

BONECAS FALANDO PARA O MUNDO

IDENTIDADES "DESVIANTES" DE GÊNERO
E SEXUALIDADE NO TEATRO

RODRIGO CARVALHO MARQUES DOURADO

BONECAS FALANDO PARA O MUNDO

IDENTIDADES "DESVIANTES" DE GÊNERO
E SEXUALIDADE NO TEATRO

RODRIGO CARVALHO MARQUES DOURADO



BONECAS FALANDO PARA O MUNDO

IDENTIDADES “DESVIANTES” DE GÊNERO
E SEXUALIDADE NO TEATRO

RODRIGO CARVALHO MARQUES DOURADO

RECIFE | 2017

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO - SESC

SESC PERNAMBUCO

Presidente / Josias Silva de Albuquerque

Diretor Regional em Exercício /Chefe de Gabinete / Antônio Inocêncio Lima

Ouvidor / Fernando Soares

Controlador /Alessandro Rodrigues

Diretor de Administração e Finanças / Nivaldo Carvalho de Sousa

Diretora de Educação e Cultura / Teresa Cristina Ferraz

Diretora de Atividades Sociais / Ana Paula Cavalcanti

Gerente do Sesc Piedade / Curador do Projeto Editorial / Rudimar Constâncio

Gerente de Cultura / Curador do Projeto Editorial / José Manoel da Silva Sobrinho

Assessora de Comunicação / Paula Lourenço

Supervisoras de Cultura do Sesc Piedade / Ivana Motta e Ana Júlia da Silva

Professor II Teatro / Rita Marize Farias

EQUIPE DE EDITORAÇÃO

Preparação de Originais / Rodrigo Dourado

Coordenação Geral / Rudimar Constâncio

Revisão / Rodrigo Dourado

Capa e Projeto Gráfico / Claudio Lira

Foto Capa / Ator Arilson Lopes interpreta Rita Pavone.

Foto: Tuca Siqueira. Espetáculo. Ópera. Coletivo Angu de Teatro. 2007.

Serviço Social do Comércio – SESC Piedade

Rua Goiana, n. 40 – Piedade – Jaboatão dos Guararapes - PE

CEP: 54.420-001/ Fones: (81) 33616909/ 33610097

E-mail: sescpiidade@sescpe.com.br

Impresso no Brasil

CEPE | 2017.

Ficha catalográfica elaborada por: Cristiane Menezes da Silva – CRB-4/1842

D739b

Dourado, Rodrigo Carvalho Marques

Bonecas Falando para o Mundo: identidades “desviantes” de gênero e sexualidade no teatro / Rodrigo Carvalho Marques Dourado; apresentação Rudimar Constâncio e Ivana Motta; Prefácio Luiz Marfuz. – Recife: Sesc, 2017. 288 p.: il.

1. Teatro. 2. Gênero - Teatro. 3. Sexualidade - Teatro. I. Constâncio, Rudimar. II. Motta, Ivana. III. Merfuz, Luiz. IV. Título.

CDD 792

CDU 792

*Para Divine, Ludovic, Hedwig, Priscilla, Gil Araújo, Rita Pavone (a nossa),
Salário Mínimo, Jeison Wallace e Gina de Mascar.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Luiz César Alves Marfuz, por orientar esta pesquisa no âmbito do Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia, em 2014. Pelas contribuições inestimáveis, leitura apurada, atenção, dedicação, presteza e gentileza.

Ao Prof. Fernando Antônio de Paula Passos, interlocutor de primeira hora, que me abriu todo um universo de leituras e referências, que me fez mergulhar na “mina” onde se dão os aprofundamentos e me incentivou a performar na escrita.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA).

Aos professores Ferdinando Crepalde Martins, Deolinda Vilhena, Hebe Alves e Carmen Paternostro, pelas contribuições ao trabalho quando de sua defesa pública.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa.

Aos amigos da turma de Doutorado (2010), que me ampararam na temporada em Salvador. Em especial a Paula Lize, amiga querida que Salvador me deu. E a Caio Rodrigues Chaves, Cássia Domingos e Marcos Oliveira, amigos que abriram suas casas durante meu exílio temporário na Bahia.

Aos amigos pernambucanos que tornam tudo mais leve: Fátima Pontes, Wellington Jr., Cleyton Cabral, Rafael Almeida, Luciana Barbosa e Marconi Bispo.

Aos meus familiares, Maria de Lourdes Dourado, Ricardo Dourado, Roberto Dourado e Marilda Carvalho, pela presença alentadora.

A Maria Palacios, Camila Sosa Villada, Nelson Baskerville, Jennifer Jacomini, Valmir Santos, Marcos Felipe, Marcondes Lima, Tadeu Gondim, Coletivo Angu de Teatro, Ricardo Vendramini, Lano de Lins, Reinaldo Patrício e Reysson Santos, pela disponibilização dos materiais que permitiram a realização desta pesquisa.

À Profa. e amiga Luciana Vieira pela revisão do texto, no tocante à temática Trans*, para esta publicação. Ao Prof. João Denys Araújo Leite pela revisão das referências bibliográficas.

A Rudimar Constâncio e ao Sesc-Piedade (PE) pela oportunidade em publicar este estudo.

“Tá pensando que travesti é bagunça?” (Luana, travesti carioca, no programa Profissão Repórter, exibido pela Rede Globo de Televisão em 26 de Maio de 2010)

I put on some make up

Turn up the eight track

I'm pulling the wig down from the shelf

Suddenly I'm Miss Farrah Fawcet

From TV

Until I wake up

And I turn back to myself

(Wig in a box, canção do filme Hedwig e a polegada irada, 2001)

SUMÁRIO

- 13 | **APRESENTAÇÃO**
POR RUDIMAR CONSTÂNCIO E IVANA MOTTA
- 17 | **PREFÁCIO**
POR LUIZ MARFUZ
- 21 | **INTRODUÇÃO**
DOCUMENTO DE INFÂNCIA
- CAPÍTULO I.**
- 39 | UMA TRAVESTI É, ANTES DE TUDO, UMA MESTRA DO ENGANO
- 39 | 1.1 O espetáculo *Carnes Tolendas: retrato escênico de un travesti*
- 53 | 1.2 O espetáculo *Luis Antonio-Gabriela*
- 63 | 1.3 (Des)identidade e memória
- 78 | 1.4 Performatividade e teatro contemporâneo
- 91 | 1.5 Autobiografia, confissão e biodrama
- 101 | 1.6 Emergências do real
- 106 | 1.7 Teatro documentário: presença e desaparecimento
- CAPÍTULO 2.**
- 117 | BONECAS FALANDO PARA O MUNDO
- 118 | 2.1 Os estudos *queer*: história, fundamentos e (in)definições

- 134 | 2.2 Judith Butler, o gênero e o sexo em performance
- 148 | 2.3 O espetáculo *Ópera*
- 163 | 2.4 Teatralidades e alteridades
- 170 | 2.5 (Des)enquadramentos em *Ópera*

CAPÍTULO 3.

- 191 | ISTO (NÃO) É O TEATRO DO RIDÍCULO!
- 192 | 3.1 Somos todas “bonecas”?
- 206 | 3.2 O espetáculo *Paloma para matar*
- 212 | 3.3 As hipérboles grotescas em *Paloma para matar*
- 224 | 3.4 (De)formações cômicas
- 239 | 3.5 Fantasias coloniais ou ruídos da norma
- 254 | 3.6 Ironicamente *Camp*: o dito e o não dito

267 | **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

279 | **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

APRESENTAÇÃO

“CORPOS FORA DA LEI” E A “CENA DESVIANTE”

Por Rudimar Constâncio¹ e Ivana Motta²

Rodrigo é em desses belos moços: Dourado, tímido, calado, ferino, um leão bravo quando defende o que acredita, audacioso, corajoso. Um artista contemporâneo, preocupado com as questões bastantes polêmicas do teatro pernambucano, brasileiro. Um pesquisador preparado, antenado com o fazer e como fazer essa arte milenar, tenra, tensa e intensa, pulsante como as válvulas que bombeiam o sangue que nos circunda e nos vivesse, oxigenando os nossos pulmões. Escolheu o teatro não para o deleite de terapia, mas para o engrandecimento da cena, do homem de seu tempo e na defesa de uma arte que por muitos anos fora jogado à margem.

Sua vida esteve durante muito tempo intimamente ligada ao Sesc Pernambuco, na construção dos alicerces de sua formação como artista: ator, diretor, intelectual, professor, profissional dedicado. Foi um aluno aplicado do Curso Regular de Teatro, o qual, hoje, denominamos de CIT-Curso de Interpretação Teatral, estando presente durante todo o curso, ten-

1. Mestre em Educação/Universidade da Madeira (Uma, em Portugal). Especialista em Ensino das Artes, Professor, Pesquisador, Arte/Educador. Gerente do SESC Piedade/PE. Publicou: Circo Social a Experiência da Escola Pernambucana de Circo, financiado pelo FUUNCULTURA/PE, 2011.

2. Supervisora de Cultura do SESC Piedade/PE, Graduada em Dança pela UNICAMP; Pós-Graduanda em Gestão e Políticas Culturais pela Universidade de Girona/ES e Instituto Itaú Cultural.

do participação efetiva na escolha e na montagem do texto do dramaturgo Garcia Lorca, *O Público*, com direção de Rudimar Constâncio e Érico José, texto levado à cena pela primeira vez no mundo, como prova pública desta turma de alunos/atores tão emblemática do Sesc Santo Amaro.

Foi Professor de Cinema e Teatro do Sesc Casa Amarela, ministrou aulas no Curso de interpretação do Sesc Piedade e Santo Amaro. Crítico de Teatro, Jornalista e, atualmente, Professor de Teatro da Universidade Federal de Pernambuco-UFPE.

“Bonecas Falando Para o Mundo” traz a sua importância na forma, no conteúdo, nos aspectos sociológicos, antropológicos, filosóficos e históricos da obra enquanto objeto de estudo e tese defendida e nos conduz para um debate estético/ético do teatro.

Stuart Hall³ afirma que muitos estudos teóricos defendem a ideia de que “as identidades modernas estão entrando em colapso” (206, p. 9), uma vez que as mudanças nas estruturas vêm deslocando e transmutando “as sociedades modernas no final do século XX” (HALL, 206, p. 9). A sociedade vem estilhaçando “as passagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (Ibid., p. 9).

O sujeito pós-moderno se centra no ser fragmentado:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornado fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentes, as identidades que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com “as necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como

3. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpretados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. Os sujeitos assumem identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas no redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (Ibid., p.13).

Reafirmando a qualidade editorial desta instituição, o Sesc Piedade, mais uma vez, assume a proposta de dar visibilidade às pesquisas que carregam em seu cerne a descoberta, o questionamento e o debate, possibilitando acesso a reflexões que extravasam o meio acadêmico e alcançam o grande público por meio de suas publicações. Conectado às questões pertinentes que se instalam em um momento de reconfiguração dos espaços de existência, o Sesc Pernambuco assina o lançamento do livro *Bonecas falando para o mundo: identidades “desviantes” de gênero e sexualidade no teatro*, do pesquisador Rodrigo Dourado, que lança um olhar para a cena como ambiente de atuação e afirmação de outras possibilidades de gênero, questionando as referências binárias legitimadas pelos paradigmas homem/mulher.

Reconhecendo as tensões produzidas a partir desta discussão e assumindo lidar com elas, Rodrigo enfatiza a importância destes “corpos fora da lei” para uma produção artística vanguardista que inova e reconfigura elementos de atuação cênica e colocam o teatro em conexão com abor-

dagens de pensamento contemporâneo que debatem gênero, evidenciando pessoas e questões que o ambiente normativo insiste em marginalizar, desconsiderando espaços de intersecção e a dilatação das possibilidades de ser. Tal dilatação abala os pilares estruturantes de uma sociedade que é desafiada a lidar com desconstruções, ou melhor dizendo, com ampliações de referências de identidades, performatividades e expressões de gênero, assuntos que ainda geram dúvidas, incompreensões, violência, radicalismo, reações que mostram a nossa incapacidade de lidar com o novo. É justamente nesta incapacidade que uma obra como esta pode atuar, ao oferecer ao leitor um debate que, antes de tudo, fala das possibilidades de atuação do humano, enfatizando as articulações de demandas e narrativas desta temática no ambiente da cena em diálogo com outras abordagens sociais e políticas, dando corpo a visibilidades e invisibilidades desta discussão, tão urgente nos contextos atuais.

É na proposição artística que a obra se baseia, mas os desdobramentos produzidos por ela interessam a todos os que almejam compreender seu tempo e os desafios trazidos pela contemporaneidade na construção de novas cartografias sociais. É papel desta instituição endossar e fomentar estas e outras discussões que estimulam a reflexão sobre os contextos e, indo mais além, que tenha a capacidade de reconfigurá-los, em uma construção contínua do espaço democrático, justo e humano de convivência coletiva. Não é uma tarefa fácil, somos diversos e isso por vezes é tratado como o ponto de separação, quando poderia ser observado como potência de produção, inovação, criação, como potencial de possibilidades. É acreditando nesse potencial que o Sesc quer atuar, investindo na oportunidade do diálogo que assume nas tensões e hipertensões sociais como perspectiva de transformação humana e na transfiguração do ator em cena e na evolução dessas relações no seu cotidiano.

PREFÁCIO

UM TEATRO QUE OUSA DIZER O SEU NOME

Por Luiz Marfuz

Um teatro que ousa dizer o seu nome - assim também poderia se chamar este livro, conduzido com determinação, profundidade e coragem; qualidades que fazem o artista, crítico e pesquisador Rodrigo Dourado - testemunha e presença viva nas artes da cena de seu tempo - construir uma escrita singular. Nela se trançam, com rigor e leveza, e a um só tempo, arte, estudos de gênero, sexualidade e identidade, cultura e política, como fluxos que atravessam o exame poético de uma cena *desviante*, assim nomeada pelo autor. Menos do que um rótulo, esta cena são instâncias de linguagem e lugares de afirmação que relaxam o tubo de aço inflexível de uma cultura insistentemente dominante.

Sem defender um modo do fazer artístico como paradigma da encenação/representação das “experiências de gênero e sexuais fora da norma”, mas acolhendo todas as formas - do espetáculo autobiográfico ao besteirol, do teatro de revista ao teatro performativo -, Rodrigo nos mostra um painel multifacetado das artes cênicas contemporâneas, que elegem as “identidades desviantes de gênero e sexualidade” como foco privilegiado de atenção, tensão e hipertensão. Já em sua pesquisa de doutorado em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA) deixava claro que sua proposta era dizer que o “o palco contemporâneo, como máquina de produzir representações, questiona, mais do que afirma, os saberes e significados estáveis sobre o desviante de gênero e sexualidade, assumindo importante papel na desarticulação/exposição dos dispositivos de poder que operam essa figura”.

O texto esbanja erudição e simplicidade, um binômio desejado por muitos, realizado por poucos. A erudição se traduz no domínio dos instrumentos operativos da contemporaneidade que o fazem trafegar com tranquilidade por estruturas complexas do pensamento; e simplicidade porque todo esse conjunto de ideias complexas se dobra e se desdobra em uma escrita envolvente, objetiva, que perturba o leitor, sem cansá-lo. Os pesquisadores interessados em artes cênicas, cultura, sociedade, gênero e identidades encontram aqui os temas ressignificados, atravessados por flechas sábias de um autor rigoroso, mas que sabe falar claramente ao leitor de seu tempo.

Para cumprir sua tarefa, Rodrigo se interroga com pertinentes questões: Como fixar no palco identidades em deslocamento? Como a cena pode dar voz àqueles que não podem falar, aparecer, ser? A seriedade do drama teria mais poder do que o riso que vem do deboche? Por meio do que denomina “prática cênica de diferenças”, Rodrigo passa por uma revisão crítica das principais abordagens e teorias que tensionam os estudos de gênero, sexualidade e identidade na cultura contemporânea (*queer*, *camp*, *performance*, *transculturação*, entre outras), concorde-se com elas ou não, e delas se nutre para examinar o fenômeno artístico e colocar cena e mundo, ambos sob suspeição, como fluxos contínuos que nos atravessam e nos atropelam em trânsitos desvairado ou nos dão a mão à beira dos abismos, quando não nos empurram para lá.

No entanto, ao contrário de engessar a arte que se mostra ao seu olhar, ou fazer o encaixe perfeito das teorias à epifania teatral, essas contribuições perfuram o tecido narrativo do livro, trançado de modo múltiplo e diverso, ora deixando-o esburacado ora permitindo que a luz o atravesse. E no esforço de olhar o outro em cena, o autor vê-se a si mesmo como artista; e ao tentar apreender as identidades desviantes não se desvia de si. A cena então se ilumina; e, alumiada, emancipa-se.

Assim, as questões da identidade e (des)identidades são levadas a um extremo tal que o autor se multiplica em vozes, na tentativa de se ligar

aos que se destacam do enovelado drama que compõe para o leitor, vozes nem sempre consonantes: ora fala de si, como se criança ainda o fosse, a olhar o mundo em mutação, (des)identificado com ele; ora é o crítico, que vê de longe mas dentro se olha - ver é possuir com os olhos, nos lembra Merleau-Ponty; ora é o espectador que se encanta com o que vê no palco ou, então, o crítico distanciado daquele que antes fora um espectador comum da cena pernambucana e que agora a vê com novos olhares; ou então o pesquisador que trabalha com as ferramentas teóricas, fabricadas para cavar o mundo e redescobri-lo.

Na introdução, o autor desveste-se de si, desnuda-se e se enlaça nos fios da memória que trazem à cena um sujeito em trânsito, com um seco e comovente documento de infância, extrato não-ficcional, porta de entrada para a pesquisa e, quiçá, o embrião de um futuro texto teatral. No primeiro capítulo, os espetáculos *Carnes Tolendas: retrato escénico de un travesti* (Argentina) e *Luis Antônio-Gabriela* (Brasil) são volante e veículo de uma breve análise panorâmica do teatro contemporâneo, à luz da cena autobiográfica, fraturada em documentos cênicos, biodramas, narrativas de vida, o performativo e o pós-dramático, todos enredados pelas tramas da memória e as “emergências do real”.

Já no segundo capítulo, as vozes debochadas e inquietantes das personagens do musical pernambucano *Ópera*, do Coletivo Angu de Teatro (PE), se entrecruzam com a voz do autor, também crítico teatral, e com o barulho flamejante dos estudos *queer*, compondo um painel multifacetado de alteridades, subjetividades e teatralidades. Já no terceiro capítulo, o autor adensa as questões relacionais e implicações entre travestilidade, homossexualidade e transformismo no teatro; tem como vórtice deste furacão a *comédia* pernambucana *Paloma vem para matar*, quando põe em xeque o horror sem medida ao riso, como que afinando um legado das teorias *camp*, nas quais “as coisas são o que não são”. E as narrativas podem ser (de) formativas, inventivas, inclusivas.

Ao arrematar suas considerações, Rodrigo escuta a voz da rua e nos lembra o episódio de agressão homofóbica aos gays em São Paulo, em especial na Avenida Paulista, quando um deles foi brutalmente agredido por um grupo de rapazes com duas lâmpadas fluorescentes em forma de tubo, revestido por armações metálicas. Nesse momento, o autor repudia não só a violência do ato, e similares, como se opõe ao mascaramento das identidades como forma de defesa de uma sociedade machista e reafirma a visibilidade do gesto dócil ou do pó no rosto para enfrentar, no palco e na rua, a intolerância, a zombaria, o preconceito, os crimes de ódio de uma cultura predominantemente machista.

Naquele episódio, a arma foi uma lâmpada mas sabemos que outras tão ou mais perigosas são lançadas à luz do dia. Em agosto deste ano, vimos, horrorizados, um numeroso grupo de racistas, neonazistas e membros da Ku Klux Klan em marcha a acender tochas do ódio no estado da Virgínia, nos Estados Unidos. Mas essas mesmas chamas, que adquirem em outras mãos o poder de matar, podem ser a luz que verte de esperança a cena desviante, forçosamente desviada e culturalmente afirmada.

Livros como o de Rodrigo Dourado - *Bonecas falando para o mundo: identidades “desviantes” de gênero e sexualidade no teatro* -, somados a outros trabalhos no campo de intersecção teatro-sexualidade na cultura contemporânea, são pequenas chamas que reacendem grandes questões; e que, ao trazê-las à luz do papel, retira-as da efemeridade da cena e as imprime na perenidade das folhas da memória.

Salvador, 13 de agosto de 2017.

Luiz Marfuz

Doutor em Artes Cênicas, mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas, professor da Escola de Teatro da UFBA, dramaturgo, diretor teatral e jornalista.

INTRODUÇÃO

DOCUMENTO DE INFÂNCIA

Eu não tenho nenhuma foto ou registro em vídeo de um momento decisivo da minha vida: em 1987, eu e meu irmão mais velho, que se chama Ricardo, começamos a fazer espetáculos para crianças no terraço da minha casa, que era bastante humilde e ficava no bairro de Peixinhos, periferia de Olinda (vizinha ao Recife/PE). Nessa casa havia um muro e depois dele um pátio, relativamente grande e de terra, cortado por um estreito passeio de cimento que levava do portão frontal até a grade de entrada, por onde se tinha acesso a um terraço retangular. Vista do pátio, a fachada da minha casa lembrava o recorte e o enquadramento exatos de uma boca de cena, com uma quarta parede fixa e material (a grade), um palco (o terraço), uma janela e uma porta ao fundo (passagens para a sala de estar).

Não me lembro de ter ido sequer uma vez ao teatro ao longo de toda minha vida, que nessa altura somava apenas nove anos. Lembro-me de assistir muita televisão, especialmente desenhos animados e telenovelas, e que daí advinha todo o meu universo fabular. Bruxas, fadas, reis, rainhas, magias, intrigas e personagens telenovelescos (especialmente as vilãs) povoavam minhas fantasias. À noite, antes de dormir, meu irmão me contava histórias (que saíam de sua cabeça incrivelmente criativa) e sempre me incluía nelas, como o bruxo mais poderoso de toda uma horda de feiticeiros.

Eu amava todo aquele poder e me envolvia vivamente com as narrativas, sentindo um prazer especial em ser malvado e temido, porque não me interessavam os príncipes nem o bom mocismo, mas sim a dissimulação, a superioridade e a sagacidade dos vilões.

As peças que fazíamos no terraço eram encenações dessas histórias e eu recorro do prazer em produzir tudo aquilo, devidamente custeado pela minha mãe: capas, chapéus, cartolina, celofane, laminado, tesoura, cola, areia prateada eram os materiais que adorávamos manipular na nossa pequena oficina de fantasias. Nossas apresentações eram um sucesso de público, famílias inteiras de vizinhos com suas crianças traziam bancos e cadeiras para nos assistir, sentados no pátio. Não havia iluminação **cênica** (apenas a doméstica); alguma sonoplastia era feita com aparelho de som (também doméstico) e as saídas de cena aconteciam pela porta ao fundo do terraço.

Não lembro com que regularidade fazíamos as peças nem quantas delas chegamos a encenar; nenhum dos textos possuía versão escrita; quantas vezes ensaiávamos, os nomes dos nossos parceiros de cena, nada disso é possível recuperar em minha cabeça; recorro, isto sim, que meu irmão nos dirigia. Também não sei por que isso nunca foi fotografado nem se chegou, de fato, a ser algo marcante para meus pais ou se, somente na minha memória de menino, essa foi uma experiência importante.

Antes ou em paralelo às peças no terraço, lembro-me de colocar as roupas da minha mãe, trancar-me no quarto dela e imitar cenas afetadíssimas das telenovelas “globais” (da TV Globo), interpretando sempre as vilãs. Trancar-me significava que eu sabia que aquilo era considerado “errado”. Lembro que uma prima bem mais velha, certa vez, me espiou pela janela do quarto enquanto eu atuava em cima da cama da minha mãe e eu gelei, tremi, tive medo e vergonha.

Nós também adorávamos, eu e meu irmão, fazer concursos de estilismo, certamente influenciados pela telenovela *Ti-Ti-Ti*, da Rede Globo de Televisão, sucesso da época. Desenhávamos vestidos de gala, que em muito lembravam as roupas das princesas dos contos de fada, e minha mãe escolhia o melhor croqui. Além disso, no meu teatro da infância, uma das personagens preferidas era ela mesma, minha mãe. Eu era apaixonado pela imagem da figura materna sentada numa mesa a dar ordens – ela era e ainda é gestora escolar - cercada por carimbos, papéis, grampeadores, máquina de datilografar e mimeógrafo. Era uma mulher “poderosa” que me lembrava as executivas e “ricasas” das novelas e eu a imitava.

Também tinha o hábito de sobrepor diversas roupas, masculinas e femininas, o que, parece, divertia muito os meus parentes e é sempre uma memória familiar recorrente, embora dela não me reste nenhuma recordação viva, apenas uma foto amarelada.

Uma das lembranças mais divertidas que tenho desse período é de um curso de teatro que eu e meu irmão, sem nunca havermos assistido a uma peça, resolvermos oferecer para os vizinhos. Nós colocamos uma placa em frente à casa e conseguimos alguns alunos. Não sei se cobrávamos algo. Recordo que uma das técnicas mais importantes do nosso “método” era a do “desmaio”, que eu executava e ensinava com grande destreza, o que para mim é uma prova incontestada de como o melodrama televisivo influenciou a entrada do teatro na minha vida.

Houve também as peças na escola, que foram poucas em relação às do terraço, mas delas possuo mais registros fotográficos, por sempre acontecerem em situações festivas e eventos institucionais. Lembro que nas encenações da *Paixão de Cristo*, que o colégio realizava anualmente, cheguei a interpretar um Soldado Romano, Barrabás, o Anjo da Anunciação, até que no ano em que interpretaria Jesus Cristo, fui descartado do papel por não ter o biotipo da personagem.

A memória mais marcante que tenho do teatro escolar, no entanto, não é da *Paixão de Cristo*: lembro-me de encenar, no auditório do colégio, um conto de fadas no qual, como sempre, interpretava um bruxo de nome ignorado. O auditório estava cheio e conferiu, com atenção e furor, minha performance caricata cheia de risadas maquiavélicas, poder que emanava das mãos e pose de vilão. Ao final, a plateia aplaudia efusivamente, enquanto a coordenadora da escola gritava “Ravengar, Ravengar, Ravengar!”, comparando-me ao famoso feiticeiro interpretado à época por Antônio Abujamra na telenovela “global” *Que rei sou eu?*

Nesse dia, na volta para casa, num ônibus apinhado de estudantes, conversávamos fervorosamente sobre o sucesso do espetáculo, meus companheiros de escola me parabenizavam e eu estava muito feliz. À medida que meus amigos chegavam em suas casas, o ônibus ficava vazio e eu pude ocupar um assento lateral à janela. Um homem que me observara ao longo de toda a viagem, cujo rosto, cuja idade e cujas vestes me aparecem como uma mancha na memória, sentou-se ao meu lado e iniciou uma conversa.

Desconfiado, tímido e sempre com medo dos “homens” - eram os anos 1980 e a violência urbana no Brasil já era grande -, eu pouco reagi ao diálogo, mas escutei, entre humilhado e apavorado, aos conselhos que me deu: perguntou meu nome, se eu fazia teatro e me disse que parasse com isso, engrossasse minha voz, deixasse de quebrar a mão e “tomasse jeito de homem”. Nem me lembro quanto tempo aquilo durou, como consegui sair dali, em que estado emocional cheguei em casa, como mantive segredo sobre o ocorrido, mas sei que agora, enquanto escrevo, as lágrimas correm pelo meu rosto e é assim sempre que acesso esse episódio.

Antes ou depois daquele homem, também não lembro exatamente, houve ainda o meu pai que, numa tarde, ao chegar em casa, foi abordado entusiasticamente por mim pedindo que assistisse ao ensaio de um

dos meus bruxos, e, ao final da performance, me disse: “Não gostei, estou achando muito ‘bichal’, você está com muito jeito de ‘bicha’¹!”.

Houve para mim, desde sempre, uma relação intrínseca entre o teatro e a minha identidade de gênero e sexualidade, que eu nem elaborava se tratar de uma (homo)sexualidade, de uma masculinidade fora dos padrões, mas que já entendia trata-se de um “desvio” aos olhos dos outros, por todas as injúrias que ouvi ao longo da vida.

Esse cruzamento entre o teatro e a minha identidade de gênero e sexualidade foi brutalmente reforçado a partir dessas duas interpelações e, rapidamente, entendi que ser eu e fazer teatro eram coisas tidas como “erradas”, mas fazer teatro era uma forma de ser eu sendo esses outros que eu fantasiava e que, agora, entendo terem sido determinantes na construção da minha identidade.

Chegou a adolescência e a vontade de fazer teatro não cessou. Lembro que foi com reticência que minha mãe me viu procurar por um curso de teatro nos jornais da cidade do Recife, aos 14 anos, e me alertou: “Tenho medo do ‘homossexualismo’ (*sic*) nesses ambientes”, fala repetida quase nos mesmos termos quando me levou para conhecer o Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco, onde iniciaria o curso de Jornalismo aos 17 anos, e onde se concentram ainda as graduações em Teatro, Letras e Arquitetura: “Cuidado com o ‘homossexualismo’ (*sic*) aqui!”, disse ela, fazendo eco à fama do local, jocosa e cruelmente (de)tratado pelos setores conservadores da universidade como “Centro de Aids

1. Expressão depreciativa brasileira para se referir a homossexual. Já apropriada, contemporaneamente, pela comunidade LGBTI (Lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros e intersexuais) para perverter sua negatividade e afirmar sua diferença e dissidência ante a norma sexual.

e Contaminação”. Mas o teatro e a homossexualidade já compunham esse mosaico complexo que é minha identidade, sem que, no entanto, eu tivesse clareza de como um e outro em mim se imiscuíam.

E eu segui fazendo teatro e foi nele que pude encontrar meus parceiros, as “bichas”, e conhecer algum sentido de comunidade e acolhida. O interesse em pesquisar as relações entre teatro e identidades de gênero e sexualidade, no entanto, nasceu mais tarde, da minha frequência no gueto LGBTI (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e Intersexuais)², do espanto e do fascínio diante dos shows noturnos das transformistas, travestis³ e *drag queens*⁴ que povoam a noite. Naquelas apresentações, pude observar

2. Há inúmeras variações da sigla que representa a comunidade: LGBT (lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros), LGBTTTIS (lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, intersexuais e simpatizantes), LGBTQ (lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros e *queers*), LGBTQI (lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, *queers* e intersexuais), etc. Optamos pela forma LGBTI, mesmo sabendo que a sigla é incapaz de dar conta de todo o espectro de identidades de gênero e sexualidade que escapam à norma sexual.

3. Pela complexidade da definição da categoria, optamos por discuti-la, ainda que brevemente, no primeiro capítulo.

4. O termo tem sido usado no mundo anglófono e em países como o Brasil para designar ampla gama de práticas transformistas com fins artísticos, performático-teatrais. Segundo Baker (1994, p.18), “A drag diz respeito a várias coisas. Sobre roupas e sexo. Subverte os códigos do vestir que nos dizem como homens e mulheres devem parecer em nossa sociedade organizada. Cria tensão e libera tensão, confronta e acalma. É sobre o jogo de papéis e questiona os sentidos tanto do gênero como da identidade sexual. É sobre anarquia e desafio. É sobre o medo dos homens pelas mulheres tanto quanto o amor dos homens pelas mulheres e é sobre a identidade gay”. Para maiores informações, ver SENELICK, Laurence. **The changing room: sex, drag and theatre**. London and New York: Routledge, 2000. Todas as traduções presentes neste estudo (à exceção das que têm a autoria referenciada) de textos, letras de canções, poemas, etc. em língua estrangeira são nossas.

como se teatralizam as experiências de alteridade, especialmente de gênero e sexualidade, e como, em cena, pode-se emoldurar, destacar e desconstruir as performances e as expressões de gênero, bem como as questões do desejo naturalizadas no cotidiano.

Em verdade, pude perceber, dramatizadas ao extremo, as relações entre o palco e as identidades de gênero e sexualidade “desviantes”, aquelas que se desviam da norma sexual, dos padrões de comportamento e são, por isso, punidas. A expressão “desviante” é aqui tomada de empréstimo a Gayle Rubin (1984), quando pensa numa hierarquia sexual, cujo topo da pirâmide é ocupado pelas sexualidades normatizadas e cuja base é composta por aqueles que fogem às práticas e comportamentos sexuais e de gênero legitimados. O uso da expressão, nesta pesquisa, está ainda de acordo com a afirmação da autora, quando esclarece:

Termos como “pervertido” ou “desviante” têm, no uso geral, uma conotação de desaprovação, repulsa e desgosto. Estou usando estes termos de forma denotativa, e não pretendo transmitir qualquer desaprovação de minha parte (RUBIN, 1984, p. 07).

Assim, desde a graduação, essa tem sido minha rota de pesquisa. Ali, investiguei a trajetória do Grupo de Teatro Vivencial de Olinda⁵, que entre 1974 e 1982 criou um foco de resistência teatral-performático, de influência tropicalista, ao regime militar brasileiro, denunciando a opressão social e política desde uma perspectiva subalterna cujo principal agluti-

5. DOURADO, Rodrigo. **Vivencial Diversiones**: por uma cena transgressora. 2003. 120f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social. Habilitação: Jornalismo). Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

nador eram as identidades de gênero e sexualidade marginalizadas. É no Vivencial que nasce o espetáculo *Bonecas falando para o mundo*, que celebra a travestilidade, o transformismo, a diferença de gênero e sexualidade, apropriando-se da expressão interrogatória “Boneca”, sinônimo de travesti e efeminado, para subverter e deslocar seus significados. O título deste estudo, portanto, recupera a provocação vivencialesca para, por analogia, investigar o teatro que desconstrói os sentidos da identidade “boneca” e das vivências “sexo-desviantes” e garante-lhes voz e visibilidade, fazendo-os “falar para o mundo”.

No Mestrado, analisei alguns quadros do programa televisivo diário *Papeiro da Cinderela*, exibido pela TV Jornal do Commercio de Pernambuco e comandado pela personagem transformista Cinderela, que migrou para a televisão depois de protagonizar o maior sucesso de bilheteria da história do teatro recifense, o espetáculo *Cinderela, a história que sua mãe não contou* (nove anos em cartaz, mais de 400 mil espectadores), do Grupo Trupe do Barulho. Na dissertação, meu objetivo era debater as questões das identidades de gênero e sexualidade, dos estereótipos e das representações, problematizados por essa presença transformista num veículo de comunicação de massa⁶.

Lembro que, em 1992, Cinderela fez sua primeira aparição na TV, num especial com a íntegra do espetáculo exibido pela mesma emissora que depois a acolheu como uma das maiores estrelas. Naquele momento, seu rosto se tornou conhecido dos pernambucanos, especialmente os da periferia como eu, que se identificaram com o tom grotesco-popular

6. DOURADO, Rodrigo. **Mulheres com H**: estereótipos ambivalentes, representações tensionadas e identidades *queer* no programa de TV Papeiro da Cinderela. 2009. 160f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

da encenação e com a fábula adaptada livremente à realidade do subúrbio recifense. O mito da gata-borracheira que consegue superar sua condição subalterna e chegar ao castelo real produziu empatia e projeções as mais diversas no público pernambucano (sociais, raciais, bairristas), mas em mim ecoou, fortemente, na identidade de gênero e sexualidade.

Anos depois, quando avancei em minhas pesquisas sobre a presença transformista/travesti na cena pernambucana, descobri que todas essas referências se entrelaçavam: O Vivencial foi o “pai/mãe” da noite transformista/travesti recifense, onde nasceu o embrião do espetáculo *Cinderela, a história que sua mãe não contou*, criado inicialmente como performance para uma boate *gay* local. E, assim, constatei que, ao longo de 40 anos, o teatro pernambucano foi marcado por essa presença que, em tudo, repercutia as relações entre palco e identidades de gênero e sexualidade “abjetas”⁷, oferecendo um manancial inesgotável para compreender minha própria história.

Inicialmente, no Doutorado, pretendia investigar as relações entre o teatro contemporâneo em Pernambuco, dos anos 1970 à atualidade, o transformismo e a travestilidade tão marcantes na cena local e as identida-

7. Conforme Butler (2013, p.155): “O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra a qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. Nesse sentido, pois, o sujeito é constituído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, ‘dentro’ do sujeito, como seu próprio e fundante repúdio”.

des de gênero e sexualidade. A pesquisa se chamava *O Angu das Bonecas do Barulho* e visava a historiar as quatro últimas décadas de produção teatral do estado, tomando como objeto o trabalho dos grupos Vivencial de Olinda, Trupe do Barulho e Coletivo Angu de Teatro, esse último, criado em 2003, tendo entre suas marcas estilísticas o tributo e a citação à estética do Vivencial.

Ao longo dos quatro anos de pesquisa de doutoramento, no entanto, alguns desvios aconteceram, sem que abandonasse por completo a investigação inicial, porém efetuando outros recortes, que nunca deixaram de responder às minhas inquietações identitárias, mas se ampliaram a partir de minhas práticas profissionais como diretor teatral interessado por poéticas, estéticas e linguagens contemporâneas; e como crítico sazonal que acompanha com atenção os principais grupos e encenadores do início deste século XXI, especialmente do Brasil, e, quando possível, do mundo.

Além disso, minha sondagem histórica da presença transformista/travesti e “sexo-desviante” no teatro permitiu-me observar que, se Pernambuco possuía uma relação toda especial com essa expressão cênica, isso não se dava somente no estado, sendo possível elencar um sem-número de trabalhos que demonstram como o teatro está intimamente ligado ao jogo transformista e cênico-sexual desde sua origem e, de forma destacada, em vários períodos importantes de sua história. Contudo, a compreensão de que essas práticas refletem não apenas sanções históricas à presença feminina no palco ou mesmo procedimentos cômicos como quaisquer outros, somente ganhou relevo a partir dos anos 1960, quando os estudos de gênero e sexualidade emergiram e tomaram o teatro como lugar privilegiado para o debate sobre as identidades de gênero e sexualidade.

Amparado por tais estudos e desconfiado de que minha pesquisa poderia restringir demais um fenômeno que não parece ser apenas local,

assisti em 2011 e 2012 aos espetáculos *Carnes Tolendas: retrato escénico de un travesti (CT)* e *Luis Antonio-Gabriela (LAG)*, da Argentina e de São Paulo, respectivamente, e decidi incluí-los no corpus da investigação. Em *Carnes Tolendas*, a atriz-travesti argentina Camila Sosa Villada cruza narrativas de sua vida pessoal com personagens da obra de Federico García Lorca; já em *Luis Antonio-Gabriela*, o diretor brasileiro Nelson Baskerville tenta recompor documentalmente a travessia de sua irmã perdida, o pequeno Luis Antonio que se tornou a travesti Gabriela.

Sem perder de vista questões históricas, certifico-me assim que é na cena mais-que-contemporânea que meu estudo deve se assentar, sendo eu próprio um encenador que busca com esta pesquisa não somente compreender minhas intersecções identitárias, mas também sondar os caminhos do teatro atual. Abandono, então, o levantamento mais historiográfico sobre os grupos de Teatro Vivencial de Olinda, Trupe do Barulho e Coletivo Angu de Teatro (já realizado com competência por vários pesquisadores) e decido olhar apenas para espetáculos recentes, sendo eles: *Ópera* (Coletivo Angu de Teatro, PE, 2007), *Paloma para matar* (Direção e Dramaturgia de Lano de Lins, PE, 2009) e os dois anteriormente referidos. Porque todos trazem, nas formas e nos conteúdos, inquietações sobre as estéticas teatrais contemporâneas e as identidades de gênero e sexualidade “desviantes”.

Apesar de reconhecer as perdas que esse novo recorte acarretaria, abandonando parcialmente o local (Pernambuco) e o olhar privilegiado que poderia lançar sobre ele, reforço que as novas escolhas não têm pretensões universalizantes, mas partem da percepção de que, tanto aqui como ali, grupos e encenadores teatrais vêm demonstrando interesse nos temas em questão. O estudo deixa, portanto, de lado, a hipótese central de que a presença transformista / travesti / “sexo-desviante” seria uma marca incontestante do debate sobre as identidades de gênero e sexualidade na cena

pernambucana, para se concentrar em analisar “como” cenicamente espetáculos produzidos em latitudes diversas têm tratado o assunto.

Assim, inicio esta investigação pelo avesso, olhando os espetáculos *Carnes Tolendas: retrato escénico de un travesti e Luis Antonio-Gabriela*, para somente depois analisar os “casos” locais de *Ópera e Paloma para matar*. Para realizar o debate teórico-conceitual desta pesquisa, faço, antes, uma descrição algo sumária dos espetáculos, a partir dos meus registros de recepção e dos arquivos audiovisuais das montagens.

No primeiro capítulo, meu objetivo é compreender como o teatro contemporâneo vem traduzindo em suas formas as “(des)identidades” (MUÑOZ, 1999) dos sujeitos que retrata. Para isso, exploro, além do conceito de “(des)identificação”, o componente de memória nas montagens referidas (*CT e LAG*), visando a averiguar como os elementos afetivos e imateriais dos processos rememorativos permitem aos sujeitos marginalizados (re)encenar suas histórias em busca de algum sentido de comunidade e pertencimento.

Em seguida, faço um levantamento das relações entre performance e teatro, a fim de observar como a primeira alterou as feições do segundo, tensionando especialmente os aspectos representacionais e semiológicos do palco. Utilizo, então, como conceito operativo para compreender essas fricções, nos espetáculos em debate, a noção de “teatro performativo” (FÉRAL, 2009a, 2009b, 2011), além das elaborações de outros pesquisadores que vislumbram na fluidez e instabilidade de sentidos da cena atual reflexos inegáveis das subjetividades que ela flagra.

A partir de uma averiguação do componente autobiográfico no teatro de hoje, examino como a narratividade nas montagens *Carnes Tolendas e Luis Antonio-Gabriela* retrata a incapacidade de lançar um olhar totalizador sobre o mundo, ao passo em que recorre à presença “literal” da

testemunha para articular a história desde um ponto de vista pessoal, de quem a viveu. Os expedientes confessionais e as relações com a noção de “Biodrama” (TELLAS, 2008), nesses espetáculos, integram também meu estudo, que visualiza na aproximação da cena com a vida e com a realidade um desmonte do real como “fato”, bem como das concepções essencialistas e naturalizadas de identidade.

Atento à emergência do real nos dois trabalhos, observo como os jogos de sentido da cena, entre o ficcional e o não ficcional, indagam os sentidos estáveis do mundo e das identidades, daí advindo a necessidade de inquirir as aproximações entre *CT* e *LAG* e o Teatro Documentário. Sob esse aspecto, avalio como, nas encenações enfocadas, opera o elemento documental, oscilando entre representar o que não pode ser representado (identidades em permanente fluxo) e a urgência em garantir alguma existência ao “outro” de gênero e sexualidade, correndo riscos de fixá-lo/determiná-lo.

No segundo capítulo, recupero um pouco da história do movimento LGBTI na segunda metade do Século XX para introduzir os chamados Estudos *Queer*, que representaram uma mudança do paradigma político e teórico no debate sobre os gêneros e sexualidades “desviantes”. Inventariando o amplo cruzamento de ideias que alimenta o campo, exponho os principais conceitos da área, que questionou os princípios nos quais estava fundada a noção de sujeito, para mostrar as contingências dessa formação, sua historicidade e “desconstruir” a ideia de uma identidade essencialista e metafísica.

Por essa razão, seu ferramental teórico é tão importante para esta investigação, que busca compreender como as estéticas cênicas contemporâneas traduzem, em alguma medida, a crise das categorias de gênero e sexualidade na atualidade. Nesse sentido é que me dedico a dialogar com

as ideias da pesquisadora mais destacada da área, Judith Butler (1993, 2002, 2003a, 2003b), que se utiliza de metáforas teatrais para pensar como o sexo e o gênero são “performativos”, ou um conjunto de interpelações culturais que, com o tempo e a repetição, sedimenta as identidades.

Além do conceito de “performance de gênero”, da mesma autora resgato a noção de “paródia de gênero”, para analisar como os espetáculos em discussão emolduram teatralmente a experiência travesti e “sexo-desviantes”, exibindo a performatividade compulsória da vida em sociedade e as ressignificações produzidas pelos “desviantes” da norma sexual. Também a concepção de “matter” (matéria) bulteriana me oferece suporte para compreender como as montagens *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela* flagram os movimentos de construção cultural dos “desviantes”, entrelaçando o fazer da cena com o fazer das identidades.

Introduzo, então, o espetáculo pernambucano *Ópera*, que se utiliza do transformismo cênico e tematiza comicamente experiências de gênero e sexualidade não normativas, iluminando-o a partir do debate sobre a “teatralidade” (FÉRAL, 2002, 2004; FISCHER-LICHTE, 1995, 2011; CARLSON, 2002; REINELT, 2002; RAGNHILD, 2002), para explorar como o signo teatral nessa encenação presta-se a (des)enquadrar o olhar da plateia sobre o sexo (gênero e orientação).

Já no terceiro capítulo, discuto a narrativa médica/cultural que associa travestilidade e homossexualidade, indagando em que medida minha pesquisa preserva e desloca tal conexão, para então compreender os vínculos entre o transformismo teatral e os gêneros e sexualidades “desviantes”, historiando brevemente essa ligação no teatro brasileiro e mundial. Incorporando à minha análise a comédia *Paloma para matar*, na qual transformistas teatrais interpretam personagens travestis, trago de volta os conceitos de “teatralidade” e “paródia de gênero” cruzando-

-os com o debate sobre o riso e a comicidade a fim de enxergar como o espetáculo problematiza as questões do corpo, da natureza e da cultura nas representações do “desviante”.

Ainda na esteira do paródico, procuro os traços estéticos do Melodrama, do Boulevard, do Besteiro e da Farsa presentes na montagem, investigando como essa apropriação desloca os sentidos dos seus originais (dos objetos estéticos, de gênero e sexualidade parodiados), a fim de tensionar a crítica que vê no espetáculo meramente a reprodução de formas assimiladas e conservadoras. Nessa direção, discuto como os ângulos de visão ambíguos autorizados pelo riso permitem uma rearticulação do que é fixo nas representações, abrindo brechas para a desestabilização de sentidos.

Afasto-me, assim, da leitura que busca uma superação e uma negação dos signos disponíveis (e conservadores) para representar o “desviante” de gênero e sexualidade, analisando como, de que forma, no teatro e nas artes as questões da assimilação e da ruptura, do antigo e do moderno, dão a ver as tensões entre uma política de identidade (que fixa os sujeitos) e uma política de (des)identidade (que rejeita a fixação) presentes nos países da periferia global.

Por essa razão, sou levado a dialogar com as questões do imperialismo e do colonialismo ao assumir a Teoria *Queer* como moldura teórica deste estudo, a fim de pensar as apropriações que eu próprio faço do *queer*, como uma estratégia de deslocamento e questionamento dos signos identitários de gênero e sexualidade (baseada na fluidez e na des/identidade) paradoxalmente atrelada à busca pela constituição de uma comunidade de “desviantes” (baseada na fixidez e na identidade).

Reconhecendo nos espetáculos em perspectiva uma encenação de tal paradoxo, tento entender como o teatro pode se tornar um espaço em que se irmanam os subalternos em sua heterogeneidade, permitindo a es-

cuta de uma voz fronteira e silenciada. Voz necessariamente ambivalente e de frágil captura, que encontra no “camp” e na “ironia” (CLETO, 1999; SONTAG, 1987) estratégias retóricas possíveis para celebrar a incongruência e a excentricidade dos marcadores de identidade, questionando os critérios de saber e de poder nas representações do “desviante” de gênero e sexualidade.

Tomo, então, os temas da morte, do luto e da melancolia nas experiências de gênero e sexuais não normativas para verificar como a instabilidade na recepção desses assuntos (a morte desfaz ou faz comunidades?), abordados pelos espetáculos que compõem o corpus desta pesquisa, é um emblema da fuga dos sentidos na cena contemporânea. Cena essa que ressalta o poder agregador do teatro (constituidor de comunidades), mas fratura as leis inabaláveis e as verdades incontestáveis no território das identidades de gênero e sexualidade.

Figura 01 – Shorts sobre calça.
Fonte: Arquivo Pessoal



Figura 02 – Interpretando um Soldado Romano, Paixão de Cristo escolar. 1988.
Fonte: Arquivo Pessoal



Figura 03 – De pé, ao fundo, como narrador de uma peça escolar. 1986.
Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 04 – De pé, à direita, em encenação escolar. 1989. Fonte: Arquivo Pessoal

CAPÍTULO I



Figura 05 - Gabriela (Marcos Felipe) e as mudanças corporais. Espetáculo Luis Antonio-Gabriela. 2017. Foto: Victor Iemini. Cia. Mungunzá.

UMA TRAVESTI É, ANTES DE TUDO, UMA MESTRA DO ENGAÑO.

Nossa investigação se inicia com a análise de *Carnes Tolendas: retrato escénico de un travesti* e *Luis Antonio-Gabriela*, observando como esses dois espetáculos são encenações dos processos (des)identificatórios dos personagens/sujeitos que enfocam. Pensando que o palco contemporâneo produz representações cujos significados não se estabilizam, exploramos como as contaminações da performance alteraram as formas do espetáculo teatral na atualidade, indagando os sentidos fixos e os saberes sobre as identidades. Examinamos, então, as maneiras como opera a performatividade cênica, abordando os elementos autobiográficos, a aproximação com real e a dimensão documental nos trabalhos em debate, que problematizam as imagens do “desviante” de gênero e sexualidade.

1.1 O espetáculo *Carnes Tolendas: retrato escénico de un travesti*

No ano de 2009, estreou na Argentina o espetáculo *Carnes Tolendas: retrato escénico de un travesti*, trabalho de conclusão do Curso de Licenciatura em Teatro/Universidade de Córdoba, com direção de Maria Palacios. O solo é protagonizado pela atriz-travesti Camila Sosa Villada e, com ele, o grupo Banquete Escénico pretende criar:

Uma obra teatral que tem como tema a própria experiência de vida da atriz, que oferece seu testemunho na qualidade de material dramático para ser transformado pela ficção e devolvido ao meio social na forma de teatro. O testemunho se entrelaça com textos de Federico García Lorca, numa trama complexa e delicada, que contém a vida real da atriz.⁸

Antes de prosseguir com a descrição da montagem, julgamos necessário inventariar algumas definições da identidade travesti, ressaltando que este estudo respeita as autodeclarações de gênero e de orientação sexual proferidas pelos personagens e artistas dos espetáculos investigados, a exemplo da expressão atriz-travesti, utilizada em todo o material de divulgação do espetáculo *CT*.

Em sua célebre etnografia sobre travestis de Salvador/BA, realizada entre 1996 e 1997, Don Kulick (2008, p. 203) adverte:

[...] o modo como as travestis pensam sua vida, agem e experimentam o cotidiano implica formidáveis mudanças, torções, inversões e dobras na configuração de gênero. As travestis injetam no corpo grandes quantidades de silicone industrial com o intuito de adquirir características físicas e aparência femininas, mas consideram um sinal de psicose o caso de homens que pretendem ser mulheres. Vivem com indivíduos machos, fortes e musculosos, mas a quem tratam como se fossem suas esposas. Fazem pontos nas ruas, vestidas como minissaias, exibindo os seios e seduzindo homens, mas homens que desejam ser penetrados e chamados por nomes e termos femininos durante o ato sexual. Afinal, o que vem a ser a subjetividade desses indivíduos complexos, contraditórios e contrários?

8. Disponível em: < <http://www.facebook.com/events/131339773564913/> >. Acesso em: 20 jul. 2012.

O próprio autor, então, arrisca uma resposta à sua indagação-problema de pesquisa, afirmando:

As travestis consideram que os machos são machos e as fêmeas são fêmeas em função dos órgãos genitais. Deus faz a pessoa macho ou fêmea. Deus pode cometer erros de vez em quando, e nesses casos, como disse Luciana, “quando chega a hora de operar, Ele tira o corpo fora”. Mas o que Ele fez não pode ser desfeito – ninguém pode mudar o sexo com o qual nasceu. Esta é a dimensão essencialista contida nas ideias que as travestis formulam sobre sexo e gênero. [...] Porém, há uma dimensão construtivista. Deus faz com que a pessoa seja irreversivelmente macho ou fêmea, ao dotá-la de uma genitália específica. Mas a morfologia diferencial da genitália permite explorar (e situar-se em) diferentes possibilidades de gênero. (KULICK, 2008, p. 204)⁹

Tendo em vista o ambiente específico em que se deu sua investigação: a prostituição travesti da noite soteropolitana; levando em conta ainda os 20 anos que nos separam da realidade descrita por Kulick, consideramos que houve muitas mudanças nas maneiras como os estudos de gênero e sexualidade compreendem a experiência travesti, bem como nas próprias formas que as travestis se autopercebem (em que pesem os marcadores sócio-econômicos, locais, étnico-raciais, educacionais, etc.). Ainda assim, julgamos que a etnografia de Kulick pode nos ajudar a compreender percepções e conceituações sobre a categoria que ainda circulam amplamente pelo imaginário popular brasileiro e latino e em alguns dos espetáculos que analisamos:

[...] as travestis trazem à tona a ideia de que possuir formas e feminilidade “naturais” é um valor desejável. Mas também

9. Luciana é uma das travestis entrevistadas por Kulick para seu estudo.

sugerem que tal feminilidade não está ao alcance imediato de todas as travestis. Elas precisam empregar meios artificiais para obter a aparência de naturalidade. A situação é ambígua para elas. Essa ambivalência deixa as travestis constantemente inseguras a respeito da própria aparência e extremamente suscetíveis a acusações – especialmente por parte das mulheres – de que não passam de cópias imperfeitas da feminilidade natural, da qual podem se aproximar, mas jamais atingir de forma convincente [...] Para se defender de tais acusações, as travestis desenvolveram maneiras de negar o desejo de adquirir a feminilidade natural das mulheres. A mais evidente é sua afirmação de que não se consideram mulher, nunca desejaram ser mulher e jamais cogitariam a possibilidade de se submeterem a uma cirurgia de mudança de sexo que lhes daria aquilo que é, reconhecidamente, objeto da luxúria dos homens. Elas não precisam de uma “buceta” para atrair os homens [...] (KULICK, 2008, p. 211-212)

Da mesma maneira que Kulick, Benedetti (2005, p. 18) recusa-se a uma classificação universalizante da experiência travesti, mas também propõe uma possível definição a partir de seu grupo de estudos:

Seguindo a lógica do grupo estudado, travestis são aquelas que promovem modificações nas formas do seu corpo visando a deixá-lo o mais parecido possível com o das mulheres; vestem-se e vivem cotidianamente como pessoas pertencentes ao gênero feminino sem, no entanto, desejar explicitamente recorrer à cirurgia de transgenitalização para retirar o pênis e construir uma vagina. Em contraste, a principal característica que define as transexuais nesse meio é a reivindicação da cirurgia de mudança de sexo como condição *sine que non* da sua transformação, sem a qual permaneceriam em sofrimento e desajuste subjetivo e social.

Tais definições, no entanto, mostram-se ineficientes e insuficientes no debate atual, em que as diferenças entre a experiência transexual e travesti são bastante tênues ou, talvez, inexistentes. Santos (2014) inicia sua discussão afirmando:

[...] faz-se necessário destacar que, enquanto a transexualidade apresenta pessoas que vivem no masculino e no feminino, até o presente momento, a travestilidade, como nós brasileiros a conhecemos, tem se apresentado em forma feminina. A dificuldade de encontrar bibliografia sobre “os travestis”, ou seja, pessoas que nasceram com o sexo biológico feminino, mas que vivem “como se fossem” homens, me impossibilitou de desenvolver uma análise comparativa com “as travestis” [...]. (SANTOS, 2014, p.79)

Em seguida, o autor aponta:

A opção ou não pela cirurgia de transgenitalização também aparece na literatura como uma das características que diferenciariam travestis e transexuais. Uma vez que essas pessoas têm em comum, no aspecto anatômico, um corpo de origem que vem com uma modelagem e genitália que é compreendida como marcador masculino, mas ambas, refutando tais atributos, se modificam corporalmente e se inserem socialmente em um papel atribuído ao “feminino”, para quem as visualiza corporalmente, nenhuma diferença mais clara se mostra, mesmo reconhecendo outras diferenças mais situadas, nos marcadores de classe social, raça, cultura. (SANTOS, 2014, p 85)

Para ele, a diferença entre transexuais e travestis parece se situar mais no campo médico e psicológico/psiquiátrico:

É exatamente por causa da aparência que – ressalvadas as diferentes formas de se vestir, se comportar e vocabulário – travestis e mulheres transexuais, no contexto político, flexibi-

lizam e utilizam estrategicamente a sua transidentidade. Em certos contextos e espaços, é mais proveitoso ser vista como transexual; em outros, ser travesti pode lhe trazer mais inserção social. Isso vai depender dos ganhos e perdas subjacentes à assunção política e social de determinada identidade de gênero. A categoria transexual, ainda que seja cunhada pelo conhecimento médico-psi e traga em seu bojo toda uma carga de patologia, oferece um desligamento da escolha-opção do sujeito em ser transexual e, mesmo que estigmatize a pessoa transexual patologizando-a, acaba sendo utilizada por muitas mulheres transexuais como forma de higienização social ou [...] como uma forma de *purificação* que as retira da conexão que tem sido realizada entre travestilidade e prostituição. (SANTOS, 2014, p. 85)

O pesquisador (2014, p. 87-88), então, conclui:

Quando tentamos pensar sobre as diferenças e semelhanças entre as experiências de travestis e transexuais, podemos perceber que, excetuando a transmasculinidade, travestis e mulheres transexuais apresentam uma experiência de gênero muito próxima, apesar dos discursos e percepções por vezes dissonantes e contraditórios. [...] A necessidade de modificar o corpo para nele marcar aqueles aspectos considerado femininos, assim como os caminhos, saberes e práticas que este processo comporta também são compartilhados por travestis e mulheres transexuais. [...] são pessoas que têm, no campo científico, político e social, o desafio de serem vistas como sujeitos que, independentemente da forma que vivem o gênero e constroem seus corpos, produzem novos conhecimentos sobre os limites das classificações identitárias e os riscos que elas produzem, ao estabelecer lugares generificados fixos para os sujeitos – tão fluidos – viverem.

Tal entendimento é corroborado por outros autores, como Bento (2008, p.59-60):

Quando mergulhamos nesse debate (diferenciação entre travestis e transexuais), defrontamo-nos com um outro, intenso, sobre os significados do que seja o masculino e feminino. É nesse processo que se nota a disputa de identidades. Parece que ser transexual ainda soa como algo que confere mais legitimidade e poder, enquanto a travesti é construída como a outra radical. É como se a categoria médica “transexual” fizesse o trabalho de limpeza, assepsia de uma categoria de rua.

Leite Jr. (2008, p. 12-13), por sua vez, revela, já na introdução de sua pesquisa, os obstáculos em obter uma definição clara das categorias transexual e travesti, dizendo:

Estudando as travestis, percebi que o discurso sobre este tema, seja o da cultura de massas, o científico ou militante, está completamente entrelaçado ao discurso sobre as transexuais. Os limites entre uma pré-suposta ou uma recém-criada “identidade” e outra, supostamente mais conhecida, a travesti, bem como as marcas distintivas entre elas, vão do mais rígido em textos científicos ao mais intencionalmente flexível na cultura de massas, passando pela complexa miscelânea de ideias, vivências e estratégias da experiência concreta e cotidiana de tais pessoas. [...] Quanto mais aprofundava o estudo sobre as travestis, mais me envolvia com a questão das transexuais, principalmente na pesquisa de campo, não sabendo os limites entre umas e outras, fora, apenas, as definições clínicas. Dependendo do lugar e da situação, tal pessoa se apresentava como uma ou outra das identidades. E às vezes com outras ainda, do tipo “gay” ou “mulher de verdade”.

Em minha carreira de professor universitário e integrante da Diretoria LGBT da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), tenho tido, felizmente, contato com vários e várias estudantes transexuais e travestis, o que me fez ter uma percepção altamente aberta sobre essas categorias. Nos últimos anos, após a conclusão desta pesquisa (2014), as definições dessas identidades têm se complexificado e problematizado, de maneira que este

estudo, agora revisado, pode apenas apontar para as conceituações que hoje circulam nos discursos científico, da militância e popular. Em comum, todos e todas manifestam uma insatisfação e uma incongruência radical em relação às normas de gênero e sexualidade com as quais foram socializados e socializadas. As relações com a anatomia/biologia ou “natureza”, com os gêneros homem e mulher, bem como com o desejo assumem arranjos altamente diferentes de um indivíduo a outro.

Entre aquelas que se definem como travestis, o que se observa é um sentido de afirmação desta categoria com vistas a subverter toda a carga sócio-cultural de preconceito e estigma que sobre ela pesa. Esses e essas estudantes têm produzido muito conhecimento, na academia e nos espaços de militância, sobre suas vivências, de maneira que sugerimos aos que se interessarem em aprofundar os saberes sobre a temática buscar essa produção, fartamente disponibilizada na *Internet*, a exemplo dos artigos encontrado no site Transfeminismo¹⁰.

Alertamos ainda que, ao longo desta pesquisa, utilizamos os artigos femininos “uma” e “a” para nos referirmos às travestis, respeitando a autodefinição de gênero desses sujeitos, porém, no próprio título do espetáculo dirigido por Palacios aparece o artigo masculino “um” anteposto à palavra travesti. Na tradução do texto, o termo ocorre ora precedido por artigo masculino ora feminino, e assim preservamos as citações às falas, pois acreditamos que essa fluidez de gêneros e essa incapacidade da linguagem em dar conta de tal identidade dialoga com as questões de nosso estudo.

De volta à descrição de *CT*: a montagem integrou a programação do Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, no Recife, quando tive a oportu-

10. Disponível em: <<https://transfeminismo.com>>. Acesso em: 31. Agos. 2017.

tunidade de assistir às duas sessões exibidas no Teatro Apolo, em 19 e 20 de janeiro de 2012. No palco seminu, ocupado por um canteiro de flores artificiais, tem início a apresentação, presentes a diretora, que toca um tango ao acordeão, e a atriz, que declama a letra da música *Por qué canto así*, de Celedonio Esteban Flores, utilizando a canção para introduzir, metaforicamente, diversos traços de sua identidade conflituosa, de sua origem argentina, de sua memória cultural, afetiva e familiar:

Peço licença, senhores/ que este tango... este tango fala por mim/e minha voz entre seus sons dirá.../ dirá porque canto assim/ porque quando criança/ porque quando criança minha mãe me ninava com um tango/ para chamar o sonho/ [...] / e eu me fiz em tangos/ fui me modelando em barro, em miséria/ nas amarguras da pobreza/ e cantos de mãe/ na rebeldia do que é forte e tem que cruzar os braços/ quando a fome vem [...]

Até concluir:

[...] e eu me fiz em tangos/ porque... porque o tango é macho/ porque o tango é forte/ tem cheiro de vida/ tem gosto... de morte/ porque quis muito e porque me enganaram/ e passei a vida ruminando sonhos/ porque sou uma árvore que nunca deu frutos/ porque sou um cão sem dono/ porque tenho ódios que nunca digo/ porque quando quero/ porque quando quero, sangro em beijos/ porque quis muito e não me quiseram/ por isso, canto tão triste/ por isso!

Ao final da canção, num corte abrupto, Villada encarna a personagem central da obra lorquiana *A casa de Bernarda Alba* (1936), dizendo: “Silêncio, jamais deixei que ninguém me desse lições. Aqui se faz o que eu mando: linha e agulha para as fêmeas, chicote e mula para o varão. Isso têm as pessoas que nascem com possibilidades”¹¹. A partir de então, a atriz cruza

11. Versão da dramaturgia traduzida e gentilmente cedida por Jennifer Jacomini.

histórias e personagens de sua vida pessoal com figuras e temas dos textos teatrais do autor andaluz. Bernarda Alba, por exemplo, confunde-se com a figura paterna de Villada e, ao enclausurar as filhas e tentar conter-lhes o desejo explosivo, temerosa da desonra pública, em tudo lembra o pai da atriz, quando esse responsabiliza a esposa pelo gênero e pela sexualidade do filho e reclama da vergonha que sente pelo rebento degenerado diante dos vizinhos.

Mais à frente, a performer abandona, por um instante, as personagens da dramaturgia lorquiana e encena a morte do próprio poeta, assassinado pelo regime franquista em plena Guerra Civil Espanhola, sob a alegação de “sodomia”. Essa perda histórica para a cultura LGBTI do século XX parece ecoar o parentesco, mais que artístico, entre Villada e o dramaturgo, nas trajetórias de vidas deslocadas, na violência a qual o corpo e o desejo que se “desviam” das normas sexuais permanecem submetidos e no luto perene que a comunidade “sexo-desviante” oferece aos “desaparecidos”.

Vivendo em cena, a um só tempo, o poeta granadino e o soldado que fora seu algoz, a atriz encontra nos versos lorquianos de *Há almas que têm* (1920), uma declaração de parentesco com o autor em seu instante de morte:

Há almas que têm/ luzeiros azuis,/ murchadas manhãs/ do tempo entre folhas/ e castos rincões/ que guardam um velho/ rumor de saudades/ e sonhos/ Outras almas têm/ dolentes espectros de paixões. Frutos/ com gusanos. Ecos/ de uma voz queimada/ que de longe vem/ como uma corrente/ de sombras. Lembranças/ vazias de pranto/ e sobras de beijos/ Madura minha alma/ faz bastante tempo,/ já se desmorona/ turva de mistério/ Pedras juvenis/ ruídas de sonhos/ caem sobre as águas/ de meus pensamentos/ Cada pedra diz/ Deus está muito longe.¹²

12. Disponível em: <<http://caminhodasaudade.blogspot.com.br/2010/04/federico-garcia-lorca.html>>. Acesso em: 20 jul. 2012. Tradução de autoria desconhecida.

Numa das inúmeras visitas que promove, em cena, à memória familiar, Villada recorda com carinho a figura da mãe, seu ponto de apoio diante da brutalidade paterna: “minha mãe era uma mulher muito doce”, relembra, enquanto espalha pelo tablado roupas de bebê que um dia vestiu e que, como rastro, permitem trazer ao palco um pouco desse afeto materno. O estatuto de “realidade” daquele material cênico - daquele documento - é modificado, simbolicamente, quando a atriz transforma os pedaços de tecido numa criança de colo. Irrompe, então, a personagem-título de *Yerma* (1934), símbolo da mulher que não teve filhos e que, portanto, no universo da Espanha rural retratado por García Lorca, não se tornou uma “fêmea” completa.

A incompletude de *Yerma* cruza-se com o feminino não biológico representado pelo corpo de Villada, que soca o abdômen e afirma: “Oco, não há trompas de falópio, não há útero, não há ovários, não há marido” para em seguida dizer-se nas palavras da personagem:

Como não me queixar, quando vejo você e as outras mulheres cheias de flores por dentro e eu inútil em meio a tanta beleza? [...] A mulher do campo que não dá filhos é inútil como um monte de espinhos, e até pior! [...] Porque estou farta, estou farta de ter essas mãos e não poder usá-las no que quero. Pois estou ofendida, ofendida, humilhada ao extremo, vendo que os trigos despontam, que as fontes não cessam de manar água em abundância, e que as ovelhas dão a luz de centenas de cordeiros e as cadelas, e que parece que todo o campo erguido me mostra suas crias ternas, adormecidas, enquanto eu sinto golpes de martelo aqui, no lugar da boca de meu filho.¹³

13. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/81215258/Yerma-Federico-Garcia-Lorca-portugues>>. Acesso em: 12 ago. 2012. Tradução de Marcus Mota.

Em seguida, Villada ocupa o canteiro de flores artificiais, situado ao lado esquerdo do palco, para dar vida à personagem Dona Rosita, da obra lorquiana *Dona Rosita, a solteira, ou a linguagem das flores* (1935), em que o autor descreve a longa espera de uma mulher por um amante (casado) que nunca chega. A situação dramática enseja à atriz relatar um pouco do relacionamento afetivo de sete anos com um homem, “único que a viu nua e sem maquiagem”, mas que, como tantos outros, partiu.

A partir do depoimento sobre a vida amorosa, Villada performa ainda trechos das obras *Bodas de Sangue* (1932), um sangrento triângulo amoroso que envolve a disputa de dois homens por uma mesma mulher; e *O Público* (1930), experimento radical na obra de García Lorca, em que o autor dialoga com procedimentos de criação surrealistas e expõe conteúdos sexuais de grande ambiguidade, tendo a peça, por essa última razão, permanecido fora do alcance de leitores e artistas por muitos anos. De *O Público*, Villada interpreta a cena na qual a personagem shakespeariana Julieta salta do túmulo e insinua uma relação sexual com um cavalo negro, desconstruindo assim qualquer pretensa inocência e sugerindo ainda um lugar de dominação no ato.

Desse momento em diante, o diálogo com a vida/obra de Lorca arrefece e o tom testemunhal ganha relevo na encenação. Villada relembra a figura de Yukio Mishima, escritor japonês, que em 1949 publicou o controverso *Confissões de uma máscara*, romance autobiográfico em que explora a descoberta da homossexualidade, sob a máscara do personagem Kochan. A citação abre um importante momento do espetáculo, em que a atriz afirma “mostrar suas máscaras” e dá início a um processo de transformação visual, desfazendo-se do figurino preto e básico, composto por um macacão, para assumir a identidade feminina, soltando os cabelos longos, colocando um vestido, maquiando-se e pintando as unhas, com

a devida ajuda da diretora que entra em cena para desempenhar o papel de camareira.

Ao longo do processo de (trans)formação, realizado no proscênio, a atriz conversa longamente com a plateia, em tom íntimo e confessional, sobre vários episódios e questões de sua vida, enquanto continua a dar voz a personagens de sua história e a outros tipos sociais, a exemplo do momento em que assume um discurso eivado de preconceitos e diz:

Me dão nojo os homossexuais, me dão nojo os travestis, me dão nojo as lésbicas. Nojo me dão os judeus, e os negros, e os pobres, e os comunistas, e os latino-americanos... me dão nojo os morenos, e os loiros, e os albinos, e os bolivianos, e os peruanos, e os chilenos [...] Viado! Viado horrroso! Viado esquenta rola! Viado preto! Viado chupa-pica! Viado quadrado! Viado ridículo! Viado barbudo! Viado imundo! Viado sujo! Viado metido a merda! Viado deformado!

Essa sequência cria, cenicamente, um efeito de contradição e contestação bastante forte, pois opõe a ação “proibida” do corpo biológico masculino em plena apropriação de aparatos femininos aos discursos que objetivam reprovar ou mesmo interditar essa prática. Numa espécie de síntese das tensões identitárias que operam sobre Camila Sosa Villada e que movimentam o espetáculo.

Enquanto finaliza o processo de “montação”¹⁴, a performer lança para a plateia aquele que é seu depoimento mais direto sobre a condição travesti, afirmando, entre outras coisas que “uma travesti é, antes de tudo, uma mestra do engano”:

14. No linguajar, sobretudo, transformista, trata-se de se vestir com as roupas do gênero não atribuído ao sujeito quando de seu nascimento e de seu processo de socialização.

Nunca se é uma mulher. E voltar a ser homem... essa é uma possibilidade vergonhosa, então se recusa totalmente. Devemos, as travestis, aprender a viver com essa realidade ingrata ou, do contrário, podemos cair na loucura. Não existe uma mulher presa no corpo de um homem, nem um homem preso no corpo de uma mulher. No corpo de uma travesti habita o feminino e o masculino: habita o sutil, o curvo, o ondulante [...] e existe também o reto, o duro, o anguloso [...]. O corpo do homem que matamos para poder ser nós mesmas estabelece uma guerra que travamos todos os dias, suas armas: calvície, voz grave, mão grandes, pés grandes, quadril estreito, ausência de peitos, de cintura... Contra tudo isso, uma travesti sempre dispõe de truques. Uma travesti sempre tem truques. Porque *uma travesti é, antes de tudo, uma mestra do engano*. (Grifo nosso)

Nessa passagem, encontramos fortes ressonâncias da percepção das travestis entrevistadas por Kulick (2008) sobre as noções de masculino e feminino em suas vidas, tal qual descrito anteriormente neste capítulo.

Já transformada, Villada desce até a plateia para distribuir doces aos espectadores, numa espécie de celebração do encontro teatral, voltando na sequência ao palco, onde estende um grande recorte de seda azul, símbolo do rio presente no poema *A Casada Infiel*, do Romancero Cigano de Lorca, declamado pela atriz como potente metáfora das relações homem e mulher e como fechamento de seu idílio amoroso.

Encoberta pela seda azul, ela canta, mais uma vez acompanhada pela diretora ao acordeão, o tango *Desde el Alma*, de Homero Manzi. O lamento é entoado com força e altivez por Villada, que se abana com um leque até as notas finais da música, quando o tecido cai e podemos ver, antes do rápido blecaute, o nu frontal da performer, com seu corpo delgado, sem seios, e seu pênis.

1.2 O espetáculo *Luis Antonio-Gabriela*

Em 2011, estreou na cidade de São Paulo o espetáculo *Luis Antonio-Gabriela*, da Cia. Mungunzá de Teatro, apresentado no Recife em 25 de novembro daquele ano, no Teatro Luiz Mendonça. Na montagem, o autor/diretor Nelson Baskerville encena o drama familiar de sua irmã travesti, que fez a dura travessia de Luis Antonio para Gabriela, recuperando assim uma genealogia, um parentesco outrora negado e agora teatralmente afirmado. Baskerville abre o baú da família, revira a memória doméstica para explorar esse passado apagado, vergonhoso, retirando da sombra um dos seus, na tentativa de reatar um laço perdido.

A dramaturgia do espetáculo foi construída a partir de argumento do diretor, com intervenções de Verônica Gentillin (que interpreta em cena o próprio Nelson Baskerville), tendo como base depoimentos dos familiares e personagens retratados na narrativa, cartas, imagens e outros documentos existentes. Trata-se, portanto, de um “documentário cênico”, subtítulo que aparece em alguns materiais de imprensa sobre o espetáculo.

A encenação acontece num espaço-instalação repleto de materiais cenográficos, equipamentos de iluminação, câmeras de vídeo e outros aparatos tecnológicos. Os atores (cinco no total) se apresentam, identificando as personagens que encarnarão para dar início à narrativa, que tem como ponto de partida o nascimento de Luis Antonio Baskerville, em 1953, e de Nelson Antonio Baskerville, em 1961. Engatinhando sobre o palco, os performers oferecem dados ao mais diversos sobre as personagens: peso, tamanho, local de batismo, primeiros gestos, primeiras palavras, proezas e paixões infantis.

Logo, tem-se notícia que Luis Antonio fora adotado e que Nelson perdera a mãe no parto, episódio revivido em cena a partir de um depoimento do pequeno Bolinho (apelido do autor/diretor na infância):

Verônica (Bolinho): Quando eu era pequeno, meu pai fazia eu ir com ele todo ano, no dia 1º de setembro, no cemité-

rio, levar flores pra uma tal de Mãe Gladys que eu não sabia muito bem quem era. Mas eu achava que era uma santa. Aí um dia, eu já tinha uns 7 anos, eu estava mexendo nuns documentos e encontrei a minha certidão de nascimento. Lá eu vi que dia 1º de setembro era a data do meu nascimento, e que o nome da minha mãe era Gladys. Nesse dia eu descobri que eu não era filho de quem eu achava que fosse minha mãe (*a madrastra*). Eu era filho de quem eu achava que fosse uma Santa, e que ela tinha morrido no meu parto. ¹⁵

À essa altura, a família Baskerville já havia aumentado, com o casamento do viúvo Paschoal, pai dos meninos e de outros quatro filhos, com Doracy, também viúva e mãe de mais três crianças. Sabe-se que Luis Antonio, que tinha sido levado para casa sem maiores explicações por Paschoal, fora muito apegado a Mãe Gladys, quando ainda viva, e que Nelson, por sua vez, reconhecia como mãe apenas Doracy, sua madrastra, tendo a infância perturbada pela descoberta de que morte e vida cruzavam-se em seu nascimento, conflito identitário resumido em um das falas da personagem: “Eu não soube nascer, mãe”.

A enorme família, moradora de Santos/SP, vive os dilemas cotidianos da conciliação entre seus dois núcleos, até que o maior dos problemas aparece: a sexualidade/gênero de Luis Antonio, como bem afirma a irmã Maria Cristina: “Desde muito pequeno o Luis Antonio tinha gestos, maneira de se expressar, maneira de falar de uma menina. Acho que com dois anos ele já queria minhas bonecas, maquiagem [...] Ele foi se tornando, para nós, um problema”; e como atesta também a madrastra, Doracy:

15. Cópia do texto gentilmente cedida por Valmir Santos. Todas as falas presentes nesta descrição da montagem foram extraídas do original. Uma versão da história em formato de diário, com textos presentes na peça e outros adicionais, foi publicada: BASKERVILLE, Nelson. **Luís Antônio Gabriela**. São Paulo: nVersos, 2012.

“o Luis Antonio era um menino meigo, educado, era diferente dos outros. Adorava enrolar docinho, enfeitar caixas, fazer roupinhas... Ele costurava roupinhas de boneca, enfim ele tinha uma tendência pro feminino”¹⁶.

Ainda com foco nos primeiros anos de vida das personagens, a narrativa expõe um de seus episódios mais reveladores: a relação sexual de Luis Antonio, adolescente, com Nelson, ainda criança. Antonio pergunta ao irmão: “Você já viu homem soltar leite?” e dele abusa sexualmente. A passagem é encenada com quase nenhuma luz, a não ser lanternas que os próprios atores acionam, um letreiro eletrônico que exhibe ininterruptamente a pergunta de Tonio (um dos apelidos da personagem-título, também chamado pelos familiares de Bolota) e o diálogo que reproduz o ato do irmão mais velho conduzindo o atordoado e inocente irmão mais novo à ação incompreendida:

Verônica (Nelson) – Então ele me levou para o banheiro, sentou na privada e começou mexer no pau dele e ele soltava uns sons, gemia e me olhava e falava:

Marcos (Tonio) – Ó que gostoso, ó que gostoso, ó que gostoso...

Verônica (Nelson) – E começou a soltar o leite... Ele gozou

16. Embora saibamos problemática a não distinção, aqui, entre uma experiência de transgeneridade (ligada às vivências de travestis e transexuais e às questões de gênero) e outra de homossexualidade (relacionada às vidas de *gays* e *lésbicas* e à orientação sexual), por hora, assumimos a categoria homossexual para descrever a trajetória de Luis Antonio, tendo em vista a presença inegável dessa “identidade” nos discursos sociais expostos pela peça, como também em *Carnes Tolendas*, para compreender as subjetividades de suas personagens centrais. Nos capítulos subsequentes, a associação entre travestilidade e homossexualidade, bem como a distinção entre transformistas e travestis, serão exploradas a partir do diálogo com os estudos *queer* e com outros aparatos para pensar as categorias sexuais.

Em seguida, a plateia acompanha o testemunho do pequeno Bolinho seguido da fala de Nelson, já adulto, expondo o trauma infantil, os medos e as paranoias causados pelo episódio, que se repetiria outras vezes e seria a memória mais importante do autor/diretor a respeito da relação com o irmão, de quem se afastou, em definitivo, anos mais tarde:

Verônica (Bolinho/Nelson): (*Criança*) Eu fui amamentado por trás. Como minha mãe não nasceu, Deus me deu um irmão que soltava leite. Eu não sabia que mamar doía. [...] Eu fui ficando tão cheio de leite que meu peito começou a crescer pra (*sic*) vazar todo o leite que tinha dentro. [...] Quando a criança toma leite depois dos seis anos de idade ela pega uma doença. Uma doença que faz nascer um A no final de tudo. Mas eu não quero um A no final do meu nome. Eu quero continuar me chamando Bolinho, eu não quero ser Bolinha! Ouviu Deus?? (*Adulto*) Depois disso nós nos mudamos, e na casa nova, eu já tinha uns 12 anos, eu me lembro de ficar na frente do espelho olhando para os meus peitos. Eu estava engordando e eu achava que o meu peito estava crescendo, eu achava que meu peito ia crescer como de mulher, porque eu tinha sido maculado. Eu achava que eu ia virar um travesti, porque eu tinha sido comido por um. Como uma espécie de condenação. Eu estava condenado a virar mulher. Eu tinha muito medo de virar mulher. Eu tinha muito medo de virar mulher.¹⁷

Desse momento em diante, a montagem começa a retratar o processo de transformação de Luis Antonio em Gabriela: “Eu transvisto, tu transvestes, ele transveste, nós transvestimos, vós transvestis, eles transvestem”, conjuga Marcos Felipe, ator que interpreta a personagem-título, enquanto caminha pelo palco em poses afeminadas, com um andar desengonçado e bolsa de mulher a tiracolo. A encenação nos situa, então, no ano

17. Artigo masculino “um” precedendo a palavra travesti, como no original, preservado por nós.

de 1968, época do Ato Institucional n. 05 (AI5) e do acirramento da perseguição política no Brasil. Luis Antonio vivia a tortura dentro de casa, nas surras sistemáticas que o pai lhe dava: “Meu pai era o general e nós éramos os comunistas”, compara Felipe.

Em cena, os espancamentos paternos são traduzidos de forma absolutamente não realista, mas simbólica e poética, com chicotadas no ar, pancadas num saco de boxe, urros e luta/dança coreografada entre pai e filho. Por fim, diante das dificuldades em lidar com a identidade de gênero e sexualidade de Tonio, o pai o envia para a casa dos avós maternos, momento em que os vínculos familiares começam a se desfazer por completo. Luis Antonio entra para a prostituição na noite santista e ainda é vítima da tortura perpetrada por policiais.

Nos dizeres da irmã Maria Cristina:

[...] antigamente as pessoas achavam que se corrigia a homossexualidade ou a transexualidade com surra, né! Era uma maneira de se corrigir aquilo. Era um defeito, era uma opinião ou alguma coisa assim, que tinha que ser mudada. Era sem-vergonhice e tinha que ser mudada. Então o Tonio apanhava muito, muito, muito, para ser corrigido. E isso foi só agravando todo o estado dele.¹⁸

Diante da tristeza em ter de permanecer afastado dos seus, Tonio dubla a canção *My melancholy blues*, originalmente interpretada por Freddie Mercury para o grupo *Queen*. Cena em que Marcos Felipe se apresenta

18. Observe-se que o termo transexualidade aparece aqui como elaboração posterior ao vivido, no depoimento da irmã sobre Gabriela, atestando uma mudança de percepção sobre a personagem, autorizada pelos novos saberes sobre as identidades de gênero e sexualidade. Este é o único momento em que essa categorização aparece. No restante da peça, os termos “bicha”, “veado” e “homossexual” são utilizados fartamente para nomear a personagem-título.

seminu, com o genital escondido entre as pernas, “parodiando” o sexo feminino. Quem canta, de fato, a música ao vivo no palco é a atriz Day Porto, que, paramentada como uma travesti do circuito noturno, atravessa toda a encenação em outros números musicais aos quais empresta a voz, tocando ainda alguns instrumentos.

Em 1969, Luis Antonio transfere-se para uma república de travestis, comandada pela “bicha-cafetão” Tony Star. “Nessa época, ele já tinha injetado muito silicone industrial, então ele tava muito inchado né, porque ele já tinha tomado muito hormônio, já tinha muito silicone”, recorda Maria Cristina. O espetáculo recria, então, com humor, o ambiente da república, acionando uma série de estereótipos sobre as “bichas” e as travestis, com atores envergando máscaras do animal veado e, depois, toucas de salão de beleza, porque um dos grandes amigos de Tonio, naquele período, era o cabeleireiro Serginho, que relembra a exploração a qual estavam submetidos e afirma: “Você sabe que, antigamente, para você assumir a sua homossexualidade, você tinha que se travestir. Hoje, eu não seria travesti não, eu seria um viadinho de bigode que teria um salão no shopping”.

É Serginho também quem lembra da inadequação corporal de Luis Antonio, um homem gigante, que fazia grande esforço para se adaptar às medidas femininas, inclusive dos calçados, razão pela qual seu andar era tão deformado.

Na sequência, a encenação retoma as relações entre pai e filho, a partir de um depoimento da madrastra Doracy em que se revela o vínculo consanguíneo entre Luis Antonio e Paschoal. Apesar de ter sido levado para casa na condição de adotado, Doracy afirma que o menino era fruto de uma relação extraconjugal de Paschoal, ainda no primeiro casamento, e que a grande dor paterna diante do filho não tinha a ver com a identidade de gênero e sexualidade dele, mas com o “pecado” do adultério. Mais à frente, o público toma ainda conhecimento de que Luis Antonio fora um

presente para a primeira esposa de Paschoal, Gladys, que àquela altura apresentava dificuldades de saúde para ser mãe, mesmo desejando muito um primeiro filho.

Sabemos, então, que o contato de Tonio com a família rompeu-se por anos, embora algumas cartas resgatadas pela montagem deem conta de que pai e filho nunca perderam por completo o vínculo, nutrindo grande amor um pelo outro e ansiando por um reencontro, que não chegou a acontecer. Até que um dia, Luis Antonio recebe a tardia notícia da morte de Paschoal. Um mês havia se passado desde o falecimento, impedindo assim o filho “pródigo” de acompanhar todas as cerimônias de despedida: “ficaram com vergonha de mim?”, pergunta Tonio ao irmão portador da mensagem, Nelson.

Quatro anos mais tarde, em 1988, Luis Antonio se muda para a Espanha e assume de vez a identidade de Gabriela, transformação cenicamente materializada com a reunião dos atores em torno do intérprete Marcos Felipe, a vestir seu corpo com adornos como bijoutherias e um *tu-tu* de balé. Em seguida, Day Porto e o próprio Marcos Felipe interpretam *Bilbao Song*, canção de Kurt Weill e Bertolt Brecht, em versão brasileira traduzida por Cacá Rosset. Bilbao foi a cidade espanhola em que Gabriela passou os últimos vinte anos de vida, como conhecida artista da noite, e, aqui, o número musical introduz o clima de *cabaret* que marcaria a trajetória artística da travesti naqueles tempos.

Após o número, projeta-se um vídeo com depoimento de Nelson Baskerville, capturado no processo de criação, em que o autor/diretor compartilha com os atores suas dúvidas sobre o desenvolvimento dramático da narrativa, a não linearidade da história, e acerca do tom dramático ou realista de algumas passagens. Depois disso, acontece um salto no tempo narrativo e chega-se ao ano de 2002/2003, quando a família tem notícia, através do amigo Serginho, do falecimento de Gabriela.

A informação revela-se imprecisa, mas isso só se descobriu a posteriori, quando os parentes já haviam se mobilizado para afe-la. No programa do espetáculo, o diretor descreve esse episódio como o resgate de um laço soterrado por anos, sendo a própria montagem teatral fruto desse “engano” revelador.

Em 2002, recebi uma ligação de minha segunda mãe, Doracy [...] ela me ligou pra dizer que Luis Antônio havia morrido na Espanha. O tonio, pra mim, era aquele irmão, 8 anos mais velho, que sempre mantive na sombra, só alguns poucos amigos sabiam da sua existência, ele era aquele que, além de me seduzir, e abusar sexualmente, fazia com que muitos dedos da cidade de Santos fossem apontados pra nós, os “irmãos da bicha”, a “família do pederesta” e outros nomes. Sou obrigado a confessar que a notícia da morte dele não me abalou nem um pouco. Eram quase 30 anos sem saber nada dele, sem saber se ele estava vivo ou morto, enfim, liguei pra minha irmã, Maria Cristina, advogada, para passar a notícia pra frente e a preocupação imediata dela foi com os papéis, atestado de óbito, documentação para o espólio, etc [...]

Após acionar o Consulado Brasileiro em Bilbao e descobrir que Gabriela estava viva, Maria Cristina vê-se obrigada a retomar o contato com a irmã, que, tocada com a preocupação familiar, escreve-lhe dando notícias. Cristina vai até a Espanha, onde encontra Gabriela doente, com o corpo deformado pelo silicone e complicações derivadas do HIV, da hepatite C e do vício em cocaína. A advogada torna-se, então, cuidadora de Gabriela e, numa das muitas viagens a Bilbao, consegue interná-la numa clínica para tratamento de prostitutas e viciados, onde a irmã falece em 2006.

Essa é a parte da história mais fartamente documentada e, certamente por isso, a encenação faz desfilarem pelo palco neste momento: postais, cartas, documentos consulares, fotografias, convites de aniversário, álbuns,

relatos transcritos, carteiras de identificação, licenças, bilhetes, roupas, objetos, presentes, certificados educacionais e outros materiais, prioritariamente desse período, mas também de outros, respeitando o desejo de não linearidade do autor/diretor. Como se aquela colcha de retalhos familiar, aquele quebra cabeças, começasse, a partir do reencontro com Gabriela, a fazer algum sentido.

Maria Cristina, única testemunha dos últimos momentos da irmã, relata ainda a indagação tardia feita por Gabriela a respeito de suas origens: “Tininha, uma vez me contaram que eu não sou filho do pai e da mãe”. Ao que a parente teria argumentado: “Mentira, lógico que você é filho do pai e da mãe, você é a cara da vó”, embora na época não tivesse certeza do parentesco, mas de fato a achasse muito parecida com a avó e desconfiasse que Gabriela era filha de Paschoal. A resposta dada, porém, era uma forma de aliviar o sofrimento da irmã, já em estágio terminal.

Entre os eventos desse período, o que assume maior impacto visual e poético na encenação é a visita feita pelas duas irmãs ao Museu Guggenheim de Bilbao. Gabriela já não tinha controle do aparelho intestinal e, por isso, usava fraldas. Mesmo advertida pela irmã sobre a necessidade delas para sair de casa, recusa-se a usá-las, pois isso lhe marcaria a silhueta. Uma vez no museu, Gabriela sofre um desarranjo intestinal em público. Nesse momento, diversas telas do artista plástico Thiago Hattner, penduradas nos urdimentos do teatro, são abertas pelo elenco, expondo corpos femininos mutilados nos genitais, em poses eróticas, corpos sexualmente ambíguos, incompletos, retorcidos: uma exposição de imagens grotescas de dor e agonia, como a lembrar a tortuosa travessia identitária de Gabriela.

Constrangida com a situação, Maria Cristina leva a irmã de volta para casa e, ao lhe dar banho, depara-se pela primeira vez com o corpo de Gabriela:

Sandra (Maria Cristina) – [...] Até olhei assim, me assustou um pouco. Eu nunca tinha visto. É uma mulher com pênis e tudo. [...] Tinha o peito enorme, cheio de bolas enormes de silicone, é porque esse silicone com o tempo ele desce, então a perna era um... Parecia um elefante, cheio de silicone com aquelas pelotas e muito inchadas. Então era uma figura assim, grotesca.

Cristina recorda ainda do desejo da irmã, nos últimos instantes de vida, de retornar ao seio familiar no Brasil, dos telefonemas no leito de morte, em que a moribunda perguntava “Eu vou encontrar a mãe? Eu vou encontrar o pai?” e do falecimento de Gabriela, solitária na Espanha, como havia passado mais de 20 anos da vida. Engolfada pela emocionalidade, a plateia é, então, surpreendida por um número musical jocoso, entoado pela própria personagem-título, que salta da cama hospitalar e canta:

Eu morri justo aqui/ Eu morri e não escolhi/ Desisti disso
aqui/ Não escolhi eu morri/ Resisti até aqui/ Quando então
caí em si (*sic*)/ Nunca eu existi/ Nunca eu existi/ Me fudi se
fudeu/ Travesti se fudeu/ Me fudi se fudeu/ Travesti se fudeu/
Me fudi se fudeu/ Travesti se fudeu

Por fim, os atores descem pequenas molduras suspensas nos urdimentos do teatro, encaixam seus rostos nelas, formando uma espécie de quadro familiar, e cantam a música *Your Song*, sucesso do cantor e compositor Elton John, que diz em alguns versos: “Espero que você não se importe / Espero que você não se importe de eu por em palavras / Como a vida é maravilhosa por você estar neste mundo”. Eles apagam todas as luzes da cena, deixando que se veja apenas o texto do letreiro eletrônico, no qual se lê: “Esse espetáculo é um pedido de desculpas, eu to dizendo: Desculpa Tonio eu não soube lidar com isso. Nelson Bolinho Baskerville”.

Dessa maneira, infere-se que o espetáculo-tributo de Nelson Baskerville à irmã travesti sinaliza para a urgência do diretor em encontrar sua própria identidade, vasculhando a história do indivíduo Luis Antonio-Gabriela, um estranho-familiar, a fim de se reaproximar dele, afirmando um laço de parentesco perdido. São, portanto, os processos tortuosos e “desviados” de construção dessas subjetividades, de Nelson, Gabriela e também de Camila, em *Carnes Tolendas*, que ocupam o centro das duas encenações por nós descritas. Assim, para melhor entendê-los, recorreremos ao conceito de “(des)identidade” (MUNÓZ, 1999), considerando também o papel fundamental que exerce a memória cultural, familiar, documental e afetiva, na reconstrução cênica dessas histórias de vida “deslocadas”.

1.3 (Des)identidade e memória

Num importante estudo de 1999, José Esteban Muñoz, pesquisador cubano radicado nos Estados Unidos, desenvolve os conceitos de “(des) identidade” e “(des)identificação”, que consistiriam em estratégias de sobrevivência acionadas pelos sujeitos minoritários para negociar e resistir numa esfera pública que os apaga e que lhes coíbe a existência:

A ficção da identidade é acessada com relativa facilidade pela maior parte dos sujeitos majoritários. Os sujeitos minoritários precisam se relacionar com diferentes campos subculturais para ativar seus próprios sentidos do “eu”. Isso não significa que os sujeitos majoritários não recorram à desidentificação ou que suas próprias formações como sujeitos não sejam estruturadas através de múltiplos, e às vezes conflituosos, lugares de identificação. No capitalismo tardio, todos os sujeitos-cidadãos são formados pelo que Nestor García Canclini chamou de “transformações híbridas geradas pela coexistência horizontal de um número de sistemas simbólicos”. A história da formação identitária prevista nas “transformações híbridas” [...] diz respeito a sujeitos cujas

identidades são formadas em resposta à lógica cultural da heteronormatividade, da supremacia branca, da misoginia, lógica cultural que, sugiro, trabalha para sedimentar o poder do Estado. (MUÑOZ, 1999, p. 05)

Os espetáculos *Carnes Tolendas: retrato scénico de um travesti* e *Luis Antonio-Gabriela* tratam, primordialmente, dos processos de (des)identificação de Camila Sosa Villada, Luis Antonio Baskerville e Nelson Baskerville, fazendo do palco um lugar privilegiado para debater a construção dessas subjetividades deslocadas. Em *Carnes Tolendas*, Villada acessa a memória familiar para mostrar como rejeitava os padrões masculinos e como admirava e se identificava com as coisas da mãe, um problema de “criação”, segundo o pai:

(Para a esposa) Se você a vida toda tava *(sic)* com ele debaixo das suas saias. Você fazia todas as vontades do rapaz e o encobertava em tudo. Você poderia tê-lo mandado jogar basquete, poderia tê-lo mandado jogar futebol, lutar boxe, karatê, não sei o quê! Algo que o fizesse mais homem, Graciela! Mas não. Passou a vida inteira com ele debaixo das suas saias, na cozinha, cozinhando com suas amigas. Que categoria de homem se faz na cozinha? Me diz, Graciela! Essa é uma traição muito grande. É uma traição muito grande que você fez comigo, hein!

Mais à frente, quando recorda seu processo de transição, a atriz reforça uma identificação primeva com a figura materna, dizendo:

Levo treze anos como travesti. Treze anos esperando que alguém me ame. Treze anos que me serviram para aprender que nunca vou ser uma mulher, e nunca mais voltarei a ser um homem. Usurpei o corpo do homem que fui para ir matando pouco a pouco todo rastro de masculinidade, que

ingenuidade a minha! E todo rastro de passado, para poder lhe dar um nome. Camila. Camila habita um corpo morto, esvaziado, possuído por ela. Não poderia dizer por quê. Porque elegi este caminho. Havia uma luz, ao final, e que tinha a ver com o feminino. Com o exemplo de minha mãe, com a feminilidade dela e tudo que me encantava desde sempre. Não sabia o quão difícil seria trilhar este caminho. Nascer homem e vestir-se como mulher, isso tão anormal e detestado por tanta gente, algo tão antigo, tão praticado por todos, que tem a ver com minha felicidade. Inexplicável, impossível de enquadrá-lo em nomenclaturas e gêneros. Não tive dúvidas disso. E fui assim desde sempre.

Podemos considerar que a montagem é mesmo uma encenação desse processo (des)identificatório, porque Villada encontra nas personagens de Federico García Lorca ecos de sua própria história, delas apropriando-se de forma absolutamente particular e, para muitos, indevida, como ressoa na montagem uma das vozes conservadoras e preconceituosas que a atriz interpreta:

E agora dizem que se atreveu a usar textos de Federico García Lorca em uma obra de teatro! Que vergonha usar o nome de nosso poeta nacional na boca de um travesti sul-americano imundo, tudo isso é humilhante para as pessoas normais, para as pessoas de bem [...]

Graças a essa apropriação de objetos não codificados culturalmente para se conectar com aquele sujeito (MUÑOZ, 1999, p.12), Bernarda Alba se transforma, cenicamente, no pai de Villada e a atriz encontra voz ainda em Rosita, Yerma, nos amantes de *Bodas de Sangue* e na Julieta, de *O público*, desdobrando também os discursos familiares, institucionais e estereotípicos que constituíram sua identidade. Villada doa seu corpo à plateia, dele se (des)identificando várias vezes no palco, a fim de recompor os fragmentos que forjaram sua subjetividade.

Essa performance (des)identificatória poderia ser chamada também, nos termos de Muñoz (1999, p. 07), de uma “identidade na diferença”, posto que emerge de uma interpelação da esfera pública que falhou: “Pode um ‘eu’ ou uma personalidade ser produzido sem identificações apropriadas? Um sujeito (des)identificatório é incapaz de se identificar totalmente ou formar o que Sigmund Freud chamou de relações de similitude”. Posição semelhante a de Hall (2000, p. 108), quando afirma:

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação.

Penso nas apropriações “indevidas” que eu fazia de objetos culturais não direcionados a mim, um garoto branco, do subúrbio, nordestino, criado numa família de matriz heterossexual. Penso em como as vilãs, as executivas e “ricaças” das novelas, os bruxos e as bruxas dos desenhos animados, a personagem transformista Cinderela eram projeções absolutamente proibidas para a minha identidade. Penso, ainda, na rejeição que eu tinha ao futebol, que meu pai tentou com insistência me fazer jogar, e na tortura que era a educação física escolar, que separava meninos e meninas e, no primeiro caso, resumia-se a jogar bola com os pés.

Penso em como era gostoso brincar de elástico, amarelinha, pular corda e de como eu era visto com estranheza por isso. Penso em como odiei quando, num “amigo secreto” do colégio, ganhei de presente o boneco de um

dos heróis masculinos dos “Thundercats”, animação que eu adorava, mas cuja personagem favorita era o vilão Mun-ha. Penso em como não achava a menor graça em Didi, do quarteto televisivo “Os Trapalhões”, e como amava o afeminado Zacarias. Penso em como trocava qualquer “pelada”¹⁹ por uma brincadeira teatral. Penso em como fantasiava a riqueza, o glamour e tinha vergonha da minha casa empobrecida. Penso em como achava meu pai uma figura sem graça e adorava as ombreiras, as bijouterias, a maquiagem, a elegância da minha mãe.

Esta pesquisa é também fruto de uma (des)identificação, porque, ao longo da vida, fui negociando, consciente e inconscientemente, muitos componentes da minha identidade: tornei-me um homossexual de classe média, nível universitário, professor e “limpei” muito da minha origem pobre. Também amadureci e percebo, no trato com pessoas, como me tornei um cidadão respeitável e como, hoje, ao contrário do que acontecia 20 ou 15 anos atrás, não sou alvo da injúria que marcou de maneira brutal minha infância e minha adolescência.

Penso ainda que minhas fantasias de poder na infância eram uma resposta ao lugar absolutamente desempregado e despossuído que eu ocupava. Esse poder, exercito-o hoje com a relativa ascensão social que experimentei e com a atividade intelectual, como pesquisador, jornalista, artista e professor que me tornei. Desde a adolescência, percebi que só haveria um caminho para me livrar das injúrias e dos estereótipos que a mim tentavam impor, deslocando a percepção dos outros a meu respeito da reprovável homossexualidade para a louvável inteligência. Tornei-me, então, o primeiro aluno da turma e fiz um carreira estudantil diferenciada, que me garantiu acesso a ambientes de outra forma cerrados à “pintosa”²⁰ que eu era/sou.

19. Jogo de futebol amador.

20. Gíria: homossexual “efeminado”.

No caso de *Luis Antonio-Gabriela*, a (des)identificação mais visível se dá entre os irmãos Bolinho e Bolota. No programa do espetáculo, Nelson Baskerville afirma que os eventos ali narrados “moldaram, na forja da minha alma, para o bem e para o mal, o artista/homem que tenho sido”, deixando claro seu desejo de encontrar, ao recuperar a figura da irmã perdida, sua própria identidade. Através da memória familiar, o encenador entrelaça episódios de vida dos irmãos, separados por 30 anos: procedimento que aparece já na cena inicial ao retratar o nascimento dos dois e as diferenças/aproximações entre os bebês.

Esse cruzamento é reforçado no episódio do abuso sexual, em que o pequeno Bolinho se funde fisicamente ao irmão “veado” e teme tornar-se como ele. A montagem é, assim, uma retomada dessa (des)identidade, dessa negação infantil (o que justifica a recorrência da cena do abuso ao longo do espetáculo), com o intuito de afirmar que, apesar de tudo, há mais de Luis Antonio em Nelson que os eventos da infância e os desvios da vida poderiam supor.

Como afirma Muñoz (1999), a (des)identificação não trata de limpar os componentes dúbios e vergonhosos do lugar de identidade, como poderíamos inferir a respeito das relações entre a família e Gabriela, mas sim de retrabalhar essas marcas, como bem faz a montagem. Nessa direção, é que acompanhamos o empreendimento artístico de Nelson num esforço enorme para resgatar os laços com Tonio e as interseções identitárias que permitem chamá-los de irmãos: “Eu não soube nascer, mãe!”, diz o atordoado Bolinho. “Eu nasci no corpo errado”, repete o deslocado Bolota.

Observamos ainda que em *Luis Antonio-Gabriela*, o autor/diretor usa o discurso da cena não apenas para encontrar a si mesmo, mas como maneira de reinscrever na história a própria irmã, pois as estratégias de

(des)identificação estão mais disponíveis aos que gozam de privilégio de classe e têm acesso aos sistemas de representação (MUÑOZ, 1999), caso de Nelson Baskerville, reconhecido encenador paulista, cuja carreira artística conta inclusive com atuações em telenovelas das grandes redes de televisão brasileiras. Dessa forma, beneficiando-se do poder que possui, ele tenta compreender como a irmã sobreviveu à cultura de gênero e sexual normativa, como precisou se afastar da família para tornar-se “ela mesma”, lançando mão do autobiográfico não somente como veículo pessoal, mas para dar voz a uma ausente, a uma desaparecida.

Quando se considera a figura de Gabriela, entre as estratégias de (des)identificação expostas na peça, destacamos a necessidade de fazer seu corpo aproximar-se ao máximo do feminino, como afirma o amigo Serginho ao lembrar que nos tempos duros da ditadura militar a melhor maneira de se assumir homossexual era travestir-se; salientamos ainda a premência em mudar de País, para se afastar de suas origens e de toda a dor que havia suportado e, somente assim, tornar-se uma “diva” do circuito noturno de Bilbao. Isso porque a “(des)identidade” não é uma anti-identidade, uma negação apenas, mas sim uma estratégia de sobrevivência, que preserva o terror e a vergonha em sua matriz, como um melancólico objeto perdido, e que recicla os estereótipos como uma forma de autocriação (MUÑOZ, 1999).

Ao desencavar essa história enterrada, aos interpretar e recriar os movimentos (des)identificatórios da irmã, Nelson Baskerville a faz reviver, garantindo alguma representação a todo um conjunto de indivíduos que com a narrativa se identifica, resgatando, dessa forma, um passado importante para reforçar o sentido de comunidade dos “desviantes” de gênero e sexualidade.

Se em *Luis Antonio-Gabriela*, reconhecemos neste gesto algum privilégio de classe, no caso de *Carnes Tolendas*, a própria presença de Villada em cena pode ser tomada como um ato (des)identificatório. Porque às

travestis não foi conferida nenhuma voz social – a não ser intermediada, como o faz Nelson – e dizer-se em cena, articular o próprio discurso, recriar a vida pessoal no palco – um espaço de oficialidade – é mesmo uma forma poderosa de se apropriar de aparatos e espaços “indevidos”.

Não surpreende, porém, que nos dois casos em questão a memória seja o principal material criativo da cena, já que, estando fora da historiografia oficial e dos sistemas de representação, aos sujeitos marginalizados só restam suas memórias e os poucos documentos que dela dão prova para lhes assegurar alguma existência. Em *Carnes Tolendas*, essa memória é articulada pela própria autora/atriz, falando em primeira pessoa, quando não, interpretando personagens de García Lorca; por sua vez, em *Luis Antonio-Gabriela*, o arranjo dramaturgico é mais complexo e contempla uma ampla gama de formas discursivas, que incluem pontos de vista diversos e a memória de vários indivíduos.

Levando em conta a afirmação de Peggy Phelan (1993, p. 04), para quem a origem de cada um é tanto real quanto imaginada, perguntamo-nos em que medida as narrativas em foco podem ser tomadas como verídicas, dado o caráter testemunhal da primeira e documental da segunda, formas que tensionam as relações de transparência e opacidade com o real. Antes de responder conclusivamente a tal questão, apelamos para o alerta da professora Jacyan Alves de Seixas, segundo o qual, “a historiografia contemporânea, apesar de se valer em suas pesquisas de uma série de procedimentos para trazer a memória à tona, pensa apenas em seu caráter factual, racionalista, longe dos afetos e da imaginação” (2001 apud LEAL, 2011, p. 56). O que nos leva a considerar que, tratando-se de recriações artísticas das trajetórias de vida desses sujeitos, não podemos ignorar o componente imaginário e criativo presente nas obras em discussão.

Em *Carnes Tolendas*, como dissemos, a narrativa se dá em primeira pessoa, em testemunho, tendo o próprio sujeito falante como objeto da

cena, com sua presença corporal/material evidente. Por isso, é mais difícil duvidar do estatuto factual do que se apresenta. De toda maneira, a plateia “assina” um pacto de fidelidade tácito, acreditando na palavra da performer, como no momento em que coloca sobre o palco roupas de bebê, que afirma terem lhe pertencido. Não há qualquer prova disso, mas a plateia crê no caráter documental daquela evidência.

Já em *Luis Antonio-Gabriela*, temos atores interpretando tipos “reais”, inclusive a figura do autor/diretor, mas a personagem-título não está presente e sua identidade é dita através dos depoimentos de terceiros e de alguns documentos por ela deixados. Ao longo do estudo da obra, persistiu a dúvida sobre a veracidade daquele material, especialmente dos relatos familiares e das cartas teatralizadas, que foram extraídos de pesquisa empreendida pelo grupo, mas podem, perfeitamente, ter sido recriados com fins dramaturgicos, em especial nas passagens de caráter lírico e metafórico. Abandonei, no entanto, a pretensão historiográfica mais ortodoxa, no intuito de valorizar o componente imaterial da memória, que reflete os próprios componentes imateriais da identidade e da cena teatral (PHELAN, 1993), pois como afiança Hall (2000, p. 109):

Elas (*as identidades*) surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a “suturação à história” por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático.

Maurice Halbwachs (2006 apud LEAL, 2011, p. 56-57) pensou a “memória coletiva” como aquela que é edificada socialmente pelos agrupamentos, consistindo na reconstrução do “passado a partir dos quadros

sociais do presente”. Para o autor, a memória individual seria apenas a compreensão e o ponto de vista que o indivíduo assimila, através dos ensinamentos de seu grupo, a respeito da memória coletiva. Dessa forma, Halbwachs anula sensações, sentimentos e imaginação (pertencentes ao mundo dos sonhos) do campo da memória, que depende da materialidade. Esse tem sido o caminho de muitos estudos historiográficos para estabelecer relações entre memória e conhecimento, o de excluir toda a afetividade e deter-se somente no factual.

Outros autores, porém, reconhecem as relações entre sentimento e memória, como Primo Levi e Ecléa Bosi (1990, 1994 apud LEAL, 2011, p. 58), que destacam as conexões entre os traumas individuais e coletivos na sedimentação de uma memória grupal (a exemplo dos judeus sobreviventes da Segunda Guerra Mundial), confirmando a inevitável presença dos afetos em narrativas pessoais e comunais sobre o passado.

Antes deles, Henri Bergson e Sigmund Freud (1999, 2006 apud LEAL, 2011) já consideravam o imaginário e o sentimento determinantes no trabalho de rememoração e propunham substituir uma “memória-reconstrução”, sobre a qual o sujeito tem domínio, por uma “memória-erupção”, em que as memórias afetivas afloram sem grande controle.

Embora reconheçamos que os dois espetáculos em debate realizam esforços de reconstrução do passado e, necessariamente, produzam uma organização do material rememorativo, não ignoramos que a afetividade está presente em todas as poéticas artísticas e, de forma sistemática, nos principais métodos de criação teatral, como na memória emotiva stanislavskiana. De maneira que o conceito de “memória eruptiva” parece mais apropriado para uma recepção desses trabalhos.

Em se tratando dos “desviantes” de gênero e sexualidade, que sofrem tentativas de apagamento permanentes e cuja noção de comunidade é ainda bastante recente e precária, a memória e o passado têm sido compo-

mentos determinantes na construção de uma história. O que parece confirmar a hipótese de Leal (2011, p.58):

No Século XX, principalmente depois dos horrores da Segunda Guerra e do acirramento das lutas pelos direitos civis e humanos, vários grupos sociais passaram a reconstruir suas memórias como forma de reescrever o passado, projetando-o para o futuro. Essas memórias são construídas principalmente por aqueles que estão à margem da história oficial: os grupos gerados pelos grandes êxodos de nossa história (judeus, africanos, pobres dos países do Sul), pelas exclusões sociais, políticas, religiosas, raciais, étnicas, sexuais, de gênero, etc. Como afirma Seixas (2001, p. 96), “são em larga medida esses grupos sociais, tão heterogêneos quanto nos é possível pensar, os sujeitos do *boom* de memória contemporâneos”.

Assim, o que me interessa é perceber como esse “teatro da memória” se presta a historiar um eu híbrido, exibindo-lhe as incoerências, associações e identificações contraditórias, através das diversas falas que compõem o caótico horizonte das lembranças. A memória é, aqui, acessada como espaço antinormativo, em que o eu pode ser feito e desfeito pela autoencenação e pela autoconstrução. Para os sujeitos marginalizados, que não têm lugar nas narrativas-padrão da oficialidade, é preciso se refugiar no passado para não ser apagado, é essencial reafirmar a existência de um eu pelas vias da memória, que se torna assim importante elemento político para contestar as ocultações e bradar “eu existo”.

Logo, a relação entre memória e família, nos dois espetáculos, apresenta-se não somente como única possibilidade de acesso a essa história de apagamentos, mas também como questionamento sobre as origens, como indagação sobre o passado. Nesse sentido, é útil a contribuição de Wayne Koestenbaum, ao historiar a relação dos *gays* com as cantoras/divas da Ópera e com a cultura do LP:

Os gays são imaginados como uma população singular e tragicamente nostálgica – regressiva, comprometida com a poeira e as lembranças. Uma gravação (disco), uma memória, um traço de uma ausência, adaptam-se à *alma essencialmente gay, cujos gostos são retrô e cuja sexualidade demanda um trabalho incessante de reminiscência: porque os gays não têm geralmente pais, eles têm de inventar precedentes e origem para o seu gosto.* (1993, p. 47, grifo nosso)

Quando fala em pais, o autor não está obviamente se referindo a uma paternidade biológica, mas sim cultural. Uma vez que a homossexualidade é considerada socialmente “um desvio da natureza”, a experiência homo (e de maneira mais ampla, os “desvios” da norma de gênero e sexualidade) é marcada pela busca incessante das razões, das causas, da raiz desse deslocamento. Tida como dado natural, a heterossexualidade não precisa ter suas origens questionadas nem investigadas, pois esteve “sempre lá”, nasceu do “pleno e correto” desenvolvimento da natureza. Para o homossexual, entretanto, os porquês marcam profundamente a vida psíquica e social e, diante da falta de conclusões seguras sobre essa origem, tanto no campo da biologia quanto da cultura, os *gays* precisam constituir uma comunidade, uma família para responder, mesmo que provisoriamente, às perguntas: quem somos nós? De onde viemos? Quem são os meus pares?

É, portanto, como afirma Koestenbaum, uma população que se volta para o passado em busca de origens, apropriando-se de um amplo acervo cultural na tentativa de suprir essa carência de história, apegando-se à memória de outros sujeitos “desviados”, construindo subjetividades/(des)identidades a partir de uma vasta colagem de referências estéticas e comportamentais, nas quais se vislumbra um traço de deslocamento, inadequação, melancolia, dor, isolamento.

Essa eterna nostalgia estaria, segundo o autor, na base da experiência *gay*, implicando num trabalho permanente de busca por ascendências, o que justificaria em grande medida a adoção de alguns mitos (*como os meus*) para ocupar o lugar materno/paterno dessa árvore genealógica/cultural em que são caras as heranças de uma feminilidade-masculina ou de uma masculinidade-efeminada.

Lembro-me da solidão que sentia, na infância e na adolescência, diante da falta de referências para a minha identidade. Lembro ainda que poucos eram os homossexuais “assumidos” da televisão e recordo do sabor que tinha cada descoberta de um produto cultural de conteúdo homo, de um filme, de uma canção, de um ator que desejasse e fosse como eu. Enquanto isso, era nos objetos já anteriormente descritos (as vilãs das novelas, minha mãe, os bruxos) que projetava minha identidade. Lembro-me ainda dos primeiros contatos com as “bichas”, através do teatro, e da revelação que cada um de nós tinha uma história muito parecida, o que imediatamente constituiu um sentido de comunidade teatral-sexual para mim.

Carnes Tolendas e Luis Antonio-Gabriela estabelecem relações infundáveis entre memória individual e coletiva na experiência do “desviante” de gênero e sexualidade, encenando esse processo de investigação das origens, de compartilhamento de experiências e de constituição de uma comunidade-família. Tanto Villada quanto Gabriela dividem a memória da brutalidade paterna, da paixão pelo feminino, do desterro, do trauma e da dor, elaborando uma história em que o factual já é *pathos*, sem que seja mesmo possível separá-los. Por isso não há, em nenhum dos dois trabalhos, um ponto de vista neutro, uma autoria distanciada, pois nessa “narração pós-épica” (LEHMANN, 2007, p.185, 187), ao contrário da épica-brechtiana, o que se valoriza é a experiência pessoal,

a presença do narrador em toda sua intensidade, a afetividade de sua memória.

Já que o “desviante” de gênero e sexualidade não tem família, não tem história, montagens como essas participam do esforço contemporâneo em constituir alguma noção de comunidade e, nesse sentido, não apenas a memória parece contribuir para a consolidação de uma genealogia, mas também a morte, tematizada diretamente em *Luis Antonio-Gabriela*, que aborda a história de vida de uma personagem já falecida. Sabe-se que a morte desempenhou ali um papel agregador, determinando o restabelecimento dos vínculos familiares, algo declarado pelo autor/diretor no programa do espetáculo.

Em *Carnes Tolendas* é à figura de Federico García Lorca que se rende tributo, encenando-se o momento de seu assassinato. Esse enlace poético entre sujeitos, Villada e Lorca, Nelson e Gabriela, produz, através do luto, um parentesco e uma ascendência para o “desviante” de gênero e sexualidade, como pensa Judith Butler (2003a, p. 221):

Se entendermos parentesco como um conjunto de práticas que estabelece relações de vários tipos que negociam a reprodução da vida e as demandas da morte, então as práticas de parentesco são aquelas que emergem para dirigir as formas fundamentais da dependência humana, que podem incluir o nascimento, a criação das crianças, as relações de dependência e de apoio emocional, os vínculos de gerações, a doença, o falecimento e a morte (para citar algumas). (Grifo nosso)

Assim, entrevemos que os espetáculos por nós analisados afirmam, através do luto, a existência desses sujeitos, numa operação contraditória em que morte produz vida, como a olhar o passado de dor para projetar um futuro diferente. Como se Villada dissesse a Lorca: “Eu te faço viver através de mim”, ou como se Nelson falasse: “Foi preciso

que você morresse, Gabriela, para que nos tornássemos irmãos”. Mas a morte também é aqui um dado (des)identificatório e não apenas físico, como a morte do “homem” que nas personagens habitava, tal qual afirma Villada: “Usurpei o corpo do homem que fui para ir matando pouco a pouco todo rastro de masculinidade”, bem como a morte dos laços familiares e de outros marcadores identitários que a elas estavam predestinados.

Muñoz (1999), porém, prefere chamar de melancolia esse sentimento produzido pela morte – ecoando o *Melancholy Blues* cantado por Gabriela – porque diferente do luto, que aos poucos se liberta do objeto perdido, na melancolia o sujeito não pode e não consegue escapar da perda, precisa dela. Citando Freud, o pesquisador observa que a melancolia é patológica, pois ela é o luto que não sabe quando parar, ainda assim, não a enxerga como algo negativo, mas como uma estrutura de pensamento ambivalente, que trabalha para reter o objeto problemático e é parte integrante dos processos (des)identificatórios.

Se, conforme o autor, a “história gay pode ser lida como um livro-funeral” (MUÑOZ, 1999, p. 72), os espetáculos *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela* bem o sabem, fazendo do palco uma extensão da melancolia, um espaço para ruminar suas perdas, sem querer apagá-las, mas utilizando-as como material na construção de uma história e de uma memória coletivas, a fim de iluminar o presente.

Assim, para dar seguimento à análise das relações entre cena contemporânea e identidades de gênero e sexualidade “desviantes”, recorreremos ao conceito de “Teatro Performativo” (FÉRAL, 2009b), observando como as conexões entre o teatro atual e os princípios de uma performatividade podem nos auxiliar a compreender esse palco (des)identificatório.

1.4 Performatividade e teatro contemporâneo

Desde os anos 1960, a performance se tornou uma categoria tão ampla e problemática, que, além dos inúmeros estudos dedicados à linguagem e responsáveis pela constituição de um campo de saber com relativa autonomia, vários pesquisadores estão debruçados em compreender as relações entre ela e o teatro. Não é, porém, nosso objetivo, nesta investigação, mergulhar nos territórios propriamente da performance, que abarcam a sociologia, a linguística, a antropologia, a psicologia, as artes plásticas e outras áreas de conhecimento, contudo, seria imprudente dialogar com os espetáculos em discussão sem considerar as contaminações que a performance produziu na cena atual, bem como as influências que exerce diretamente em *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela*.

O pesquisador Marvin Carlson, no livro *Performance: uma introdução crítica* (2010), garante que a performance foi o “outro” do teatro, nos anos 1970 e 1980, tendo em sua base a rejeição ao jogo ilusionista teatral; mesmo entendimento de Wagner-Lippok (2010), para quem a performance se definia por oposição ao caráter semiótico do teatro tradicional.

Já Patrice Pavis (2010), em ensaio sobre a encenação contemporânea, concorda com a definição semiológica da *mise-en-scène*, tomada como “sistema de sentidos”, mas considera que, nas práticas cênicas atuais, tal conceito não se sustenta como “puro”, pois a encenação tornou-se performance, ou seja, “arte em estado gasoso”, não mais acúmulo de signos e, sim, ação performada sobre diversos objetos:

Não resta dúvida, uma mudança de paradigma na prática da encenação rompeu com os quadros de análise inoperantes, pelo menos temporariamente. A concepção estrutural, funcionalista, semiológica da encenação, que concebia a representação como texto espetacular e sistema semiótico, está fora de moda. [...] O teatro parece descobrir que o essencial não reside

no resultado, na representação acabada, e sim no processo, no efeito produzido. A encenação tornou-se performance no sentido inglês da palavra: participa de uma ação, está num vir a ser permanente. É preciso de algum modo considerar o espetáculo no meio dessas duas extremidades: suas origens e seus prolongamentos, compreender de onde vem a ação performativa e para onde vai. (PAVIS, 2010, p. 35)

Se o teatro, especialmente no Século XX e a partir do trabalho de Constantin Stanislavski, foi marcado pela constituição de uma obra orgânica, arranjada a partir de uma fonte de sentidos, o texto, como teia de significados ficcionais legíveis para a plateia; a performance, ao contrário, nasceu para exaltar a presença real (e não a ilusão), o acaso (e não o ordenamento produzido pela dramaturgia e pelo encenador), a não significação, a não representação e a não estabilização dos sentidos.

Assim, todos esses questionamentos levantados pela performance, em sua franca oposição ao teatro, mexeram profundamente com a encenação, indagada na ânsia significante, nas estruturas de autoridade, no fechamento ficcional, nas relações com real e, especialmente, nas trocas com o público. Por isso, a partir dos anos 1960, as feições do teatro foram se modificando radicalmente, o que leva Pavis (2010, p. 60, 83) a pensar o teatro de hoje como uma “mise-en-perf” ou “performise”, mistura de encenação com performance, posto que “não existe encenação sem performance e não existe performance sem semiologia e fenomenologia”.

Desta feita, ao elaborar a noção de uma “semiofenomenologia” como categoria de análise da cena atual, o pesquisador busca levar em conta tanto a produção de sentidos do teatro tradicional, aspecto semiológico, quanto o caráter de evento da performance, aspecto fenomenológico. Acreditando que a aplicação de metodologias cruzadas pode fazer avançar as abordagens do que se produz no palco contemporâneo, tendo em vista as

dificuldades evidentes da crítica e da teoria em capturar a ampla gama de experimentos, misturas e o rompimento de fronteiras entre linguagens na atualidade.

A pesquisadora francesa Josette Féral se propõe a historiar essas relações, investigando os conceitos de “performance” e “performatividade” para “redefinir o teatro que se faz hoje e carrega em seu cerne esta duas noções” (2009b, p. 197)²¹. Para isso, toma as ideias de performance como “forma artística (*a performance art*)” e como “ferramenta teórica de conceituação do fenômeno”, baseando-se nos estudos do norte-americano Richard Schechner, principal nome da área. Segundo Féral (2009b, p.198):

[...] se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia) [...]

A autora observa (2009b, p.198) que a concepção de performance ampliou-se para além do artístico, de maneira a incluir “todos os domínios da cultura”, dizendo respeito “tanto aos esportes quanto às diversões populares, (tanto) ao jogo (quanto) ao cinema, (tanto) aos ritos dos curandeiros ou de fertilidade (quanto) aos rodeios ou cerimônias religiosas”, tendo, por isso, papel determinante na redefinição dos parâmetros da arte contemporânea e “uma incidência radical sobre a prática teatral como um todo”.

21. Boa parte dos conceitos de Josette Féral utilizados neste estudo, antes dispersa em variados artigos (muitos dos quais não traduzidos para o português), encontra-se agora coligida na publicação: FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Trad. Jacó Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2016.

Retroagindo ainda na definição de “performatividade”, Féral afirma que:

Performer, no seu sentido schechneriano, evoca a noção de *performatividade* (antes mesmo da de teatralidade) utilizada por Schechner e por toda a escola americana. Mais recente que a de teatralidade, e de uso quase exclusivamente norte-americano (mesmo se Lyotard utiliza o termo), sua origem poderia ser retraçada nas pesquisas lingüísticas de Austin e Searle, que foram os primeiros a impor o conceito pelo viés dos verbos performativos que “**executam uma ação**”. (FÉRAL, 2009b, p. 200-2001, grifos da autora)

Em *How to do things with words*, de 1955, o filósofo e linguista americano J. L. Austin define a “performatividade” como a qualidade dos discursos que “ao invés de ‘dizerem’ alguma coisa, ‘fazem’ alguma coisa” (FÉRAL, 2009a, p. 67)²². Essas ações, ou “atos de fala”, demandam um contexto ritualizado, circunstâncias predeterminadas e investimentos de poder para produzir os efeitos que pretendem, a exemplo de um padre quando afirma “eu os declaro marido e mulher” ou de um juiz quando professa “você é culpado”. Os “atos de fala performativos” distinguem-se, portanto, dos “constativos”, classificados pelo autor como aqueles que apenas descrevem ou relatam determinada coisa ou fenômeno, sendo passíveis de verificação (Ex: “Está chovendo”). John R. Searle, aluno de Austin, avançou ainda mais nas teorias do mestre, com o objetivo de analisar as repercussões da linguagem “performativa” na vida social e cotidiana.

A partir dessas elaborações, pensadores oriundos de várias áreas de conhecimento se apropriaram do conceito de “performatividade”, am-

22. Tendo em vista que a autora não localiza o ano tampouco a página da edição por ela utilizada, indicamos a versão em português para consulta direta na fonte: AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Tradução e apresentação: Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

pliando-o, como esclarece Schechner (2002, p.141 apud FÉRAL, 2009a, p. 68-69):

O performativo de Austin concerne apenas aos atos de enunciação. Mas aqueles que se basearam nas ideias de Austin descobriram rapidamente uma vasta gama de ações relacionadas à língua (atos de fala) e aplicaram a teoria da performatividade a todas as esferas da vida social, e a insistência de Derrida ao fato de que todos os códigos humanos e expressões culturais são “escritos” é um exemplo revelador desse pensamento.

Não caberia, neste estudo, inventariar todas as acepções e derivações do conceito de “performatividade”²³, mas é importante para nós perceber que ele está presente, de uma forma ou de outra, na maioria das teorizações sobre o espetáculo contemporâneo, como garante Féral:

[...] a performatividade acompanha necessariamente o surgimento de significados múltiplos e [...] oscila entre o reconhecimento e a ambiguidade dos significados. Ela aparece como sinônimo de fluidez, instabilidade, abertura do campo de possibilidades, lá onde a teatralidade teria a ver com os signos. Ela seria aquilo que permite fazer escapar numa obra as fragilidades do pensamento linear e unívoco moderno. Ela vai ao encontro do “um” para fazer emergir o “plural” (2009a, p. 74).

Com base nesse amplo mapeamento, a autora sugere então, para dar conta das práticas cênicas atuais, a noção de “teatro performativo”, uma vez que a “performatividade” estaria no “centro de seu funcionamento”. Esse teatro valoriza “a ação em si, mais que seu valor de representação, no sentido mimético do termo”:

23. Retornaremos ao tema no segundo capítulo, quando se discutem as ideias de Judith Butler.

Quando Schechner menciona a importância da “execução de uma ação” na noção de “performer”, ele, na realidade, não faz senão insistir neste ponto nevrálgico de toda performance cênica, do “fazer”. É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato de que esse “fazer” se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance. (FÉRAL, 2009b, p. 201)

Portanto, entre as características que marcam a estética do “teatro performativo” está, claramente, a ênfase na “execução de ações por parte dos performers, que cantam, dançam, contam, às vezes encarnam o personagem mas [...] na sequência saem dele completamente. O ator aparece aí, antes de tudo, como um performer” (FÉRAL, 2009b, p. 202). Procedimentos inegavelmente presentes nos espetáculos *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela*, nos quais se trabalha menos com uma noção de atores e mais com uma ideia de performers, pois a eles cabe executar as ações, multiplicar-se em variadas funções que ultrapassam o ato de interpretar personagens com um perfil fechado.

Em *Carnes Tolendas*, por exemplo, Villada transita diversas vezes entre o narrativo e o dramático, contando sua história e vivendo personagens dela extraídos, além daquelas pertencentes ao universo dramatúrgico de García Lorca. Ao invés de um fechamento ficcional, a cena se abre para uma colagem de pequenos fragmentos e situações, que são construídos e desconstruídos sistematicamente. O mesmo acontece em *Luis Antonio-Gabriela* em que ao elenco compete não somente viver cenicamente as personagens, mas contá-las, utilizando para isso de recursos como o canto e dança, além de outras ferramentas expressivas. Em sua engrenagem teatral complexa e explícita, o espetáculo demanda que os performers sejam também iluminadores, operadores de câmeras, técnicos, contrarregras e camareiros, aglutinando tarefas que os obrigam a entrar e sair das personagens constantemente.

Conforme pensa Féral (2009b, p. 207), no “teatro performativo” vale menos a representação de uma personagem – uma entidade que aponta para o exterior - e mais o “engajamento total do artista”, que vive as ações, afirma sua presença saturada, sua humanidade, sua fisicalidade, seu corpo, expondo-se mesmo ao risco:

[...] o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura. (FÉRAL, 2009b, p. 209)

Nesse sentido, é importante notar que há semelhanças evidentes entre o que se nomeia de “teatro performativo” e o “épico-brechtiano”, na exposição das engrenagens teatrais, nos efeitos de estranhamento-distanciamento como a entrada e saída das personagens, no desmonte da narrativa, na quebra das unidades de ação, tempo e lugar. Porém, se em Brecht esses procedimentos objetivavam desconstruir para reconstruir e ainda era viável pensar num distanciamento crítico para, compreendendo as engrenagens de funcionamento da cena, melhor compreender as estruturas sociais. Aqui, uma perspectiva totalizadora não é mais possível.

A ênfase nas ações, na feitura da cena visa a uma exaltação do aqui-agora, do encontro com a plateia, do caráter efêmero, frágil e humano do teatro. Se em Brecht, da plateia se demandava uma recepção reflexiva e um posicionamento diante de objetos teatralmente distanciados; no “teatro performativo”, essa recepção é marcada por uma aproximação, uma indistinção entre sujeitos e objetos, um borramento das fronteiras entre viver e contar, observar e experimentar, analisar e sentir.

Féral destaca ainda, entre outras características do “teatro performativo”, a transposição para a cena de elementos do processo criativo, que aparece em *Carnes Tolendas*, quando a diretora Maria Palácios entra no palco para ajudar Villada a se travestir e divide com a plateia uma carta-resposta da performer escrita durante o trabalho de ensaios:

Quando começamos este trabalho, perguntei a Camila o que ela esperava do futuro. Ela me respondeu: amor, muito amor. (Lendo) Um travesti é algo inominado, frequentemente alguém segregado, ausente da sociedade, não reconhecido, negado. Negado pelos pais, pela família, pelos patrões, pelas políticas, pela economia. Amado irresponsavelmente. Nisso de não ser homem, nem mulher, um travesti sempre é amado irresponsavelmente. Um travesti é alguém que alguma vez concedeu seu próprio corpo, se desfez de identidades determinadas e adotou uma essência própria. Se é o que se quer ser. Ou não se é nada. Um travesti é uma alma sensível. Choraram muito. Choraram muitas lágrimas de mulher através de seus olhos de homem. Um travesti nunca poderá ter filhos. Nunca poderá amamentar. Nada. É o deserto. O de um corpo inabitado, não cultivado, ermo. Travesti em francês quer dizer caricatura. Caricatura, etimologicamente, significa carregar. O que é que carrega um travesti nos robustos ombros que lhe deu a natureza?²⁴ (Grifos nossos)

Essa exibição do processo também pode ser visualizada em *Luis Antonio-Gabriela*, quando, em vídeo, o autor/diretor compartilha dúvidas e inquietações sobre a construção dramatúrgica da montagem.

Dentre outros aspectos levantados por Féral numa estética do performativo e observados por nós nas montagens, vale destacar a desierar-

24. Importante observar que neste trecho o artigo masculino “um” precede todas as evocações à palavra travesti.

quização e o desordenamento da escritura cênica, que inferimos traduzir a “memória erupção”, à qual fizemos referência anteriormente, de onde emergem caoticamente as diversas situações evocadas. Isso se faz sentir de maneira mais evidente em *Luis Antonio-Gabriela*, na própria (des)organização do espaço cênico e na maneira totalmente dispersiva, não alinhada, com que a máquina cênica se move. Bem como em sua dramaturgia, que tenta dar conta de um emaranhado de documentos e de materiais de pesquisa levantados pelo grupo, espelhando a confusão produzida por esses acúmulos e a necessidade de vomitá-los em cena, sem dar a eles uma coerência que não possuem.

Fundamentalmente, no “teatro performativo” (FÉRAL, 2009b, p. 203), os signos, antes estáveis e reconhecíveis – como o espaço seguro da ficção – tornam-se fluídos, criando ambiguidades e sentidos multivetoriais, “forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, [...] tentando por aí escapar da representação mimética”.

O performer confunde o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto – a unidade de uma visão única e institui a pluralidade, a ambiguidade, o deslize do sentido – talvez dos sentidos – na cena. Esse teatro procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados [...], por colagens-montagens, [...], intertextualidade [...], citações, *ready-mades* (FÉRAL, 2009b, p. 204).

Essa fuga dos sentidos, avistamos nos fragmentos de memória e documentos que *Luis Antonio-Gabriela* arranja, de maneira fragmentada, em cena; nas contradições/estranhamentos permanentes que Nelson Baskerville aciona em sua montagem, a exemplo da canção jocosa que Gabriela entoia após a própria morte; no uso material e também simbólico de diversos elementos cenográficos; no recurso do vídeo, que assume múltiplos

tiplas funções nessa encenação, exibindo resquícios da memória familiar, mostrando personagens históricas (a imagem do General Artur da Costa e Silva quando da citação ao AI5) ou ressaltando detalhes da cena; nas diversas formas discursivas (épicas, líricas e dramáticas) que compõem a dramaturgia; na reconstrução nada realista de passagens memoriais.

Mas o deslizamento dos significados aparece também, sistematicamente, em *Carnes Tolendas*: nas roupas de bebê, documentos da infância de Villada, que se tornam o filho nunca gerado por Yerma; nas citações/intertextos ao cancionero popular argentino e à obra de García Lorca; na sobreposição de discursos ficcionais, testemunhais, líricos, dramáticos e, fundamentalmente, no corpo da performer que exhibe toda sua maleabilidade cênica/identitária ao se converter em ponto de passagem para diversos tipos. Nesse sentido, o engano a que se refere Villada, quando define a experiência travesti, talvez não esteja ligado à falsidade dessa figura, mas às impossibilidades de capturar seu sentido, sua verdade. Como se pode inferir na análise de Dort (2013, p. 54) sobre o funcionamento dessa “representação emancipada”:

Uma vez em cena, um objeto não é mais ele mesmo: ele passa a significar. [...] Todavia, importa menos o que ele significa do que sua maneira de significar e o processo de significações que ele alimenta durante todo o espetáculo. [...] O prazer do espectador nasce, portanto, da manipulação desse objeto e da constante transgressão de seu significado através do lúdico. [...] O ator aparece tanto como um destruidor e como um construtor de signos. Em cena, ele se torna, sem dúvida, um personagem ou uma figura. Mas essa encarnação ou fabricação nunca é completa.

Baumgartel (2011, p. 05) confirma a hipótese do deslizamento dos sentidos e de outros sintomas de “performatividade” como marcas do teatro contemporâneo, afirmando serem a multiplicidade de vozes e a instabilidade dos significados na cena atual um reflexo da perda de unidade

do sujeito. O autor relaciona a pluralidade de gêneros no teatro de hoje à presença de um “outro” cultural no palco, o que traduziria não somente um jogo formal, mas um deslocamento no debate e no entendimento sobre as identidades. Por isso, “a personagem não é mais figura determinada pela psicologia, mas cindida, vista a partir de vários pontos de vista”, sendo a respeito dela “impossível uma percepção objetiva” (BAUMGARTEL, 2011, p. 08).

Essa afirmação abre para nós uma importante perspectiva sobre os espetáculos *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela*, pois nos permite relacionar as estruturas formais das duas montagens aos discursos (des) identificatórios que nelas apontamos. Pensar a multiplicidade de vozes e de gêneros, a “performatividade” nesses trabalhos, como precipitações formais das trajetórias de vida dos sujeitos Camila Sosa Villada e Luis Antonio Baskerville, é fundamental para entender as provocações que lançam para a plateia: quem é Camila? Quem é Gabriela? Quem é a travesti? Como representar indivíduos que não dispõem de outras imagens que não as estereotípicas? Como representar indivíduos sub-representados? Como atribuir um sentido a essas vidas? Como fixar identidades que se baseiam no deslocamento? Questões abordadas não somente no discurso verbal, mas nos outros “textos” da cena (luz, som, vídeos, visualidades, corpo), que, em deslizamento permanente, abrem-se para a produção de sentidos do público.

Muito embora o conceito de “teatro performativo” seja, como afirma a própria Féral (2009b, p. 197), uma resposta à noção de “pós-dramático”, elaborada por Hans-Thies Lehmann (2007), um sobrevoo rápido pelas obras dos dois pesquisadores seria suficiente para enxergar a convergência de suas ideias que, ao final, opõem-se apenas pela prevalência que a primeira dá aos diversos elementos da cena, ao passo que o segundo toma como base de sua discussão o texto dramático, mesmo que seja para detectar a negação da dramaturgia como motor do teatro contemporâneo.

Lehmann se pergunta no início de seu ensaio “quais as novas possibilidades de representação do sujeito” (2007, p. 20), ao que o estudo do “pós-dramático” responde levantando inegáveis conexões entre as estruturas cênicas atuais e as subjetividades que flagra. Em determinada passagem, por exemplo, o autor chama os performers contemporâneos de “vítimas sacrificiais”, pois eles “articulam textos hostis para mostrar a discrepância entre seus desejos e redes repressivas” (2007, p. 253), algo visível nas vozes conservadoras que Villada presentifica, no sacrifício de García Lorca que ela revive, nas dores familiares que traz à tona e nas personagens lorquianas que, quase um século depois de escritas, encontram ainda reverberação social em virtude dos sistemas opressivos que as regulavam e que sobrevivem.

Caso semelhante ao de *Luis Antonio-Gabriela*, em que Nelson Baskerville reencena o sacrifício da irmã, dando voz ao seu principal algoz, a família, a fim de enunciar um contundente pedido de desculpas, explícito nas palavras finais da peça: “Esse espetáculo é um pedido de desculpas, eu tou dizendo: desculpa Tonio eu não soube lidar com isso”.

Mais à frente, o pesquisador alemão afirma ainda “a desagregação do tempo dramático como desagregação do sujeito uno” (LEHMANN, 2007, p. 297), novamente relacionando o estilhaçar da cena de hoje às identidades que ela retrata, como fica visível nas temporalidades da narrativa de *Luis Antonio-Gabriela* e na sobreposição de tempos históricos em *Carnes Tolendas*: a Espanha rural de 1920, as máscaras de Yukio Mishima dos anos 1940, a infância e outros períodos da vida de Villada, colocados em cena longe de uma perspectiva linear e progressiva.

Por fim, avançando no estudo das relações entre formas cênicas e identidades culturais, Lehmann (2007, p. 413-414) defende que “mostrar indivíduos oprimidos no palco não torna o teatro político, o teatro é político pelo seu modo de representação e pelas suas práticas”, assertiva que pode levar a uma interpretação equivocada de que todos os espetáculos

atuais, cujas estruturas se apresentem abertas e híbridas, são políticos. Para evitar tal engano, o autor cuida de esclarecer seu ponto de vista no ensaio *Até que ponto o teatro pós-dramático é político?* (2009, p. 05, 07), afirmando que “o ‘como’ deve ser tematizado se quisermos entender qual é a situação do que é político no assim chamado teatro experimental”, mas que político seria essencialmente “um teatro que rompe sua limitação estética ao seguir a responsabilidade política de admitir vozes estrangeiras, que não são ouvidas nem encontram representação na ordem política”, concluindo:

Chega-se à fórmula, apenas aparentemente, paradoxal segundo a qual o político no teatro deve ser pensado não como reprodução, mas como interrupção do que é político. [...] Somente a exceção, a interrupção do que é regular deixa a regra à mostra e lhe empresta, de novo, mesmo que indiretamente, o caráter de questionabilidade radical, esquecido na pragmática contínua de sua aplicação [...]. (LEHMANN, 2009, p.08)

Essa concepção encontra algum complemento em Silvia Fernandes (2010, p. 83), ao negar o produto teatral de caráter político explícito e dizer que “o político está na investigação social do outro”. Nesse sentido, acreditamos que é no cruzamento dessas alteridades formais com as alteridades identitárias, ou com a “investigação social do outro”, que reside toda a força política do teatro de hoje.

Cruzamento inferido no trabalho do encenador Nelson Baskerville, que afirma a respeito de seu espetáculo:

A encenação conta com muitas imagens que, por vezes, beiram o grotesco, projeções e telas de pintura, constituindo uma instalação cênica, um caleidoscópio de imagens e sons, que ora se integram, ora se confrontam, sugerindo ao espectador a sensação de *desidentificação* que caracteriza a história

da personagem central. A ideia foi construir um documentário cênico unindo todas as linguagens que pudessem servir para que a história fosse contada de maneira fundamentalmente sinestésica.²⁵ (Grifo nosso)

Se é verdade, como indicava Dort (2013), que o teatro contemporâneo renunciou a uma unidade semiológica, transformando-se numa polissemia significativa, na qual cabe ao espectador ser juiz dos sentidos, também não deixa de ser verdade que essa (trans)formação revela uma desconfiança das narrativas totalizadoras, das metanarrativas sobre o mundo (FERNANDES, 2010, p. 08). Logo, pode-se adivinhar alguma política no teatro que se presta a desierarquizar as formas, a questionar à ascendência/autoridade do drama, produzindo uma “alteridade radical dos elementos de cena”, a fim de investigar os territórios de “alteridade” cultural, problematizando as “antigas categorizações do humano” (PAVIS, 2010, p. 180) e das identidades, como vimos em *Carnes Tolendas* e *LAG*.

1.5 Autobiografia, confissão e biodrama

Um dos traços mais marcantes de “performatividade” em *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela* é, sem dúvida, o caráter autobiográfico das duas montagens. Em sua historiação da performance, Carlson (2010, p.120) atenta que, entre as tendências nela observáveis, estava:

[...] a obra de um único artista frequentemente usando material da vida cotidiana e raramente fazendo o papel de um personagem convencional, enfatizando as atividades do corpo no tempo e no espaço, em algumas vezes enquadrando o comportamento natural, noutras vezes expondo as habili-

25. Projeto do espetáculo. Disponível em: <<http://issuu.com/lucasbeda/projetoluisantoniogabriela>>. Acesso em: 15 ago. 2012.

dades físicas vistuosísticas ou as exigências físicas extremamente desgastantes, e *se voltando gradualmente em direção a explorações autobiográficas*. (Grifo nosso)

De fato, não é possível pensar a performance sem levar em conta o espaço que ela abriu para as narrativas autobiográficas, contando com inúmeros exemplos notáveis, como o de Spalding Gray e de outros artistas que se voltaram para a exploração de questões feministas e LGBTIs, como Holy Hughes, Karren Finley e Tim Miller. Isso porque a performance esteve sempre preocupada com “questões sociais e individuais”, em oferecer “voz e corpo a comunidades oprimidas e marginalizadas”. (CARLSON, 2010, p.133)

Em sua oposição ao fechamento de sentidos e ao jogo de ilusão do teatro tradicional, em sua exaltação da presença não ficcional, a performance acabou se tornando uma importante ferramenta de contestação das autoridades, questionando as representações canônicas e oportunizando a articulação de “outras” identidades em cena. Por essa razão, Carlson (2010, p. 66) observa que nela a contribuição individual do performer tornou-se maior que no teatro.

Ao analisar a questão corporal no teatro de hoje, Lehmann (2007, p. 319-336) atesta que o corpo tornou-se o principal local de memória na cena atual, uma vez que, estando a matéria física submetida à dor e à agonia, o performer vê-se obrigado a se colocar diretamente na cena, sem as mediações do signo e da ficção. Dessa forma, o espetáculo contemporâneo promove uma superação do corpo semântico, que significa e quer dizer algo para além dele, na direção de uma presença saturada e literal. O que é bastante visível na performance de Villada, em que seu corpo, apesar de não escapar à simbolização, ali não está apenas para apagar-se, para ser encoberto por um personagem ou por um significado decodificável.

Há, para um espectador desavisado, uma ambiguidade grande no espetáculo *Carnes Tolendas*, pois a encenação optou por neutralizar inicialmente, através do figurino preto e dos cabelos amarrados, a identidade de gênero e sexualidade da performer (que atua sobre várias personagens, masculinos e femininos), até o momento em que se traveste abertamente de mulher, próximo ao final da montagem. Mesmo que antes, já tudo seja autobiográfico, disso não dá grandes explicações a encenação, sobrepondo episódios, vozes, personagens e citações de maneira contínua e fluida. Talvez, no primeiro depoimento pessoal que a performer faz para a plateia, ao espalhar pelo palco suas roupas de bebê e relembrar a mãe, esse espectador “desavisado” já adivinhe tratar-se a cena de performance autobiográfica. No meu caso, porém, desde o início eu já sabia que aquela era Villada, que aquela era sua história e que, para além de tudo o que pretendia representar, ela queria falar de si mesma.

Apesar de literal, o corpo da atriz para mim não deixa de ser semântico. Em Villada me vejo, vejo meus amigos LGBTIs, vejo as vítimas da violência homofóbica, vejo inúmeras travestis, vejo todos os proscritos do mundo. Reconheço, porém, que esses são sentidos que eu lhe atribuo e que podem ser percebidos por outros espectadores de forma absolutamente diversa, dada a abertura dos signos e as conexões inusitadas que a peça produz. Porque aqui, o corpo e a presença de Villada podem até se tornar símbolos, mas são antes de tudo sintomas, dados cênicos e também extracênicos (FERNANDES, 2010, p.86), que mexem profundamente com o conforto da plateia e com sua capacidade de leitura.

Entretanto, se na performance dos anos 1960 o corpo era exaltado como origem e fim do humano, como fonte da identidade, como conexão do homem com a natureza, como verdade biológica, a partir dos anos 1990 foi o corpo no discurso, a identidade como construção, que passaram a ser performados. Se a palavra havia sido banida da performance por toda sua pretensão semântica, por toda sua autoridade nominativa, na última

década do Século XX ela retorna com força total. (PAVIS, 2010, p. 260; CARLSON, 2010, p. 133)

Essa relação contemporânea entre corpo e identidade, corpo e discurso, pode ser vista no trato excessivo com a palavra tanto em *Carnes Tolendas* quanto em *Luis Antonio-Gabriela*. No primeiro, Villada agrupa alguns textos de sua autoria, recupera as interpelações de gênero que lhe foram dirigidas, interpreta poemas e personagens de García Lorca, exibe um livro que foi a única herança deixada pelo homem que amou por seis anos e ainda se refere à leitura da obra *Confissões de uma máscara*, de Yukio Mishima. No segundo, combinam-se “formas textuais heterogêneas” (LEHMANN, 2007, p. 301), como depoimentos, cartas, relatos, diálogos, documentos, e por várias vezes a palavra tem de ser lida pelo espectador, como nas frases exibidas em letreiro eletrônico.

O corpo, então, mais que exibido em uma pretensa verdade natural ou biológica, é dito através de um discurso saturado, metaforizando assim as construções discursivas do eu e exaltando a identidade como um conjunto de máscaras, interpelações e nomeações. Mas a palavra e o discurso, nessa cena autobiográfica, tomam o formato fundamental de depoimento, testemunho, ou confissão, como prefere chamar o pesquisador Óscar Cornago (2009, p. 106), que se pergunta: “Em que medida a confissão é também um modo de pensar com o corpo, um pensamento performativo?”.

Refletindo sobre as estratégias midiáticas de representação no final do Século XX e início do Século XXI, o autor observa o predomínio que:

[...] adquiriu um certo tipo de atuação na primeira pessoa cuja verdade (da representação) remete a um plano pessoal. Os meios de comunicação, especialmente desde os anos 60 com a difusão da televisão, o vídeo caseiro e finalmente a tecnologia digital, converteram os palcos em espaços de confissão, testemunhos pessoais ou testemunhos da história

coletiva. Espaços nos quais uma pessoa se senta em frente a uma câmera e se vê obrigada a enunciar uma verdade pessoal, interior, uma verdade na qual se põe em jogo uma experiência que deve ser verificada [...] Por outro lado, os modos de reconstrução da história e especialmente as denominadas correntes revisionistas desde os anos 80 também converteiram cada vez mais a figura da testemunha em protagonista principal da escritura do passado e da produção de uma verdade. (CORNAGO, 2009, p. 100)

Para Cornago, as *webcams*, onipresentes em nosso tempo, seriam o “último capítulo por enquanto na história das ‘tecnologias do eu’”, resgatando aí a terminologia foucaultiana, aplicada na *História da Sexualidade* (1988), que retrata os dispositivos de confissão como principais responsáveis pelos saberes e poderes em torno da experiência sexual. Citando a máxima de Foucault, segundo a qual “O homem, no Ocidente, chegou a ser um animal de confissão”, o pesquisador afirma:

Aos padres, juízes, médicos, professores devem-se somar agora as câmeras de televisão, os vídeos e finalmente as *webcams* como capítulo último nesta história dos dispositivos para criar verdades e forma de poder. Não é por acaso que os modos de atuação, artísticos ou sociais, que necessitam igualmente deste efeito de verdade, se inspirem também nestes dispositivos de enunciação. (CORNAGO, 2009, p.101)

Pensando ainda nos expedientes midiáticos de confissão, Cornago ressalta que ao transformar sua intimidade em relato, o falante constrói um “eu atuo”, cuja verdade é confessada de maneira verbal, mas também corporal e que são esses traços físicos:

[...] que convertem a testemunha em uma joia preciosa do discurso contemporâneo sobre a verdade pessoal ou coletiva,

a verdade da história. A aura que rodeia a testemunha não se apoia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu, sofreu ou experimentou.

Complementando:

Como parte de um mesmo horizonte cultural e de uma mesma necessidade de chegar a uma verdade da atuação, a cena teatral tem utilizado este tipo de práticas enunciativas como suporte de uma dramaturgia que parte do corpo e se dirige de maneira direta ao espectador, simulando a máxima proximidade [...] A palavra dita se faz visível como uma ação a mais, uma ação com a qual se trata de criar um tipo de continuidade entre o corpo que está presente ali, testemunha da história, memória física do passado, e o relato construído a partir dessa palavra. (CORNAGO, 2009, p. 101-102)

O pesquisador discerne, então, um excesso de “testemunhos em primeira pessoa” na cena teatral contemporânea e assegura que, apesar da naturalidade de tais enunciações, elas preservam um forte caráter cênico e social, deixando o espectador em alerta sobre a “aparente transparência do que está vendo”, a “autópsia de um corpo” que transforma o público numa “espécie de voyeur em um espaço que faz pensar em um âmbito de privacidade, como o dormitório do próprio artista” (CORNAGO, 2009, p. 103, 108)

Boa parte das considerações do autor encontra reverberação em *Carnes Tolendas*, na memória fisicalizada de Villada, em sua presença testemunhal, em sua confissão sobre o gênero e o sexo, em seu direcionamento à plateia, na força de sua verdade pessoal. Em *Luis Antonio-Gabriela*, porém, uma camada se sobrepõe à percepção do espectador: a dos atores/performers. Apesar de sabermos tratar-se de uma história autobiográfica, sobre o autor/diretor e sua família, é através da ficionali-

zação cênica que dela tomamos conhecimento. Mesmo que isso confisque um aspecto determinante considerado por Cornago na cena confessional, qual seja, a presença físico-corporal da testemunha, não deixa de se tratar de uma confissão o espetáculo, de uma exposição cênica de intimidades. Pois, ainda que só apareça num depoimento em vídeo durante a encenação, a presença contígua, inferida, indicial de Nelson Baskerville produz efeitos de verdade incontestáveis na encenação e, nesse sentido, a exibição excessiva de documentos na cena parece querer suprir essa carência de presença real.

Mais que isso: diante da ausência de Gabriela, na tentativa de recompor uma história e de reatar um laço perdido, o espetáculo parece querer ocupar o próprio lugar da experiência, como se a cena se tornasse único espaço possível para (re)vivê-la, como:

[...] uma necessidade urgente de encontrar experiências, experiências verdadeiras, sobre as quais construir um relato com o qual se identificar, mas estas experiências se veem limitadas a comportamentos quase infantis, a um sentimento de perda, [...] a esse déficit na experiência, que está na base da modernidade. (CORNAGO, 2009, p.108)

“Déficit na experiência” que fica bastante visível na necessidade do autor/diretor de retornar a infância para compreender(se), bem como na dramatização do contato sexual entre irmãos, que aparece como trauma, mas também como memória de uma conexão palpável porém interrompida, pois “em torno à pessoalidade do artista contemporâneo [...] não deixam de aparecer os temas do egocentrismo, a necessidade de confissão, de salvar o mundo, de referentes culturais, a incapacidade de crescer, a necessidade de público, de que te olhem” (CORNAGO, 2009, p.108), como se Nelson Baskerville fosse um “imaturamente compulsivo” a tentar, com o espetáculo, amadurecer e reviver sua própria história.

Ainda na esteira das personalidades, é preciso considerar que o espetáculo *Carnes Tolendas* é fruto de pesquisa empreendida em torno do conceito de “biodrama”²⁶, desenvolvido pela encenadora argentina Viviana Tellas. Historiando brevemente a noção, pode-se dizer que ela remonta ao *Projeto Museus*, realizado entre os anos de 1994 e 2000, quando Tellas propôs a diversos diretores de teatro a construção de obras em museus sociais da Argentina, nas quais fosse possível tensionar os limites entre vida e arte. O sucesso do projeto, que teve uma edição anual, levou-a a inaugurar, a partir de 2002, o ciclo *Biodrama: Sobre a Vida das Pessoas*, que consistia em experimentos cênicos baseados na ideia de que todos os homens têm algo a contar, são portadores de alguma memória que pode ser partilhada cenicamente com outros.

Entre 2002 e 2004, o ciclo gerou os espetáculos *Barrocos retratos de una papa*, inspirado na vida da artista plástica Mildred Burton; *Temperley. Sobre a vida de T.C.*, baseado na experiência de uma imigrante espanhola de 85 anos; *Os 8 de julho*, biografia de algumas pessoas nascidas nessa mesma data; *Senta*, em que o diretor suíço Stefan Kaegi debate a relação entre animais de estimação e seus donos; *O ar ao redor*, retrato da vida de uma professora rural; *A forma que se desprende*, que expõe o sofrimento dos pais diante da perda de um filho; e *Nunca estiveste tão adorável*, no qual o autor/diretor Javier Daulte fala de sua própria memória familiar. (CORNAGO, 2005)

Tendo assumido ainda a direção do Teatro Sarmiento, Tellas encenou diversos espetáculos baseados no “biodrama”, em que figuras célebres ou mesmo anônimas performavam depoimentos cênicos sobre histórias pessoais, explorando os limites entre o ficcional e o pessoal. E, a partir de 2003, com o *Projeto Arquivos: Documentos Vivos*, a encenadora radicalizou nos experimentos, trabalhando com não atores e reduzindo ao mínimo os

26. Para maiores informações sobre o Biodrama, ver: GIORDANO, Davi. **Teatro Documentário brasileiro e argentino**: o biodrama como a busca pela teatralidade comum. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014. Para aprofundamento sobre o autobiográfico no teatro, ver: LEITE, Janaína Fontes. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2017.

conteúdos ficcionais de suas obras, a exemplo do que aconteceu em *Minha mãe e minha tia*, no qual sua mãe e sua tia evocavam, através de imagens, objetos, músicas e relatos, a trajetória da família.

Em entrevista, Tellas afirmou:

Gosto de pensar o Biodrama como um corpo, um corpo que tem seu próprio Biodrama. [...] No Biodrama há algo central: todas as obras têm um trabalho com a pessoa que está viva, que, de algum modo, põe em crise a autoria. Elege-se uma pessoa para que ofereça sua história e esta é trabalhada de forma poética. [...] Minha vida em Buenos Aires foi muito difícil. Vivi muito tempo com a sensação de que as vidas não têm valor ou que não se dá valor às experiências. Há algo muito doloroso em tudo isso. [...] Então, me pareceu que havia algo a revelar sobre tudo o que se passou; tinha que dar um valor poético à sua vida. [...] A hipótese da investigação é a de que toda pessoa é um arquivo, uma reserva de experiências, saberes, textos, imagens, comportamentos. O projeto consiste em extrair a teatralidade que se esconde nesses mundos e colocá-la em cena. (TELLAS, 2008)

Difundido na cena latino-americana ao longo dos anos 2000, o conceito de “biodrama” foi apropriado por diversos encenadores, como Maria Palácios, que em *Carnes Tolendas* busca precisamente valorizar a experiência de Villada, encontrando chaves poéticas para compartilhar com a plateia o reservatório vivo de memória que é a atriz. Pois como afirma Cornago (2005, p. 01), “Para falar da vida em estado bruto, estas obras se viram obrigadas a refletir sobre seus próprios funcionamentos teatrais, colocando em manifesto a teatralidade implícita na própria vida”.

Dessa maneira, em suas articulações complexas de vida e arte, tais espetáculos jogam com a percepção do espectador, fazendo-o aproximar-se da vida, mas sem lhe garantir com isso o acesso a uma identidade preten-

samente original, verdadeira. O que significa que, ao trazer a vida para o palco, essas obras não pretendem afastar o componente teatral e ficcional da cena, mas sim reforçar que na própria “realidade” reside um fundamental componente de construção, discurso, teatralidade. Como afirma Tellas a respeito de suas intenções com o “biodrama”:

Parte desta investigação está ligada ao tema da repetição, uma característica teatral por excelência, mas que aparece naturalmente nas pessoas. Os atores têm uma técnica para repetir suas cenas e fazer que isso pareça sempre novo. Mas a mim o que interessa é a teatralidade natural que aparece na repetição ou na mentira, outro mecanismo muito teatral. (apud CORNAGO, 2005, p. 23)

Logo, quando se exhibe em cena com sua presença material, Villada não pretende negar o jogo de aparências do teatro a fim de garantir algum acesso à sua essência, mas, ao contrário, pretende desmontar a noção essencialista de identidade para pensar em termos de (des)identificações. Por isso, na montagem, o olhar que persegue uma verdade identitária é enganado através dos jogos de diferimento dos signos cênicos, entre eles o principal, o corpo da performer, pois como ela afirma: “uma travesti é, antes de tudo, uma mestra do engano”.

Cornago (2005, p. 16) assegura que “estas cenas já não têm o objetivo prioritário de comunicar uma determinada informação sobre a vida das protagonistas, mas de criar uma atmosfera, uma emoção capaz de transmitir além das palavras o sentir das vidas”. E, por isso, quando trazem a “realidade” ao palco, recusam-se a tomá-la como dado, como informação histórica neutra e objetiva, tratando-a, isto sim, como experiência afetiva, como memória sentimental:

Esta é uma das abordagens chave deste ciclo, um olhar sobre o teatro feito a partir do que não é teatro, a própria vida,

mas ao mesmo tempo uma reflexão teatral sobre a vida das pessoas com o fim de resgatar esse lado que parece perder-se a partir de aproximações mais técnicas, mediatizadas ou intelectuais, para resgatar seu sentir, seu estar aí, seu modo (teatral) de ser presença, física e sensorial, efêmera e imediata, propondo ao espectador uma experiência teatral, como quer Kirby, como “uma atividade de todo o organismo sensorial mais que uma operação quase exclusivamente dos olhos – num sentido muito limitado – e da mente”. Em última instância, um biodrama consistiria em recriar a vida dessas pessoas a partir de uma exterioridade anterior aos sentidos lógicos e às perguntas transcendentes impostas pelos discursos culturais, recuperá-las como presença e aparência, a partir da materialidade feita visível de suas ações, gestos e vozes recolocados no plano poético da cena teatral (CORNAGO, 2005, p. 10)

Portanto, mais que o real objetivo/factível, o que essas encenações almejam é produzir efeitos do real, através de uma narrativa que não garante a fidelidade nem a transparência das representações, mas por meio dos jogos de sentido da cena confunde os significados estáveis do mundo. Por essa razão, julgamos necessário compreender melhor o que querem dizer as intrusões do real em cena, como elas se apresentam, que tipo de crise sinalizam e que espécie de problemática trazem para a discussão sobre identidades que encetamos.

1.6 Emergências do real

Como já apontamos, foi em oposição ao jogo de ilusão teatral que a performance se afirmou como prática, o que atesta Marvin Carlson (2010, p. 116, 173) ao resgatar a fala do performer Chris Burden, que teria dito em 1973: “a arte ruim é o teatro”. Ainda segundo Carlson, a aproximação com o real nas artes é anterior ao *boom* da performance e poderia

ser traçada a partir do trabalho de Marcel Duchamp, que com seus *ready-mades*, no início do Século XX, tentava já emoldurar as “atividades da vida real como arte”.

Desde então, são bastante complexas as relações entre realidade e cena, vida e teatro, o que tem ocupado o pensamento de vários pesquisadores, como Josette Féral, que afirma ser a irrupção do real na cena uma “marca do teatro performativo atual” (2011, p.184); bem como Sílvia Fernandes (2010, p. 107), ao especular que “a anexação do real talvez tenha a ver com a dificuldade de dar forma estética a uma realidade traumática, ao que não pode ser representado”, fazendo com que ele (o real) entre em cena “como presença intrusa, indicando algo que não pode ser simbolizado”.

Confundem-se, assim, as fronteiras entre ficção e realidade, significação e não significação, traduzindo, em certa medida, o caráter ambíguo e semiofenomenológico anotado por Patrice Pavis na encenação contemporânea. Insistimos, porém, que a tomada do real como dado negligenciaria a problematização da realidade, a rejeição de um real factível que o teatro de hoje reforça, como se perguntasse: existe real? O que é o real? Temos, de fato, acesso a ele?

Em sua reflexão, Fernandes (2010, p. 57, 85, 122; 2011, p. 15) observa que a emergência do real na cena contemporânea almejaria a uma “apresentação sem mediação”, obrigando o público a um “confronto com as coisas em estado bruto”. Dessa forma, ainda segundo ela, exalta-se uma “fenomenologia da percepção” que busca a “materialidade não ficcional” dos elementos de cena, borrando os limites entre o estético e o não estético. Razão pela qual a pesquisadora define as práticas cênicas atuais como “teatros da literalidade”, nos quais a exibição de objetos literais, a “intensificação e a densidade da matéria teatral” não têm “função dramatúrgica de simbolizar”.

No caso dos espetáculos *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela*, em que a experiência de “desvio” da norma de gênero e sexualidade toma o foco da cena, mais que borrar os limites entre real e ficcional, o questionamento que se levanta é: o que é verdadeiro e o que é artificial no campo das identidades? A figura da travesti foi tomada por algumas teorizações contemporâneas sobre a identidade como principal emblema das tensões entre natureza e cultura, corpo e construção, sendo mesmo impossível vislumbrar, no confronto com ela, uma separação segura entre esses dois polos. Qual a natureza de Villada? Onde está sua verdadeira identidade? A figura de Villada é falsa, enganosa? Que acesso nosso olhar permite à sua verdade? O que esconde por trás de suas máscaras? Há algo, de fato, por trás das máscaras? Onde reside o eu de Gabriela? Como defini-la, como sabê-la, como percebê-la? São as perguntas que as encenações provocam. O corpo travesti é mesmo “cosmético”, fabricado, construído, estetizado, como são todos os nossos corpos e identidades pretensamente naturais e biológicos, porque não há corpo que não tenha sido tocado pela cultura, não há identidades antes dela.

Isso não quer dizer, no entanto, que o fato corporal seja desprezível e, nesse aspecto, as montagens em discussão não ignoram a materialidade do corpo (pelo contrário, exaltam-na), mas rejeitam leituras prévias a seu respeito, recusam-se a representá-lo como dado biológico, natural, como fonte segura da identidade. Lehmann (2007, p. 165-166) parece atento a tal instabilidade das relações entre real e ficcional no palco contemporâneo e, em diálogo com a obra de Schechner (1988 apud LEHMANN), afirma que no “pós-dramático” o “essencial não é a afirmação do real em si, mas a incerteza entre real e ficção” e que “dessa ambiguidade nasce o efeito teatral”. Logo, o que acontece na cena da atualidade é que “o teatro torna consciente o caráter de signo” dos materiais da cultura (FISCHER-LICHTE, 1988, p. 197 apud LEHMANN, 2007, p.167), de forma que a anexação do real no palco presta-se a enquadrar e questionar a realidade em sua natureza.

Féral (2011, p. 181-185) também aprofunda que a teatralidade²⁷ atual advém da percepção acionada pelo “jogo de vai e vem entre real e ficção”. Para ela, o real é trazido para a cena em sua literalidade, porém preserva a função simbólica, pois a realidade só é interessante quando está enquadrada, quando tem função metafórica e é isso que abre a produção de sentidos da plateia. A autora observa que o real exibido de qualquer maneira não chama a atenção do público e que é preciso um tratamento para dotá-lo de um senso estético. Algo visto exemplarmente nos espetáculos *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela*, em que o real integra uma tessitura dramática elaborada, afirmando sua anexação poética.

Dessa forma, as relações com a realidade em cena podem assumir diversas configurações, como:

a) A ocupação “de espaços físicos inicialmente destinados a outras funções” (MENDES, 2012, p. 42), caso da *Trilogia Bíblica* do Teatro da Vertigem (SP), cujas peças foram realizadas numa Igreja, num hospital e num presídio desativados, recorrendo em todos os experimentos à carga de significação social daqueles espaços;

b) A participação de não atores em cena, caso de vários trabalhos do ciclo *Biodrama*, ao contrário de *Carnes Tolendas*, no qual Villada utiliza seus recursos de atriz/performer para encenar uma narrativa de caráter autobiográfico;

c) A reconstrução de histórias “reais” no palco, como no formato documentário de *Luis Antonio-Gabriela* ou em “trabalhos que se propõem a estabelecer um diálogo com determinado tipo de contexto social” (MENDES, 2012), como o Teatro-Fórum, de Augusto Boal, em que o espectador é convocado a resolver cenicamente uma situação de conflito;

27. Debateremos o conceito de “teatralidade” no próximo capítulo.

d) O exemplo radical de *Domínio Público*, concebido pelo espanhol Roger Bernat, em que não há atores, mas espect(atores) agrupados numa praça, onde recebem fones de ouvido e são guiados por uma voz feminina que os indaga sobre “família, comportamentos, memória, repertórios culturais, pertencimento, profissões, renda, etc.”, produzindo “um jogo de desnudamento da plateia, de identificação, de reconhecimento, de estranhamento, de reflexão sobre o ‘eu’ íntimo e público que a todos constitui”. (DOURADO, 2011).

Embora Cornago aponte que a diversidade de práticas envolvendo o real tem por objetivo “a construção de um plano simbólico no qual esses componentes materiais vão adquirir uma dimensão poética”, conforme pensara Féral, ele acrescenta que essa materialidade entra em cena “situando-se em uma ontologia do poético diferente da ontologia do real” (DUBATTI, 2003, 19-21 *apud* CORNAGO, 2005, p. 08), no que insistimos em discordar, acreditando que a entrada do real em cena visa desmontar quaisquer certezas sobre essas ontologias. Porém, do autor não precisamos nos afastar para confirmar nossa hipótese, posto que ele próprio conclui ao final de sua reflexão:

Essa seria, em última instância, a perspectiva que a arte em geral e mais concretamente o teatro abre para a realidade verdadeira da própria vida, o fato de que por trás de tanta realidade também se esconde muito de representação, de mentira, mas também por isso, de ilusão e jogo: a poesia da realidade tornada visível através do olhar teatral. (CORNAGO, 2005, p. 27)

As relações da cena contemporânea com o real ganham ainda em complexidade quando nos aproximamos do gênero documentário, que em sua vertente teatral tende a valorizar as micro-histórias, a proximidade afetiva e não a distância analítica. Ao contrário da tradição documental que

tem na investigação sobre a verdade do “outro” seu eixo, o documentário cênico da atualidade denega os discursos sobre as ontologias identitárias, encenando, isto sim, a crise do binômio “mesmo” vs “outro”. Assim, o elemento documental, em espetáculos como *Carnes Tolendas* e *LAG*, emerge para demolir as certezas do olhar e a possibilidade de fixar experiências de alteridade, razão pela qual sobre ele agora nos debruçaremos.

1.7 Teatro documentário: presença e desaparecimento

O Teatro Documentário é um gênero que vem sendo recriado de diversas maneiras ao longo de décadas, especialmente no contemporâneo, em virtude dos diálogos que estabelece com a realidade, apontados por Josette Féral como uma das características do “teatro performativo”. Pavis anota o surgimento do gênero ainda no Século XIX, nas peças do dramaturgo George Büchner, como *A Morte de Danton*, que resgata episódios e personagens da Revolução Francesa. Marcelo Soler (2008, p. 42), entretanto, contesta essa assertiva, por acreditar que a obra de Büchner era uma recriação apenas ficcional dos eventos, sem fidelidade histórica. Ainda de acordo com Soler, é documental o trabalho que apresenta compromisso com a realidade, sem que isso signifique, porém, uma reprodução fidedigna do real, tampouco um total afastamento do ficcional.

Dessa forma, o autor estabelece, para fins de análise, uma separação entre dados não ficcionais (testemunhos e documentos extraídos da realidade) e dados ficcionais (imaginação). Fundidas, essas duas camadas resultariam num espetáculo do gênero Documentário. Ao historiar o formato, o pesquisador identifica-lhe o surgimento na obra de Erwin Piscator, nos anos 1920, quando o diretor exibia fotografias e artigos jornalísticos em cena, lançando mão de recursos audiovisuais disponíveis àquela altura, pois “mesmo numa época na qual a linguagem cinematográfica estava ainda se consolidando, o filme já carregava sobre os fatos narrados um ‘status

de verdade' muito maior que o relato de ordem oral ou escrita". (SOLER, 2008, p. 39, 48)

Soler (2008, p. 52) acrescenta às manifestações do gênero no Século XX o Living Newspaper norte-americano e o Teatro Jornal, de Augusto Boal, que precedeu os experimentos do Teatro do Oprimido e tratava de encenar episódios noticiados pela imprensa escrita, tendo por objetivo a "análise crítica das fontes consideradas não ficcionais [...], observando que elas sempre se configuram em pontos de vista específicos sobre a realidade".

No levantamento sobre o Teatro Documentário, o pesquisador inclui ainda a obra de Peter Weiss, que utilizou documentos históricos para compor os textos de *Marat-Sade* e *O Interrogatório*, esse último um retrato do julgamento dos crimes de guerra cometidos em Auschwitz. Júlia Mendes (2012, p. 64-67), por sua vez, avança no mapeamento proposto por Soler, capturando algumas expressões contemporâneas do gênero e cita, entre outros, o trabalho do coletivo suíço Rimini Protokoll, liderado por Stefan Kaegi, que em 2007 encenou em São Paulo o espetáculo *Chácara Paraíso*, no qual policiais brasileiros expunham o processo de treinamento numa favela cenográfica.

Refere-se também às montagens *Pequenos Milagres*, do Grupo Galpão (MG), construída a partir de histórias reais enviadas ao coletivo através de cartas; *Café com Queijo*, em que o Grupo Lume (SP) transforma cidadãos com os quais teve contato nas viagens pelo Brasil em personagens; *Otra Vez Marcelo*, do Grupo Teatro de los Andes (Bolívia), que biografava a figura do revolucionário Marcelo Quiroga; além de *1961-2011*, do ZAP 18 (MG), no qual episódios dos últimos 50 anos da história brasileira são revividos, "intercalados por relatos pessoais dos jovens atores do espetáculo, numa ótica de justaposição entre a macro e a micro-história".

Júlia Mendes (2012, p. 68) atenta ainda para a inegável relação do gênero com o teatro político, vislumbrada no depoimento da diretora Cida Falabella (ZAP 18), quando liga seu trabalho à narrativa "épico-bre-

chtiana”, tomada como ferramenta de crítica social à realidade. No entanto, como pudemos observar anteriormente, a intrusão do real na cena contemporânea e a recriação do gênero Documentário, ao valorizar a memória individual e o autobiográfico, deslocaram profundamente o conceito de política no teatro da atualidade.

Mais que um ponto de vista narrativo distanciado e neutro, o documentário de hoje valoriza a aproximação, o testemunho, a micro-história, de maneira que “o plano político e histórico que aparecia de modo explícito no teatro documental de outras épocas torna-se agora pano de fundo de uma realidade pessoal e cotidiana, das pequenas realidades de pessoas anônimas em muitos casos” (CORNAGO, 2005, p. 05-06).

Para além das macropolíticas econômicas e sociais, o que está em questão agora são as políticas da identidade e da alteridade, as maneiras como os sujeitos se relacionam com a história, como se pode notar em *Luis Antonio-Gabriela*, em que o período da ditadura militar brasileira é visto desde uma perspectiva doméstica, pessoal, a partir dos dramas da personagem-título.

Como vimos afirmando, para nós, mais que fundir simplesmente as categorias do ficcional e do não ficcional sem contestá-las, o teatro contemporâneo, em gêneros como o Documentário, coloca em crise essas próprias categorias, como reflexo da incapacidade de classificar os sujeitos a partir dos binômios: real x falso, natural x construído, biológico x discursivo. Como garante Paola Margulis (2007, p. 02) ao afirmar que “a particularidade do teatro documental é desafiar estas dimensões (ficcional e pessoal), sobrepondo não só os corpos de pessoa e personagem, mas também reunindo suas histórias e seus nomes em uma complexa síntese de identidade”. Ao que complementa:

[...] obras como as inscritas nesse macroprojeto mesclam substâncias em estado puro – documental ou ficcional, ou talvez biografia e ficção – mas se localizam num espaço bio-

gráfico complexo em que todos os recursos e gêneros se relacionam, inclusive de forma paradoxal [...]. O cenário atual suscita um crescimento da narrativa vivencial que abarca praticamente todos os registros, gerando hibridações, empréstimos e contaminações de lógicas midiáticas, literárias e acadêmicas. (MARGULIS, 2007, p. 02)

Gabriela Lírio, por sua vez, identifica na emergência de conteúdos não ficcionais em cena uma problematização de outras categorias antes estáveis, as do público e do privado, dizendo:

O novo estatuto de visibilidade do sujeito redimensiona o status de persona pública versus homem comum, invertendo a proposição dos espaços: o espaço da intimidade é partilhado e objeto de interesse público, enquanto o que antes era socialmente aceito de ser divulgado por seu caráter impessoal (de preservação do privado) perde continuamente interesse se não estiver conectado a impressões, apontamentos, detalhes que humanizam o biografado, expondo suas fragilidades e idiosincrasias na tentativa de provocar identificação com os consumidores/espectadores. (LÍRIO, 2010, p. 02)

Diante do debate contemporâneo sobre “como” representar os sujeitos marginalizados, presente nas formas do teatro atual, talvez a proposição teórica mais radical seja a de Peggy Phelan (1993), ao defender uma subjetividade que não seja “visivelmente representada”, um sujeito que seja “não marcado”. Isso porque a autora visualiza, na produção ascendente de imagens do sub-representado (do “outro”), uma tendência à fixação e ao domínio, julgando ruim que as políticas identitárias sejam pautadas pela demanda de visibilidade como principal ferramenta de empoderamento, pois à medida que se torna reconhecível, o “outro” passa a ser o “mesmo”, acionando mecanismos de vigilância, voyeurismo, fetichismo e posse.

Ao analisar o filme *Paris is Burning* (1989), retrato dos bailes de “causação”²⁸ promovidos por homossexuais e travestis latinos e negros na Nova Iorque daquela década, a autora reprovava a tentativa do gênero documentário de explicar o “outro” - dominá-lo, lê-lo, compreendê-lo -, porque isso produz um fetiche que “funciona no nível do exatamente o mesmo”, produzindo “signos comodificados” que transformam o desconhecido “outro” no conhecido “familiar”.

Considerando, assim, a visibilidade uma “armadilha”, ela reconhece as dificuldades de uma agenda política baseada na invisibilidade, mas se pergunta: existiria poder em permanecer “não marcado”? Partindo do princípio que o indizível e o invisível resistiriam à representação, a pesquisadora identifica na performance uma potência em escapar à economia representacional que transforma o “outro” no “mesmo”. Para tal, desenvolve o que seria uma “ontologia da performance”, na qual define essa linguagem como “representação sem reprodução”, “arte que melhor entende a desapareição” por seu caráter efêmero e não documental, por sua habilidade em resistir à “ideologia reprodutiva da representação visível”. (PHELAN, 1993, p. 03, 31)

Mas o que, afinal, significaria permanecer “não marcado”? Para a autora, seria exaltar – numa cultura marcada pela materialidade –, subjetividades que excedam o olhar e a linguagem, valorizando o silêncio, o negativo, os componentes imateriais da identidade, a memória, a imaginação, a perda, a ausência, o que não está lá. Dessa forma, à performance caberia encenar uma (in)visibilidade, uma identidade que escapa às nomeações e às definições, uma (im)permanência.

Embora Phelan exalte a performance por sua potência “não documental”, quando analisamos o documentário-cênico *Luis Antonio-Gabriela*

28. Gíria: fazer pose, chamar atenção.

e também *Carnes Tolendas* – que não deixa de ter um caráter documental -, enxergamos neles diversos procedimentos do “não marcado” apontados pela autora. Ambos tratam do tema do desaparecimento: da irmã, do filho, do familiar, das identidades masculinas e/ou prescritas; ambos falam ainda da morte, de García Lorca, de Gabriela, de Paschoal; ambos valorizam a memória e a imaginação criativa que a recria; ambos brincam com o olhar do público, no diferimento dos signos cênicos, no corpo que assume inúmeras máscaras, na nudez nada reveladora de Villada ao final da montagem; ambos apontam para algo que não está lá: a Espanha rural de Lorca, o filho nunca nascido de Yerma, o bebê que a performer foi um dia, o autor/diretor que aparece em vídeo e está indicialmente em cena todo o tempo, os documentos que apontam para o passado.

A verdade é que, nessas montagens, o documental não aparece exatamente nos termos de Phelan, como um simples procedimento de compreensão e dominação do “outro”, mas, ao contrário, se presta a articular a identidade “como algo que nunca está apenas relacionado ao que se pode ver” (PHELAN, 1993, p. 98), num jogo que se serve das ambivalências do signo teatral, do deslizamento de sentidos da cena, da natureza mesma do teatro que, apesar de toda sua materialidade, está fadado a um “desaparecimento perpétuo” (PHELAN, 1993, p. 115), a um apagamento e a uma dissolução que o tornam imaterial.

Mesmo afirmando que o estatuto do real no documentário visa à transparência diante dos objetos que enfoca, é a própria Phelan (1993, p.31) quem reconhece não haver documento transparente e, nesse sentido, pensa na condição documental da escrita acadêmica, afirmando que seu paradoxo intransponível seria o de produzir “documento sobre o que não deve ser representado”, “escrever sobre a desapareção”. Tendo em vista tal paradoxo, pensamos que os espetáculos *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela* participam desse mesmo esforço, com uma escritura cênica que

anexa o real para documentar uma desapareição, para questionar as representações, indagá-las e não apenas reforçá-las.

Numa clara rejeição à “ontologia da Performance”, Muñoz afirma (1999, p. 176-1991) que a exaltação da presença que não se fixa, que logo desaparece e não deve ser reproduzida, torna-se um “fardo do ao vivo”, em que ao “outro” são negados canais de representação. O autor sugere, assim, que é preciso “resistir à noção essencializadora da performance baseada na presença”, “desfazer o link entre performance e ao vivo”, pois isso significa que se “nega história e futuro a esses sujeitos”. A presença do “outro” ao vivo como produto exótico para contemplação das elites impediria, segundo ele, a emergência de “uma representação histórica e política”, sendo, portanto, necessário abandoná-la para “entrar em narrativas históricas mais amplas”.

A essas questões, o “teatro performativo” parece responder de maneira absolutamente ambivalente, pois se a performance seria a arte da desapareição (da resistência à representação e à reprodução) e o teatro, por outro lado, seria a arte da aparição (das representações legíveis e comodificadas), a cena contemporânea parece criar uma síntese dessas duas categorias, colocando-as em crise, sendo mesmo preciso uma semi-fenomenologia para dela dar conta. A presença tão exaltada pela performance, por sua materialidade não semiológica, por sua resistência às marcas, não pode ser tomada aqui como um veículo de acesso às verdades identitárias tampouco deve ser descartada como um “fardo do ao vivo”, pois como garante Costa (2009, p.124):

Não se pode desprezar a função que a noção de presença desempenha para a potencialização de um pensamento não mimético e não metafísico [...] de certo teatro de nossos dias. Teatro esse que é não apenas narrativizado [...], mas marcadamente corporalizado, performatizado, valorizando intensamente a materialidade dos meios cênicos e parecendo atenuar o valor sígnico desses meios, sua dimensão de lin-

guagem e de representação ficcional. Mas se, numa perspectiva desconstrutiva e antimetafísica (antiessencialista), não se pode descartar as noções de presença e de acontecimento – e seus potenciais agenciamentos de reversão/revisão do funcionamento do teatro nos dias atuais -, não se pode também deixar de levar em conta que boa parte da criação teatral recente opera com um modo falsificante, ambivalente e fugidivo de presença.

O palco contemporâneo parece extrair sua teatralidade exatamente do jogo entre presença e desaparecimento, entre materialidade e imaterialidade,

materialidade essa que [...] aponta, entretanto, para o paradoxo da presença que se constitui como divisão infinita; do movimento intenso da presença em fuga que se instaura enquanto se esvai; das forças de um agora desenfreado que não respeita limites de passado, presente e futuro, nem fronteiras contextuais, nem contornos de identidade. (COSTA, 2009, p. 185)

Logo, em *CT* e *LAG* a presença é já uma desapareição, que afirma a existência daqueles sujeitos, exalta a materialidade incômoda daqueles corpos, reconhece a necessidade de constituição de uma história e de um passado para os “desviantes” de gênero e sexualidade, sem, contudo, garantir sentido estáveis às representações de suas experiências, sem, portanto, marcá-los.



06
Figura 06 - Gabriela (Marcos Felipe) e a transição para o feminino.
Espetáculo Luis Antonio-Gabriela. 2017. Foto: Victor Iemini. Cia. Mungunzá.



07
Figura 07 - Marcos Felipe (como Gabriela) e Verônica Gentilin (como Nelson Baskerville).
Espetáculo Luis Antonio-Gabriela. 2017. Foto: Victor Iemini. Cia. Mungunzá.



08

Figura 08 - Day Porto (à esquerda) e Marcos Felipe (à direita, como Gabriela). Espetáculo Luis Antonio-Gabriela. 2017. Foto: Victor Iemini. Cia. Mungunzá.



09


Figura 09 - Gabriela (Marcos Felipe) no colo da irmã Maria Cristina (Sandra Modesto). Espetáculo Luis Antonio-Gabriela. 2017. Foto: Victor Iemini. Acervo da Cia. Mungunzá.



10

Figura 10 - O Elenco e as telas de Thiago Hattner. Espetáculo Luis Antonio-Gabriela. 2017. Foto: Victor Iemini. Cia. Mungunzá.

CAPÍTULO 2



MARQUEI
MÉDICO.

MAMÃE, MEU
PEITO DÓI.

Figura 07 - Ao centro, Arilson Lopes (Mãe) e Fábio Caio (Petra). Foto: Tuca Siqueira . Espetáculo Ópera. Coletivo Angu de Teatro. 2007

BONECAS FALANDO PARA O MUNDO

Para dar seguimento à análise dos espetáculos que compõem o corpus desta pesquisa, faz-se necessária uma breve introdução aos Estudos *Queer*, campo fundamental na pesquisa contemporânea sobre gêneros e sexualidades, com amplo desenvolvimento nos países de língua inglesa e crescente interesse no Brasil e noutras partes do mundo desde os anos 1990. De natureza fundamentalmente interdisciplinar, a também chamada Teoria *Queer*, por haver estabelecido diálogos profícuos com os estudos teatrais e da performance, revela-se um ferramental teórico importantíssimo para nossa investigação.

Nossa escolha pelo *queer* se deve ainda ao particular interesse do campo pelos gêneros e sexualidades “desviantes”, que dramatizam a estabilidade dos dualismos sexuais (macho e fêmea, hétero e homo), notadamente as práticas transformistas e as experiências travesti e transexual, cujas presenças na cena teatral contemporânea carecem de um debate mais atualizado entre o estético e o cultural, a teatralidade/performatividade e as identificações. Desta feita, nossa pesquisa pode ser alinhada a uma crescente “análise desconstrutiva de produtos culturais como estratégia para sublinhar a centralidade da sexualidade na vida social contemporânea” (MISKOLCI, 2007b, p. 07).

Verticalizando nosso olhar sobre os espetáculos *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela*, introduziremos ainda neste capítulo a montagem teatral *Ópera* (Coletivo Angu de Teatro/PE), articulando-os a um amplo debate sobre os conceitos de “performance de gênero” e “paródia de gênero” (BUTER, 1993, 2002, 2003b, 2004), bem como às discussões sobre a noção de “teatralidade”, a fim de compreender como o palco pode desnaturalizar o olhar da plateia sobre os signos identitários de gênero e sexualidade.

2.1 Os estudos *queer*: história, fundamentos e (in)definições

Numa rápida pesquisa pelos dicionários online de língua inglesa, encontramos as seguintes definições de *queer*: 1. Cambridge: a) Adjetivo: estranho, não usual, não esperado; b) Substantivo: uma pessoa *gay*, especialmente um homem; c) Verbo: estragar a sorte ou uma oportunidade para alguém, frequentemente de propósito²⁹. 2. Oxford: a) Adjetivo: estranho, ímpar; b) Substantivo informal, derogatório: um homem homossexual; b) Verbo informal (com objeto): Estragar ou arruinar (um acordo, evento ou situação)³⁰.

A palavra *queer* possui, além desses significados, uma carga histórica de difícil tradução para outras línguas, utilizada como xingamento voltado aos homossexuais e a toda sorte de “desviante” de gênero e sexualidade, de sujeito fora dos padrões de comportamento, podendo ser precariamente vertida para o português como bicha, “veado” (“viado”), “boiola”, “puto”, “boneca”, “traveco”, em que pese a existência de uma “intraduzibilidade epistemológica”, como aponta Jimenez (2002, p. 19), tendo em vista a “assimetria radical entre concepções de homossexualidade”, e por extensão

29. Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/american-english/queer?q=queer>>. Acesso em: 03 abr. 2013.

30. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/queer?q=queer>>. Acesso em: 03 abr. 2013.

de outros “desvios” de gênero e sexualidade, em latitudes diferentes. Para compreender sua utilidade nesta pesquisa, entretanto, é preciso realizar uma breve digressão.

A publicação de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir³¹, em 1949, é um marco do ativismo e do pensamento feminista e, na segunda metade do século XX, o processo de emancipação feminina avançou a passos largos, pelo menos no Ocidente, engendrando um pensamento sobre o gênero, até então tido como natural (logo, não problemático), que desmontou inúmeras certezas sobre as relações culturais entre homens e mulheres. O feminismo, na verdade, desdobrou a noção de sexo (entendido como um amálgama entre biologia, comportamento e desejo) numa complexa inter-relação entre anatomia e gênero (atitudes, papéis, funções) que inseriu em definitivo a cultura nesse debate, denunciando a construção sociocultural do próprio sexo.

Em boa medida herdeiro do feminismo, o movimento *gay* emergiu no horizonte das lutas pela igualdade de direitos a partir dos anos 1960, especialmente nos EUA e na Europa Ocidental, tendo como marco a revolta de Stonewall (1969), famoso bar nova-iorquino de frequência LGBTI, assaltado cotidianamente por policiais, onde em 28 de julho de 1969 seus clientes uniram-se para combater os arbítrios da autoridade, produzindo uma série de conflitos detonadores do que veio a ser conhecido como “orgulho *gay*”.

Se o feminismo havia descolado o gênero do sexo, problematizando-os, coube ao movimento *gay*³² efetuar outro importante desdobramen-

31. Ver: BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

32. Utilizamos a definição do movimento de acordo com sua historicidade e como apontado na literatura sobre o assunto, embora saibamos que dentro desse guarda-chuva estava abrigada uma ampla gama de sujeitos “desviantes” no tocante às normas sexuais.

to, tornando a sexualidade categoria fundamental para compreender as desigualdades humanas. O homossexual como indivíduo, portador de uma identidade definida a partir de seu desejo, passou a questionar o lugar de inferioridade que ocupava na pirâmide das sexualidades, lutando pela aceitação de suas práticas, pela legitimidade de seu desejo, por representação e representatividade nos âmbitos do simbólico e do social.

Até meados dos anos 1980, os homossexuais nos EUA e na Europa Ocidental tinham alcançado grande visibilidade, promovendo mudanças importantes para sua aceitação, entretanto, passados vinte anos de duros e necessários embates políticos, começou a se fortalecer dentro do movimento *gay* uma profunda insatisfação com os rumos que havia tomado o ativismo, acusado de assimilacionista, de haver negociado a identidade homossexual, privilegiando os sujeitos brancos, de classe média, monogâmicos, saudáveis e alinhados aos padrões de gênero, em detrimento do amplo espectro de experiências de gênero e sexualidade fora da norma, os LGBTIs.

A palavra *queer* passou a ser, então, utilizada como sinônimo dessa insatisfação, como metáfora de uma estranheza que não quer ser assimilada, como política identitária que não almeja delimitar e conter as bordas do que seja o “desviante” de gênero e sexualidade - produzindo semelhanças -, mas sim multiplicar as diferenças. Trata-se da apropriação de um insulto, destinado a estigmatizar os “desviantes”, com vistas não a apagá-lo ou a substituí-lo por um termo que melhor defina esses gêneros e sexualidades “abjetas”, mas com o objetivo de repeti-lo na tentativa de deslocar e ampliar seus significados. Como afirma Louro (2001, p. 546):

Este termo, com toda sua carga de estranheza e deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imeditato de oposição é, certamente, a heterormatividade

compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora.

A emergência do *queer* é também fruto de um momento histórico em que recrudesce a perseguição aos homossexuais, graças ao surgimento da Aids e às políticas neoconservadoras de Ronald Reagan, quando o movimento *gay* norte-americano precisa repensar radicalmente suas estratégias e grupos ativistas que lidam com o alastramento do HIV, como o ACT UP, colocam em xeque o bom mocismo, o lobismo e o corporativismo de uma certa parcela das organizações *gays*. Assim, mais do que uma nova vertente na busca por uma identidade homossexual, o *queer* assume a contestação às noções estabelecidas e ao controle das identidades como seu principal projeto, (in)definindo-se como significante sempre problemático e em deslocamento, donde advém nossa atenção ao campo, tendo em vista o crescente interesse do teatro contemporâneo pelas experiências de gênero e sexualidade fora da norma e os complexos jogos formais que o palco da atualidade produz a fim de processar essas identidades em crise.

O debate sobre o *queer* contaminou uma parcela considerável do movimento homossexual, apoiando-se num amplo cruzamento de ideias e gerando acaloradas discussões tanto no campo do ativismo quanto na academia. Foi a pesquisadora italiana, radicada nos EUA, Teresa de Lauretis, quem primeiro se referiu a uma Teoria *Queer*, em 1990, na tentativa de traduzir conceitualmente um movimento político que começava a ganhar ecos cada vez mais fortes nas especulações científicas sobre os gêneros e sexualidades não normativos e encontrava suporte nos Estudos Culturais, no Pós-Estruturalismo e nos estudos Pós-Coloniais e Subalternos. Em co-

num, esses aparatos teóricos buscavam problematizar “concepções clássicas de sujeito, identidade e agência” (MISKOLCI, 2009, p. 158), sendo, portanto, determinantes para as demandas antiassimilacionistas encetadas pelo *queer* e fundamentais numa recepção crítica aos espetáculos por nós analisados, que poetizam cenicamente a falência dos sistemas disponíveis para representar os sujeitos “desviantes”.

Dentre os pensadores cujas elaborações foram fundamentais para o desenvolvimento da área está certamente Michel Foucault, que com a publicação de *A História da Sexualidade 1 – a Vontade de Saber* (1988) introduziu nos debates sobre o sexo a noção de “dispositivos de sexualidade”, desmontado a ideia segundo a qual, nas sociedades industriais, o sexo original é proibido ou reprimido, para afirmar, ao contrário, que o sexo é incitado a falar, é colocado em discurso e é daí que ele se “excita”.

Muito mais do que um mecanismo negativo de exclusão ou de rejeição, trata-se da colocação em funcionamento de uma rede sutil de discursos, saberes, prazeres e poderes; não se trata de um movimento obstinado em afastar o sexo selvagem para alguma região obscura e inacessível, mas, pelo contrário, de processos que o disseminam na superfície das coisas e dos corpos, que o excitam, manifestam-no, fazem-no falar, implantam-no no real e lhe ordenam dizer a verdade: todo um cintilar visível do sexual refletido na multiplicidade dos discursos, na obstinação dos poderes e na conjugação do saber com o prazer. (FOUCAULT, 1988, p. 82)

Os mecanismos que põem o sexo em discurso e o regulam deixam de ser vistos como repressores e passam a ser tomados como produtores, fazendo com que o sexo anatômico, o referente material, lugar de onde supostamente emanariam o gênero e a sexualidade, seja posto em questão. Ele não pode ser entendido como exterior ao poder, o seu outro, imune aos efeitos de controle, ponto de fixação de onde fluem o gênero e a sexualidade

(FOUCAULT, 1988, p. 166). Mas deve ser compreendido, isto sim, como efeito do dispositivo da sexualidade, como construção que ganha o status de autonomia, como ponto imaginário fixado estrategicamente:

A noção de “sexo” permitiu agrupar, de acordo com uma unidade artificial, elementos anatômicos, funções biológicas, condutas, sensações e prazeres e permitiu fazer funcionar esta unidade fictícia como princípio causal, sentido onipresente, segredo a descobrir em toda parte: o sexo pôde, portanto, funcionar como significante único e como significado universal. (FOUCAULT, 1988, p. 168-169)

Localizando a criação do termo “homossexual”³³ no discurso médico da segunda metade do século XIX, Foucault dedica-se a entender os processos de construção dessa categoria, historiando-a. Seu pensamento se opõe a qualquer essencialismo sobre o sexo, a qualquer noção metafísica ligada ao gênero e ao desejo, para afirmar o caráter cultural deles. Assim, Foucault desmonta o conceito moderno de sexo, mostrando que ele é o “âmbito mais intenso de produção discursiva sobre a verdade individual” e explorando o poder da linguagem em “produzir efeitos de identidade” (SEDGWICK, 2002, p. 40, 41).

Ao questionar o binômio estanke natureza x cultura, o que Foucault tenta provar é que não existe natureza fora da cultura, que “a matéria não é neutra, já contém cultura”, que o “corpo é constituído em sua fisiologia pelo social” e que a “sexualidade é um fato somático criado por um efeito cultural” (FAUSTO-STERLING, 2001/2002, p. 33-64). Portanto, pensar homossexualidade como uma identidade atemporal, universal, a-histórica e sempre existente, é ignorar que “as categorias para analisar o comporta-

33. A discussão de Foucault toma esta identidade específica como lugar de exploração, mas suas conclusões ampliam o entendimento sobre como os “dispositivos de sexualidade” operam sobre variadas formas de “desvio” das normas de gênero e sexualidade.

mento sexual humano mudam com o tempo” e que o sexo moderno é “um dispositivo histórico do poder fundado em formas de regulação da vida social e individual” (MISKOLCI, 2007a, p. 56).

Nessa perspectiva, a categoria homossexual passa a ser vista como uma construção discursiva sem qualquer autonomia ou neutralidade científica, mas integrante de um dispositivo que produz binômios como heterossexualidade x homossexualidade, no intuito de definir e preservar os limites da primeira, garantindo-lhe status e privilégios às custas da patologização da segunda:

Esta nova caça às sexualidades periféricas provoca a incorporação das perversões e nova especificação dos indivíduos. A sodomia – a dos antigos direitos civil ou canônico – era um tipo de ato interdito e o autor não passava de seu sujeito jurídico. O homossexual do século XIX torna-se uma personagem: um passado, uma história, uma infância, um caráter, uma forma de vida; também é morfologia, com uma anatomia indiscreta e, talvez, uma fisiologia misteriosa. Nada daquilo que ele é, no fim das contas, escapa à sua sexualidade. Ela está presente nele todo: subjacente a todas as suas condutas [...] É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual, porém, como natureza singular. [...] A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie. (FOUCAULT, 1988, p. 50)

Tomados os exemplos de *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela*, vê-se como o teatro contemporâneo pode exhibir os “dispositivos de sexualidade” operando na construção de subjetividades. Gabriela e Camila apresentam-se como indivíduos submetidos ao escrutínio dos saberes institucionalizados e, nesse sentido, a discursividade excessiva nos dois espetáculos pode

ser tomada como metáfora dessa “rede sutil de discursos, saberes, prazeres e poderes” que investiga a verdade sobre o sexo, tal qual apontado por Foucault. A anatomia masculina daqueles sujeitos é tomada como origem, fonte de seus gêneros e sexualidades, e dela deveriam emanar “naturalmente” masculinidade e heterossexualidade. Mas o dispositivo disfarçado de natureza é desafiado quando daqueles corpos emergem outros comportamentos e desejos. Logo, o sexo como ente autônomo, não tocado pela cultura, é desmontado no palco, onde o signo teatral dá a ver o caráter construído do próprio sexo: o dispositivo cênico a exhibir o dispositivo sexual.

Camila e Gabriela sentem toda a força desse dispositivo que impõe aos sujeitos suas verdades sobre o sexo. Por não se encaixarem nos padrões do que se conhece como homem/heterossexual, elas são então classificadas como homossexuais – identidade utilizada anteriormente, como se pôde ver nas montagens, para definir a experiência travesti. Mas essa classificação tem efeitos patologizantes, serve para enquadrar a “doença”, o “desvio” e estabelecer punições e separação aos que se “desviam” da norma. Como encenações desse processo de conformação identitária, os espetáculos se utilizam da máquina cênica para contestar os significados únicos conferidos àqueles corpos, num questionamento permanente dos sentidos.

Para os ativistas e pensadores *queer*, à medida que toma a categoria homossexual como dado, o movimento *gay* hegemônico reforça a ideia de uma essência homo, ajudando a classificar e delimitar essa experiência. Embora não despreze o valor desse grande empreendimento político, que garante acolhida e visibilidade a inúmeros sujeitos, o *queer* considera-o insatisfatório para desconstruir as normas de gênero e sexualidade, denunciando-o como reprodutor dos binarismos nos quais está fundada a lei ao assegurar pertencimento a alguns, jogando outros à margem.

Enquanto a nova ordem *gay* busca ser assimilada e tomar parte no “paraíso capitalista”, os Estudos *Queer* não advogam a tolerância e a integração como estratégias políticas, mas sim a explosão do marco heterossexual

e da própria identidade homo na direção de uma política que, apropriando-se de um insulto – a palavra *queer* -, busque desmontar a ideia de normalidade e anormalidade e utilize os gêneros e sexualidades “desviantes” como armas para contestar a ordem vigente. Por isso, a confissão em *CT* e *LAG* não é apenas um instrumento de saber heterocentrado, mas a exaltação de uma presença “anormal” com vistas a desmontar seu estatuto de anormalidade, conferindo-lhe voz e um ponto de vista personalíssimo. Por isso também nosso interesse por esses espetáculos, em cujos quais a noção de homossexualidade é dilatada em suas definições estreitas, nos quais uma categoria elaborada pelo poder é apropriada, distendida e desnortizada. O que também justifica nossa recusa em nos desfazermos da categoria na busca por uma definição mais “precisa” de Camila e Gabriela.

Tanto quanto Foucault, o filósofo Jacques Derrida terá alguns de seus conceitos na base dos Estudos *Queer* (DERRIDA, 1995; SAÉZ, 2004). O primeiro deles é o de “desconstrução”, talvez a principal herança do pensamento pós-estruturalista, por questionar as hermenêuticas do texto e a possibilidade de se obter o sentido total dos discursos, de se alcançar a verdade implícita neles. Para Derrida, não é possível manter um pensamento da totalidade (como se propuseram os estruturalistas), mas, ao contrário, deve-se trabalhar com a insegurança dos métodos, com a instabilidade das fontes de significação. A partir desse princípio, o sistema de oposições da metafísica da verdade - calcado nos pensamentos binários de verdadeiro e falso, ou autêntico e desvirtuado – é posto em xeque e os Estudos *Queer* utilizam a “desconstrução” como método para contestar os sistemas dualistas e a crença na existência de sujeitos transcendentais (verdadeiros) e de outros desvirtuados (falsos), questionando a validade do pensamento científico totalizante e das teorizações universais sobre as identidades.

Outra noção básica de Derrida apropriada pelo *queer* é a de “différance”. Ao mudar a grafia da palavra francesa “différence” – sem, no entan-

to, alterar sua sonoridade – Derrida promove um deslizamento de sentido, adicionando a ela uma nova acepção, advinda do Latin. “Différance” ganha assim o significado de “deixar para depois” e traduz a ideia de um intervalo espaço-temporal entre o nome e a coisa, um adiamento da presença da coisa no signo, fazendo com que esse nunca seja pleno ou original. A lógica da “différance” é logo aplicada à identidade, que passa a ser vista não como uma transparência ou como uma tradução fiel de um suposto original, mas sim como uma impossibilidade de sua presença, como uma produção de diferença. A diferença passa a ser vista, aqui, como uma condição de significação, sempre dividida e diferida, como esclarece Silva (2000, p. 80) a respeito do conceito:

Ansiamos pela presença – do significado, do referente (a coisa à qual a linguagem se refere). Mas na medida em que não pode, nunca, nos fornecer essa desejada presença, a linguagem é caracterizada pela indeterminação e pela instabilidade. [...] Na medida que são definidas, em parte, por meio da linguagem, a identidade e a diferença não podem deixar de ser marcadas, também, pela indeterminação e pela instabilidade.

Ainda no âmbito da linguagem, outra noção do filósofo, a de “suplemento”, é bastante útil para o *Queer*, sendo condição básica de qualquer signo o caráter de suplemento a um original, ao qual, no entanto, não se pode ter acesso. Tomado como aquele que substitui, está no lugar de, o “suplemento” representa pela falta de uma presença anterior e é, portanto, a marca de um vazio, posto que não existe presença plena, original, mas apenas signos que apontam para essa idealidade. Logo, a metafísica da presença (É um homem, é uma mulher, é um heterossexual, é um homossexual), que está na base de toda a crença moderna sobre as identidades de gênero e sexualidade, é abalada, o que se presta em boa medida para a teorização *queer* questionar as categorias identitárias existentes, indagando-lhes os sentidos unívocos.

Desta forma, Derrida contribui para a “desconstrução” do essencialismo e do dualismo sexual, desestruturando a metafísica dos sexos. Por essa razão, os Estudos *Queer* mostram-se importante moldura conceitual na abordagem proposta por esta investigação, porque os espetáculos que compõem nosso corpus de análise operam uma “desconstrução” dos paradigmas de identidade modernos, levando a uma deriva dos sentidos e expondo como são insuficientes os aparatos disponíveis para conhecer e saber quem são os “desviantes” de gênero e sexualidade. Como apontamos, quando se aproxima da realidade, o palco contemporâneo usa a fluidez/instabilidade da linguagem cênica para desmontar as certezas sobre o que é falso e verdadeiro, autêntico e desvirtuado no campo das identidades. A “différance” aparece, assim, no teatro da atualidade, como um diferimento dos significados cênicos e identitários, “tem a ver com a potência de divisão de todos os entes e de todos os sentidos, dos signos e das representações” (COSTA, 2009, p. 220).

É, sobretudo, como incerteza (e não inteireza) que personagens como Camila e Gabriela afetam o público: é uma mulher original? É um homem original?, indaga-se a plateia. As personagens (e as identidades) aparecem como signos numa plenos, mas em permanente diferimento, de maneira que a representação teatral como sistema de significação frustra a ideia de uma presença total, como aquela perseguida pelo documentário clássico. Logo, uma metafísica e uma ontologia são rompidas e o corpo se revela um espaço vazio de natureza, mas carregado de suplementação cultural.

Para os Estudos *Queer* também a Psicanálise será alvo de críticas contundentes (ARÁN, 2003, 2009), por se revelar um dispositivo de sexualidade, baseado no modelo essencialista dual, cujo princípio da complementaridade pênis/vagina seria uma “narrativa cultural disfarçada de teoria”. Arán (2009, p. 657-663) chega mesmo a afirmar a obsessão de Freud com os papéis de gênero, garantindo que ao conceber um “esquema psicológico universal e a-

-histórico”, baseado no modelo de diferença sexual dos Séculos XVIII e XIX, a Psicanálise poder ser tomada como um “saber normativo”, que estabelece uma lei a priori, restringindo a sexualidade “a duas posições apenas”. Acrescentando ainda que o esquema psicanalítico nasce, não ao acaso, em paralelo à explosão das sociedades industriais, a fim de legitimar e perpetuar “uma organização social específica”, baseada na tríade família, heterossexualidade e reprodução, fundamental para a sustentação da ordem produtiva.

Ancorada nesse aparato crítico, a Teoria *Queer* vai de encontro aos “significados de uma identidade sexual coerente” (SEDGWICK, 2002, p. 37), como nos espetáculos por nós explorados. Quando descreve a ação política almejada pelo *queer*, Sedgwick parece mesmo descrever os modos de funcionamento desta cena que investigamos, em que o sexo é tomado como:

Ampla trama de possibilidades, buracos, sobreposições, dissonâncias e ressonâncias, lapsos e excessos de significado que encontramos quando os elementos constitutivos do gênero ou da sexualidade de qualquer pessoa não são feitos para (ou não se pode fazê-los) significar de forma monolítica. (SEDGWICK, 2002, p. 37)

Naturalmente, a emergência de uma vertente *queer* dentro do movimento homossexual e dos estudos de gênero e sexualidade não se deu sem conflitos. Apesar de, para os seus adeptos, tratar-se de uma ampliação do “raio de ação dos estudos *gays* e lésbicos”, vários acadêmicos e ativistas temem que essa crítica sirva apenas para “dissolver as lutas comunitárias” (JIMENEZ, 2002, p. 21). Ao questionar a própria categoria do sujeito, a teoria é constantemente acusada de um descolamento do real, de alienação, de desconsiderar a materialidade do sexo, de não revelar quem afinal está falando.

Um dos mais notáveis opositores do *queer* é o professor e antropólogo Luiz Mott, que fundou em 1980 o Grupo Gay da Bahia (GGB), tida como das mais antigas organizações em defesa dos direitos homossexuais

no País. Por ocasião do Seminário “Stonewall 40 + o que no Brasil?”, de clara inclinação *queer*, realizado em Salvador no ano de 2010, o pesquisador divulgou a seguinte nota:

Acabo de voltar do Seminário Nacional STONEWALL 40 + O QUE NO BRASIL?, patrocinado pelo Fundo de Cultura da Bahia, promovido pelo CUS – Grupo de pesquisa Cultura e Sexualidade, UFBA, sob coordenação do Dr. Leandro Colling, corifeu da teoria queer na Bahia. [...] Apesar do apoio de diversas ongs, a Dra. Berenice Bento, da UFRN, de orientação sexual desconhecida, disse textualmente que “a teoria queer colocou em xeque a identidade” e que a história mostra “a falência das políticas identitárias”. [...] Este seminário confirma a preocupação de diversos de nossos militantes: os/as teóricos queer brasileiros constituem gravíssima ameaça aos alicerces do movimento de libertação lgbt. Ao defender as sexualidades movediças, as metamorfoses ambulantes, dão um golpe na nossa política de afirmação identitária como estratégia para enfrentarmos a homofobia que mata um lgbt a cada dois dias. [...] Revoltado com tanta intolerância e desrespeito à alteridade, na hora de concluir os trabalhos, gritei com todos os pulmões: “Esses palestrantes são brancos racistas e homofóbicos. Usam os homossexuais como objeto de estudo para ganhar dinheiro. Por que não ousam questionar a afirmação identitária dos negros?!” [...] E o pior é que vários dest@s queers usufruem os prazeres homoeróticos que nós, militantes desde a primeira hora, conquistamos tais direitos (*sic*) a duras penas.³⁴

David Halperin (2003, p. 341), pesquisador norte-americano, também é um dos que criticam a institucionalização acadêmica muito rápida da Teoria *Queer*, analisando os porquês dessa assimilação em contrapon-

34. Disponível em: <<http://www.institutoadediversidade.com.br/cultura/mott-chama-teoricos-queers-de-racistas-machistas-e-homofobicos-no-stonewall-40/>>. Acesso em: 15 jan. 2013.

to às dificuldades encontradas pelos Estudos *Gays* e Lésbicos no ambiente universitário. Para ele, o fato de o *queer* ter desmarcado o conteúdo *gay*, lésbico, bissexual e trans³⁵ presente nos debates sobre os gêneros e as sexualidades, tornando-se um significante genérico da subversão, fez dele apenas uma “versão mais moderna do liberal”, um lugar de oposição que, por seu caráter abstrato, atraiu os progressistas. Halperin garante que o “retrato dos estudos *gays* e lésbicos como assimilacionistas é falso”, afirmando que a Teoria *Queer* o é muito mais e conta ainda com a agravante de ter uma relação distanciada do cotidiano LGBTI.

Em verdade, os Estudos *Queer* vivem desde sempre uma crise. Ao mesmo tempo em que combateram os pressupostos e um certo assimilacionismo do movimento homossexual dominante, foram também cooptados e o *queer* se tornou, em alguma medida, apenas sinônimo da categoria que visava a questionar. Por outro lado, persiste dentro do campo a ideia de que o *queer* não pode possuir um referente fixo, permanecendo, isto sim, uma metáfora cujos significados devem se manter em deslizamento (daí nossa recusa em utilizá-lo dentro da sigla LGBTI, por acreditarmos que o *queer* não é uma identidade). Isso porque, em sua origem, o *queer* objetivava combater a normalização do ativismo *gay* e as exclusões produzidas por esse último, notadamente do/a negro/a, do pobre, do/a latino/a, da lésbica, do efeminado, mas também inúmeras outras, abarcando interseções que exigem sua preservação como signo sempre aberto.

Buscando uma revisão do termo, a revista *Social Text* publicou, em 2005, o dossiê *What’s Queer About Queer Studies Now* (*O que é Queer nos Estudos Queer Agora*), em que os autores advogam a existência de um “novo

35. “O termo trans pode ser a abreviação de várias palavras que expressam diferentes identidades, como transexual ou transgênero, ou até mesmo travesti. Por isso, para evitar classificações que correm o risco de ser excludentes, o asterisco é adicionado ao final da palavra transformando o termo trans em um termo guarda-chuva”. Disponível em: <<http://transfeminismo.com/trans-umbrella-term/>>. Acesso: 29 dez. 2013.

queer”, que não se permita contaminar pela “masculinidade branca”, cuja epistemologia esteja sempre “preocupada com o reacionarismo das políticas LGBT” e que não busque a quem representar, permanecendo um termo “contingente” (ENG, HALBERSTAM, MUÑOZ, 2005, p. 03-06). Mesma ideia de Sedgwick (2002, p. 38), que atesta a ampliação do termo para além da sexualidade e do gênero - passando a incluir raça e etnia -, mas pondera que embora o *queer* não possa ser exclusivamente homossexual, também não deve se afastar dessa categoria completamente.

Longe de uma tentativa de afirmar que este ou aquele projeto artístico é *queer*, pensamos, como Savran (2002, p. 159-161), que a presença de uma *queerness*³⁶ no teatro pode ser encarada como forma de desarticulação da identidade, de decomposição das categorias que estruturam a subjetividade, numa escrita cênica decididamente desconstrutiva. Para o autor, o *queer* não diz respeito aos sujeitos que esse teatro representa somente, mas a seu método de trabalho, que consiste em apropriar-se das ferramentas de representação para construir uma autoimagem que problematiza as identidades.

Também para nós, a noção de *queer* que perseguimos não é a de substituta à categoria homossexual, mas a de um significante sem referentes fixos, nesse sentido, sua aproximação com as teatralidades contemporâneas é inegável. Se o *queer* não diz respeito a quem se representa, mas a como se representa, as incertezas e deslocamentos do signo teatral na atualidade atestam a existência de uma *queerness* cênica de grande relevo para o debate sobre os gêneros e sexualidades “desviantes”.

Por isso, Alisa Solomon (2002, p. 10-12) afirma ser o teatro a “mais *queer* das artes”, uma vez que a capacidade do ator em mudar, aparentemente, sua natureza veicula a noção de que nenhum indivíduo possui, verda-

36. Substantivo, também intraduzível para o português, que significa a própria qualidade do que é *queer*. Algo próximo de “a estranheza”.

deiramente, uma natureza. No teatro não ilusionista, o público é constantemente lembrado dos mecanismos miméticos da vida e da representação, o que atesta a percepção das identidades como contingentes e maleáveis. No palco, as categorias podem ser transgredidas, contestadas, rearticuladas:

Isso não quer dizer meramente que sempre houve muitos gays e lésbicas no teatro. [...] o tipo de experiência mimética oferecida no teatro pode, pelo seu próprio processo, romper os padrões convencionais de ver, de saber, e, especialmente, de ver e conhecer os corpos [...] Que o teatro deve ser a arte mais potencialmente ofensiva para a ordem social faz grande sentido: em cena, o corpo humano é absolutamente presente em todo o seu suor e respiração. Os detratores do teatro sempre atacaram esse caráter corporal inevitável e a sugestão teatral de que o “fato” corporal não diz tudo sobre a identidade do eu. (SOLOMON, 2002, p. 09)

No vasto território desse campo de estudos, sem dúvida, a teórica mais destacada e controversa é Judith Butler, pela sólida fundamentação de suas ideias e por haver avançado enormemente no projeto de desmonte dos “dispositivos de sexualidade”. São dela os conceitos de “performance de gênero” e “paródia de gênero”, que desnaturalizam em definitivo o sexo (pensado como uma encenação de identidade), apelando para metáforas teatrais que tornam a pesquisadora necessário ponto de passagem desta investigação. Ao conceber o gênero como uma imitação sem original, Butler vai se debruçar sobre a *drag*, como ela chama a prática transformista³⁷, e sobre a travestilidade, oferecendo importante manancial para nossa abordagem.

37. Transformistas: aqueles que se travestem apenas para fins de performance e outros, não em seu cotidiano. Conforme Benedetti (2005, p.18, *grifo do autor*): “[...] promovem intervenções leves – que podem ser rapidamente suprimidas ou revertidas – sobre as formas masculinas do corpo, assumindo as vestes e a identidade femininas somente em ocasiões específicas. Não faz parte dos valores e práticas associados às transformistas, por exemplo, circular durante o dia *montadas*, isto é, com roupas e aparência femininas”.

2.2 Judith Butler, o gênero e o sexo em performance

Seguindo o projeto foucaultiano, a abordagem de Butler sobre o gênero e as sexualidades está interessada em analisar o sujeito, ou melhor, em explorar como e onde ocorrem os processos de construção, a partir de uma análise da história e dos efeitos do discurso na formação desse ente. Tomando o pensamento sobre a “performatividade” de J.L. Austin e as elaborações posteriores de Derrida a esse respeito, a autora sustentará que a identidade é uma construção da linguagem, materializada pela citação dos “atos de fala”, que não se colam ao sujeito, mas garantem sua própria existência.

Sendo o discurso produtor e não repressor, uma forma de poder que instaura e não apenas regula, Derrida apropria-se da ideia austriaca dos “atos performativos de linguagem” para mostrar como os significados só se tornam possíveis por ocorrer numa “cadeia citacional sem fim” (Cf. SALIH, 2012, p. 15). Se, para Austin, um enunciado performativo como “eu os declaro marido e mulher” só ganha sentido e *status* de verdade quando proferido dentro do contexto correto e por uma figura devidamente autorizada, Derrida investiga outra dimensão fundamental para o êxito dos performativos, a citacionalidade, pois somente o repetir sem fim de uma afirmação garante-lhe a força e o poder necessários para que ela se torne efetiva. Logo, é a iteração quem estabelece a “autoridade do ato linguístico”, considerando assim que “cada ato é um eco de uma cadeia de citações e sua citacionalidade constitui a força performativa” (Cf. BUTLER, 2002, p. 02).

Sagazmente, Butler avança na discussão, incluindo a identidade de gênero dentro do amplo espectro de enunciados performativos, de citações coercitivas, desmontando a crença de que afirmações como “é um menino” ou “é uma menina” seriam meros “atos de linguagem constativa” para demonstrá-los “performativos”.

A identidade de gênero é pensada, nesses termos, não como autêntica manifestação da natureza, do corpo, mas, ao contrário, como a construção de “performances”, que em função de sua repetição geram o efeito de resultado, de um núcleo interno do qual emanariam. A cristalização desses movimentos e gestos repetidos no tempo e no espaço (citações) produz a ideia de uma ontologia, que Butler (2003, p. 47, 58) visa a desmontar afirmando ser o gênero, na verdade, constituído por atos que criam a aparência de natureza. Assim, o gênero como substância deve ser deixado de lado na direção de um entendimento que o exponha como a ordenação de atributos em sistemas supostamente coerentes.

Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a “integridade” do sujeito. (BUTLER, 2003, p. 195)

Conforme Salih (2012, p. 70, 79), Butler sustenta as hipóteses de que “o sujeito é efeito em vez de origem e causa das categorias de identidade” e de que “gênero e sexo não são inatos, mas internalização de uma proibição que se torna formadora da identidade”. Atestando, assim, que os enunciados de gênero não são descritivos, como se supõe, mas sim produtores da realidade; não traduzem a natureza, mas lhe imputam uma interpretação e uma verdade. São, portanto, atos iniciáticos, citações baseadas em convenções, “performances de gênero”.

Dessa forma, os Estudos *Queer* utilizam tal noção butleriana para expor as normas de gênero e sexualidade como “dispositivos de sexualidade” e os efeitos de identidade que produzem. Embora Austin estivesse, inicialmente, preocupado com o fracasso dos “atos performativos” empregados fora do contexto devido e/ou por alguém não imbuído da necessária autoridade – consequentemente falhando em produzir os efeitos que pretendiam –, Butler demonstrará particular interesse pelas citações de gênero deslocadas de uma anatomia “originária”. Logo, as práticas da travestilidade e do transformismo serão tomadas como principais emblemas da maneira como as identidades de gênero e sexualidade podem ser fraturadas/(re) apropriadas.

Nesses casos, o gênero é tomado como algo que não tem ligação causal com o sexo anatômico, o que para a pesquisadora carrega um grande poder de explodir o pensamento binário, a norma de gênero e sexualidade compulsória, as ontologias identitárias. Trata-se do que ela chama de “paródias de gêneros”, entendidas como a imitação de um suposto original, cuja originalidade a própria paródia coloca em crise:

A noção de uma identidade original ou primária do gênero é frequentemente parodiada nas práticas culturais do travestimento (*sic*) e na estilização sexual das identidades butch/femme³⁸. Na teoria feminista, essas identidades parodísticas têm sido entendidas seja como degradantes das mulheres, no caso do drag e do travestimento (*sic*), seja como uma apropriação acrítica da estereotipia dos papéis sexuais da prática heterossexual, especialmente no caso das identidades lésbicas butch/femme. Mas a relação entre a “imitação” e o “original” é mais complicada, penso eu, do que essa crítica

38. Butch/Femme, díade popular no meio lésbico anglófono, que caracteriza uma relação afetiva entre mulheres em que a primeira desempenha o “papel masculino” e a segunda o “papel feminino”.

costuma admitir. Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. [...] No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma performance que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada. (BUTLER, 2003, p. 196-197)

Frequentemente, quando se olha para uma travesti, buscam-se nela sinais que indiquem a sua “verdadeira” identidade: “pomo de Adão”, musculatura e medidas masculinas, rosto “quadrado” e voz grave. É um olhar investigativo, que procura a “verdade” do gênero e do sexo nas características anatômicas, permitindo deliberar se aquela é uma mulher “falsa” ou “verdadeira”. Isso porque os conceitos de gênero e de sexo estão ainda profundamente marcados pela lógica moderna da coerência entre anatomia, gênero e desejo (ex: fêmea, mulher, hétero ou macho, homem, hétero), obrigando o ordenamento do olhar sempre que essa cadeia tem um de seus elementos deslocados.

Entretanto, em várias ocasiões, esse método é insuficiente para descobrir a “verdade” do gênero e do sexo e a travesti (ou não?) se torna uma presença perturbadora, pela sua capacidade em assumir uma identidade que supostamente não lhe pertenceria. A travesti cuja “verdadeira” identidade não foi descoberta é quase sempre alvo de elogios, quando “desmascarada”, por sua habilidade em “mimetizar” o feminino, com ele confundindo-se. Porque o que se busca, efetivamente, é uma imagem idealizada da mulher, à qual muitas mulheres “biológicas” sequer correspondem. Basta pensar, por exemplo, nos modelos de feminilidade impostos às mulheres “masculinizadas” em programas televisivos de moda e no cotidiano.

Nesse sentido, uma observação apurada da cultura contemporânea permitirá enxergar que alguns dos padrões de feminilidade atuais, quais

sejam, curvas e medidas fartas, foram redesenhados pelas travestis que se tornaram uma “hipérbole” definidora do feminino. Essa “paródia de gênero”, portanto, permite entrever que o feminino não pertence às mulheres “biológicas”, mas é uma ideia que se altera historicamente, que se redefine a partir de crenças e demandas culturais específicas, confirmando a especulação de Butler de que o gênero não é uma expressão da natureza, mas uma performance compulsoriamente instaurada pela lei:

A noção de paródia de gênero aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é da própria ideia de um original [...] a paródia do gênero revela que a identidade original sobre a qual molda-se o gênero é uma imitação sem origem. [...] Esse deslocamento perpétuo constitui uma fluidez de identidades que sugere uma abertura à ressignificação e à recontextualização; a proliferação parodística priva a cultura hegemônica e seus críticos da reivindicação de identidades de gênero naturalizadas ou essencializadas. Embora os significados de gênero assumidos nesses estilos parodísticos sejam claramente parte da cultura hegemônica misógina, são todavia desnaturalizados e mobilizados por meio de sua recontextualização parodística. Como imitações que deslocam efetivamente o significado do original, imitam o próprio mito da originalidade. (BUTLER, 2003, p. 197)

Uma das críticas mais frequentes a Butler se refere ao desmonte da categoria do sujeito, cuja unidade e cuja autonomia inabaláveis estavam na base das lutas dos grupos minoritários e sectarizados. Essa crítica desconfia de uma agência política que não possua sujeitos claramente definidos, mas a oposição ao pensamento butleriano acusa ainda o “construcionismo” de ignorar a materialidade do corpo e do sexo, sendo apenas uma especulação abstrata sobre o dado físico que constitui a identidade de gênero e sexualidade.

Boa parte desses questionamentos nasce de uma certa falta de clareza da autora no seu livro *Problemas de gênero*, lançado em 1990 e vertido para o português em 2003, no qual lança os principais conceitos aqui recuperados. Deve-se também a um apropriação algo aligeirada da noção de “paródia de gênero” pelos Estudos *Queer* de primeira hora, que tornaram as experiências da travestilidade e do transformismo símbolos contestatórios da ordem, exemplos de como a lei pode ser questionada, confundindo a “performatividade de gênero” com um certo voluntarismo pessoal. A esses desvios de seu pensamento, a pesquisadora responderá em *Bodies That Matter* (especialmente no artigo *Criticamente Subversiva*), no qual se dedica a esclarecer o que seria, em sua concepção, a materialidade do corpo e do sexo e a elucidar sua afirmação de que a identidade de gênero é uma produção do discurso:

O mal-entendido sobre a performatividade de gênero é o seguinte: que o gênero é uma escolha, um papel, ou uma construção que alguém assume como se veste a cada manhã. Considera-se, portanto, que existe alguém que precede este gênero, alguém que vai ao guarda-roupa do gênero e decide deliberadamente de que gênero vai ser esse dia. Esta é uma explicação voluntarista do gênero sexual que pressupõe um sujeito intacto prévio à assunção do gênero. O significado da performatividade de gênero que eu queria transmitir é bem diferente. (BUTLER, 2002, p. 07)

Butler declara que a identidade é “construída no interior da linguagem e do discurso, mas nem tudo é construção linguística”, estabelecendo uma diferença entre “performatividade de gênero” e “performance teatral”, dada a confusão, produzida por suas ideias, entre esses dois conceitos. Para a autora, “a identidade de gênero é uma sequência de atos, mas não existe um ator antes dele, um fazedor por trás do feito. Performance supõe a existência de um sujeito e performatividade não. Isso não

significa que não há sujeito, mas que ele não está atrás do feito” (SALIH, 2012, p. 21-126).

Se na “performance teatral”, o sujeito constrói sua autoimagem; Butler esclarece que na “performance de gênero” o “sujeito se torna viável a partir de uma certa ‘citação’ obrigada pela norma”, complementando:

A performatividade de gênero sexual não consiste em eleger de que gênero seremos hoje. Performatividade é reiterar ou repetir as normas mediante as quais nos constituímos: não se trata de uma fabricação radical de um sujeito sexuado genericamente. É uma repetição obrigatória de normas anteriores que constituem o sujeito, normas que não se pode descartar por vontade própria. São normas que configuram, animam e delimitam o sujeito de gênero e que são também os recursos a partir dos quais se forja a resistência, a subversão e o deslocamento. O procedimento mediante o qual se atualizam as regras e se atribui um gênero ou outro a um corpo é um procedimento obrigatório, uma produção forçada, mas não por isso completamente determinante. Sendo o gênero uma atribuição, trata-se de uma atribuição que não se efetua plenamente de acordo com as expectativas, cujo destinatário nunca habita de todo esse ideal ao qual se está obrigado a aproximar-se. (BUTLER, 2002, p. 07)

Quando pensa em “performance de gênero” e em agência, portanto, Butler não se refere a arbítrio individual, mas a uma possibilidade engendrada pelo próprio performativo, que necessita da repetição face ao assombro real e permanente de sua falha, na qual reside o poder de ressignificação do signo identitário. Já a citação paródica emerge nesse horizonte como aquilo que pode revelar as convenções de gênero e sexualidade, desnaturalizando-as.

Ainda sobre a materialidade, Butler (1993) insistirá na ideia de que o sexo não pode ser tomado como dado e fato, enquanto o gênero seria

sua mera expressão. Para ela, o sexo não é o que se tem ou o que se é, mas uma das normas pelas quais alguém se torna “viável, inteligível”. Segundo a concepção moderna do sexo, a materialidade aparece sempre fora do discurso e do poder, como referente incontestável e transcendental, mas para a pesquisadora esse é o “momento em que o poder está mais dissimulado”.

Sendo assim, o sexo não pode ser pensado como aquilo que está antes do gênero, pois não “existe acesso direto a ele sem construção”, o que torna impossível conceber um gênero e uma sexualidade fora do poder, posto que a “linguagem obriga o sujeito a assumir uma posição sexuada”, através da “instalação do medo”. A “performatividade”, portanto, afasta-se da “performance teatral” porque não concebe o gênero e a sexualidade como algo que pode ser feito e desfeito, mas como uma “reiteração forçada das normas”.

Apesar de estabelecer, como vimos, uma separação entre a “performance teatral” e a “performatividade de gênero”, Butler utiliza fartamente em sua teorização metáforas que remetem ao teatro, a exemplo de quando afirma que o sexo e o gênero são “encenações que operam performativamente para estabelecer a aparência de fixidez corporal” ou quando define o gênero como um ato, como algo que fazemos ao invés de algo que somos (BUTLER, 1993, p. 83, 89).

Se invocamos o pensamento da autora para analisar os espetáculos em questão, é porque nas referidas montagens observamos claramente a maneira como a “performance (paródia) teatral” se presta a expor a “performance de gênero” que constitui os sujeitos, não somente exibindo os dispositivos normativos que os obrigam a assumir uma posição generificada e sexuada, mas também a crueldade e a dor produzidas por esse poder que instala o medo, bem como a exclusão e a ininteligibilidade às quais são submetidos os que não se enquadram na norma.

Em *Luis Antônio-Gabriela e Carnes Tolendas*, a experiência travesti é dramatizada precisamente como a “falha” em repetir as citações de gênero

naturalizadas, como “fracasso” e ressignificação dos performativos sexuais. Embora a perspectiva do fracasso, aqui, apareça somente em termos teóricos para melhor compreendermos a falha dos performativos e não como símbolo de fracasso pessoal, pelo contrário, os dois espetáculos lançam um olhar afetuosamente e revigorante sobre esses sujeitos.

Tais trabalhos não tomam esses indivíduos “desalinhados” como meros jogos cênicos, voluntaristas, mas mostram seus processos de (des)identificação com o poder, com as convenções de gênero e sexualidade. Ao retratar essas trajetórias de vida desde a infância, os dois espetáculos expõem a complexa rede de crenças e saberes culturais, forças institucionais, expectativas familiares e psíquicas que compõem o tecido das identidades de gênero e sexualidade. Trata-se de arranjos poéticos e cênicos que traduzem a construção dos sujeitos, mas como esclarece Butler, a construção não pode ser entendida como mero artifício (“performance teatral”), mas como um processo de reiteração ao qual prefere chamar de *matter* (O título *Bodies that Matter* joga com alguns deslizamentos de sentido dessa palavra, podendo ser traduzido como *Corpos que Importam*, *Corpos que são Matéria*). “Matter” é, portanto, não um lugar ou superfície sobre os quais se cola a cultura, mas um “processo de materialização que se estabiliza com o tempo”. (BUTLER, 1993, p. 09, 94, 95)

Logo, nesses espetáculos, a matéria não é tomada como algo fixo, imutável, ponto de onde flui a identidade de gênero e sexualidade, mas como um processo que, a duras penas, nega a se estabilizar de acordo com as expectativas culturais. E que melhor lugar, senão o teatro, para metaforizar essa contestação à verdade biológica do corpo, sem, no entanto, negar sua existência e sua presença incontestável?

No caso de *Luis Antônio-Gabriela*, todo o levantamento documental realizado pela dramaturgia/encenação busca materializar esse corpo/sujeito impossível, inviável, ausente. Desde a brutalidade paterna (símbolo do poder

normativo), à exposição das categorias de gênero e sexualidade disponíveis à época para enquadrar aquele sujeito, passando pelo contato sexual com o irmão mais novo e pelo testemunho da doença que consumiu aquele corpo/pessoa, o espetáculo se esforça por recompor os movimentos de construção daquele indivíduo e para afirmar sua existência emocional e física.

Certamente porque Gabriela não era somente uma paródia teatral do gênero feminino, mas sim um sujeito que fez a dura transição de masculino para feminino, o espetáculo também não se aventura a caricaturá-lo, mas prefere representá-lo de maneira simbólica (metonímica), utilizando uma colcha de retalhos cênicos/dramatúrgicos que sinaliza para essa identidade em trânsito, em deslocamento (fraturada), sem, no entanto, negar sua existência real, documental, sua passagem pelo mundo. Apresentando-o como uma identidade evidentemente produzida pela cultura, construída, sem desconsiderar seu dado material.

No caso de *Carnes Tolendas*, a engrenagem da cena se torna ainda mais complexa, por exibir um corpo material que dá testemunho em primeira pessoa de seu processo (des)identificatório. Camila desempenha vários papéis, inclusive o dela mesma, fazendo uma elaboração teatral, uma paródia da própria vida. Trata-se de uma subjetividade real, concreta, que reflete e rememora a construção de sua identidade no palco, poetizando-se. É, portanto, uma “performance” teatral que constrói uma autoimagem (e nisso carrega algum componente de imaginação, fantasia e ficcionalidade) com o objetivo de revelar seu “desvio” dos performativos de gênero. Essa imagem busca saturar o palco de realidade, mas não escapa por completo a um processo de semiotização, tornando-se um símbolo da fratura dos imperativos de gênero e sexualidade, à medida que explicita a ressignificação das convenções identitárias em vida.

Ao teatralizar-se, o que Camila faz é indicar como o procedimento de atribuição de um gênero não foi determinante para a assun-

ção de sua identidade, como ele não se efetuou plenamente, tendo sua subjetividade se constituído a partir de veredas e circuitos inesperados e interditos culturalmente. Nesse sentido, é importante notar como a própria atriz assume-se uma paródia do feminino (não no sentido estritamente teatral), mas como uma apropriação “imperfeita”, ao afirmar que jamais “será uma mulher”, tampouco poderá voltar a ser homem. Quando “neutraliza” teatralmente seu corpo para dar passagem a personagens de sua história e da dramaturgia de García Lorca (homens e mulheres), Camila utiliza a potência signíca do palco para desmontar, em si mesma, as convenções do gênero, entrelaçando o fazer da cena com o fazer das identidades.

Nesse sentido, o próprio título do espetáculo sinaliza para a ambiguidade de uma matéria corporal que não diz tudo sobre a identidade e se constitui a partir de convenções de gênero. Carnes Tolendas, em espanhol, significa carnaval, mas a expressão quer dizer, etimologicamente, “retirada da carne” e está ligada ao período da quaresma iniciado na quarta-feira de cinzas. O jogo semântico entrevisto no título da montagem brinca, portanto: com essa materialidade corporal à qual se negam os sentidos naturalizados; com o apagamento simbólico e físico do corpo travesti; talvez com a morte de uma masculinidade “prevista” naquela anatomia; e, certamente, com as inversões de gênero e paródias carnavalescas (notadamente as práticas do transformismo abundantes no período).

Enquanto assistia ao trabalho dirigido por Baskerville, crescia minha curiosidade em ver a imagem de Gabriela, porque minha percepção carecia de um signo visual para, enfim, complementar meu entendimento daquele sujeito. Ao final da encenação, várias fotos de arquivo são exibidas, até que um close de rosto da personagem-título permanece por alguns minutos (se-

gundos?) projetado num dos monitores da cena. Ao ver o rosto envelhecido de Gabriela, admito que lia naquela imagem um “fracasso” evidente, tratava-se de uma travesti com indisfarçáveis características “masculinas”. Um dado, entretanto, me fazia duvidar do meu próprio preconceito cultural: as marcas do tempo tornavam aquela figura uma mulher digna de respeito, seu rosto lembrava o de minha avó. À medida que meu olhar se fixava naquela imagem, o impulso classificatório (verdadeiro x falso), que impera entre nós, calmamente arrefecia e Gabriela se tornava uma inegável senhora, despertando em mim um enorme sentimento de carinho. Em “Carnes Tolendas”, ao contrário, a presença de Camila era tão feminina, desde o início, que mesmo os expedientes de “neutralização” corporal da cena não me faziam ver ali um homem. Somente quando a atriz exhibe, por um instante, seu corpo nu, pude de fato enxergar uma masculinidade (biológica) que, para mim, soara unicamente teatral ao longo da peça. Isso que chamamos de “passabilidade”, que consiste em “mimetizar” de forma idealizada e culturalmente convincente um comportamento de gênero e que está na base dos conflitos de algumas pessoas trans, também é uma constante para alguns homossexuais. Será que passo por hétero? Quando é preciso passar por hétero? Sua atuação é convincente? Esse policiamento permanente, erguido a partir de uma infância marcada pelo assédio antigay e pelas interpelações de gênero (“Toma jeito de homem!”), esse olhar do outro que investiga a nossa “verdade” ecoam fortemente em mim ao assistir aos espetáculos, e me sinto a um só tempo objeto desse olhar que perscruta e sujeito dessa mirada investigadora.*

Como já apontamos, a experiência trans* foi tomada de maneira equivocada, em algumas interpretações de Butler, como sinônimo da *drag*, de paródia teatral, e a autora se esforçará por desfazer tal mal-entendido, afirmando:

Minha discussão sobre o drag, sem dúvida, se centrava muito mais em uma crítica do regime unívoco do sexo, um regime dominante que considero heterossexista: refiro-me à distinção entre a verdade “interna” da feminilidade, considerada como uma disposição psíquica ou um núcleo do eu, e a verdade “externa”, considerada como aparência ou representação. Esta dicotomia produz uma formação contraditória do gênero na qual não se pode assentar uma “verdade” estável. O gênero não é nem uma verdade psiquicamente pura, concebida como “intrínseca” e “escondida” nem tampouco é reduzível a uma aparência superficial. Ao contrário, sua condição irresolúvel deve ser reconhecida como a relação entre a psique e a aparência (onde a última engloba o que se representa mediante as palavras). [...] Não podemos chegar à conclusão em nenhum caso de que a parte do gênero que se representa é, portanto, a “verdade” do gênero; a atuação como “ato” limitado se diferencia da performatividade, pois esta última consiste na reiteração das normas que precedem, coagem e excedem quem as representa e, neste sentido, não pode ser considerada como um produto da “vontade” ou de uma “escolha” de quem a realiza. (BUTLER, 2002, p. 10)

Essa leitura que unia, sob o signo da *drag*, tanto a experiência trans* quanto o transformismo paródico teatral foi a que autorizou a interpretação voluntarista (recusada por Butler) a respeito da performatividade de gênero, como se o gênero pudesse ser um ato somente teatral, de superfície, abandonando a dimensão psíquica que o constitui. Nesse sentido, os espetáculos *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela* parecem avançar no esclarecimento posterior da autora, realizando um complexo cruzamento entre a experiência em vida da trans* e sua potência teatral em desnaturalizar os marcadores de gênero. Embora as trajetórias de Gabriela e Camila não sejam um jogo teatral apenas, mas experiências de vida, ao trazer essas narrativas para o palco os dois espetáculos transformam-nas em signos teatrais que podem iluminar o caráter de construto da própria vida.

Camila não é uma transformista e sim uma travesti (como se auto-proclama), mas em cena assume um transformismo teatral, ao passear por diversos gêneros e se “montar” às vistas da plateia, sem que, porém, esse transformismo ateste que sua identidade é apenas um jogo teatralizado. O transformismo teatral aqui pretende ser uma metáfora potente sobre os deslocamentos de gênero travesti, mas ele não abandona a vida, nem a materialidade, nem a verticalidade desse processo (des)identificatório. Tampouco exhibe a “construção” daquele sujeito como um arbítrio individual. Da mesma forma, a ausência de Gabriela é suprida por um transformismo cênico que se esforça por capturar toda a redondeza daquela personagem/pessoa, sem planificá-la ou esvaziá-la somente como uma máscara.

Embora seja importante esclarecer as diferenças entre uma “performance de gênero” compulsória e uma “paródia de gênero” teatral – e observar as maneiras como elas se articulam nesses dois espetáculos –, a paródia estritamente cênica (aquela operada pelas *drags* e transformistas) não pode ser desprezada como um jogo simplório e mentiroso, pois, a depender do uso que dela se faz, carrega grande potencial em emoldurar os signos de gênero e sexualidade, usando a hipérbole para “tornar legível o imperativo cultural”, como bem sinalizou Butler (1993, p. 13).

Ao que Ferris complementa:

Eu proponho que o teatro travesti – transformismo em performance – é uma fonte exemplar do “writerly text” (texto aberto à significação – conceito de Barthes), um trabalho que força o leitor/espectador a ver múltiplos significados no ato mesmo da leitura, da escuta, de assistir a uma performance. Ao contrário do texto literário estático [...] seu modo primário de comunicação não é a palavra falada ou escrita; a comunicação ocorre através do uso do corpo humano: seu movimento, sua linguagem gestual, fisicalidade, vestes. Uma das primeiras leituras que nos são ensinadas na vida é o gênero.

É um homem? É uma mulher? São-nos ensinados como definições pétreas, sem possibilidade de múltiplos significados, sem jogos de ambiguidade. Como espectadores do teatro travesti somos os produtores bathesianos do texto extraordinário. Somos forçados a admitir múltiplos significados, a ambiguidades de pensamento, sentimentos, categorizações, a recusar o fechamento. (FERRIS, 1993, p.08)

Nesse horizonte, o espetáculo *Ópera* (Coletivo Angu de Teatro/PE) aparece como uma exaltação da teatralidade do gênero, da paródia, cujo jogo ilumina amplamente os dispositivos de sexualidade, deslocando e desnaturalizando o olhar da plateia sobre os signos do gênero e da sexualidade. Por isso, nos dedicaremos a descrever a montagem para, em seguida, compreender os funcionamentos de sua teatralidade e, então, averiguar como o palco contemporâneo encontra nos jogos de sentido da cena uma potência *queer* em desmontar/desarticular as identidades de gênero e sexualidade.

2.3 O espetáculo *Ópera*

Em 2007, estreou no Teatro Apolo (Recife/PE), o espetáculo *Ópera*, adaptação cênica de quatro contos do autor pernambucano Newton Moreno. Lembro que enquanto o grupo ensaiava, eu estava bastante curioso porque sabia que o espetáculo seria uma homenagem ao Grupo de Teatro Vivencial (Olinda/PE, 1974-1982), sobre o qual já havia me debruçado como pesquisador. Às vésperas da estreia, a produtora da montagem me ligou, solicitando um texto para o programa. Eu sequer conhecia os contos ou tinha visto algum ensaio, foi preciso que ela fizesse uma breve sinopse dos quadros para, assim, poder rascunhar um escrito curto sobre teatro, gênero e sexualidades. Ditando o texto ao telefone, no dia seguinte, para Marcondes Lima, diretor do espetáculo, foi que primeiro me aproximei do trabalho.

Morador da periferia de Olinda durante toda a infância, adolescência e juventude, tive pouco ou nenhum contato com a movimentação cultural do meu bairro (Peixinhos), no entanto, meus pais, que eram funcionários públicos da prefeitura da cidade, sempre nutriram uma paixão e um orgulho enormes pelo município. Porque Olinda, apesar de funcionar como cidade dormitório, economicamente dependente do Recife, possui um patrimônio cultural que explode durante o Carnaval e a torna inegável ponto de passagem para compreender a cultura brasileira. No sítio histórico, onde acontecem os festejos carnavalescos, reside a elite intelectual da cidade e ali construiu-se toda a mística que cerca Olinda, a terra dos loucos, dos maconheiros, da liberdade, da criatividade, das artes, ou como disse o diretor de teatro Antônio Cadengue, em alguma ocasião, a Xangrilá pernambucana dos anos 1970.

Meus pais conheciam cada ladeira, cada rua, cada frevo, cada figura da cidade-patrimônio e havia inclusive um tio materno (já falecido), chamado Alexandre, que despertava grande simpatia na família, pois durante o carnaval (época de grandes licenças), travestia-se de mulher para desfilar no famoso bloco Virgens do Bairro Novo, que exige dos seus membros certidão de casamento para tomar parte no cortejo (e assim, supõem, “afastar” o fantasma da homossexualidade e da travestilidade)! Meu pai, apesar de todo o preconceito, frequentemente chegava em casa contando “causos” de um tipo famoso e de nome engraçado de Olinda, Pernalonga. À época, eu não entendia muito bem que a “loucura” desse tal Pernalonga tinha a ver com a homossexualidade dele – era o eufemismo que meu pai usava -, mas para além disso, era a personalidade divertida, desbocada e combativa que despertava tanto fascínio no meu pai e transformava sua rejeição proverbial às “bichas” numa admiração singular.

Já na Universidade, descobri (através de João Silvério Trevisan e do livro “Devassos no Paraíso”) que houvera em Olinda, entre os anos 1970 e

1980, um grupo de nome Vivencial e que essa trupe inaugurou em 1978 (exato ano em que nasci), um café-teatro na região periférica da cidade, próxima à minha casa. Debruçando-me sobre a história do grupo para um artigo de faculdade, deparei-me com o nome Pernalonga e, só então, pude entender que aquela figura, que tanto encantava meu pai, tinha feito seu *début* no Vivencial, tornando-se uma “estrela” daquele pequeno cabaré erguido na lama. De origem humilde, assim como tantos que passaram pelo grupo, Perna (como era conhecido na intimidade) foi a epítome da estética vivencial, que, em tempos de ditadura e penúria, desafiava o poder e a escassez, articulando um discurso de liberdade sexual e comportamental às demandas políticas antiopressivas do período.

Em minha monografia de conclusão do curso de Jornalismo, tentei me aprofundar na história do Vivencial, porque ali, indiretamente, cruzavam-se inúmeros elementos de minha identidade: Olinda, teatro, gêneros e sexualidades “desviantes”. Mas a trajetória daquela trupe, que se tornou um símbolo do *desbunde*, da criatividade e da resistência local, virou uma espécie de fetiche entre os intelectuais contemporâneos do Recife³⁹, tendo seu último desdobramento/releitura acontecido no aclamado filme “Tatuagem” (2013), com o qual contribuí na fase de pesquisa, dando uma entrevista ao roteirista e diretor Hilton Lacerda.

Já durante o Doutorado, numa palestra no Recife a respeito da relação entre o teatro local e a performatividade sexual, fui inquirido por uma atriz remanescente do grupo sobre por que reduzia minha leitura do Vivencial à presença homo e travesti. A atriz, em tom de indignação, insistia em dizer que no grupo não havia somente travestis e homossexuais, mas também

39. Para maiores informações, ver: Verbete “Grupo de Teatro Vivencial”. Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=8945&lst_palavras=&cd_idioma=28555>. Acesso em: 02 jan. 2014. E também: FIGUEIRÔA, Alexandre. BEZERRA, Claudio. SALDANHA, Stella Maris. **Trangressão em 3 atos**: nos abismos do Vivencial. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2011.

mulheres, e que ela se sentia uma E.T. diante da minha fala, concluindo: “Mas isto é porque as ‘bichas’ são danadas, fizeram prevalecer essa versão da história”. Na mesma noite, uma outra ouvinte disse que se sentia incomodada com minha ideia de um teatro “gay” (algo que eu sequer afirmara), porque, para ela, não havia isso, mas somente TEATRO. Ainda na ocasião, referindo-me a outro grupo (A Trupe do Barulho), chamava seus integrantes de atores-transformistas, quando fui interpelado abruptamente por um de seus intérpretes, que também indignado, disse que gostaria de ser tratado apenas como ATOR. Acanhado, agradeci às contribuições e disse que minha pesquisa era somente um recorte dessa história, uma perspectiva, acrescentando: os artistas que fizeram/fazem esta cena têm mais competência que eu para (re)contá-la.

Não deixa de ser decepcionante pensar em tamanha resistência a uma leitura que, ao contrário do que se pode pensar, não busca rotular, a fim de separar, uma vertente do teatro local de tamanha força e importância. Mas, sim, refletir, em profundidade, sobre suas implicações artísticas e também sócio-culturais. Porque, ao final das contas, quando falo das travestis (as vivecas/bonecas) e dos transformistas, deles não me aparto; ou melhor, se os tomo como objetos de pesquisa, é porque neles vejo performada minha identidade, minha relação com a cidade e com o teatro.

Nesse sentido, é revigorante ver no palco a releitura absolutamente política e consciente que o Coletivo Angu de Teatro faz dessa herança “mal-dita”. Em seu primeiro espetáculo, “Angu de Sangue” (com textos de Marcelino Freire), o grupo já havia sinalizado para o seu deliberado entrelace com o Vivencial, recriando no último quadro da montagem, que trata da decadência social do Recife e dos moradores da cidade, o episódio da morte de Pernalonga. O artista e agitador cultural foi vítima de latrocínio na porta de sua casa, em 2000, e moradores que presenciaram a cena negaram-se a lhe oferecer socorro porque a vítima era portadora do vírus HIV e o contato com seu sangue, supostamente, oferecia risco de contaminação.

Se em “Angu de Sangue” a presença do Vivencial aparecia dessa forma indireta, em “Ópera” são a estética do riso, o ambiente do show noturno, o jogo com as fronteiras dos gêneros e das sexualidades, bem como as influências artísticas daquele grupo que tomam o primeiro plano. Porque assim como Hilton Lacerda no seu “Tatuagem”, Marcondes Lima visualiza no legado Vivencial um atualíssimo grito contra a carece generalizada, como se as “bonecas” do lendário show vivencialesco “Bonecas falando para o mundo” tivessem ainda (e sempre) muito a dizer. Eu também, boneca, falando para o mundo!

A manipulação da herança Vivencial, o argumento dos quadros, a excelente referência anterior do grupo – seu primeiro e único trabalho até então, *Angu de Sangue* -, a escrita de Newton Moreno. Tudo me fazia crer que *Ópera* seria um importante experimento. Fui à estreia com a incumbência de escrever uma crítica para a Revista Continente Multicultural, publicada na edição 75, em março de 2007. Daquela noite, porém, guardo poucas memórias: lembro que havia uma plateia altamente solidária, uma pequena fraternidade LGBTI que ali se estabeleceu; que vibrei com as músicas, com os números de dublagem, com a cena final. Lembro ainda do coquetel pós-estreia, com show da lendária travesti pernambucana ElzaShow, que já havia visto performar em locais bastante marginais da cidade, inclusive num bar de frequência popular em frente à minha casa na periferia. E isso é tudo.

Depois de um hiato de anos, o Coletivo Angu reestreado o espetáculo em janeiro de 2013, no Teatro Glauce Rocha (RJ), dentro do Projeto Visões Coletivas do Nordeste, promovido em parceria com a Fundação Nacional de Artes (Funarte). Na ocasião, fui convidado pelo grupo a proferir a palestra *A (Gay)atice em Cenas Recifenses* e pude assistir a três apresentações da encenação (19, 20 e 21 de janeiro de 2013). Com o ânimo recobrado graças à passagem pelo Rio de Janeiro, o Coletivo realizou ainda uma microtem-

porada no Recife, no Teatro de Santa Isabel, dando-me a oportunidade de acompanhar mais uma sessão da peça (20 de abril de 2013). E é, a partir dessas experiências de recepção, que realizo a descrição do espetáculo.

O espetáculo começa com as portas de um grande armário branco, que toma todo o fundo do palco, abrindo-se. Por elas, saem os atores (seis no total) vestidos apenas de cuecas e iluminados por refletores que destacam suas silhuetas. O grupo segue em lenta caminhada até o proscênio, onde uma ribalta os banha de luz e ali encontram seus figurinos ao chão. Aos poucos, vestem-se e dançam sensualmente (numa espécie de “striptease às avessas”, como chama o Coletivo), ao som da música *El Desierto*, um sussurro, um lamento da cantora americana Lhasa de Sela.

Desde já, a música será personagem fundamental neste espetáculo. Não exatamente pelo título do trabalho – que pode parecer injustificado para quem espera um repertório erudito, não presente na totalidade da peça –, mas porque a montagem trabalha com a ideia de um *pathos* excessivo, um acento quase melodramático, presente na ópera, e em toda a cultura *pop* musical. Os quadros que compõem a encenação (quatro ao todo) são paródias da radionovela, da fotonovela, da telenovela e da ópera, nessa ordem. Gêneros culturais cuja principal característica é a presença de uma paixão desenfreada, de uma sentimentalidade indisfarçada.

Vestidos na parte superior do corpo com camisas sociais, gravatas, paletós e outras peças tipicamente masculinas e, na parte inferior, com tecidos que lembram saias, os atores começam a espalhar pelo palco estantes para partituras musicais e textos, pedestais de microfone e outros utensílios que serão utilizados no Quadro I: *O Cão*. Logo, monta-se o cenário de um estúdio de rádio e a luz – antes tênue – permite ver que o tablado está coberto por uma pelúcia rosa. Um pequeno letreiro (também em tom de

rosa) com as palavras “NO AR” ilumina-se e tem início a radionovela *Entre o Amor e o Preconceito*, veiculada pela MKY 24 MHZ. “Rádio Vivencial do Recife: bonecas falando para o mundo”, anuncia o locutor.

Entre o Amor e o Preconceito é “um drama familiar canino no seio de um lar pernambucano” e conta a história de Surpresa, cachorro da raça pastor alemão, pertencente a uma família de classe média e muito querido pelo dono, o pequeno Otávio. Convocado a passar pelo teste do primeiro cruzamento, o animal é levado ao encontro de uma linda cadela, tudo devidamente organizado pelo chefe da família, o pai Otaviano, ansioso por acionar a masculinidade do cão. Circo armado, a família segue para o veterinário, mas ao chegar lá, Surpresa, antes estranhamente ansioso, torna-se agressivo e repele com brutalidade a cadela que o esperava.

Num lance de desatenção dos familiares, que tentam compreender o que está acontecendo, Surpresa afasta-se e encontra outro cão, macho, começando imediatamente a cheirá-lo e lambê-lo, ao que o veterinário adverte: “Você está enganado, Surpresa, este é menino como você!”. Ainda confiantes na masculinidade do animal, seus donos decidem soltá-lo dentro do canil para que – assim esperam – ele próprio faça a escolha pela cadela ideal. Surpresa, entretanto, engraja-se por todos os machos, ignorando as jaulas das fêmeas. Estava confirmado, tratava-se de um cão “pederasta”.

Na volta para casa, um silêncio perturbador toma conta dos familiares, o pai pensa em vender Surpresa, afirma ter nojo do cão, mas Otávio, em seu amor incondicional, defende o animal. Dedé, a tia ranzinza da família, envergonha-se do cachorro, maldiz a orientação sexual dele e adverte que os vizinhos estão comentando aquela aberração. Otávio, porém, consegue convencer os pais a colocar um anúncio no jornal a procura de um namorado para o pastor alemão: “Cão efeminado procura cão efeminado”. Atitude condenada por Tia Dedé, que suplica ao sobrinho Otaviano: “Protege o nome da tua família”.

Depois de receberem várias respostas inusitadas ao anúncio - entre elas, a foto de um cão macho vestido de saias -, numa noite chuvosa, Otávio acorda-se ao ouvir os grunhidos de um canino no portão da casa. O garoto segue até o local e descobre que Surpresa já está lá, lambendo o outro animal, que veio acompanhado de um bilhete no qual se lê: “Cuidem bem do meu cão, ele tem o mesmo problema que o seu, meu pai quer sacrificá-lo, não sabemos o que fazer com ele”. A princípio, os pais rejeitam o bicho, um vira-latas, mas Otávio insiste para que ele fique e logo lhe dá nome: Benvindo. Assim, o animal é acolhido e passa a viver “maritalmente” com Surpresa, para desespero da defensora da moral familiar, Tia Dedé.

Meses se passam, a harmonia e a permissividade reinam no lar, até que um dia os dois animais são encontrados por Otávio envenenados com carne moída. Surpresa e Benvindo morrem e são enterrados com direito a missa e cortejo fúnebre. A desconfiança paira no ar: teria sido Tia Dedé a assassina? Otávio pede aos pais que ela não vá ao enterro, mas a dúvida sobre a autoria do crime não chega a ser dirimida pela dramaturgia e a radionovela é finalizada com a voz grave e melancólica do narrador a sussurrar: “Naquela noite, Otávio não dormiu, pensou no amor como uma coisa importante”.

Antes que se inicie o próximo quadro, Arilson Lopes, intérprete da Tia Dedé, reaparece, travestido como a cantora italiana Rita Pavone, dublando a versão espanhola da música *Que me Importa el Mundo*, um lamento amoroso que diz:

Que me importa o mundo / Quando tu estás tão perto de mim / E não peço mais nada ao céu / Se tenho a ti/ Não me culpes se choro/ É o destino que sinto em mim / E não sei de amor maior / Que o amor por ti / Faz com que nossos momentos, carinho meu / Durem toda uma vida, doce amor meu/ Abraça-me forte, carinho meu, assim / [...]

Mais à frente, outros números de dublagem serão responsáveis ainda pela costura dos quadros: *Je Suis Malade* (nas vozes de Dalida e Serge Lama); *Let's Stay Together* e *Vício Fatal*, esse último numa divertidíssima contenda entre Tina Turner e Rosana ou entre “original” norte-americano e “cópia” nacional; além de *Beautiful*, cantada por Christina Aguilera e dublada por uma trans* do circuito artístico noturno, convidada especialmente pelo grupo para encerrar o espetáculo. As canções escolhidas ajudam a compor o *pathos* excessivo da montagem, sempre falando de um amor desenfreado, intenso, e também do lado obscuro da paixão: dor, sofrimento, saudade, doença e vício.

Em *O Troféu*, Pedro (Interpretado por Fábio Caio) é, em princípio, um menino bastante andrógino e sua história, contada em formato de fotonovela com atores manipulando molduras e balões de diversos tamanhos, começa com a primeira mamadeira, que o garoto manipula, perversamente, como objeto fálico. Seguem-se, então, diversos episódios da infância da personagem, entre eles: a clássica foto da formatura do ABC, quando o menino toma a flor que decora a mesa onde está sentado e a coloca na orelha, utilizando-a como adorno; e a imagem da primeira comunhão, na qual segura angelicamente uma vela – outro objeto fálico – abrindo a boca de maneira sensual para que o padre lhe deposite a hóstia.

Através dos diversos recortes e das transformações irônicas e inusitadas que a cena vai produzindo nos quadros, o público acompanha os problemas e as dores da transição de Pedro em Petra, a exemplo de quando o garoto entra no banheiro e recolhe o absorvente utilizado pela prima, imediatamente colocando-o entre as pernas. Nos balões que ajudam a narrar a história, leem-se: “Pedro era um rapaz que roubava o menstruo da prima”,

“Sujava-se de fêmea”, “Nesses dias, reinava no colégio”. Feliz, Petra⁴⁰ anuncia para os colegas: “Gente, menstruei!”, “Sou mocinha, Poliana, menstruada” e quando é chamado pelos amigos para nadar, ela rejeita: “Não, estou naqueles dias”, ao que o companheiro responde, “Você é menino, Pedro!”. “Petra”, corrige, acrescentando: “Sou mulher, sou tão mulher que vou morrer num parto”.

Os conflitos crescem junto com a garota, a evidência do “pingulim”, as exigências familiares e sociais: “Encher um paletó, ter pelo, chutar bola, ter barba!” e o pânico de Petra só aumenta, tornado mesmo dor física: “O peito lhe doía tanto nesses dias cruéis de ser homem”, revela a frase visualizada através dos balões. Até o dia em que, enrolada numa toalha rosa que lhe cobre o “busto”, Petra segreda à mãe: “Mamãe, meu peito dói”. “Marquei médico”, responde a mulher. “Meu ginecologista, mamãe?”, indaga a menina.

Acometida por uma profunda tristeza, Petra vai ao consultório e enquanto o médico percorre seu corpo a examiná-la, exclama: “Nossa, que mãos!”. Vem, então, o diagnóstico: “Petra, você tem câncer na mama direita”. Ela, a princípio, choraminga, mas depois “ressurge num rompante de risos”: “eu disse que era mulher, câncer na mama, igual à minha tia!”. Era a evidência que lhe faltava. E o quadro encerra-se com a alegria efusiva da “enferma”, mas “biologicamente” mulher, Petra, ao som da canção *Alle Porte Del Sole*, na voz da cantora Gigliola Cinquetti.

Em *O Troféu*, a música revela-se também protagonista. Extraída da cultura *pop* italiana, ela acentua o tom dramático e cômico da narrativa, que tem início com o *hit Tuca Tuca*, de Pink Martini; passa pelo lamento de Rita Pavone, *Non e Facile Avere 18 Anni*, quando da crise adolescente de Petra; e chega à canção final de Cinquetti, plena de uma esperança idílica

40. A partir deste momento, utilizaremos o nome feminino da personagem, em acordo com a identidade de gênero com que ela se autopercebe e define.

que, em tudo, faz eco à concretização do sonho “desviante” da personagem: “Às portas do sol / Aos limites do mar / Quantas vezes com o pensamento / Te levei junto comigo / E no escuro sonhava / Com a tua mão leve / Cada porta que se abria / Me parecia primavera”⁴¹.

Culpa, terceiro quadro da montagem, é aquele que sofreu maior alteração desde a estreia, em 2007, até a versão mais recente, vista no Rio de Janeiro e no Recife em 2013. Parodiando o universo da telenovela, a narrativa centra-se na vida de dois companheiros, João (Arilson Lopes) e Augusto (Ivo Barreto), esse último em estágio terminal num leito hospitalar. Na primeira versão, Augusto era portador do vírus HIV, havia desenvolvido a Aids (síndrome da imunodeficiência adquirida) e sofria com a culpa de deixar seu companheiro solitário após a morte, tentando conseguir para ele um novo parceiro amoroso. Em conversa com integrantes da equipe durante a temporada carioca, fui informado que, a pedido do autor, a enfermidade de Augusto deixaram de ser as complicações oriundas da Aids para se transformar numa doença cardíaca. Segundo Totto Medinni, um dos atores do Coletivo, Newton Moreno queria assim abandonar a associação entre homossexualidade e Aids, algo anacrônico para o dramaturgo.

Na versão de 2013, o quadro se inicia com uma voz nos bastidores que avisa: “Peçanha, a novela vai começar!”. Ouve-se, então, em *off*, uma série de telefonemas hilários em que João tenta falar com Augusto, mas esse dá várias desculpas a fim de evitar o contato. Decidido a reconquistar seu companheiro, João vai até o trabalho do “efeminadíssimo” Augusto,

41. Tradução disponível em: <<http://letras.mus.br/gigliola-cinquetti/240775/traducao.html>>. Acesso em: 14 ago. 2013.

empregado de uma seguradora, que demonstra enorme incômodo com a visita inesperada, provocando o riso da platéia com a tentativa fracassada de disfarçar a efeminação no ambiente de trabalho e de resistir ao assédio do amante. “As pessoas não sabem!”, afirma o burocrata, que ao ser questionado sobre as razões do seu desaparecimento, justifica ainda: “Mudei de sauna”.

A cena sofre, então, um desmonte e o ator Arilson Lopes (intérprete de João) começa a se comunicar com alguém no balcão do teatro, como se estivesse num estúdio de televisão e a figura oculta fosse o diretor de uma telenovela. Auxiliares de palco adentram, posicionando cama e cortina hospitalares, enquanto um extravagante maquiador, em trajes que remetem aos anos 1980 (ombreiras, calças *baggy*, etc.), cuida da caracterização do ator, acariciando-o e cheirando-lhe as roupas. Em seguida, inicia-se a passagem mais melodramática de *Culpa*, em que Augusto agoniza no leito do hospital, chamando pelo companheiro. Uma breve interrupção, entretanto, acontece no *set*, quando o maquiador que assistia silencioso à “gravação” da cena explode num choro desesperado ao ouvir o chamado do enfermo e é expulso do estúdio pelo diretor.

Retoma-se, em seguida, a “gravação”: no diálogo que se dá entre os amantes, sabemos que Augusto tinha forçado um afastamento de João na tentativa de poupá-lo do relacionamento com alguém “condenado”. Enquanto o casal fala da doença cardíaca – aqui uma metáfora dos males do amor - e rememora passagens de sua história, Augusto insiste em elencar nomes de outros homens para substituí-lo no coração de João, mas esse rejeita todos, demonstrando afeto e carinho pelo companheiro agonizante.

Diversos expedientes cômicos e uma atuação caricatural são utilizados na cena, a exemplo da vaidade permanente do “galã” que interpreta João, a olhar insistentemente para uma câmera imaginária; do toque entre

os amantes, que carrega sempre uma ambiguidade erótica, apesar da circunstância desfavorável; e das simulações espasmódicas do último suspiro de Augusto, sempre adiado. Por fim, após uma conversa plena de sentimentos exagerados e falseados, Augusto repara no médico e insinua ao companheiro que a solução esteve sempre ali, muito perto, mas não tem tempo de concluir seus planos, caindo morto em seguida. A “gravação” é assim encerrada e o maquiador volta apressadamente ao palco para assediar o galã, que sai de cena irritado.

O quadro final leva o mesmo nome do espetáculo, *Ópera*, e é o único inteiramente cantado da montagem, contando com uma trilha de fundo que pontua toda a cena e mistura sonoridades como o *rock*, o *pop* e o erudito. De início, um grupo de quatro anjos “caídos” - vestidos de forma sumária com tapa-sexo, saltos e asas brancas – entra em cena desfilando sensualmente sobre o tablado, para fazer as vezes de coro e anunciar: “Era sexta-feira da Paixão, a cidade toda celebrava a bravura de um homem: Cristo. Dia Santo, época de passagem e libertação”.

Os anjos, então, chamam por Rodolfo, personagem central deste quadro, um cantor erudito (interpretado na primeira versão por André Brasileiro e na segunda por Carlos Ferrera), que revela a vontade de também mudar durante a Páscoa, mas realizando os desejos “mundanos”, da “carne”, ansioso por encontrar um homem que possa quebrar seu celibato de dez anos. Sagrado e profano, anjos e sexo anunciam as antíteses barrocas que permeiam todo o quadro.

Disposto a concretizar seu plano, Rodolfo passeia pelas esquinas da cidade em busca de um garoto de programa, ao que o coro vaticina: “Mesmo no feriado, os anjos trabalham”, estabelecendo novamente uma relação entre os prazeres carnis e as criaturas celestes. Surge, então, Paulo, “michê”

que, imediatamente, desperta interesse no cantor lírico. Rodolfo negocia uma noite de sexo, afirmando: “Pago-lhe pelo feriado inteiro: Paixão, Aleluia e Páscoa” e, sem dificuldades, Paulo cede à proposta, revelando o que seu figurino escondia: um corpo musculoso e jovem, coberto apenas por uma sunga que traz na altura do genital um coelho de pelúcia e pequenos ovos de páscoa.

Assim, o tenor começa a realizar sua performance músico-sexual para o garoto de programa, utilizando os atributos de cantor como ferramenta fundamental do jogo erótico, numa passagem de enorme teatralidade em que os anjos auxiliam-no a se caracterizar rapidamente a fim de interpretar trechos de várias óperas como *Madame Butterfly* (de Puccini), *Aída* (de Verdi), *Carmem* (de Bizet) e *Norma* (de Bellini). Deitado no chão, Paulo ouve o pequeno concerto e garante: “É a primeira vez que pagam só pelos meus ouvidos”, para em seguida entregar-se ao ato sexual com Rodolfo, enquanto o coro se regozija de prazer. O inesperado, porém, acontece e o cantor cai de amores pelo profissional do sexo, passando a segui-lo e cercá-lo de regalias na esperança de quebrar os contatos sexuais sem nenhuma intimidade e conquistar o amor dele.

No inverno, Paulo frequenta um cinema pornô da cidade, já com trajes de couro que remetem à prática sadomasoquista, enquanto Rodolfo o acompanha diariamente no “batente”, assistindo submisso aos inúmeros contatos sexuais do rapaz, servindo-lhe comida, enxugando-lhe o suor do rosto, mendigando atenção, afeto, mas se contentando com pequenas migalhas. Num dia comum de vigília, enquanto os anjos desfrutam do paraíso sexual do cinema, Rodolfo, que se mantém fiel ao garoto de programa, desespera-se ao ser assediado por um frequentador do local. Desprotegido, ele tenta evitar o contato até que Paulo surge em toda sua virilidade para defendê-lo, dando um murro no assediador. Era a prova de amor que faltava. O quadro encerra-se, então, com um emocionado solo do tenor, que diz, entre outras coisas: “Enxugarei as lágrimas em sua roupa íntima [...]

Continuarei aqui esperando o amor [...]”, até repetir inúmeras vezes: “Paulo é meu homem”.

Depois de um breve blecaute, um das portas do armário cenográfico se abre e dela surge uma performer seminua, que os anjos caídos ajudam a se vestir num longo típico de *shows* de boate. Logo, desce dos urdimentos um enorme coração espelhado (a lembrar um globo de luz) e assim compõe-se a dublagem final da peça, da música *Beautiful*. Ao longo da trajetória do espetáculo, o número foi realizado por diversas artistas: Andreia Close, Rorama e Ellen Roche (Travestis do Recife); Maitê Schneider (Transexual de Curitiba) e Jakellyne Ushôa (Travesti carioca). Os atores, que saíram de cena durante a performance, retornam despidos próximo ao término da canção, encontrando roupas que utilizam no cotidiano espalhadas pelo chão. Eles se vestem, retiram a maquiagem do rosto e juntam-se à performer para o agradecimento final.

Se em *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela*, os diálogos com a linguagem da performance visavam a uma aproximação do real, num jogo em que os arranjos cênicos objetivavam expor a performatividade de gênero e sexualidade inserida na vida; em *Ópera* são as paródias artísticas e teatrais os principais expedientes de desmonte das signos identitários de gênero e sexualidade. Ainda que se adie, brevemente, a análise das estratégias cênicas utilizadas no espetáculo com tal intento, julgamos pertinente entender as diversas acepções e funcionamentos da teatralidade - como metáfora do social e/ou como procedimento cênico - a fim de interpretar como os espetáculos em debate se utilizam da máquina produtora de representações que é o palco para ressignificar algumas categorias identitárias e deslocar o olhar naturalizado da plateia sobre o gênero e a sexualidade.

2.4 Teatralidades e alteridades

Como professor, pesquisador e crítico teatral de ocasião, um dos conceitos que integram meu vocabulário analítico é o de teatralidade. Ao longo desta pesquisa, entretanto, a noção – antes simples e desproblematizada – tornou-se objeto de inquietude, obrigando-me a buscar uma definição mais clara do termo. Teatralidade, para mim, diz respeito a duas ideias: 1. Afastamento do real, excesso de convenções e de efeitos teatrais, caricatura da realidade; 2. Exibição dos códigos teatrais, afirmação permanente do caráter construído da cena, exposição do jogo cênico.

Erika Fischer-Lichte (2011) afirma que o teatral está ligado aos “mecanismos de produção de significados” e aos “resultados desses processos”, situando as representações no cerne da teatralidade, tendo em vista ser a encenação um sistema de signos amplamente investigado e demarcado pela semiótica. A autora, que se propõe a explorar o “giro performativo” nas artes da cena, garante que uma estética “hermenêutica ou semiótica foram redefinidas a partir da performance”, que “escapa às teorias estéticas tradicionais”, dada a emancipação da “função signica” e a ostentação da materialidade que aspira a “uma vida própria”:

A teatralidade pode ser definida como um modo particular de usar signos ou como um tipo particular de processo semiótico no qual signos particulares (humanos e objetos de seu ambiente) são empregados como signos de signos – pelo seu produtor ou receptor. Então, uma mudança do domínio dentro das funções semióticas determina quando a teatralidade aparece. Quando a função semiótica de usar signos como signos de signos num processo comportamental, situacional ou comunicacional é percebida e recebida como dominante, o processo comportamental, situacional ou comunicacional pode ser visto como teatral (FISCHER-LICHTE, 1995, p. 88 apud FÉRAL, 2002, p. 07-08).

A partir dessa definição, podemos inferir: 1. Que a teatralidade está ligada ao uso e à percepção dos signos que se produzem ou expõem como tais; 2. Que a teatralidade não pertence somente ao teatro, mas aparece em situações diversas em que o caráter de convenção do signo torna-se predominante. Logo, quando nos aproximamos do espetáculo *Ópera* a partir do conceito de teatralidade é porque nele enxergamos uma exaltação desse jogo representacional, em que a manipulação dos enquadramentos e códigos dos gêneros radionovela, fotonovela, telenovela e ópera produzem “signos de signos”.

Marvin Carlson (2002, p. 240-244) resgata a concepção de teatralidade em Elizabeth Burns (1972), afirmando que a autora antecipa em alguma medida os achados de Butler, quando define o teatro como um “veículo para crenças, atitudes e sentimentos em termos de ‘comportamento social’”. Dessa maneira, a teatralidade “ocorre quando certo comportamento parece não ser natural ou espontâneo, mas convencionalizado”, estando tal ideia presente na noção de “paródia de gênero” butleriana, e com bastante força nos espetáculos *Ópera*, *Luis Antonio-Gabriela* e *Carnes Tolendas*.

Carlson, porém, visa a historiar as razões de uma resistência à teatralidade e, para isso, recupera a rejeição platônica à mimese cênica, que se baseia na separação entre vida e teatro, em que o último seria um derivado negativo e desvirtuado da primeira. Assim, desde lá, a teatralidade é tomada como metáfora para sugerir uma “falta ou falsidade”, pensamento que será compartilhado por vários artistas e teóricos e estará na base do afastamento do teatro promovido pela arte da performance no Século XX.

Se o teatro é visto por seus detratores como uma ameaça às verdades da vida e do eu, pertencendo ao âmbito do artificial e do não autêntico, em Butler essa distinção pacífica vai se complexificar. Pois o princípio da “paródia de gênero” cênica-teatral não se assenta na ideia de que existe uma identidade real à qual o teatro impede o acesso, mas, ao contrário, a teatralidade em Butler aparece como uma paródia das convenções de gêne-

ro e sexualidade que permite observar o caráter fabricado do próprio real. Nesse sentido, a autora vê no teatro um grande potencial de exposição dos “comportamentos sociais” como já performativos e uma possibilidade de desnaturalização dos mesmos.

Ao rejeitar a concepção de que a identidade é constituída a partir de um interior, cuja exterioridade é apenas sua superfície e expressão, Butler insinua que o sujeito é, na verdade, um conjunto de máscaras que lhe autorizam a existência e compõem a fantasia de uma unidade identitária. As paródias teatrais carregariam, assim, a capacidade de hipertrofiar ou alegorizar essa mascarada, sendo o artifício não um desvirtuamento do real, mas uma estratégia para dimensionar o construcionismo da vida. Segundo a ensaísta, o que a *drag* coloca em cena é o signo do gênero e da sexualidade, um signo que não é “idêntico” (segundo a norma) ao corpo que o representa, afastando assim o risco de apagar-se como construto. O gênero e a sexualidade parodiados convertem-se, então, numa hipérbole que torna legível o imperativo cultural e os ideais da norma sexual (BUTLER, 1993, p. 13).

Se Butler estabelece, como apontamos, uma distinção entre “performatividade de gênero” e performance teatral, talvez caiba ainda problematizar a fusão que efetua no segundo termo entre “performance” e “teatro”, posto que no capítulo inicial desta pesquisa nos dedicamos a entender as relações entre essas duas categorias, expondo as tensões de tal diálogo. A esse respeito, Reinelt assim se posiciona:

A performance tem sido usada para diferenciar certos processos de performar de outros produtos de performance teatral, e em seu sentido mais estreito, para identificar a arte da performance como aquela que, ao contrário das performances teatrais “regulares”, encena o sujeito em processo, a produção e adaptação de certos materiais, especialmente o corpo, e a exploração dos limites da represent(habilidade). (REINELT, 2002, p. 201)

Embora tomados como gêneros artísticos que carregam alguma distinção histórica, performance e teatro prestam-se a revelar a performatividade da vida social, daí advindo certamente a fluidez no uso dessas duas categorias como metáforas dos estudos do performativo. No entanto, em seus modos de atuação, performance e teatralidade estabelecem diferentes relações com o real. Na tentativa de fugir às convenções do teatro, a performance acabou por se aproximar da realidade, emoldurando os rituais, códigos e construções da experiência social, dessa forma ajudando a revelar a performatividade do cotidiano. Seu modo de atuação, portanto, foi o de romper com as engrenagens teatrais, tentando avizinhar-se da vida e da realidade como dados opostos ao teatro. Ao fazê-lo, porém, a performance acabou por colocar em xeque o real como fato pleno, autônomo e natural, reencontrando o teatro na vida, desvelando as engrenagens de funcionamento do social.

Ao passo que a performance precisou se afastar do teatro, acreditando no real como mais próximo da verdade, para em seguida descobri-lo também teatral, talvez possamos dizer que no teatro a separação entre real e ficcional foi sempre um dado, mas isso nunca significou que a realidade estava ao lado das verdades enquanto a teatralidade pertencia ao plano das mentiras. Nessa direção, Ragnhild (2002, p. 216-222) declara que a “teatralidade é impensável sem a ideia de algo que não seja teatral”, mas tal concepção não implica que o teatro seja um derivado falso da vida autêntica, significando, isto sim, uma relação de reciprocidade entre os dois polos, em que o “teatro espelha o mundo e o mundo espelha o teatro”.

Ragnhild (2002) afirma ainda que a teatralidade pode ser medida no maior ou menor grau de desvio da vida real, sendo mais teatrais os espetáculos cuja distância entre realidade e ficção esteja claramente estabelecida. Pois a teatralidade reside no assumir-se uma visão do mundo, exibir-se como um recorte da realidade que permite ao espectador ver as coisas de

maneira diferente. Assim, a distância do teatro com relação ao real não nasce da crença de que esse último seja sua fonte inimitável, mas sim do desejo de afastar-se para enquadrar e perspectivar, produzindo um olhar analítico que duvida do natural e do estabelecido, buscando estranhá-los.

Dessa maneira, enquanto a performance anseia por uma não representação, que se revelará impossível, porém produtiva, ao mostrar que a vida em sociedade está desde sempre fundada em linguagem/discursos/signos que nos tornam inteligíveis; o teatro, ao contrário, faz proliferarem as representações, pois como garante Ragnhild (2002): “o signo teatral aponta para si mesmo como representação”, a “teatralidade é a vitória da representação”, “o termo incita a ver tudo como ficção, especialmente a chamada realidade”.

Assim, podemos dizer que o modo de atuação da teatralidade é o de se afastar do real para dele extrair “representações” que se prestam a denunciar a performatividade da própria vida, desacreditando da dicotomia teatro (falso) x vida (real). Trata-se, portanto, de uma recriação poética – paródica, alegórica, hiperbólica, metafórica - do real, que preserva alguma semelhança com ele, mas cujo enquadramento artístico serve para indagá-lo nas verdades estabelecidas, expondo-lhe os arranjos e mecanismos de composição.

Josette Féral é uma das pesquisadoras da atualidade que mais se empenharam em observar as contaminações da performance no teatro contemporâneo (mapeadas por nós no primeiro capítulo), tendo também se dedicado à conceituação de teatralidade. Para ela, a “teatralidade não pertence propriamente ao teatro”, manifestando-se na cena e fora dela:

Mais que uma propriedade, cujas características seria possível analisar, a teatralidade parece ser um processo, uma produção que primeiro se refere ao olhar, olhar que postula e cria um “espaço outro” que se torna espaço do outro – espaço virtual – e deixa lugar para a alteridade dos sujeitos e para a

emergência da ficção. [...] A condição da teatralidade seria, então, a identificação (quando ela foi desejada pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um “espaço outro” do cotidiano, um espaço que cria o olhar do espectador, mas fora do qual ele permanece. Esta divisão no espaço que cria um fora e um dentro da teatralidade é o espaço do outro. É o fundador da alteridade da teatralidade (FÉRAL, 2004, p. 91).

Seu entendimento acrescenta e sedimenta algumas noções importantes para uma aproximação *queer* do termo: 1. Ao revelar, por espelhamento e poeticamente, a “processualidade” inerente à construção do sujeito e da vida social, a teatralidade teria o poder de expor a performatividade identitária. Também como processo, a teatralidade manifesta o constante diferimento das representações, a feitura dos signos, assumindo-se como um território de deslizamentos; 2. Pensar a teatralidade como uma operação do olhar diz muito do deslocamento que a “paródia de gênero” opera no dado natural das coisas, enxergando nas presenças metafísicas uma mascarada; 3. Se a teatralidade se assenta na produção de alteridades, nisso carrega grande semelhança com o método *queer*, que pretende multiplicar as diferenças posto que desconfia da mesmidade e da fixidez.

Féral (2002, p. 08-12) afirma ser a teatralidade um processo de “colocar as coisas em perspectiva para que o espectador veja diferente”, promovendo assim uma “disjunção em sistemas de significação”, que permite a atores e audiência rearticular “os signos do ver, removendo-os dos seus usuais sistemas de significação para torná-los algo mais”. Nesse processo, a teatralidade pode ser inscrita pelo artista, ao que a pesquisadora chama de efeitos de “alienação, ostentação, enquadramento”, mas deve ser percebida pelo espectador, sendo a percepção, aqui, o elemento mais importante, porque muitas vezes, no próprio cotidiano, não existe uma teatralidade inscrita por um artista, mas o olhar do espectador a percebe em algum indivíduo,

situação ou comportamento, o que confirma a hipótese de que o teatral não pertence somente ao palco.

Para que esses processos ocorram, ainda segundo a autora, são necessárias algumas clivagens, como a divisão espaço cotidiano/espaço representacional, realidade/ficção, simbólico/instintivo, construído/natural. O teatro serve-se delas não para afirmá-las verdadeiras e inabaláveis, mas para criar uma “disjunção onde nossa percepção vê unidade de signos e significados”, para nos fazer perceber as fricções e tensões entre os vários mundos observados e vê-los diferentemente, pois a teatralidade:

É resultado de uma vontade definitiva de transformar as coisas. Impõe um olhar sobre os objetos, eventos, e ações que é feito de várias clivagens [...] Essas impõem sobre o olhar do espectador um jogo de disjunção/unificação, uma fricção entre um nível e outro. Nesse permanente movimento entre significado e seu deslocamento, entre o mesmo e o diferente, a alteridade emerge do coração da mesmidade, e a teatralidade nasce. (FÉRAL, 2002, p. 12)

É importante ter em mente ainda que o debate sobre a teatralidade realizado por Féral, desde os anos 1980, é anterior à sua ideia de um “teatro performativo”, à qual chegará no final dos anos 2000, como definição possível das intrusões da performance no teatro contemporâneo e como diálogo urgente com o cada vez mais hegemônico campo dos estudos da performance. No entanto, sua concepção anterior de “teatralidade” já contempla a performance (FÉRAL, 2002, p. 05-08), quando afirma que o teatral não pode ser “reduzido a signos codificáveis”, pois inclui também “corpo, impulso, desejos”, e que qualquer espetáculo é um jogo entre a “performatividade artística” (que torna qualquer obra única, ao exaltar a materialidade e a presença de seus elementos) e a “teatralidade” (que o torna “reconhecível e significativo dentro de certas referências e códigos”).

Se nos espetáculos *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela* os fluxos entre performatividade e teatralidade eram métodos centrais de (des)identificação, ao encenarem “o sujeito em processo”, exaltando a materialidade do corpo, os “limites da represent(habilidade)”, sugerindo teatralmente que o “fato corporal não diz tudo sobre a identidade do eu”, e ao mesmo tempo manipulando os signos do gênero para colocar em crise o olhar da plateia sobre os sistemas de significação sexual modernos: é uma mulher? É um homem? Como pode haver uma mulher nesse corpo? Como uma mulher pode ter esse falo? Em *Ópera* é o teatral em todos os seus efeitos de “alienação, ostentação e enquadramento” o modo primordial de indagação das identidades de gênero e sexualidade. Tal teatralidade revela-se através das paródias artística e sexuais, que se cruzam no espetáculo para produzir enquadramentos críticos, visadas e perspectivas sobre os gêneros e sexualidades “desviantes”, lançando mão de uma metodologia decisivamente *queer* na desconstrução dos signos identitários.

2.5 (Des)enquadramentos em *Ópera*

Em *Ópera* o caráter de jogo (des)construtivo das identidades se apresenta desde o momento inicial, no “strip-tease às avessas” que os atores realizam antes de começar o primeiro quadro (*O Cão*). Vestidos de cuecas, a exhibir a materialidade e a intimidade dos seus corpos, os intérpretes brincam com a teatralidade do ato de se vestir, de assumir uma identidade através dos figurinos. Se Butler afirmava que a confusão entre a performatividade de gênero compulsória e a paródia teatral consistia em pensar erroneamente a primeira como “uma escolha, um papel, ou uma construção que alguém se ‘enfunda’ como se veste a cada manhã” (BUTLER, 1993, p. 07), aqui estamos decididamente no território das paródias que “ostentam” esse gesto.

Embora a identidade não seja uma escolha, o que o teatral revela é que boa parte da unidade e da coerência do sujeito é fabricada através das

aparências externas. Nesse sentido, a paródia do vestir em *Ópera* dramatiza a coerência entre uma anatomia e sua expressão social, quando os atores (todos homens) colocam roupas culturalmente codificadas como masculinas na parte superior do corpo, mas utilizam saias na parte inferior, criando uma dualidade que já coloca em crise nosso olhar.

O jogo entre vestir-se e despir-se, no espetáculo, também encontra tradução poética no grande armário que toma o fundo da cena. Impossível não pensar na *Epistemologia do Armário*, de Sedgwick (1990/1998), no qual a autora investiga esse objeto como metáfora utilizada pelo movimento *gay* e lésbico para falar de um “regime de segredo aberto” que domina a vida dos homossexuais desde a modernidade, regulando as fronteiras entre o público e o privado, a intimidade e a exposição, o saber e a ignorância, como resume Miskolci:

O armário é uma forma de regulação da vida social de pessoas que se relacionam com outras do mesmo sexo, mas temem as consequências nas esferas familiar e pública. Ele se baseia no segredo, na “mentira” e na vida dupla. Esta tríade constitui mecanismos de proteção que também aprisionam e legam consequências psíquicas e sociais àqueles que nele se escondem. (MISKOLCI, 2007a, p. 58)

Tido como um símbolo da teatralidade, o guarda-roupa (armário), - que remete aos bastidores, aos camarins, aos figurinos que compõem as personagens -, apresenta-se em cena como emblema de uma identidade que se mascara/esconde ou se alegoriza e como metáfora da experiência de duplicidade em que está mergulhado o “desviante” de gênero e sexualidade. Disseminada no senso comum, a imagem do armário continua sendo um signo da repressão e a saída dele, para os “desviantes”, é quase compulsoriamente invocada no contemporâneo, vista como gesto político, como ato de bravura. No entanto, o armário continua garantindo conforto e segurança

para muitos indivíduos e seu uso no espetáculo pode ser tomado como sinal tanto da tensão entre esconder-se e mostrar-se, quanto dos limites frágeis entre uma identidade “verdadeira” (íntima) e outra “falsa” (pública), revelando que esses dois polos não podem ser separados de maneira fácil e estanque.

No quadro que se segue, *O Cão*, as disjunções das quais falava Féral podem ser vistas tanto temática quanto formalmente. O palco simula o ambiente de um estúdio de rádio, no qual se representa a radionovela *Entre o amor e o preconceito*. Os intérpretes do espetáculo, aqui, fazem as vezes de radioatores, numa cena que revela os bastidores do estúdio – geralmente desconhecido dos ouvintes – subvertendo a lógica radiofônica do visível (audível) e do invisível. Aos intérpretes, cabe performar com vozes/sons e, nesse sentido, pouco importa a identidade “biológica” deles, premissa radiofônica da qual a cena se serve para explorar a versatilidade do elenco (que faz também vozes femininas) e explorar as dicotomias cena/bastidores, audível/inaudível.

Boa parte dos efeitos cômicos do quadro advém dessa dualidade, uma vez que nos é permitido enxergar o envolvimento emocional dos profissionais com o que estão narrando, a dessintonia entre o discurso e as ações, as relações e conflitos entre os atores, o comportamento de cada membro da equipe (alguns bebem, outros estão desatentos) e, principalmente, os efeitos que permitem materializar sonoramente a radionovela. Trata-se de uma construção poética que reforça os efeitos de teatralidade presentes nas narrativas, exibindo as fontes ocultas e os processos de onde emanam, abrindo assim uma janela para que observemos os jogos e as discrepâncias entre o que se mostra e o que se esconde na produção dos signos.

Aqui, uma citação deve ser ainda apontada: *Bonecas falando para o mundo* (título da faixa radiofônica evocado pelo locutor) era o nome do *show* fixo de transformismo – colagem de vários números performáticos - realizado no café-teatro do grupo Vivencial, no final dos anos 1970. A

denominação, por sua vez, parodiava o *slogan* de 1948 da Rádio Jornal do Commercio do Recife, “Pernambuco falando para o mundo”, um símbolo da pretensão masculina e penetradora da cultura local, efeminado pelas vivecas⁴², num deslizamento de sentidos altamente produtivo que desafiava a propalada macheza local.

Já a história de Surpresa, cachorro pastor alemão, também produz – por analogia - algumas clivagens importantes na percepção dos espectadores sobre os gêneros e as sexualidades humanas. A princípio, nos perguntamos por que haveria de um cão – animal distante do reino das emoções humanas – ser o protagonista de uma radionovela, gênero tão afeito às paixões entre homens e mulheres. No entanto, Surpresa aparece aqui como emblema dos instintos animais, de um sexo primitivo, natural, que não tendo sido tocado pela cultura (um construto humano) revelar-se-á em sua verdade última. É o sexo em sua concepção moderna, sendo o animal a prova incontestada de que, “naturalmente”, machos copulam com fêmeas para fins de reprodução.

Surpresa, porém, subverte a “natureza” e se revela um macho que deseja machos, algo gravíssimo, ainda mais se tratando de um pastor alemão, animal feroz, cuja masculinidade jamais pode ser questionada. Assim, a plateia vê desnaturalizados os signos do desejo, assistindo à crescente humanização do bicho (que procura namorado em anúncios de jornal), à rearticulação dos arranjos familiares (Surpresa e Benvindo vivem maritalmente) e ao rompimento não só das normas sexuais que policiam os prazeres, mas também dos imperativos de raça/classe que neles atuam (um cachorro de linhagem pura “casado” com outro viralatas).

A narrativa também não perde de vista que as performances de gênero e as sexualidades que se “desviam” da lei vivem sob eterna amea-

42. Como, carinhosamente, se tratavam os integrantes do grupo olindense.

ça, representada pela voz conservadora da Tia Dedé, encerrando-se com um assassinato que estabelece contundente elo entre a desumanização dos “desviantes” de gênero e sexualidade, dada sua contestação dos dispositivos reguladores do sexo, e seu apagamento.

No quadro seguinte, *O Troféu*, Petra é, certamente, uma garota trans*. Dizemos certamente porque a narrativa não chega a nominar o caso da menina, mas trata de uma inadequação entre o gênero esperado socialmente e o gênero com o qual a garota se identifica, o que permite falar de uma transgeneridade. Embora o discurso médico – fala de autoridade para nominar o caso – apareça dentro do quadro, seus efeitos são intencionalmente desvirtuados, o que nos impede de aderir à palavra da medicina como verdade sobre a identidade de Petra.

Os conflitos em torno do enquadramento identitário da personagem são mesmo as chaves poéticas da narrativa, contada em formato de fotonovela, através de molduras que flagram passagens dessa experiência dolorosa, cada vez mais visível na contemporaneidade. De início, os emolduramentos mimetizam imagens que compõem o álbum da história/vida de qualquer sujeito burguês: formatura, crisma, escola; mas a identidade de Petra não cabe naqueles quadros, desvia-se dessa trajetória foto-normativa, e assim observamos como as molduras não conseguem conter o gênero que se espera emergir daquela anatomia, invocada algumas vezes como prova material de que ali reside um homem, quando um dos amigos da garota aponta: “Olha o pingulim do Pedro” e assevera “Você é menino!”. A imagem fotográfica, aqui, é pervertida como transparência e atestado da identidade, sempre explodindo em suas pretensões de capturar a verdade, numa permanente tensão entre fixidez e movimento.

Ao localizar a narrativa na infância da personagem, o espetáculo mais uma vez problematiza a ideia de uma natureza pura, intocada pela cultura, que essa fase da vida representa para a noção moderna de identi-

dade de gênero e sexualidade. Numa sociedade que entende o sexo como o fluxo “normal” e o desabrochar da natureza, os mecanismos de produção das identidades de gênero e sexualidade são dissimulados, mas qualquer “desvio” do “natural” faz com que reapareçam com toda força coercitiva, exigindo aos sujeitos que se enquadrem.

Nesse panorama em que a criança é encarada como alguém cujo gênero é expressão da natureza e cujo desejo inexistente (ou é hétero por antecipação), Petra torna-se um elemento perturbador da ordem, pela “falha” em repetir os performativos de gênero “em acordo” com sua biologia e pelo desejo manifesto por falos e homens. Trata-se de uma infância “desviada” que subverte e problematiza a natureza da criança, uma concepção definitivamente histórica e cultural, cuja defesa está na base dos discursos que almejam conter e apagar a diversidade de comportamentos e práticas de gênero e sexualidade.

A pesquisadora Beatriz Preciado, em artigo intitulado *Quem defende a criança queer?* (2013), no qual se posiciona a respeito dos conflitos recentes na França envolvendo o casamento homossexual, coloca a questão de uma maneira que nos permite entrever a urgência do debate encetado pelo quadro *O Troféu*:

A criança que Frigide Barjot⁴³ diz que protege não existe. Os defensores da infância e da família apelam à família política que eles mesmos constroem, e a uma criança que se considera de antemão heterossexual e submetida à norma de gênero. Uma criança que privam de qualquer forma de resistência, de qualquer possibilidade de usar seu corpo livre e coletivamente, usar seus órgãos e seus fluidos sexuais. [...] Frigide Barjot, a musa deles, aproveita que é impossível para uma criança se rebelar politicamente contra o discurso dos adultos: a crian-

43. Atriz que liderou o movimento “La manif pour tous”, de oposição ao casamento homossexual na França.

ça é sempre um corpo ao qual não se reconhece o direito de governar. Permitam-me inventar, retrospectivamente, uma cena de enunciação, de dar um direito de réplica em nome da criança governada que eu fui, de defender outra “forma de governo” das crianças que não são como as outras. Quem defende o direito das crianças diferentes? Os direitos do menino que adora se vestir de rosa? Da menina que sonha em se casar com a sua melhor amiga? Os direitos da criança queer, bicha, sapatão, transexual ou transgênero? Quem defende o direito da criança a mudar de gênero, se for da vontade dela? Os direitos das crianças à livre autodeterminação de gênero e de sexualidade? [...] A polícia de gênero vigia o berço dos seres que estão por nascer, para transformá-los em crianças heterossexuais. [...] Se você não é heterossexual, é a morte o que te espera. A polícia de gênero exige qualidades diferentes do menino e da menina. Dá forma aos corpos com o objetivo de desenhar órgãos sexuais complementares. Prepara a reprodução da norma, da escola até o Congresso, transformando isso numa questão comercial.⁴⁴

Além da exposição de uma “falha” dos performativos de gênero, o quadro também utiliza a infância para mostrar um certo inatismo teatral presente nas brincadeiras de Petra ao assumir uma identidade feminina, ecoando o entendimento de Evreinov, para quem “a teatralidade é vista como um instinto, o de ‘transformar as aparências da natureza’”, revelando assim “o gosto pelo disfarce, o prazer de gerar a ilusão, de projetar simulacros de si mesmo e do real para o outro” (apud FÉRAL, 2004, p. 103)⁴⁵.

44. Disponível em <<http://rogeliocasado.blogspot.com.br/2013/01/quem-defende-crianca-queer-por-beatriz.html>>. Acesso em: 19 Ago. 2013.

45. A autora não explicita a referência completa da(s) obra(s) de que extraiu o pensamento de Evreinov, citando apenas os títulos dos textos originários: *Le Théâtre por soi* e *Le Théâtre chez les animaux*.

Mas em *O troféu* a natureza é posta novamente em questão, quando o diagnóstico médico atesta o câncer de Petra. O que poderia ser tomado como um sinal da debilidade daquele sujeito é deslocado em sua intenção/ autoridade, falhando em produzir o efeito que pretendia: a patologia se torna um atestado de que a natureza não operou erradamente, mas da maneira “correta”, provando – pelo menos para a menina – que sua identidade feminina estava inscrita na matéria do seu corpo, num gesto que dramatiza os limites entre verdade e interpretação. Ao se descobrir “mulher” na doença, Petra explode numa profusão de poses que exaltam sua feminilidade, escapando às molduras que os atores lhe impõem na tentativa de conter aquela alegria (des)viada.

A presença do discurso médico, neste quadro, aparece tanto como emblema da carga medicalizada que envolve as vidas de transexuais quanto de forma irônica, estranhando esse poder da medicina em definir a experiência trans*, uma vez que:

O discurso da medicina tem exercido um biopoder, produzindo efeitos não só no campo da saúde, mas no senso comum. Se, desde 1993, pela Classificação Internacional de Doenças (CID-10), as pessoas transexuais são consideradas como portadoras de um Transtorno de Identidade Sexual (ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE, 1993), no período de 1994 a 2013, no Manual Diagnóstico e Estatístico das Desordens Mentais (DSM IV), elas foram entendidas como possuidoras de um Transtorno de Identidade de Gênero, categoria essa que foi substituída este ano, pela de Disforia de Gênero (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2013). De acordo com essas classificações, a pessoa é tida como transexual quando apresenta o desejo de viver e ser aceita como uma pessoa do gênero oposto. Tal desejo é acompanhado por um sentimento de mal-estar ou de inadaptação em relação ao seu próprio sexo anatómico e pelo desejo de se submeter a uma intervenção cirúrgica e/ou tratamento hormonal, a fim de tornar o corpo tão

conforme quanto possível ao gênero desejado. [...] É importante ressaltar, entretanto, que, entre as pessoas transexuais, o grau de insatisfação com o próprio corpo varia de pessoa a pessoa, assim como as modificações corporais pretendidas, e que nem todas se sentem como portadoras de um transtorno ou disforia por apresentarem uma incongruência entre sexo e gênero. Essa perspectiva da transexualidade como transtorno ou disforia está presente não só no campo da biomedicina, mas também influencia o discurso social comum, produzindo demandas de cura (COELHO, SAMPAIO, 2014, p. 14).

Culpa, terceiro quadro da montagem, sofreu alterações em seu conteúdo que revelam uma contradição profunda dentro do espetáculo, entre o jogo livre com as representações e um certo compromisso com a estabilidade delas. Se é verdade que a Aids, historicamente, está ligada aos “sexo-desviantes”, numa associação que passa pelo discurso médico, estatal e midiático, mas também pelo papel determinante que o ativismo LGBTI teve na visibilização da doença e no acesso aos tratamentos; não deixa de ser verdade que tal ligação produziu e produz inúmeros preconceitos, sendo em razão disso rejeitada por uma parcela da comunidade como uma representação negativa.

Embora as estatísticas médicas tenham desmistificado, há muito, a noção de que os LGBTIs integram o chamado “grupo de risco”, esse elo permanece firme no imaginário popular. Assim, mesmo que consideremos importante o projeto de dissociação entre Aids e “sexo-desviantes”, com vistas a combater o preconceito, é preciso ter em conta que o êxito de tal empreendimento gera inúmeras exclusões, lançando os LGBTIs soropositivos e que desenvolveram a doença num território de não pertencimento e desamparo

Logo que estreou, *Culpa* já se revelava irregular dentro do corpo da montagem. Pensamos, contudo, que isso não se devia a um choque entre a paródia do melodrama televisivo e a temática sensível e polêmica abordada

na narrativa. Quando assisti ao trabalho pela primeira vez, não chegou a me causar incômodo o rebaixamento cômico de assunto tão sério, porque, desde o início, penso que *Ópera* não cuida de buscar representações fiéis da experiência “sexo-desviante”, mas sim de manipular, tensionar e distender as representações criadas pelos diversos gêneros artísticos e culturais.

O que eu tentava enxergar na escrita cênica deste quadro era um apontar para os signos que os meios massivos constroem sobre os LGBTIs e, então, me parecia importante – mesmo pela via do riso – perceber como *Culpa* “ostentava” a associação frequente entre “sexo-desviantes” e Aids naquelas mídias. Ainda que essa associação tenha sido mais comum no cinema, também me parecia que a narrativa apontava para as próprias tensões em torno da representação e dos estereótipos dos LGBTIs na televisão brasileira, uma arena de embates permanente a partir da segunda metade dos anos 1990.

Ao modificar o conteúdo do quadro, a pedido do dramaturgo Newton Moreno, o espetáculo dá a crer que os signos manipulados em cena almejam traduzir com mais fidelidade o real, sendo, portanto, anacrônico associar LGBTIs e Aids, além de que isso poderia machucar uma parcela da comunidade insatisfeita com essa conexão. Esse processo de limpeza, sobretudo da categoria homossexual, não deixa de ser um recorte da realidade, que se revela mais afeito às políticas sanitarizantes do movimento *gay* pré-*queer*, ensejando a colocação da pergunta: os LGBTIs portadores do HIV e que desenvolveram a doença terão seu direito à imagem confiscado?

Dessa maneira, a montagem preserva a teatralidade formal do quadro, mas rejeita a repetição do signo “Aids = LGBTIs”, com medo de que essa citação sirva apenas para confirmar a norma, no que se afasta dos métodos *queer* de tensionamento das representações, aderindo a uma política de negação dos estereótipos. Porque as hipérboles teatrais caras ao *queer* não descartam os estereótipos, pelo contrário, deles se utilizam para lhes revelar o caráter discursivo, cultural, enfim, para desnaturalizá-los.

Ainda assim, *Culpa* preserva certo poder disjuntivo, ao pensar numa imagem televisiva do homossexual, em específico, como alguém que tem vida afetiva, sem que a própria homossexualidade seja o conflito central das personagens; ao imaginar a fantasia de uma telenovela em que o amor entre pessoas do mesmo gênero inclui contatos físicos; e, especialmente, ao projetar na relação homossexual um potencial disruptivo dos padrões de fidelidade hétero-monogâmicos, tal qual faz Augusto ao buscar um companheiro para o futuro viúvo João.

Já no último quadro do espetáculo, há inúmeras metáforas que se desprendem da relação entre o gênero ópera e a homossexualidade, no entanto, a montagem se utiliza dessas ligações para pervertê-las em seus sentidos originais e naturalizados. Koestenbaum, em *The Queen's Throat* (1993), dedicou-se a entender o fascínio dos *gays* pelo universo operístico na cultura do LP e seus achados nos permitem visualizar boa parte dos signos culturais que fizeram do homossexual, talvez, o principal consumidor dessa linguagem artística.

O autor afirma, por exemplo, que além da imagem de um cachorro, sentado, escutando a voz de seu dono num gramofone, outra figura foi associada à escuta da ópera na indústria do vinil, a de um anjo:

Um querubim nu e andrógino foi o logo da Gramophone Company no início dos anos 1900, e a Angel Record assumiu-o nos anos 1950. O querubim, escrevendo com uma pena no disco, representa a voz do cantor, magicamente inscrita nas ranhuras; o querubim incorpora o mistério da tecnologia fonográfica. [...] O querubim é uma imagem do corpo antes de ser definido pelo gênero ou sexualidade – uma inocência em si mesma homoeroticamente carregada, como os querubins nos telhados barrocos. (KOESTENBAUM, 1993, p. 53-54)

Não por acaso, são os anjos que guiam narrativamente o quadro *Ópera*, mas sua presença ali desconstrói as pretensões de pureza à qual estão

geralmente associados: são anjos com sexo e desejo, vorazes, libidinosos, o que desloca o olhar celestial e infantil da plateia a seu respeito. Além disso, as figuras angelicais também citam, em seus movimentos coreográficos e vestes, o verniz homoerótico apontado por Koestenbaum (1993, p. 71) nos balés operísticos, em que os figurantes apareciam geralmente *seminus*, mas aqui o que era insinuação ganha explicitude. Se a presença do anjo também remete a uma pureza da voz, tida como um meio para alcançar o divino, nesta cena a voz do cantor lírico é um instrumento para a satisfação dos prazeres carnavais, torna-se ferramenta erótica, afastando-se de sua natureza etérea para afirmar suas intenções mundanas.

Outra relação fundamental que o quadro problematiza é aquela entre corpo e voz, uma vez que na cultura da ópera a pureza do som nem sempre esteve associada à saúde física, mas, ao contrário, a imagem do/a cantor/a lírico/a cujo corpo apresentava alguma debilidade (ou excesso) dicotomizava com sua voz potente e sobre-humana, revelando uma certa lógica compensatória em que a beleza dos sons supria o “grotesco” do físico. Por isso, talvez, a ópera tenha sido um gênero tão caro à indústria do LP, que separou voz e corpo, permitindo à primeira ganhar status divino apartando-se da materialidade corrompida do segundo.

Contudo, no espetáculo dirigido por Marcondes Lima, corpo e voz afirmam sua materialidade, sendo essa última um reflexo dos desejos do primeiro e um instrumento para satisfazê-los. Mais que isso, o corpo do intérprete neste quadro rejeita a paralisia cênica que o apaga e permite à voz sobressair-se, “sujando-a” com o sexo. É uma voz definitivamente sexuada, oposta ao mito da castração na ópera que – tal qual fazia com os anjos – unia a extirpação do sexo à produção de sons celestiais. Rodolfo viveu por dez anos no celibato, mas está decidido a abandoná-lo, mesmo que isso prejudique sua voz e sua performance, como vemos na passagem em que o cantor tem dificuldades em concluir um concerto, tocado que está pelas dores do amor.

Outra associação frequente no universo dos consumidores da ópera encontra ecos neste quadro: aquela que une a doença e a passividade ao ato da escuta, como mostra Koestenbaum ao historiar que, nos anos 1940, o gênero se voltava fundamentalmente para doentes, *gays*, marginalizados, efeminados, *nerds*, meninas masculinizadas e a toda sorte de diferente. Além disso, o prazer pelos discos também estava ligado a um “velho estereótipo”, o do colecionador, cujo gosto é obsessivo, doentio, e que pode cultivá-lo por não possuir laços sociais nem família, logo sendo facilmente rotulado como homossexual (KOESTENBAUM, 1993, p. 62-81). Mesmo sendo um cantor lírico e não apenas um consumidor de ópera, é verdade que a personagem Rodolfo traduz, em alguma medida, essas imagens, sendo um homem delicado, tímido, frágil e celibatário, que um dia decide romper com a inércia graças aos chamados do sexo. No entanto, o tenor preserva, tal qual um colecionador, um perfil doentio-obsessivo no jogo amoroso, passivo e submisso aos desígnios do seu homem.

Ao mesmo tempo, a paródia dos clássicos operísticos neste quadro desvirtua-lhes os significados originais, vinculados aos amores irrealizados e às paixões heterossexuais. Rodolfo também canta em busca de um amor impossível, mas sua voz se dirige a outro homem, afirmando o caráter não só sexual e furtivo dessa relação, mas sua utopia amorosa.

Analisando, ainda, as apropriações que a ópera em formato de disco autorizou, Koestenbaum afirma: “Uma voz é como um vestido; tocar um disco é fazer drag sonora. Eu não sou a fonte da voz, mas absorvo a voz através dos meus ouvidos e porque toco o disco – um ato de vontade – parece que estou me fantasiando daquela voz.” Garantindo, mais à frente: “Um disco não pode limitar os significados da voz; uma voz, uma vez gravada, não diz os mesmos significados que originalmente pretendia. Toda vez que se toca um disco libera-se um significado silenciado” (KOESTENBAUM, 1993, p. 49, 51).

Em tal direção, pensamos que a ideia de “drag sonora” e as tensões entre voz x corpo, voz x significados, voz x autoridade, voz x identidade perpassam não somente este quadro, mas todo o espetáculo, quando observamos a exibição da vocalidade e de suas fontes na radionovela *Entre o Amor e o Preconceito*; quando atentamos para a mudez de *O Troféu*, em que a ausência de voz pode sinalizar poeticamente para o fracasso dos atos de fala em determinar a identidade de Petra; mas, principalmente, quando investigamos os números de dublagem que pontuam toda a encenação e pervertem/ampliam/deslocam os significados originalmente presentes nas canções e letras.

O primeiro dos números traz o ator Arilson Lopes travestido da cantora Rita Pavone e a performance reproduz uma certa contenção e economia associadas culturalmente ao feminino, criando uma atmosfera de ingenuidade e candura, quebrada poucas vezes pelas insinuações que o ator faz ao sinalizar, aleatoriamente, espectadores que seriam o amado ao qual a letra da canção se refere. Além disso, a performance aponta para o quadro seguinte, no qual o repertório de Rita Pavone será novamente utilizado, como pano de fundo para os conflitos envolvendo a feminilidade “não biológica” de Petra.

Já a segunda dublagem é uma espécie de prólogo à narrativa de *Culpa*, em que a doença é a causa dos conflitos dramáticos/amorosos, e, certamente por isso, neste momento a canção escolhida é *Je suis Malade (Eu estou doente)*, a partir de uma versão em que os cantores Serge Lama e Dalida realizam um dueto, como casal que lamenta as enfermidades do amor, referindo-se na letra ao próprio universo musical como alento e embalço para as dores do coração:

Eu já não sonho, eu já não fumo / Eu não tenho nem mais histórias / Sou suja sem você, sou feia sem você / [...] / Não quero mais viver minha vida / Minha vida parou quando você se foi / [...] / Eu fico doente, completamente doente /

[...] / Você me privou de todas as minhas músicas / Você esvaziou as minhas palavras / [...] / Este amor me mata, se isso continuar / Morrerei sozinha sem você / Perto do meu rádio, como uma criança boba / Escutando nada mais que minha voz clara que vai cantar / [...] .⁴⁶

O conflito amoroso (homem e mulher) é encarnado pelo dublador numa paródia ao clássico número transformista em que o performer tem seu corpo dividido em duas partes, sendo uma feminina e a outra masculina.

Porém, o jogo não consiste em revelar a “verdadeira” identidade masculina do ator, pois as duas faces dessa figura são teatralizadas e a performance resume-se em girar o corpo (deixando-o de perfil) sempre que uma das vozes canta, brincando com as ilusões do olhar na determinação das identidades, com a maleabilidade da matéria física no teatro e na vida, com as dúvidas sobre a natureza que a teatralidade pode incitar, com a mascarada identitária e com a noção de que masculino e feminino podem habitar um mesmo indivíduo.

Na dublagem subsequente, que antecipa o quadro final, são os limites seguros entre original e cópia, que as abordagens *queer* problematizam, aqueles que a cena busca desmontar. O número se inicia com o ator Ivo Barreto interpretando a cantora norte-americana Tina Turner, ao som da música *Let's Stay Together* (*Vamos ficar juntos*), cuja letra precipita o clamor amoroso de Rodolfo:

Eu, eu estou tão apaixonada por você / O que você quiser fazer / Está bem para mim / Pois você me faz sentir tão novinha em folha / E eu quero passar minha vida com você / Dizem que desde, baby, desde que ficamos juntos / Amar você

46. Tradução disponível em <<http://letras.mus.br/dalida/60336/traducao.html>>. Acesso em: 13 Jul. 2013.

eternamente / É o que eu preciso / Deixe-me ser aquela para quem você vem correndo / Eu nunca serei infiel / [...]⁴⁷

Em seguida, a performance é interrompida pela entrada abrupta do ator Fábio Caio, travestido como a cantora brasileira Rosana, dublando a versão nacional de *Let's Stay Together*, chamada de *Vício Fatal*, cujo refrão professa: “Oh, Baby! / Quando a paixão é cega! / A gente fica cega/ Seja bom ou mau / Vício é fatal!”. A plateia assiste, então, às tentativas de se destacar dos dois dubladores, numa disputa que beira os limites do infantil e paródia as contendas frequentes entre as transformistas do circuito noturno, até que, num último golpe, os performers arrancam as perucas um do outro, revelando suas carecas masculinas, recurso cômico também usual nos *shows* de boate.

A retirada da peruca não revela apenas a “verdadeira” identidade dos intérpretes, mas ostenta as próteses como ferramentas determinantes da performance identitária e, no caso deste número, em tudo esvazia os sentidos seguros da divisão original e cópia (homem e mulher/ norte-americano e nacional), exaltando a paródia como uma estratégia desde sempre “fracassada”, ao mesmo tempo em que ri das pretensões de originalidade e golpeia quem quer que se pretenda uma melhor imitação.

Para encerrar o espetáculo, a música *Beautiful* é invocada, em dublagem que traz uma trans* seminua, especialmente convidada pelo grupo para realizar o número. A entrada dessa artista é cercada de mistério, mas a luz tênue permite ver o corpo da performer, excitando o olhar da audiência e lançando-o num território de dúvida sobre o caráter construído ou não daquela anatomia feminina.

47. Tradução disponível em: <<http://letras.mus.br/al-green/16837/traducao.html>>. Acesso em: 13 jul. 2013.

Em sua letra, a canção afirma:

Todo dia é tão maravilhoso / E de repente, é difícil respirar
/ Agora e sempre, fico insegura / De toda a dor, estou tão
envergonhada / Sou linda, não importa o que eles dizem/ Pa-
lavras não podem me derrubar/ Sou linda de todas as formas
/ Sim, palavras não podem me derrubar / Então, não me der-
rube hoje / [...].

Lançada em 2002 e interpretada pela norte-americana Christina Aguilera, a música alcançou grande sucesso, especialmente junto à comunidade LGBTI, graças ao clipe que exhibe o preconceito social contra *punks*, anoréxicas, travestis, homossexuais e toda sorte de diferente. Em virtude disso, o videoclipe e a música receberam vários prêmios pela atuação junto à comunidade.

Como afirmara Koestenbaum, a canção, descolada do corpo original que lhe deu voz, se abre a múltiplas significações e a inclusão de *Beautiful* no momento final do espetáculo confirma o poder dessa paródia hiperbólica, transformando a performance da trans* - associada à mensagem poética da letra, à melodia lacrimosa e aos efeitos de luz – num potente cântico dos “desviados” de gênero e sexualidade, um hino de fato, repleto da sentimentalidade que o espetáculo persegue e também da ode ao “estranho” que a montagem entoa.

Ao final, os atores “desmontam-se” e exibem-se seus eus cotidianos como a ratificar a “neutralidade” de seus corpos e a teatralidade que os constrói, recebendo de mãos dadas o aplauso da plateia.



12

Figura 12 - Fábio Caio interpreta Rosana. Foto: Diego Melo. Espetáculo. Ópera. Coletivo Angu de Teatro. 2017.



13

Figura 13 - Petra e a ordem masculina (Fábio Caio). Foto: Diego Melo. Espetáculo Ópera. Coletivo Angu de Teatro. 2017.



14

Figura 14 - Tatto Medinni como um dos Anjos Caídos. Foto: Diego Melo. Espetáculo Ópera. Coletivo Angu de Teatro. 2017.



Figura 15 - Saindo do Armário. Foto: Tuca Siqueira. Espetáculo Ópera. Coletivo Angu de Teatro. 2007.



Figura 16 - O Cantor Lírico Rodolfo e os Anjos Caídos. Foto: Tuca Siqueira. Espetáculo Ópera. Coletivo Angu de Teatro. 2007.



17

Figura 17 - Rodolfo (André Brasileiro) faz número musical para o garoto de programa Paulo (Robério Lucado). Foto: Diego Melo. Espetáculo Ópera. Coletivo Angu de Teatro. 2017.



18

Figura 18 - Andrea Valois em número final com a música Beautiful, ladeada pelos Anjos Caídos (Tatto Medinni e Ivo Barreto). Foto: Diego Melo. Espetáculo Ópera. Coletivo Angu de Teatro. 2007.

CAPÍTULO 3



Figura 19 - Camila Sosa Villada e a experiència travesti. Foto: Juan Manuel Alonso. Espetáculo Carnes Tolendas, retrato escénico de un travesti. Grupo Banquete Escénico.

ISTO (NÃO) É O TEATRO DO RIDÍCULO!

No capítulo final desta pesquisa, problematizamos as relações entre travestilidade e homossexualidade, investigando a narrativa médica-cultural que construiu historicamente esse elo, a fim de perceber em que medida nosso estudo reforça ou desloca tal discurso hegemônico. Historiamos, então, as relações entre transformismo teatral, travestilidade e homossexualidade, para introduzir o espetáculo *Paloma para matar*, no qual transformistas interpretam personagens travestis articulando representações do “desviante” de gênero e sexualidade.

Tendo em vista a abordagem cômica proposta pelo espetáculo, exploramos as feições do riso nesta cena, observando como a força farseca e grotesca-popular golpeia as pretensões de verdade dos gêneros artísticos parodiados pela montagem. Sendo a paródia ambivalente, figura de linguagem fronteira entre a norma e a ruptura, analisamos como os ângulos de visão autorizados pelo trabalho problematizam os significados de uma identidade de gênero e sexualidade “desviante”, instalando uma crise de interpretação e permitindo a escuta de uma voz subalterna através dos jogos de diferimento dos signos da cena.

3.1 Somos todas “bonecas”?

Eu não sou uma travesti. Essa afirmação, assim colocada, pode parecer uma negativa preconceituosa, uma tentativa de me distanciar/diferenciar das travestis, cuja experiência de marginalidade é diversa e, certamente, mais intensa que a minha. Ao trazer essa questão, no entanto, o que gostaria de problematizar é a relação entre travestilidade, transformismo teatral e homossexualidade que esta pesquisa, inegavelmente, estabelece. Em que medida tenho autoridade para falar pelas travestis? Em que medida posso comparar a experiência travesti à dos homossexuais? As travestis são homossexuais? O que difere a experiência de transgeneridade da minha? O que as aproxima? Por que a vivência travesti me toca e me fala?

No debate atual sobre as categorias de gênero, sou aquilo que se conhece como cisgênero. Esse termo, bastante controverso, define indivíduos cujo gênero está “de acordo” com as expectativas sociais produzidas por sua anatomia/biologia desde o nascimento. Portanto, sendo um “homem biológico” espera-se que meu gênero “naturalmente” seja o masculino. Ou como afirma Letícia Lanz (2014):

Um indivíduo é dito cisgênero (*do latim cis = do mesmo lado*) quando sua identidade de gênero está em consonância com o gênero que lhe foi atribuído ao nascer, ou seja, quando sua conduta psicossocial, expressa nos atos mais comuns do dia-a-dia, está inteiramente de acordo com o que a sociedade espera de pessoas do seu sexo biológico. Dessa forma, o indivíduo cisgênero é alguém que está adequado ao sistema bipolar de gêneros, em contraste com o transgênero, que apresenta algum tipo de inadequação em relação a esse mesmo sistema.

A categorização circula, no ativismo e na academia, na tentativa de estabelecer uma diferença entre cisgêneros (cis*) e transgêneros (trans*), sendo esses últimos assim definidos, conforme Daniela Andrade (2013):

Pessoas que apesar de terem nascido com pênis podem não possuir expressão de gênero e/ou papel de gênero e/ou identidade de gênero em consonância com aquilo que a sociedade espera para alguém que nasceu com um pênis e, logo, foi compulsoriamente designado como homem. Ou seja, é uma pessoa que apesar de ter um pênis, foge ao conceito de homem. Assim como transgêneros são pessoas que apesar de terem nascido com vagina/vulva podem não possuir expressão de gênero e/ou papel de gênero e/ou identidade de gênero em consonância com aquilo que a sociedade espera para alguém que nasceu com uma vagina/vulva e, logo, foi compulsoriamente designada como mulher. Ou seja, é uma pessoa que apesar de ter uma vagina/vulva, foge ao conceito de mulher. Dentro do grupo das pessoas transgêneras há as pessoas travestis, transexuais, crossdressers, agêneras, bigêneras, genderfuck, e tantas outras classificações.

Como garante Andrade, o ativismo trans*, ao afirmar a distinção entre tais categorias, busca, entre outras coisas, diferenciar sua luta daquela promovida por *gays* e lésbicas, sendo a primeira motivada pelo reconhecimento à autodeterminação de gênero e a segunda pela legitimação das orientações sexuais não heteronormativas:

É importante pensar nessas definições para que não se corra o risco de se achar que a palavra GAY dá conta de todas as identidades dentro do arco da diversidade identitária. Como uma palavra que diz respeito a uma pessoa que possui ORIENTAÇÃO SEXUAL diversa daquela legitimada socialmente vai refletir na identificação de pessoas que podem inclusive ser héteros? Ou seja, identidade de gênero (o gênero com o qual me identifico) NADA TEM A VER com orientação sexual (o gênero pelo qual me atraio). [...] Estamos lutando pela visibilidade das reivindicações das pessoas transgêneras que é bastante diversa das pessoas gays cis, ainda que estejam unidas por conta da discriminação que sofrem socialmente,

em maior ou menor grau para esse ou aquele grupo. Quando se diz que a luta LGBT é a luta gay, que o movimento LGBT é o movimento gay, é importante ressaltar que pautas especificamente gays não atingem diretamente as pessoas transgêneras, uma vez que nem todas as pessoas transgêneras são gays. (DANIELA, 2013. Grifos da autora)

Na atualidade, cada vez mais se considera que um indivíduo transgênero - a exemplo dos que nascem biologicamente homens, mas performam um gênero feminino - não é necessariamente *gay*, posto que uma vez estabelecida sua identidade feminina⁴⁸ pode vir a se relacionar com homens cis* ou trans*, preservando uma díade afetiva de gêneros (mulher e homem) de natureza hétero. Da mesma maneira que há inúmeros indivíduos transexuais que passam pelo processo de transição de gênero e cujo desejo se volta para indivíduos do mesmo gênero assumido após esse processo, tornando-se *gays* ou lésbicas, do ponto de vista da orientação sexual.

Embora a separação entre biologia, gênero e desejo, e as combinações socialmente inesperadas entre esses estratos, tenham alcançado amplos graus de desdobramento, clarificação e visibilidade no contemporâneo, as relações entre eles permanecem culturalmente intrincadas e mesmo um classificação politicamente importante como cis* e trans* revela-se uma dualismo frágil para capturar toda a complexidade das identidades de gênero e sexualidade. Sim, em alguma medida, posso ser classificado como cisgênero e gozo de certos privilégios por “performar” o papel de gênero que me foi atribuído ao nascer. No entanto, minha masculinidade não deixa de se revelar um “fracasso” e não se pode considerar que meu gênero esteja “inteiramente de acordo com o que a sociedade espera de pessoas do seu (*meu*) sexo biológico”.

48. Nem todas as pessoas trans* pretendem entrar num das categorias do binômio de gênero cisnormativo: homem e mulher. Há os transexuais não binários e toda uma miríade de expressões de gênero, o que levou, por exemplo, a prefeitura de Nova Iorque a reconhecer 31 identidades de gênero em 2016. Disponível em: < <http://www.hypeness.com.br/2016/06/nova-york-agora-reconhece-31-diferentes-tipos-de-genero/> . Acesso em: 02 Agos. 2017.

A partir de uma lista de privilégios cis* elaborada por Lanz (2014), posso considerar, entre outras coisas, que: “Minha identidade de gênero pode ser facilmente deduzida a partir da minha simples aparência física”; “Na minha adolescência não tive que pensar que o meu corpo estava se transformando em algo que eu definitivamente não queria”; “Nunca tive meu ingresso barrado em lugar nenhum por causa do meu gênero”; “Quando eu vou à praia ou à academia posso circular livremente e até usar os chuveiros do vestiário sem que ninguém me considere um ET”.

Listas como essa, no entanto, revelam-se extremamente frágeis quando se considera uma cisgeneridade *gay*, como a minha, e afirmações como “Nunca tive que mentir sobre quem eu realmente sou nem ocultar meu gênero de todo mundo, como se fosse um verdadeiro ‘segredo de Estado’” mostram-se parciais, pois, se é verdade que não precisei ocultar meu gênero, em muitos momentos tive de encobrir minha sexualidade e isso passava necessariamente pelo gênero, pois era preciso mimetizar uma masculinidade padrão, sob pena de ter a homossexualidade descoberta.

Logo, evidenciam-se falsas outras assertivas como “Nunca tive que me incomodar se eu estou ‘passando’ satisfatoriamente para os outros como membro do meu próprio gênero” (Simular um gênero masculino padrão ou feminino padrão é para alguns *gays* e lésbicas uma questão de sobrevivência desde a infância); “É totalmente improvável que eu seja afastado do convívio com minha família, isolado dos meus amigos, [...] ou humilhado e repudiado por organizações religiosas simplesmente por assumir meu gênero publicamente” (A “falha” em performar um gênero conforme as expectativas sociais, inclusive para alguns *gays* e lésbicas, produz graves sanções). Dessa maneira, consideramos que as experiências de “desvio” da norma, a partir do gênero e/ou da orientação sexual, carregam diferenças inegáveis, mas em muitos momentos se entrelaçam, já que o conceito moderno do sexo baseia-se em relações de causa e efeito entre biologia, gênero e desejo.

Nesse sentido, acredito que a posição proposta por Leal e Mostazo (2017) pode nos ajudar a entender minha perspectiva:

Diante daquilo que se convencionou chamar de “a questão trans”, o que impede que qualquer homem ou mulher cis, se auto-denomine transgênero/a? Vamos deixar as coisas bem ditas: não se trata de afirmar que todos/as somos trans – o que é, ao menos do ponto de vista político, obscuro. (Basta comparar a expectativa de vida de um homem cis de 78 anos no Brasil, com a das mulheres transgêneras no Brasil – 36 anos). [...] O ponto a que queremos chegar é: se uma pessoa transgênera é aquela que transiciona gênero, o que define uma pessoa cisgênera? É aquela que não transiciona gênero. [...] Se não transicionar gênero significa identificar-se com o gênero que lhe foi atribuído no nascimento [...], desconfiamos que estamos perdendo algo importante aqui. [...] Por que as sociedades tradicionais hegemônicas – patriarcais, machistas, cisonormativas e o escambau – por que elas têm essa necessidade absurda de afirmar uma correlação entre performance de gênero e corpo|genital? A razão para isso, e este é o ponto, é que não existe, a rigor, correlação possível aí. [...] nenhum homem é um homem; nenhuma mulher é uma mulher. Há sempre uma lacuna entre o gênero que performamos e o nosso gênero [...] Daí a necessidade de reafirmar a constelação normativa dos gêneros, numa perspectiva tradicional: é a necessidade que surge no bojo da incapacidade de lidar com essa verdade, com a verdade de que o gênero, enquanto tal, é, por definição, um impasse. (Grifos dos autores)

Segundo os autores:

Em alguns debates, estamos perdendo a noção desse intervalo fundamental e constitutivo da experiência de gênero. O que parece que pessoas cisgêneras ainda não entenderam bem é que, mesmo entre pessoas cis, essa identificação é impossível.

Uma pessoa cis pode se afirmar o quanto quiser como homem ou mulher, só porque tem pau ou boceta, mas ela nunca será, verdadeiramente, homem ou mulher, senão no interior da ordem simbólica determinada. Isso quer dizer que não existem homens e mulheres, que existe apenas como se fosse uma zona de indeterminação que antecede tanto um quanto o outro? Não exatamente: colocado assim, o problema está de ponta cabeça. A questão não é a zona de indeterminação que precede a particularização dos gêneros – isso seria substancializar o real em uma espécie de ancestralidade da ideia de gênero, profunda, inacessível, comum a todos. Ao contrário, o próprio gênero, como tal, em todas as suas manifestações simbólicas, é em si constituído por essa fratura no simbólico – e é essa fratura que estamos chamando, a partir de Lacan, de real: o instante de fracasso da simbolização. A performance associada com tal ou tal gênero é sempre a performance do fracasso desse gênero. A identificação simbólica de gênero – homens ou mulheres que se identificam como homens ou mulheres – não existe no real. Homens e mulheres são, no real, o seu próprio fracasso simbólico. Essa é a grande lição da que a “questão trans” traz à tona. (Grifos dos autores)

Socialmente, quando se pensa em gênero, pensa-se em desdobramento “natural” da anatomia. Logo, de um corpo “masculino” não poderia emergir uma mulher. Da mesma forma, o gênero é culturalmente tomado como uma tradução do desejo (e vice-versa), e, assim, uma masculinidade que “falha” significa uma heterossexualidade que “falha”. Por essa razão, e por dispor de apenas duas categorias (macho/fêmea, masculino/feminino, hétero/homo) para enquadrar uma infinidade de experiências de gênero e sexualidade, o sexo moderno considera que *gays* são homens incompletos, quase mulheres, e que uma “feminilidade” de gênero implicará numa homossexualidade. Assim, enquadrados como estamos pelos dispositivos sexuais modernos, é preciso considerar que há mais solidariedade que afastamento nas vivências trans* e *gay*, pelas fraturas que operam na tríade es-

tável biologia, gênero, desejo e pelas necessárias batalhas sociais cotidianas que os sujeitos “desviantes” encampam para rearticular e ressignificar as identidades de gênero e sexualidade.

Mas a relação entre travestilidade (uma das experiências trans*) e homossexualidade, como afirma Marjorie Garber (1992, p. 131) é uma contingência histórica, pois houve momentos em que “a orientação sexual nada tinha a ver com a representação travesti”, sendo o próprio conceito de orientação sexual algo recente, como vimos em Foucault. De tal sorte que essa associação não pode ser considerada transhistórica, mas também não pode ser simplesmente desfeita e ignorada, sendo importante historiá-la, como o faz Hamilton:

A profissão médica na virada do século desempenhou um papel chave também. Num volumoso corpo de literatura descrevendo e classificando as anormalidades sexuais, trouxe-se o transformismo para escrutínio médico, tornando-o sintoma chave da “inversão sexual”. Como conceituado pelos sexologistas europeus Richard Von Krafft-Ebing e Havelock Ellis, a “inversão sexual” definia os homens e mulheres gays como vítimas de uma disfunção médica, disfunção que os leva a adotar não apenas as preferências sexuais, mas a aparência e o comportamento do sexo oposto. Através das teorias da inversão, o transformismo reinseriu-se na cultura definido como o sintoma de uma patologia. De fato, de acordo com alguns teóricos médicos, o transformismo constituía uma patologia em si mesma; por volta de 1910, estudado e analisado, ela adquiriu nome próprio: travestismo (*sic*). (HAMILTON, 1993, p. 117)

A partir de então, ao longo do século XX, o modelo médico de inversão sexual, segundo o qual *gays* são mulheres em corpos masculinos, tornou-se uma narrativa mestra para entender a travestilidade e para associá-la à homossexualidade, garantindo “alguma” identidade para as traves-

tis e justificando a solidariedade e as afiliações entre essas duas categorias. Mesmo que, nos anos 1960 e 1970, esse modelo tenha sido recusado por uma parcela dos homossexuais, gerando o movimento que ficou conhecido como *gay-machismo* nos EUA (TYLER, 2003, p. 91).

No caso específico da América Latina, Lewis (2010, p. 06, 07) afirma que a associação entre homossexualidade e efeminação foi/é o principal signo para compreender uma identidade *gay*, de maneira que é difícil separar, culturalmente, *gays*, travestis e transexuais que vivem sob esse entendimento generalizador. Ainda Segundo o autor, “para as travestis, historicamente, a visão delas como sujeitos homossexuais que são femininos organizou as visões pública e privada sobre suas subjetividades e intersubjetividades”.

Algo que se pode ver no espetáculo *Luis Antonio-Gabriela*, em que a personagem Serginho garante: “Você sabe que, antigamente, pra você assumir a sua homossexualidade, você tinha que se travestir”. E como aparece em *Carnes Tolendas*, no qual a atriz liga sua imagem à de García Lorca, reconhecendo nesse elo relações inegáveis com a homossexualidade do autor andaluz, e, mais à frente, incorpora os discursos preconceituosos que sobre ela ecoam, alcunhado-a de “viado”.

A verdade é que em tal leitura associativa reside um desejo hétero de saber, que pretende fixar os indivíduos deslocados das normas de gênero e sexualidade:

É como se o imaginário cultural hegemônico dissesse a si mesmo: se há uma diferença (entre *gays* e *héteros*), queremos ser capazes de *vê-la*, e se vemos uma diferença (um homem em trajes femininos), queremos ser capazes de *interpretá-la*. Em ambos os casos, a junção é alimentada por um desejo de *dizer a diferença*, preservar-se contra uma diferença que poderia, do contrário, colocar a posição identitária de alguém em questão. Se as pessoas que se vestem como eu podem ser *gays*, então alguém pode pensar que sou *gay*, ou posso me aproximar de-

mais de alguém que não reconheço como gay; se alguém que é heterossexual como eu se veste com trajes femininos, o que é a heterossexualidade? Etc. Tantas as energias de conjunção como as de clarificação e diferenciação entre travestilidade e homossexualidade, então, mobilizam e problematizam, sob as ansiedades gêmeas de visibilidade e diferença, todas as afirmações culturais normativas sobre papéis sexuais e de gênero. (GARBER, 1992, p. 130. Grifos da autora)

Não, nem todos os homossexuais são travestis ou desejam fazer a passagem do gênero que lhes foi atribuído para o outro (pensando em termos duais, claro). Não, nem todas as travestis são homossexuais. No entanto, o desejo de saber hétero moderno e as ansiedades de fixação identitária tornaram a travestilidade objeto permanente de preocupação/escrutínio e um sintoma de homossexualidade, o que acabou por se refletir nas práticas teatrais que, herdeiras de uma longa linhagem, lançavam mão de expedientes transformistas (homens e ou mulheres travestidos para fins cênicos).

Baker (1994) historia que a presença de homens travestidos de mulher remonta aos rituais das civilizações primitivas, às cerimônias de renascimento e fertilidade em Atenas e Roma, bem como ao carnaval medieval e à liturgia cristã daquele período, quando garotos do coro interpretavam, nos dramas litúrgicos, figuras femininas. Já no teatro grego (oriundo do ritual), cabia aos homens interpretar as mulheres, da mesma forma que no século XVI, o teatro elisabetano recorreu à participação de meninos adolescentes para interpretar as personagens femininas, o que não furtou William Shakespeare de escrever um sem-número de papéis para mulheres e de aproveitar, em suas comédias, os efeitos do riso oriundo dos imbróglis de gênero, como em *Noite de Reis*.

No Japão do Século XVII d.C também é possível notar a presença de transformistas no Kabuki, no Noh e no Kyogen, os chamados “onnagatas”,

que recebiam uma severa preparação para mimetizar o comportamento, o gestual e a voz femininos, ao ponto de as mulheres, quando tiveram a participação no drama autorizada, tomarem o “onnagata” como modelo de feminilidade cênica. O que leva Baker a dizer que essa figura representa “a imagem de uma mulher ideal”, traduz o “mistério da metamorfose”, “a androginia divina”, “o feminino e o masculino indivisos” (BAKER, 1994, p. 69-71).

Ainda segundo o autor, pelo menos no Ocidente, até o século XVII d.C, a entrada de mulheres em cena viveu longos períodos de proibição, por razões sociais ou religiosas, o que explicaria as práticas transformistas no palco. Ferris (1993, p. 14), porém, garante que “O Renascimento, os séculos XVIII, XIX e XX, todos servem como épocas históricas particulares em que o transformismo (*no teatro*) de alguma maneira provou ser a norma ao contrário da exceção”.

De volta a Baker (1994), o pesquisador estabelece uma diferença entre o “female impersonator”, ou transformista, “real disguise” (disfarce verdadeiro) e “false disguise” (disfarce falso), em que o primeiro é aquele que pretende enganar os olhos da plateia, disfarçar-se de maneira convincente, suprir a ausência feminina; enquanto o segundo denuncia em sua performance a condição de cópia, de imitação. Logo, a permissão para que as mulheres entrassem em cena alterou radicalmente as configurações do transformismo teatral, que se transmutou de “real disguise” para “false disguise”, porque se não havia mais o objetivo de substituir a ausência feminina (e iludir a plateia), a prática assumiu um caráter francamente risível, fazendo com que os transformistas fossem lançados para o território da baixa comédia.

É provável que esse deslocamento também estivesse associado a um desejo “desviado” e proibido, cada vez mais legível na presença transformista, que não teria motivações estritamente teatrais, mas seria um sintoma da “inversão sexual” travesti. Porém, segundo Senelick (apud FERRIS, 1993, p. 16), é somente na segunda metade do século XIX, a partir de uma sub-

cultura homossexual nos EUA, que a *drag* glamourosa e os transformistas começar a confrontar, efetivamente, as certezas de gênero da plateia, deixando os estereótipos seguros das “matronas da terceira idade” interpretadas por homens (em que os riscos eróticos eram minorados), e assumindo vetores de desejo inegáveis.

Essa conexão perigosa será, portanto, vítima de policiamento, como afiança Hamilton ao historiar as sanções à prática nos EUA do início do século XX:

Foi apenas nos anos 1930 que as nossas hipóteses ganharam proeminência – que essa forma de teatro foi estigmatizada como “queer em si mesma” e removida do panorama do divertimento familiar, banida em todo o país pelas municipalidades, proibindo o transformismo no palco (HAMILTON, 1993, p. 107-108).

Já no Brasil, a presença de transformistas no teatro também vem de longa data, confundindo-se com a travestilidade carnavalesca que marca a cultura nacional:

A quase completa ausência de mulheres nos teatros do Brasil colonial fez o travestismo (*sic*) teatral uma prática aceita. [...] O travestismo masculino era uma convenção padrão até o século dezenove [...] Sancionado no palco por tão longo período de tempo, o travestismo adquiriu uma sólida raiz no teatro brasileiro, tornando-se um componente essencial nas revistas musicais que prevaleciam no final do século XIX e início do século XX (teatro de revista e teatro de rebolado) e criando um espaço especial próprio com o show de travesti, popular entre a metade e o final do século XX no Brasil. [...] O travestismo é central para um fenômeno chave que define a cultura brasileira, o carnaval, e como tal tem sido um componente de alta visibilidade na cultura brasileira contemporânea. (ALBUQUERQUE, 2004, p. 22)

Se Albuquerque (2004) considera *Hoje é dia de rock*, de Zé Vicente Pereira (1972), um marco das novas representações do homossexual no palco brasileiro, não é possível ignorar que, mesmo nesse período e nas décadas seguintes, persistiriam as relações entre homossexualidade, efeminação, transformismo e travestilidade, em obras como *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* (Fernando Melo, 1973), *Ópera do Malandro* (Chico Buarque, 1978), *O amor do não* (Fauzi Arap, 1977), *Blue Jeans* (Zeno Wilde e Wanderley Bragança, 1980), *As tias* (Aguinaldo Silva e Doc Comparato, 1981) e na estética besteirol que toma de assalto o mercado teatral carioca e paulista dos anos 1980 e 1990.

Portanto, é inegável que a presença de um “desviante” de gênero e sexualidade, vista a partir da moldura transformista e/ou travesti, multiplicou-se na cena nacional, ora como vetor para debater questões sexuais ora como recurso estritamente cômico, tornando-se um sucesso de bilheteria graças a trabalhos como *O mistério de Irma Vap* (Texto: Charles Ludlam. Direção: Marília Pêra. Estreia: 1986), que se manteve por dez anos em cartaz e foi adaptado para o cinema em 2006; e a grupos como a Cia. Baiana de Patifaria, atuante desde 1987, cujo grande sucesso foi o espetáculo *A bofetada*; e Trupe do Barulho (PE), nos palcos desde 1991, alavancado pelo êxito de uma década *Cinderela, a história que sua mãe não contou*.⁴⁹

Quando discutimos as relações históricas entre transformismo teatral, travestilidade e homossexualidade é porque nos inquieta a estabilidade dessa associação e nos perguntamos se, ao assumi-la, não estamos fazendo

49. Para maiores informações sobre as relações entre travestilidade, transformismo, identidades de gênero e sexualidade “desviantes”, teatro e cena noturna, no Brasil da segunda metade do Século XX, ver os documentários: *Dzi Croquettes* (2009. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez), *São Paulo em Hi-Fi* (2013. Direção: Lufe Steffen), *Divinas Divas* (2017. Direção: Leandra Leal). Ver também: PASCHOAL, Marcio. **Rogéria: uma mulher e mais um pouco**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2016. BORTOLOZI, Remon Matheus. **A arte transformista brasileira: rotas para uma genealogia decolonial**. Quadernos de Psicologia. 2015, v. 17, n. 3, p. 123-134.

coro a uma narrativa cultural que apenas serve para preservar o *status quo*. Pois como alerta Drorbaugh (1993, p. 140-141), “ler homossexualidade na aparência e no comportamento transformista construiria um significado, especialmente causalidade, para o que é visto”, o que leva a pensar “se uma estratégia normativa está sendo empregada para explicar o transformismo através de uma narrativa da homossexualidade, como tem sido popular desde o início do século XX nos escritos médicos”.

É possível que o sucesso comercial dos espetáculos e grupos acima citados esteja ligado às certezas inabaláveis da narrativa cultural a qual nos referimos e, assim, a plateia que acorria aos teatros sabia exatamente que ali estaria exposta a homossexualidade sob o signo da efeminação transformista/travesti que, uma vez enquadrada, não poderia oferecer riscos. O transformista/travesti/homossexual serviria, dessa forma, para o público rir desse “outro” e marcá-lo como o diferente, anormal, castigando-o ao apontar aquele “desvio”.

No entanto, a meu ver, há em muitos casos desse “gênero” teatral, ambiguidades ainda pulsantes que têm o poder de retirar a plateia de suas certezas culturais. Afinal, como sustenta Garber (1992, p. 132), “a multiplicação de categorias e as mudanças de conotação, deslizamento e confusão parecem ser características constitutivas, ao invés de acidentais, da tentativa de definir travestismo (*sic*)” e essa figura, mais que dar a ver uma identidade *gay* simplesmente, pode indagar as fronteiras de gênero e sexualidade, preservando alguma energia em desestabilizar os binários sexuais.

De maneira que não é possível agrupar todo o transformismo teatral contemporâneo como uma estratégia de reforço aos saberes hetero/cis/normativos tampouco asseverar que a *drag*⁵⁰ (BUTLER, 1993, p. 125-126) é sempre subversiva, pois “ela pode desnaturalizar e reidealizar normas de

50. Nome que Butler utiliza genericamente para se referir ao transformismo com fins paródicos/teatrais.

gênero”, sendo importante diferenciar “as *drags* produzidas pela cultura hétero”, que geram uma conexão entre transformismo, travestilidade e sua consequência homo para logo em seguida puni-la e negá-la, como uma espécie de “ritual de policiamento hétero contra as invasões queer”; e as *drags* que refletem “a estrutura imitativa que produz o gênero hegemônico” e assim desmontam “a suposta natureza hétero”.

Nessa direção é que nos dedicaremos a analisar o espetáculo *Paloma para matar* (Lano de Lins/PE), remanescente contemporâneo da presença transformista nos palcos, a fim de observar as ambiguidades que sua recepção produz e as potências em deslocar o olhar conservador da plateia que essa prática ainda carrega. Desconfiando do riso afirmador das normas sociais e com efeitos meramente punitivos, exploramos as ambivalências dos discursos articulados pela montagem, enxergando como a comicidade pode perverter as estáveis verdades culturais e como a teatralidade transformista preserva (mesmo nas entrelinhas) a capacidade de desenquadrar os signos de gênero e sexualidade, produzindo (des)identificações.

Mesmo que em *Paloma para matar* (e em *Ópera*), ao contrário de *Luis Antonio- Gabriela e Carnes Tolendas*, haja “menos uma exploração da subjetividade travesti e de sua experiência fora da norma, mais uma função simbólica de duplicidade, frivolidade e perigo”, tal qual observava Lewis (2010, p. 02, 10, 14) no universo literário latino-americano dos anos 1980, propomo-nos a sondar as relações entre essas construções poéticas e suas implicações culturais. Pois se nessas molduras em que o “travestismo (*sic*) emerge através de uma variedade de lugares como signo de decepção, criminalidade, dissimulação, jogo e ilusão de ótica” pode-se adivinhar um olhar conservador, é preciso considerar que, de dentro da tradição, emergem discursos da diferença, tensionando velhos e novos enquadramentos nos quais “ideologias antigas existem, mas estão sendo rearticuladas” (Cf. Lewis, 2010).

3.2 O espetáculo *Paloma para matar*

Assisti a *Paloma para Matar* por três vezes, entre os anos de 2009 e 2010, mas não fiz nenhum registro escrito ou visual do espetáculo. Ao ver o DVD com a gravação da montagem, descobri, para minha surpresa, que eu estava na plateia naquela noite. Surpresa porque a peça realizou longas temporadas, voltando ao cartaz algumas vezes entre 2009 e 2011 e alcançando um número significativo de espectadores. Minha memória do espetáculo está intimamente ligada à casa que o acolheu de início, o Teatro Alfredo de Oliveira (TAO), espaço de bolso reformado e arrendado por Lano de Lins, diretor do trabalho. O TAO integra o edifício do Teatro Valdemar de Oliveira, cuja sala principal fica no andar térreo e para lá migrou *Paloma para Matar* em sua temporada derradeira, entre setembro e novembro de 2011⁵¹.

Classificado pelo grupo como comédia musical, o espetáculo tem texto de Luciano Costa, mas está firmemente ancorado no talento cômico dos seus intérpretes e na assinatura do encenador, que reescreve livremente a dramaturgia. A ação se passa numa casa na periferia do Recife, com cenografia em que se misturam vários padrões de tecido, mobiliário de plástico e tudo o mais que remete a um ambiente empobrecido materialmente e esteticamente brega/cafona/*kitsch*. A primeira personagem a aparecer em cena é Dorelha Winehouse (interpretada por Ricardo Vendramini), espécie de empregada da residência, cujo penteado assemelha-se ao da cantora Amy Winehouse.

Logo sabemos que a paródia à cultura *pop* é uma das principais estratégias de composição do espetáculo, a exemplo de quando Dorelha dubla versão da música *Rehab*, anunciando através da letra aquele que será

51. Depois de um intervalo de dois anos, o espetáculo voltou a ser apresentado em outubro de 2013, no Teatro Boa Vista (Recife/PE).

seu conflito central: a tentativa de “reabilitar” o cabelo “ruim” (crespo), que ela chama de “pentelhos”.

Num tradicional processo de construção narrativa, os tipos vão sendo apresentados um a um, e assim, surge em seguida Natasha Spears (vivida por Reinaldo Patrício), personagem marcada pela baixa estatura, cujo nome parodia o da cantora norte-americana Britney Spears, de quem mais à frente dublará uma versão da música *Toxic*, na qual relata o caso com um “cafuçu”⁵² local e a descoberta de que estava sendo traída. Ao chegar, Natasha dialoga longamente com Dorelha, que reclama da miséria da casa e denuncia a falta de higiene íntima da companheira:

É uma coceira triste, de madrugada ninguém consegue dormir com o barulho dos ratos e dos gabiru (*sic*) nesse mata-gal [...] Essa bicha é tão sebosa, tão sebosa, que da última vez que ela tomou banho, eu tingi quatro calças jeans com a água do banho dela [...] Imunda! E ainda por cima, só que ser a rola que descabçou⁵³ Madonna.

Quando, ao final do desabafo, ouve-se *sample* da música *Frozen*, de Madonna, e a luz destaca um quadro da cantora, objeto de adoração das moradoras, pendurado numa das paredes da casa.

A referida fala sinaliza para outro recurso estilístico do espetáculo, a recorrência ao imaginário grotesco-popular, ao linguajar chulo, ao gestual vulgar, como ratifica a primeira aparição da personagem Jurema Knowles (Interpretada por Reysson Santos), proprietária da casa, que chega relatando à companheira Dorelha sua aventura pelo comércio popular do Recife, onde foi adquirir um mosquiteiro, tendo que negociar com um vendedor

52. Cafuçu: gíria utilizada, predominantemente no Nordeste Brasileiro, para se referir a homem bruto, grosseiro, popular, de comportamento masculino “padrão”.

53. Gíria brasileira, vulgar, referente à perda da virgindade feminina.

de rua para comprar por trinta centavos um prato de sopa (que custava um real) e assim matar a fome. O relato chega ao auge da escatologia quando Jurema relembra os desarranjos intestinais provocados pelo alimento, “o tolete batendo na porta, pedindo para sair”, e simula a evacuação forçada que teve de fazer no Parque 13 de Maio, região central da cidade. Assim, ao longo da peça, serão explorados odores, genitais, orifícios corporais, excrescências e tudo o mais que compõe o manancial do riso popular.

O sobrenome Knowles faz referência à cantora americana Beyoncé Knowles, que, à altura da estreia do espetáculo, já fazia enorme sucesso no mercado *pop*, dividindo com Lady Gaga todas as atenções da mídia. Por isso, Jurema é personagem central da narrativa, embora fisicamente sua imagem seja oposta ao modelo de beleza e sensualidade veiculado por Beyoncé: as curvas da personagem são fruto de seu indisfarçável sobrepreço, objeto permanente de escárnio dos outros tipos da trama.

Mesmo que não se esclareçam as relações de parentesco entre as moradoras da casa – talvez irmãs -, sabemos tratar-se de uma família de travestis, que se interpelam frequentemente pelo vocativo “bicha”. Assim, depois da apresentação das moradoras, a chegada de uma carta anuncia que, logo, visitará a residência Gabriel Timberlake e descobrimos que Jurema é o/a pai/mãe⁵⁴ do garoto. Pouco depois, entra em cena Gabriel (vivido por Bruno de Lavor), vinte anos, corpo malhado, cuja introdução se dá via paródia da canção *Rock Your Body*, sucesso do astro norte-americano Justin Timberlake, em versão que afirma: “Não pense amiga que eu sou gay/ Eu só tenho um pai, que é frango⁵⁵, eu sei/ No meio dessas bichas, me criei/ E daí? Mas eu nunca me influenciei/ Tenho uma mãe que é meu pai e isso nunca me preocupou”.

54. Preservamos o binômio pai e mãe, apesar da personagem identificar-se como mulher, tendo em vista o uso cômico que se faz no espetáculo dessa díade.

55. Expressão popular pernambucana, derogatória, para nominar homossexuais.

Todas as paródias musicais contam com acompanhamento coreográfico do elenco e, no caso da dança de apresentação de Gabriel, a performance está centrada na sensualidade, na juventude e na masculinidade da personagem, um contraponto ao ambiente abertamente “feminino”.

O rapaz vem visitar sua/seu mãe/pai com o objetivo de anunciar que pretende se casar com uma moça de nome Paloma e que, breve, a noiva visitará a família. Jurema recebe com indignação a notícia e, tal qual uma mãe enciumada, rejeita a futura nora, sem mesmo conhecê-la. Cabe aqui anotar ainda que, em passagens como essa, há uma dilatação enorme das situações, quase como os *lazzi*⁵⁶ da *Commedia dell'Arte*, em que os atores exibem seu virtuosismo cômico.

A família se mostra preocupada com a visita da noiva, em virtude da pobreza do local, mas logo alguém bate à porta e, então, conhecemos aquela que se revelará a vilã da narrativa: Lady Paloma Gaga, ou Paloma Vaginostra, personagem que parodia a cantora Lady Gaga. Paloma pretende-se uma mulher sofisticada e sua apresentação acontece com versão da música *Poker Face*, que reforça nos versos o desprezo pela miséria do bairro: “Olha para lá, é uma favela/ É demais, é demais/ Subi aqui para ver esse povo feio”. Paloma tem voz aguda e é portadora de uma gagueira crônica, sendo imediatamente rechaçada pelas anfitriãs. Se, até o momento, grande parte do jogo cômico estava ancorada nas anedotas, chacotas e xingamentos que uma personagem dirigia à outra, com a chegada dessa mulher “estrangeira” o recurso se intensifica.

Trata-se de uma espécie de contenda em que vence aquele que desferir a resposta mais rápida, mais afiada, mais irônica, mais inteligente. Porque aqui, sobretudo, o importante é “não deixar barato”, não se abater,

56. “Termo da *Commedia dell'arte*. Elemento mímico ou improvisado pelo ator que serve para caracterizar comicamente a personagem (na origem Arlequim). Contorções, rictus, caretas, comportamentos burlescos e clownescos, intermináveis jogos de cena são seus ingredientes básicos. [...]”. (PAVIS, 1999, p. 226)

devolver o gracejo à altura. Chama atenção também o fato de que quase todos os chistes dizem respeito às imperfeições corporais, aos rebaixamentos sociais e étnico-raciais (como veremos mais à frente) que definem as personagens. Por isso, ao longo da peça, Jurema será chamada de Leão Marinho, La Ursa⁵⁷, Moby Dick e Alcione; Natasha será comparada a um Smurf; e Paloma, por sua vez, será tratada de Noiva de Chucky, Dragão e Papangu⁵⁸.

A visita prossegue, em meio à farta troca de animosidades, até que Dorelha decide, secretamente, investigar o conteúdo da bolsa de Paloma, descobrindo que a visitante é, na verdade, um homem, chamado Paulão, comunicando o achado de imediato às companheiras. Jurema lembra-se de Paulão e afirma tratar-se de uma travesti, derrotada por ela no Concurso Miss Babado 1990. Inconformada com a derrota, Paloma assassinou o organizador do concurso e cumpria pena numa penitenciária do Recife.

Temendo por sua vida, Jurema imagina-se nas manchetes de um conhecido programa policial radiofônico da cidade, o *Bandeira Dois*, quando a voz dramática do locutor em *off* anuncia: “Travesti é encontrado morto, sem peruca, o silicone furado, boiando no canal do Derby⁵⁹”. Aporradas com a imagem, e sem saber como desmascarar Paloma em segurança, as companheiras decidem invocar a Mãe de Santo Severina Houston (interpretada por Paloma Andrade), que há muito não viam, mas que fora responsável pela prisão de Paloma.

Severina entra em cena ao som da música *It's not Right*, sucesso da cantora norte-americana Withney Houston, de quem a personagem pa-

57. Manifestação carnavalesca pernambucana, na qual um indivíduo se fantasia de urso e segue puxado pela coleira por seu domador. Na gíria popular, refere-se a pessoa gorda, feia, estranha, exagerada.

58. Manifestação carnavalesca da cidade de Bezerros, interior de Pernambuco, na qual pessoas mascaradas pedem “angu” para se alimentar. Popularmente, assume os mesmos significados de “La ursa”.

59. O canal do Derby é um sistema de esgotamento sanitário que atravessa a principal avenida do Recife, a Agamenom Magalhães.

rodia o nome. Sua caracterização faz referência à figura popular da Nega Maluca, estando o rosto da atriz completamente maquiado de preto, um *blackface*⁶⁰. Voz e corpo refletem uma imagem caricatural dos praticantes do candomblé, fundada no imaginário brasileiro sobre o negro, mas Severina revela-se uma “catimbozeira”⁶¹ contemporânea, oferecendo despachos congelados para Jurema, que insiste em barganhar pelo trabalho da profissional.

A Mãe de Santo, que é chamada de Barbie Olodum, Elza Soares e Suco de Pneu ao longo de sua aparição, incorpora o caboclo Jackson (citação ao *pop-star* norte-americano Michael Jackson) a fim de descobrir a “macumba” ideal para o caso, até sugerir um pequeno “despacho” líquido, segundo ela descoberto no Google, como poção para desmascarar Paloma.

O líquido é misturado numa bebida oferecida a Paloma como gentileza das anfitriãs, mas Gabriel toma da poção e tem um ataque de “bichice”, começando a dançar “efeminadamente” um *pout pourri* de músicas como *Agora Eu Sou Solteira* (Gaiola das Popozudas), *Negue* (Maria Bethânia), *Malandragem* (Cássia Eller), *Arco-Íris* (Xuxa), *Ovelha Negra* (Rita Lee) e *Meu Mundo Caiu* (Maysa). Em seguida, é a vez de Paloma revelar-se,

60. Em maio de 2015, a Cia. Os Fofos Encenam (SP) apresentaria, em programação do Instituto Itaú Cultural (SP), o espetáculo *A mulher do trem*, uma homenagem ao circo-teatro encenada desde 2003, no entanto, em virtude de manifestações de repúdio promovidas pelo movimento negro, a apresentação foi cancelada sob alegação de racismo, graças à presença de um ator travestido que interpreta a personagem de uma empregada doméstica na peça, fazendo uso do recurso do *blackface*. O Itaú Cultural suspendeu a apresentação e, junto ao movimento negro, promoveu um debate (no dia agendado para a récita) sobre o tema. O episódio rendeu farta discussão nos meios artísticos e culturais brasileiros sobre o racismo no teatro e levou Os Fofos a interromper, por decisão própria, a trajetória do espetáculo. Disponível em: < <https://catracalivre.com.br/sp/cidadania/gratis/itau-cultural-promove-debate-sobre-a-pratica-do-blackface-nesta-terca-feira/>>, <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/artistas-repudiam-blackface-de-peca-4221.html>>, <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,cia-os-fofos-encenam-decide-tirar-mascara-de-espetaculo,1686903>>, < <https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/peca-em-sp-cancelada-para-dar-lugar-debate-sobre-uso-de-blackface-16056539>>, < <https://www.geledes.org.br/publico-pede-e-itau-cultural-cancela-apresentacao-de-peca-considerada-racista/>>. Acesso em: 03 Agos. 2017.

61. Catimbó é a expressão popular pernambucana, derogatória, para se referir às práticas religiosas de matriz africana.

assumindo uma postura masculinizada e sacando da bolsa uma arma, com a qual ameaça matar a dona da casa. Jurema entra em luta corporal com a vilã e toma-lhe o revólver, jogando-o fora, mas Paloma guarda ainda uma lâmina e com ela pretende dar cabo de sua vingança.

A cena é, então, congelada e uma voz em *off* anuncia que a plateia decidirá o final da trama, contando para isso com três opções: 1. “Jurema consegue se safar”; 2. “Paloma consegue se vingar”; 3. “Nenhuma das duas vence”. A locução avisa ainda que “a votação será pelo sistema de levantamento de mãos” e o público decide pelo final de número 1⁶², quando jocosamente a voz em *off* informa: “aguarde, os computadores estão processando o seu voto”.

Com a retomada da cena, Paloma/Paulão sofre um surto de dupla personalidade: enquanto a primeira (face feminina) tenta convencer o segundo (face masculina) a desistir da vingança e se entregar à polícia, Paulão acusa Paloma de ser apenas uma personagem e insiste em concluir seu plano, mas Severina consegue chamar, secretamente, as autoridades e o/a vilão/vilã é preso. Jurema comemora o fato de ter salvo Gabriel, revelando ainda – para a plateia – que ele é seu filho adotivo. E o espetáculo se encerra, como nos clássicos do Teatro de Revista, com uma grande paródia/coreografia da música *Jay-Ho*, sucesso do filme *Quem Quer Ser um Milionário?* que, por sua vez, parodia os musicais da Bollywood indiana.

3.3 As hipérboles grotescas em *Paloma para Matar*

Em *Paloma para Matar* a teatralidade se apresenta, fundamentalmente, como hipérbole, tanto nas paródias de gênero e sexualidade que o espetáculo articula quanto nas citações ao universo da cultura *pop*, essa

62. Curiosamente, este é o final que guardo em minha memória, apesar de ter visto a peça por três vezes.

última já marcada por uma estética do excesso, da grandiosidade. Se Butler afirma que a “paródia de gênero” só é eficaz quando exhibe a artificialidade da performance, ao contrário das situações em que o artifício se torna ilegível pois o “corpo que performa e o ideal performado se confundem” (BUTLER, 1993, p. 129), neste espetáculo o “feminino” só pode ser lido como paródico, construído e performativo. Dorelha, Jurema e Natasha assumem-se três travestis (sendo, na verdade, transformistas teatrais) e, em momento algum, pretendem atingir uma “verdadeira” feminilidade.

Como dissemos anteriormente, na cultura contemporânea, a experiência travesti tem sido cada vez mais visibilizada, não só do ponto de vista dos direitos humanos, mas porque tornou-se emblema da maneira como os gêneros podem ser “apropriados” e desnaturalizados, alimentando e excitando o debate sobre as identidades. Além disso, a imagem da travesti “construída” através de hormônios, silicone e outros instrumentos médicos/cosméticos redefiniu em alguma medida o feminino e, nessa direção, vemos a busca intermitente de muitas mulheres “biológicas” por procedimentos que permitam um “aperfeiçoamento” de sua “natureza” com vistas a atingir formas corporais mais condizentes com as expectativas masculinas e com os padrões de beleza midiáticos.

Desta feita, o excesso “feminino” em *Paloma para Matar* pode ser visto não somente como um signo que aponta para a busca de algumas travestis pela imagem idealizada da super-mulher, mas também como uma desconstrução dos limites entre mulheres “autênticas” e mulheres “fabricadas”, dada a interposição decisiva da cultura nos modelos de feminino e a consequente impossibilidade de sustentar tais fronteiras na atualidade. Ainda assim, é preciso deixar de lado uma suposta leitura ingênua da montagem e considerar que o excesso aqui poderia apontar para uma “falha” da travesti na performance do feminino. Porque esse é um dos sentidos frequentemente lidos nessa figura (como apontou Kulick, 2008), o que a torna muitas vezes objeto de escárnio e riso.

Pensando, assim, nos funcionamentos do riso, recorreremos a Bergson (2007), para quem as formas cômicas operam por capturar a mecanização dos indivíduos, de seus gestos, hábitos e comportamentos, emoldurando o “automatismo” inserido na vida social. Para o autor, o riso nasce do mau-jeito, de uma rigidez ou velocidade adquiridas, que impedem a flexibilidade e a adaptação ao fluxo da vida, às surpresas, às exigências, às necessidades que demandam elasticidade e encontram somente mecanização. Uma caricatura é cômica porque expressa as distrações, a mecanização fundamental de uma pessoa. Se a vida é fluxo e exige adaptabilidade, será cômico, então, tudo aquilo que expressa automatismo, todo o corpo que congela materialmente e enrijece a alma. Logo, imitar alguém de maneira cômica consiste em capturar tudo o que essa pessoa tem de automático no corpo e no caráter.

Bergson fala de uma “mascarada social”, de uma sociedade inerte, cheia de coisas prontas, fabricadas. Hábitos grupais que possuem forma imutável, no que carrega grande conexão com a ideia de “gênero” em Butler. Para o pesquisador, tudo aquilo que expõe a rigidez do social, a falta de flexibilidade, torna-se risível. O corpo assume, nessa argumentação, lugar de destaque, uma vez que ele deveria ter flexibilidade perfeita para dar vazão à fluidez da alma, mas na maioria das vezes sobrepõe-se a ela, torna-se uma forma que teima em sufocar o fundo:

Suponhamos que, em vez de participar da leveza do princípio que o anima, o corpo não passe, para nós, de um envoltório pesado e enleante, lastro importuno que prende ao chão uma alma impaciente para deixar o solo. Então o corpo se tornará para a alma o que a roupa era há pouco para o próprio corpo: matéria inerte posta sobre uma energia viva. E a impressão de comicidade ocorrerá tão logo tenhamos o claro sentimento dessa superposição (BERGSON, 2007, p. 37)

O riso surgiria, assim, sempre que o espírito se imobiliza e o corpo mecaniza, sempre que alguém nos dá a impressão de coisa. Essa meca-

nização flagrada na vida assumiria, comicamente, três expressões fundamentais: 1. a repetição; 2. a inversão; 3. e a interferência das séries. Logo, a partir da inversão, poderíamos compreender o porquê do riso com a figura do transformista e da travesti. Ciente de que se trata de um homem biológico em vestes femininas, “mimetizando” o gênero da mulher supostamente “autêntica” e “biológica”, o público de teatro (e o cidadão ordinário) riria do comportamento mecanizado dessa mulher, da possibilidade de detectá-lo o que há de rígido, automático. O transformista extrairia o riso ao denunciar que a mulher é, na verdade, o mecanismo inserido na natureza, regulada socialmente, uma “coisa” socialmente construída, cuja mecanicidade pode ser capturada e imitada, reproduzida de maneira caricatural.

Tomando apenas a elaboração bergsoniana a respeito do “automatismo”, poderíamos dizer que o riso da plateia em espetáculos como *Paloma para matar* e *Ópera* não se volta para a figura de um homem “biológico” lamentável que tenta a todo custo tornar-se mulher e, por seu fracasso, é cômico. Trata-se, na verdade, de um riso que advém da constatação de que o gênero também é um construto social, uma ficção, uma obra humana e não da natureza.

Mas embora reconheça que o “defeito” da personagem cômica não é sempre moral, que o problema não está na imoralidade, mas na insociabilidade dessa figura – exemplificando sua teoria com a imagem de alguém que é sempre honesto mesmo em situações em que precisaria flexionar esse comportamento – Bergson defende a tese de que o riso tem uma função corretiva:

O riso estará lá para corrigir sua distração e para tirá-la de seu sonho. [...] A sociedade propriamente dita não procede de outra maneira. É preciso que cada um de seus membros fique atento para o que o cerca, que se modele de acordo com o ambiente, que evite enfim fechar-se em seu caráter assim como numa torre de marfim. Por isso, ela faz pairar sobre cada um, senão a ameaça da correção, pelo menos a perspec-

tiva de uma humilhação que, mesmo sendo leve, não deixa de ser temida. Essa deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é de fato uma espécie de trote social (BERGSON, 2007, p. 100-101)

Baseados nesse princípio, poderíamos retomar a ideia de que a travesti, em cena, ali estaria para ser punida, revelando o “automatismo” de sua figura, sua “mecanização”, sua “mascarada” patética, sua condição de “coisa”. Pois de acordo com Bergson o cômico age para corrigir a mecanicidade inserida na natureza, a falha em seguir o fluxo da vida:

O rígido, o estereótipo, o mecânico, por oposição ao flexível, ao mutável, ao vivo, a distração por oposição à atenção, enfim o automatismo por oposição à atividade livre, eis em suma o que o riso ressalta e gostaria de corrigir. (BERGSON, 2007, p 97-98)

A distinção entre “automatismo” e “vida”, “mecanização” e “natureza”, entretanto, pode ser questionada a partir de uma abordagem *queer*, porque o riso que pune o comportamento “mecânico” e visa a corrigi-lo, devolvendo-o ao natural, pressupõe que a identidade exterior possa traduzir plenamente a identidade interior, sem aderir a convenções sociais. Imaginamos, então, que, numa perspectiva bergsoniana, seria possível pensar num gênero livre de códigos sociais, não mecanizado. Nesse ponto, portanto, Bergson e Butler se distanciam, porque a segunda pensa a “performatividade de gênero” compulsória como aquela que constitui a natureza, sem que seja possível um sujeito imune (e anterior) às citações de gênero.

Por isso, suspeitamos que a travesti não aparece aqui apenas como um “fracasso” dos performativos de gênero, que almejaria devolver aquele corpo masculino à sua “natureza”; mas esse descolamento do “feminino” de uma anatomia originária expõe, como imaginou Butler, o gênero tal qual

um signo em si mesmo cultural, longe de qualquer naturalidade. Como se, ao denunciar o automatismo flagrado na vida, a paródia tivesse o poder de expor a performatividade instalada irremediavelmente na “natureza”.

Pensar o “feminino” em *Paloma para matar* como uma idealidade, como uma imagem que se persegue, mas cuja “apropriação” sempre produzirá deslocamentos, falhas e fracassos (inclusive para as mulheres “biológicas”) também pode ser entrevisto na escolha dos modelos de feminilidade nos quais as personagens se espelham: as divas *pop*, todas “maiores que a vida”, *bigger than life*, expressão inglesa utilizada para descrever a monumentalidade associada à indústria do entretenimento, e que traduz o exagero, o caráter extraordinário, incomum, não-natural e teatralizado dessas figuras. Tendo Madonna como objeto de devoção, artista que desde os anos 1980 constrói e desconstrói sua imagem e sua identidade feminina (tensionando os valores tradicionalmente associados às mulheres), as personagens da peça citam ainda em suas caracterizações e comportamentos: Amy Winehouse, Britney Spears, Beyoncé Knowles e Lady Gaga.

Não bastassem compor o panteão de super-mulheres do *pop*, por suas performances coreográficas e/ou vocais, cada uma dessas cantoras desprende inúmeros sentidos do feminino, revelando-o instável e deslizando, e, ao menos três delas, tiveram as imagens profundamente associadas a uma estranheza e a um comportamento não-padrão (à exceção de Beyoncé). O que ratifica nossa ideia de que o feminino aqui é exposto como modelo a perseguir, mas nele já estão contidos a convenção e o “fracasso”.

Assim, por analogia, cada personagem do espetáculo espelha a “falha”, o “excesso” e a “mascarada” do seu original: Dorelha tem nos cabelos sua fragilidade (ecoando a teatralidade do penteado de Winehouse, mas também seu vício em álcool e drogas); Natasha ouve chistes por ser de baixa-estatura, mas se revela temperamental (retratando o corpo de Spears e seu comportamento explosivo); Paloma tem um problema de fala e dupla

personalidade (refletindo a estética do monstruoso veiculada por “Gaga”) e Jurema padece do excesso de curvas (ressoando a hiper-corporalidade de Knowles).

Trata-se, portanto, de figuras que buscam algum feminino e deliberadamente “fracassam” como paródias. Pois as “cópias” aqui são de “originais” já “falhos” e já teatrais, sendo “signos de signos”, como divisava Fischer-Lichte (1995) na teatralidade, produzindo uma espécie de *mise en abyme*⁶³, de espelhamento infinito, de espiral paródica. Contudo, em *Paloma para Matar*, a natureza não é inteiramente afastada, mas é, ao contrário, invocada na relação com uma estética do grotesco que o espetáculo abraça.

Por isso, acreditamos que Bakhtin pode nos ajudar a compreender o complexo jogo entre “original” e “cópia”, “natureza” e “imitação” que a montagem propõe, porque ao mesmo tempo em que as personagens afirmam a identidade construída de seus corpos, elas apelam o tempo inteiro para uma natureza primitiva deles, para suas funções primárias e imperfeições. O que poderia ser utilizado como mais um argumento para afirmar a associação castigadora entre “travestis = doença”, “travestis = deformidade”, “travestis = imperfeição”, parece carregar mais significados que um olhar superficial pode supor.

Ao estudar a obra de François Rabelais e a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, Bakhtin (2008) se refere a um riso do povo, oposto aos discursos da oficialidade, e que tem no carnaval seu momento de liberação. Esse riso inverte a visão oficial do mundo, dando espaço para

63. “O teatro dentro do teatro é a forma mais comum de *mise en abyme*. A peça interna retoma o jogo teatral, sendo analógico ao paródico o vínculo entre as duas estruturas. A encenação contemporânea recorre à *mise en abyme* para relativizar ou enquadrar [...] o espetáculo: [...] o ator interpretando o ator interpretando seu papel etc.[...] palco colocado dentro do palco do teatro e remetendo à ilusão e à fabricação. [...] A autorepresentação teatral diz respeito, na maioria das vezes, a uma representação desdobrada, o que remete à forma bastante conhecida do teatro dentro do teatro.” (PAVIS, 1999, p. 245. Grifos do autor).

uma segunda vida e para outra percepção do social. No ambiente festivo, eliminam-se as categorias e as hierarquias, cria-se uma linguagem própria, injuriosa; outras formas corporais de comunicação explodem, rompendo as normas; as verdades e o poder são colocados em xeque; o que é alto é puxado para baixo e vice-versa. Assim, as noções de acabamento, de perfeição, de imutabilidade, ligadas à concepção séria de mundo são pervertidas.

Para que essa inversão ocorra, o riso popular recorre à vida material e corporal: nos atos de beber, comer, evacuar, saciar os apetites sexuais. Ao sistema de imagens que o traduz, Bakhtin chamou de Realismo Grotesco. O termo, advindo da palavra gruta, tem sua origem em pinturas encontradas nas Termas de Tito, Roma, ao final do Século XV. Essas pinturas apresentavam um jogo livre de formas animais, vegetais e humanas, representações em que fronteiras naturais eram borradas. Logo, a reunião do heterogêneo, o inacabamento, o rompimento das proporções clássicas e a celebração do excesso são tomados como características definidoras do estilo.

Tais imagens veiculam a concepção de que “o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível” (BAKHTIN, 2008, p. 17). Para o popular, o corpo não está separado do mundo e a concepção dele como algo isolado em si, abstrato, cuja significação independe da terra, será entronizada a partir da ascensão da burguesia como classe dominante após o Renascimento. Contrariamente, o corpo popular é incomensurável, cresce e se renova. Por esse motivo, o Realismo Grotesco trabalha com o rebaixamento, com a transferência das coisas superiores para o plano material e corporal, aproximando da terra tudo o que é elevado e espiritual.

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação de necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um

novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. (BAKHTIN, 2008, p. 19)

Uma vez que o corpo não está separado do resto do mundo, as imagens populares enfatizam sua abertura para o exterior, focalizando as partes penetráveis, as protuberâncias e ramificações. Disso também emerge seu interesse por corpos híbridos e por imagens de anomalias físicas, anões, seres destituídos de membros ou deles dotados em excesso, figuras com partes corporais posicionadas em locais inusitados, mutações e todas as “fantasias anatômicas de um grotesco descabelado” (BAKHTIN, 2008, p. 302-303).

É, portanto, a estética do hiperbolismo, do excesso, do exagero. Seu corpo está em pleno movimento, “sempre em estado de construção, de criação” (BAKHTIN, 2008, 277). Se o corpo clássico é fechado, se as conexões entre ele e o mundo exterior são obstruídas, se sua superfície é maciça e sem falhas, se os signos de seu inacabamento são disfarçados, se as suas manifestações da vida íntima são silenciadas, se ele basta a si mesmo e seu nascimento e morte tornam-se fenômenos de interesse estritamente particular, o corpo grotesco, ao contrário, não possui uma superfície impenetrável: “Ele é encarnado seja pelas profundidades fecundas, seja pelas excrescências aptas à reprodução, à concepção. Esse corpo absorve e dá à luz, toma e restitui.” (BAKHTIN, 2008, p. 297).

Assim, em *Paloma para matar* o diálogo com o grotesco popular aparece principalmente na exaltação do corpo travesti como uma forma heterogênea, inacabada e incontida. Essa abordagem, como vimos afirmando, não busca exibir uma identidade “fracassada” com vistas a puni-la, mas rejeita a contenção e o fechamento clássico do corpo e das identidades, para

afirmá-los imperfeitos, híbridos e em permanente transformação. Enquanto na estética clássica, o corpo foi negado, por sua materialidade corrompida e a fim de fazer sobressair o espírito imanente, no grotesco há uma reafirmação permanente do corporal, mas não como fonte de significados estaques ou como “dado” estático, e sim como algo em processo. No que enxergamos uma aproximação entre o corpo grotesco e o “matter” butleriano (1993).

Se, como afirma Bakhtin, a estética do carnaval é ambivalente, pois ao romper a norma apenas temporariamente, reforça a lei e reafirma (por oposição) a necessidade da ordem; não é prudente dizer que em *Paloma para matar* o transformista e a travesti estejam ali unicamente como subversão autorizada e efêmera que (re)estabelece os limites – rompidos apenas com a devida licença e naquela espaço/tempo teatral – do aceitável e do permitido. Porque as “fantasias de gênero” no contemporâneo assumiram amplos graus de concretude, impedindo uma separação estável entre imaginação e realidade, brincadeira e vida.

De maneira que o jogo transformista no espetáculo se torna, isto sim, uma potente hipérbole de como a “irrealidade” travesti é palpável, tangível, ou de como “a fantasia é parte da articulação do possível, move-nos para além do real, para um reino de possibilidades”, uma vez que ela “não é o oposto da realidade, é o que a realidade esconde”, desafiando os limites dessa última (BUTLER, 2004, p. 28-29):

Intervir em nome da transformação significa precisamente romper o que se tornou saber estabelecido e realidade conhecida e usar, por assim dizer, a própria irrealidade para fazer uma outrora impossível e ilegível reivindicação. Penso que quando se usam reivindicações irreais à realidade, ou se entra no território, algo além da simples assimilação às normas dominantes pode e toma lugar. As próprias normas podem ser chacoalhadas, demonstrar sua instabilidade, e abrir-se à ressignificação. (BUTLER, 2004, p. 28)

Logo, a materialidade neste espetáculo se apresenta através de um corpo que afirma sua decadência, mas também seu renascimento, entendendo a natureza não como um “fato”, porém como um fluxo, um fluir das identidades, que se renovam e recriam. Ecoando o entendimento de Flinn (1999, p. 448-450), para quem a predileção grotesca por corpos femininos está ligada à condição reprodutiva da mulher. Por conseguinte, a matéria inacabada e imperfeita exposta pela montagem sinaliza para uma identidade também inacabada e imperfeita, que não se fecha e estabiliza, mas se abre para trocas com o mundo, declarando seu permanente estado de construção.

A afirmação do caráter festivo e carnavalesco da cena, nesta montagem, se dá via paródia do universo *pop*, na qual percebemos um diálogo tanto com os musicais – na função diegética que as canções assumem – quanto com o ambiente de *show* e com a cultura do videoclipe na indústria do entretenimento. Essa paródia, entretanto, afasta-se dos padrões técnicos associados ao mundo do *showbizz*, revelando-se precária e defeituosa, pois o *pop*, aqui, mais que uma referência artística, é apropriado em seu caráter de celebração, ligada à juventude, ao divertimento, à liberdade no uso dos corpos e ao rompimento dos padrões de comportamento, como na estética do grotesco-popular.

Tal paródia se ancora, portanto, no inegável lugar (des)identificatório do *pop* na contemporaneidade, autorizado enormemente pelos veículos de difusão de imagens como o site *Youtube*, no qual um sem-número de crianças, adolescentes e jovens dançam e cantam suas versões dos *hits* lançados pelas divas, construindo “eus” teatrais a partir das performances de seus ícones e borrando as fronteiras dos gêneros e das sexualidades. A exemplo do que aconteceu com a música *Single Ladies* (2008), de Beyoncé Knowles, cujo clipe foi reproduzido infinitamente em todas as partes do globo.

Jovens LGBTIs e suas divas têm sido, fundamentalmente, protagonistas dessa multiplicação paródica, mas tomados os exemplos de Elvis Presley,

Mick Jaegger, David Bowie e Michael Jackson, o *pop* tem servido para tensionar os limites sociais do que se entende por feminilidade/masculinidade, sendo um espaço de questionamento dos papéis (hetero)sexuais e cisnormativos. Como se pode distinguir na figura “masculina” de Gabriel Timberlake, desde o início marcada por uma maleabilidade/movimento corporal que indica uma flexibilidade perturbadora, típica dos astros *pop*.

Mesmo garantindo em sua apresentação inicial não ter se influenciado pelo ambiente *gay* (aqui associado à travestilidade) em que fora criado, ao tomar a poção destinada à noiva, Gabriel assumirá – coreograficamente – sua “bichice”, denunciando a importância do *pop*, neste espetáculo, como lugar de reinvenção dos papéis de gênero e sexualidade e, sobretudo, a masculinidade como um ideal de fácil desmonte.

Dessa forma, a festa *pop*, tal qual o carnaval, serve para inverter posições sociais e eliminar categorias normativas, sendo por isso um das fontes estéticas deste espetáculo

Afora o uso farto de imagens, referências e vocabulário que reforçam o discurso de um corpo/subjetividade em constante “devir”, outras disjunções no espetáculo assinalam o caráter instável e fluido das identidades:

1. Há na montagem uma clara rearticulação das noções de parentesco, sendo as personagens membros de uma família travesti que, no entanto, preserva rituais tradicionais como a apresentação/introdução formal dos novos membros da casa. Nesse clã, Jurema é tomada ora como mãe, ora como pai, sem reivindicar uma estabilização do papel feminino como definidor de sua relação com o filho.

2. A ambiguidade aparece também na ocupação dos lugares de heroína e vilã da trama. Uma leitura normativa da peça poderia sinalizar para o perfil criminoso da personagem Paloma como mais uma estereotípia castigadora das representações, sendo a derrota para Jurema – num

concurso de travestis – a detonadora do comportamento fora da lei da vilã. No entanto, a presença travesti na peça não pode ser reduzida a sinônimo do mal, numa leitura maniqueísta, uma vez que o crime aqui não está associado à (in)apropriação do feminino e cabe, ainda, às moradoras da casa (também travestis) combater a malfeitora. De maneira que o delito de Paloma, sendo uma travesti derrotada, não reside na incapacidade de “mimetizar” o feminino, pois a vitoriosa Jurema está longe de ser um “modelo de mulher”.

3. Por fim, a crise de dupla personalidade de Paloma, num dos finais escolhidos pela plateia, reforça e coroa as contradições e conflitos das categorias de identidade presentes no trabalho. Paloma revela-se apenas uma personagem e Paulão (seu eu “original”) pretende retomar o controle daquele corpo. No entanto, tal conflito não chega a ser resolvido, exaltando o jogo teatral e identitário como eixo (in)definidor daquele tipo e da enenação.

3.4 (De)formações cômicas

O espetáculo *Paloma para Matar* compôs a programação do Seminário Internacional de Crítica Teatral, ocorrido no Recife em 2010, sob o tema Teatro Fora do Eixo, e, na ocasião, diversos ensaístas convidados teceram suas impressões sobre a montagem. Desperta particular interesse em tal recepção crítica os elos encontrados dentro do trabalho com outros gêneros teatrais, mas sobretudo a maneira ambígua com que os articulistas se posicionaram a respeito das formas e dos conteúdos da peça, considerada com qualidades, mas conservadora, pela maioria. Embora não dialoguemos com a fortuna crítica de todos os espetáculos que compõem o corpus desta pesquisa, neste caso, julgamos revelante fazer tal interlocução a fim de perceber como os jogos de sentido da cena produzem uma crise de interpretação das identidades de gênero e sexualidade.

No texto *Paloma para Matar: Vigor Radical, Forma Conservadora*, o crítico Kil Abreu reconhece a importância dos jogos de identidade presentes no espetáculo e o papel que o transformismo (oriundo de longa linhagem teatral) desempenha na realização desse projeto. Além disso, observa e ressalta a teatralidade da cena, bem como suas fricções com o performativo (no rompimento das mediações entre representação e plateia), enxergando na peça ainda um determinante dado de classe e elementos de uma “farsa despudorada”. Contudo, para ele, esses recursos estão enquadrados numa estrutura conservadora, que depõe contra qualquer desmonte da norma:

É que nele (*o espetáculo*), ainda que esta força vital esteja suficientemente instalada - traduzida em lances cômicos de bom efeito, amarrada através da costura paródica e sustentada em ótimas performances para o gênero -, aquela radicalidade e, em certa medida, aquele frescor infantil (sem trocadilho) das coisas pensadas com o coração aparecem disciplinados em uma forma careta e em tudo conservadora. O espetáculo tem, então, esta contradição fundamental. A vitalidade inquietada e rebelde da sua presença funcionando a favor de uma estrutura teatral velha, inspirada no que há de mais carcomido no humor televisivo. [...] No limite, não será exagero dizer que o espetáculo, de dentro do espírito iconoclasta e do humor deliberadamente esculhambado que o move, está atrás das grades do teatro inofensivo de classe média. As bichas estão enquadradas e, aí, não há novidade, é mais do mesmo. (ABREU, 2010.)

Nisso parece concordar Paulo Bio Toledo, da Revista Virtual Ba-cante, que reprova a noção de popular presente na peça:

O procedimento não é novo, basta ligar a TV no sábado à noite – no programa Zorra Total, por exemplo, (entre tantos outros) – e veremos ali uma eterna imagem deste tipo de operação humorística. Inclusive com as mesmas linhagens temáticas e recursos cômicos: pobreza, sexualidade, ridicu-

larização física, paródia à “mitologia” pop, escatologia etc. [...] Em *Paloma para Matar* a impressão é que há uma tentativa de, através da cultura *pop*, atingir uma *popularização* da arte, pois o espetáculo se vale da referência (mitificada) dos ícones *pop*, mas os apresenta na patética situação da miséria extrema e com alto grau de regionalização [...] como que “abrasileirando” a referência *pop*. (TOLEDO, 2010.)

Ainda segundo o autor, esses ingredientes são apenas um “pretexto para o desbunde” e para a construção de um “show cômico-trash”. Já o professor Paulo Michelotto inicia seu texto com uma epígrafe de Sábato Magaldi (1997, p. 322), extraída do *Panorama do Teatro Brasileiro*, em que o crítico afirma: “Acostumando-me, no decorrer dos anos, a aceitar minhas limitações, confesso que tenho pelo besteirol indisfarçável horror”. Em seguida, o articulista confessa: “eu adooooooooorei (*sic*) e ao mesmo tempo achei um monte de, a meu ver, erros”, assinalando a relevância da montagem ao comparar a temática suburbana de *Paloma para matar* àquela presente na obra de Nelson Rodrigues. Dessa forma, sua leitura oscila entre a rejeição a alguns expedientes do espetáculo e a celebração de suas (in)versões:

Paloma para Matar tem atores que dançam bem. [...] Mas sendo um *mezzo-* musical eles precisam também cantar ao vivo. Cantem até desafinado, mas cantem. Parem por favor com essa mania velhuska (*sic*) de botar música gravada e dublar. [...] As piadas politicamente incorretas: sobre negros, religião afro, ou gordos merecem maior atenção da parte de vocês do que a dada pelo aplauso fácil de uma plateia via de regra racista, preconceituosa, como somos todos nós aqui no Brasil. [...] Inclusive as piadas sobre viado. [...] di-versão está com a mesma raiz de di-versidade, de com-versão, de re-versão, de in-versão e de per-versão. Bacon colocava o teatro entre as “tradicivas”. É arte por ser tra-dução, versão, ou ver-são. Nos anos 60 chamavam-se as bichas de “invertidos”. Não é curioso? Será que se espera que através da diversão teatral se con-

vertam em alguma coisa? Mas qual? Tento responder a mim mesmo, uma vez que crítica também é apenas uma versão: “Acostumando-me, no decorrer dos anos, a NÃO aceitar minhas limitações, confesso que tenho pelo besteirol indisfarçável amor.” (MICHELOTTO, 2010)

Embora não apontada nas críticas acima, há, sem dúvida, uma relação direta entre *Paloma para matar* com o gênero Melodrama, nascido na França do Século XVIII⁶⁴. Thomasseau (2005), um dos principais pesquisadores do melodramático, ao descrever os elementos constituintes desse estilo nos permite enxergar diversas semelhanças com as estruturas formais de *Paloma para Matar*, dentre as quais, é possível destacar:

1. O conflito opressor x oprimido, que tem na perseguição seu motor dramático e cujo vilão é o agente por excelência da intriga.
2. A família como principal vítima de tal embate, sendo a derrota do vilão necessária para o reestabelecimento de sua harmonia.
3. O uso farto de golpes teatrais, entre eles o do reconhecimento, permitindo corrigir os “enganos que possibilitaram o desenvolvimento da intriga”, a exemplo de quando se descobre que Paloma é, na verdade, uma travesti vingadora.
4. As funções “expressiva e descritiva” da música.

64. Segundo Patrice Pavis (1999, p.238-239), o Melodrama (drama cantado) é uma espécie de opereta popular, em que a música intervém para ressaltar as emoções nos momentos mais dramáticos da narrativa e o texto deixa de ser motor principal do espetáculo para dar espaço aos efeitos cênicos. Trata-se, na verdade, de uma paródia da tragédia clássica, na qual a figura do herói é reforçada ao máximo e a família se torna o núcleo central da trama, isso porque seu surgimento está intimamente ligado à ascensão da burguesia como classe. Na estrutura narrativa, o Melodrama é imutável, contemplando “amor, infelicidade causada pelo traidor, triunfo da virtude, castigos e recompensas, perseguição como eixo da intriga” e personagens que se dividem entre caricaturas do bem e do mal, sem que nesses perfis haja qualquer contradição, almejando provocar na plateia uma “identificação fácil e uma catarse barata”.

5. A convenção dos balés, que utilizam “mímica-linguagem-música”.

6. A exaltação dos talentos do ator, em detrimento do texto, fazendo com que ele possa “expressar totalmente sua personalidade dramática, seus dons de mímica e dar à sensibilidade toda a sua força e nuances”.

7. Além da enorme ressonância cênica do enfrentamento central do espetáculo.

Tais similaridades, entretanto, não autorizam afirmar que o espetáculo seja uma cópia do gênero, posto que opera diversos deslocamentos nos componentes do Melodrama, ensejando observar que, aqui, a paródia não é apenas veneradora e fazendo duvidar que seu jogo identitário esteja plenamente enquadrado numa estrutura “velha”:

1. Enquanto no “drama cantado”, o título geralmente traz o nome do herói, aqui, é a vilã e sua sanha de vingança que dão nome à peça, denotando um interesse central pelos “desviados”.

2. Se naquele gênero, os bons e os maus eram divididos não somente pelos seus comportamentos, mas por sua aparência física e gestual; neste espetáculo, é impossível sustentar uma dissociação estável entre o bem e o mal, uma vez que as personagens apresentam um comportamento mais redondo e menos plano, além do mais, do ponto de vista das caracterizações e padrões corporais, não há uma distinção clara entre os moralmente virtuosos e os perversos nesta encenação.

3. Tendo como atributos essenciais a pureza, o caráter ilibado e quase nenhuma variação de comportamento, o herói do Melodrama, aquele que é perseguido pelo vilão, aparece aqui na forma de Jurema, em tudo oposta ao modelo de virtude da “mocinha”.

4. Ao passo em que a moral melodramática visava a reestabelecer a família, devolvendo o mundo à ordem, em *Paloma para Matar* tal organiza-

ção já está, de saída, pervertida em seus sentidos “originais”, sendo um clã travesti o que luta para se manter de pé.

Sendo um gênero “originalmente” destinado ao povo, o Melodrama carregava um projeto moralizante e civilizatório, em que “a abnegação, o gosto do dever, a generosidade, o devotamento, a humanidade” (THOMASSEAU, 2005, p. 48) eram qualidades exaltadas. Ao castigar o vilão e glorificar a vitória do bem sobre o mal, o melodramático buscava manter a “hierarquia social, o devotamento incondicional do servidor a seu patrão, do soldado a seu chefe” (THOMASSEAU, 2005, p. 49), portando, assim, uma verdade burguesa sobre as estruturas sociais. Nesse sentido, Pavis (1999, p. 239) afirma que tal estilo teatral traiu seu público de origem, o povo, ao cancelar “a ordem burguesa recentemente estabelecida, universalizando os conflitos e os valores e tentando produzir no espectador uma ‘catarse social’ que desestimula qualquer reflexão ou contestação [...]”.

No viés de um tal esvaziamento reflexivo, o Melodrama derivou ainda em outro gênero, o Teatro de Boulevard de 1800 (herdeiro também do Vaudeville, do Século XV) e é possível, portanto, que uma crítica ao espetáculo *Paloma para matar* prefira alinhá-lo a esse estilo, uma vez que ele é a versão cômica do melodramático. O Boulevard que nasceu como um teatro de variedades (circo, mímica, etc.), enfocando aventuras e conflitos sentimentais, tornou-se após a Segunda Guerra uma “arte de puro divertimento”, baseada no “pouco esforço intelectual” da plateia e especializada em “comédias leves, escritas por autores de sucesso para um público pequeno-burguês ou burguês, de gosto estético e politicamente tradicional, que jamais são perturbadoras ou originais” (PAVIS, 1999, p. 380). Ainda segundo Pavis (1999, p. 381), conquanto esse gênero consiga se adaptar a temas que “parecem ousados”, sua capacidade de renovação não o faz abdicar de uma visada conservadora do mundo, revelando sempre um “riso de direita”.

Mesmo que nos sintamos tentados a ler *Paloma para Matar* como herdeiro dessa linhagem teatral, a perspectiva burguesa de mundo que emerge tanto do Melodrama quanto do Boulevard – e alimenta suas versões contemporâneas como o cinema e a televisão – parece não dar conta de todo das filiações estéticas do espetáculo. Porque a relação direta com o grotesco popular na montagem trai, em alguma medida, o gosto burguês. Logo, pensamos que é na Farsa que a montagem encontra sua matriz primordial, complexificando em muito a visão de que as representações aqui são reproduções fiéis dos valores conservadores da burguesia.

Não por acaso, a Farsa era um gênero medieval que intercalava os Mistérios, proporcionando um momento de riso à plateia, e oferecendo um contraponto à concepção séria do mundo. Pavis a define da seguinte maneira:

Excluída assim do reino do bom gosto, a farsa pelo menos consegue jamais deixar-se reduzir ou recuperar pela ordem, pela sociedade e pelos gêneros nobres, como a tragédia ou a alta comédia. À farsa geralmente se associa um cômico grotesco e bufão, um riso grosseiro e um estilo pouco refinado: qualificativos condescendentes e que estabelecem de imediato e muitas vezes de maneira abusiva que a farsa é oposta ao espírito, que ela está em parte ligada ao corpo, à realidade social, ao cotidiano. (A propósito disso, a redescoberta, por Bakhtin, do cômico da farsa prolonga esta visão [...]) A farsa sempre é definida como forma primitiva e grosseira que não poderia elevar-se ao nível da comédia. (PAVIS, 1999, p. 164)

Mais à frente, o pesquisador atesta o feitio corporal do gênero, em oposição a uma comédia de linguagem em que o espírito e o intelecto sobressaem-se, enfatizando o riso franco e popular, o uso de máscaras, truques, mímicas e *lazzi*, a obscenidade, o movimento e a alegria como características do estilo. E, na junção desses elementos estruturais, avista um decisivo poder transgressor:

Esta rapidez e esta força conferem à farsa um caráter subversivo: subversão contra os poderes morais ou políticos, os tabus sexuais, o racionalismo e as regras da tragédia. Graças à farsa, o espectador vai à forra contra as opressões da realidade e da prudente razão; as pulsões e o riso libertador triunfam sobre a inibição e a angústia trágica, sob a máscara, a bufonaria e a “licença poética”. (PAVIS, 1999, p. 164)

Talvez por haver acentuado o aspecto material da cena, em detrimento do texto, o Melodrama tenha autorizado, historicamente, sua apropriação cômico-farsesca. Pavis (1999, p. 238) diz que o melodramático “se desenvolve no momento em que a encenação começa a impor seus efeitos visuais e espetaculares, a substituir o texto elegante por golpes de teatro impressionantes”. Ao que Thomasseu (2005, p. 128) acrescenta: “[...] foi uma das primeiras formas teatrais a se desligar deliberadamente da escrita tradicional do teatro, preferindo uma linguagem puramente cênica [...] O próprio termo *mise-em-scène* nasce, aliás, nesta época [...]”. Dessa forma, ao apropriar-se do Melodrama, o farsesco acentua-lhe a materialidade, invertendo completamente o que é grave, moralizante e elevado naquele estilo teatral, a partir de uma afirmação do corpo e de um reforço hiperbólico na convenção teatral. Ou seja, a Farsa cita o Melodrama, mas o faz de maneira paródica e risonha, intensificando a teatralidade para enquadrar e estranhar as verdades que ele veicula.

Pensar que *Paloma para Matar* é uma cópia acrítica das formas melodramáticas televisivas/cinematográficas/*pop* hegemônicas é desconsiderar os efeitos que essa apropriação farsesca produz nos seus “originais”. É bem verdade que os meios audiovisuais se tornaram a principal derivação das estruturas e valores melodramáticos no contemporâneo, por sua inclinação decisivamente burguesa e por seu apelo à sentimentalidade. Também é verdade que até o riso, nesses veículos, está assimilado, possuindo versões da comédia elevada, do *boulevard* e mesmo de um grotesco atenuado. Con-

tudo, o espetáculo de Lano de Lins se situa num lugar de ambiguidade, pois como pensara Butler, citar pode reforçar a norma, mas também rompê-la.

Sendo a teatralidade, sobretudo, uma questão de percepção, como expôs Féral (2002, 2004), identificamos no espetáculo uma clivagem evidente em que a paródia se presta a rir das verdades melodramáticas, criando “signos de signos” (o signo da Farsa dando a ver o signo do Melodrama), tendo o farsesco aqui o papel de operar, mais que uma simples cópia, uma (in)versão no conservadorismo dos valores melodramáticos. Ao passo que enxergamos tal disjunção, a maioria dos críticos com os quais dialogamos vê nas formas da montagem apenas aderência e espelhamento. Tal crítica nasce de uma ansiedade fixadora, que percebe o mundo de forma estritamente dual e demanda, como estratégia de resistência, oposição às estruturas hegemônicas, correspondendo aos padrões de uma política identitária que rejeita os estereótipos e almeja substituí-los por signos mais “corretos” e “féis”, sendo esses últimos nada mais que novas verdades burguesas sobre o social.

Mesmo em seu diálogo com o Besteiro, gênero que sofreu profundo preconceito pelo desengajamento político, *Paloma para Matar* produz ruídos inegáveis. Como aponta Wasilewski (2008), a estética Besteiro surgiu num contexto urbano (carioca e paulista) dos anos 1980, herdeira das chanchadas da Atlântida, marcada diretamente pela presença *gay* e pelo uso do transformismo, apresentando recursos da baixa-comédia e intertextualidade com produtos da indústria cultural. Tendo sido assimilada pela TV, essa forma teatral redundou em programas como a *TV Pirata*⁶⁵ e projetou inúmeros artistas e autores de prestígio na teledramaturgia brasileira.

Se o Besteiro televisivo nunca deixou de fazer uma paródia crítica ao entretenimento de massa, é verdade que essa paródia já estava coopta-

65. Programa humorístico brasileiro de grande sucesso exibido pela Rede Globo de Televisão no final dos anos 1980 e início dos anos 1990.

da e servia mais como autopropaganda/autorreferência para os veículos da indústria cultural. Além disso, ainda no teatro e por conta de sua reverberação televisiva, o gênero precisou passar por uma limpeza (apagando boa parte de sua força farsesca e grotesca) para atender aos padrões do gosto burguês e às enormes demandas de público.

De fato, quando observamos *Paloma para Matar*, percebemos o quanto de débito a montagem tem com a estética do Besteiro, mas também o quanto de liberdade ela goza com relação ao seu original já assimilado. A nós, parece que o Besteiro (teatral e televisivo) foi uma referência de (des)identificação fundamental para a equipe do espetáculo, que defende cenicamente o gênero de maneira vigorosa e apaixonada, entretanto, se o original carioca e paulista nasceu num contexto de classe média urbana, aqui é decididamente o ambiente grotesco da feira popular nordestina, em suas fricções com a periferia metropolitana do Recife, quem alimenta o imaginário das personagens.

Enquanto o Besteiro do eixo RJ/SP emerge dentro de um contexto de proximidade com a indústria do entretenimento nacional e num mercado teatral bem mais amplo e sedimentado, as transformistas/travestis de *Paloma para Matar* são retratos de uma margem absoluta: cultural e econômica, que em tudo traduz a condição e a natureza dessa montagem, realizada com recursos mínimos e num teatro totalmente (des)centrado.

Essa diferença no “lugar de fala” permite ao espetáculo ir aos limites na relação com o grotesco popular, reforçando a distância entre o universo em que as personagens vivem (a periferia de uma grande cidade nordestina) e suas projeções identitárias (os ícones *pop* norte-americanos), promovendo colagens e associações inusitadas que dão a ver a complexidade dos processos de subjetivação, a culturalidade de tais desenvolvimentos, a teatralidade e a paródia como elementos determinantes na construção do

“eu”, bem como as “fantasias” de identidade como deslocamentos possíveis não somente nos imperativos de gênero, mas também nos determinismos e marcadores de classe.

Isso não significa que o espetáculo se afaste de todo de uma estética e de um público burgueses, tendo em vista as boas temporadas que realizou para plateias de classe média, contudo, a citação às formas do Melodrama, aos meios massivos, ao *pop*, ao *Boulevard* e ao Besteirol parecem, aqui, se combinar à farsa para golpear qualquer pretensão de verdade da cena, que se exhibe mais com um esvaziamento dos discursos de identidade do que como uma fixação deles.

Tendo isso em vista, consideramos que a fortuna crítica do espetáculo parece estar baseada em “velhas” rejeições tanto ao cômico grotesco-popular quanto à sentimentalidade e numa leitura aligeirada da montagem, que a considera unicamente uma cópia acrítica dos gêneros burgueses teatrais e audiovisuais. De um lado, o melodrama foi acusado por intelectuais de excesso de emoções que obstruíam o pensamento; de outro, o riso sempre despertou grandes conflitos éticos e, a partir de uma concepção moderna, o “humor” tornou-se a versão elevada e valorosa da comédia, aquele que toca nos temas permitidos e fala ao espírito. O riso popular foi, então, banido para o território do degradante, do vulgar, do inferior; e a sentimentalidade tomada como aquela que embota a razão e impede o acesso à verdade.

Logo, não é possível ignorar que as apreciações de *Paloma para matar* estão amplamente fundadas no princípio de que alguns assuntos não devem ser alvo do riso ou, pelo menos, de que existe uma maneira mais adequada de abordá-los. Esse juízo reprova uma visão burguesa e conservadora do mundo: racista, classista, homofóbica e sexista, mas está ele próprio sustentado num horror também burguês à universalidade e ao caráter rebaixado do riso popular.

Tal rejeição baseia-se na ideia de que o riso do povo – consumido pelas elites - atinge objetos já inferiores e, portanto, contribui para um reforço do *status quo*, ao que Cleise Mendes contrapõe:

Creio que estaremos mais próximos de compreender o modo como a comédia age sobre seu público se abandonarmos a antiga ideia de superioridade e inferioridade do “objeto imitado” (enunciada desde a Poética de Aristóteles). Então a comicidade poderá ser vista não como representação daquilo que “está embaixo” (personagens que imitam pessoas piores que nós, espectadores) e sim como uma força que “puxa para baixo”, que instala a crise (e daí a crítica), que faz estalar a superfície de toda imagem solene, fechada em sua gravidade, polida, monolítica. Esse jeito de exercer-se a ação cômica não prescinde da trajetória pelo baixo, pela materialidade, pelo corpo. Mas o “baixo” não é tanto aquilo que se representa (vícios, desvios, falhas de comportamento) e sim o ângulo de onde parte a visão. (MENDES, 2011, p. 89)

Como analogia à ideia de ângulo de visão, podemos recuperar novamente o conceito de teatralidade, a fim de perceber como as clivagens operadas por esta montagem são capazes de desestabilizar as leituras conservadoras da plateia, retirando-a de seus lugares sociais (mais que a mantendo) e lançando-a no terreno das ambivalências. Pois, à maneira como enxergamos, em *Paloma para matar* mais do que castigar objetos já inferiores, a paródia teatral projeta sobre eles ângulos de visão diferenciados, autorizando sim leituras conservadoras, mas abrindo brechas para a rearticulação do que é “dado”.

Ainda que assim nos posicionemos, por ser a teatralidade uma questão de percepção, julgamos prudente mais uma vez exaurir algumas possibilidades de análise, para depreender os porquês do rechaço ao espetáculo: sendo a audiência essencialmente burguesa, logo distanciada e superior aos objetos da cena, seu prazer residiria na manutenção da ordem

acima x abaixo, maior x menor, com fins castigadores; de outra perspectiva, igualmente burguesa, a inferioridade dos objetos reflete uma ordem social intolerável e a cena é reprovada por ser conivente com a reiteração de tais sistemas opressivos.

Dessa forma, assume-se que só haveria duas posições a tomar face ao riso provocado por esse tipo de comédia: conivente ou reprovadora, aderente ou refratária; sendo a primeira, do ponto de vista das políticas afirmativas de identidade, uma postura conservadora e ligada ao poder.

Sim, desde um enfoque “afirmativo” sobre os grupos oprimidos, há no espetáculo: racismo, classismo, homofobia, transfobia, LGBTIfobia, sexismo e várias outras formas de preconceito. Porque o riso popular é universal, não tem limites, não diferencia seus objetos, rebaixa tudo. Ri-se do negro, do homossexual, da travesti, da mulher, do pobre, dos “defeitos” e excessos físicos, mas também se ri dos ideais de masculinidade, das pretensões de sofisticação, de si mesmo, do teatro, do entretenimento burguês. O que diferencia a montagem das formas hegemônicas (teatro, cinema e televisão) que se apropriaram do grotesco-popular parece ser o fato de que, aqui, a cena não institui nenhum objeto imune ao riso, confirmando sua universalidade, mas também interditando qualquer projeção da plateia nesse lugar narrativo diferenciado.

Se Bergson confundiu “a distância estética necessária para a produção do efeito cômico com a “insensibilidade” ou ausência de emoção do receptor como pré-requisito do riso” (Cf. MENDES, 2011, p. 86), acreditamos, ao contrário, que os investimentos emocionais e as projeções identitárias, neste espetáculo, dão-se por circuitos mais complexos, pois duvidamos do olhar que vê na plateia unicamente uma burguesia superior e apartada dos objetos inferiores retratados em cena.

Cleise Mendes (2008, p. 42) afirma que o processo crítico-cognitivo na recepção da comédia não prescinde de uma participação afetiva, que

envolve sensações e gozos, ao lado dos conceitos e valores. Entre os sentimentos que o riso desprende, a autora fala em segurança e superioridade, ligados ao poder dos tipos cômicos de superar os perigos e afastá-los, destacando ainda o júbilo obtido graças a essa autoconfiança e à maneira engenhosa que encontram de livrar-se de situações e forças obstrutoras.

Aponta também a simpatia, despertada em quem ri pela fraqueza da personagem, sentimento que se transforma em inveja, uma vez que a distração e a inconsciência daquela figura dão-lhe liberdade no trato social, fazendo com que ela se assemelhe a uma criança. E como criança, está livre para agir fora das normas e do padrão social.

Ao atuar de modo louco, absurdo, extravagante, ao dar-se o direito de dizer bobagens, a personagem cômica nos dá a impressão de manter intacto aquele “patrimônio lúdico” da infância a que Freud se refere e que o espectador sente ter perdido em nome das exigências sociais de coerência e seriedade. (MENDES, 2011, p. 45)

Nesse sentido, invejamos o comportamento extravagante da personagem e não queremos unicamente corrigi-lo, como supunha Bergson, mas sim desfrutar dele naquele espaço-tempo de suspensão da comédia (MENDES, 2011, p. 45-46). Se pensarmos, por exemplo, na linhagem do cômico popular nordestino, é impossível negar as semelhanças entre João Grilo (do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna) e Jurema Knowles, no que têm de esperteza, engenhosidade e astúcia, estando claro que, no primeiro caso, tal comportamento serve para combater os desígnios dos poderosos (clero, coronéis, comerciantes) e até mesmo o destino (a morte), enquanto no segundo, o raio de ação parece mais circunscrito aos iguais. Sendo possível ainda desenhar alguma analogia entre Chicó, do mesmo Suassuna, e Dorelha Winehouse, no que possuem de infantil, de ingenuidade e tolice em relação às demais personagens da trama, servindo de apoio ao protagonista.

Mesmo que não haja uma personificação da norma em *Paloma para Matar*, o que tornaria mais fácil a identificação de uma agência antiopressiva, e mesmo que ali vejamos um embate de desvalidos, pensamos que há mais ambiguidades naquelas representações e nas relações emocionais que estabelecem com a plateia que uma leitura ansiosa por lugares de identidade pode inferir. Como se as personagens só dispusessem de um vocabulário elaborado pelo poder para se relacionarem umas com as outras e para se perceberem, mas ao invés de se livrarem dele (por pura impossibilidade), repetem-no, habitando-o com outros significados, distendendo suas bordas estreitas. Nesse sentido, aqueles tipos incorporam a norma, mas também o desvio, permitindo que a plateia exerça através deles não só um lugar de autoridade, mas também que se rebaixe, se iguale, se distancie e se aproxime, seja outro e seja o mesmo.

Não se trata aqui de afirmar que tal riso é, necessariamente, subversivo, pois como alerta Cleise Mendes (2011, p. 90):

Seria ingênuo acreditar nessa rebeldia generalizada como uma espécie de marca do gênero. Qualquer espectador sabe o quanto em programas de tevê, peças e filmes o cômico pode ser mero pretexto para a reiteração de clichês autoritários, para a manutenção de preconceitos e obscurantismos.

Consiste, ao contrário, em perceber como o riso pode abrir brechas para “reversibilidade, deslocamento, contraste, rebaixamento, desestabilização” (MENDES, 2011, p. 90), sob o risco de, ao ignorar a existência de tais frestas, fixarmos maneiras corretas de rir, gesto tão autoritário quanto a própria gargalhada de autoridade.

Essa ambiguidade na leitura dos conteúdos é mesmo insolúvel e já estava inscrita nas formas, pois como defende Hutcheon:

Esta ambivalência, estabelecida entre a repetição conservadora e a diferença revolucionária, faz parte da própria essência paradoxal da paródia: assim, não é de surpreender que os críticos não se encontrem de acordo relativamente à intenção da paródia. [...] podepretender-se inocentemente reverente, ridicularizadora? Didactica? Memónica? Irônica? Aceita ou resiste ao outro? (HUTCHEON, 1985, p. 99)

Supomos, assim, não ser possível afirmar, unicamente, que ao final de sua revolução narrativa, *Paloma para Matar* mantenha o mundo (ou pelo menos o público) no exato lugar de antes. Embora para alguns críticos a trama preserve e reforce as representações da travesti num estado de submissão, pobreza e anomalia, para nós, a peça consegue “humanizar” essa experiência, ao pensá-la não apenas como uma caricatura da norma, tão pouco como combatente da lei. Mas ao revelá-la mais redonda que plana, mais instável que fixa, associada como aparece ao crime, à inveja, à escatologia, à maledicência, à imoralidade, à derrota, mas também à argúcia, à inteligência, à superação, à insubordinação, ao prazer e à vitória.

3.5 Fantasias coloniais ou ruídos da norma

Entrar no Teatro Alfredo de Oliveira e assistir a “Paloma para matar”, para mim, era um gesto subversivo, mais que isso, era como se eu me transportasse para a Nova Iorque dos anos 1970 e encontrasse Charles Ludlam e o seu Teatro do Ridículo⁶⁶. Na minha fantasia colonizada era como se eu buscasse um teatro que não existe mais, uma cena em que a figura do

66. Grupo *off-off*-Broadway que entre os anos de 1969 e 1986 obteve grande êxito e visibilidade ao debater abertamente questões *gays*, explorando à exaustão expedientes transformistas e incorporando ainda “alta comédia, melodrama agudo, sátira, referências literárias detalhadas, política de gênero, manipulação sagaz da imagem e da linguagem, apresentação improvisada, brincadeiras sexuais, e uma pletora de estilos de atuação” (GARRISON, 2005, p. 259).

“desviante” de gênero e sexualidade pudesse ainda indagar a plateia, sacudi-la. Como se procurasse por um teatro que traduzisse minhas inquietações identitárias e dissesse: não, nem tudo está resolvido, ainda há muito que se discutir e pensar.

Embora soubesse que houve, em Recife/Olinda, um grupo como o Vivencial, era como se eu precisasse de uma imagem distante no tempo e na geografia para alimentar minha esperança por uma cena viva, pulsante e inquietadora. E assim Ludlam e sua trupe tornavam-se um desejo e “Paloma...” um fetiche, objeto para suprir aquela falta permanente. Mas, logo, era arrancado de minha imaginação e me flagrava aqui mesmo, nesta cidade, longe do contexto social norte-americano dos anos 1970, longe das primeiras lutas pela diversidade de gênero e sexualidade, longe do Greenwich Village, e enfronhado num teatro que só, e tão somente, de maneira indireta carregava algum vestígio do Teatro do Ridículo. E me perguntava: ainda é possível encontrar uma centelha de inventividade, ainda é possível pensar em transgressão no teatro, o teatro ainda pode oferecer alguma resistência à ordem social, ainda é possível que a plateia seja chacoalhada por alguma coisa?

Ao longo dos quase vinte anos em que me envolvi com a atividade teatral no Recife, a relação entre a cena local, os gêneros e as sexualidades “desviantes” alterou-se de forma radical. Se como pesquisador e artista, foi com surpresa e excitação que tive notícia do Grupo de Teatro Vivencial; da versão desbundada e tropicalista para o original de Ariano Suassuna, “Torturas de um coração”, pelo Tucap (Teatro da Universidade Católica de Pernambuco, 1972); bem como da encenação de “Em nome do desejo” (Cia. Teatro de Serafim, 1990/1992), em que a descoberta da homossexualidade na juventude se cruzava com conflitos morais de ordem religiosa; foi também com espanto que acompanhei a ascensão e o ocaso do Cia. Trupe do Barulho, desde o sucesso notável “Cinderela, a história que sua mãe não contou” até “Menopausa conjugal”, montagem de 2012.

*A Trupe do Barulho é uma espécie de epítome da presença “desvian-
te” na cena pernambucana, desde que por estas paragens me aventurei a fa-
zer teatro. Seu primeiro trabalho, além alcançar enorme sucesso comercial,
despertou atenção dos intelectuais e artistas da cena local, pelo que tinha de
força, de criatividade e de “novidade” no panorama teatral recifense. Mesmo
que causasse profundo incômodo em determinados setores, que a julgavam
uma filha bastarda do Vivencial, era impossível não pensar na montagem
“Cinderela...” como herança vivencialesca e como um rebento absolutamente
contemporâneo da condição subalterna desta cidade (articulada por trans-
formistas). Afinal, o espetáculo “Cinderela...” ecoava a pergunta incômoda:
por que as “vivecas” outrora subversivas e desaforadas converteram-se em
ícones do populacho?*

*Com a estabilização do repertório da companhia, que passou a
investir seguidamente na fórmula grotesco popular + homens travesti-
dos + paródia + adaptação livre de contos de fadas, a interrogação, antes
perturbadora e incapaz de redundar numa resposta definitiva, produziu
certezas “inabaláveis”. Sim, o sucesso da Trupe do Barulho se devia à re-
lação mal resolvida do público da cidade, machista e preconceituoso, com
os “desviantes” de gênero e sexualidade. Sim, as “bichas”, as transformistas
interpretando travestis, os “veados” estavam ali num ritual de autodepre-
ciação, para permitir à plateia uma catarse barata, espantando assim seus
fantasmas sexuais. Sim, o recurso ao riso popular atendia aos instintos
primitivos da audiência, lançando mão de um humor menor e apelativo.
Sim, as representações do “desviante”, ali, estavam engessadas e se presta-
vam a manter o status quo. Não, não havia qualidade artística no trabalho
do grupo, à exceção de alguns de seus intérpretes, mas apenas comércio e
mercadoria. Não, a Trupe não tinha mais a menor graça. Não, um intelec-
tual ou artista de respeito não iria ao teatro assistir àquilo. Foram alguns
dos argumentos que ouvi para justificar o rechaço cada vez mais forte ao
trabalho do conjunto.*

Não sei se concordo de todo com essas respostas, tampouco assumo aqui o risco de afirmar que a companhia manteve sua verve artística e que seus espetáculos provocavam (passados os anos), os mesmos efeitos perturbadores da ordem que no início de sua trajetória. Porque isso seria negar a história, ignorar que socialmente vivemos outros tempos e que as representações do “desviante” de gênero e sexualidade se complexificaram/alteraram/rearticularam. No entanto, suspeitando do “novidadismo” que assola a crítica e a classe teatral, sempre me interessou notar que havia, no trabalho da Trupe do Barulho, mais questões que os olhares de superfície conseguiam dar conta. E que o reprocessamento de sua estética, em inúmeros espetáculos que ainda pululam na cena do Recife, como “Paloma par matar”, tinha algo a dizer para além da receita de sucesso comercial.

Incapaz de dar conta do vasto repertório daquele grupo (que conta com mais de dez espetáculos no currículo), receoso de constatar nele respostas já dadas e ávido por uma experiência descentrada, foi em “Paloma para matar” que encontrei o meu Teatro do Ridículo, por tudo que a montagem possui de off, pela liberdade que goza (ao contrário da Trupe do Barulho) com relação aos compromissos de bilheteria e por ser ela própria uma “cria” contemporânea de “Cinderela...”.

Comprimida entre a norma e a ruptura, ou entre a rotulação do absolutamente conservador e do absolutamente subversivo, minha busca pela reedição de um certo momento histórico revelou-se nada menos que fracassada, e foi ali nas frestas abertas pela ausência do Teatro do Ridículo, da Trupe do Barulho, na história exaustiva da cena de agora, que confirmei minha tímida hipótese de que não era mais possível pensar em termos de absoluta ruptura.

Se a multiplicação de imagens do “desviante” de gênero e sexualidade no cinema, na tevê e noutras linguagens, produziu um falso sentimento de assimilação e estabilidade, demandando do teatro uma resposta “origi-

nal” aos meios massivos; se a ressonância do tema na produção teatral pode soar velha, datada e enquadrada; se os anseios por representações mais “fiéis” da experiência de “desvio” das normas de gênero e sexualidade rejeitam, no palco, as associações: transformismo + travestilidade + homossexualidade + riso; a mim, parece, que a permanência do assunto e a confusão em torno dele traduzem, isto sim, intrincadas relações sociais e dão a ver o quanto de desconforto, omissão, obscurantismo e superficialidade cercam a matéria. De maneira que, prontamente, abandonei os parâmetros absolutos de norma e ruptura na análise de “Paloma para matar”.

Há mesmo uma indecidibilidade na recepção da cena que coloca os “desviantes” sob os holofotes e talvez seja a partir desse lugar fronteiro que devemos nos aproximar de um espetáculo como “Paloma para matar”, pois ele não abandona a norma, mas se apropria dela a fim de nela operar deslocamentos, como se não fosse possível descartar de todo os signos de identidade disponíveis, ainda que seja necessário rearticulá-los e repensá-los.

Essa imagem de uma norma que assombra, que está sempre lá e com a qual precisamos dialogar ganhou concretude para mim numa das noites em que assisti a “Paloma para matar”. Enquanto a narrativa se desenrolava, pude ouvir (pelas frestas da acústica precária do Teatro Alfredo de Oliveira) ecos de um espetáculo da Trupe do Barulho, que se apresentava no mesmo momento na sala principal no andar térreo do edifício. Não pude discernir com clareza o que se dizia lá embaixo, mas a reverberação se tornou uma metáfora potente dos ruídos que o espetáculo de Lano de Lins produzia na estética da Trupe, dos deslocamentos que nela operava e, sobretudo, da ausência/presença desse grupo já tido como normativo. E, assim, a memória distante e fantasiosa do Teatro do Ridículo se convertia numa ressonância incômoda da Trupe, a me afirmar que ali naquele espaço contíguo podia haver uma centelha de desvio, mas que ele teria necessariamente de conversar com seu entorno e com seus fantasmas mais que vivos.

Como já expus, a oposição ao assimilacionismo do movimento *gay* e lésbico hegemônico promoveu, no final dos anos 1980, a emergência dos estudos e políticas *queer*, amplamente fundados em estratégias antinormalização. Por rejeitar os termos em que se discutiam os gêneros e as sexualidades “desviantes”, o *queer* precisou repensar os conceitos de identidade e sujeito, e, assim, fraturou os essencialismos que cercavam tais experiências. Antinormalização, portanto, não tinha a ver com a substituição de velhos signos de identidade por outros novos, mas com a investigação/rearticulação permanente dos signos disponíveis, com vistas a não lhes permitir uma estabilização. De maneira que o *queer* nunca acreditou num descarte dos estereótipos, mas almejou que as representações (mesmo as mais conservadoras) fossem ocupadas, dilatadas e, assim, ressignificadas.

O problema da assimilação também parece central no debate sobre um teatro que tematiza os “desvios” da norma de gênero e sexualidade e, por isso, João Silvério Trevisan (1986, p. 124-125 apud ALBUQUERQUE, 2004, p. 111) conclui que, no Brasil dos anos 1980, a exposição excessiva de homossexuais no palco tornou-se “segura e normalizada (como produto de consumo) na linguagem, senão no tema”. Ao que Albuquerque complementa:

Quando é assimilado numa economia mais ampla, o teatro *gay* se torna uma mercadoria. As consequências são sentidas primeiramente no nível artístico, com o risco de essas peças se tornarem um monte de clichês e tramas não inspiradas [...] Quando esses indivíduos e grupos (*gays e lésbicas*) que se opõem às estruturas hegemônicas de poder oferecem ao menos um grau de resistência à assimilação política e comercial, eles preservam a habilidade de dar expressão convincente aos seus protestos criativos contra um ambiente homofóbico generalizado. Ao resistir à cooptação, esses trabalhadores de teatro

preservam ao menos alguma parcela de transgressão na sua arte [...]. (ALBUQUERQUE, 2004, p. 111-112)

A partir do argumento acima, inúmeras inquietações nos vêm à mente: como transgredir os signos que, em verdade, nos constituem? Existe uma identidade fora do poder? Quem determina o que é clichê e estereótipo no universo das identidades? A partir de que valores, de que interesses? Quem tem o poder de definir representações? Que imagens traduziram com mais “fidelidade” a experiência do “desviante”? “Fidelidade” para quem?

Boa parte da rejeição a espetáculos como *Paloma para matar* tem origem no embate sobre as representações e é impossível negar que há, em determinada parcela da crítica, um desejo de substituir aquelas imagens por outras, mas quais? Em geral, esse tipo de trabalho produz uma tensão entre o velho e novo, e, num certo sentido, entre as imagens populares (estáveis e de longa data) e aquelas produzidas pela elite metropolitana. Nesse sentido, é preciso reconhecer que essa tensão traduz, em grande medida, a condição colonial da América Latina, onde modelos de identidades de gênero e sexualidade importados dos países hegemônicos do Ocidente se contrapõem às concepções correntes sobre os tais identidades, levando Lewis (2010, p.14) a afirmar que o “neoliberalismo na América Latina trouxe um impacto sobre os papéis de gênero”, mas “o que tem a dizer sobre o lugar das minorias sexuais ainda é inconclusivo”.

Braga-Pinto (2002, p. 200-201) dedica-se a levantar algumas consequências desse impacto, reconhecendo a demanda por identidade e a urgência de categorização como estratégias políticas tipicamente norte-americanas, em contraponto ao que chama de um “regime de indefinição brasileiro”. Ao passo em que considera a “introdução das categorias identitárias americanas como inevitável” e afirma que “a falta de definição de ca-

tegorias no Brasil torna a luta por direitos difícil”, o autor identifica, em sua análise da Música Popular Brasileira, potentes metáforas dessa contradição fundamental no País, invocando a canção de Caetano Veloso *Americanos* para atestar sua tese:

Para os americanos branco é branco, preto é preto/ (e a mulata não é a tal)/ Bicha é bicha e macho é macho, mulher é mulher e dinheiro é dinheiro/ E assim ganham-se, barganham-se, perdem-se, concedem-se/ Conquistam-se direitos/ Enquanto aqui embaixo a indefinição é o regime/ E dançamos com *uma graça* cujo segredo nem eu mesmo sei/ Entre a *delícia* e a *desgraça*, entre o *monstruoso* e o *sublime*. (Grifos nossos)

Desta feita, apesar de reconhecer o aspecto negativo do referido “regime de indefinição”, o autor avista na ambiguidade brasileira, presente nessa e noutras canções que analisa, uma potência em expressar a maleabilidade das categorias no contemporâneo, traduzindo a instabilidade dos processos de identificação:

Todo processo identificatório ou “aquisição do ser” é necessariamente contingente e sempre ocorre como um “quase”. A apresentação de uma identidade rítmica pode então ser definida como um gesto que revela uma decisão e, ao mesmo tempo, expõe a pluralidade de possibilidades dentro de uma estrutura de indecidibilidade. (BRAGA-PINTO, 2002, p. 202)

Parece-nos que há nas posições de Albuquerque (2004) e Braga-Pinto (2002) duas perspectivas diferentes na lida com as identidades. Ao lermos o estudo do primeiro, fica clara sua filiação com uma teoria e política *gay* que almeja descartar os “velhos” estereótipos, reprovados como falsos e preconceituosos, com vistas a substituí-los por imagens mais verdadeiras e menos conservadoras. Já o segundo constata no próprio conflito

entre o antigo e novo uma centelha de (re)invenção desde sempre instalada na cultura brasileira. Dessa forma, poderíamos dizer que o primeiro possui uma inclinação para o movimento *gay* que luta pela afirmação e definição da categoria homossexual, enquanto o segundo parece mais afeito as (in) definições do *queer*.

No caso de Albuquerque, embora o autor observe a existência de uma “ambígua-sexualidade” no Brasil, pode-se visualizar a tentativa de importação/universalização de uma certa experiência homo, a partir dos parâmetros e concepções dos países hegemônicos do Ocidente, o que Binnie (2004, p. 68) chama de um “global gay” ou de um modelo étnico de homossexualidade, segundo o qual *gays* e lésbicas constituíram um grupo étnico e homogêneo e alguns países seriam “mais desenvolvidos que outros na maneira como tratam a diversidade sexual” (inclusive do ponto de vista dos direitos humanos).

Essa abordagem almejaria, assim, “a internacionalização de uma certa forma social e cultural de identidade baseada na homossexualidade” (Cf. BINNIE, 2004), tomando como fundamento as experiências de sujeitos brancos, de classe média, cisgêneros e oriundos de um contexto urbano. De maneira que as representações do homossexual em desacordo com esse estilo de vida seriam consideradas narrativas do atraso, necessitando enquadrar-se nos padrões de progresso (de identidade) dos países desenvolvidos.

Binnie acredita que a imposição de uma identidade *gay* universal é uma violência e que o modelo étnico de homossexualidade é um mito, pois desconsidera a interferência de vários fatores como classe, idade, origem urbana ou rural. Logo, a importação desse imaginário *gay* seria um gesto imperialista e colonizador.

No caso de Braga-Pinto, suas considerações sobre as categorias de identidade engendradas pela cultura brasileira vislumbram uma grande potência *queer* no hibridismo e sincretismo que caracterizam desde sempre

as nações latino-americanas, perturbando assim a assimilação dos padrões de uma identidade *gay* hegemônica. Isso porque, antes mesmo dos estudos pós-coloniais se referirem a um reprocessamento subalterno da identidade do colonizador, na América Latina termos como creolidade, mestiçagem e antropofagia já eram utilizados como uma espécie de “hibridismo avant la lettre” (SHOHAT, 1992, p. 109).

Taylor (2007, p. 123-124) confirma essa hipótese, retomando o pensamento do cubano Fernando Ortiz, que nos anos 1940 falava em “transculturação” para afirmar que “a cultura latina não reside em nenhum dos lados do binário, mas num processo constante de negociação de códigos”. Consideração semelhante a do brasileiro Silviano Santiago, para quem “a relação com o poder colonial europeu é ativa na América Latina”, de maneira que o continente “não só repete os paradigmas europeus, mas os retrabalha e contamina, produzindo a sua própria identidade através da subversão das normas coloniais” (Cf. TAYLOR, 2007).

Embora o sincretismo latino tenha sido articulado em termos oficiais pelo Estado, disfarçando um “racismo institucional” e revelando um falso paradigma democrático, ele não foi descartado do ponto de vista político e simbólico, tendo sofrido um reinvestimento como “parte de uma crítica resistente”, presente no modernismo e na antropofagia brasileira (SHOHAT, 1992, p. 110). Assim, pensada nos termos de um antiessencialismo fundamental, a identidade latina (inclusive de gênero e sexualidade) teria o poder de dialogar com a norma e deslocá-la, no entanto, mesmo uma perspectiva *queer* como tal é vista por alguns pesquisadores como também colonizada, uma vez que os aparatos para dar conta dessas identidades periféricas foram gestados, primordialmente, nos centros de poder e pelas elites da margem (em contato com as metrópoles).

Dessa forma, enquanto Shohat (1992, p. 110) critica a exaltação do hibridismo pela falha em discriminar entre “assimilação forçada, autosujei-

ção internalizada, cooptação política, conformismo social, mímica cultural e transcendência criativa”, Binnie pergunta: “não existe um imperialismo operando na teoria queer, que é metropolitana, cosmopolita e norte-americana?” (2004, p. 80). Ao nos depararmos com tais indagações, flagramos, em nosso estudo, a contradição de assumir uma expressão inglesa tal qual o *queer* como lugar de especulação das (des)identificações nos espetáculos em perspectiva, num gesto decididamente colonizado.

Nessa direção, caberia ainda perguntar: qual a validade e a legitimidade de aplicar no contexto brasileiro e latino (como todas as suas especificidades) um debate sobre gêneros e sexualidades gestado nos países do primeiro mundo? Ao que Miskolci responderá sob o argumento de que o *queer* possui, em verdade, uma profunda sintonia com a experiência sexual brasileira:

Se não faz sentido converter a teoria queer em nova ortodoxia, também não tem cabimento rechaçar as importantes discussões que ela propõe sob a justificativa de tratar-se de uma reflexão “importada” e “alheia” à nossa realidade cultural e política. Em verdade, acreditamos dispor de elementos suficientes para considerar que muito do que se define como *queer* em termos de conceituação e experiências sexual-cognitivas encontra grande ressonância na sociedade brasileira. (MISKOLCI, 2007a, p. 13)

Seguindo essa linha de raciocínio, o *queer* não deve ser rejeitado como instrumento de dominação e submissão, tampouco deve ser assimilado acriticamente, mas precisa, segundo Arenas e Canty-Quilan (2002, p. XXIX), ser consumido, traduzido e assimilado, “tendo em vista as complexidades deste gesto geopolítico, mas também sua promessa”.

De um ponto de vista pessoal, se é verdade que na condição de latino, portanto habitante de uma periferia econômica e cultural, minha ex-

periência de (des)identificação possa ser melhor problematizada pelo *queer*, justificando meu alinhamento às suas ferramentas teórico-metodológicas, não nego que as categorias *gay* e homossexual foram demasiado importantes no meu processo de afirmação social, permitindo-me abandonar toda a carga histórica de inferioridade que ser “frango” representava no meu ambiente de origem.

Logo, não é de maneira irresponsável e numa perspectiva de ruptura e superação que penso o *queer*, pois isso seria negar a importância dos movimentos homossexuais que o precederam e que com ele coexistem, mas também os efeitos libertadores que a luta por uma identidade (mesmo importada dos países desenvolvidos) tiveram sobre minha vida. Embora o ambicioso projeto *queer* de abarcar todo um contingente dos fora da norma continue sendo visto com desconfiança por muitos, outros, assim como eu, veem-no com entusiasmo, pelo grande potencial que carrega de contestação do *status quo*, sem que para isso seja necessário descartar a categoria homossexual.

Quando penso em *queer*, penso nos inúmeros significados que a identidade homo assumiu em minha experiência (sejam aqueles a mim impetrados, sejam aqueles por mim combatidos e deslocados, sejam aqueles entrevistados nos outros), fazendo-me acreditar que essa categoria numa pode ser reduzida a qualquer singularidade. Assim, na análise de *Paloma para matar*, o que me interessa é pensar como a norma pode ser rearticulada e quais os sentidos das experiências de gênero e sexualidade “desviantes” que aqueles arranjos cênicos veiculam, para além dos que traduzam unicamente minha subjetividade.

Se, ali, a travestilidade é tomada como signo da efeminação homossexual, mesmo que isso não traduza minha experiência, reconheço que se trata de um significado cultural que reflete a vivência de muitos; se, ali, o “desvio” da norma de gênero e sexualidade é assumido como estranheza e deformidade, isso me permite desnormalizar um pouco minha identidade

enquadrada; se, ali, a homossexualidade é rebaixada ao nível do grotesco e do vulgar, nisso enxergo um pouco da minha origem popular apagada; se ali, o “desviante” é sujeito e objeto do riso, é porque dentro do guarda-chuva “desviante” há também norma, jogos de poder, tentativas de delimitação, ou seja, mais diferenças que similaridades.

Da mesma maneira, em *Ópera*, vejo a criança “viada” que fui, longe da versão culturalmente estabelecida de uma infância normativa; vejo o prazer do jogo de inversão transformista; vejo que, apesar da vida “canina” que leva o “desviante”, ainda é possível pensar em algum amor; vejo que os chamados para uma vivência longe dos prazeres sexuais podem ser fraturados; vejo que a submissão ao homem é fonte de prazer para alguns; vejo que a doença ronda e ainda continua a marcar muitos relacionamentos homossexuais (apesar dos esforços para demonstrá-los saudáveis). É, portanto, longe da busca por uma essência homo (em mim e no outro) que me relaciono com a montagem.

Porém, reconheço que nesta investigação persiste um paradoxo fundamental: ao mesmo tempo em que se nega a fixidez das identidades, busca-se algum sentido de comunidade, de pertença e assemelhamento. Esse paradoxo é o mesmo que perturba o movimento LGBTI atual, comprimido entre as demandas de identidade e as políticas antinormalização. Por isso, muitos autores criticam a utilização de termos como “diáspora”, apropriado pelos estudos *queer*, para definir as experiências de gênero e sexualidade fora da norma como aquelas em que a identidade está em constante deslocamento. Pois a diáspora só pode ser pensada considerando a existência de uma terra natal, de valores culturais compartilhados, de uma origem comum e de família, elementos ausentes na experiência “desviante”, marcada justamente pela falta de raízes e de genealogia.

Para esses pesquisadores (BINNIE, 2004, p. 82), em verdade, os *queers* estariam numa antidiáspora, posto que buscam lugares onde seus

gêneros e suas sexualidades possam ser performados, casa, acolhida, agrupamento, espaços onde é possível viver o “desvio”. Perspectiva semelhante a de Shohat (1992, p. 109), quando afirma que “a busca antiessencialista pode ser perigosa por desconsiderar todas as buscas comunitárias” e quando indaga: “é possível uma resistência coletiva sem um passado comunal?”

Assim sendo, reconhecemos que neste estudo há uma procura pelos nossos pares, mas essa procura se dá mais nos termos de uma (des)identificação a marcar as experiências de desvio da norma de gênero e sexualidade, que nos termos de uma identificação. São subjetividades irmanadas pelo deslocamento, pela heterogeneidade mais que pela homogeneidade. O sentido de comunidade que se persegue não é aquele articulado pela norma, que nos enquadra, nos vê como iguais para nos sectarizar. É uma comunidade em que todos são diferentes e em que todos lutam por performar sua diferença junto à norma, e talvez seja mesmo esse desejo de fraturar o homogêneo que nos agregue, revelando novamente a presença produtiva do poder, como queria Foucault.

O teatro se converte, então, nesse espaço comunal, lugar para compartilhar experiências subalternas, para dar voz àqueles que não podem falar. Nesse sentido, é importante apontar: em todas as ocasiões em que assisti aos espetáculos integrantes do corpus desta pesquisa, se não me dediquei a fazer uma investigação apurada sobre a identidade de gênero e sexualidade dos espectadores (que se revelaria talvez invasiva e infrutífera), pude encontrar na plateia inúmeros amigos *gays*, companheiros de teatro e de vida; pude perceber ainda como se articulava dentro da comunidade LGBTI local, uma atenção especial a esses trabalhos e como eles pautaram, por um breve período de tempo, muitos dos diálogos entre meus pares.

Sendo o subalterno composto pelas “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da

representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos do estrato social dominante” (SPIVAK, 2000, p.XX apud ALMEIDA, 2010, p.12) não se pode considerar nunca que ele seja “uma categoria monolítica e indiferenciada, pois esse sujeito é irreduzivelmente heterogêneo” (ALMEIDA, 2010, p. 11).

No já clássico ensaio *Pode o subalterno falar?*, de Gayatri Spivak, publicado originalmente em 1985 e vertido para o português em 2010, a autora ratifica o silêncio que marca a experiência subalterna, acrescentando: “no contexto obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado”. E, então, afirma: no estudo dessa categoria somente uma “prática textual de diferenças” pode guiar a tarefa de “medir silêncios” (SPIVAK, 2010, p. 59, 64, 66). Por isso, em *Paloma para matar*, *Ópera*, *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela* o que nos interessa não é encontrar a “verdade” sobre o gênero e a sexualidade e sobre o “desviante”, mas perceber como a identidade de gênero e sexualidade é marcada pela linguagem, é também discurso. Como tal, as representações elaboradas por esses espetáculos são marcadas pela imprecisão, pela falta, por uma incompletude e por um necessário embate cultural de significados. Nesses trabalhos, se não há uma “prática textual de diferenças” (no sentido estritamente acadêmico), há uma prática cênica de diferenças, um diferimento permanente dos signos sobre o palco.

Logo, pensamos que é no território das diferenças que nos constituem como comunidade, na escuta dessa voz sufocada entre a norma e ruptura, que tais espetáculos produzem algum ruído nas representações do “desviante” de gênero e sexualidade. Em *Paloma para matar* e *Ópera*, essa ambiguidade subalterna e essa teatralidade que desestabilizam os signos de gênero e sexualidade (metropolitanos e periféricos), através da paródia e do riso, podem ser ainda desdobradas quando se considera o uso da ironia, como tropo, e do *camp*, como ângulo de visão.

Como categorias estéticas e estratégicas retóricas articuladas pelas duas encenações, *camp* e ironia são emblemas de um discurso inaudito, de frágil captura e difícil interpretação, cujas leituras ambivalentes traduzem uma absoluta incapacidade de representar a contento o “desviante” e uma imperiosa necessidade de lhe dar voz, mesmo que de maneira escorregadia. Por essa razão, julgamos útil finalizar nossa análise compreendendo as maneiras como tais discursos operam nos espetáculos em discussão.

3.6 Ironicamente *Camp*: o dito e o não dito

Num *blog* que eu mantinha à época da estreia de *Ópera*, convidei o artista plástico pernambucano Carlos Melo a escrever suas impressões sobre o espetáculo. No texto, ele se coloca francamente contra as representações da montagem, dizendo:

Ópera, a peça que não faltava no seu armário! Entre amigos, o cão (*com plumas*). Que outro animal serviria como representação gay numa ótica homofônica? A sexualidade é algo muito mais sério e complexo do que assumir um tipo. O “sair do armário” não é subjetivo, é abstrato. Cão, afeto, homem e horror, palavras do autor... se Freud explica e Kinsey entende, que tal resolver isso num divã ao invés do palco? Sangue: Pesquisas recentes levantaram um total de 2.511 homossexuais mortos no Brasil com características homofóbicas, ou seja, nos quais o ódio se manifesta por várias facadas, tiros, tortura e a manifestação explícita do assassino como a frase “matei porque odeio gay!”. Os estados de São Paulo (média de 21 casos por ano) e Pernambuco (16 mortes/ano) lideram os crimes e nem 10% dos assassinos foram identificados. (MELO, 2007)

Por fim, o articulista tenta desmontar a associação, presente no trabalho àquela altura, entre Aids e homossexualidade, enxergando na peça um discurso decididamente “fatalista”:

Angu: Entre os usuários de drogas e homossexuais masculinos, para os quais se dirigiram o grosso das campanhas de prevenção à Aids, a epidemia está estabilizada. Nesses grupos, a taxa de transmissão do HIV diminui a cada ano. Situação inversa ocorre no universo heterossexual, onde ela só faz crescer. Para se ter uma ideia, as últimas estatísticas de 1999 mostram um aumento da ordem de 34% em relação a 1998. Cinderela Sênior (camp, queer, dzi): o cão gay morre envenenado, Augusto morre de Aids, Petra tem câncer e Rodolfo ganha o “troféu” da submissão. O velho pensamento torto autorizado, ninguém merece! (MELO, 2007)

A nosso ver, tal posicionamento é fruto das ambivalências com que *camp* opera na encenação, sendo ele uma categoria amplamente discutida nos estudos contemporâneos sobre arte/cultura/gênero/sexualidade e cujos significados podem ser definidos como “sensibilidade, gosto, estilo, estética, economia cultural, discurso *queer*” (CLETO, 1999, p. 02).

Uma historiografia do termo revela já sua instabilidade, mas parece haver algum consenso de que a palavra vem do francês “se camper” e sua origem estaria ligada ao ambiente de Versailles, no Século XVII, e a toda a teatralidade da corte francesa naquele período. Cleto (1999, p. 09) atesta que a versão inglesa do vocábulo aparece somente num dicionário de gírias vitorianas, datado do início do Século XX, para “designar ações e gestos exagerados” e supõe que a gíria tenha circulado clandestinamente nos meios da alta cultura, ligada ao dandismo de Oscar Wilde e à “teatralidade, ironia, frivolidade, paródia, efeminação” daqueles círculos, tornando-se na primeira metade dos 1900 uma expressão francamente *gay*.

A associação entre o termo e a homossexualidade estaria na consciência de uma identidade teatralizada, que os *gays* desenvolvem desde cedo

dada a necessidade social de se passarem por héteros⁶⁷. Assim, o *camp* consistiria numa percepção apurada do comportamento social como teatro e numa atitude extravagante que manifestava uma homossexualidade codificada e explodia na “segurança do mundo drag” (CLETO, 1999, p. 10).

A massificação da palavra e as amplas discussões sobre seus sentidos, porém, somente eclodiram a partir dos anos 1960, com a publicação de *Notas sobre o Camp*, da escritora norte-americana Susan Sontag, editado no Brasil em 1987. Numa série de apontamentos, a autora define-o como uma sensibilidade (1987, p. 319-320), que tem predileção pelo inatural, pelo artifício, pelo exagero, e cuja ação consiste em transformar o sério em frívolo:

1. [...] Camp é um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do Camp, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização.
2. Enfatizar o estilo é menosprezar o conteúdo, ou introduzir uma atitude neutra em relação ao conteúdo.
3. [...] Camp é também uma qualidade que pode ser encontrada nos objetos e nos comportamentos das pessoas. Há filmes, roupas, móveis, canções populares, romances, pessoas, edifícios *campy*.

Sontag (1987, p. 321-322) elenca, então, uma série de objetos que considera pertencentes ao estilo, como as lâmpadas Tiffany, os balés clássicos, a ópera, a música popular pós *rock'n'roll*, afirmando ainda que a arte decorativa, com ênfase nas texturas e nas superfícies sensuais, é item essencial de tal conjunto. Para ela, “todos os objetos e pessoas camp contêm um grande componente de artifício”, de maneira que “na natureza nada pode ser *campy*”, sendo ele uma visão de mundo urbana, que enxerga o social “em termos de estilo” e tem predileção “por aquilo que está ‘fora’, por coisas que são o que não são”.

67. Ao que podemos acrescentar a experiência de transgeneridade e as demandas de “passabilidade”.

No âmbito dos comportamentos de gênero e sexualidade, a autora (1987, p. 322-323) tece considerações importantes, que nos permitem visualizar a presença de uma sensibilidade *camp* nos espetáculos *Ópera e Paloma para Matar*, ao afirmar que a figura do andrógino é uma das grandes imagens dessa estética, marcada também por uma “tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade”. Por isso, Sontag observa nas estrelas do cinema os melhores exemplos de tais comportamentos, acrescentando que o *camp* “vê tudo entre aspas”, de maneira que uma mulher passa a ser uma “mulher” e a identidade vem a ser notada como representação de um papel, “maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro”.

Essas definições carregam, portanto, inegáveis afinidades com os conceitos de “paródia de gênero” e “teatralidade”, conforme os exploramos até este ponto. Porém, o que nos interessa numa sondagem do *camp* é a associação direta que se estabelece entre ele, como estética ou gosto e os “desviantes” de gênero e sexualidade, sendo a própria Sontag quem afirma: tal sensibilidade é “prerrogativa de uma elite”, os dândis modernos, substitutos de uma aristocracia do gosto na era da cultura de massas.

Aristocracia é uma posição em relação à cultura (bem como ao poder) e a história do gosto Camp faz parte da história do gosto esnobe. Mas como hoje não existem autênticos aristocratas no velho sentido, para patrocinar gostos especiais, quem cultiva esse gosto? Resposta: uma classe improvisada, autoeleita, principalmente homossexuais, que se constituem em aristocratas do gosto. (SONTAG, 1987, p. 334)

Cuidando de esclarecer tal associação, a autora (1987, p. 335) afirma que *camp* e gosto homossexual não são sinônimos, mas que há uma afinidade entre eles, oriunda do fato de os homossexuais serem, junto com os judeus, “proeminentes minorias criativas da cultura urbana contempo-

rânea”, estando a sensibilidade *gay* intimamente ligada ao esteticismo e à ironia. Essas características nasceriam de uma necessidade homo de se integrar à sociedade via “promoção do senso estético” e dissolução da moralidade (celebrando o jocoso).

Ao passo que a cultura erudita baseia-se nos valores de “verdade, beleza e seriedade”, o *camp* questiona os critérios de julgamento do que é bom ou ruim, não simplesmente por uma inversão desses polos, mas por duvidar da harmonia (êxito) entre o que se pretende e o que se alcança nas obras de arte, valorizando, então, a “seriedade fracassada” (SONTAG, 1987, p. 331-333).

Cleto (1999, p. 46) enxerga uma contradição profunda na leitura de Sontag ao definir tal estética como um nivelamento das hierarquias culturais e, ao mesmo tempo, uma postura aristocrática. Para ele, as inversões *camp* não preservam (ou partem de) uma posição aristocrática, já que seus promotores são “uma elite de gosto não natural, uma elite marginal”, que o utiliza a fim de deslocar os parâmetros para decidir o que é normalidade e anormalidade. Trata-se, portanto, de um estilo que opera nas dissidências “do gosto, da estética, do saber”, produzindo desterritorializações, recontextualizações, “através da ironia, da mímica e da paródia”.

Nesse sentido, o pesquisador garante, ao contrário de Sontag, que o *camp* é uma “estratégia de sobrevivência dos subalternos”, que serve para desconstruir os binômios original x cópia, verdadeiro x falso, primário x secundário, sendo um instrumental importante para o questionamento dos lugares de gênero e sexualidade, das relações entre arte e mercado, cultura erudita e de massa (CLETO, 1999, p. 07-34). Confirmando nossa hipótese de que a tensão produzida pelas formas em *Paloma para matar* e *Ópera* indaga não somente os parâmetros do gosto, entre o velho e novo nas artes, mas também os critérios de saber e poder relativos às representações de gênero e sexualidade.

Entre as elaborações mais importantes do ensaísta (CLETO, 1999, p. 08, 89, 93) está aquela que nota no *camp* “uma forma de tornar *queer* algumas categorias histórico-estéticas”, apropriando-se de gêneros sérios e normativos para esvaziar/desdizer seus sentidos, como o fazem *Ópera e Paloma para Matar*, mas Cleto adverte que estabilizar o *camp* como uma estética homossexual seria essencializá-lo, como ligar naturalmente o *soul* aos negros. Posto que a filiação dessa estética aos *gays* é cultural e não natural, uma dinâmica de adoção, que canibaliza as existências secundárias, os “restos do senso comum”, para investi-los de novos significados, no que se revela uma atitude de (re)qualificação cultural.

Essa atitude traduz uma necessidade social de (re)qualificação dos homossexuais, mas não numa posição de fixidez, outrossim, na instauração de uma crise da naturalidade dos signos, na celebração da incongruência e da ex(centricidade), na desobrigação de uma inteireza dos sujeitos, na perturbação do conceito de identidade. Por conseguinte, o *camp* deve permanecer móvel e desessencializado, mas não pode ser reduzido apenas a uma questão do “gosto pelo vulgar”, precisando manter-se ligado aos grupos subalternos como ferramenta de questionamento da ordem (CLETO, 1999, p. 10-23).

Newton (1999, p. 103-107) ratifica a conexão entre *camp* e subalterno, afirmando que o estigma é abraçado em tal estética a fim de neutralizá-lo e dele caçar, como avistamos nos espetáculos em discussão. Para nós, portanto, o que essas montagens fazem é um “furto” do linguajar normativo a fim de habitá-lo e evacuá-lo em suas pretensões de verdade. Concepção semelhante à de Dyer (1999, p. 100-115), que declara ser o *camp* “uma forma de autodefesa”, de “não se deixar abater”, fazendo “piada de si mesmo” para esvaziar os estereótipos e seguir em frente. Esse autor sustenta igualmente que tal sensibilidade é fruto da opressão, que fez os *gays* desenvolverem “olhos e ouvidos para superfícies, aparências e formas”, de maneira que o discurso *camp* expõe as representações da mí-

dia e da arte como artifícios, perspectivas de vida, jeitos de ver o mundo, alertando a audiência para isso, como inferimos nas disjunções teatrais de *Ópera e Paloma para matar*.

No entanto, ao ironizar os gêneros sérios e suas representações dos “desviantes” de gênero e sexualidade, o *camp* pode causar o riso, mas também a dor e a revolta. “Você diz algo que não é exatamente isso e espera que as pessoas entendam não só o que você quer dizer, mas sua atitude com relação a isso?”, é como Hutcheon (1995, p. 02) resume o tropo retórico da ironia. Para a investigadora,

Ao contrário da metáfora ou da alegoria, que demanda uma suplementação similar de significado, a ironia tem uma margem avaliativa e cuida de provocar respostas emocionais naqueles que a “entendem” e naqueles que não, bem como nos seus alvos e no que algumas pessoas chamam de suas “vítimas”. (HUTCHEON, 1995, p. 02)

Porque é a ironia quem dá à paródia sua dimensão crítica, mas ao dizer uma coisa e significar outra, ao valorizar o não dito, essa figura de linguagem depende muito da atitude do ironista e, fundamentalmente, da avaliação do intérprete. Assim, o discurso irônico dá vazão a reações diferentes, podendo ser interpretado como sedutor e agressivo, inclusivo e excludente, convidando a uma problemática inferência de sentidos e julgamentos (HUTCHEON, 1995, p. 06, 37).

Hutcheon (1995, p. 38) acrescenta ainda que a ironia é frequentemente percebida como “algo negativo, hostil, arma para colocar os outros em seu lugar”, como a percebe Carlos Melo em sua apreciação de *Ópera*, e, em menor grau, esse tropo pode ser visto como um “discurso de simpatia e tolerância, quando ironista e intérprete pertencem a uma comunidade discursiva homogênea”, a exemplo da relação que estabelece com a peça.

De toda forma, essa posição de duplicidade da ironia, sempre oscilando entre uma avaliação positiva e outra negativa, faz parte de sua rejeição em “assumir uma posição rígida e categórica da verdade”, trivializando a seriedade da arte, louvando as incertezas, as provocações, o jogo, a afetividade, já que em sua origem grega a palavra significa dissimulação, ou o “ato ilusório que sugere uma conclusão oposta à verdadeira” (HUTCHEON, 1995, p. 42-49).

Em face de tal ambivalência, Hutcheon (1995, p. 42, 43) professa que “ao final, a responsabilidade de decidir se a ironia acontece ou não – e seu significado – reside no intérprete”, uma vez que o irônico ridiculariza e refuta, mas também parece fazer outras coisas:

O que é aprovado como polêmico e transgressor para alguns pode ser simplesmente insultante para outros; o que é subversivo para alguns pode ser ofensivo para outros. [...] Essa é a função da ironia, que tem sido chamada especificamente de contradiscursiva em sua habilidade de contestar hábitos mentais e de expressão dominantes [...] Para aqueles posicionados dentro de uma ideologia dominante, tal contestação pode ser vista como abusiva ou ameaçadora; para os marginalizados e que trabalham para desfazer essa dominação, pode ser subversiva ou transgressora nos novos e positivos sentidos que estas palavras tomaram nos escritos recentes sobre gênero, raça, classe e sexualidade (SONTAG, 1995, p. 49).

Deste modo, percebemos que a recepção crítica exposta nesta pesquisa a *Paloma para Matar e Ópera*, e com a qual tentamos dialogar, situa-se ao lado dos que interpretam a ironia como um gesto de hostilidade e agressão aos gêneros e sexualidades não normativas. Como se o discurso irônico ali fosse uma forma de poder, de manter os “desviantes” em seu devido lugar, reforçando estereótipos. Nossa leitura, porém, distingue em tais encenações

um enquadramento decisivo, que ironiza e destrona as representações desses sujeitos nos discursos artísticos e midiáticos, expondo-lhes o caráter fabricado e esvaziando-lhes as crenças sobre o mundo e as identidades.

Entretanto, afastamo-nos de uma afirmação categórica de que tais qualidades e intenções estejam exclusivamente nos objetos, assumindo que a teatralidade imantada em seus enunciados é que nos enseja adotar o referido ângulo de visão. Pois como perspectiva e não transparência sobre o mundo, a teatralidade se abre a múltiplas interpretações, de forma que seu valor reside em instaurar uma crise de apreciação e não em estabilizar quaisquer sentidos. Pois como afirma Dort (2013, p. 55) a respeito do teatro contemporâneo:

A representação se abre para a ativação do espectador e se reconecta com o que é talvez a vocação do teatro: não de encenar um texto ou organizar um espetáculo, mas de ser uma crítica em processo de significação. A interpretação reencontra todo o seu poder.

Por isso, permanecemos sensíveis a algumas compreensões que os espetáculos despertam e ao indispensável debate social que provocam, a exemplo dos impactos causados pelo tema da morte em *Ópera* e inquiridos por Calos Melo em sua crítica. Se, como afirmam Ross (1999, p. 320-321) e Flinn (1999, p. 433-437), o *camp* se interessa pelos detritos e pela ressurreição de formas culturais desaparecidas, sendo mórbido, nostálgico e necrófilo ao se encantar pelo antigo, pelo decadente, pela doença e pelas relações entre glamour e morte; também o gênero ópera revela, desde o seu nascimento, uma atração similar, estetizando e embelezando a morte (HUTCHEON e HUTCHEON, 2004, p. 03-14).

O assunto, porém, assumiu diferentes significados no mundo operístico, de acordo com os sentidos sociais que a morte evocava em cada pe-

ríodo histórico, nem sempre sendo vista como algo negativo, mas também como “redenção, reunião, transcendência” ligadas aos amores irrealizados; honra e desperdício, após a Segunda Guerra Mundial.

Quando Marcondes Lima e Newton Moreno trazem a morte para o centro da cena, parece-nos que querem alertar para o desaparecimento brutal na experiência homo e trans*, já emoldurado pelos espetáculos *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela*, mas ao fazer isso pela via do riso/ironia, o trabalho do Coletivo Angu de Teatro mexe na ferida aberta pelo advento da Aids, que ceifou tantas vidas, e produz reações emocionais indignadas, tendo em vista a assombrosa violência que ainda paira sobre os que contestam as normas sexuais.

“A imaginação histórica do espectador de hoje vai ser decididamente desafiada quando nos pedem para pensar na morte não como algo trágico ou negativo, mas positivo”, afirmam Hutcheon e Hutcheon (2004, p. 14), porque é provável que muitos espectadores queiram se livrar dessa memória da morte e, sobretudo agora, com os saberes preventivos e com os tratamentos disponíveis para os portadores do HIV, ela seja vista como algo evitável ou uma falha pessoal, desejando-se subtraí-la como tema agregador dos LGBTIs. Para autores com Butler (2004), porém, enlutar pode ser uma maneira de fazer política, pois além de tornar públicas formas de associação íntima, redes de relacionamento e estruturas de parentesco não biológicas, a morte expõe uma vulnerabilidade do corpo que faz pensar quem conta como humano. O luto, portanto, não é privado nem implica somente em falta de poder, mas “expõe a constituição social do eu, base para pensar uma comunidade política de ordem complexa”. Assim sendo, a perda assume um poder transformador, deixando de ser apenas a vulnerabilidade de “um” para se tornar a vulnerabilidade dos “outros”.

Voltamos, desta maneira, ao tema da melancolia em Munõz (1999), exposto no primeiro capítulo desta pesquisa, porque a perda aqui não é

superada, mas permanece como objeto problemático que desempenha papel determinante na construção de comunidades. Conquanto para nós o assunto “morte” não deve ser visto com tabu, para outros, ele tem de ser evitado e esse debate que joga luz sobre a questão, colocando-a em pauta, é o que de mais importante os espetáculos aqui analisados produzem e não se tal ou qual abordagem é a definitiva. Porque essa instabilidade dos sentidos é a mesma que marca as vidas dos sujeitos “desviantes” e se alguma verdade se pode extrair das tensões produzidas pela *ironia* e pelo *camp* é a de que não há certezas inabaláveis, tampouco leis incontestáveis no território das identidades, apenas a convicção de que todos devemos contar como humanos e, nesse sentido, a morte nunca deixará de ser uma questão que para isso nos alerta.



Figura 20 - Camila Sosa Villada interpreta Dona Rosita, da obra de Lorca. Foto: Juan Manuel Alonso. Espetáculo Carnes Tolendas, retrato escénico de un travesti. Grupo Banquete Escénico.



Figura 21- Maria Palacios e Camila Sosa Villada em cena. Foto: Juan Manuel Alonso. Espetáculo Carnes Tolendas, retrato escénico de un travesti. Grupo Banquete Escénico.



Figura 22 - Camila Sosa Villada após sua transformação cênica. Foto: Juan Manuel Alonso. Espetáculo Carnes Tolendas, retrato escénico de un travesti. Grupo Banquete Escénico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 23 - Villada canta o tango Desde el Alma, acompanhada por Palacios. Foto: Juan Manuel Alonso. Espetáculo Carnes Tolendas, retrato escénico de un travesti. Grupo Banquete Escénico.

Em 09 de fevereiro de 2014, o Caderno Cotidiano do Jornal Folha de São Paulo publicou a reportagem *Medo de agressão faz gays andarem em grupo em SP*⁶⁸, assinada por Giuliana Vallone, na qual discute a violência ascendente contra homossexuais na maior cidade do Brasil, em especial na região das ruas Augusta e Frei Caneca, reduto dos “inferninhos” da capital paulista e área reconhecida de socialização *gay* e LGBTI. No texto, um estudante, que foi vítima recente de agressão homofóbica no local, relata o ocorrido e outras personagens descrevem suas estratégias de proteção quando transitam pela área, o que inclui restrições de horários, uso de táxi como meio de transporte, preferência por locais fechados, circulação pelo espaço público em grupo e repressão a demonstrações de afeto entre parceiros. Em meio às “táticas” sugeridas pelos frequentadores da região “para evitar agressões” e listadas pelo veículo, a que mais me chamou atenção foi: “Não dar pinta: alguns trejeitos podem atrair a atenção de criminosos”.

Assusta-me pensar que por aquelas ruas já caminhei inúmeras vezes, nas minhas curtas, mas frequentes, temporadas paulistas. Assusta-me imaginar que eu poderia ter sido vítima da violência que não apenas feriu alguns homossexuais, mas matou outros tantos LGBTIs. Lembro que nas últimas viagens que fiz àquela cidade, quando alguns casos de agressão a homossexuais tinham alcançado ampla visibilidade na imprensa nacional, caminhar pela Augusta e pela Frei Caneca tornou-se motivo de paranoia

68. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/02/1409547-medo-de-agressao-faz-gays-andarem-em-grupo-em-sp.shtml>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

e me flagrei tenso, veloz e inquieto, como no dia em que visitei, acompanhado por meu namorado, um amigo pernambucano que mora na região. A mesma paranoia me fez temer pela vida de outro amigo, quando nos despedimos de um encontro na Avenida Paulista e ele saiu caminhando em direção à sua casa na Bela Vista, área conhecida pela presença de *skinheads*. Noutra ocasião, percebi o esforço que um colega pernambucano fazia para “limpar” sua “efeminação” enquanto descíamos a Augusta e me recusei a imitá-lo, embora entendesse suas motivações e respeitasse sua decisão.

Dar “pinta” significa, no linguajar *gay* masculino, exibir a homossexualidade através da “efeminação”, deixar claro para o outro sua identidade de gênero e sexualidade. Evitar dar “pinta” significa mascarar a homossexualidade, “mimetizar” um comportamento masculino padrão e, como já apontamos, essa tentativa de apagar no comportamento de gênero traços que revelem a homossexualidade é uma estratégia de sobrevivência para muitos *gays*, que vivem em ambientes homofóbicos desde sempre. Violência que se estende para toda a comunidade LGBTI, atingindo principalmente as pessoas trans*, cuja expectativa de vida no Brasil é assustadoramente inferior à das pessoas cis*, afora a transfobia institucional, que impede esses sujeitos de acessar a educação, o mercado de trabalho, sem contar com os quadros de abandono familiar e desamparo absoluto em que são lançados. Enfim, estamos cercados pela LGBTIfobia.

Porque se o homofóbico e o LGBTIfóbico odeia o homossexual e os “desviantes” de gênero e sexualidade e deseja apagá-los, é sobretudo o signo cultural da homossexualidade e do “desvio”, a “efeminação”, a “masculinização” e outros marcadores “deslocados” de sua suposta natureza, o que ele busca em suas vítimas. Para essa figura alimentada pelo ódio, o comportamento “desviado” é não somente um sintoma da diferença, mas um defeito da natureza e ele deseja não apenas “corrigir” os indivíduos LGBTIs, mas apagar o sintoma, aquilo que torna visível o “desvio”, extinguir essa “falha” da “natureza”.

A lista elaborada pelo Jornal provocou, justificadamente, reações indignadas entre os *gays* e toda a comunidade LGBTI, porque se revela um atentado às liberdades individuais e denuncia a falência do Estado em garantir aos indivíduos o direito à autoexpressão de gênero e de sexualidade. Mas, para além disso, a sugestão de “não dar pinta” dramatiza os conflitos entre natureza e cultura nas experiências de gênero e sexualidade “desviantes”, levantando várias questões: os trejeitos estariam pervertendo uma suposta natureza masculina ou feminina, que está lá? O que, na atualidade, é codificado como exclusivamente masculino e exclusivamente feminino? E se o deslocamento de gênero é irreversível, como no caso de travestis e transexuais que efetuam mudanças no corpo para assumir a identidade feminina ou masculina?

Num momento como o que experimenta a sociedade brasileira na atualidade, de perseguição aos LGBTIs, a percepção da identidade de gênero e sexualidade como “performance” parece voltar com toda a força, como atesta a reportagem da Folha de SP. Pois se é necessário, para sobreviver, apagar os marcadores de homossexualidade no comportamento de gênero e se é possível “passar” como macho/hétero, é porque se reconhece que a masculinidade não é natural, mas uma ideia, uma imagem, que em tempos de crise, precisa ser (re)negociada.

Na verdade, o texto em questão sinaliza para o fato de que o gênero e a sexualidade não são “possessões” individuais, “mas modos de ser despossuído, ser para o outro, pelo outro” (BUTLER, 2004, p. 18). De que a identidade de gênero e sexualidade, para além de uma interioridade e de uma constituição psíquica, manifesta-se também como discurso e linguagem e, portanto, presta-se à leitura e ao olhar do outro, olhar que investiga, examina, classifica e que, nos tempos de hoje (como outrora), julga quem pode e não pode existir. Se não ignoro o componente de psíqué presente na conformação dessas identidades, também não posso negar seu caráter de signo, pois é ele que baliza o olhar do agressor para decidir quem será o

próximo alvo. Afinal, como garante Butler (2004, p.20), “é através do corpo que o gênero e a sexualidade tornam-se expostos aos outros, implicados em processos sociais, inscritos em normas culturais, e apreendidos em seus significados sociais”.

Nesta pesquisa, busquei debater precisamente as identidades de gênero e sexualidade como signos, considerando como o teatro contemporâneo vem manipulando esses códigos, problematizando seus significados, deslocando os olhares que lhes atribuem sentidos estáveis. Porque se a identidade de gênero e sexualidade não pode ser reduzida simplesmente a uma questão de teatralidade, é inegável que o próprio teatro pode dar a ver o caráter discursivo e cultural do “sexo”; e se o gênero não pode ser resumido unicamente a uma “performance” voluntarista, o palco pode ajudar a perceber o seu componente de “performatividade” social compulsória, como atesta Senelick (1992, p.IX, XI) ao afirmar que “a performance de gênero é duplamente carregada com implicações quando se move do cotidiano para o palco” ou ao dizer que a “performance de gênero no palco oferece tanto um ideal quanto uma crítica”.

O corpo generificado e sexuado, que só assume um lugar social por estar sujeito à interpretação e ao olhar do outro, adivinha, desde cedo, sua necessidade de se vincular a ou de romper convenções para se tornar possível, inteligível. Nesse sentido, entrar na cultura, do ponto de vista do gênero e da sexualidade, significa assumir papéis/personagens, envergar máscaras, e, em alguma medida, teatralizar-se. Mas o olhar que atribui sentidos a esse corpo nega sua culturalidade, julgando-se neutro, um tradutor da natureza. Por essa razão, o LGBTIfóbico se arbitra o direito de decidir o que é natural ou não, o que está de acordo ou não com as leis do gênero e da sexualidade. Porque, supostamente, ele sabe o que é a natureza e, de acordo com seu entendimento, a própria violência parece se justificar como algo “naturalmente” masculino.

Por isso também, “não dar pinta” significa um gesto de submissão, de aderência aos significados que o outro atribui ao meu corpo e à minha natureza. E embora se reconheça que a identidade de gênero e sexualidade está necessariamente implicada numa relação social (com o outro), cada vez mais, no contemporâneo, luta-se pelo direito à autodeterminação dos significados que atribuímos aos nossos corpos e identidades. Assim é que o palco, por sua contestação do fato corporal irrevogável e dos determinismos identitários, pode promover uma “dissociação dos signos dos seus supostos referentes ‘naturais’” (GARBER, 1992, p.151), expondo as traduções da natureza já como interpretações, indagando os sentidos unívocos do corpo e da identidade.

Esta pesquisa nasceu também de um estranhamento, porque sempre duvidei das leituras estáveis sobre os espetáculos que enfocavam as experiências de “desvio” da norma de gênero e sexualidade, polarizadas entre as classificações de positivo ou negativo, fiel ou infiel, preconceituoso ou revolucionário, conservador ou transgressor e, por isso, tentei deslocar o olhar que buscava a verdade do gênero e da sexualidade naquelas representações. Se rejeito a ideia de uma representação/interpretação precisa da identidade de gênero e sexualidade é porque não quero ser como o LGBTifóbico, que acredita conhecer as verdades da natureza e emprega a força para enquadrar os que dela se “desviam”. Pela mesma razão, soa-me tão violenta a recepção crítica que, explicitamente ou nas entrelinhas, denota saber qual é a imagem correta do “desviante” de gênero e sexualidade, desejando apagar os signos que lhe parecem incorretos.

Ao percorrer minha análise dos espetáculos *Carnes Tolendas*, *Luis Antonio-Gabriela*, *Ópera* e *Paloma para matar*, nos quais vislumbramos algum poder em desnaturalizar os signos de gênero e sexualidade, é possível que um leitor argumente: “Nesses trabalhos se reforça a leitura de que homossexuais e travestis são naturalmente efeminados, trata-se, portanto, de

uma leitura conservadora, porque liga a homossexualidade e a travestilidade a seu sintoma culturalmente estabelecido!”. Elaboro, então, uma réplica a esse interlocutor imaginário, dizendo: o conservador não julga natural que homossexuais e travestis sejam “efeminados”, ele julga que a “efeminação” é um sintoma da doença, um desvio da natureza daquele corpo. Logo, se penso num teatro que debate as identidades de gênero e sexualidade “desviantes” rejeitando o elo entre efeminação, homossexualidade e travestilidade, estou, isto sim, concordando com o homotransfóbico, que julga haver um comportamento sexual adequado e natural para cada corpo.

Isso não quer dizer que a homossexualidade e a travestilidade resumam-se à “efeminação”, tampouco que essa última seja a natureza homossexual e travesti se expressando, pois definitivamente, neste estudo, afastome de uma ideia de natureza que não tenha sido tocada pela cultura, uma natureza que esteja antes da cultura e permita a alguém ser seu porta-voz. A “efeminação”, portanto, não é pensada em termos de natural, mas como um dos significados culturais da homossexualidade e da travestilidade.

Negar esse estereótipo significaria admitir uma interpretação homotransfóbica (como atesta a matéria da Folha de SP), assumi-lo, ao contrário, significa contestar o homotransfóbico em sua interpretação da natureza. Significa não dar o direito ao outro de dizer o que posso e não posso fazer com meu corpo e meu comportamento. Contudo, o estereótipo nessas montagens, o signo, não é tomado como algo pétreo, mas é analisado a fundo, dilatado, fraturado e quando a norma julga sabê-lo, é golpeada em sua interpretação. O que era fixo, por fim, move-se, mas não exatamente como uma negação.

Casos como os dos ataques homofóbicos em SP, e dos crimes transfóbicos que estão no noticiário jornalístico diariamente, embora subnotificados, mostram que deslocar o feminino e o masculino de uma anatomia originária produz ainda bastante incômodo e até ódio, por questionar as

interpretações naturalizantes do corpo; e não apenas reforça, como imaginam alguns, uma leitura conservadora dos “desvios” de gênero e sexualidade. Em função disso é que me dediquei a analisar espetáculos em que o teatro exhibe representações algo sedimentadas, mas ao fazê-lo, essa cena busca exhibir as representações já como interpretações, deslocando, desdizendo e rearticulando seus sentidos. Ali, na “efeminação” em que o homotransfóbico vê uma doença, ali onde alguns veem apenas um signo fixo de homossexualidade e travestilidade, as montagens em debate apresentam sujeitos, vidas, matéria, memória, experiência, dor, delícia, dúvida, riso, enfim, humanidade.

Trata-se de “performances (des)identificatórias”, ou de um “palco (des)identificatório”, que deslocam as leituras patologizantes, que confundem o olhar, que enaltecem uma presença para muitos insuportável, que desafiam os apagamentos, que questionam as classificações, que contestam o saber, que esvaziam os estereótipos e preenchem-nos de novos sentidos, que se apropriam dos signos disponíveis para criticá-los, que enfrentam o diálogo com a norma, que ousam rir da lei, que habitam os sistemas de representação, que exaltam a liberdade e reivindicam o direito à autorrepresentação.

Nesses espetáculos, a abordagem das identidades não se dá nos termos de uma anti-identidade, ou de uma negação apenas (aquilo que o LGBTIfóbico almeja). Neles, a identidade não é vista como uma ilha, com margens definidas e fronteiras que estabelecem exterior e interior, mas como aquilo que nunca se “é” plenamente, aquilo que se nega a “ser”, um movimento perpétuo, um devir permanente, pois como pensa Hall (2000, p.106) sobre as identidades: “Há sempre ‘demasiado’ ou ‘muito pouco’ – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade”.

Em *Carnes Tolendas e Luis Antonio-Gabriela*, a “performatividade de gênero” compulsória, aquela que impõe significados aos corpos e os in-

terpela, aparece em toda sua violência atuando sobre os sujeitos Camisa Sosa Villada e Gabriela Baskerville. Porque não se encaixam nos padrões de comportamento esperados de suas anatomias masculinas, aqueles indivíduos são torturados, banidos, enfim, passam a não existir. Nesse sentido, os espetáculos oferecem uma performance autobiográfica que afirma a concretude e a realidade daquelas vidas, apesar dos esforços sociais para que se apaguem. A materialidade daqueles sujeitos é afirmada, mas com isso não se pretende encontrar a verdade “natural” de seus corpos, pelo contrário, a cena lança permanentemente para a plateia as seguintes questões: o que significam esses corpos? O que querem dizer? Existe uma interpretação precisa para eles?

Num palco saturado de discursividade é impossível ter acesso à natureza daquelas figuras, e apenas a linguagem pode tatear algum significado para elas. Por isso, a narratividade nesses dois trabalhos exhibe as identificações como um necessário processo social, em que conflituam as leituras do outro e os sentidos que cada um atribui a seu corpo. Logo, não há ponto de vista seguro aqui, pois nessa “narrativa performada” (COSTA, 2009), o que se vê é o “nomadismo permanente da significação”, a operar “deslocamentos no suposto real e na representação do sujeito humano”. A instabilidade narrativa, porém, não é sinônimo de “descaso pelo referente, mas modo histórico diferente de concebê-lo”. Afinal, a presença da testemunha (Camila, Gabriela e Nelson) é importante precisamente por opor sua versão da história, até então silenciada, à historiografia oficial, e não por carregar um significado facilmente legível. Trata-se, portanto, de uma “presença que escapa, não se fixa como representação” (Cf. COSTA, 2009).

Nesse esforço de construção de alguma história para o “desviante”, sem pretensões a elaborar uma imagem precisa e definitiva da travesti, a processualidade da cena em *CT* e *LAG*, a feitura e o desfazimento dos signos no palco traduz uma identidade também em processo permanente,

nunca finalizada e nunca plena. De maneira que o palco flagra e dá a ver os embates entre os chamados da norma e as fraturas de suas interpretações. As formas da cena, cujos sentidos não se estabilizam, fazem uma paródia da própria vida daqueles sujeitos, sendo potentes metáforas dos deslocamentos de gênero travesti e de uma identidade em permanente conflito de significados.

Se em *Carnes Tolendas* e *Luis Antonio-Gabriela* são os embates entre a “performatividade” compulsória e a sua resignificação em vida que ocupam o centro da cena, em *Ópera* e *Paloma para matar* é a teatralidade em todos os seus efeitos de “alienação, ostentação e enquadramento” quem questiona a realidade, fazendo com que lá onde se via natureza, apareçam a cultura e suas representações. Num palco agora “quase” todo tomado pelo ficcional, multiplicam-se as representações do “desviante”, mostrando as imagens que nos permitem alguma compreensão dessa figura já como signos, carregados de poder, interesses e perspectivas de vida. Assim, a cena exhibe esses signos naturalizados em seu caráter propriamente sógnico, autorizando um desmonte de seus sentidos, um desdobramento/deslocamento de significados, através da hipérbole, do excesso, da caricatura teatral.

Às leituras culturais da homossexualidade, da natureza animal, da infância não sexuada, da transexualidade, dos relacionamentos monogâmicos, do corpo/voz celestiais e assexuados, *Ópera* contrapõe deslizamentos irônicos e perversos; à interpretação da travesti como uma “apropriação” indevida e fracassada da mulher, *Paloma para matar* contra-argumenta, expondo o feminino como uma idealidade que não pertence exclusivamente às mulheres biológicas, mas que como convenção pode ser parodiada, desarticulada e resignificada. Pois nessas montagens, a identidade é manipulada exatamente como discurso, necessariamente implicado numa relação social e numa disputa de significados.

Nesse sentido, a fala da norma é invocada, mas não como verdade sobre o gênero e a sexualidade e sim como uma meia-verdade, um ponto de vista, que é questionado, rompido, exposto em sua artificialidade e em sua ânsia de contenção. Esse rompimento se dá, sobretudo, através da carnavalização, da paródia inversiva, do riso que desvirtua alguns gêneros artísticos como a fotonovela, a radionovela, a telenovela, a própria ópera, o melodrama, o *boulevard* e o besteirol.

Como sistemas de representação, essas formas estéticas têm algo a dizer sobre as identidades, mas, aqui, suas crenças são expostas como construtos e logo esvaziadas. A cena, portanto, acaba por revelar a identidade como um fluxo, um discurso incontinente que explode em direções interditas, que não cabe nas representações disponíveis, que excede as fronteiras estreitas das linguagens. E, mais uma vez, os processos de significação do palco, movendo-se entre os signos fixos/reconhecíveis e o borramento deles, metaforizam os conflitos das experiências de gênero e sexualidade “desviantes”.

Os enfrentamentos sociais na atribuição de sentidos àqueles sujeitos podem também ser entrevistados na recepção crítica aos espetáculos, em que concepções correntes sobre o gênero e a sexualidade na América Latina chocam-se com modelos de identidade de gênero e sexualidade oriundos dos países hegemônicos; em que imagens populares confrontam-se com representações da elite metropolitana; em que paradigmas teóricos e políticos de luta por identidade antagonizam com conceituações de (des)identidade.

Sob esse aspecto, é importante reafirmar que minha aderência aos Estudos *Queer*, como moldura teórica para esta investigação, se dá precisamente porque não compreendo o *queer* como uma identidade, mas como uma metáfora aberta, como uma abordagem que desnaturaliza o olhar, questiona o rígido e desafia as verdades sobre o gênero e a sexualidade. Da mesma forma, o riso também é pensado, nesta pesquisa, não como aquele

que reforça o *status quo*, castigando objetos já inferiores, mas como uma ferramenta que desestabiliza formas de ver e possibilita assumir ângulos de visão diferenciados, gerando fissuras nas imagens acabadas.

Se provocam essa recepção ambivalente e indecível, é porque as montagens trazem já na formas uma instabilidade sobre os sentidos do gênero e da sexualidade e é esse jogo de interpretação, que faz ver o caráter cultural e não natural dessas identidades, o que de mais relevante produzem, como se depreende da afirmação de Dort (2013, p.55), segundo a qual, “enquanto construção, a teatralidade é o questionamento do sentido”.

São, portanto, trabalhos que utilizam a teatralidade para dizer: não há verdades inabaláveis nem leis incontestáveis no território das identidades de gênero e sexualidade. Essa elaboração, entretanto, não é apenas uma ilação abstrata sobre o “sexo”, pois, ao final, as montagens por mim analisadas participam do esforço em construir alguma imagem para os “desviantes” de gênero e sexualidade, imagem que não é definitiva, mas que alerta para o ágon em que está inserida essa figura, submetida ao olhar do outro e lutando por autonomia.

Em *Carnes Tolendas, Luis Antonio-Gabriela, Ópera e Paloma para matar* o “desviante” aparece em toda a sua humanidade, física e emocional, mas as maneiras de sabê-lo são desarticuladas. Tais espetáculos enxergam no teatro não só uma potência em romper convenções, mas também em constituir comunidades. Essas comunidades, porém, não se irmanam mais pelos sentidos harmonicamente compartilhados, mas pelos afetos (dramáticos ou cômicos), pela história que já é *pathos* e pela possibilidade de ouvir, enfim, os que estiveram sempre silenciados.

Por fim, julgo prudente afirmar que, nesta pesquisa, tento não ser transparente, pois não pretendo representar o outro, apagando minha autoria. Se compartilho aqui minhas experiências de deslocamento da norma

de gênero e sexualidade, é porque me vejo um pouco em Camila, Gabriela, Paloma, Jurema, Petra, Rodolfo, etc. Logo, o que aparece ao longo dessas páginas não são eles através de mim, mas eu através deles. Por isso, minha escrita é necessariamente opaca, apenas uma interpretação e, certamente, deve produzir uma série de exclusões.

Reconhecendo que meu olhar não é neutro, mas cheio de *pathos*, fujo o quanto posso de uma escrita que pretende fixar os signos. Ao mesmo tempo, vejo-me capturado por essa armadilha acadêmica, a de representar aquilo que está em movimento. Portanto, se atribuo sentidos às peças, personagens e narrativas aqui analisadas, faço-o mais na direção de flagrar identidades em fuga permanente do que no interesse em detê-las. Diante desse paradoxo talvez intransponível, alerto o leitor: se em algum momento, denoto saber as “verdades” do gênero e da sexualidade, duvide de mim, pois minha escrita estará sempre em defasagem com relação ao devir contínuo das identidades e este estudo será sempre apenas uma representação, nunca definitiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Kil. **Paloma para Matar**: Vigor Radical, Forma Conservadora. 2010. Disponível em: <http://seminariocriticacateatral.blogspot.com.br/2010/08/painel-critico-paloma-para-matar_4993.html>. Acesso em: 22 jun. 2013.
- ALBUQUERQUE, Severino J. **Tentative transgressions**: homosexuality, aids, and Theater in Brazil. 5. ed. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.
- ALMEIDA, Sandra R. Goulart. Prefácio: apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina G. Almeida, Marcos P. Feitosa, André P. Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- ANDRADE, Daniela. **Cis e trans e o grupo LGBT**: As diferenças entre sexualidade e identidade de gênero. 2013. Disponível em: <<http://womansplaining.com.br/tag/cisgenero/>>. Acesso em: 05 jan. 2014.
- ARÁN, Márcia. A psicanálise e o positivo da diferença sexual. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 17(3), n.312, p. 653-673, set./dez. 2009.
- _____. Os destinos da diferença sexual na cultura contemporânea. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 11(2), 360, p. 399-422, jul./dez. 2003.
- ARENAS, Fernando; QUINLAN, Susan Canty (Eds.). **Lusosex**: gender and sexuality in the portuguese-speaking world. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- BAKER, Roger. **Drag**: a history of female impersonation in performing arts. New York: NY University Press, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 6. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- BAUMGÄRTEL, Stephan. Estratégias de escrita teatral não-dramáticas e a oficina de dramaturgia no contexto contemporâneo: algumas reflexões preliminares. **O Teatro Transcende**, Blumenau, v. 16, n.1, p. 02-11, 2011.
- BENEDETTI, Marcos. **Toda feita**: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.
- BENTO, Berenice. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

- _____. **Memória e vida.** Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- _____. **O riso:** ensaio sobre a significação da comicidade. 2. ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BINNIE, Jon. **The globalization of sexuality.** London: Sage Publications, 2004.
- BOOTH, Mark. Campe-toil!: on the origins and definitions of camp. In: CLETO, Fabio (Org.). **Camp:** queer aesthetics and the performing subject. 4. ed. Michigan: The University of Michigan Press, 1999. p. 66-79.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRAGA-PINTO, César. Supermen and Chiquita Bacana's Daughters. In: ARENAS, Fernando; QUINLAN, Susan Canty (Eds.). **Lusosex:** gender and sexuality in the portuguese-speaking world. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. p. 187-207.
- BURNS, Elizabeth. **Theatricality.** London: Longman, 1972.
- BUTLER, Judith. **Bodies that matter:** on the discursive limits of sex. London; New York: Routledge, 1993.
- _____. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado:** pedagogias da sexualidade. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p.151-172.
- _____. Criticamente subversiva. In: JIMENEZ, Rafael M. Mérida (Ed.). **Sexualidades transgresoras:** uma antologia de estudos queer. Barcelona: Icaria, 2002. p. 55-79
- _____. O parentesco é sempre tido como heterossexual? **Cadernos Pagu,** Campinas, n. 21, p. 219-260, 2003a.
- _____. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003b.
- _____. **Undoing gender.** London; New York: Routledge, 2004.
- CARLSON, Marvin. **Performance:** uma introdução crítica. Trad. Thais Diniz, Maria Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- _____. The resistance to theatricality. **Substance,** Issue 98/99, v. 31, n. 2/3, p. 238-250, 2002.
- CASE, Sue-Ellen. Toward a butch-femme aesthetic. In: CLETO, Fabio (Org.). **Camp:** Queer aesthetics and the performing subject. 4a. ed. Michigan: The University of Michigan Press, 1999. p. 185-201.
- CLETO, Fabio (Org.). **Camp:** queer aesthetics and the performing subject.

- 4a. ed. Michigan: The University of Michigan Press, 1999.
- COELHO, Maria Thereza Ávila Dantas. SAMPAIO, Liliana Lopes Pedral. As transexualidades na atualidade: aspectos conceituais e contexto. In: COELHO, Maria Thereza Ávila Dantas. SAMPAIO, Liliana Lopes Pedral (Orgs.). **Transexualidades: um olhar multidisciplinar**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 13-23.
- CORNAGO, Óscar. Atuar “de verdade”: a confissão como estratégia cênica. Trad. André Carreira. **Urdimento**, Florianópolis, n.13, p. 99-111, set. 2009.
- _____. Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. **Latin American Theater Review**, Kansas University, v. 39, n. 01, p. 05-28, Fall 2005.
- COSTA, José da. **Teatro contemporâneo no Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DOLLIMORE, Jonathan. Post/Modern: on the gay sensibility, or the pervert’s revenge on authenticity. In: CLETO, Fabio (Org.). **Camp: queer aesthetics and the performing subject**. 4a. ed. Michigan: The University of Michigan Press, 1999. p. 221-236.
- DORT, Bernard. A representação emancipada. Trad. Rafaella Uhiara. **Sala Preta**, São Paulo, vol.13, n.1, p. 47-55, jun 2013.
- DOURADO, Rodrigo. Domínio Público, Diário do Farol e os contratos teatrais. **Continente Online**, 15 de outubro de 2011. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/177-cenicass/6735-cobertura-fiac-dominio-publico-diario-do-farol-e-os-contratos-teatras.html>>. Acesso em: 25 out. 2012.
- DRORBAUGH, Elizabeth. Sliding scales: notes on Stormé DeLaverié and the Jewel Box Revue, the cross-dressed woman on the contemporary stage, and the invert. In: FERRIS, Lesley (Ed.). **Crossing the stage: controversies on cross-dressing**. New York; London: Routledge: 1993. p. 131-152.
- DYER, Richard. It’s being so camp as keeps us going. In: CLETO, Fabio (Org.). **Camp: queer aesthetics and the performing subject**. 4a. Ed. Michigan: The University of Michigan Press, 1999. p. 110-116.
- DUBATTI, Jorge. **El convivio teatral: teoria e práctica del teatro comparado**. Buenos Aires, Atuel, 2003.
- ENG, David L.; MUÑOZ, José Esteban; HALBERSTAM, Judith (Orgs.). What’s queer about queer studies now? **Social**

- Text**, Durham, 84-85, n. 3-4, p. 1-17, Fall/Winter 2005.
- FAUSTO-STERLING, Anne. Dualismos em duelo. Trad. Plínio Dentzien. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 17/18, p. 9-79, 2001/2.
- FÉRAL, Josette. Entrevista com Josette Féral: depoimento. Entrevistadores: Julia Guimarães e Leandro Silva Acácio. **Urdimento**, Florianópolis, n. 16, p. 179-185, Jun. 2011.
- _____. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? In: Mostaçõ, Edécio et al (Orgs.). **Sobre performatividade**. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2009a. p. 49-86.
- _____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Trad. Lígia Borges. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 197-210, 2009b.
- _____. Foreword. **Substance**, Issue 98/99, v. 31, n. 2/3, p. 03-13, 2002.
- _____ (Org.). La teatralidade: en busca de la especificidad del lenguaje teatral. In: **Teatro , teoria y práctica**: más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004. p. 87-105.
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**, Salvador, n.16, p. 11-23, 2011.
- _____. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERRIS, Lesley. **Crossing the stage**: controversies on cross-dressing. London; New York: Routledge, 1993.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Trad. Diana González Martín, David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011.
- _____. **Semiotik des theaters**, v.1. Tübingen, 1988.
- _____. Theatricality introduction: Theatricality: a key concept in theatre and cultural studies. **Theatre Research International**, Cambridge, 20: 2, Summer 1995, p. 85-89.
- FLINN, Caryl. The deaths of camp. In: CLETO, Fabio (Org.). **Camp**: queer aesthetics and the performing subject. 4a. Ed. Michigan: The University of Michigan Press, 1999. p. 433-457.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro, Graal, 1988. v. 1.
- GARBER, Marjorie. **Vested interests**: cross-dressing and cultural anxiety. New York: Routledge, 1992.
- GARRISON, Gary. Charles Ludlam. In: **The gay and lesbian theatrical legacy**: a biographical dictionary of major figures in American stage history in the pre-Stonewall era. Michigan: The University of Michigan Press, 2005. p. 257-260.

- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? Trad. Tomaz Tadeu da Silva In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 103-133.
- HALPERIN, David M. The Normalization of Queer Theory. **Journal of Homosexuality**, v. 45, n. 2/3/4, p. 339-343, 2003.
- HAMILTON, Marybeth. "I'm the queen of the bitches": female impersonation and Mae West's Pleasure Man. In: FERRIS, Lesley (Ed.). **Crossing the stage**: controversies on cross-dressing. New York; London: Routledge, 1993. p. 107-130.
- HUTCHEON, Linda. HUTCHEON, Michael. **Opera**: the art of dying. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- HUTCHEON, Linda. **Irony's edge**: the theory and politics of irony. Londres; New York: Routledge, 1995.
- _____. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JIMENEZ, Rafael M. Mérida (Ed.). **Sexualidades transgresoras**: una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria, 2002.
- KOESTENBAUM, Wayne. **The queen's throat**: opera, homosexuality and the mystery of desire. New York: Vintage Books, 1993.
- KULICK, Don. **Travesti**: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil. Trad. Cesar Gordon. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.
- LANZ, Letícia. **Cisgênero**. 2014. Disponível em: <<http://www.leticialanz.org/cisgenero/>>. Acesso em: 05 jan.2014.
- LEAL, Dodi. MOSTAZO, João. **A desnaturalização da cisgeneridade**: impasses e performatividades. [2017]. Disponível em: < <http://www.ssexbbox.com/2017/04/17/a-desnaturalizacao-da-cisgeneridade-impasses-e-performatividades/>>. Acesso em: 02 Agos. 2017.
- LEAL, Mara Lúcia. **Memória e(m) performance**: material autobiográfico na composição da cena. 216f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel. Trad. Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEITE Jr., Jorge. **"Nossos corpos também mudam"**: sexo, gênero e a invenção

- das categorias “Travesti” e “Transexual” no discurso científico. 230f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LEWIS, Vek. **Crossing sex and gender in Latin America**. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- LÍRIO, Gabriela. (Auto)biografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade. In: **Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. São Paulo: Unesp, 2010.
- LORCA, Federico García. **Há almas que têm**. 1920. Trad. Desconhecida. Disponível em: <<http://caminhoda-saude.blogspot.com.br/2010/04/federico-garcia-lorca.html>>. Acesso em: 20 jul. 2012.
- _____. **Yerma**. 1934. Tradução: Marcus Mota. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/81215258/Yerma-Federico-Garcia-Lorca-portugues>>. Acesso em: 12 ago. 2012.
- LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3ª. Ed. São Paulo: Global Editora, 1997.
- MARGULIS, Paola Judith. Actuar la propia vida: algunas reflexiones sobre el teatro documental. **Questión**, Buenos Aires, v. 1, n. 15, 2007.
- MELO, Carlos. Ópera, a peça que não faltava no seu armário! 2007. Arquivo pessoal do pesquisador.
- MENDES, Cleise Furtado. **A Gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. O riso como estranhamento e exercício da crítica. **Alberto: Revista da SP Escola de Teatro**. São Paulo, n. 1, p. 86-90, 2011.
- MENDES, Julia Guimarães. **Teatralidades do real: significados e práticas na cena contemporânea**. 118f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- MEZZADRA, Sandro (Ed.). **Estudios postcoloniales: ensayos fundamentales**. Trad. Marta Malo. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.
- MICHELOTTO, Paulo. **Painel Crítico/Paloma para Matar**. 2010. Disponível em: <<http://seminariocriticateatral.blogspot.com.br/2010/08/>>

painel-critico-paloma-para- matar_16.html>. Acesso em: 22 jun. 2013.

MISKOLCI, Richard (Org.). Apresentação/Comentário. In: Dossiê: sexualidades disparatadas. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 9-18; 55-63, jan./jun. 2007a.

_____. A Teoria Queer e a Questão das Diferenças: por uma analítica da normalização. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL (COLE), 16, 2007b, Campinas. **Anais**. Disponível em: <http://www.alb.com.br/anais16/prog_pdf/prog03_01.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2010.

_____. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Revista Sociologia**, Porto Alegre, v. 11, n. 21, p. 150-182, jan./jun. 2009.

MOTT, Luiz. **Mott chama teóricos queers de racistas, machistas e homofóbicos no Stonewall 40 +**. Instituto Adé Diversidade. 2010. Disponível em: <<http://www.institutoadediversidade.com.br/cultura/mott-chama-teoricos-queers-de-racistas-machistas-e-homofobicos-no-stonewall-40/>>. Acesso em: 15 jan. 2013.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications: queers of color and the performance of politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

NEWTON, Esther. Role Models. In: CLETO, Fabio (Org.). **Camp: queer aesthetics and the performing subject**. 4. ed. Michigan: The University of Michigan Press, 1999. p. 96-109.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origem, tendências, perspectivas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Dicionário de teatro**. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PHELAN, Peggy. **Unmarked: the politics of performance**. New York: Routledge, 1993.

PRECIADO, Beatriz. **Quem defende a criança queer?**. Trad. Fernanda Nogueira. Disponível em: <<http://www.facebook.com/notes/fernanda/quem-defende-a-crianca-queer-beatriz-preciado/10151417997751125>>. Acesso em: 20 jan. 2013

RAGNHILD, Tronstad. Could the world become a stage? Theatricality and metaphorical structures. **Substance**, Issue 98/99, v. 31, n. 2/3, p. 216-224, 2002.

REINELT, Janelle G. The politics of discourse: performativity meets theatricality. **Substance**, Issue 98/99, v. 31, n. 2/3, p. 201-215, 2002.

ROSS, Andrew. Uses of camp. In: CLETO, Fabio (Org.). **Camp: queer aesthe-**

- tics and the performing subject. 4. ed. Michigan: The University of Michigan Press, 1999. p. 308-329.
- RUBIN, Gayle. **Pensando o Sexo**: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade. Trad. Felipe Bruno Martins Fernandes. Ano de publicação original em inglês: 1984. Disponível em: <<http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/gaylerubin.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2013.
- SAÉZ, Javier. **Teoria queer y psicoanálisis**. Madrid: Síntesis, 2004.
- SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Trad. Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- SANTOS, Ailton. Transexualidade e travestilidade: conjunções e disjunções. In: COELHO, Maria Thereza Ávila Dantas. SAMPAIO, Liliana Lopes Pedral (Orgs.). **Transexualidades**: um olhar multidisciplinar. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 79-99.
- SAVRAN, David. Queer theater and the disarticulation of identity. In: SOLOMON, Alisa; MINWALLA, Framji (Orgs.). **The queerest art**: essays on lesbian and gay theater. New York: NY University Press, 2002. p. 152-167.
- SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. London; New York: Routledge, 2002.
- _____. **Performance theory**. Nova York: 1988.
- SEDGWICK, Eve-Kosofsky. A(queer) y ahora. In: JIMENEZ, Rafael M. Mérida (Ed.). **Sexualidades transgresoras**: una antología de estudios queer. Barcelona: Icaria, 2002. p. 29-53.
- _____. Epistemología del armario. Trad. Teresa Bladé Costa. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.
- SEIXAS, Jacyan Alves de. Halbwachs e a memória-reconstrução do passado. **História**, São Paulo, 20, p. 93-108, 2001.
- SENELICK, Laurence (Ed.). **Gender in performance**: the presentation of difference in the performing arts. Hanover: University Press of New England, 1992.
- SHOHAT, Ella. Notes on the “Post-Colonial”. **Social Text**, Durham, n. 31/32, Third World and Post-Colonial Issues, p. 99-113, 1992.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). A Produção Social da Identidade e da Diferença. In: _____. **Identidade e diferença**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 73-102.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SOLER, Marcelo. **Teatro documental**: a pedagogia da não ficção. 156f. Dissertação (Programa de Pós-Gradua-

- ção em Artes Cênicas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SOLOMON, Alisa. Great sparkles of lust: homophobia and the antitheatrical tradition. In: SOLOMON, Alisa. MINWALLA, Framji (Org). **The queer-rest art**: essays on lesbian and gay theater. New York: NY University Press, 2002. p. 09-20.
- SOLOMON, Alisa. It's never too late to switch: crossing toward power. In: FER- RISS, Lesley (Ed.). **Crossing the stage**: controversies on cross-dressing. New York; London: Routledge: 1993. p. 153-162.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina G. Almeida, Marcos P. Feitosa, André P. Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- TAYLOR, Claire. Latin America. In: MCLEOD, John (Ed.). **The Routledge companion to postcolonial studies**. Londres; New York: Routledge, 2007. p. 120-128.
- TELLAS, Viviana. Vivi Tellas abre su personal archivo: depoimento. Entrevistador: Alejandro Cruz. **La Nación**, 30 jul. 2008. Disponível em <<http://www.lanacion.com.ar/1034689-vivi-tellas-abre-su-personal-archivo>>. Acesso em: 18 jul. 2012.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melo-drama**. Trad. Cláudia Braga e Jaqueline Penjol. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TOLEDO, Paulo Bio. **Pop-Ular**. 2010. Disponível em: <<http://seminariocriticicateatral.blogspot.com.br/2010/08/pop-ular-oh-oh-oh-oh-ohhhh-ohh-oh-e-ohh.html>>. Acesso em: 22 jun. 2013.
- TREVISAN, João Silvério. **Perverts in paradise**. Trad. Martin Foreman. London: GMP Publishers, 1986.
- TYLER, Carole-Anne. **Female impersonation**. New York; London: Routledge, 2003.
- VALLONE, Giuliana. Medo de agressão faz gays andarem em grupo em SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09 Fev. 2014. Caderno Cotidiano. Disponível em:<<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/02/1409547-medo-de-agressao-faz-gays-andarem-em-grupo-em-sp.shtml>>. Acesso em: 12 fev. 2014.
- WAGNER-LIPPOK, Frithwin. Realidades Oscilantes: observações sobre o performativo no teatro contemporâneo. Trad. Heidrun Olinto e Mariana Simoni. **O Percevejo Online**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-24, jul./dez. 2010.
- WASILEWSKI, Luís Francisco. **Isto é besteiro!**: a obra dramaturgica de Vicente Pereira no âmbito do Teatro Besteiro!. 174f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. v. 1.

* * * * *

Este livro foi impresso em novembro de 2017,
pela CEPE Editora, em papel offset 90g/m² no miolo,
utilizando a famílias tipográfica Minion Pro para
os textos, Roundy Rainbons para os títulos
e Myriad Pro Condensed para subtítulos .

* * * * *



Sesc

