



TRANSGÊNEROS TEATRAIS: PRÁTICAS DE LIBERDADE NA CENA BRASILEIRA

***THEATRICAL TRANSGENDERS: PRACTICES OF FREEDOM IN THE
BRAZILIAN SCENE***

***TRANSGÉNEROS TEATRALES: PRÁCTICAS DE LIBERTAD EN LA
ESCENA BRASILEÑA***

Manoel Silvestre Friques

Manoel Silvestre Friques

Professor do Departamento de Engenharia de
Produção da Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro (UNIRIO) e do PPG em Artes da
Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Doutor em História pela PUC-Rio, foi pesquisador
visitante na Columbia University (2015-2016).

Resumo

O presente ensaio busca analisar na produção teatral contemporânea brasileira estratégias cênicas e discursivas que descortinem, conforme Adrienne Rich, a “via da heterossexualidade compulsória.” Sendo assim, o propósito aqui é observar certas confluências temático-formais entre os respectivos debates a respeito dos estudos de gêneros artísticos e sexuais. O intuito é menos o de classificar do que o de revelar diferenças, a partir de um exercício instável de justaposição, entre as práticas teatrais brasileiras e alguns enquadramentos teóricos encontrados no âmbito dos estudos de gênero e sexualidade. Como pano de fundo residem as seguintes questões: em que medida tais estudos podem revelar um novo olhar sobre as teorias do teatro? O questionamento dos sistemas normativos de gênero e sexualidade equivalem às desconfianças quanto às taxonomias artísticas?

Palavras-chave: Teatro Contemporâneo Brasileiro, Estudos *Queer*, Teatro *Queer*, Transfobia.

Abstract

This essay analyzes scenic and discursive strategies in the Brazilian contemporary theater that reveal, according to Adrienne Rich, the “path of compulsory heterosexuality.” The purpose is to observe certain thematic-formal confluences between the respective debates regarding studies of artistic and sexual genres. The intention is not classifying but revealing differences, based on an unstable exercise of juxtaposition between Brazilian theatrical practices and some theoretical frameworks found in queer and feminist studies. The following questions constitute the theoretical background: to what extent can such studies reveal a new approach on theater theories? Is the questioning of normative gender and sexuality systems equivalent to suspicions about artistic taxonomies?

Keywords: Brazilian Contemporary Theater, Queer Studies, Queer Theater, Transphobia.

Resumen

El presente ensayo busca analizar en la producción teatral contemporánea brasileña estrategias escénicas y discursivas que desnuden, según Adrienne Rich, la “vía de la heterosexualidad obligatoria.” Siendo así, el propósito aquí es observar ciertas confluencias temático-formales entre los respectivos debates acerca de los estudios de los géneros artísticos y sexuales. La intención es menos el de clasificar que el de revelar las diferencias, a partir de un ejercicio inestable de yuxtaposición entre las prácticas teatrales brasileñas y algunos marcos teóricos encontrados en el ámbito de los estudios de género y sexualidad. Como telón de fondo, residen las siguientes cuestiones: ¿en qué medida tales estudios pueden revelar una nueva mirada a las teorías del teatro? ¿El cuestionamiento de los sistemas normativos de género y sexualidad equivalen a las desconfianzas en cuanto a las taxonomías artísticas?

Palabras clave: Teatro Contemporáneo Brasileño, Queer Studies, Teatro Queer, Transfobia.

Para Luana Muniz, Rogéria, Matheusa Passareli e Elke Maravilha

O teatro nos grilhões dramáticos

Houve um tempo em que o teatro estaria encerrado nos grilhões de seu próprio gênero. A encenação teatral, argumentavam os especialistas, recorrendo à *Poética* de Aristóteles (2006) ou a suas releituras por teóricos franceses e alemães dos séculos XVII e XVIII (ROUBINE, 2003; ROSENFELD, 1985), definia-se pelo gênero *dramático* em relação equidistante ao *lírico* e ao *narrativo*. No contexto de uma poética dos gêneros, a forma dramática seria idealmente atemporal, sendo classificada a partir de traços estilísticos que a distinguiriam das formas lírica e épica. O drama puro, propunha a taxonomia aristotélica, oferecia uma cadeia autônoma de acontecimentos, posta em movimento unicamente a partir do embate intersubjetivo entre personagens, em um mundo emancipado do narrador (SZONDI, 2001). Sob o imperativo

da causalidade, o efeito dominó se afirmaria em um sistema fechado que, sem saltos nem atrasos, idealmente obedeceria à risca às regras unitárias de ação, tempo e espaço.

O encapsulamento taxonômico do teatro, embora bastante útil para um debate teórico em torno das divergências e convergências entre as formas literárias, submetia esta expressão artística multiforme à primazia do texto dramático. Em outras palavras, é possível dizer que a discussão a respeito do sistema de gêneros, apesar de fecunda, se manifestava primordialmente em textos (teóricos) que dissertavam sobre textos (dramáticos). Em âmbito notadamente textocêntrico (ROUBINE, 1998), a diversidade de experiências teatrais reduzia-se a um único gênero dramático definido em tratados e exercícios literários.

Se o acontecimento teatral, ao longo de sua história, jamais pôde se aprisionar nos imperativos de seu próprio gênero literário, foi somente a partir do século XX que, de modo mais ou menos programático, reconheceu-se a limitação dessa classificação quando confrontada com a vertiginosa fertilidade de propostas cênicas. A cena surge então emancipada do texto, sendo este recurso “senão um produtor de signos entre outros; a encenação é o ‘teatro’, é sobre ela que repousa a teatralidade” (SARRAZAC, 2012, p. 179). Ademais, Anatol Rosenfeld (1985, p. 16) nos lembra que “não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”.

Coincidência ou não, foi também a partir do século XX que se observou um descolamento radical entre o sexo biológico e o gênero sexual. Seja pelas teorias *queer*, gays e feministas, pelos movimentos civis de reivindicação de direitos da comunidade LGBTQIAP+ ou pelas performances de gênero realizadas por artistas e ativistas, observa-se atualmente um questionamento incessante dos processos normativos e naturalizantes de gêneros e sexualidades. Paulatinamente, autores e autoras como Monique Wittig, Adrienne Rich, Judith Butler, José Esteban Muñoz, Peter Fry, Gayle Rubin, Paul B. Preciado, Eve Kosofsky Sedgwick, Teresa de Lauretis, Michel Misse, Mary McIntosh, Néstor Perlongher, Guy Hocquenghem, Richard Miskolci, entre outros, passam a questionar as pretensas normalidade e naturalização dos comportamentos, das hierarquias, dos discursos e das crenças heterossexuais, chegando mesmo a revelar cirurgicamente os fundamentos epistemológicos

do que Wittig (1980) denominou de “pensamento hétero.” Em conjunto, esses autores descortinam a carga opressiva subjacente à aparente naturalidade do pensamento heterototalizante, sendo a “heterossexualidade não [...] uma prática sexual, mas [...] um regime político [...] [e uma] tecnologia biopolítica destinada a produzir corpos *straight*” (PRECIADO, 2011, p. 12).

Preciado refere-se aqui a Wittig, que no clássico *O pensamento hétero* (1980) reflete sobre a centralidade que a “linguagem enquanto fenômeno,” em suas imbricações com as múltiplas redes de poder, assume nos estudos teóricos modernos, sendo a semiologia política de Roland Barthes – notadamente em *Mitologias* (1972) – um importante indício desse momento. Wittig (1980, p. 105) vai além, denunciando de modo bastante corajoso o “grau de opressão (de manipulação) que os discursos psicanalisados demonstram!”¹ Desviando-se da suposta neutralidade da relação entre analista e analisado, Wittig reinsere na experiência psicanalítica uma hierarquia e uma assimetria entre as partes envolvidas, não hesitando em afirmar que a pessoa oprimida é o sujeito psicanalisado. Assim, logo no início da década de 1980, Wittig registra os contratos psicanalíticos forçados enquanto único meio de comunicação de lésbicas, feministas e homossexuais masculinos em uma sociedade compulsoriamente heterossexual, sendo esse registro no mínimo ambíguo, posto que anuncia também a inconformidade desses sujeitos frente aos padrões vigentes de heterossexualidade. Em suas palavras,

Os discursos que acima de tudo nos oprimem, lésbicas, mulheres, e homens homossexuais, são aqueles que tomam como certo que a base da sociedade, de qualquer sociedade, é a heterossexualidade. Estes discursos falam sobre nós e alegam dizer a verdade num campo apolítico, como se qualquer coisa que significa algo pudesse escapar ao político neste momento da história, e como se, no tocante a nós, pudessem existir signos politicamente insignificantes. Estes discursos da heterossexualidade oprimem-nos no sentido em que nos impedem de falar a menos que falemos nos termos deles. Tudo quanto os põe em questão é imediatamente posto à parte como elementar. A nossa recusa da interpretação totalizante da psicanálise faz com que os teóricos digam que estamos a negligenciar a dimensão simbólica. Estes discursos negam-nos toda a possibilidade de criar as nossas próprias categorias. Mas a sua ação

1. No original, “the degree of oppression (of manipulation) that the psychoanalyzed discourses show.”

mais feroz é a implacável tirania que exercem sobre os nossos seres físicos e mentais. (WITTIG, 1980, p. 105)²

Insistindo no fato de que os discursos oprimem materialmente os corpos, Wittig radicaliza a constatação marxista de Roland Barthes (2004, p. 76), para quem o mito consistiria “em inverter a cultura em natureza, ou pelo menos o social, o cultural, o ideológico, o histórico em ‘natural’”. A relação heterossexual seria um mito tão arraigado de nossa sociedade que se passaria então como uma condição natural. Frente a isso, a autora trata de denunciar essa pretensa naturalidade do pensamento hétero, reivindicando estratégias discursivas que se desviem deste “aglomerado de toda a espécie de disciplinas, teorias e ideias correntes” (WITTIG, 1980, p. 107).³ Pois, como pontua Judith Butler em sua análise da obra de Wittig, “o poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto causa da opressão sexual como caminho para ir além dela” (BUTLER, 2017, p. 202).⁴

Levando em consideração a reivindicação de Wittig, este artigo busca observar na produção teatral contemporânea brasileira estratégias cênicas e discursivas que descortinem, conforme conceitua Adrienne Rich (2010, p. 21), a “via da heterossexualidade compulsória”. O foco no teatro se justifica de algumas maneiras. Em primeiro lugar, deve-se destacar a condição multiforme das experiências cênicas, sempre fundadas na articulação de diversos elementos e sistemas significantes. Além disso, acredita-se que o acontecimento

2. No original: “The discourses which particularly oppress all of us, lesbians, women, and homosexual men, are those discourses which take for granted that what founds society, any society, is heterosexuality. These discourses speak about us and claim to say the truth in an apolitical field, as if anything of that which signifies could escape the political in this moment of history, and as if, in what concerns us, politically insignificant signs could exist. These discourses of heterosexuality oppress us in the sense that they prevent us from speaking unless we speak in their terms. Everything which puts them into question is at once disregarded as elementary. Our refusal of the totalizing interpretation of psychoanalysis makes the theoreticians say that we neglect the symbolic dimension. These discourses deny us every possibility of creating our own categories. But their most ferocious action is the unrelenting tyranny that they exert upon our physical and mental selves.”

3. No original: “conglomerate of all kinds of disciplines, theories, and current ideas”

4. Butler (2017, p. 211) questiona o que denomina de “modernismo lésbico” de Monique Wittig, afirmando que “a disjunção radical de Wittig entre hétero e gay reproduz o tipo de binarismo disjuntivo que ela mesma caracteriza como gesto filosófico divisório da mentalidade hétero”. Haveria, contudo, uma diferença de abordagem na obra ficcional de Wittig que, ao contrário de sua investigação teórica, aposta em estratégias de reapropriação e deslocamento subversivo.

teatral é um espaço bastante adequado tanto de performatização de identidades e alteridades – a partir das condições ambíguas e paradoxais que circunscrevem o ofício dos *performers* – quanto de desnudamento dos mitos heterossexuais. Sendo assim, os espetáculos nos ajudam a compreender a “sexualidade como um fenômeno cultural e histórico”, conforme observa Peter Fry (1987, p. 12) no prefácio de *O negócio do michê*.

O espaço teatral seria, com isso, um campo privilegiado de experimentação e comprovação das teorias feministas e *queer*,⁵ visto que algumas experiências cênicas, mais ou menos alinhadas a essas teorias, ajudam-nas a revelar o gênero como algo cultural, mais relacionado a convenções e normas biopolíticas do que às especificidades biológicas. Além disso, acredita-se que as práticas teatrais sejam capazes de oferecer, dispor e revelar os dispositivos de construção de gênero e o caráter performativo das identidades desviantes, já que o

gênero não é o efeito de um sistema fechado de poder nem uma ideia que recai sobre a matéria passiva, mas o nome do conjunto de dispositivos sexopolíticos (da medicina à representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) que serão o objeto de uma reapropriação pelas minorias sexuais [...]. O corpo não é um dado passivo sobre o qual age o biopoder, mas antes a potência mesma que torna possível a incorporação prostética dos gêneros. (PRECIADO, 2011, p. 14)

Se o propósito deste estudo é observar certas confluências temático-formais entre os respectivos debates a respeito dos estudos de gêneros artísticos e sexuais, deve-se esclarecer, contudo, que não se busca aqui renovar a taxonomia dos gêneros. O intuito é menos o de classificar do que o de revelar diferenças a partir de um exercício instável de justaposição entre as práticas teatrais brasileiras e alguns enquadramentos teóricos encontrados no âmbito dos estudos de gênero e sexualidade. Como pano de fundo residem as seguintes questões: em que medida tais estudos podem revelar um novo olhar sobre as teorias do teatro? O questionamento dos sistemas normativos de gênero e sexualidade equivalem às desconfianças quanto às taxonomias artísticas?

5. Utiliza-se aqui o termo “*queer*” com a consciência do risco de sua utilização significar um ato de colonização epistemológica. Acredita-se, contudo, que o esforço plasmado neste ensaio se conjuga mais ao “cosmopolitismo do pobre” de que fala Silviano Santiago (2004), não medindo esforços para não considerar o *queer* enquanto categoria cristalizada e imune a debates políticos, étnicos, raciais, sociais e pós-coloniais.

Oferecendo um contraponto histórico à fertilidade cênica atual em torno da problemática *queer*, a seção a seguir recupera algumas obras brasileiras dos séculos XIX e XX em que já é possível observar a presença de personagens e temas desviantes do pensamento hétero. Contudo, é preciso esclarecer que não se busca aqui elaborar uma história do teatro *queer* brasileiro tendo por premissa um enquadramento historiográfico teleológico de libertação incontornável das sexualidades e linguagens artísticas pois, conforme nos alerta Eve Sedgwick no artigo “A epistemologia do armário” (2007, p. 22), “mesmo num nível individual, até entre as pessoas mais assumidamente gays há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas”. Desviando-se da lógica binária pressuposta no binômio público-privado, Sedgwick – à semelhança do “dizer a repressão” que Michel Foucault (1988) destrinchou em sua *História da sexualidade*⁶ – investiga a tensão existente em determinadas sexualidades consideradas, paradoxalmente, enquanto “segredos manifestos”. Quer Sedgwick nos alertar de que não existe teleologia possível para a opressão elástica do armário social. Isto é, por mais importantes que sejam determinados marcos históricos – seja Stonewall ou o Tropicalismo –, eles não enterram definitivamente o pensamento hétero. É válido recorrer à distinção proposta por Foucault entre práticas de liberação e práticas de liberdade:

Não quero dizer que a liberação ou que essa ou aquela forma de liberação não existam: quando um povo colonizado procura se liberar do seu colonizador, essa é certamente uma prática de liberação, no sentido estrito. Mas é sabido, nesse caso aliás preciso, que essa prática de liberação não basta para definir as práticas de liberdade que serão em seguida necessárias para que esse povo, essa sociedade e esses indivíduos possam definir para eles mesmos formas aceitáveis e satisfatórias da sua existência ou da sociedade política. É por isso que insisto sobretudo nas práticas de liberdade, mais do que nos processos de liberação, que mais uma vez têm seu lugar, mas que não me parecem poder, por eles próprios, definir todas as formas práticas de liberdade. (FOUCAULT, 2004, p. 266-267)

6. Por mais que Michel Foucault seja uma referência teórica fundamental ao debate, Paul B. Preciado não hesita em questionar sua empreitada em *História da sexualidade* ao afirmar que “sua rejeição à identidade e ao ativismo gay levá-lo-á a forjar uma retroficção à sombra da Grécia Antiga” (PRECIADO, 2011, p. 13). Butler, por sua vez, também comenta que Foucault “só deu uma entrevista sobre homossexualidade e sempre resistiu ao momento ficcional em sua própria obra” (BUTLER, 2017, p. 177).

Sem desconsiderar os marcos históricos que apontam para as práticas de liberação, este ensaio propõe circunscrever uma constelação de práticas teatrais de liberdade, históricas e/ou contemporâneas, que, de variadas formas e intensidades, performatizam as “multidões *queer*” (PRECIADO, 2007) e problematizam, no mesmo compasso, os regimes heterossexuais de visibilidade e inteligibilidade.

Possíveis genealogias transteatrais brasileiras

De modo mais ou menos ontológico, é possível considerar o teatro como lócus do travestismo e da incorporação, dada a fecunda e tensa dinâmica entre identidade e alteridade que caracteriza as relações do ator com o seu personagem. Não à toa, são várias as “reminiscências da cena travestida” (TREVISAN, 2018, p. 221), que atravessam os períodos colonial, imperial e republicano brasileiros, consagrando no ambiente teatral a prática profissional do travestismo. Ademais, significativamente, a matéria-prima jornalística que servirá como subsídio de um dos primeiros textos brasileiros a explorar as dissidências sexuais e de gênero – *O patinho torto*, de Coelho Neto – se refere explicitamente a um ator teatral. Em 1917, ao publicar uma entrevista com David – nascido Emília –, o periódico carioca *Gazeta de Notícias* o batiza de “novo [Leopoldo] Fregoli”, aludindo ao ator italiano “mundialmente famoso por sua agilidade na arte do travestimento” (ROCHA JUNIOR, 2017, p. 280). Assumir-se outro seria, portanto, um recurso poderoso e fundamental do teatro, a partir do qual se concebem e se experimentam, nos mais diferentes contextos históricos, diversas estratégias, teorias e poéticas cênico-dramatúrgicas, intimamente vinculadas a processos transfiguradores e a jogos identitários que não se reduzem às normas sociais vigentes. Em conjunto, os rituais xamânicos ameríndios, as especulações de Diderot sobre o paradoxo do comediante, o compulsório travestimento elisabetano das personagens femininas, as técnicas de distanciamento de Bertold Brecht ou as táticas transteatrais mais recentes comprovam, sem esgotar, a fertilidade deste recurso à alteridade tendo em vista o jogo de identidades que está no cerne da prática teatral e dos questionamentos feministas e *queer* de todo pensamento heterossexual⁷.

7. Por mais que sejam mobilizados aqui diversos textos feministas fundamentais ao desenvolvimento da teoria *queer*, é preciso dizer que não serão analisados os diversos e

De modo mais específico, e operando-se um desvio em relação à universalidade ontológica do teatro mencionada acima, pode-se conceber, sem a pretensão de se esgotar, algumas linhas genealógicas para as experimentações transteatrais brasileiras. Talvez o primeiro marco dessa narrativa histórica seja o texto *A separação de dois esposos*, de Qorpo-Santo (1829-1883). Como de praxe nos textos do autor, trata-se de uma peça curta em três atos. Nos dois primeiros, o foco recai nas idas e vindas do casal heterossexual Esculápio e Farmácia que, apesar dos desejos insaciados da vida amorosa, estão destinados a morrerem juntos, como de fato o fazem ao final do segundo ato. Composto de apenas uma cena, o terceiro ato revela o casal homossexual de criados, Tatu e Tamanduá, figuras que, como sugere o autor nas rubricas, “devem ser as mais exóticas que se pode imaginar” (QORPO-SANTO, 2001, p. 221). Se no caso do primeiro casal há, conforme registra Tatu, “a impossibilidade do divórcio ou separação eterna de almas por Deus ligadas” (QORPO-SANTO, 2001, p. 221), no segundo caso, a separação ocorre justamente quando Tamanduá reivindica um casamento não apenas espiritual, mas também carnal – o que Tatu rejeita, afirmando ser este o “vício mais danoso que o homem pode praticar” (QORPO-SANTO, 2001, p. 224). Daí os exóticos esposos, portando sugestivamente nomes de duas espécies brasileiras de animais, que até então abraçavam-se com empenho, travam uma luta corporal em que rasgam as roupas, saindo aos gritos e entoando “Viva!... Viva!... Viva!” (QORPO-SANTO, 2001, p. 224). Tatu e Tamanduá comemoram, de modo inverso às conquistas homossexuais mais recentes, a impossibilidade de um casamento eternizado enquanto instituição, desviando-se assim do processo de hierarquização e de monetização dos afetos pressuposto no matrimônio.⁸

fundamentais espetáculos feministas cariocas mais recentes, a exemplo, entre outros, de *Projeto carne* (Daniela Amorim, 2014), *Nora* (Diana Herzog, 2016) e *Mulheres de Buço* (2017).

8. Para uma discussão bastante pungente sobre a aprovação do casamento gay nos Estados Unidos, recomenda-se a leitura do texto “The future of queer: a manifesto”, que Fenton Johnson publicou na revista *Harpers* em janeiro de 2018. O autor elabora um arco histórico que parte da crise da aids na década de 1970 e chega às aprovações mais recentes do casamento homossexual, vendo nesse processo um desvio direitista e domesticador da proposta revolucionária de outrora que visa assegurar a propriedade privada aos membros da família. Em suma, “Nós confrontamos, trabalhamos, marchamos, escrevemos e morremos por uma transformação radical. O que nós obtivemos daí foi o casamento.” No original: “*what we met and worked and marched and wrote and died for was radical transformation. What we settled for was marriage*” (JOHNSON, 2018, p. 28).

A separação de dois esposos integra um conjunto de 17 textos dramáticos que Qorpo-Santo escreveu em rompanes no ano de 1866, mas que só foram encenados um século depois. O ostracismo de outrora e o reconhecimento de agora se justificam pelos mesmos fatores: a obra qorpo-santense, de um modo geral, desrespeita todas as normas dramáticas, seja pela problematização das identidades dos personagens (não só nas escolhas que faz dos nomes destes, mas também na forma como os coloca – ou deixa de colocar – no interior das cenas), pelos espaços não muito definidos, pelas divisões em atos, quadros ou cenas não justificadas por entradas e saídas de personagens ou pelas alterações espaciais etc. Esses aspectos revelam a inadequação do autor ao teatro oitocentista, reservando-lhe um lugar póstumo na historiografia brasileira enquanto precursor das vanguardas artísticas (FRAGA, 1988).

O caso de Qorpo-Santo é bastante significativo, mas não é o único. É interessante observar que, por mais que tenham sido concebidos textos dramáticos anteriores à década de 1960, é somente nesse contexto que eles seriam encenados. Os casos mais emblemáticos disso são: o já referido *O patinho torto* (publicado em 1924 e encenado no Rio de Janeiro em 1964), de Coelho Neto; *O rei da vela* (publicado em 1937 e encenado 30 anos depois pelo Teatro Oficina⁹), de Oswald de Andrade; *Navalha na carne* (encenado em 1967), de Plínio Marcos; e também algumas obras de Nelson Rodrigues, em especial *Álbum de família* (escrita em 1945 e encenada pela primeira vez em 1967), *Toda nudez será castigada* (criada em 1956, mas encenada em 1965) e *O beijo no asfalto* (de 1961). Considerando esse escopo, pode-se concordar com Alberto Rocha Junior (2017, p. 291) ao afirmar que estes

9. A poética desenvolvida por José Celso Martinez Corrêa no âmbito do Teat(r)o Oficina Uzya Uzona é um capítulo à parte no que se refere à investigação das sexualidades, conforme se constata neste trecho: “A orgia está na origem do teatro grego. O encontro no teatro é orgiástico porque tem os atores, o público, você está vivo, tem aquele tesão, aquela eletricidade, sente as pessoas. [...] A alma erótica, quando fica com tesão, que vibra, é a mesma vibração da criação estética. Você fica tomado por aquilo e atinge um estado... As maiores inspirações vêm do sexo transformado em Eros. [...] Há séculos sou atormentado pela pergunta: ‘por que você usa a nudez em cena?’ Eu acho que é o figurino mais bonito que existe, é muito difícil atuar nu” (CORRÊA, 2011). Interessante notar que Oswald, em *O rei da vela*, concebeu o trio fraterno homossexual – Heloisa de Lesbos, Totó Fruta-do-Conde e Joana conhecida como João dos Divãs – como marcadores de desvio da família burguesa (TREVISAN, 2018).

casos demonstram que “o tema da diversidade sexual estava, portanto, adquirindo força e visibilidade justamente no momento em que o Brasil sofre mais um golpe de Estado e passa por uma sequência de governos militares”¹⁰ Salvaguardadas as especificidades históricas, tal fenômeno também se manifesta atualmente, quando as expressões teatrais e performáticas tornam-se férteis dispositivos de enfrentamento das “renovada[s] ‘temporada[s] de caça’ da diferença” (RICH, 2010, p. 20). Mas não apenas isso: no que concerne a década de 1960, Thiago Barcelos Soliva¹¹ (2014, p. 2) esclarece que

Importantes estudos sobre a história da homossexualidade no Brasil vão marcar a década de 1960 como um momento de eclosão de espaços dedicados à sociabilidade homossexual nas grandes cidades brasileiras como o Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo.

Dentre os espaços dedicados ao pertencimento homossexual, destacam-se sobretudo os apartamentos, em cuja intimidade eram organizados eventos de todo tipo, de encontros a concursos de Miss. Outro espaço dedicado à sociabilidade homossexual era, de fato, o teatro. Não é por acaso que um grupo como os Dzi Croquettes, por exemplo, se une não apenas no palco, mas também fora dele, com seus integrantes compartilhando durante algum tempo o dia a dia sob o mesmo teto. Essa sociabilidade também caracteriza o Teatro do Ridículo de Charles Ludlam, visto que os espetáculos do grupo apontavam para “uma comunidade e um fórum artístico de aceitação e compreensão, elevando e celebrando aqueles marginalizados por sua sexualidade, e para a decisão daí resultante de publicamente reconhecê-los através da criação de uma cultura recentemente visível” (EDGEComb, 2017, p. 19).¹²

10. Nota-se que Rocha Junior utiliza a palavra “diversidade”, termo que é visto com desconfiança pelos teóricos *queer* justamente por estar mais alinhado a uma perspectiva multiculturalista. De fato, a teoria *queer*, alinhada aos estudos pós-coloniais, é “uma reação crítica à retórica da diversidade, também conhecida como multiculturalismo” (MIKOLSCI, 2012, p. 47). Compreende-se, contudo, que a abordagem do autor passa ao largo desta retórica.

11. É de Soliva (2016) um estudo sobre a Turma OK, um dos grupos LGBTQIAP+ mais antigos do mundo, tendo sido fundado oficialmente em 1962. Sem dúvida alguma, os shows de artistas-transformistas que até hoje ocorrem na sede do grupo devem ser considerados nesta constelação.

12. No original: “a community and artistic forum of acceptance and understanding, elevating and celebrating the marginalized for their sexuality, and to the resulting decision to publicly acknowledge it through the creation of a newly visible culture”.

De modo mais amplo, os exemplos mencionados alinham-se também a uma tendência internacional denominada de pós-moderna por Andreas Huyssen. Para ele, o que marca fundamentalmente a aurora pós-modernista na década de 1960 é a dispersão de estilos, gêneros, meios, modos e direções na prática artística. Tal ampliação do campo é promovida sobretudo pela descoberta do “outro” – a mulher, o latino, o negro, o gay etc., que impunham debates concernentes a gênero, identidade, raça e sexualidade –, até então reprimido pelo modelo hegemônico e normativo do alto modernismo:¹³

Foi especialmente a arte, a escrita, o cinema e a crítica por parte de mulheres e artistas minoritários em sua recuperação de tradições enteradas e mutiladas, sua ênfase na exploração de formas de subjetividade baseadas em gênero e raça em produções e experiências estéticas, e sua recusa em aos limites das canonizações vigentes, que acrescentaram toda uma nova dimensão à crítica do alto modernismo e à emergência de formas alternativas de cultura. (HUYSSSEN, 1984, p. 27)¹⁴

É esta abertura diferencial vinculada às questões emergentes, associadas a ecologia e meio ambiente, feminismo, raça, gênero e sexualidade, que marca, para Huyssen, a condição pós-moderna. O autor, portanto, se esquivava de definir o pós-modernismo por uma ótica estritamente estética, afirmando o oposto: uma investigação simultaneamente política e estética das tradições e modernidades culturais para além do dogma modernista euroamericano. É nesse contexto mais amplo que também devem ser consideradas as experimentações cênico-dramatúrgicas brasileiras da década de 1960.

Se no terreno dramatúrgico pode-se registrar uma constelação de personagens e situações que, de modo mais ou menos agudo, expõem os devires de gênero e sexuais elaborados, em sua grande maioria, por homens

13. É nesse contexto que Huyssen, por exemplo, localiza os esforços teóricos de Susan Sontag – cuja perspectiva crítica configura uma exceção à euforia – em identificar e descrever uma nova sensibilidade, seja associada ao *happening*, à estética *camp* ou à pornografia.

14. No original: “It was especially the art, writing, film making and criticism of women and minority artists with their recuperation of buried and mutilated traditions, their emphasis on exploring forms of gender- and race-based subjectivity in aesthetic productions and experiences, and their refusal to be limited to standard canonizations, which added a whole new dimension to the critique of high modernism and to the emergence of alternative forms of culture”

heterossexuais,¹⁵ em contexto cênico-performático, nota-se a criação de espetáculos cuja autoria está sobretudo nas mãos dos próprios personagens e *performers* “dissidentes”. Talvez os melhores exemplos disso sejam os espetáculos, relativamente contemporâneos, dos grupos cariocas Dzi Croquettes e Divinas Divas.¹⁶ São, todavia, estratégias bastante distintas. No primeiro caso, conforme explica Rocha Junior, o termo “Dzi” – abasileiramento *queer* do termo inglês “*the*” – seria “um modo cômico de evitar nossos artigos definidos ‘diferenciadores’” (ROCHA JUNIOR, 2017, p. 292); enquanto as Divinas Divas – ao contrário do título *Andróginos: gente computada igual a você*, espetáculo dos Dzi Croquettes de 1972 – indicam uma ênfase inquestionável no artigo feminino, a partir da incorporação, por parte de Rogéria e de seus pares, de suas mais reverenciadas musas. Sendo assim, por um lado tem-se, a partir da década de 1960, espetáculos no Teatro Rival nos quais travestis e transgêneros prestam as mais diversas homenagens aos estereótipos de feminilidade, com muito brilho e glamour, respondendo performaticamente à marginalidade de suas existências sociais.¹⁷ Por outro lado, nos anos 1970,

15. Até onde se sabe, Coelho Neto (1864-1934), Oswald de Andrade (1890-1954), Nelson Rodrigues (1912-1980) e Plínio Marcos (1935-1999) eram homens heterossexuais que casaram e tiveram filhos. Por mais que esta condição não os desautorize a tematizar dramaturgicamente as dissidências sexuais e de gênero, é no mínimo curioso que, por exemplo, a gota d’água da ruptura fraternal entre Oswald e Mário de Andrade seja o artigo que o primeiro publica em junho de 1929 com o título “Miss Macunaíma”, aludindo à suposta homossexualidade de Mário. Caetano Veloso (1997, p. 260) diria que “até hoje ninguém parece se sentir à vontade para dizer que ele era veado”, diagnosticando um tabu que perdurou até 2015, quando foram divulgados os trechos suprimidos de uma carta de 1928 endereçada a Manuel Bandeira. A história da inacessibilidade institucional desta carta, tendo em vista a produção literária volumosa sobre o modernista, é bastante sintomática do pensamento heterossexual brasileiro. Em contraste, em âmbito anglo-saxônico, observa-se a presença de dramaturgos homossexuais, em especial Tennessee Williams (1911-1983) e George Bernard Shaw (1856-1950).

16. Apesar deste título ter surgido apenas por ocasião da reunião de Rogéria, Valéria, Jane di Castro, Camille K., Fujica de Holliday, Eloína, Marquesa e Brigitte de Búzios algumas décadas mais tarde, ele é bastante emblemático da estratégia performativa de tais artistas se comparada com as do *Dzi Croquettes*.

17. Comprova-se tal fato com o drama de Marquesa revelado no documentário *Divinas Divas*, de Leandra Leal. Diante da reprovação de seus pais, Marquesa teve que abrir mão de sua identidade feminina, retomando, pois, seu corpo masculino. No documentário, suas amigas lamentavam tais escolhas. Ademais, conforme esclarece Thiago Soliva, o imaginário da diva é fundamental para se compreender as estratégias de pertencimento e os modos de sociabilidade homossexual na década de 1960. Em suma, “o interesse pelos concursos de Miss está intimamente ligado à consolidação da sociabilidade homossexual no país” (SOLIVA, 2014, p. 3), sendo o ganhador desses concursos agraciado com os símbolos de distinção de elegância, beleza e luxo por parte de espectadores e júri.

os integrantes do Dzi Croquettes tratavam de embaralhar identidades e problematizar classificações.¹⁸

Ainda na década de 1970, algumas obras se sobressaem em São Paulo, como *Greta Garbo quem diria acabou no Irajá*, de Fernando Melo, e *A engrenagem*, do dramaturgo, cenógrafo e figurinista Darcy Penteado. Mas um grande destaque encontra-se fora do eixo Rio-São Paulo. Dois anos após a estreia dos Dzi Croquettes, surge em Olinda (PE) o grupo Vivencial Diversiones,¹⁹ em atividade até meados dos anos 1980. Inicialmente vinculado à Arquidiocese de Olinda e Recife, o grupo estreia em 1974 no colégio São Bento o seu primeiro espetáculo, *Vivencial I*, fruto da colaboração coletiva entre os seus integrantes a respeito de questões sociopolíticas que os atravessavam.

Após a previsível expulsão do espaço institucional religioso, o grupo migra para o Teatro Bonsucesso e, finalmente, para a sua sede Diversiones, localizada em uma favela no mangue, na periferia de Olinda. Tal localização ecoa a marginalidade de seus integrantes, visto que eles eram, esclarece Moreno (2002, p. 313), “favelados, marginalizados, excluídos, intelectuais e travestis, que encenavam, num pequeno café de periferia, de *gags* picantes e números de dublagem a trechos de *As criadas* de Jean Genet”. Se a comparação com os Dzi Croquettes é inevitável, ela o é apenas para reforçar sua distância em relação ao grupo carioca, visto que “sua estética, ao contrário do Dzi, era *trash*, de poucos recursos, da reinvenção da pobreza e do lixo, ganhando uma poesia simples e cruel” (MORENO, 2002, p. 313). Por meio dessa precariedade cênica e social, o grupo transfigurou a pobreza e a marginalidade em fertilidade artística, tendo concebido dezenas de espetáculos e performances durante a sua existência.²⁰

18. Lennie Dale (1934-1994), Wagner Ribeiro de Souza, Cláudio Gaya, Cláudio Tovar (1944), Ciro Barcellos (1953), Reginaldo di Poly, Bayard Tonelli, Rogério di Poly (1952-2014), Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado e Eloy Simões.

19. Guilherme Coelho, Américo Barreto, Alfredo Neto, Miguel Ângelo, Fábio Coelho, Suzana Costa, Ivonete Melo, Auricéia Fraga, Fábio Costa e Beto Diniz.

20. O Vivencial produziu cerca de trinta obras: *Genesíaco* (1974), *Madalena em linha reta* (1974), *O pássaro encantado da Gruta do Ubajara* (1975), *Nos abismos da Pernambucália* (1975), *Vivencial II* (1976), *7 fôlegos* (1976), *Sobrados e mocambos* (1977), *Viúva, porém honesta* (1977), *Repúblicas independentes*, *Darling* (1978), *Bonecas falando para o mundo* (1979-80), *As criadas* (1979), *Ensaios espontâneos* (1979), *A loja da democracia* (1979), *Perna, pra que te quero* (1979), *Parabéns pra você* (1980), *Notícias tropicais* (1980), *All Star Tapuias* (1980), *Vivencial – manifesto sete anos* (1981), *Rolla skate* (1982), *Nós mulheres* (1982), *Em cartaz, o povo* (1982), *The Brazilian tropical super star* (1982),

Moreno se refere à década de 1990 enquanto *Gay Nineties*, marcada sobretudo pela fértil proliferação de espetáculos, textos, performances e eventos dedicados ao questionamento dos binarismos e à exploração das diferenças de gênero e sexuais. Elegendo os palcos paulistas enquanto campo de investigação, o autor registra um conjunto de obras composto por artistas como, entre outros,

Carlos de Simoni, Ronaldo Ciambroni, Hilton Have, Hugo de La Santa, Zeno Wilde, Miguel Magno, Elias Andreato, Raul Cortez, Maurício Abud e Rubens Côrrea [que] desenvolveram espetáculos que discutiam questões do universo gay e/ou se valiam da arte do travestimento em suas criações. Por exemplo: *Terezinha de Jesus*, *Nossa Sra. das Flores*, *Donana*, *Quem tem medo de Itália Fausta*, *Hello Boy*, *Giovanni*, *O beijo da mulher-aranha*. [...] *Pobre Super-Homem*, de Brad Fraser; *Espelhos e sombras*, de Avelino Alves; *Sereias da Rive Gauche*, de Vange Leonel; *Esta noite ouvirei Chopin*, de Sérgio Pires; *Oscar Wilde*, de Oscar Wilde (org. Elias Andreatto); *Tango, bolero e chá-chá-chá*, de Eloy Araújo; *Violeta Vita*, de Luiz Cabral; *Nocaute*, de Cláudia Schapira; *Pólvora e poesia*, de Alcides Nogueira; *Vidas calientes*, de Luque Daltrozo; *Risco de vida*, de Alberto Guzik; *Deus sabia de tudo e não fez nada*, de Newton Moreno; *Dilemma*, de Kris Niklison; *Estranho amor*, de Olair Coan; [...] *Romeu e Romeu*, *Garoto de programa*, *Garotos da sauna* [...], *Um Porto para Elizabeth Bishop*, de Marta Góes [...] e *Sappho de Lesbos*, de Ivan Cabral e Patricia Aguille. [...] *Cinderela, uma estória que sua mãe não contou*, da Trupe do Barulho. [...] *Titia te ama, meu amor*, de Ciro Santos, *Três donzelas e uma comédia*, de Paulo Diógenes, ou mesmo na versão irreverente de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado [...]. *Espelhos e sombras*, com texto de Avelino Alves e dirigido por Alexandre Roit, [...] *Atitude*, dirigida por Marco Antônio Pâmio e estrelada por Roberto Rocha. (MORENO, 2002, p. 313-316)

Utilidade pública (1982), *Guerra das estrelas* (1982), *Os filhos de Maria Sociedade* (1982), *Ôba Nana... Fruta do meio* (1982), *O pastoral cultural das meninas do Brasil* (1982), *Assim é peia* (1982) e *Mar e cais* (1982). Mais ou menos no mesmo período, despontavam no Brasil alguns ícones sexuais trans, com destaque para a carioca Roberta Close e a paulistana Thelma Lipp, que tiveram presença marcante na indústria televisiva, participando de toda sorte de programas dominicais, humorísticos, videocliques, além de posarem nuas em revistas eróticas masculinas. Suas trajetórias são opostas, contudo: enquanto Lipp falece em 2004 por decorrência do envolvimento com drogas e de um agravamento da depressão por ter sido preterida no filme *Carandiru* (2003), em proveito de Rodrigo Santoro, Close mantém um casamento bem sucedido na Europa, visitando com frequência o Brasil. De todo modo, a aceitação de Lipp e Close é uma exceção – pela via dos padrões de beleza feminina instituídos – à regra.

Seguindo a fértil e constante tendência dos anos 1990, os anos 2000 são marcados por uma diversidade de experimentações cênicas que, cada vez mais alinhadas aos estudos de gênero e de sexualidade, utilizam o teatro para propor processos artísticos transfiguradores e jogos de identidade, concebendo dispositivos alternativos às “tecnologias sociais que buscam enquadrar cada um em uma identidade, adequar cada corpo a um único gênero” (MIKOLSCI, 2012, p. 11). Nos próximos parágrafos, serão delineadas algumas dessas tendências ocorridas, em sua maioria, em terreno fluminense.

Traduções e apropriações: do *camp* ao *Pride*

Pode-se dizer que, apesar das diferenças estéticas entre *Divinas Divas* e *Dzi Croquettes*, um aspecto os une: a sensibilidade *camp*.²¹ Evidentemente, esse rótulo é um artifício conceitual atribuído apenas posteriormente, visto que a conceitualização do *camp*, especificamente aquela realizada em 1964 por Susan Sontag, refere-se fundamentalmente aos filmes, espetáculos, textos, artefatos e às demais produções estadunidenses. Contudo, pode-se tirar proveito dessa aproximação, mesmo que os grupos ressaltem diferentes aspectos da sensibilidade *camp*.

Para Sontag, o aspecto essencial da sensibilidade *camp* seria a paixão extravagante pelo artifício. Sendo assim, ao invés de ressaltar uma certa naturalidade de meios, modos e comportamentos, o *camp* promove experiências altamente estilizadas não apenas circunscritas ao universo artístico. De fato o *camp* é um modo de estar no mundo, de vivenciá-lo enquanto fenômeno estético, em uma radicalização da metáfora do *theatrum mundi*, surgida na Antiguidade e na Idade Média e disseminada pelo teatro barroco, “que concebe o mundo como um espetáculo” (PAVIS, 1999, p. 409). Ora, não há como negar que, para os dois casos aqui tratados, haja uma irresistível teatralização da vida enquanto modo crucial de estar em um mundo permeado de hipocrisias, falsos naturalismos e preconceitos. Em suma, como dizia com frequência Lennie Dale, “*life is a cabaret!*”

21. Outro aspecto os une: o fato de ambos os “grupos” terem sido alvo de documentários assinados por filhas de integrantes “satélites”, tendo a memória de infância das diretoras Tatiana Issa e Leandra Leal como mote para os documentários *Dzi Croquettes* e *Divinas Divas*, respectivamente.

A paixão pelo artifício e pelo exagero está na base do que Sontag (1966) denomina de “estilo epiceno”. Mas esse estilo, ao invés de ser constituído por elementos que o diferenciam dos demais, é ele mesmo epiceno, isto é, ambíguo,²² duplo, em suma, andrógino, revelando um aspecto inaudito de nosso desejo sexual:

A forma mais refinada de atratividade sexual (bem como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do seu sexo. O que é mais belo nos homens viris é algo feminino; o que é mais bonito nas mulheres femininas é algo masculino. (SONTAG, 1966, p. 279)²³

O artifício, o exagero e a ambiguidade sexual são elementos facilmente identificáveis nos espetáculos dos Dzi Croquettes,²⁴ pautados por jogos de gêneros, identidades e sexualidades que instituem espaços de indeterminação. Neste sentido, pode-se concordar com Rocha Junior (2017) quando o autor se refere a essa dinâmica menos como ambiguidade do que como heterogeneidade, visto que as performances do grupo tratavam de questionar a própria lógica binária dos gêneros sexuais. Afinal de contas, eles estavam travestidos sem seres travestis, em estratégias melhor denominadas de “*genderfuck transvestitism*”.

22. Ressalte-se que a sensibilidade *queer*, ou *queerness*, também se pauta por um “modo de agência ambivalente. [...] Pense no *queernes* como um rio fluido e em constante mudança que serpenteia por entre as montanhas imóveis da identidade”. No original: “*mode of ambivalent agency*. [...] *Think of queerness as a fluid and ever-changing river that winds between the immovable mountains of identity*”, conforme propõe Sean F. Edgecomb (2017, p. xv).

23. No original: “The most refined form of sexual attractiveness (as well as the most refined form of sexual pleasure) consists in going against the grain of one’s sex. What is most beautiful in virile men is something feminine; what is most beautiful in feminine women is something masculine”.

24. Em geral, a historiografia teatral brasileira considera o chamado Teatro Besteirol carioca da década de 1980 – protagonizado por Miguel Falabella, Mauro Rasi, Vicente Pereira, Pedro Cardoso, Felipe Pinheiro, Guilherme Karam, Eduardo Dusek, Thais Portinho e, mais recentemente, Luis Salém, Marcia Cabrita e Aluísio de Abreu, entre outros – como herdeiro dos Dzi Croquettes. Como nos informa Luis Francisco Wasilewski (2015), há no Teatro Besteirol carioca um componente gay que, todavia, divide opiniões conforme se defende ou se ataca o alinhamento desse “gênero” à sociedade de consumo. Enquanto João Silvério Trevisan (2018), ao compará-lo com o grupo Vivencial Diversiones, desconfia de sua pasteurização televisiva, Falabella (WASILEWSKI, 2015) e também Wasilewski reconhecem uma visada crítica e bem humorada do contexto brasileiro daquela década. Wasilewski (2015) ainda tece uma aproximação entre este o Besteirol e o Teatro do Ridículo de Charles Ludlam.

Indubitavelmente, essa indeterminação está pouco presente na primeira geração de artistas travestis agrupadas sob o rótulo Divinas Divas. Contudo, algo do “estilo epiceno” se manifesta também nesse caso, visto que a valorização do imaginário glamoroso da “diva” – sendo esta, muitas vezes, associada a mulheres que fogem do padrão de feminilidade, incorporando, pois, um traço *queer* ou *camp* – traz consigo não apenas o artifício e o exagero, mas também certa duplicidade. Não à toa, Sontag (1966), quando se refere à androginia, o faz se referindo às estrelas de cinema. Sendo assim, haveria, mesmo que sutilmente, um estilo epiceno, ou um jogo de indeterminações, até mesmo nas Divinas Divas quando estas artistas incorporam a dinâmica da atração sexual que Sontag observa nos ícones cinematográficos. Ainda em relação às Divinas Divas, um outro aspecto *camp* pode ser notado: a seriedade. Não se trata, porém, de uma afirmação da seriedade, mas justamente o seu destronamento. Aqui, há uma dinâmica bastante interessante, pois a seriedade conduz ao *camp*, sendo este, portanto, a dobra daquela. No caso aqui considerado, o rigor e a disciplina com que as artistas encaram seu ofício e sua existência são traduzidos em performances recheadas de comichidade, havendo, como indica Sontag (1966.), uma relação muito mais complexa entre a seriedade e a frivolidade, pois a expressão de assuntos sérios pauta-se pelo divertimento, pela elegância e pelo artifício. Em suma, as divinas divas parecem confirmar a confissão paradoxal do criador do Teatro do Ridículo, Charles Ludlam, quando ele afirma: “Eu quero ser levado a sério como atriz” (LUDLAM apud EDGECOMB, 2017, p. 13).²⁵

A sensibilidade *camp* aqui delineada e que atravessa, de diferentes modos, Divinas Divas e Dzi Croquettes, manifesta-se também em outros espetáculos. Ela está presente, por exemplo, nas traduções brasileiras de produções teatrais consideradas herdeiras diretas do *camp*, reconhecidas sob o epíteto de Teatro do Ridículo. Fundado em 1967 por Charles Ludlam, o Teatro do Ridículo é uma dissidência do *The Play-House of the Ridiculous*, criado dois anos antes por John Vacarro e Ronald Tavel (este último frequente colaborador dos *short films* de Andy Warhol, fato que ressalta a origem do Teatro do Ridículo no cinema *underground* estadunidense). Referindo-se à empreitada “inerentemente gay” de Ludlam, Edgecomb (2017, p. xix) ressalta que

25.No original: “*I want to be taken seriously as an actress*”

o Ridiculous foi fundamental para a batalha pela libertação gay, mantendo laços estreitos, se não conexão direta, com o movimento feminista que eclodia aproximadamente no mesmo período. A intervenção estratégica do Ridiculous se estende para além da comunidade gay em que se baseia, e emprega o humor *Camp* para transformar em vez de encobrir – uma transformação em direção a uma frente unida composta de distintas comunidades privadas de direitos.²⁶

A despeito das rixas internas entre Vaccaro e Ludlam, pode-se observar a manifestação de uma sensibilidade *camp*, nos dois casos, indicada pelo uso compartilhado de alguns recursos, dentre os quais se destacam o travestimento, o uso de *drag queens* e de não atores, a improvisação, a colagem hipertextual, a bricolagem de referências culturais diversas etc. Em maior ou menor grau, nota-se a presença desses elementos em obras teatrais criadas na década de 1980, como *O mistério de Irma Vap* (Charles Ludlam, 1984), *O médico e o monstro* (George Osterman, 1989) e *Vampiras lésbicas de Sodoma* (Charles Busch, 1984).²⁷

São essas três obras que ganharão os palcos brasileiros, algumas delas com montagens históricas. É o caso de *O mistério de Irma Vap* que, dois anos depois de sua estreia em Nova York em 1984, foi encenada por Marco Nanini e Ney Latorraca com direção de Marília Pera, tornando-se um fenômeno brasileiro que permaneceu em cartaz por cerca de 11 anos. Entre os fatores que explicam o sucesso da montagem encontra-se o atletismo estonteante de travestimento proposto por Ludlam, fazendo com que tanto Nanini quanto Latorraca, em suas trocas instantâneas de roupa, atualizassem uma vez mais Leopoldo Fregoli.

26. No original: “The Ridiculous was central to the battle for gay liberation, maintaining close ties if not direct connection to the feminist movement of roughly the same period. The strategic intervention of the Ridiculous extends beyond the gay community in which it is based and employs Camp humor to transform rather than cover up – a transformation toward a united front composed of distinct disenfranchised communities.”

27. Edgecomb classifica a obra de Ludlam em três fases: a primeira se caracterizaria pelo formato épico; a segunda, pela reinvenção de clássicos; na fase final, à qual *O mistério de Irma Vap* se integra, Ludlam se concentrou em “situações farsescas em ambientes predominantemente norte-americanos, ainda juxtapondo alusões literárias à cultura pop” (EDGEComb, 2017, p. 10). Em seu livro *Charles Ludlam lives! Charles Busch, Bradford Louryk, Taylor Mac and the queer legacy of the Ridiculous Company*, o autor endossa explicitamente o legado de Ludlam em Charles Busch: “Busch alcançou sua própria notoriedade na cena teatral off-Broadway, apropriando-se, revisando e incorporando destemidamente as convenções do gênero Ridiculous” (EDGEComb, 2017, p. 48). No original: “*farical situations in primarily American settings, still juxtaposing literary allusions with pop culture*” e “Busch achieved his own notoriety in the Off-Broadway theater scene by unapologetically appropriating, revising, and mainstreaming the conventions of the Ridiculous genre”

Em 2004, Nanini e Latorraca unem-se de novo para montar a adaptação de Osterman para o clássico de Robert Louis Stevenson, *O médico e o monstro*, ficando o primeiro a cargo da direção e o segundo no ambíguo papel de dr. Jekyll e Edward Hyde. Mais recentemente, ambas as peças receberam novas adaptações: enquanto Cássio Scapin e Marcelo Médici, também sob direção de Marília Pera, incorporaram em 2008 os personagens antes interpretados por Nanini e Latorraca, Bruce Gomlevsky assumiu em 2013 o duplo papel do médico e do monstro sob direção de César Augusto²⁸ e produção de Nanini, em uma encenação que se passava, sugestivamente, no Cabaré Extravaganza. Nesse mesmo ano, César Augusto supervisionou também *Vampiras lésbicas de Sodoma*, dirigida por Jonas Klabin, tendo todas as montagens – pautadas por ambiguidades, travestimentos, releituras satíricas e pastiches de gênero – experimentado relativo sucesso de público e crítica.

As traduções não se restringem, contudo, ao universo do Teatro do Ridículo. Em 2010, estreia *Hedwig e o centímetro enfurecido*, de John Cameron Mitchell, na qual Pierre Baitelli, sob a direção de Evandro Mesquita, incorpora o personagem-título em suas reviravoltas existenciais e musicais em torno de uma malsucedida cirurgia de redesignação sexual em uma Alemanha às vésperas da queda do Muro de Berlim. O centímetro enfurecido é, com isso, o disparador de uma indeterminação de gênero e de sexo explorada cenicamente em um espetáculo-show.²⁹ Além dessas, outras traduções agitaram os *Gay Nineties*, conforme registra Newton Moreno (2002, p. 313-314), em especial *Garotos da banda (Boys in the band)*, de Mart Crowley; *Bent*, de Martin Sherman; e alguns dramas que tematizaram a crise da aids,³⁰ notadamente *Angels in America*, de Tony Kushner, e *Algo em comum (On tidy endings)*, primeira parte da trilogia *Safe sex*, de Harvey Fierstein.

Mais recentemente, merecem destaque quatro traduções: *The Pride*, do grego Alexi Kaye Campbell, *Tom na fazenda*, do canadense Michel Marc

28. Além de Gomlevsky, compõem o elenco Marcelo Olinto, Débora Lamm, Erica Migon, Isabel Cavalcanti, Michel Blois e Hugo Resende. Nanini compartilha a produção com Fernando Libonati.

29. Ressalte-se que Charles Ludlam, em *Bluebeard*, cria um personagem que desenvolve um terceiro órgão sexual, tentando desviar-se pois da lógica binária.

30. Segundo Moreno, o “texto precursor a tratar do tema no Brasil foi *Por que eu?*, dirigido por Roberto Vignatti e estrelado por Carlos Augusto Strazzer, ainda na década de 1980” (MORENO, 2002, p. 314).

Bouchard, *O Jornal – The Rolling Stone*, do britânico Chris Urch, e *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*, do argentino Raul Botassa (conhecido como Copi). Comprovando a inexistência de uma teleologia universal de libertação sexual, *O Jornal – The Rolling Stone* – que estreou em 2015 e 2017, respectivamente, na Inglaterra e no Brasil – elege como mote dramático a perseguição aos homossexuais em Uganda, exemplificada por uma situação ocorrida no país em 2010, quando o periódico nacional *The Rolling Stone* publicou listas e fotos de ugandenses supostamente gays, incitando seus leitores a assassiná-los.

Sendo um dos países mais precários e conservadores de nosso espectro geopolítico contemporâneo, Uganda é também uma das nações onde a intolerância aos homossexuais se faz notar de modo gritante. Na montagem brasileira, com direção de Kiko Mascarenhas e supervisão de Lázaro Ramos, essa situação extremamente complexa – resultante de processos históricos enovelados envolvendo colonialismo, intolerância religiosa, desigualdades socioeconômicas, entre outros fatores – é organizada dicotomicamente a partir da relação amorosa dos jovens Dembe (Danilo Ferreira) e Sam (Marcos Guian), por um lado, e do contexto ugandense representado pela família de Dembe, por outro lado, constituída pelos irmãos Joe (André Luiz Miranda) e Wummie (Indira Nascimento), e também pela madrinha Mama (Heloísa Jorge) e sua filha Naome (Marcella Gobatti). Assim, enquanto os ugandenses, com exceção de Dembe, se revelam conservadores e intolerantes, o seu amante Sam, o único a possuir ascendência irlandesa, afirma-se como a voz racional e coerente da libertação e dos direitos humanos.

Nota-se, contudo, um problema nessa estruturação. Indubitavelmente, não se pode, em hipótese nenhuma, discordar das reivindicações do casal Dembe e Sam. Por outro lado, o fato de uma complexidade histórica motivada por invasões e injustiças coloniais britânicas ser reduzida a um formato dramático – que atribui uma valência positiva a um personagem europeu em contraste com a representação negativa da sociedade ugandense – é bastante delicado, arriscando-se que seja compreendido até mesmo como um ato etnocêntrico e colonial. Nesse sentido, em que medida o homem branco e europeu, na figura de Sam, representa a única saída esclarecida para o complexo conflito ugandense? Em suma, focalizando primordialmente as

questões sexuais, *O Jornal* evita uma abordagem interseccional mais apropriada do tema.

Desviando-se da estrutura dicotômica de *O Jornal*, *The Pride*, por sua vez, expõe as fraturas do processo histórico de aceitação sexual. Tendo estreado em 2008 no Royal Court Theatre, o texto ganhou sua primeira montagem brasileira em 2017, com a direção de Victor Garcia Peralta e elenco formado por Arthur Brandão, Cirillo Luna, Lisa Eiras e Michel Blois³¹. Trata-se de uma espécie de drama sociológico, visto que sua estrutura cênico-dramatúrgica se baseia na alternância de dois contextos históricos distintos: 1958 e 2008. Ao contrário do que se poderia facilmente supor, a obra não estabelece uma dicotomia entre o tabu homossexual de outrora e a liberdade sexual de agora. Desviando-se dessa frágil causalidade, Campbell cria para cada contexto histórico uma linha de fuga que, por sua vez, o vincula à outra dimensão temporal. Assim, na década de 1950, os gays viviam à sombra, desejando que suas práticas afetivas e sexuais fossem aceitas à luz do dia, o que acabou acontecendo, ao menos em alguns países e sociedades, nos dias atuais. Contudo, mesmo que em muitos países haja atualmente uma aceitação disseminada das relações homossexuais, esse fato não impede os indivíduos de ainda recorrerem a “práticas sombrias”, por assim dizer, tais como o desejo do personagem Oliver (Blois) de fazer sexo oral em homens heterossexuais, fazendo com que sua amiga o aconselhe, notadamente em tons políticos, a “parar de chupar o pau do opressor.” Refere-se ela àqueles indivíduos que, apesar de realizarem práticas homossexuais, recusam paradoxalmente sua homossexualidade (PERLONGHER, 1987, p. 24). Sendo assim, *The Pride* torna um pouco mais complexa a discussão pressuposta nas conquistas recentes do orgulho gay, jogando uma luz sobre as contradições desse processo asséptico de aceitação, pois a inclusão dos homossexuais em um regime heteronormativo e monogâmico continua, todavia, a reprimir as possibilidades

31. Michel Blois, além de *The Pride* e de *O médico e o monstro*, interpretou em 2017 dois personagens homossexuais: o primeiro solo de *Euforia* (dirigido por Victor Garcia Peralta e escrito por Julia Spadaccini) revela um senhor gay de 87 anos que rememora sua intensa vida sexual mesmo no mutismo que lhe reservou a idade e no silêncio em que se encontra em uma casa de repouso. Já em *Tubarões*, com direção sua e texto de Daniela Pereira de Carvalho, Blois (dividindo o papel com Cirillo Luna) interpreta o namorado soropositivo de Christian Landi.

de relações entre as multidões *queer*. Afinal de contas, sugere Mikolsci (2012, p. 26), a bandeira do “orgulho gay” seria

uma palavra de ordem com origem em uma classe média branca letrada que, provavelmente de forma inconsciente, parecia tentar criar uma imagem limpa e aceitável da homossexualidade.

Sendo assim, o espetáculo *The Pride* parece tocar justamente nas contradições do movimento homossexual delineadas anteriormente, na medida em que revela que a incorporação dos gays e a assunção do orgulho não contemplam os devires do desejo, mas os envolvem ainda mais em cortinas de vergonha extremamente convencionais.

Uma outra tradução que recorre à dicotomia personagem-contexto é *Tom na fazenda*, que surgiu originalmente na cena canadense em 2011. Tendo estreado no Rio de Janeiro em 2017, com direção de Rodrigo Portella, o espetáculo narra a história de Tom, interpretado por Armando Babaioff (também responsável pela tradução do texto e pela produção da montagem), que vai para o funeral de seu namorado na fazenda dos pais do falecido. Essa seria uma ocasião de afago familiar, não fosse o fato nada trivial de os parentes do companheiro de Tom desconhecerem (ou melhor, ignorarem) por completo tanto a orientação sexual do filho quanto a relação afetiva entre os dois. Diante dessa interdição, Tom apresenta-se à família – constituída pela mãe (Kelzy Ecard) e pelo irmão (Gustavo Vaz) – como um amigo do finado, sendo o espetáculo todo constituído a partir desse jogo de mentiras, opressões e invisibilidades. Estruturalmente, essa inadequação de Tom à fazenda se manifesta na alternância entre os diálogos intersubjetivos entre os personagens e as passagens lírico-narrativas do protagonista, nas quais ele dialoga imaginariamente com seu falecido companheiro, relembra passagens, reflete e/ou descreve situações vividas.

É bastante sintomático esse “não saber” da família do companheiro morto de Tom, remetendo tal situação à leitura que Eve Sedgwick realiza sobre a adaptação dramaturgica em três atos da história bíblica de Ester feita por Racine (1689). A autora considera que essa obra seja a encenação de “um sonho ou fantasia particular sobre ‘sair do armário’”, equilibrada entre “o holocausto e o íntimo”, visto que

a revelação da identidade no espaço do amor íntimo derruba sem esforço toda uma sistemática pública do natural e do não natural, do puro e do impuro. O golpe peculiar que a estória produz no coração é que a pequena capacidade individual de Esther, de arriscar a perda do amor e do favor de seu senhor, tem o poder de salvar não só seu próprio espaço na vida, mas seu povo. (SEDGWICK, 2007, p. 34-35)

Mas o que mais chama atenção de Sedgwick – e aquilo que relaciona a dramaturgia de Racine a *Tom na fazenda* – é menos o desfecho entre os protagonistas do que o desconhecimento ativo do coadjuvante Assuero que, imediatamente após a revelação de Esther, indaga(-se): “Perecer? Vós? Que povo?”, indicando essa fala “a revelação de um desconhecimento poderoso como um ato de desconhecer, não como o vácuo ou o vazio que ele finge ser, mas como um espaço epistemológico pesado, ocupado e consequente” (Ibid., p. 35). Ora, é precisamente esse ato consequente de desconhecer que reside nas recusas em reconhecer alguns devires de gênero em nossa sociedade, renúncias que não são apenas cognitivas, mas físicas – como o assassinato, cometido por Francis, do primeiro namorado de seu irmão (algo que será também tematizado em *Gisberta*, *Alair*, *Luis Antonio-Gabriela*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, *a Rainha do Céu* e *Cabaret Trans*, investigados posteriormente) e até mesmo a renúncia da mãe a ler os diários deixados por seu finado filho sobre sua cama.

De modo semelhante ao que ocorre em *O Jornal*, em *Tom na fazenda* estamos ante um protagonista diante da repressão familiar. Nesse caso, a oposição se reveste também da tensão entre a cidade, personificada pelo cosmopolitismo de Tom (designer gráfico entusiasta de marcas como Dolce Gabbana, Issey Miyake, John Galliano e de *house music*), e o campo, materializada na cultura homofóbica de uma fazenda familiar leiteira. A dicotomia, contudo, não se mantém (sendo este, talvez, o grande diferencial da obra), pois com o desenrolar da peça Tom é absorvido paulatinamente pela rotina da fazenda, sem que, todavia, essa assimilação se dê por completo. Um dos emblemas dessa ambígua assimilação é dado, por exemplo, na cena em que Tom e Francis, em meio ao processo de ordenha das vacas, começam a dançar um número de rumba que oscila entre uma luta corporal e um ritual de sedução, culminando com um beijo entre os dois homens. Mas esse beijo não

tem o poder de dissipar o conflito inicial. Logo em seguida entra em cena Sara (Camila Nhary), amiga de Tom que teria a função de representar a suposta namorada do companheiro morto. A farsa, porém, não funciona, aumentando a tensão entre Tom e a família a ponto de, nos momentos finais, o protagonista assassinar seu cunhado com um pá. A assimilação de Tom à fazenda homofóbica resulta, portanto, em assassinato.

Se *Tom na fazenda*, *Pride* e *O Jornal* encenam, de diferentes maneiras, os conflitos existenciais gays em contextos opressivos, a montagem de *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*, escrita por Raul Botana (Copi) em 1967 e dirigida por Fabiano de Freitas em 2015, dá um passo além, embaralhando radicalmente as relações afetivas, familiares e sexuais entre os personagens. Por mais que o espetáculo traga em seu título o termo “homossexual”, o que se vê em cena são corpos travestidos, com homens representando o triângulo amoroso de transexuais – Senhora Simpson (Renato Carrera), Irina (Mauricio Lima) e Madame Garbo (Leonardo Corajo) – exiladas na fria Sibéria, provavelmente devido às suas escolhas existenciais e comportamentais. Esquemáticamente, pode-se dizer que há aqui um entrelaçamento de dois arcos narrativos: de um lado, as personagens planejam uma fuga para China; de outro lado, as relações entre elas são cadenciadas por uma espiral de paixões, entre ciúmes, opressões, conflitos, inquéritos e obsessões.

De fato, o que impressiona em *O homossexual ou a dificuldade de se expressar* é o feixe de ambiguidades sobre o qual repousa a trama. Do ponto de vista cênico, por exemplo, Senhora Simpson, Irina e Madame Garbo são construídas a partir de acessórios e elementos femininos, mantendo os atores, contudo, seus traços masculinos (com destaque para as barbas, silhuetas e pelos), em uma estratégia que parece evocar, mesmo que indiretamente, as táticas *genderfuck* dos Dzi Croquettes. Sob a perspectiva narrativa, nota-se que esse conjunto de transexuais, exilados no cu do mundo, convivem, mas não compartilham certa solidariedade de classe. Eles convivem em eterno conflito. Não há aqui, portanto, uma dicotomia clara entre os personagens “desajustados” e seu contexto social conservador, mas, de modo mais cirúrgico, a internalização, por parte das figuras, de relações sociais de poder, fazendo com que as interações sejam ácidas, opressivas, repugnantes e violentas. Embaralha-se também as determinações e funções biológicas, pois

uma transexual como Irina é capaz de engravidar e abortar pelo ânus. Nem mesmo o contexto familiar é poupado desta confusão: o espetáculo está assentado em um atravessamento entre relações de filiação e aliança, de tal modo que a mãe tem relações com a filha, em uma encenação do desvio extremamente desafiadora e fecunda que instaura um parentesco *queer*.

Parece difícil negar que o título do espetáculo se refira primordialmente ao personagem de Irina. Alvo de paixões, entre amores e ciúmes, do “triângulo amoroso” aberto entre Madame, Senhora e ela mesma, Irina é submetida com frequência a torturas físicas e psicológicas, mas também a cuidados higiênicos. Essa personagem traz consigo a “experiência da injúria” que, segundo Mikolsci (2012, p. 32-33), configura as nossas primeiras experiências referentes à sexualidade. Essa figura é, portanto, o objeto de desejo e de violência das demais personagens, sem conseguir, de fato, constituir-se como um sujeito. É um personagem abjeto.³² Bom indício desse processo de abjetificação de Irina é dado pela cena em que ela é inquirida por Madame Garbo a respeito de suas decisões de mudança de sexo. Suas respostas contradizem-se o tempo todo, em uma confusão retórica que indica sua dificuldade de se expressar, mesmo em um diálogo com sua suposta semelhante, outra transexual. É justamente essa dificuldade que encerra o espetáculo, quando a boca de Irina é unicamente focalizada, ecoando visualmente os gritos de Senhora Simpson anunciados momentos antes: “não é a língua, é o cul!” E o ânus, dada sua universalidade, passividade e rejeição à reprodução, é, propõe Paul B. Preciado (2014, p. 32), “o centro transitório de um trabalho de desconstrução contrassexual”.

Nota-se, com isso, que *O homossexual ou a dificuldade de se expressar* representa um ponto de inflexão nas traduções mais recentes para os palcos brasileiros. Diferentemente de *O Jornal*, *Pride* e *Tom na fazenda*, o espetáculo em questão, pautado em um feixe de transgressões, abjeções e misturas,

32. Conforme nos esclarece Judith Butler a partir da teoria de Julia Kristeva, “o ‘abjeto’ designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente ‘Outro’” (BUTLER, 2017, p. 230). A reflexão aqui proposta ensaia uma aproximação de Irina enquanto nem sujeito, nem objeto, mas abjeto. Mais à frente, opera-se um deslocamento quanto às possibilidades estéticas do abjeto rumo aos dispositivos sociais geradores da abjeção, notadamente nos documentários cênicos.

desliza o seu foco de investigação da homossexualidade para a problemática *queer*, conforme esclarece Mikolsci (2012, p. 24):

A problemática *queer* não é exatamente a da homossexualidade, mas a da abjeção. [...] Em sua maior parte, o movimento homossexual emerge marcado por valores de uma classe-média letrada e branca, ávida por aceitação e até mesmo incorporação social. Algo muito diverso se passa quando surgem movimentos *queer*, que se pautarão menos pela demanda de aceitação ou incorporação coletiva e focarão mais na crítica às exigências sociais, aos valores, às convenções culturais como forças autoritárias e preconceituosas. [...] O *queer*, portanto, não é uma defesa da homossexualidade, é a recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha de abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo.

No caso de *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*, as exigências sociais preconceituosas se manifestam no seio mesmo das relações entre as transexuais e transgêneros, havendo aí, portanto, uma mistura entre conservadorismo e abjeção que implode, por sua vez, as fronteiras entre os aceitos e os desprezados. Do ponto de vista estético, as misturas e indeterminações presentes no espetáculo tanto recuperam aspectos da sensibilidade *camp* discutidas anteriormente quanto apontam para as experiências cênicas posteriores, como se verá agora.

Documentários cênicos e dispositivos de abjeção

Enquanto algumas obras, como *O homossexual ou a dificuldade de se expressar*, investigam esteticamente a condição abjeta, outras denunciam artisticamente os mecanismos biopolíticos de produção da abjeção. Esse é o caso de alguns documentários cênicos voltados para a homofobia e, sobretudo, para a transfobia. Como se constatou mais acima nas análises de *Tom na fazenda* e *O Jornal*, os fatos jornalísticos funcionam, com frequência, como catalisadores de produções dramatúrgicas que reconstituem ficcionalmente as situações originais, nas quais os protagonistas devem sobreviver em um contexto de pura adversidade. Este também é o caso de *Alair, Gisberta, Luis Antonio-Gabriela* e *BR-Trans*. Contudo, o tratamento ficcional elaborado

nesses casos, em especial nos três últimos, afasta-se por completo de uma formalização dramática mais convencional, sendo estas obras melhor caracterizadas como documentários cênicos.

O chamado teatro documentário não é, de fato, uma novidade do século XXI. Considerado por Patrice Pavis como herdeiro do drama histórico, o teatro documentário é definido por esse autor como “o teatro que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo” (PAVIS, 1999, p. 387). Por mais que ele reconheça haver em toda construção dramática elementos documentais, Pavis trata de diferenciar o uso que as obras ficcionais fazem dos documentos daquele realizado pelo teatro documentário. A diferença residiria justamente na ênfase que o teatro documentário concede ao procedimento de montagem, em uma resposta direta à profusão de informações que recebemos diariamente pelos meios de comunicação de massa. Nesse sentido, o teatro documentário seria uma resposta às inúmeras reportagens jornalísticas e demais informações que nos assolam a todo momento, por meio de uma apropriação dos mecanismos de montagem, entre outras técnicas épicas e cinematográficas que estruturam tais mensagens. Em suma, “o teatro documentário está ligado à ideia de um teatro como ‘espaço de informação alternativa’ no mundo submerso por informações no qual nós vivemos” (PICON-VALLIN, 2011, p. 209).

Na definição de Pavis (1999), um elemento merece ser destacado: a implicação política desse “gênero”, posto que ele está à serviço da tese do dramaturgo, que manipula os documentos “para fins partidários”. Resulta daí uma tensão interessante entre fragmentação e totalidade, visto que, por um lado, “a ação fragmenta-se em minifábulas anônimas cimentadas pela estrutura dialética da demonstração política, e não mais por um princípio de ligação orgânica” e, por outro lado, há aí “uma vontade de totalização” (SARRAZAC, 2012, p. 183). Mas, se nos primórdios do teatro documentário – notadamente nas obras de Erwin Piscator e Peter Weiss – haveria um desejo de totalização histórica ou política, atualmente se nutre extrema desconfiança em relação a esse impulso. Assim, o objetivo dos documentários cênicos contemporâneos não se assenta unicamente na demonstração política de uma tese historiográfica universal. Quanto a isso, eles se vinculam a uma tendência experimental

historiográfica onipresente no circuito artístico contemporâneo, visto que, tal qual diversas exposições e bienais – para citar alguns exemplos recentes, a VIII Bienal de Berlim (2014), *Como (...) coisas que não existem*: XXXI Bienal de São Paulo (2014), *Performing histories* (MoMA, 2012-2013) e *Une histoire* (Centre Georges Pompidou, 2014) –, os documentários cênicos buscam propor novos enquadramentos, rumos e escritas da história (FRIQUES, 2016) sem se basearem, contudo, em impulsos totalizantes. Trata-se, com isso, de “um teatro documentário do indivíduo, do existencial”, que está “em contradição com seus predecessores” (SARRAZAC, 2012, p. 183), visto que surge sob um *ethos* cultural-político que impede a marginalização do “não normativo” através da afirmação de cidadanias culturais, assim descritas por George Yúdice (2004, p. 42):

Em contraposição às noções convencionais de cidadania, que enfatizam a aplicabilidade universal, mesmo que formal, de direitos políticos para todos os membros de uma nação, [Renato] Rosaldo postulou que a cidadania cultural implica que grupos unidos por certos aspectos sociais, culturais e/ou físicos não deveriam ser excluídos da participação nas esferas públicas de determinada constituição política com base naqueles aspectos ou características.

As cidadanias culturais repousam, pois, na reivindicação de visibilidade por parte dos grupos minoritários à margem das decisões políticas, havendo aí um desvio relativista em relação à noção universalista da cidadania. Esse é precisamente o caso de *Alair*, *Gisberta*, *Luis Antonio-Gabriela* e *BR-Trans*, que – cada qual à sua maneira, mas todos baseados, em maior ou menor grau, em fragmentos (auto)biográficos – se utilizam do dispositivo teatral para expor os mecanismos violentos de produção de marginalizações, abjeções e assassinatos das comunidades LGBTQIAP+.

Um passo nessa direção seria o espetáculo *Alair*, dirigido por César Augusto e protagonizado por Edwin Luisi³³. Nele o ator interpreta Alair Gomes,

33. Antes de *Alair*, Edwin Luisi já havia participado de um espetáculo com temática trans: o monólogo *Eu sou minha própria mulher* (2007), sobre Charlotte Von Mahlsdorf – nascido Lothar Berfeld –, dona de um museu e de um cabaré clandestino nos anos sombrios de repressão na Alemanha Oriental. Com direção de Herson Capri e Susana Garcia, o espetáculo encenava fragmentos das entrevistas que Charlotte deu a Doug Wright, tendo estreado originalmente em Nova York em 2003.

fotógrafo brasileiro conhecido internacionalmente por seu trabalho homoerótico focalizando as silhuetas, os músculos e os corpos de jovens cariocas que perambulavam pelo calçadão de Ipanema em plena explosão do surf e da malhação na orla na década de 1970. A obra de Alair, por si só, apresenta um atributo bastante teatral: suas milhares de fotografias em preto e branco dos belos corpos masculinos os eternizam entre poses escultóricas e gestos cotidianos bastante adequados ao contexto cênico. O ocaso do fotógrafo é outro ingrediente deveras dramático: Alair foi encontrado estrangulado em seu apartamento em 1992, sendo o crime provavelmente cometido por algum dos rapazes registrados em suas fotos. Soma-se ainda a essa combinação o diário *New sentimental journey*, fruto de uma viagem à Europa, em que o artista registrou, tanto em imagem quanto em pensamento, seu fascínio pelos corpos olímpicos da estatuária greco-romana, e *voilà*: tem-se uma síntese dos principais recursos do espetáculo.

Contudo, por mais que esses aspectos sejam interessantes isoladamente, ao serem entrelaçados em *Alair*, produzem uma espécie de elegia ao corpo masculino heteronormativo. Envolvido pelo encanto que o fotógrafo nutria, em suas imagens e escritos, em relação aos jovens cariocas e à estatuária grega, o espetáculo não se distancia da reverência à virilidade para revelar as tensões que marcam a vida de Alair Gomes até seu final trágico. Talvez um caminho mais produtivo de homenagem à sua vida e obra seria abordá-las através de um recurso formal fundamental em sua obra: o contraste. Sendo assim, a vida *em contraste* com a obra seria capaz de revelar os impasses para os quais a idealização do corpo masculino – pilar do pensamento falocêntrico heterossexual – o conduziram.

Por mais que sejam também homenagens, *Gisberta*, *Luis Antonio-Gabriela* e *BR-Trans* optam por caminhos bem distintos. Tome-se o caso de *Luis Antonio-Gabriela*, que a Cia Mungunzá estreou em 2011. Este é um espetáculo em que o diretor Nelson Baskerville se retrata cenicamente com a memória de sua irmã mais velha, o personagem-título, por não ter sabido, ao longo de sua convivência familiar, lidar com as escolhas identitárias e sexuais daquele que nasceu Luis Antonio e morreu Gabriela, em 2006, em decorrência de complicações da aids. Mobilizando um conjunto heterogêneo de fontes documentais – entre diários, cartas, fotografias, objetos pessoais

e entrevistas com familiares e amigos –, o documentário cênico apresenta a história de seu protagonista sob o olhar de seus amigos e parentes, interpretados pelos atores do grupo.

Nesse espetáculo-confissão, ou melhor, nessa peça-apologia, Baskerville, desviando-se das armadilhas melodramáticas, concebeu o seguinte procedimento: eleger o travesti não apenas como foco temático, mas enquanto recurso estruturador do acontecimento cênico. Sendo assim, do ponto de vista estrutural, Baskerville define o transvestir como um procedimento de transformação da realidade, sendo esse o eixo central do espetáculo, visto que o documentário cênico, pautado em diversos documentos, recria ficcionalmente os familiares e amigos de Gabriela, oferecendo menos uma unidade gestáltica desse personagem do que uma bricolagem composta por diversos fragmentos, lembranças e perspectivas.

É possível dizer, portanto, que *Luis Antonio-Gabriela* é uma peça travesti, ou um documentário travestido, posto que o espetáculo assume o travestimento enquanto procedimento fundamental ao acontecimento cênico. Assim, a obra não se preocupa apenas em mostrar as situações autênticas que serviram de fundamento ao espetáculo, mas, sobretudo, em encená-las e enunciá-las diante do público. É esse procedimento que permite ao espetáculo revisitar as trajetórias entrecruzadas dos dois irmãos, por vezes encenadas paralelamente (caso dos nascimentos respectivos de Nelson e Luis), por vezes reveladas através dos encontros (como o delicado momento em que o irmão mais velho induz o irmão mais novo à iniciação sexual). De modo mais cirúrgico, ao adotar o travestimento e a transgeneridade enquanto recursos estruturantes do espetáculo, Baskerville se apropria de alguns recursos do teatro épico brechtiano, jogando a todo momento com o desnudamento – por meio da construção e da desconstrução, aos olhos da plateia, de cenas e personagens – da encenação: o alter ego do diretor interpretado por uma mulher; a vestimenta dos atores composta, em sua maioria, por *lingeries*, cintas e corpetes da cor da pele, reforçando uma indeterminação entre corpo natural e corpo artificial; a apresentação inicial dos atores, quando informam ao público quais personagens interpretarão; o uso de canções, cartazes e textos projetados anunciando/ilustrando/descrevendo/sintetizando cenas e percepções (como o cartaz onde se lê: “eu nasci em um corpo errado”); a atribuição

a um lençol da função de mãe; a presença de contêineres de madeira estampados com o nome da companhia; o uso de diversos desenhos, pendendo do teto, ilustrando massas, poses, relações e membros corporais que remetem às pinturas de Francis Bacon etc. Todos esses recursos ressaltam o caráter artificial da composição, seja do corpo, seja da cena. Com isso, *Luis Antonio-Gabriela*, além de ser uma peça-apologia, é também um corpo-cena que descortina seus próprios recursos cênicos.

Assim como *Luis Antonio-Gabriela*, o espetáculo *Gisberta* (2017), com direção de Renato Carrera e texto de Rafael Souza-Ribeiro, narra a história de uma transgênero que, diante de uma realidade brasileira brutalmente desfavorável à sua existência, migra para o velho mundo em busca de condições dignas de vida. Ocorre que Portugal também não se revela por muito tempo como um contexto plenamente acolhedor, levando ao trágico desfecho da vida de Gisberta, quando, morando em um prédio abandonado, extremamente deprimida e debilitada em decorrência da aids, ela é jogada viva em um poço de água por 14 menores torturadores que viviam em um abrigo nos arredores. Esse ocaso bárbaro contrasta significativamente com o ápice de sua carreira, quando, linda, talentosa e cheia de vida, Gisberta criou para si um lugar inquestionável na noite portuguesa.

É precisamente esse contraste que estrutura o espetáculo protagonizado por Luis Lobianco³⁴. Por mais que seja centrada na vida de Gisberta, a obra não a revela em cena. Sendo assim, a trajetória ascendente e o desfecho trágico são narrados cenicamente pelo ator por meio de personagens – entre amigos e familiares, totalmente fictícios ou ficcionalmente documentais – que conviveram com a artista. Todos eles surgem sem que Lobianco precise alterar por completo suas vestimentas. De fato, há alguns elementos constantes em *Gisberta*, em especial o figurino de Lobianco – um camisolão e um robe

34. Além de humorista, Lobianco possui uma trajetória na cena gay carioca, conforme comprovam suas participações em espetáculos na boate Buraco da Lacreia. O grupo formado por Lobianco, Eber Inácio, Letícia Guimarães e Sidnei Silveira cria desde 2012 shows performáticos – *Buraco da Lacreia Cabaré On Ice* e *Buraco da Lacreia Opera House* – compostos, fundamentalmente, por paródias e apropriações satíricas de canções, personagens e situações pertencentes à cultura erudita, à cultura popular e ao entretenimento (o que faz com que se vislumbre aí uma possível filiação ao Besteirol Carioca). Além desses shows, Lobianco também participa do Rival Rebolado, cabaré contemporâneo que conta com números de *lip-synch*, *striptease* etc.

em tons pastéis – e o cenário cinza, composto por três colunas retangulares que vão do chão ao teto, revelando em seu interior, nos números musicais, os instrumentistas Lúcio Zandonadi, Danielly Sousa e Rafael Bezerra.

Esses dois elementos neutros merecem destaque, pois são eles que instituem a todo momento uma atmosfera específica para o espetáculo. No que concerne ao figurino, as escolhas de Gilda Midani sugerem um espaço privado, como se estivéssemos diante de uma *performer* em seu quarto ou camarim. Essa impressão – reforçada pelo vão central localizado ao fundo do palco, de onde Lobianco surge de costas – institui um ambiente intimista e confessional, que remete a cenas de documentários marcantes sobre a luta trans, como as passagens de *Paris is burning* (Jennie Livingston, 1987) em que Dorian Corey (1937-1993) se arruma enquanto divide com a câmera as suas memórias e opiniões sobre a cultura trans em Nova York; ou ainda, ao trecho em que Marcella se arruma em *Dores de amor* (1988), filme em que Pierre-Alain Meier e Matthias Kälin entrevistam ícones trans brasileiros, em especial, Thelma Lipp (1962-2004), Condessa da Nostro Mundo (1942-1989), Andréia de Maio (1950-2000), Brenda Lee (1948-1996) e Claudia Wonder (1955-2010).

Entrelaçado ao tom intimista do espetáculo, encontra-se o cenário de Mina Quental. Por mais que a iluminação confira diversos matizes ao longo da peça, o que se sobressai no cenário é o seu tom cinzento e sóbrio. Essa neutralidade dialoga complementarmente não apenas com a luz, mas também com a própria atuação de Lobianco, que investe em uma relação empática com o público, seja nas situações dramáticas ou nas cômicas. Mas a ênfase monocromática do dispositivo cênico parece querer significar algo mais: desviando-se da alegria estereotipada do arco-íris, o cenário, tal qual um monólito de concreto, não nos deixa esquecer a gravidade do que está sendo narrado, sendo também um monumento àquela trajetória. Trata-se, portanto, de uma homenagem em tons cinzentos, que celebra sem abrir mão do fim trágico de Gisberta, conforme se torna bastante evidente nas passagens em que o ator desnuda teatralmente os autos jurídicos que registram os momentos finais da artista. Em suma, o complexo entrelaçamento de cenário, figurino, dramaturgia e performance nos informa que é nesse contexto de tons cinza

e pastel que transexuais e transgêneros transfiguram suas realidades brutais em busca de realização profissional, social e pessoal.

A luta contra os mecanismos sociais de abjeção é também o foco de *BR-Trans* (2015-2016), de Silvero Pereira, integrante do coletivo cearense As Travestidas. Nesse caso, nota-se um entrelaçamento mais explícito entre o viés documental e o viés autobiográfico, uma vez que o espetáculo tem início quando Pereira relata os primeiros momentos de sua formação teatral, bem como de sua convivência com travestis, transexuais e transformistas, quando vai morar em uma comunidade na região metropolitana de Fortaleza nos anos 2000. Essa intimidade, fruto também de um projeto de pesquisa realizado em presídios de Porto Alegre, colocou Pereira diante de uma questão, a ser investigada cenicamente: como lançar luz sobre a marginalização de travestis, transexuais e transformistas que, muitas vezes, são frutos noturnos de desejos proibidos pela manhã preconceituosa e heterossexista?

Para dar conta dessa complexa investigação, Pereira escolhe narrar as trajetórias de algumas pessoas com as quais conviveu. Estrategicamente, ele retoma *Uma flor de dama* (2002), seu primeiro espetáculo, baseado no conto “A dama da noite”, de Caio Fernando Abreu³⁵. Nesta peça acompanhamos a rotina de trabalho de uma transexual, do camarim à rua, do palco à mesa de bar, do (des)montar-se (recurso utilizado com frequência, como se viu em *Luis Antonio-Gabriela* e *Gisberta*, e como se verá em *Tran_se*) ao exibir-se (poeticamente representado por um *lip-synching* da música *I’ve never been to me*, de Charlene) e vender-se. Mas o foco principal é a conversa que Gisele

35. Note-se aqui a importância de Caio Fernando Abreu, que faleceu em 1996 por complicações da aids, para a discussão em torno das diferenças sexuais e de gênero. O conto “A dama da noite” já havia sido adaptado aos palcos por Gilberto Gawronski – que encenou “Uma história de borboletas” (1991) e “Do outro lado da tarde” (1998), também de Abreu – e por Hélio Dias, em 1997, enquanto a “A lenda das Jaciras” é retomado em *Tran_se*, de Joelson Gusson e Daniela Amorim, como se verá a seguir. Além destes, Newton Moreno menciona “O homem e a mancha, texto escrito para o teatro, dirigido por Luiz Arthur Nunes”, e “Morangos moçados, com direção de Paulo Yutaka em 1984, e *À beira do mar aberto*, dirigido por Gilberto Gawronski em 1985. Caio merece maior atenção por se mostrar um dos autores sobre o tema mais montados em palcos brasileiros e com visível aceitação de público e crítica” (MORENO, 2002, p. 314). Ao comentar a montagem *A maldição do Vale Negro*, escrita por Caio Fernando Abreu em parceria com Luiz Arthur Nunes, Wasilewski (2015, p. 81) ressalta também a influência do Teatro do Ridículo de Charles Ludlam. Em 2018, Gawronski protagonizou o monólogo *A ira de Narciso*, com dramaturgia do franco-uruguaio Sergio Blanco, uma autoficção que aborda o mito de Narciso menos pela egolatria do que pela busca do outro a partir de um encontro em um *app gay*.

Almodóvar, a dama da noite, mantém em uma mesa de bar, permeada de diversas tonalidades, enquanto expõe as vicissitudes de sua condição, à margem da roda gigante da vida social.

Desde *Uma flor de dama*, relata-nos Pereira em *BR-Trans*, Gisele Almodóvar o acompanha, tornando-se também parte de sua identidade fora dos palcos. É, portanto, a partir dessa indeterminação entre ator e personagem que *BR-Trans* se constrói cenicamente em uma obra que, devido a isso, apresenta nuances tanto autobiográficas (em fragmentos de parecem ter sido retirados de diários de campo) quanto etnográficas (em trechos que apontam para os depoimentos de suas interlocutoras). Estabelecido esse pacto de indeterminação, Pereira rememora Gisele, Mila, Babi, Dani, Bruna, entre outras personagens, passando então a compartilhar – ora dramaticamente, em monólogos dialógicos que remetem a *Uma flor de dama*, ora epicamente, narrando passagens – situações transversais aos indivíduos transexuais e transgêneros brasileiros: traumas familiares, perseguições policiais, roubos, prisões, exclusões disciplinares de escolas, faculdades e banheiros, prostituição e demais mecanismos de abjeção. Pontuando esses momentos abusivos, o espetáculo também homenageia essas corajosas trajetórias em passagens líricas por meio de canções da música popular brasileira, em especial *Geni* (Chico Buarque), *Balada de Gisberta* (Maria Bethânia), *Três travestis* (Caetano Veloso) e *Masculino e feminino* (Pepeu Gomes). Tudo isso perpassando pela sensualidade contundente e pela firmeza feminina da *performer*, que fazem ressoar em seu corpo a rotina diária de exclusão de transexuais e transgêneros.

Tomados em conjunto, pode-se dizer que, tal qual o desnudamento da heterossexualidade compulsória embutida no feminismo que Adrienne Rich (2010) realizou sob a perspectiva da “existência lésbica”, *BR-Trans*, *Gisberta* e *Luis Antonio-Gabriela* desenterram dos palcos heterocêntricos brasileiros a “existência trans”. Aprofundando a analogia, é interessante observar que as mulheres trans compartilham com as mulheres a “eroticização da subordinação” (RICH, 2010, p. 29), expondo de modo ainda mais decisivo a intrincada “interseção entre economia e heterossexualidade compulsória” (RICH, 2010, p. 27), na medida em que tais trajetórias expõem a subalternidade profissional dessas pessoas – segregadas, em sua maioria, do mercado de trabalho,

sendo os serviços sexuais sua profissão *par excellence* – aliada à subordinação feminina em uma sociedade heterossexual. A heterossexualidade é, portanto, uma instituição que, sob o véu inato da natureza, mobiliza um conjunto heterogêneo de dispositivos e tecnologias que impõe, organiza, gerencia, propaganda e ficcionaliza, geralmente à força – violências físicas, simbólicas e psicológicas, portanto –, a suposta hegemonia heterossexual.

Mas seriam esses atos teatrais de desenterro suficientes para uma efetiva transformação social em relação a uma heterossexualidade compulsória recauchutada, que admite atualmente gays e lésbicas, mas jamais as multi-dões *queer*? Essa indagação está no cerne de um debate recente que envolveu os três documentários cênicos aqui investigados. Por ocasião da estreia de *Gisberta* em Belo Horizonte, no início de 2018, alguns grupos de artistas protagonizados por travestis e transexuais – em especial o Movimento Nacional de Artistas Trans, a organização não governamental TransVest e o Coletivo T – protestaram contra a falta de representatividade do espetáculo, principalmente pelo fato de Lobianco, apesar de declaradamente homossexual, não ser um transexual tal qual seu objeto de investigação. Essa situação – um ator cisgênero interpretando um personagem transgênero –, casada com o fato de não haver na equipe do espetáculo nenhum indivíduo trans, atestaria para esses coletivos um grave problema pois, por mais bem intencionados que *Gisberta* e os demais documentários cênicos sejam em tornar visíveis os dispositivos de abjeção, em sua estrutura social, eles ainda escorregariam nos mesmos erros que se esforçavam para desnudar.

Essa reivindicação é tudo, menos desmedida ou trivial. A contenda em torno de *Gisberta* não é também específica deste espetáculo teatral.³⁶ A ambiguidade apontada pelos grupos de artistas trans atravessa essa obra, envolvendo, na realidade, todo um conjunto de expressões culturais, brasileiras e estrangeiras, em torno da temática. Não há como negar a profusão de obras que investigam a questão: *BR-Trans*, *Gisberta* e *Luis Antonio-Gabriela* irmanam-se não apenas com os espetáculos sobre sexualidades dissidentes

36. De fato, algumas obras com temáticas semelhantes suscitam tais questões. *Sexo neutro*, a ser debatido posteriormente, e *Uma vida boa* (2014-2017), com direção de Diogo Liberano e adaptação de Rafael Primot a partir da história de Brandon Teena difundida anteriormente pelo livro *All she wanted* e pelo filme *Boys don't cry*, também ensejaram debates semelhantes.

investigados aqui mas, de modo mais amplo, com toda uma produção cultural composta por capas de revista (Valentina Sampaio na capa da *Vogue*, ou Lea T nas campanhas da *Givenchy*), reality shows (*I am Cait*, *RuPaul's drag race*, *Drag me as a queen*), filmes e documentários (*Corpo elétrico*, *Bixa Travesty*, *Meu corpo é político*, *Tatuagem*, *Laerte-se* etc.), séries (*Transparent*, *Orange is the new black*), concursos (*Queens*, o concurso), cantores e cantoras (Liniker, Pablio Vittar, As Bahias e a Cozinha Mineira, Johnny Hooker, Gloria Groove, Caio Prado, Jaloo, Linn da Quebrada etc.), performances (Renata Carvalho), séries fotográficas (o projeto *Drag Series*, de Fernando Cysneiros, ou as séries de Robert Hamblin), literatura (Amora Moira), entre outros. Todos esses exemplos atestam o ápice da visibilidade trans. Mas tamanha visibilidade indica, de fato, a culminância da conquista dos direitos civis e sociais das comunidades representadas?

A resposta é não. No Brasil, por exemplo, as estatísticas referentes aos crimes de transfobia são tão altas quanto a profusão e a difusão de programas audiovisuais e projetos culturais concernentes ao assunto. De fato, o número de crimes contra a população LGBTQIAP+ no Brasil é estarrecedor e vem aumentando com o passar do tempo. Segundo o relatório do Grupo Gay da Bahia (GGB, 2017), de 2008 a 2016 o volume de assassinatos aumentou em 183%, saltando de 187 para 343. Em 2017, o número subiu ainda mais: foram 445 casos (resultantes, em ordem decrescente, de tiros, arma branca, suicídio, espancamento, asfixia, entre outros). Desse universo, o assassinato de gays e transexuais é o carro-chefe, abocanhando 92% do total (50% e 42%, respectivamente). Às violências físicas unem-se as violências simbólicas e sociais de todo tipo, tais como, no caso trans, a dificuldade de acesso ao ensino formal e, em decorrência direta disso, ao mercado de trabalho formal devido a preconceitos de toda sorte (impossibilidade de utilizar o nome social, frequentar o banheiro desejado etc.). Consequentemente, a combinação dessas ordens diversas de violência produz um quadro lamentável – de marginalização e morte –, em nada diferente daquele traçado pelas mulheres entrevistadas 30 anos antes em *Dores de amor*.

Nos Estados Unidos da América, país que costuma ser frequentemente idealizado enquanto lócus da liberdade, também não é muito diferente. Isso

é confirmado pelo retrocesso testemunhado pela população trans estadunidense no governo Trump, mesmo que a revista *Time* (2014) – exibindo em sua capa de junho de 2014 a estrela trans Laverne Cox, de *Orange is the new black* – tenha anunciado auspiciosamente o “*transgender tipping point*” (algo como o ponto de inflexão transgênero). Em menos de dois meses de mandato, o poder executivo de Trump suspendeu as esparsas proteções legais que existiam para essa comunidade³⁷. São constatações como essa que fizeram com que os organizadores de *Trap Door: trans cultural production and the politics of visibility*, Reina Gossett, Eric A. Stantley e Johanna Burton (2017, p. xv), anunciassem sem rodeios que “vivemos em um tempo da visibilidade trans. No entanto, também estamos vivendo em um momento de violência anti-trans”, tocando justamente na condição paradoxal em que vivemos, a meio caminho entre a representação e a realidade, entre a visibilidade e a representatividade, entre a arte e o ativismo, entre portas e armadilhas:

Na complexa paisagem cultural atual, às pessoas trans são oferecidas muitas “portas” – entradas para visibilidade, recursos, reconhecimento e compreensão. No entanto, [...] essas portas são quase sempre “armadilhas” – acomodando corpos, histórias e culturas trans na mesma medida em que estes são forçados a aderir a modalidades hegemônicas. (BURTON, 2017, p. xviii)³⁸

Essa é, de fato, a opinião de muitos criadores que contribuíram para a antologia do New Museum. Em uma mesa-redonda intitulada “*Representation and its limits*”, Lexi Adsit, Sydney Freeland, Robert Hamblin e Geo Wyeth, todos artistas trans, discutiram os dilemas dessa condição contemporânea, concordando com o processo violento de redução operado pela cultura visual, seja pela via da beleza, seja pela via do entretenimento, em ambos os casos sob o rótulo de exotismo. Por outro lado, a visibilidade é capaz de ajudar na

37. Em um editorial de 23 de fevereiro de 2018, intitulado “Trump’s chance to do right by transgender troops”, o jornal *The New York Times* registrou a possibilidade de o presidente Trump voltar atrás no veto, de julho de 2017, que impedia transgêneros de participar das forças armadas.

38. No original: “we live in a time of trans visibility. Yet we are also living in a time of anti-trans violence” e “In today’s complex cultural landscape, trans people are offered many “doors” – entrances to visibility, to resources, to recognition, and to understanding. Yet [...] these doors are almost always “traps” – accommodating trans bodies, histories, and culture only insofar as they can be forced to hew to hegemonic modalities”

criação de empatia e de novos entendimentos, mas não deve ser considerada enquanto o único instrumento para tal. Sendo assim, a exposição visual em produtos culturais – sejam eles séries, filmes, capas de revista ou documentários cênicos, estes últimos baseados em um comprometimento autoimposto com a realidade – é importante, a depender de muitos fatores: seu uso, sua finalidade, seu contexto institucional etc.; mas não é suficiente para um acerto de contas contra os valores hegemônicos dos pressupostos heterossexistas, agora repaginados na “conquista” do casamento gay. Nesse sentido, os protestos contra os espetáculos os salvam: permitem que a realidade se imponha diante de um espaço ficcional fechado e com compromisso autoimposto com o viés documental. Ao abrirem essas obras, os protestos, por fim, ajudam-nas cirurgicamente a exercer suas pretensões políticas mais agudas e urgentes, sobretudo em um momento histórico pautado por golpes, calotes e farsas políticas. Os protestos, com isso, são o ato final – e o mais essencialmente político – desses documentários cênicos contemporâneos.

Protagonismos trans: corpos-sujeitos falantes

Enquanto “segundo ato” dos documentários cênicos sobre existências trans – existências presentes cenicamente, a despeito de suas ausências nesses mesmos processos de criação –, os debates em torno da visibilidade trans evocam diretamente os questionamentos de Paul B. Preciado em relação ao conceito de “performance de gênero” cunhado por Judith Butler.

Mesmo que reconheça a sua inscrição nos estudos genealógicos do pensamento heterossexual ao lado de Butler, Preciado não se furta de observar alguns limites da teoria performativa. De fato, a noção *butleriana* de “performance de gênero” deflagra o processo gerativo de construção inerente aos discursos, à linguagem e ao pensamento heterossexual. Antes de endossar certo cartesianismo cristão pautado por uma divisão binária e assimétrica (seja ela entre corpo/mente, natureza/cultura, homem/mulher ou sexo/gênero), Butler descortina a comédia heterossexual da impossibilidade de incorporação das posições sexuais normativas, considerando tanto o sexo quanto o gênero como efeitos de um conjunto de discursos e dispositivos que dissimulam o seu próprio processo de construção. Descartando as possibilidades

ilusórias de identidades fixas, interioridades orgânicas e substâncias originais, Butler localiza os corpos, heterossexuais ou não, no âmbito da representação. Daí o gênero ser compreendido enquanto ação, performance. Pois “o gay é para o hétero não o que uma cópia é para o original, mas, em vez disso, o que uma cópia é para uma cópia [...] O original nada mais é do que uma paródia da *ideia* do natural e do original” (BUTLER, 2017, p. 67).

Contudo, essa noção de “performance de gênero” teria ofuscado, segundo Preciado (2017, p. 93), a própria materialidade dos corpos *trans* ao instrumentalizar conceitualmente as figuras do travesti e da *drag*, ignorando completamente os

processos tecnológicos de inscrição que possibilitam que as performances “passem” por naturais ou não. [...] É por isso que as comunidades transgênero e transexuais americanas vão ser as primeiras a criticar a instrumentalização da performance da *drag queen* na teoria de Butler como exemplo paradigmático da produção de identidade performativa. (PRECIADO, 2017, p. 93)

Em sua argumentação, Preciado fornece o exemplo de Venus Xtravanganza, uma das protagonistas de *Paris is burning*, figura *trans* de origem latina que seria em pouco tempo assassinada em Nova York. Ora, não seria essa mesma reivindicação interseccional do gênero, tanto performativo quanto prostético, que estaria nos “segundos atos” dos documentários cênicos acima mencionados? Não estariam essas reivindicações apontando para as estratégicas performáticas e prostéticas de gênero não apenas dentro da cena, mas sobretudo fora dela? Elas também se manifestariam em alguns espetáculos recentes, em especial no monólogo *O Evangelho segundo Jesus Cristo, a Rainha do Céu*, de Renata Carvalho, e em *Cabaret transperipatético*, do grupo Os Satyros, só que, diferentemente dos espetáculos anteriores, no seio mesmo destas propostas cênicas.

A existência de *O Evangelho segundo Jesus Cristo, a Rainha do Céu*, de Jo Clifford, desvela, por si só, os processos performativos que moldam a paisagem de nossa inteligibilidade cultural. Desde sua primeira encenação no âmbito do festival escocês Glasgay, em 2009, o espetáculo foi condenado pela igreja enquanto uma afronta direta contra a fé cristã. Com a montagem brasileira, esta condenação ganha também contornos jurídicos e

policialescos, sendo o espetáculo marcado por uma série de censuras³⁹ e interditos que impediram, por diversas vezes, que a peça fosse encenada em alguns municípios brasileiros (Rio de Janeiro, Jundiaí, Salvador, Garanhuns).

O motivo deflagrador dessa complexa orquestração repressiva de elementos religiosos, jurídicos e policiais é um só: a narração de passagens bíblicas por uma travesti. Isto é, a obra aproxima as trajetórias marginais do travesti e de Jesus, em uma estratégia que poderia ser considerada óbvia, se não fosse reprimida pelo pensamento heterossexual. Sendo assim, o argumento cristão que prega a igualdade dos seres humanos perante Deus não resiste às relações de poder orquestradas por diversas instituições que, em conjunto, esforçam-se por interditar o espetáculo. Há, portanto, um divórcio nítido entre as narrativas e as instituições que as sustentam e condicionam.

Esse divórcio é bastante emblemático. A partir dele, é possível realizar um deslocamento analítico do contexto de enunciação do espetáculo ao próprio ato enunciativo. Indubitavelmente, é louvável o esforço da obra em modificar radicalmente as posições de enunciação ao substituir um homem por uma travesti, considerando a invisibilidade desses corpos não apenas no cotidiano mas sobretudo nos processos criativos. Considerando isso, é possível levantar algumas indagações. *O Evangelho segundo Jesus Cristo, a Rainha do Céu* compõe-se de narrativas bíblicas que, em conjunto, pregam valores humanistas de respeito, igualdade, humildade, compaixão, fraternidade etc. Porém não é novidade o fato de tais valores, ao longo da história da humanidade, funcionarem paradoxalmente enquanto justificativas de processos violentos de apagamento, eliminando as diferenças (étnicas, sociais, sexuais etc.) em proveito de um pensamento hegemônico ocidental e heterossexista. Quanto a isso, é bastante esclarecedora a opinião do líder indígena Kaká Werá (2017, p. 102) ao comentar o teatro enquanto instrumento de catequização no Brasil: “O teatro desestruturou cosmovisões ancestrais, valores ancestrais, valores sagrados. Ele desestruturou o modo de pensar e o modo de os

39. Este fato – em conjunto com o encerramento prematuro da exposição “Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira” e a contenda a respeito da performance “La bete”, integrante do 35ª Panorama da Arte Brasileira (2017), no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) – comprova a onda conservadora a que se assiste no Brasil recentemente.

índios se relacionarem com a realidade, em nome de uma suposta verdade maior”. O teatro, em relação estreita com a religião cristã, foi responsável por um processo traumático de apagamento impossível de ser ignorado. E isso tudo a despeito de (ou devido a) seus valores cristãos humanistas. Dito isso, é possível compreender o divórcio entre valores e instituições religiosas como uma contradição estratégica do humanismo cristão visando dissimular o próprio processo de sua operação. Em nome da paz, a guerra.

Sem dúvida alguma, é preciso questionar radicalmente o tabu que emudece as religiosidades trans. É igualmente fundamental e necessária a tarefa de devolver humanidade a seres que, conforme esclarece Butler (2017, p. 193), são postos no domínio do desumanizado e do abjeto, justamente por não se encaixarem na lógica binária de gênero. Contudo, seria esta tarefa melhor realizada pelo humanismo cristão, tão intimamente afeito a dispositivos opressores? Que eficácia pode haver na revisão de narrativas míticas inevitavelmente associadas a instituições colonizadoras, inquisidoras e repressoras? Substituir o símbolo mítico de um dispositivo centenário repressor o tornaria menos repressor? Em que medida essa substituição ainda não endossa o binarismo maniqueísta? É possível ainda acreditar no humanismo religioso cristão, perdoar a todos, considerando as condições precárias da vida transexual? Não seria prudente aqui retomar o *leitmotif* da “terrível tentação da bondade” encontrado nas peças de Bertolt Brecht, nas quais aqueles que, “movidos pela paixão, decidem mudar o mundo não se podem dar ao luxo de serem bons” (ARENDDT, 2008, p. 256)? Ou ainda, em busca de novas formas de religião, passar a considerar “as vidas e as resiliências das mulheres trans de cor como religião” (STRASSFELD, 2018, p. 51)?

Um passo neste sentido é dado em *Cabaret Transperipatético*, dos Satyros, companhia fundada por Ivam Cabral e Rodolfo Garcia Vasquez e sediada na Praça Roosevelt, em São Paulo. O grupo conta com artistas trans, sendo o emblema disso a atriz cubana Phedra de Córdoba (1938-2016), que entrou na companhia em 2003. Até falecer, Phedra atuou em alguns espetáculos, como *A vida na Praça Roosevelt* (2005), *A filosofia na alcova* (2003) e *Transex* (2004-2018).⁴⁰ A remontagem recente desta última, ao lado de *Pink*

40. Curiosamente, uma performance de Phedra havia sido interdita nos anos 1980 quando estava sendo apresentada no âmbito do primeiro encontro brasileiro de grupos

Star (2017) e *Cabaret transperipatético* (2018), constitui a *Trilogia do anti-patriarcado*, pensada enquanto resposta estética a muitas das questões já apresentadas neste ensaio.

Não há atores cisgêneros em *Cabaret transperipatético*, espetáculo composto por esquetes que revisitam, em conjunto, as vivências e questões sociais, político-institucionais, teóricas e biográficas de “corpos falantes” (PRECIADO, 2017, p. 21) trans, travestis, agêneros e não binários. Esses corpos, em sua dimensão tanto performática quanto prostética, se oferecem ao escrutínio dos espectadores, em um autodesnudamento que reflete cirurgicamente as reificações binárias de gênero operadas pelo pensamento heterossexual. Sendo assim, aqueles corpos-falantes nus desnudam os mecanismos de abjeção de nossa sociedade heterossexista. A questão da reflexão é, de fato, bastante importante neste espetáculo, como se constata no uso recorrente de um espelho, que, por sua vez, revela desvios, desconstruções e disforias, não tanto daqueles corpos, mas de todo corpo social. Se nada fazemos a não ser nos aproximarmos parodicamente de uma ideia do que seja “o natural”, todos nós, em maior ou menor grau, apresentamos disforias, conforme nos lembra Gabriel Lodi, diante do espelho, em uma das cenas do espetáculo.

Os descolamentos e descompassos pressupostos na ideia de disforia, e também presentes na distância entre um corpo e sua imagem refletida no espelho, ganham diversos contornos em *Cabaret transperipatético*. Como na valsa de quinze anos que Luhmaza dança retrospectivamente com seu pai, enquanto narra os episódios violentos protagonizados por ambos. Ou ainda quando Sofia Riccardi relê o funk “Vai Malandra”, substituindo a protagonista da canção pelas figuras do transfóbico e do machista, em uma tática que questiona também os fundamentos heterossexistas da composição original. E até mesmo na primeira cena do espetáculo, na qual três jurados escolhidos da plateia votam para decidir qual performer engana melhor o seu sexo biológico em proveito de um gênero sexual. Qual deles seria mais mulher?

homossexuais, conforme registra Rocha (2013).

Há, nesta cena, um tom paródico inegável. Trata-se, contudo, de uma paródia não apenas dos gêneros sexuais, mas da própria cena televisiva em que se baseia, na medida em que os jurados nada decidem (os envelopes contendo as respostas já estão ali antes mesmo de o público entrar no teatro). Esta paródia em segunda instância é bastante significativa, pois anuncia a estratégia performático-prostética do espetáculo que parte justamente de um universo que poderíamos nomear de “*drag-transformista*” rumo a uma questão próxima, mas não idêntica, trans. Esta *metaparódia*, realizando a passagem do performático ao prostético, serve, então, de contraponto a tudo que virá.

E o que vem, na realidade, não é uma tentativa daqueles indivíduos de passarem despercebidos, adequando-se às premissas reguladoras que governam nosso corpo social. Em uma cena, Gabriel Lodi e Léo Perisatto dialogam sobre a transição compartilhada por ambos para o gênero masculino. Contudo, eles desejam menos se enquadrar no estereótipo do macho latino do que questionar a “economia significativa da masculinidade” (BUTLER, 2017, p. 185), buscando novas formas de subjetivação masculina que se desviem igualmente do pênis (ausente naqueles corpos) e do falo (enquanto significante máximo da lei paterna). Assim, se eles são homens, o são para refutar o ideal de masculinidade. De modo semelhante, o espetáculo desfaz a aparente unidade coesa implícita nas categorias de sexo e gênero, recombina-as conforme os corpos-falantes e suas relações se apresentam em cena: este é o caso de Guttevil, âgenero, casado com Fernanda Kawani, transexual; ou ainda de Daniela Funez, que se descreve como “mina trans fancha/sapatão/lésbica do rolê”. Aqui, os corpos sexuados, as identidades de gênero e as sexualidades se descolam radicalmente da unidade implícita nos termos masculino/feminino, revelando positivamente as descontinuidades, muitas vezes suprimidas, na ideia de gênero.

Dissidências teatrais

Além das traduções e dos documentários cênicos, observa-se no cenário fluminense do século XXI uma profusão de práticas teatrais que, em conjunto, revelam a urgência, a potência, a fecundidade e o interesse com que as

sexualidades dissidentes estão sendo investigadas atualmente. Às diferentes abordagens equivalem decisões formais distintas, resultando em espetáculos que, por sua vez, não podem ser reunidos sob um único guarda-chuva estilístico, uma escola ou mesmo um gênero específico. Por ora, cabe apenas reunir alguns deles a fim de se constatar a abrangência de possibilidades em torno da temática aqui focalizada.

Um elemento estrutural que perpassa grande parte das experiências cênicas comentadas neste artigo – em especial *Sonho Alterosa* (2015), *Tran_se* (2016), *Trajatória sexual* (2017) e a *Ocupação Rio Diversidade* (2017) – é o fato de muitas delas serem solos, entre performances e/ou monólogos. *Sonho Alterosa*, por exemplo, é uma pesquisa de Caio Riscado em torno do imaginário da bicha. Para isso, o *performer* constrói um inventário cênico-discursivo de sua condição social, composto por elementos heterogêneos, entre gestos, poses, falas, imagens, representações, princesas da Disney, perucas, louças, bonecas, roupas, dublagens, estereótipos etc. Esses recursos se unem a toda sorte de objetos *kitsch* que compõem o cenário, instituindo uma atmosfera decididamente rosa enquanto *habitat* por excelência da bicha contemporânea. A relação entre esse contexto específico – uma espécie de gabinete de curiosidades *queer* – e a performance de Riscado, entre o espaço e o corpo, revela a todo momento o amálgama de artifícios – físicos, morais e simbólicos – que constrói a figura social da bicha⁴¹. Respondendo cenicamente à afeminofobia – conforme neologismo concebido por Giancarlo Cornejo e retomado por Sedgwick (2007) –, Riscado passeia pela alteridade rosa (alterosa?) em um “exercício total [alteroso] de enunciação” e de transvaloração que poderia ser sintetizado pela seguinte passagem de Preciado (2011, p. 15-16): “as identificações negativas como “sapatas” ou “bichas” são transformadas em possíveis lugares de produção de identidades resistentes à normalização, atentas ao poder totalizante dos apelos à ‘universalização’”.

Enquanto Riscado opta por um processo desnaturalizante da alteridade rosa, Alamo Facó, em *Trajatória sexual* (2018), constrói uma narrativa em primeira pessoa na qual somos convidados a visitar o seu percurso biográfico-ficcional por entre os falos e as vaginas que se lhe apresentam na vida. Por

41. Este espetáculo dialoga bastante com o documentário *Do I sound gay?* (2014), de David Thorpe.

um lado, é bastante interessante observarmos a pluralidade de práticas e de experiências que conformam a trajetória do narrador. Contudo, há um risco sempre latente de esta *bildung* sexual servir apenas a uma certa confirmação ególatra e pretensamente libertária da personalidade desse personagem, alinhando-se tanto às tendências poliamorosas da atualidade (uma certa poli-normatividade?) quanto aos apelos publicitários para a satisfação ininterrupta de nossos desejos e prazeres.⁴²

Já a *Ocupação Rio Diversidade* segue por vias diferentes. Apesar de ser composto por quatro solos autônomos e entremeados por breves apresentações da *drag queen* Magenta Dawning, o espetáculo como um todo parece se estruturar em um arco frouxo de discussão que parte do *genderless* e se encerra no hermafroditismo simbolizado por uma planta carnívora personificada. Ressalte-se ainda que, do ponto de vista cênico, há uma alternância cenográfica entre claros e escuros pois, se o primeiro e o terceiro solos são mais sombrios, sendo apenas iluminados por dispositivos eletrônicos, o segundo e o quarto apresentam cenários mais verticalizados, localizando as ações.

Com texto de Marcia Zanelatto e direção de Guilherme Leme, *Genderless: um corpo fora da lei* narra a história de Norrie May-Welby, a primeira pessoa no mundo a ser reconhecida pelo governo de sua terra natal, Austrália, como sem gênero. Para tanto, a *performer* Larissa Bracher, portando apenas um iPad, entrelaça trechos narrativos da luta de May-Welby pelo reconhecimento de sua identidade sexual com reflexões mais ou menos teóricas sobre o processo biopolítico de gestão de corpos e sexualidades. Decorre daí um questionamento pungente da dicotomia sexual que divide os seres em dois grandes grupos excludentes entre si e unidos por condicionais lógicas – se é fêmea, não é macho; e vice-versa – que está no cerne do poder moderno exercido sobre as espécies.

Entre os dois extremos, surgem dois solos nos quais o que está em jogo é, de um lado, a repressão do desejo e, de outro lado, a sua instrumentação trágica. Escrito por Daniela Pereira de Carvalho e dirigido por Renato Carreira,

42. Um contraponto interessante a *Trajétoria sexual* é o coletivo Prática de Montação, formado no contexto de curso de Teatro da Unirio, cujas obras tematizam justamente os devires e trajetórias identitários por meio de recursos prostéticos e cênicos de colagem e justaposição.

Como deixar de ser revela Kelzy Ecard interpretando uma mulher de meia-idade diante da possibilidade de libertação sexual logo após a morte de sua mãe, fonte e agente de repressão. Em meio a um quarto entupido de coisas, a mulher em luto e a um passo da loucura dirige-se a um gato-plataea tentando se desvencilhar em vão de uma opressão já internalizada que só torna presente a ausência materna. Já *A noite em claro*, com direção de César Augusto e texto de Joaquim Vicente, complementa-se – tanto temática quanto cenicamente – com outro espetáculo do diretor, *Alair*, uma vez que focaliza um garoto de programa (Thadeu Matos), de corpo atlético, que expõe as fantasias, as projeções e os maneirismos de seu ofício. As complementaridades prosseguem na medida em que, enquanto *Alair* tematiza um homossexual morto por um michê, *A noite em claro* tem tratamento oposto, dando voz ao autor de 107 facadas em um único corpo homossexual (número que remete diretamente ao assassinato, em 1987, do ator, dramaturgo e diretor teatral Luis Antônio Martinez Corrêa, irmão de José Celso Martinez Corrêa, em seu apartamento, vítima de homofobia). Sendo assim, expõe-se cenicamente o que Mikolsci (2012, p. 10) chama de “pedagogia da masculinidade”, ou seja, o aprendizado da masculinidade estreitamente vinculado à violência em detrimento da afetividade. Nesse caso, a “prostituição viril”, diferentemente da prostituição feminina (inclusive de travestis),

parece carecer dos ares de fatalidade irreversível que impregnam miticamente a condição de prostituta. Os michês não somente costumam encarar sua prática enquanto provisória, mas descarregam sobre seus parceiros homossexuais o peso social do estigma. O fato de não abandonar a cadeia discursiva e gestual da normalidade lhes possibilita esses recursos [...] No negócio do michê a superioridade socioeconômica do cliente comprador pode aparecer, até certo ponto, “compensada” pela valorização do michê “ másculo” em detrimento da inferiorização do cliente “bicha”. (PERLONGHER, 1987, p. 21-22)

Desse modo, a virilidade do michê somada à periculosidade da situação e à pedagogia da masculinidade acarretam, tanto em *Alair* quanto em *A noite em claro*, finais bastante trágicos, com a aporia da normalidade heterossexual transmutada em assassinato de homossexuais.

Se os solos anteriores se restringem, de certo modo, a determinadas trajetórias individuais, *Flor carnívora*, dirigido por Ivan Sugahara, expande

o debate a respeito de sexualidades dissidentes ao apresentar uma atriz – Adassa Martins ou Gabriela Carneiro da Cunha – interpretando uma planta carnívora. Há nisso algo, de fato, surpreendente, uma vez que, ao propor a personificação humana de uma espécie vegetal, o solo – tal qual *Laio e Crísipo*, comentado a seguir – recupera mitologicamente o jogo das identidades sexuais, entrelaçamento ontológico que, do ponto de vista das cosmovisões ameríndias, é totalmente procedente, pois há em muitas mitologias indígenas (como entre os Tupinambá, os Yanomami e os Kuikuro, para citar alguns exemplos) uma dinâmica incessante entre formas humanas e não humanas postas não de modo externo a cada ser existente, mas em seu interior mesmo (FRIQUES, 2017). Assim, ao apostar em uma atriz representando uma planta hermafrodita, o texto de Jô Bilac encena o devir-animal e a “pressuposição antropomórfica do mundo indígena” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 54). Esse recurso confere uma nova camada à discussão de gêneros e sexualidades, visto que não apenas as diferenças étnicas e sexuais estão em cena – a sociodiversidade (CUNHA, 2012, p. 137) –, mas também a biodiversidade de espécies vegetais reprimida pelos imperativos econômicos do *agrobusiness* em torno da soja. Sendo assim, a diversidade endereçada em *Flor carnívora* não é apenas sexual e biológica, mas também étnica e ecológica.

O título de *Tran_se* (2016) já é por si só um imperativo, um convite ao outro – à plateia, em especial – para ser atravessado tanto pelo espetáculo quanto pela temática *queer* que o engendra. O endereçamento ao outro é, de fato, um elemento crucial do solo de Joelson Gusson e Daniela Amorim, fazendo com que a obra possa ser compreendida simultaneamente de diferentes formas: como um monólogo, um manifesto, uma *masterclass* sobre a teoria *queer*, uma conversa, uma entrevista, um *striptease*, uma *performance drag*, ou tudo isso junto. Para isso, Gusson incorpora a sexóloga, filósofa, pesquisadora de gênero e cover de Dolly Parton, Esmeralda de Los Niños, oferecendo uma miríade de fontes, autores, obras, situações e referências por meio das quais somos convidados a rever o pensamento heterossexual até hoje dominante em grande parte de nossas decisões mais importantes ou corriqueiras: a taxonomia indígena-*queer*⁴³ que Caio Fernando Abreu formula em sua “Lenda

43. A questão indígena-*queer* tem, nos últimos anos, ganhado força entre nós, como atestam o estudo de Estevão Rafael Fernandes (2015), a divulgação de alguns casos de homofobia

das Jaciras”]; as trajetórias de artistas cujas vidas foram marcadas pelo rótulo da loucura, como o francês Antonin Artaud e o russo Waclaw Nijinski; artistas e cientistas homossexuais que, por não escamotear suas condições e preferências, foram presos e/ou mortos, como Oscar Wilde e Alan Turing; a lista dos 31 gêneros sexuais nova-iorquinos; a narrativa *queer* das passagens bíblicas que a dramaturga transgênero Jo Clifford elaborou em *The gospel according to Jesus, Queen of Heaven*; além de artistas e escritores que, de uma forma ou de outra, contribuíram para uma justa compreensão das possibilidades sexuais para além do binarismo heterossexual, como Rimbaud, Verlaine, David Bowie, Paul B. Preciado, Liza Minelli, Madonna, Rogéria, Jean-Paul Gautier, entre outros. Todo esse material é trançado no espetáculo de modo a revelar a interseção e a permeabilidade de pares antagônicos como cura e loucura, memória e esquecimento, verdadeiro e falso.

Um dos fragmentos narrativos que Esmeralda aciona para questionar a aparente naturalidade do comportamento heterossexual é a relação que os jovens mantinham com seus preceptores na Grécia Antiga. A intimidade entre os homens gregos, estreitamente vinculada à formação das novas gerações por meio da transmissão direta dos ensinamentos por parte de seus orientadores, era uma prática presente inclusive nas narrativas míticas. Assim, uma das origens possíveis para o mito de Édipo, cristalizado na tragédia de Sófocles, é justamente a relação que Laio, preceptor exilado de Tebas, manteve com Crísipo, herdeiro de Frígia. São algumas as versões dessa relação, mas todas atestam uma certa desmedida apaixonada que faz com que Crísipo desapareça (por suicídio ou assassinato) e que os descendentes de Laio, em especial Édipo, sejam amaldiçoados. Mas, curiosamente, essa relação homoafetiva entre Laio e Crísipo pouco é lembrada, conforme observa João Cícero Bezerra (2015, p. 99-100):

Por que a paixão de Laio e Crísipo fora apagada do cânone mítico das tragédias (operação que envolve até mesmo a perda dos arquivos de obras trágicas que trataram esse tema)? Qual o interdito que permeava a desatenção dada a essa história? A aposta da dramaturgia é a de que o veto ocidental à homoafetividade se constituiu como um empecilho

entre os Ticuna e os debates recentes no 5º Encontro Nacional dos Estudantes Indígenas, em Salvador em 2017.

para que essa história fosse contada. Sendo assim, cabe ao espetáculo apresentar a trama desse mito abafado.

O espetáculo a que se refere Bezerra é *Laio e Crísipo* (2015), escrito por Pedro Kosovski e dirigido por Marco André Nunes. Para desenterrar esse mito vernacular, Kosovski e Nunes focalizam as ações no triângulo amoroso formado por Laio (Erom Cordeiro), Jocasta (Carolina Ferman) e Crísipo (Ravel Andrade), dividindo o espaço cênico concebido por Aurora dos Campos em duas esferas de atuação. Uma escada conduz a três cabines verticais justapostas ao fundo palco, havendo na parte superior de cada uma delas o nome em neon de um dos três personagens. É nesse espaço que, frontalmente, Laio, Jocasta e Crísipo apresentam conscientemente (as histórias de) suas histórias, por meio de um recurso narrativo que oscila entre o voyeurismo de um *peep show* e a apresentação brechtiana dos personagens. Nessa dimensão épica, Laio, Jocasta e Crísipo refletem sobre suas funções nos mitos, bem como sobre o processo histórico de esquecimento da relação homoafetiva entre os dois homens gregos (Crísipo diz em certo momento: “a minha tragédia você não conhece. É muito triste ser esquecido ou engavetado pela censura, né?”). Mais próxima do público, a segunda esfera de atuação institui um espaço de interação dramática entre os personagens, onde observamos as cenas cujos desenlaces já foram anunciados anteriormente por eles em suas cabines. Entrelaçadas, as duas esferas não apenas desenterram um elemento esquecido da tragédia de Édipo, a relação entre Laio e Crísipo, mas também refletem, por meio de um conjunto diversificado de recursos cênicos – dos corpos atléticos dos atores a menções a drinks *kitsch* comuns em cruzeiros gays –, a respeito da condição cínica, dessubstanciada e fantasiosa das paixões contemporâneas.

Com texto e direção de João Cícero Bezerra, *Sexo neutro* (2015), ao indagar a viabilidade de uma neutralidade sexual, parece investigar teatralmente aquilo que Paul B. Preciado (2011, p. 15) denomina de desidentificação, que surge, por sua vez, “das ‘sapatatas’ que não são mulheres, das bichas que não são homens, das trans que não são homens nem mulheres”. Nesse espetáculo, o par de atores formado por Marcelo Olinto e Cristina Flores deixa de representar o casal original para assumir momentos sexuais distintos de um mesmo ser: Cleber (antes) e Márcia (depois). O confronto, portanto, não se estabelece

entre duas pessoas, mas entre duas faces de um mesmo indivíduo, através de um *tour de force* sincrônico que reúne, no *hic et nunc* teatral, o antes e o depois de um transexual. Interessa, com isso, menos os pontos de partida e de chegada dessa aventura corporal e mais o confronto entre alguns contornos identitários momentâneos de uma única e complexa subjetividade.

Pinçando no teatro aquilo que essa manifestação artística talvez possuía de mais milenar – a transformação em outro –, Bezerra o transforma em procedimento central de uma discussão premente em nossa modernidade: um distanciamento desconfortável da ideia de “ser biológico”. Funda-se, pela cultura, uma natureza. A esse respeito caberia indagar: o quão próximos estaríamos de nossa origem natural? O que haveria de natureza numa paisagem periférica brasileira invisível (a Baixada fluminense)? Entre o sexo feminino e a mulher não existiria a sociedade? Falar de si não é se transformar em outro? Mas a que, afinal, se refere a neutralidade?

Neutro seria o desrespeito à cronologia proposto pelo dramaturgo-diretor, justapondo sobre o palco temporalidades distintas de Cléber-Márcia. Mas tal neutralidade não deve ser lida, em hipótese alguma, como anulação ou indiferença. Pois, o que se revela neste poderoso procedimento é justamente a inevitável presença de um termo no seio de outro: o devir masculino inerente ao feminino e vice-versa. Assim, antes de apostar na apresentação daqueles corpos enquanto imagens coerentes, complementares e assimétricas do sistema heterossexual, João Cícero os dispõe enquanto figuras disfóricas de um corpo ideal. Assim, *natural* seria a aceitação de gêneros e sexualidades dissidentes, ao contrário do que pregam as ditaduras heteronormativas. Neste sentido, o neutro, em absoluto, *nem* seria masculino *nem* feminino. E, assim, João Cícero materializa a seu modo a intenção teórica de Roland Barthes (cujo seminário *O Neutro* constitui a principal referência deste projeto). Trata-se de uma mecânica da exclusão que desautoriza, por sua vez, a própria oposição. Não para uma autolegitimação do artista como braço da balança, árbitro imponderável de uma mitologia burguesa. Mas como, segundo pontua Barthes, uma abordagem do *Neutro* enquanto

categoria ética de que você precisa para suspender a marca intolerável do sentido ostensivo, do sentido opressivo [...] O Neutro não é uma média de ativo e de passivo; é antes um vaivém, uma oscilação amoral, em suma, e, por assim dizer, o contrário de uma antinomia. (BARTHES, 2003, p. 141-149)

Considerações finais: por uma teoria e uma historiografia *queer* do teatro brasileiro

Os espetáculos aqui investigados, em sua diversidade de propostas e estratégias, traçam um percurso que tanto aponta para investigações futuras quanto recupera diversos caminhos e lutas travados pelas comunidades LGBTQIAP+ brasileiras ao longo do tempo. Nesse sentido, o escopo de obras apresentado neste ensaio cumpre não apenas uma função estética, mas eminentemente historiográfica⁴⁴ e política, visto que, por entre as tramas ficcionais e documentais concebidas pelas equipes artísticas, não nos deixam esquecer os percalços fóbicos que cadenciam os combates por visibilidade, reconhecimento e respeito, e também os questionamentos das normas biopolíticas heterossexuais vigentes. Não à toa, grande parte das peças citadas parte de fatos reais, como as perseguições na Uganda que engendram *O Jornal*; os assassinatos de todo tipo (frutos de transfobia ou homofobia) que estão no cerne de *Gisberta*, *Alair*, *BR-Trans*, *A noite em claro* etc.; a trajetória radical de personagens como Norrie May-Welby e o elenco de *Cabaret transperipatético*; e demais mecanismos de abjeção perpetrados até mesmo por familiares (como em *Luis Antonio-Gabriela*). É possível considerar, portanto, todos esses espetáculos enquanto um acervo teatral *queer* que reflete – não como um espelho, mas com uma consciência crítica que não está imune a paradoxos e contradições – a respeito das consequências mais violentas de nosso pensamento heterossexual.

Ademais, a constelação de espetáculos aqui apresentada em uma frouxa genealogia atesta a fertilidade da aproximação entre as práticas teatrais e os pensamentos feminista e *queer* para o questionamento dos mitos que engendram os regimes heterossexuais de visibilidade e inteligibilidade. De um

44. De modo complementar à tática reflexiva deste texto, encontra-se o espetáculo *Dizer e não pedir segredo* (2010), que a companhia Teatro Kunyn estreou em São Paulo. Com direção de Luiz Fernando Marques, a obra investiga cenicamente “o enigma de duas identidades: a de homossexual e a de brasileiro”, dialogando explicitamente com esforço reflexivo de João Silvério Trevisan (2018, p. 28). Em 2017, o impacto do pensamento de Trevisan no grupo é fortalecido por meio do espetáculo *Orgia ou De como os corpos podem substituir as ideias*. Foi na leitura de *Devassos no paraíso* que o Kunyn tomou conhecimento dos diários íntimos do dramaturgo e diretor argentino Tulio Carella, que serviram, por sua vez, de principal referência para *Orgia*. No mesmo ano, o grupo estreou *Desmesura*, a partir do universo autoficcional de *Copi*.

lado, nota-se a contribuição da manifestação teatral brasileira para a construção de um olhar *queer* preocupado não tanto com a aceitação e a prescrição social de identidades, mas com a desnaturalização de normas e convenções de gênero e sexualidades que ainda teimam em estabelecer tipologias e divisões, definindo normalidades e abjeções. De outro lado, as teorias feministas e *queer* permitem uma abordagem das práticas teatrais totalmente emancipada das prescrições dramáticas e mais adequada às dinâmicas de performatização de identidades e alteridades que estão no cerne do acontecimento cênico.

Contudo, não se pretende aqui esgotar esta discussão – muito pelo contrário. Quiçá este estudo possa funcionar como catalisador de novas aproximações entre os questionamentos das teorias de gênero, sexuais e teatrais, revelando novos olhares, práticas e sensibilidades. Que o aqui-agora do teatro fomenta o lá-acolá *queer*, afinal de contas, conforme pontua José Esteban Muñoz (2009, p. 1), “nunca fomos *queer*, mas a *queerness* existe para nós como uma identidade a ser destilada do passado e usada para imaginar um futuro. O futuro é o domínio do *queerness*”⁴⁵

Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. **Mitologias**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.
- BEZERRA, J. C. Laio e Crísipo: a Pop e o esquecimento. **Questão de crítica**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 65, p. 98-105, ago. 2015.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CORRÊA, J. C. M. Zé Celso. Entrevistador: Otávio Dias. **Trip**, São Paulo, n. 204, 24 out. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2NO5kUZ>>. Acesso em: 4 set. 2018.
- CUNHA, M. C. **Índios no Brasil: história, direitos e cidadania**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

45. No original: “we have never been queer, yet queerness exists for us as an identity that can be distilled from the past and used to imagine a future. The future is queerness’s domain”

- DO I SOUND GAY? Direção: David Thorpe. New York: Impact Partners, c2014. (77 min), color.
- DORES DE AMOR. Direção: Matthias Kälin; Pierre-Alain Meier. São Paulo: Amidon Paterson Film, c1988. (58 min), color.
- EDGEComb, S. F. **Charles Ludlam lives!** Charles Busch, Bradford Louryk, Taylor Mac and the queer legacy of the Ridiculous Company. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2017.
- FERNANDES, E. R. **Decolonizando sexualidades:** enquadramentos coloniais e homossexualidade indígena no Brasil e nos Estados Unidos. 2015. 383 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Centro de Pesquisa e Pós-Graduação sobre as Américas, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.
- FOUCAULT, M. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: _____. **Ditos e escritos:** ética, sexualidade, política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. v. 5.
- _____. **A história da sexualidade.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FRAGA, E. **Qorpo-Santo:** surrealismo ou absurdo? São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FRIQUES, M. S. Da pintura histórica à bienal histórica: autonomia, curadoria e bienalização. **Pós:** revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 287-308, nov. 2016.
- _____. Piauí é aqui: as pinturas rupestres piauienses entre a arqueologia e a história da arte. **Visualidades,** Goiânia, v. 15, n. 2, p. 11-38, dez. 2017.
- FRY, P. Prefácio. In: PERLONGHER, N. **O negócio do michê:** a prostituição viril. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 11-16.
- GOSSETT, R.; STANTLEY, E. A.; BURTON, J. (org.). **Trap Door:** trans cultural production and the politics of visibility. Cambridge: MIT Press, 2017.
- GRUPO GAY DA BAHIA. **Pessoas LGBT mortas no Brasil:** Relatório 2017. Salvador: Grupo Gay da Bahia, 2017.
- HUYSEN, A. Mapping the postmodern. **New German Critique,** Durham, n. 33, p. 5-52, 1984.
- JOHNSON, F. The future of queer: a manifesto. **Harper's Magazine,** New York, p. 27-34, jan. 2018.
- MIKOLSCI, R. **Teoria queer:** um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica; Ouro Preto: Ufop, 2012.
- MORENO, N. A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro. **Sala Preta,** São Paulo, v. 2, p. 310-317, 2002.
- MUÑOZ, J. E. **Cruising utopia:** the then and there of queer futurity. Nova York: New York University Press, 2009.
- PARIS IS BURNING. Direção: Jennie Livingston. Santa Monica: Miramax Films, c1990. (77 min), color.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

- PERLONGHER, N. **O negócio do michê**: a prostituição viril. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PICON-VALLIN, B. Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico. **Sala Preta**, São Paulo, v. 1, n. 11, p. 193-211, 2011.
- PRECIADO, B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais.” **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011.
- _____. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- QORPO-SANTO. **Teatro completo**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- RICH, A. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**, Natal, v. 4, n. 5, p. 17-44, 2010.
- ROCHA JUNIOR, A. F. Apontamentos e reflexões sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p. 277-300, 2017.
- ROCHA, R. M. Teatro e diversidade sexual: uma análise da trajetória de vida de travestis e transexuais na cena urbana. **Revista Tendências: Caderno de Ciências Sociais**, Crato, v. 7, n. 1, p. 201-237, 2013.
- ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROUBINE, J.-J. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- SANTIAGO, S. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SARRAZAC, J.-P. (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 19-54, 2007.
- SOLIVA, T. B. Do Rio de Janeiro a Paris: o papel da diva e do camp na construção social da homossexualidade. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 29., 2014, Natal. **Anais...** Natal: ABA, 2014. p. 1-20. Disponível em: <<https://bit.ly/2NPRrWi>>. Acesso em: 5 set. 2018.
- _____. Nas tramas da amizade: tensões e limites da sociabilidade em um grupo de “homens homossexuais” mais velhos, a Turma OK. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 19, n. 2, p. 43-56, 2016.
- SONTAG, S. **Against interpretation and other essays**. New York: Picador, 1966.
- STRASSFELD, Max. Transing religious studies. **Journal of Feminist Studies in Religion**, v. 34, n. 1, p. 37-53, 2018.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TIME. New York: Time Inc., v. 183, n. 22, 9 jun. 2014.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

- VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- WASILEWSKI, L. F. **A receita do sucesso do dramaturgo no Teatro Besteiro!**: o estudo da comicidade na obra dramática de Mauro Rasi entre os anos de 1978 e 1985. 2015. 188 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- WERÁ, K. **Coleção Tembetá 1: Kaká Werá**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2017.
- WITTIG, M. The straight mind. **Feminist Issues**, v. 1, n. 1, p. 103-111, 1980.
- YÚDICE, G. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Recebido em 27/02/2018

Aprovado em 16/07/2018

Publicado em 25/10/2018