



**Revista Aspás**  
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v8i1p1-6

# **GÊNERO E SEXUALIDADE EM FOCO: IDENTIDADE, DIFERENÇA E CLASSE**

Editorial

**Flaviana Benjamin &  
Matheus Cosmo**

## Dialogias do gênero

O notório percurso marcado pelos protagonismos de gênero e raça no cenário social brasileiro e sua incontestável luta na crítica aos modelos enrijecidos e de *sujeição* (LUGONES, 2014) têm deslocado reflexões e expressões artísticas significativas no país.

Nesta edição de 2018, a *Revista Aspas* com muita satisfação abre caminho para discutir as relações entre cultura, gênero e raça, compreendendo a força destas presenças em decisões pulsantes no cenário atual e, com isso, trazemos a público contribuições de diversos segmentos para dialogar e exemplificar outras formas de existir. Este número recebeu o maior número de submissões desde a primeira edição da revista no ano de 2011 – sintoma da ampla alteração sobre o tema das *relações de gênero* (BUTLER, 2015) nos espaços sociais, debates e resistência nas ruas.

Abrimos esta conversa com três contribuições-chave: a primeira se dá através do artigo de Nina Caetano, que discute *ser feminista* e, como resposta ao extermínio diário de mulheres no país, descreve, a partir da ação performativa *Espaço do Silêncio* (2013), dados alarmantes sobre a violência. A segunda aparece no decurso da linha epistemológica sob a perspectiva da teoria *queer* de Manoel Silvestre Friques, que nos dá pistas na tentativa de novos olhares para a teoria teatral. Já a terceira peça-chave nos permite refletir sobre as relações cênicas da iluminação em contestação ao paradigma patológico de *transexualidade* que reduz a *transgeneridade* que Dodi Leal subverte na criação taxonômica de *luzvesti* (*luz + travesti*).

Em consonância, *Minha vida em cor-de-rosa*, de Megg Rayara Gomes de Oliveira, propõe falar sobre a infância trans como tema central de sua análise; assim como ela, Renata Carvalho, na seção **Entrevista**, coletada por Urbano Lemos Jr. e Vicente Gosciola, expõe a necessidade de falar sobre o corpo trans na triste realidade que enquadra determinados corpos na abjeção. Nesse sentido, Butler (2015) questiona quais sujeitos são representados na Legislação, ao passo que qualquer decisão ainda levaria ao normativo que direciona a ideia do humano passível de reconhecimento e representação. O reconhecimento também é tema do artigo de Carolina de Melo Ferraresi, que discorre sobre a trajetória do ator Edgard Gurgel

Aranha, falecido em 1990, na composição de um teatro como fenômeno do *travestimento*. Na medida que poucas ou nenhuma mulher desenvolvia papéis no teatro nacional, algumas, ao longo dos anos, foram inseridas clandestinamente. A autora expõe que em 1964 o nu feminino passa a ser explorado por intermédio das vedetes e, através da figura do *fresco* – e, logo em seguida, por meio do *entendido* –, a homossexualidade masculina surge, timidamente, nos palcos teatrais do país.

Temas concernentes às mulheridades têm presença significativa neste número, aparecendo na seção **Processos de Criação** com o trabalho da autora Janaina Fontes Leite, que relata o experimento, junto a outras mulheres, do núcleo de pesquisa que resultou no espetáculo *Feminino Abjeto* – tensão entre arte e vida mediante relatos autobiográficos. Outros testemunhos também aparecem na seção **Artigos**, com depoimentos que registram a organização das mulheres na urgência de modificar as desigualdades na esfera trabalhista. Para efeito de subversão e desobediência, elas, em sua história, reivindicaram o direito ao voto como maneira de construir espaços de circulação. Dessa forma, a ação operária (trabalhista) no movimento feminista anglo-saxão tornou-se estruturante das reivindicações do gênero, e o direito ao voto trazia luz às possíveis melhorias trabalhistas. A autora Luísa Damasceno de Lacerda analisa a ausência do protagonismo das mulheres no cenário musical e, através de entrevistas e depoimentos de musicistas, descortina as relações de desigualdade, determinismo biológico e violência física e moral. Relata também a maternidade como fator decisivo na trajetória artística e a responsabilidade familiar como fatores de análise na carreira das artistas. Na questionável ótica da produtividade na relação público/privado, Mariela Lamberti de Abreu utiliza a obra *Dar de Si* (2011) da artista Roberta Barros no pulsante elo “arte e vida” em que o lugar de mãe é problematizado. A casa é usada, por elas, como problemática e ação artística latente. A performance arte, apresentada por Barros, perpassa a ótica de maternidade e prazer.

O âmbito relacional torna-se base para Mirela Ferreira Ferraz tratar da ação performativa com o espectador ao relatar a obra da artista Nina Caetano como dispositivo político de contraversão da violência. Em sua trajetória, a conexão da performance arte com os passantes produz um campo interrogativo e os problemas sociais são debatidos em coletivo.

Das transições de fertilidade (gestação/parto) caminhamos para o debate sobre a brevidade da vida e os indícios autobiográficos como ativador de reminiscências na produção de experiências cênicas. Sobre tais indícios, na cena contemporânea artística, Stela Fischer e Leticia Olivares compartilham o ambiente criacional com mulheres idosas na construção simbólica de uma memória viva e palpável. O envelhecimento atravessa as relações de classe, alterações fisiológicas, isolamento social, transtornos emocionais etc. As autoras argumentam um diagnóstico estrutural e sistêmico na relação com a velhice.

Na seção **Performatividade**, o liame “teoria e prática” atravessa experimentos híbridos e conceitos gerados em torno do gênero. A proposta da autora Flávia Naves na criação e execução da performance duracional *Figuraça* traça um diálogo epistolar com a filósofa estadunidense Judith Butler. Segundo Naves, o uso de aparatos tecnológicos trouxe outras formas de pensar a teoria e de se aproximar de um *corpo-coisa*, ressaltando como as marcas do corpo podem alçar novos espaços e autonomia. Ainda no que tange a experimentos relacionados às tensões entre teoria e forma, a performopalestra de Pamella Villanova faz uso da justaposição de teatro e palestra na realização cênica, através do mito grego de Helena, ao idealizar um futuro político de escolha sexual.

A política educacional segue na seção **Gênero e Educação** em busca de mecanismos e instrumentos autônomos. O espaço escolar e a exclusão das identidades desviantes é assunto apresentado por Robson Guedes da Silva na tipificação e reprodução do ambiente escolar que, por vezes, não enxerga o outro como abertura de desconstrução.

*Flaviana Benjamin*  
*Editora do número*

### Entre aspas

Embora seja por muitos considerada como ultrapassada, a teoria dos gêneros literários ainda parece ser de grande valia àqueles que a souberem utilizar. Seguindo seus esquemas e preceitos, dentre os registros de escrita a lírica seria aquele no qual a individualidade revelar-se-ia de modo patente. Todavia, uma das passagens mais conhecidas de Charles Baudelaire parece enfatizar que poesia e progresso formam um par antinômico, de modo que as

condições de fortalecimento e difusão da prática poética tendem a se diluir em meio à hostilidade própria à sociedade industrial. Talvez muitos sejam os motivos para tal ocorrência. Contudo, é provável que um se faça salutar.

Pressuposta à organização moderna, a reificação apresenta-se como sintoma recorrente de uma sociedade imersa em contradições, pautada apenas pela pungência de seus valores de troca. Transformada em objeto e mercadoria, a própria ideia de subjetividade tende a perder-se ao mesmo tempo que se mostra latente nos discursos e rumores sociais. Se é própria ao desenvolvimento das sociedades modernas a regressão individual, à lírica fica pressuposto um difícil dilema acerca da afirmação de seus próprios alicerces. Afinal, que espaço se reserva ao clarão da letra quando a própria voz que tende a emanar nos textos pende à dissolução? Como interpretar o emprego de uma partícula pessoal (“eu”) em um momento histórico pautado pela ausência de individualidades e a massificação de uma mesma matriz subjétil?

Os textos que aqui se apresentam não necessariamente respondem as questões elencadas. Contudo, talvez seja necessário enfatizar que são elas que tendem a guiar um difuso processo histórico no qual a própria capacidade de resistência parece se perder enquanto pretende fazer barreira a um processo histórico já desenvolvido, ainda que pouco compreendido e analisado. Por vezes, após um momento de derrota política, parece urgente lembrar que a lucidez é preferível a calorosos discursos sem embasamento prático: sem liberdade coletiva não existe a possibilidade da liberdade individual. Os nós que entrelaçam o sujeito à coletividade são os mesmos que tramam uma profunda conexão entre arte e sociedade. Resta enxergá-los.

Sob esse prisma, as indagações de Maria Giulia Pinheiro levantam problemas que, a despeito da ausência de uma possibilidade concreta de solucioná-los, parecem demonstrar uma boa alternativa de ressignificação da própria existência – tarefa difícil, mas igualmente necessária a quem não se deixa esquecer que toda matriz de poder objetiva atravessa, em primeiro lugar, o âmago de cada subjetividade. Lembrando-se disso, à *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade, José Mário Peixoto Santos fornece novo contexto e estrutura, na qual o tom da dinâmica tende a ser fornecido, antes de tudo, pela classe social correspondente – impulso que pode abrir uma boa discussão a partir de seus versos finais.

“Ressignificação” parece uma boa palavra-chave também ao escrito de Daniel Manzoni de Almeida. Todavia, ao tentar apropriar-se, de algum modo, do mito de Penélope, o narrador logo enfatiza: “Como é bom perder o passado e ter só o futuro como meta”, motivo que talvez sinalize que a esse texto uma leitura ao avesso – pensando a impossibilidade de captura de uma matriz pertencente àquilo que um dia Hegel considerou como um caráter poético do mundo – possa ser mais proveitosa e significativa que outras, levando em consideração todos os impasses modernos inerentes à constituição de subjetividades, ao avanço da indústria cultural e à impossibilidade de lidar com a própria falta, com os próprios limites e lacunas, bem como a delimitação de uma matriz desejanste a partir de padrões circunscritos pela branquitude e por uma difusa heterossexualidade compulsória.

Por fim, encontra-se a peça de Víctor Zavala Cataño, intitulada *El Gallo*, traduzida por Patrícia Freitas dos Santos. Autor pouquíssimo conhecido no Brasil, a porcentagem de ausência de informações a seu respeito é diretamente proporcional ao teor de resistência de sua vida e, por consequência, de seus escritos. Que, por meio de tão bons exemplos, uma sinalização se faça presente: o desenvolvimento político das questões identitárias passa também, obrigatoriamente, por um novo entendimento da ideologia e do mundo do trabalho – estrutura e pilar de um sistema que evita o horizonte de qualquer alternativa, mas ainda assim não consegue impedir que elas existam.

Boa leitura!

*Matheus Cosmo*  
*Editor do número*

### Referências bibliográficas

- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.



# SER ESTANDO FEMINISTA: PRÁTICAS ESTÉTICO-POLÍTICAS DE REXISTÊNCIA

*TO BE BY BEING A FEMINIST:  
AESTHETIC-POLITICAL PRACTICES OF REXISTENCE*

*SER ESTANDO FEMINISTA: LAS PRÁCTICAS  
ESTÉTICO-POLÍTICAS DE REXISTENCIA*

**Nina Caetano**

**Nina Caetano**

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Atua como professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, pesquisadora da cena contemporânea, performer e ativista feminista.

## Resumo

Este texto trata de alguns trabalhos feministas que desenvolvo, notadamente a performance de rua *Espaço do silêncio*, pensando-as como práticas “estético-políticas de *reexistência*”, ou seja, como ações em que se entrelaçam às dimensões artísticas, não somente questões de ordem ética, mas também aquelas relacionadas à nossa presença no mundo e as possibilidades de nele inventar políticas de *reexistência*.

**Palavras-chave:** Feminismo, Ativismo, Performatividade de gênero, Performance.

## Abstract

This text addresses some feminist works I develop, especially the street performance *Silence Space*, thinking them as “aesthetic-political practices of *reexistence*,” that is, as actions intermingled with artistic dimensions not only of ethical issues but also of those related to our presence in the world and the possibilities to create, in it, *reexistence* policies.

**Keywords:** Feminism, Art-activism, Gender performativity, Performance.

## Resumen

Este texto presenta algunos trabajos feministas desarrollados por mí, especialmente la performance de calle *Espacio de silencio*, considerados prácticas “estético-políticas de *reexistencia*”, es decir, acciones que se vinculan a dimensiones artísticas, no solo a temas éticos, sino también relacionados con nuestra existencia en el mundo y con las posibilidades de inventar políticas de *reexistencia*.

**Palabras clave:** Feminismo, Ativismo, Performatividad de gênero, Performance.

*Artistas não fazem arte, eles fazem conversas.  
Eles fazem coisas acontecerem.  
Eles modificam o mundo.  
(Pope.L)*

Este texto nasce de um convite. Mas também de anseios de escrita e notas sobre meu trabalho e existência. Nele, pretendo trazer reflexões sobre

práticas feministas em que se entrelaçam questões de ordem teórica, estética, política e pessoal, numa dicção ensaística na qual os conceitos e noções que o norteiam vão, aqui, aparecer, muitas vezes, “à deriva”.

Sempre que vou me apresentar, nas inúmeras conversas que tenho feito em vários âmbitos da vida, inicio por dizer que sou feminista. E antes de dizer o quanto é importante essa afirmação, reforço que feminismo, para mim, é antes de tudo, uma prática. Ou um conjunto de práticas que tem como orientação básica a ideia radical de que mulheres são gente. Para muitas pessoas isso pode soar como uma obviedade, mas não é. Pensar mulheres como gente é tratá-las em sua condição de sujeitos donos de vontade e capacidade de decisão sobre si. É pensá-las como seres humanos, com direitos básicos tais como o direito à vida. Se alguém, por exemplo, considera que uma mulher mereceu morrer porque traiu um homem, pensamento bastante comum na sociedade brasileira, o que está se negando é justamente a dimensão *humana* da mulher: não somente em suas falhas, mas, sobretudo, em sua potência de vida.

Dito isso, penso ser importante a afirmação de que sou feminista porque ela norteia diversas coisas: a posição de onde falarei, o modo como pretendo fazer a conversa, as questões que orientam minhas práticas etc. E tenho feito conversas na universidade, em escolas, em festas, nas ruas e na TV. Seja como professora, ativista, *performer* ou *disc jockey* (DJ), a questão que me atravessa é minha existência como mulher no mundo. E ser mulher no mundo é conviver com variados riscos e distinções em relação ao ser homem, entre eles a ameaça constante de violência sexual e a subalternização/desvalorização de nosso trabalho.

Então quero, nesta conversa que se inicia agora e que se dará a partir dessa questão principal, pensar algumas das ações que realizo e como elas podem ajudar a construir possibilidades de *resistência* de nós mulheres, desses “corpos que não importam” (BUTLER, 2000, p. 151). Basta ver as estatísticas para comprovar isso: atualmente, uma mulher é assassinada a cada duas horas no Brasil (cerca de 12 feminicídios todos os dias, num total de 4.473, só em 2017). Em sua quase esmagadora totalidade, os feminicídios são cometidos por homens contra mulheres que, em sua maioria, são negras<sup>1</sup>.

---

1. Dados do Mapa da Violência 2016 (INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO, 2016).

Dentre essas mulheres, Júlia, uma senhora de 80 anos, oriunda da cidade de minha mãe, no interior de Minas Gerais, que foi morta pelo marido de 86 anos a tiros. E Débora Souza, 20 anos, morta a facadas, em frente à casa em que eu morava em Ouro Preto/MG, após reagir a um assédio sexual. E Fernanda, Maria do Carmo, Catarina, Ana Paula, Luzia, Rosilda, Jandayara, Maria da Conceição, cujos nomes me foram dados por amigas ou parentes, para figurar no lençol de casal no qual, ao longo de quase 7 horas, eu “teço” 365 lápides para mulheres assassinadas, durante a realização da performance de rua *Espaço do silêncio*. Nesse trabalho, busco escutar a voz de mulheres que não foram ouvidas em tempo de evitar seu aniquilamento. Das 365 mulheres que habitam cada lençol que “bordo” em minha ação, muitas denunciaram as violências que sofriam. Muitas recorreram à justiça, buscando proteção. Outras se calaram antes, ou foram silenciadas. Suas vozes, desinvestidas de valor e de poder.

Parafraseando a ativista feminista estadunidense Barbara Kruger, que, em seu famoso cartaz pró-aborto, dizia: “Seu corpo é um campo de batalha” posso dizer, a partir de minha experiência como mulher e artista, que é de dentro do campo de batalha – MEU CORPO – que sai, como gesto estético, o grito de indignação que é *Espaço do silêncio*. O grito de quem sente na carne as violências decorrentes de uma performance de gênero imposta socialmente. E que, quando não o sente diretamente, se propõe a ser veículo para a voz de outras tantas mulheres, silenciadas por uma estrutura machista, cruel: seja na forma de neutralização de nossa voz política, seja na naturalização e romantização de relações que violam ou aniquilam os nossos corpos. Mas, antes de discutir *Espaço do Silêncio*, peço licença às minhas leitoras-interlocutoras<sup>2</sup> para, entretecendo “o pessoal e o político<sup>3</sup>”, mas também questões de ordem estética, fazer um rápido preâmbulo.

---

2. A escolha pelo feminino aqui com lugar do “universal” faz parte do recorte epistemológico que tenho buscado seguir: feminista e decolonial.

3. A expressão “o pessoal é político” foi cunhada pela ativista estadunidense Carol Hanish, em texto de título homônimo (1969), no qual traz para a arena política questões antes vistas como privadas, porque relacionadas ao âmbito do “feminino”, tais como os direitos reprodutivos ou a divisão sexual do trabalho, bem como os modos organizacionais dos grupos de mulheres.

Em 2008, por meio do obsCENA<sup>4</sup>, entrei em contato com a Marcha Mundial das Mulheres e com o movimento feminista, na pessoa de Hozana Passos. Na ocasião, a ativista aplicou uma oficina para o coletivo e nos convidou – as mulheres – para integrarmos, com nossas ações artísticas, a construção da marcha daquele ano.

Foi meu primeiro contato com o feminismo como movimento organizado, embora eu fosse “feminista desde criancinha”, como também afirma Lola, escritora de um *blog* feminista<sup>5</sup>. Ela, como muitas de nós, percebe desde cedo os cerceamentos que, em nossa sociedade patriarcal, a condição de “ser mulher” nos coloca e a necessidade de trazer a prática feminista para o cotidiano da mulher comum, a partir de sua percepção diária. Ao pensar o pessoal como político, o feminismo, segundo Carole Pateman:

chamou a atenção das mulheres sobre a maneira como somos levadas a contemplar a vida social em termos pessoais, como se tratasse de uma questão de capacidade ou de sorte individual [...] As feministas fizeram finca-pé em mostrar como as circunstâncias pessoais estão estruturadas por fatores públicos, por leis sobre a violação e o aborto, pelo status de “esposa”, por políticas relativas ao cuidado das crianças [...] e pela divisão sexual do trabalho no lar e fora dele. Portanto, os problemas “pessoais” só podem ser resolvidos através dos meios e das ações políticas. (PATEMAN apud COSTA, 2005, p. 11)

Eu, quando criança, questionava, entre outras coisas, as diferenças de tratamento entre mim e meus irmãos, em função do machismo de meu pai: ensiná-los a dirigir (mas não a mim e a minha irmã), me castigar fisicamente por “brincar de médico” com o meu primo (que nada sofreu), bem como o controle sobre o meu corpo na adolescência (proibição do uso de maquiagem e de certas roupas, restrição da sexualidade etc.). Além disso, havia a violência doméstica: lembro-me, ainda muito pequena, de ouvir meu pai espancar minha mãe, “sem que ninguém metesse a colher”, como assinala trecho do texto-manifesto que utilizo em *Espaço do silêncio*.

---

4. obsCENA – agrupamento independente de pesquisa cênica que integro desde 2007. Atualmente, é composto pelos artistas-pesquisadores Clóvis Domingos, Matheus Silva, Frederico Caiafa e Lissandra Guimarães, além de mim.

5. Disponível em: <<http://escrevalolaescreva.blogspot.com/>>.

Embora questões de gênero já aparecessem nas experimentações que realizávamos desde a gênese do obsCENA, foi desde o encontro com Hozana Passos que o entrelaçamento entre arte e ativismo que perpassa minhas pesquisas e meu agir no mundo se intensificou, alimentando e dando forma a inquietações que eu já carregava, trazendo “desconforto fresco para um problema antigo”, na feliz expressão utilizada pela *performer* e pesquisadora Eleonora Fabião, ao tratar do trabalho do artista William Pope.L (apud FABIÃO, 2013, p. 3).

Em 2008, junto à atriz Lissandra Guimarães – também integrante do obsCENA – comecei a experimentar ações no ambiente urbano, em que eu investigava uma escrita performada, ou seja, “a escrita produzida no fluxo da ação performativa e em relação com o espaço da cidade” (CAETANO, 2011, p. 168). Surgiu a intervenção urbana *Mulheres mortas* e, em seguida, *Baby dolls, uma exposição de bonecas*, que integrava ao trabalho desenvolvido por mim e por Lissandra as pesquisas de Erica Vilhena e Joyce Malta.

Três tapetes. Três nichos de exposição. Três bonecas – monumentos animados das mulheres objetos – convidam os transeuntes a brincar. Mulheres princesas, mulheres noivas, mulheres dóceis. Mulheres mudas. Mas não se engane. Logo, essas bonecas serão mulheres mortas, marcadas a giz no chão. (CAETANO, 2011, p. 167)

**Figura 1** – *Baby dolls, uma exposição de bonecas* – Praça 7, Belo Horizonte/MG



Foto: João Alberto Azevedo (2009)

Em *Baby dolls*, as *performers* compunham ações a partir de estereótipos do feminino – concretizados nas “bonecas” que cada uma performava – e eu experimentava a composição de escritas instantâneas a partir da colagem, muitas vezes irônica, de notícias de jornal, produções ficcionais, classificados de garotas de programa, anúncios de clínicas de estética e estatísticas de violência.

A intervenção percorreu vários festivais no Brasil, entre 2009 e 2011, e com ela pudemos fortalecer não somente a pesquisa realizada pelo coletivo em torno de performances urbanas, mas também a nossa investigação sobre as relações entre performance/artivismo/feminismo, pois realizávamos, muitas vezes, oficinas exclusivamente para mulheres nos lugares que visitávamos, como foi o caso do Festival Recife do Teatro Nacional (2009) e do Festival do Teatro Brasileiro: Cena Mineira (2011), no qual fizemos *workshops* com mulheres encarceradas, em Curitiba, PR e em Porto Alegre, RS. Esses eventos geraram não somente espaços de experimentação para nós, mas também campos relacionais para as mulheres participantes.

Em 2011, retornei à Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop), após concluir meu doutorado, e senti falta de aliar as investigações e pesquisas que eu desenvolvia junto ao obsCENA ao trabalho realizado na universidade. Em 2013, então, fundei o NINFEIAS – Núcleo de INvestigações FEminIstAS, que tem como eixo de pesquisa em rede colaborativa a performance e o feminismo.

Com forte caráter extensionista, o núcleo – composto por estudantes da Ufop (em sua maioria das artes cênicas) e por mulheres da comunidade ouro-pretana – realiza diversas ações, tais como mostras artísticas, oficinas<sup>6</sup>, cines-debates, atos públicos com pautas feministas urgentes (contra o estatuto do nascituro, denúncia de abusos sexuais ocorridos nas repúblicas estudantis, apoio à criação de delegacia das mulheres na região etc.) e rodas de conversa.

As rodas são bastante produtivas e trazem temas diversos, dependendo do público com que estamos falando: estudantes da universidade,

---

6. As oficinas abarcam desde aquelas de Igualdade de Gênero, realizadas em escolas da rede municipal, até *workshops* dirigidos exclusivamente para mulheres da comunidade, atendidas pelo Centro de Referência da Assistência Social (Cras).

adolescentes da comunidade, professoras da rede pública ou grupos de apoio exclusivamente femininos. Também são várias as dinâmicas com as quais trabalhamos, desde jogos até exibição de curtas e o uso de questionários rápidos, para suscitar questões.

Cito como exemplo uma das últimas rodas de conversa realizadas por mim, com o Fórum Intersectorial de Defesa dos Direitos da Infância e Juventude<sup>7</sup>, a partir da exibição do documentário *Mask you live in* e na qual tratamos do tema “Masculinidades tóxicas e relações abusivas”. Com uma dinâmica de mão dupla, em que a palavra pode circular de maneira mais horizontal, foi possível o exercício não somente da fala, mas também da escuta. Isso permitiu com que adolescentes do sexo masculino repensassem comportamentos sociais naturalizados por eles, ao serem confrontados, em sua visão, por questões colocadas pelas adolescentes presentes. E é justamente o espaço de escuta que tem me interessado praticar nas ações feministas, pois “em todo dizer (e quero dizer, em todo discurso, em toda cadeia de sentido) há um escutar, e no próprio escutar, em seu fundo, uma escuta; o que quer dizer: é porventura necessário que o sentido não se restrinja a fazer sentido (ou de ser logos), mas que além disso ressoe” (NANCY, 2013, p. 163).

Ressonância! De modo que a fala ecoe e possa produzir ruído e estranhamento, mas também sentido, música e atravessamentos. No entanto, tratar da escuta é também pensar em processos históricos de silenciamento e na necessidade de construir discursos contra hegemônicos, que possam promover uma “multiplicidade de vozes”, quebrando com “o discurso autorizado e único que se pretende universal”, e desestabilizando a norma e a autorização discursiva, de modo a “romper com o silêncio instituído para quem foi [sempre] subalternizado” (RIBEIRO, 2017, p. 75-90).

Sei que quando Djamila Ribeiro discute o termo “lugar de fala,” ela pensa num recorte específico: ao tratar do silenciamento imposto ao povo negro, critica também o apagamento que, em certa medida, o feminismo branco tem

---

7. Encontro realizado periodicamente pela Secretaria de Desenvolvimento Social e Cidadania da prefeitura de Mariana, cidade vizinha a Ouro Preto, e que visa colocar em pauta questões que atingem diretamente a juventude local, por meio de palestras ministradas por profissionais diversos.

insistentemente produzido em relação às relevantes contribuições teóricas de pensadoras negras. Mas, para a presente reflexão, quero aproximar o termo de modo a pensar os processos de subalternização enfrentados pela mulher – e aqui estou incluindo mulheres brancas e não brancas – na misógina sociedade patriarcal em que vivemos e também para pensar as práticas que buscam romper o silêncio, “e cujas premissas giram em torno de visibilizar as subjetividades das mulheres e suas questões, investidas na construção de poéticas cênicas e engajamentos como forma de construção de um mundo melhor para ‘todxs’” (FISCHER, 2017, p. 13).

Em 2013, dei início às primeiras experimentações em torno do que viria a ser *Espaço do silêncio*, performance de rua inspirada em um dos 30 espaços-gestos que compõem IdeiaSituação, proposta do artista visual luso-brasileiro Artur Barrio para a 11ª Documenta, importante exposição realizada em Kassel, Alemanha, em 2002<sup>8</sup>. Embora *Espaço do silêncio* tenha tido como motor de experimentação uma carta-manifesto dos índios guarani-kaiowá<sup>9</sup>, rapidamente ela se configurou a partir de um mote que, em meu corpo, gritava urgência: o violento extermínio diário sofrido por mulheres no Brasil.

Configurando-se como um possível campo para a nítida colocação/tomada de posição de corpos políticos marcados pela diferença – o corpo do negro, da mulher, do transgênero, do gordo, do amputado e tantos, tantos outros corpos possíveis! – a performance vem afirmando sua vocação contestatória, possibilitando a construção de espaços de resistência, seja na constituição de um corpo coletivo ou na individuação das marcas de opressão no corpo, que performa seu discurso e inscreve seu gesto no espaço, ou melhor, inscreve com o corpo seu gesto político no espaço. (CAETANO, 2015)

---

8. A proposta está disponível no dossiê *Artur Barrio: Textos, manifestos e um “texto mais recente”*, publicado pela revista *Visuais*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNICAMP: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/visuais/article/download/547/pdf>

9. Em 2013, diante da ameaça dos ruralistas e da perda de seus territórios, cerca de 50 indígenas da etnia guarani-kaiowá lançaram uma carta pública, em que diziam que só sairiam de suas terras mortas. A carta, na ocasião, foi entendida por muitos como uma declaração de suicídio coletivo e grupos de apoio começaram a mobilizar manifestações em todo o país. Na mídia tradicional, no entanto, a repercussão era mínima.

Da ação inicial, em que eu me sentava, hierática e vermelha, em uma cadeira rubra sobre um quadrado de pano branco, oferecendo à leitura dos passantes o manifesto indígena, passei a experimentar uma circularidade na ação, com dois principais eixos: com a cruz vermelha cerrando minha boca, ofereço aos transeuntes o meu próprio manifesto para, depois, retirando-a, dar início a uma sequência de cruces vermelhas no lençol branco de casal, cruces que ganham, em seguida, uma etiqueta contendo o nome de uma mulher, sua idade e profissão – quando possível – além da localidade, ano e modo (em geral bastante violento e cruel) com que foi assassinada, bem como a relação que o feminicida mantinha com ela (deste, só forneço idade e profissão).

*Espaço do silêncio* é uma performance em processo constante de elaboração: muitos dos elementos citados foram incorporados ao longo do tempo – como é o caso das etiquetas – e outros vêm sendo repensados, rearticulados, a partir do amadurecimento de minhas questões no contato com a rua e com transeuntes. É o caso do texto-manifesto, que ganha contornos específicos<sup>10</sup> em cada cidade na qual realizo a ação, bem como a definição de um programa performativo desafiante que parte de uma missão: fixar no lençol 365 lápides, uma para cada dia do ano em que mulheres são brutalmente exterminadas nesse país. A noção de programa performativo eu busco de Eleonora Fabião (2013, p. 4):

Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política [...] Programas são iniciativas.

Assumir essa missão trouxe alterações significativas à performance. Anteriormente, eu mantinha um arquivo mais ou menos fixo de nomes a serem utilizados nas etiquetas (ainda que, com o passar do tempo, outros fossem acrescentados), pois, depois de cada realização, o lençol era desfeito para, tal qual Penélope, tecê-lo novamente. Com a decisão de colocar 365 lápides, a duração da ação saltou de quase duas horas para, no mínimo,

---

10. A versão mais atual do manifesto segue inteira ao fim deste texto-conversa.

seis horas de trabalho extenuante, o que deu novo valor aos lençóis, frutos do meu labor. Decidi, então, mantê-los, fato que gerou a exigência de fazer, para cada ação, o levantamento de 365 novos<sup>11</sup> nomes de mulheres – que são pesquisados, com as demais informações, em matérias de jornais diários e sites feministas.

Evidentemente, isso também alterou o ritmo de seu oferecimento, pois levo cerca de três meses – em meio a todas as atividades que exerço – para fazer tal levantamento. A pesquisa traz, ainda, uma proximidade com as histórias dos feminicídios, pois as recolho ainda vívidas. Muitas pessoas reconhecem nomes nos lençóis, lembram histórias repercutidas na mídia, se espantam com a crueldade dos crimes. Outras reconhecem, em seu próprio cotidiano, histórias semelhantes, vividas por parentes ou amigas. Algumas encontram, em minha ação, um espaço de memória e, por que não, de reparação do crime cometido contra seus entes queridos, crime esse que, muitas vezes, sequer é reconhecido como feminicídio, seja pela justiça ou pela mídia. Como lembra Judith Butler (2015, p. 66), “o luto público está inteiramente relacionado à indignação, e a indignação diante da injustiça, ou, na verdade, de uma perda irreparável” e aí reside, segundo ela, seu “enorme potencial político”

Em 29 de julho de 2016, fui procurada via Messenger por Rosy Souza. Ela me disse que havia visto, em compartilhamentos do Facebook, materiais sobre a performance. Nesses materiais, o nome de sua tia, Osailda, de 45 anos, assassinada por envenenamento pelo marido, em Dom Expedito Lopes, Piauí. E por isso ela resolveu me procurar. Rosy quer justiça, ela luta para que o crime, ocorrido em fevereiro de 2015, seja julgado como tal e o feminicida – que permanece em liberdade – seja punido. Ela luta para que o crime não seja esquecido e para que a memória de sua tia não seja apagada.

Em 3 de setembro de 2016, fui novamente procurada via *Messenger*. Agora, por uma atriz e amiga que havia acompanhado, no final de 2015, a

---

11. Na verdade, acabam sendo um pouco menos, pois eu mantenho cerca de 15 nomes mais ou menos fixos, e que se relacionam tanto com nomes que me foram “dados” como de crimes que eu considero importantes de serem recordados (muitas vezes, porque seus autores não foram punidos), como é o caso da travesti Dandara que, brutalmente espancada em Fortaleza/CE, teve sua morte registrada em vídeo e divulgada em redes sociais.

mesa de debates *Feminicídio: o corpo da artista e a fabricação do corpo feminino*, da qual participei na II Bienal Internacional de Teatro da USP. Na ocasião, mencionei *Espaço do silêncio* e Vanessa, a minha amiga atriz, tendo vivido recentemente uma perda, lembrou-se de mim: no final de julho, Fernanda, a irmã de uma grande amiga dela, foi assassinada pelo ex-marido e o desejo de Vanessa era que eu fizesse minha ação também em memória dela.

Então, em 7 de setembro daquele ano, realizei na Praça 7, em Belo Horizonte, junto ao Grito dos Excluídos, a performance em memória de Fernanda. Nesse dia, durante a realização da ação, uma mulher quis falar comigo: Rita queria me dar o nome da irmã, para que ele também figurasse em meu lençol. A irmã, Maria do Carmo, foi assassinada pelo marido há mais de 30 anos e ele nunca foi sequer indiciado: o crime foi considerado suicídio, embora um laudo solicitado pela família tenha comprovado que ela foi morta com 2 tiros nas costas.

Em maio de 2017, minha instrutora de pilates, ao saber que eu faria a ação em Salvador, na programação do Urbarte – I Encontro de Arte, Cidade e Teatro, pediu que eu incluísse em meu lençol o nome de uma antiga professora dela, Catarina, que dois meses antes havia sido assassinada na capital baiana pelo marido, um subtenente da Polícia Militar que, além de matá-la, matou também o filho e, em seguida, se matou.

Em julho de 2017, em Salvador, realizei novamente *Espaço do silêncio*. Dessa vez, em Alagados, periferia da cidade. Ao final da ação, um homem *trans*, Dido, fez questão de, da cruz da minha boca, construir um espaço em meu lençol para figurar o nome de sua mãe, Maria da Conceição, que morreu vítima de um longo processo de depressão e autodestruição após ter sido sistematicamente espancada por todos os companheiros com quem viveu.

Esses recentes acontecimentos têm me mostrado que *Espaço do silêncio* não é só um gesto meu de denúncia e indignação. É também espaço de memória para outras mulheres, um grito que ecoa, que repercute em outros corpos. Desse modo, apostando “na capacidade relacional e no efeito de convocação” da prática realizada na rua, penso que meu “propósito não é produzir objetos para serem contemplados, mas envolver pessoas, levando-as além

da condição de espectadores”, de modo a sublinhar, como afirma Caballero (2011, p. 154), “a dupla relação – respondência e responsabilidade – que reside nos processos intersubjetivos”

Para o pesquisador Clóvis Domingos dos Santos, em diálogo com Florez (2014, p. 13), *Espaço do silêncio* se configura como uma “poética do luto”, em que é possível perceber a existência de três dinâmicas: “a apropriação do espaço urbano através da produção de um mecanismo crítico, a singularização das vítimas ao evocar suas memórias e finalmente, a representação do esquecimento e banalização da violência na sociedade contemporânea” (SANTOS, 2018, p. 166).

Ao oferecer minha presença performática aos passantes, como salienta Santos, busco me colocar no espaço público como artista e como cidadã que, “exposta, ao intervir nos espaços”, corre “o risco de transitar entre as pessoas, assumindo os imprevistos e as consequências de suas intervenções”, de modo que a performance acaba operando com uma “espécie de ‘dramaturgia’ ou partitura inicial aberta às modificações do trabalho *in situ*” (CABALLERO, 2011, p. 77-78). Como afirma Santos, ações como essa são “liminares”, pois elas se localizam entre a criação artística e o gesto ético, construindo

uma zona onde a arte se vislumbra como transparência do real, como irrupção de um estado de coisas que revela o sinistro cotidiano e onde o obscuro funciona por transbordamento, pela incidência do real contextual – inclusive, a partir do não dito – na evocação de uma memória de violência. (CABALLERO, 2011, p. 111)

Embora eu não tenha exatamente o interesse de produzir “objetos a serem contemplados”, o fato é que a realização da ação culmina, atualmente, na produção de uma materialidade bastante interessante: os lençóis. Frutos das performances realizadas em Ouro Preto, Salvador, Florianópolis e Curitiba, eles são, até agora, quatro e carregam uma plasticidade forte, em que o “excesso” de cruces demarca a enormidade dessa carnificina diária, “não como ação de vitimização autocontemplativa, mas como ação que torna visível as feridas sociais” (CABALLERO, 2011, p. 104).

**Figura 2** – *Espaço do silêncio* – Ouro Preto/MG



Foto: Nathane Alves (2016)

Assim, funcionando como pré-texto, a exposição dos lençóis demarca um espaço possível para a discussão de temas latentes à performance *Espaço do Silêncio*, no que diz respeito tanto aos procedimentos estéticos, quanto, fundamentalmente, no que concerne às questões ético-políticas que a prática suscita. Podemos, na esteira de Santos (2018, p. 173), pensar os lençóis como “mantos-corpos” ou como “corpos-poemas”:

oriundos de cenários de subjugação extrema, são o testemunho de vidas obstinadas, vulneráveis, esmagadas, donas e não donas de si próprias, despojadas, enfurecidas e perspicazes. Como uma rede de comoções transitivas, os poemas – na sua criação e na sua disseminação – são atos críticos de resistência, interpretações insurgentes, atos incendiários que, de algum modo e inacreditavelmente, vivem através da violência à qual se opõem, mesmo que ainda não saibamos em que circunstâncias essas vidas sobreviverão. (BUTLER, 2015, p. 96-97)

Desse modo, realizar *Espaço do silêncio* nas ruas das cidades tem possibilitado a mim realizar conversas, seja diretamente, nas interpelações que a prática suscita, seja nos desdobramentos possíveis que a ação gera.

### **Nem uma a menos**

Queria ter coisas doces para escrever  
Mas preciso me decidir e me decido pela raiva  
Hoje 5 mulheres foram assassinadas  
E numa hora pelo menos 20 foram violadas  
Isto, somente em um dia na Guatemala  
Multiplica-o e saberá porque estamos enojadas  
Não vou pisar em ovos com quem não entende  
Que isso é uma emergência e que estamos preparadas  
Não sou pacifista: não me exijam coisas que não ofereço  
Não pedi um pedestal nem o mereço  
Sou como as outras: farta de andar com medo  
Agressiva porque é a forma com que me defendo  
Não tenho privilégios que proteja este corpo  
Na rua pensam que sou um “alvo” perfeito  
Mas sou negra como minha bandeira e valente  
Em meu nome e de todas as minhas avós  
A curandeira que morreu de tantos golpes  
Porque o homem que a amava realmente a odiava  
A outra que foi abandonada com um filho  
E quando ficou doente tiveram que mandá-la prum hospício  
Essa é para mim porque com 15 anos  
Levei na cara um golpe de sua mão  
Porque nenhum “mano” se fez presente  
No dia em que um delinquente me feriu o peito  
Essa vai pra menina de 9 anos  
Condenada a uma gravidez porque foi estuprada pelo irmão  
Uma menina sem direitos porque o clero  
Considera o aborto pior do que o que fizeram  
Me prendo aos fatos  
Não vou explicá-los com desenhos a nenhum desses machos  
Que creem que com sua intelectualidade nos vão educar  
Sentados em seus privilégios  
(Rebeca Lane – Ni una a menos)

Todos os dias, nas ruas das cidades, mulheres são construídas.  
Mulher princesa. Mulher boneca. Mulher doce. Recatada, do lar. Mulher dócil muda. Morta. Mulher, uma obra em construção: Sorriso. Batom Boca Beijo. Depiladores hidratantes sutiãs pregadores talheres vassoura gleidy sachê escova progressiva inteligente. Silicone. Peito. Bunda. Coxa. 100% completa. Como você gosta. Pronta para consumo imediato. Mulher sobremesa. Mulher de cama e mesa. Sarada. Turbinada. Preparada. Plastificada. Estuprada. Espancada. Esquartejada. Morta. Jogada pros cachorros. na lagoa. no lixo.

Como você gosta?

Desculpe o transtorno, estamos trabalhando para você.

Mulher. Ser humano do sexo feminino capaz de conceber e gerar outro ser humano e que se distingue do homem por essa característica. A mulher em relação ao marido. Esposa. Casar. Amar e respeitar até que a morte os separe. Cuidar. Limpar. Cozinhar. Medir a economia. Ir ao supermercado. Lavar. Passar. Apanhar. Sujeitar. Sorrir. Agradar. Transar. Mesmo sem vontade. Servir bem para servir sempre. Apanhar. Mesmo sem vontade compreender. Apanhar. Perdoar. Apanhar. Esquecer. Esquecer. Esquecer. Morrer. Mesmo sem vontade.

Todos os dias, nas ruas das cidades, mulheres são destruídas. Destruir. Dar cabo de. Aniquilar. Ex-terminar. A cada 90 minutos, uma mulher é assassinada no Brasil. 70% das mulheres mortas no país são vítimas de seus (ex) namorados, noivos, maridos. 10% desses homens são agentes da segurança pública. Amar e proteger. Conceição de Maria, 43 anos. Morta a socos pelo marido, policial militar reformado. Osailda, 45 anos, morta por envenenamento. O marido segue em liberdade, assim como o assassino de Débora Souza, 20 anos, atendente do Maria Bonita de Ouro Preto/MG. Em Curitiba, Patrícia, 31 anos, foi estuprada e morta com 01 tiro na nuca pelo namorado, sem que ela pudesse reagir. Eliza, 25 anos, esquartejada e jogada pros cachorros a mando do ex-amante e pai de seu filho, famoso jogador de futebol. Claudete, 59 anos, morta e esquartejada pelo marido. Caroline, 16 anos, morta com 01 tiro na nuca na frente da família pelo ex-companheiro. Sem que ninguém reagisse, Eloá, 15 anos, foi morta com 01 tiro na cabeça pelo ex-namorado, em frente às câmeras e cercada por forte aparato policial. Em Corinto, cidade em que minha mãe foi sistematicamente espancada pelo meu pai sem que ninguém metesse a colher, Júlia, uma senhora de 80 anos, foi morta pelo marido. No Sul, Natália, 16 anos, grávida de 3 meses, foi morta pelo namorado com pelo menos 80 facadas, sem que ela eu você. sem que ninguém reagisse.

## Referências

- BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. IN: LOURO, G. L. (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

- CAETANO, Nina. **Tecido de vozes**: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira. 2011. 267 f. Dissertação (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- \_\_\_\_\_. Corpos estranhos, espaços de resistência. **Marimbondo**, Belo Horizonte, v. 3, 2015.
- COSTA, Ana Alice Alcântara. O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. **Gênero**, Niterói, v. 5, n. 2, p. 9-35, 2005.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Ilinx**, Campinas, n. 4, p. 1-11, 2013.
- FISCHER, Stela Regina. **Mulheres, performance e ativismo**: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana. 2017. 282 f. Dissertação (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- FLOREZ, Victor. Poéticas do luto: memórias que ocupam a cidade. **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 4-22, 2014.
- INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. Dossiê feminicídio. **Agência Patrícia Galvão**, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2ewkNGR>>. Acesso em: 5 set. 2018.
- NANCY, Jean-Luc. À escuta (parte I). **Outra travessia**, Florianópolis, n. 15, p. 157-172, 2013.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- SANTOS, Clóvis Domingos. **Rua dos Encontros**: liminaridade, memória, festa e insurgência nas ações do agrupamento obsCENA (Belo Horizonte). 2018. Dissertação (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

Recebido em 16/08/2018

Aprovado em 21/08/2018

Publicado em 25/10/2018



# ILUMINAÇÃO CÊNICA E DESOBEDIÊNCIAS DE GÊNERO

*SCENIC LIGHTING AND GENDER DISOBEDIENCE*

*ILUMINACIÓN ESCÉNICA Y DESOBEDIENCIAS DE GÉNERO*

**Dodi Tavares Borges Leal**

**Dodi Tavares Borges Leal**

Doutora em Psicologia Social pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo e licenciada em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

## Resumo

Este texto apresenta alguns achados de pesquisa de doutorado recém-concluída sobre transgeneridades e recepção teatral. Um dos aspectos nevrálgicos dos resultados da investigação é o potencial performativo da luz cênica como força lírica de expressão das visualidades de desobediências de gênero. A partir da crítica ao paradigma patológico de “transexualidade”, que reduz a amplitude das transgeneridades à modificação corporal, aventamos a corruptela “luzvesti” (luz + travesti) como operadora do aparato estético da iluminação cênica sobre desobediências de gênero. Nessa mesma direção, embasando-nos em uma perspectiva contrassexual, a ideia de diversidade sexual representada por siglas é posta em xeque em seu produtivismo cardapialista, monossexual e em escala. A partir da análise dos efeitos de luz das encenações *A demência dos touros* (Cia. Teatro do Perverto, 2017) e *As 3 Uíaras de SP City* (Laboratório de Técnica Dramática, 2018), tendo ambas abordado as transgeneridades como problemática urbana, pretende-se neste artigo indicar os aportes da iluminação cênica ao redimensionamento teórico dos estudos de gênero a partir das visualidades. Assim, o que se entende por autodesignação identitária em função do desejo ou de práticas sexuais passa a ser tensionado com processos subjetivos e sociais de performatividade e de recepção contrassexuais, percebendo a luz como um elemento de desenho espacial do gênero. A iluminação como traje de cena (vestir-se de luz) é então vista como uma possível resultante espacial de desobediência de gênero entre a dramaturgia da luz e a atuação da recepção teatral.

**Palavras-chave:** Iluminação cênica, Transgeneridades, Contrassexualidade, Performance de gênero, Recepção teatral.

## Abstract

This text presents some findings of a recently concluded doctoral research on transgenerity and theatrical reception. One of the neuralgic aspects of the research results is the performative potential of scenic light as a lyrical force of expression of the visualities of gender disobedience. From the critique of the pathological paradigm of “transexuality”, which reduces the amplitude of the transgenerities to the body modification, we propose the corrupted term “luzvesti” (luz/lighting + transvestite) as operator of the aesthetic apparatus of the scenic lighting on disobediences of gender. In the same direction, based on a contrassexual perspective, the idea of sexual diversity represented by acronyms is put in check in its carte/menu characteristics, and its monosexual and scale productivism. From the analysis of the light effects of the plays *A demência dos touros / The dementia of the bulls* (Cia Teatro do Perverto, 2017) and *As 3 Uíaras the SP City / The 3 Uíaras from SP City* (Laboratory of Dramatic Technique, 2018), both of which approached transgenerities as an urban issue, this article indicates the contributions of the scenic lighting to the theoretical resizing of the studies of gender from the visualities. Thus, what is understood by self-identification as a function of desire or sexual practices become tensioned with subjective and social processes of contrassexual performativity and reception, perceiving light as an element of spatial design of gender. Lighting as a costume of the scene (light dressing) is then seen as a possible spatial result of gender disobedience between the dramaturgy of light and the performance of theatrical reception.

**Keywords:** Stage lighting, Transgenerity, Contrassexuality, Gender performance, Theatrical reception.

## Resumen

Este texto presenta algunos hallazgos de investigación recién concluida sobre transgeneridades y recepción teatral. Uno de los aspectos neurálgicos de los resultados de la investigación es el potencial performativo de la luz escénica como fuerza lírica de expresión de las visualidades de desobediencias de género. A partir de la crítica al paradigma patológico de “transexualidad”, que reduce la amplitud de las transgeneridades a la modificación corporal, aventamos el termo corrompido “luzvesti” (luz + travesti) como operador del aparato de la iluminación escénica sobre desobediencias de género. En esa misma dirección, basándonos en una perspectiva contrasexual, la idea de diversidad sexual representada por siglas/acrónimos es puesta en jaque en su productivismo cardapialista, monosexual y en escala. A partir del análisis de los efectos de luz de las obras *A demência dos touros / La demencia de los toros* (Cia. Teatro del Perverto, 2017) y *As 3 Uiaras de SP City / Las 3 Uiaras de SP City* (Laboratorio de Técnica Dramática, 2018), habiendo ambas abordado las transgeneridades como problemática urbana, se pretende en este artículo indicar los aportes de la iluminación escénica al redimensionamiento teórico de los estudios de género a partir de las visualidades. Así, lo que se entiende por autodesignación identitaria en función del deseo o de prácticas sexuales pasa a ser tensado con procesos subjetivos y sociales de performatividad y de recepción contrasexuales, percibiendo la luz como un elemento de diseño espacial del género. La iluminación como traje de escena (vestirse de luz) es entonces vista como una posible resultante espacial de desobediencia de género entre la dramaturgia de la luz y la actuación de la recepción teatral.

**Palabras clave:** Iluminación escénica, Transgeneridades, Contrasexualidad, Performance de género, Recepción teatral.

## Introdução

A busca por recursos das visualidades cênicas (cenografia, maquiagem, luz etc.) para operar a expressividade de desobediências de gênero se fundamenta na derrocada da tipificação identitária assentada em processos de patologização. A interveniência de modos de existir nos quais as configurações de

gênero rompem com a cisnormatividade requer, por sua vez, um aparato performativo no sentido de delinear as falhas de projetos dramáticos sobre o corpo.

Nesse sentido, o paradigma da “transexualidade”, que restringe a transição de gênero à modificação corporal, é posto em xeque, já que os processos das transgeneridades prescindem da genitalização do gênero e de quaisquer outros modos de intervenção cirúrgica. Ao passo que a noção de desobediência de gênero nos remete a processos subjetivos e sociais (OLIVEIRA, 2017), a experiência transgênera é cada vez mais compreendida como sendo da ordem da performatividade em fricção com os processos de recepção. Ora, é justamente nesse jogo entre o que se performa em termos de gênero, de um lado, e as leituras de gênero, de outro, que se dá a ocorrência de mecanismos estéticos nos quais a corporalidade desenha o espaço em contornos de gênero.

A iluminação cênica, enquanto área fundamental das visualidades teatrais, se nos apresenta como uma possível linguagem de gênero. No entanto, os oximoros visuais de luz e sombra são muito mais que gradientes de tonalidade de gênero. As possibilidades de configuração das desobediências de gênero em efeitos de luz dão ensejo para a assimilação visual de sua espacialidade cênica (LEAL, 2018a). Por sua vez, a intrincada relação entre os modos simbólicos e sensíveis da comunicação estética (BOAL, 2009) ganha na luz cênica um campo instigante de elaboração da percepção de gênero para além do caráter informativo no qual se assentam as normatividades sociais. Ou seja, em vez de reforço a um paradigma dramático de pensamento simbólico sobre as identidades de gênero (homem e mulher), a iluminação cênica parece nos aproximar de uma categoria sensível de expressão estética na qual a força lírica da luz remete a modelos visuais de performance de gênero (cis e trans).

Este artigo pretende apontar alguns elementos da performatividade da luz enquanto aparato sensível de expressão estética das transgeneridades. Para tanto, além dos efeitos de luz destacados de duas encenações teatrais recentes, retomamos brevemente elementos críticos nos quais as dissidências sexuais e as desobediências de gênero parecem se opor ao produtivismo da diversidade e à patologização contida na noção de “transexualidade”. Antes dos apontamentos específicos sobre as resultantes de gênero da dramaturgia da luz e da atuação da recepção teatral, levantaremos alguns aspectos

teóricos e práticos sobre os processos de gênero em que uma abordagem contrassexual nos permitirá compreender as dimensões visuais performativas de desobediências de gênero negligenciadas no uso de siglas identitárias.

## **Dissidências sexuais e desobediências de gênero**

Pretendemos aqui apresentar algumas reflexões acerca de como os limites dos processos sociais de sexualidade e de gênero baseados num ideário produtivista de diversidade ensejam a pesquisa das visualidades cênicas como linguagem de expressão de dissidências sexuais e de desobediências de gênero. Nesse sentido, tanto os ganhos como as falhas identitárias contidas neste percurso herdado do século XX, marcado pela hegemonia das sexualidades no espectro cisnormativo, ensejam hoje o sublinhamento das interações subjetivas e sociais da performatividade de gênero com a recepção de gênero.

Um primeiro aspecto a se abordar a respeito da noção de diversidade é a sua estigmatização sexual. De fato, a luta por reconhecimento de práticas sexuais não normativas foi um traço extremamente significativo da revolta de Stonewall, em Nova York, em 1969. Como legado, muitos direitos sociais passaram a ser auferidos e reclamados desde então (apesar de sua falibilidade devido ao reincidente conservadorismo). Ora, o uso de siglas para remeter a grupos de resistência sexual passou a se justapor, na legenda de letrinhas, a formas performativas de gênero contestatórias da cisnormatividade. Gerou-se aí um quiproquó que ainda hoje é de difícil desembaraçamento, ou seja, a noção de que o sujeito *ou* contesta a normatividade sexual *ou* contesta a normatividade de gênero; e mais: de que se fazendo uma contestação, não se faz a outra, como se fossem excludentes. As siglas, artefatos de resistência, passaram assim a ter uma naturalização em seu uso comum, uma vez que qualificam a diversidade não apenas como uma opção entre várias (cujo desdobramento nomearemos de cardapialismo) mas, sobretudo, por fundamentarem-na em sua sexonormatividade, ou seja, em função de sua funcionalidade sexual. Uma consequência que indica a falência desse modo de operar é o negligenciamento das performances de gênero (cis e trans) subjacente a quaisquer formas de sexualidade, tanto hegemônicas quanto de resistência.

O aburguesamento da luta por direitos sexuais se expressou durante as últimas décadas pela prevalência do casamento monogâmico com divisão de bens enquanto centralidade de pauta política. Simultaneamente pouca atenção se deu ao contínuo genocídio da população trans, que culmina, ainda em 2018, em alcançar a expectativa de vida de 36 anos. Muito mais do que debater o método estatístico ou a linearidade científica desse dado, interessa-nos perceber como os atravessamentos entre os assuntos de sexualidade e de gênero ainda são pouco explorados do ponto de vista crítico e estético. Um simulacro desse enredamento está na subsistência de formas transgêneras nas existências bixas e sapatônicas, ora exclusivamente ligadas a práticas sexuais quando seus conteúdos subjetivos e sociais remetem nitidamente a performatividades gênero-desobedientes.

O próprio não reconhecimento de que bixa e sapatão são formas trans (e são!) tem que ver com a reincidência da categoria “transexual”, criada pela psiquiatria para tipificação de doença mental, e pela epidemiologia para controle social de doenças sexualmente transmissíveis (LEAL, 2018b). Na versão “transexual” das transgeneridades, a ficção patológica de disforia de gênero assenta-se não apenas na ideia do descontentamento do sujeito com o próprio corpo mas, sobretudo, na de que é necessário algum tipo de modificação corporal (genital, dos seios, hormonização etc.) para categorizar alguém como trans. Daí nasce não apenas a noção equivocada de que nós, travestis, não somos trans mas, principalmente, a necessidade de controle biopolítico das diferenças entre os corpos trans no sentido de se legitimar quem é mais trans do que quem – obviamente num paradigma cisnormativo.

Inspiradas no *Manifesto contrassexual* (PRECIADO, 2014), propomos literalmente a substituição do termo diversidade por *dissidências sexuais e desobediências de gênero* – não apenas no sentido de apontar o fracasso das siglas enquanto processo identitário, cujos pontos críticos serão indicados sumariamente a seguir mas, principalmente, com o intuito de rascunhar formas de combater a apropriação do capital sobre a noção de diversidade, que acaba por se manifestar em meios de controle. Não é à toa que a objetificação de formas não hegemônicas de sexualidade e gênero guarda consigo a abjeção como processo psicossocial interdependente (LEAL; DENNY, 2018). Objetas e abjetas, as corporalidades dissidentes e desobedientes ganham

com o termo “diversidade” a higienização necessária para se inserirem eficientemente nos meios de produção e consumo do capital.

Na tese *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral* (LEAL, 2018b) defino três formas problemáticas nas quais se assentam o histórico de formatação do gosto, de controle sobre o corpo trans e de luta pelas siglas, as quais corroboraram historicamente a prevalência de direitos sexuais sem combater a cisnormatividade. Nesse sentido, comento a seguir o cardapialismo, a monossexualidade e a escala/régua e, na sequência, parto para a observação das visualidades cênicas enquanto possibilidades performativas e de recepção das desobediências de gênero, tendo a especificidade da luz como linguagem investigativa.

A noção de cardapialismo sintetiza a estigmatização do gosto enquanto forma funcional de identificação classificatória de uso e descarte dos corpos; enquanto se privilegia o gosto, pouco se percebe sobre as lacunas do *não gostar*. O que o cardapialismo das siglas sustenta é uma verdadeira naturalização do gosto e do *não gostar* sobre os corpos, pouco levando em conta o processo social de formação dessas preferências. Mas, mais do que isto, toda sigla é uma tentativa de legitimar preconceito: há nas siglas a ideia de que podemos gostar de alguns corpos e *de que outros corpos não são gostáveis* a partir do momento em que alguém se apresenta em uma ou outra categoria. O sujeito aqui não é apenas um cardápio sexual, mas faz os outros sujeitos de cardápio sexual.

A monossexualidade se soma ao cardapialismo no sentido de haver uma naturalização de que se deve gostar de um tipo de gênero ou de outro. Historicamente vinculada às categorias de bissexualidade ou pansexualidade, a monodissidência sexual é uma configuração que procura romper com a monossexualidade sobretudo no que concerne à ideia de que esta é uma orientação individual do desejo. Ora, a égide monogâmica das práticas sexuais se associa dramaticamente à monossexualidade, quase como expectativas mutuamente operantes sobre os corpos. O que a sexualidade das siglas negligencia, além dos processos performativos de gênero, é que todos os corpos são gostáveis e que o *não gostar* é sempre um preconceito

construído ao longo da vida dos sujeitos em processos sociais de dominação e de resistência.

Nomeamos de escala/régua o controle biopolítico sobre os corpos trans que se expressa nas últimas décadas na síntese “TT”. Essa configuração brasileira (interdependente de outros países da América Latina) que se dá na formulação “pessoas trans e travestis” diferencia as transgeneridades em função da maior ou menor adequação ao extremamente problemático e falido processo transexualizador. Ainda que haja diferenças históricas no uso dos termos, estes referem-se ao mesmo fenômeno: trans são travestis, e travestis são trans. A recorrente diferenciação em escala se assemelha a uma parametrização das transgeneridades em uma régua para ver quem é mais trans do que quem. Como em uma sugestiva associação ao colorismo como controle biopolítico sobre os corpos negros no Brasil, a escala/régua não apenas fundamenta e naturaliza a cisnormatividade, mas sofisticada o controle do Estado sobre os corpos trans. Por fim, a justaposição do termo “sexual” ao radical “trans” não apenas coroou durante muitos anos a genitalização das transgeneridades mas, sobretudo, evitou destacar que ser trans é uma questão de gênero e, ainda, que os processos de gênero se dão em equações complexas de visualidade entre a performance e a recepção dos corpos em sua espacialidade.

## **Performatividade da luz e transgeneridades**

Comporemos aqui a indicação de alguns efeitos de luz das encenações *A demência dos touros* (Cia. Teatro do Perverto, 2017) e *As 3 Uíaras de SP City* (Laboratório de Técnica Dramática, 2018). Tanto uma quanto outra obra desdobraram cenicamente as transgeneridades como problemática urbana. Tendo em consideração as limitações levantadas anteriormente, objetiva-se aqui verificar como os estudos de gênero podem ser redimensionados teoricamente quando levamos em conta elementos expressivos da comunicação visual. Assim, verifiquemos algumas das possibilidades dramáticas da luz em sua sugestividade de experiência de gênero junto à recepção teatral.

Em *A demência dos touros*, a manipulação das fontes e dos controles de luz em cena pelos/as atores/atrizes se deu em concomitância com o olhar crítico sobre as modulações de gênero do corpo trans postas em cena. Na encenação percebeu-se que a visualidade dos aspectos sociais de gênero, por meio da luz cênica, pode se configurar de várias formas. Um elemento estético relevante da iluminação cênica dessa montagem se deu em torno de seu caráter expressionista que, diferentemente de uma iluminação mais naturalista, não tinha como foco valorizar o efeito atmosférico da luz (CAMARGO, 2000). Nesse sentido, o percurso criativo da luz nessa montagem se fez menos com o intuito imitativo da realidade e mais com a intenção de seletividade e sobressalência de algum aspecto cênico relativo à materialidade do gênero.

O potencial performativo da luz (LUCIANI, 2012), caracterizado pela capacidade da poética da luz de instaurar-se cenicamente enquanto um fazer, um acontecimento, tornou-se nessa encenação um aparato concreto de percepção dos traços líricos do gênero junto à recepção teatral. Nesse sentido, a produção performativa da luz nos aproxima da própria propositividade do grupo diante do efeito estético proporcionado aos/às espectadores/as no sentido da provocação já antecipada no próprio processo criativo (DESGRANGES, 2012; DESGRANGES; SIMÕES, 2017). A iluminação cênica enquanto linguagem de pesquisa expressiva e de percepção das transgeneridades, a partir de uma luz onírica, revelou-se enquanto elemento perspicaz de desenho de sutilezas íntimas. Um exemplo desse recurso, demonstrado na Figura 1, foi a inserção de luzes pisca-pisca em um repolho, indicando o *bebê trans* e seu aspecto multicor. Por outro lado, também se trabalhou com um efeito mais cortante no que se refere aos rasgos nas paredes inscritos por lâmpadas fluorescentes e aos entulhos iluminados em um carrinho de mão, ambos trazendo a noção de muro e de cerceamento espacial do lugar de pertencimento e de não pertencimento de pessoas trans na cidade ficcional. Diga-se de passagem que, em determinado momento da encenação, ambos os efeitos se conectam – quando a protagonista usa o carrinho de mão como berço de seu bebê trans. Além desses efeitos, houve uma reincidente ambientação embranquecedora do espaço cênico pela escolha do tipo de lâmpada e por sua cor asséptica, remetendo o público à espacialidade clínica do contexto médico, que manipula a corporalidade trans com processos hormonais, entre outros.

**Figura 1** – *A demência dos touros*



Foto: Karina Lumina (2017)

**Figura 2** – *A demência dos touros*



Foto: Plínio Machado (2017)

Uma utilização recorrente da luz cênica no espetáculo foi o de desenho espacial da opressão de gênero. Na Figura 2 vê-se um operário que, com um carrinho de mão iluminado, indica o percurso narrativo de segregação que se cria na peça a partir das ações de construção de um muro que divide na urbanidade as pessoas trans das pessoas cis. O entulho como fonte de luz dá tom à tensão espacial das transgeneridades em ambientes sociais cisnormativos.

Ainda sobre o desenho espacial de gênero, tendo a luz como fator de divisão em muro ou de rasgo do espaço social, há na Figura 3 outra incidência deste efeito, agora mostrando a divisão que também se dá entre o saber médico predominantemente cisgênero sobre o corpo transgênero. Neste sentido, a luz como que revela o espaço cênico como um sintoma da dominação de gênero: a luz como transgeneridades que brotam em espaços não convidativos, murados em ideias ou em concreto.

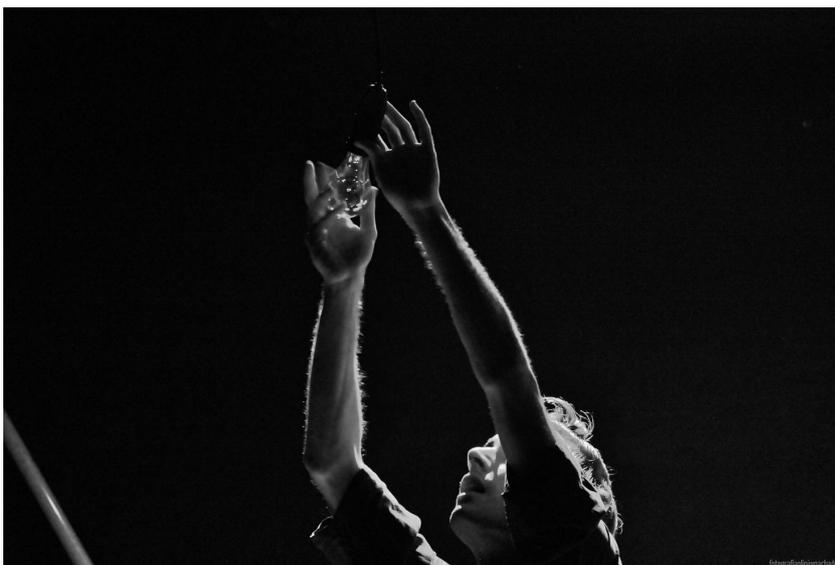
**Figura 3** – *A demência dos touros*



Foto: Plínio Machado (2017)

Na Figura 4 vê-se a manipulação da lâmpada como uma operação trans. A mudança de luz é uma questão transgênera. De fato, o espetáculo termina com esta nova lâmpada, que, por possuir um eletromagnetismo interior, transforma o espaço anterior e indica um vetor para formas de gênero não apreendidas pelos sistemas hegemônicos. Percebe-se neste gesto derradeiro da peça a necessidade de desnaturalização atmosférica da luz cisnormativa. A luz cisnormativa, sendo a luz do ambiente, que dá uma visibilidade indisconfiável aos elementos visivos, é aqui posta em xeque não apenas para que se perceba a emanção iluminante dos objetos tendo em vista suas diferenças topográficas e refratárias, mas, principalmente, para tornar o ambiente social de gênero como um fator de experimentação espacial da luz cênica.

**Figura 4** – *A demência dos touros*



Fonte: Plínio Machado

Em *As 3 Uíaras de SP City*, a iluminação cênica teve papel fundamental para o desenho da espacialidade das transgeneridades na urbanidade. Nessa encenação, a cidade de São Paulo (com o irônico codinome “SP City” pronunciado com o sotaque ítalo-paulistano) é o cenário onde, no fim da década de 1970 e durante toda a década de 1980, por meio da operação policial Tarântula, travestis eram presas e torturadas. A espacialidade do gênero como modo de luz nessa peça foi tratada fundamentalmente com o desenho da rua projetado pelos refletores em posição perpendicular à boca de cena. Em um primeiro momento, uma luz de fundo criava a ideia de rua vertical, diante da recepção; em um segundo momento, uma luz lateral criava a ideia de rua horizontal, diante da recepção; e, em um terceiro momento, ambas compunham a esquina. A genialidade de configurar a esquina enquanto aparato de expressão a partir da linguagem da luz cênica tem um efeito de memória em que a iluminação é uma espécie de espacialização do transporte onírico da recepção para uma aventura de gênero no tempo, como se vê na Figura 7. Além da esquina como marca do ponto de prostituição, a iluminação cênica nessa encenação é entremeada por outro aparato expressivo instigante, que é a filmagem e a projeção dos olhos das atrizes em vários quadros, como se vê na Figura 5. Não encontramos aí apenas o efeito de luz inerente ao dos próprios olhos projetados no espaço, mas também a sugestividade de vigilância e controle que a iluminação pode ter sobre os processos de gênero dos corpos no espaço.

**Figura 5** – *As 3 Uíaras de SP City*



Foto: Renato Mangolin (2018)

Por fim, há um outro efeito de luz trabalhado na encenação para expressar desobediências de gênero na conjugação da iluminação com a musicalidade. Com a participação de duas cantoras no elenco, Verónica Valentino e Danna Lisboa, o desenho de luz no espaço ganhou forma codependente da euforia de gênero suscitada na disposição em formato de show de algumas cenas. Importante destacar que, simultaneamente aos contornos de luz da resistência das transgeneridades no espaço social, essa encenação não se furtou de indicar a paradoxalidade visual das sombras, sobretudo no que se refere à presença opressora dos policiais, como se vê na Figura 6.

**Figura 6** – *As 3 Uiaras de SP City*



Foto: Renato Mangolin (2018)

**Figura 7** – *As 3 Uiaras de SP City*



Foto: Renato Mangolin (2018)

## **Resultantes de gênero da dramaturgia da luz e da atuação da recepção teatral**

Discutir a iluminação cênica a partir dos estudos de gênero requer a consideração do potencial performativo da luz enquanto desenho da espacialidade teatral. No entanto, aqui propusemos um pouco mais do que isso. Almejamos indicar um caminho de redimensionamento teórico dos estudos de gênero a partir das visualidades cênicas. Ao aventar os aspectos críticos contidos nas siglas, na noção de diversidade e na assunção patológica de “transexualidade”, procuramos destacar alguns dos limites em que se encontra a luta por reconhecimento das dissidências sexuais e das desobediências de gênero para, então, empreendermos uma reflexão sobre as possibilidades da iluminação cênica enquanto pesquisa visual desses processos.

Verificamos que tanto a espacialidade do gênero como modo de luz quanto a espacialidade do gênero como modo de recepção se dão a partir de processos performativos. As provocações contrassexuais de releitura da diversidade buscando destacar as desobediências de gênero, por sua vez, ganham na visualidade cênica um encontro favorável de diálogo propositivo com a recepção. A corruptela “luzvesti” (luz + travesti), bem exemplificada na Figura 8, condensa o papel performativo da iluminação cênica de alterar a

percepção da recepção sobre as desobediências de gênero. Transgeneridade é, sim, uma questão de luz! Nesse sentido, travestir, enquanto verbo, pode significar o ato de vestir-se de luz – iluminação cênica expandindo gênero para além da cisnormatividade, de maneira desobediente.

**Figura 8** – Verónica Valentino



Foto: Ruan Padilha (2018)

## Referências

- BOAL, A. **A estética do oprimido**: reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- CAMARGO, R. G. **Função estética da luz**. Sorocaba: TCM Comunicação, 2000.
- DESGRANGES, F. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2012.
- DESGRANGES, F.; SIMÕES, G. (org.). **O ato do espectador**: perspectivas artísticas e pedagógicas. São Paulo: Hucitec, 2017.
- LEAL, D. **Luzvesti**: iluminação cênica, corpomídia e desobediências de gênero. Salvador: Devires, 2018a.
- \_\_\_\_\_. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. 2018. 534 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018b.
- LEAL, D.; DENNY, M. (org.). **Gênero expandido**: performances e contrassexualidades. São Paulo: Annablume, 2018.
- LUCIANI, N. Sobre a performatividade da luz. **O Mosaico**: revista de pesquisa em artes, Curitiba, n. 8, p. 87-101, jul./dez. 2012.

OLIVEIRA, J. M. **Desobediências de gênero**. Salvador: Devires, 2017.

PRECIADO, P. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual.

Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1, 2014.

Recebido em 05/08/2018

Aprovado em 10/08/2018

Publicado em 25/10/2018



# **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!”<sup>1</sup> 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)<sup>2</sup>

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).<sup>3</sup> 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).<sup>4</sup>

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*,<sup>5</sup> 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*<sup>6</sup> – 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 heterossexual<sup>7</sup>.

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.<sup>8</sup>

---

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 Oficina<sup>9</sup>), 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”<sup>10</sup> 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 Soliva<sup>11</sup> (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).<sup>12</sup>

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:<sup>13</sup>

Foi especialmente a arte, a escrita, o cinema e a crítica por parte de mulheres e artistas minoritários em sua recuperação de tradições enterradas 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)<sup>14</sup>

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,<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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,<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

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*.<sup>21</sup> 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,<sup>22</sup> 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)<sup>23</sup>

O artifício, o exagero e a ambiguidade sexual são elementos facilmente identificáveis nos espetáculos dos Dzi Croquettes,<sup>24</sup> 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).<sup>25</sup>

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.<sup>26</sup>

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).<sup>27</sup>

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 justapondo 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 Augusto<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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,<sup>30</sup> 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 Blois<sup>31</sup>. 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.<sup>32</sup> 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 Luisi<sup>33</sup>. 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 Lobianco<sup>34</sup>. 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 Abreu<sup>35</sup>. 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.<sup>36</sup> 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 decedente, 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 comunidade<sup>37</sup>. 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)<sup>38</sup>

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 censuras<sup>39</sup> 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).<sup>40</sup> 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 sexuais, 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 bicha<sup>41</sup>. 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 transvalorização 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.<sup>42</sup>

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-plateia 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*<sup>43</sup> 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 historiográfica<sup>44</sup> 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*”<sup>45</sup>

## 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 Besteirol: o estudo da comicidade na obra dramaturgica 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



**Entrevista**

**REPRESENTANDO A REPRESENTATIVIDADE:  
IDENTIDADE E GÊNERO NO TEATRO  
BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

*REPRESENTING THE REPRESENTATIVENESS:  
IDENTITY AND GENDER IN THE CONTEMPORARY  
BRAZILIAN THEATRE*

*REPRESENTACIÓN DE LA REPRESENTATIVIDAD:  
IDENTIDAD Y GÉNERO EN EL TEATRO  
BRASILEÑO CONTEMPORÁNEO*

**Urbano Lemos Jr. e  
Vicente Gosciola**

**Urbano Lemos Jr.**

Doutorando em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Atualmente desenvolve pesquisa sobre identidade cultural, digitalização de patrimônios imateriais e documentários transmídia. E-mail: urbano.lemos@hotmail.com.

**Vicente Gosciola**

Pós-doutor pela Universidade do Algarve-CIAC, Portugal. Doutor em Comunicação pela PUC-SP. Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Diretor do projeto @juleitacapuleto que por meio da adaptação transmídia da peça Romeu e Julieta, de William Shakespeare, reconta a história com personagens transgêneros.

## Resumo

Nota-se, atualmente, um aumento significativo na quantidade de personagens transgêneros em filmes, séries e novelas. No entanto, essas representações são, quase sempre, entregues a atores cisgêneros. Renata Carvalho, atriz trans que estrela a peça *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, enceta um manifesto contra essa prática. Para ela, a ideia é promover uma reflexão, fazer com que atores cisgêneros entendam a causa e não aceitem papéis que poderiam ser representados por artistas transgêneros.

**Palavras-chave:** Abjeto, Censura, Entrevista, Inclusão, Transgênero.

## Abstract

Currently, the number of transgender characters have significantly increased in movies, series and novels. However, these representations are almost always delivered to cisgender actors. Renata Carvalho, transgender actress starring *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, starts a manifest against this practice. For her, the idea is to promote a reflection, to make cisgender actors understand the cause and with that do not accept roles that could be represented by transgender artists.

**Keywords:** Abject, Censorship, Interview, Inclusion, Transgender.

## Resumen

En la actualidad, la cantidad de personajes transgénero aumentó significativamente en películas, series y novelas. Sin embargo, esas representaciones casi siempre se entregan a los actores cisgénero. Renata Carvalho, actriz trans que estrelló la pieza *El Evangelio según Jesús, Reina del Cielo*, inicia un manifiesto contra esta práctica. Para ella, la idea es promover una reflexión para que, actores cisgénero entiendan la causa y con eso no acepten los papeles que podrían ser representados por artistas transgénero.

**Palabras clave:** Abyecto, Censura, Entrevista, Inclusión, Transgénero.

## Introdução

*Não se trata de, simplesmente, se opor ao centro e, menos ainda, de aspirar a ser reconhecido por ele. Esses sujeitos não buscam ser “integrados”, “aceitos” ou “enquadrados”; o que desejam é romper com uma lógica que, a favor ou contra, continua se remetendo, sempre, à identidade central.*

*Assumem-se como estranhos, esquisitos, excêntricos e assim querem viver – pelo menos por algum tempo, ou melhor, pelo tempo que bem lhes aprouver. (LOURO, 2007, p. 8)*

Em setembro de 2017, a peça *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, da atriz transgênero Renata Carvalho foi censurada na cidade de Jundiaí, interior de São Paulo. A decisão judicial proibiu a exibição do espetáculo que seria apresentado no Sesc Jundiaí, justificando que figuras religiosas e sagradas não podem ser “expostas ao ridículo.” No mês de outubro a peça foi novamente proibida pela Justiça de realizar sua segunda sessão no Espaço Cultural Barroquinha, em Salvador. A decisão partiu de uma liminar da 12ª Vara Cível de Salvador.

O monólogo de autoria da dramaturga escocesa transgênero Jo Clifford traz Jesus Cristo à contemporaneidade na pele de uma mulher trans. A peça reconta conhecidas histórias bíblicas para propor uma reflexão sobre a opressão e a intolerância sofridas por transgêneros e outras minorias, além de reiterar valores cristãos como amor, perdão e aceitação.

Em entrevista, Renata Carvalho fala sobre representatividade, identidade e gênero no teatro brasileiro. Segundo a atriz, “quando uma determinada população não se vê e não se sente representada a sua existência passa ao longo dos anos se desnaturalizando, sendo algo incomum, se desumanizando, tornando estranho, desconfortável e não real.”<sup>1</sup> e destaca a importância de políticas de inclusão para grupos minoritários.

De acordo com Butler (2003, p. 39), a questão de gênero é um tema político de “direito instituído pelas leis culturais;” haja vista que

a matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam existir – isto é, aquelas que o gênero não decorre de sexo e aquelas em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do “sexo” nem do “gênero.”

A atriz é uma das fundadoras do Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart) que trabalha em prol da representatividade trans por meio de Coletivo T, formado integralmente por artistas trans. De acordo com Renata

---

1. Entrevista concedida a Urbano Lemos Jr. e Vicente Gosciola no dia 19 de janeiro de 2017.

Carvalho, é imperativo o debate sobre identidade no teatro, pois “estamos morrendo, é preciso fazer algo agora, e é urgente”.

A entrevista que segue é o resultado de duas etapas. A primeira ocorreu por meio de discussões sobre representatividade trans e liberdade artística, recorrendo-se a matérias jornalísticas e repercussões da peça *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, com o objetivo de efetivação do encontro com Renata Carvalho. A segunda etapa se deu no contato com a atriz, que ofereceu elaboradas respostas ao conjunto de perguntas.

A entrevista se concentra em duas questões inter-relacionadas. Em primeiro lugar, o interesse pela importância do trabalho da atriz e pelo modo como ela espera que ele seja entendido. Quais são suas reivindicações políticas e artísticas? Em um segundo momento, a entrevista se concentra no significado da noção de “abjeto”, que segundo Renata Carvalho só será “quebrado a partir do momento que este corpo transgênero for inserido fisicamente na sociedade, quando estes corpos trans estiverem presentes”.

**Urbano Lemos Jr. (ULJ)/Vicente Gosciola (VG)** – Gostaria que falasse um pouco da sua experiência no teatro.

**Renata Carvalho (RC)** – *Neste ano completo 22 anos de carreira – sou atriz, diretora e maquiadora. Minha formação artística acontece na minha cidade natal, Santos, litoral de São Paulo. Minha transição acontece com o meu fazer artístico como ator. A minha feminilidade fora dos palcos me impedia de fazer personagens “másculos”. Me torno diretor por falta de trabalho, transicionando neste período, tornando-me diretora, voltando à cena como atriz em 2009 no espetáculo Nossa vida como ela é..., baseada nos contos de Nelson Rodrigues. Fundo em 2002 a Cia. Ohm de Teatro, dirigindo-a por 10 anos. Em 2012, estreio meu primeiro monólogo Dentro de mim mora outra, onde conto minha travestilidade e vida. Em 2013, entro no grupo O Coletivo, na cidade de Santos, agora como atriz, fazendo os espetáculos ZONA! e Projeto Bispo. Atualmente, estou em cartaz com o monólogo O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu. E em 2017, fundo com outros artistas trans o Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart), – e dentro dele o manifesto<sup>2</sup>*

2. O manifesto *Representatividade Trans* foi criado em setembro de 2017 por artistas transgêneros e está disponível em: <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/1996303693972530>.

Representatividade Trans e o Coletivo T, que é o primeiro coletivo artístico formado integralmente por artistas transgêneros.

**ULJ/VG** – Quando, exatamente, você decidiu que seria atriz?

**RC** – Desde pequena me identificava com a arte de interpretar; fazia cenas nos espelhos. Em 1996, vi um anúncio no Diário Oficial de Santos de um curso de iniciação teatral com Walter Rodrigues, no Teatro Municipal de Santos, daí me inscrevi e não parei mais. Teatro é mágico, é lúdico, é transformador, transformou a minha vida. Eu respiro teatro, e sem ele não sei viver.

**ULJ/VG** – Como surgiu a ideia de fazer O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu?

**RC** – Fiquei sabendo deste espetáculo através de um anúncio no Facebook: Projeto Transbiografia. Procuo na época duas atrizes trans e me inscrevo. Recebo um e-mail pedindo que eu faça um vídeo com um trecho do texto. Depois me encontro com Natalia Mallo, diretora e tradutora do espetáculo, e ali fico sabendo que fui selecionada e faria um monólogo, isso é meados de setembro de 2015; estreamos em agosto de 2016 no Filo, o Festival Internacional de teatro de Londrina.

**Figura 1** – Renata Carvalho na peça O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu



Foto: Luciane Pires Ferreira

**ULJ/VG** – No ano passado sua peça foi proibida pela Justiça de realizar sua segunda sessão no Espaço Cultural Barroquinha, em Salvador. Como você encara essa ação?

**RC** – *Primeiro fomos censuradas na cidade de Jundiaí, no interior de São Paulo, no dia 15 de setembro. Depois sofremos essa outra censura no dia 27 de outubro em Salvador. Mas vale lembrar que o espetáculo sofreu tentativas de censura em todos os lugares que foi apresentado, exceto São Paulo, Santos e Belfast, na Irlanda do Norte. Por que será que no Brasil só cidades como São Paulo e Santos não sofreram ataques? Precisamos conversar/ dialogar sobre travestilidade e transexualidade. Precisamos ter o entendimento de que vivemos numa sociedade pautada pela corporeidade e que o corpo trans está entre outros corpos abjetos, excluídos, marginalizados, que não se encaixam nesse padrão Cis-heteronormativo. A religião tem um posicionamento público de exclusão, inclusive patologizante, que reforça drasticamente a exclusão do corpo trans na sociedade – um corpo fetichizado, sexualizado e risível, transformando nossas identidades e vivências em estereótipos e caricaturas. Isso se deve à exclusão total desses corpos do convívio em sociedade – fomos censuradas inclusive pelo Estado, com operações como “Comando de caça aos gays” e a “Operação Tarântula” que prendiam e assassinavam travestis, que não podiam ao menos caminhar pelas ruas. Todas essas décadas de exclusão e marginalidade fortaleceram a criação de lendas, estranhamento, desconforto, preconceitos e muitos e muitos estigmas, jogando cerca de 90% da nossa população para a prostituição e deixando a expectativa de vida de uma travesti em 35 anos neste país, o que mais mata travestis no mundo. Tudo isso será quebrado a partir do momento que o corpo transgênero for inserido fisicamente na sociedade, quando estes corpos trans estiverem presentes. Por isso reivindicamos a representatividade trans, e representatividade é o ato de estarmos presentes.*

**ULJ/VG** – A peça foi apresentada com sucesso em Montevideu e em Buenos Aires, com a atriz trans uruguaia Fabiane Fine e dirigida por Natalia Mallo. Como foi a apresentação nessas cidades? Houve algum tipo de censura?

**RC** – *As apresentações aconteceram em festivais importantes – no Fidae<sup>3</sup> e no Fiba<sup>4</sup> –, com grande receptividade da crítica e do público. Fabiane Fine é*

3. Festival Internacional de Artes Escénicas do Uruguai.

4. O Festival Internacional de Buenos Aires é um dos festivais mais importantes da América Latina. Em 2017 o festival completou 10 anos.

*uma atriz talentosíssima no Uruguai, com um trabalho ao longo de 20 anos voltado para população LGBT. É óbvio que não teve nenhum ataque nos dois países – tentativa de censura ou sequer uma revolta na internet: na Argentina e no Uruguai as leis de proteção a crimes LGBTfóbicos são sérias e estão em vigor há alguns anos. É também sabido que nossa transfobia é mundial e estrutural, mas que lá já estão sendo feitas políticas públicas sobre a conscientização e a naturalização da diversidade humana, enquanto nós, por aqui, ainda nem começamos.*

**ULJ/VG** – Qual a importância de falar da corporeidade no teatro numa sociedade pautada por corpos aceitos e os não aceitos abjetos?

**RC** – *A importância de falar e, principalmente, de ter esses corpos presentes é a efetivação e inclusão desses corpos renegados. Quando uma determinada população não se vê e não se sente representada, a sua existência se desnatura ao longo dos anos, sendo algo incomum, se desumanizando, tornando-se estranho, desconfortável e não real. Quando passamos a conviver diariamente com este sujeito/corpo, que ontem era totalmente estranho, ele cotidianamente passará a ser naturalizado, passa-se a humanizar esse corpo, essa identidade e por fim esta população. A arte coloca estes corpos não mais sendo objetos, e sim sujeitos. A arte nos torna concretas, possíveis e humanas.*

**Figura 2** – “O seu fazer artístico inclui ou exclui?”, Renata Carvalho



Foto: Luciane Pires Ferreira

**ULJ/VG** – Em uma de suas publicações, você se refere ao livro *Transfeminismo – teorias e práticas*, da travesti Jaqueline Gomes de Jesus. Qual a importância desse livro para sua formação e empoderamento artístico?

**RC** – *Este livro nos mostra, nos joga na cara toda a questão da corporeidade, de como nossa sociedade é pautada em cima desses corpos, o quanto nosso sistema é patriarcal, capitalista, elitista, classista, machista, racista e LGBTfóbico. Essas questões estão interligadas, pois as opressões também estão; temos que falar de interseccionalidade; não podemos nos dar ao luxo de lutar só por uma opressão, pois terão outras que nos pegarão lá na frente. Tive contato com este livro quando, na minha pesquisa no teatro, passei a questionar o meu corpo trans dentro da arte, já que o fato de eu apenas existir como uma travesti me empurrava cada vez mais pra fora do teatro e de todos os outros lugares da sociedade. Como atriz, fiz o que faço com qualquer outro tema/peça ou personagem: fui estudar essa minha população, fui atrás dessas histórias e existências, o que chamo de Transpofagia. Jaqueline analisa de forma precisa o corpo transgênero dentro da sociedade, de diferentes ângulos e formas. Ela nos mostra esse corpo trans dentro de um dos lugares mais abjetos de nossa sociedade – um presídio, e mesmo lá esse corpo é renegado; traz reflexão quando aponta que a corporeidade, e todos os seus pré-conceitos atrelados, não chega à população com deficiência visual. Será que vivemos numa sociedade de cegos que enxergam? Ou devido a nossa vidência nos tornamos preconceituosos?*

**ULJ/VG** – Como se dá a representatividade trans no teatro hoje em dia?

**RC** – *Esse ainda é um assunto que causa desconforto para o fazer artístico e artistas, pois a cisgeneridade sempre nos retratou das mais variadas formas, contribuindo muito para a exclusão da população trans. Quando finalmente nos organizamos e nos unimos com um discurso uníssono – Chega de Trans Fake<sup>5</sup> –, logo assusta. E é para assustar, estamos morrendo, é preciso fazer algo agora, e é urgente. Somos questionadas de várias formas sobre a tal “liberdade artística”. Mais liberdade para quem? Convidamos todos a ler nosso manifesto Representatividade Trans. Precisamos dos cisgêneros nos apoiando e nos fortalecendo, pois sem eles não conseguiremos adentrar em*

---

5. *Trans Fake* é a prática de escalar pessoas cisgênero para interpretar personagens transgênero.

*espaços que não foram nem estão preparados para nos receber. Trazemos a pergunta: O seu fazer artístico inclui ou exclui?*

**ULJ/VG** – No dia 5 de janeiro aconteceu em Belo Horizonte uma manifestação após um ator cisgênero ocupar a programação do CBBB Belo Horizonte no papel de uma trans. Qual a importância de se discutir Trans Fake na atualidade?

**RC** – *É importantíssima, a nossa população vem sofrendo um genocídio trans, e o pior: com a chancela do Estado. Nossa segunda causa de morte é o suicídio – a população trans desiste da vida com tantas retaliações de direitos e exclusões. Queremos colocar em discussão por que nossas vivências são de tanta comoção no meio artístico, e nossa presença, não é? Precisamos de exemplos concretos, precisamos humanizar e naturalizar nossas identidades e nossa presença, mas isso só será possível com o corpo trans presente e representado, já que a representatividade de um coletivo levanta sua autoestima, legitima sua identidade e reafirma sua existência.*

**ULJ/VG** – O que é ter um espaço de fala quando falamos em arte?

**RC** – *É ter o reconhecimento e o entendimento do nosso privilégio; quando isso acontece sabemos nosso lugar de escuta. Quando se tem alguém que fala e outro que escuta, está aí, o teatro aconteceu. Precisamos de espaço, de voz, e não apenas de reproduções Trans Fake.*

**ULJ/VG** – Segundo alguns dos dados divulgados pela ONG Grupo Gay da Bahia (GGB), de janeiro até maio de 2017, a cada 25 horas, ao menos um assassinato de algum membro do grupo LGBTQIA+ foi confirmado. A que você atribui esses dados?

**RC** – *À marginalização, à exclusão, à religião, ao machismo e a essa estrutura patriarcal. A cada 48 horas uma pessoa trans é assassinada, isso falando de números que o movimento organizado alcança, fora os que não são registrados, as pessoas trans que não são contabilizadas, as que morrem como gays, entre tantos outros casos. Somos o país que mais assassina essa população, a que mais consome pornografia trans e procura no Google temas relacionados à nossa população. São décadas de estigmatização e estereótipos. Muita coisa para desconstruir, e precisamos começar urgentemente.*

**ULJ/VG** – Quais ações políticas poderiam ser realizadas no âmbito cultural para o aumento dos discursos minoritários?

**RC** – *Políticas de inclusão, empatia e escuta. Imagina se editais como o Proac<sup>6</sup>, Funarte<sup>7</sup>, CCBBs, Caixas, entre outros, incluíssem nos seus regulamentos que não seriam mais aprovados projetos com Trans Fake ou Black Face<sup>8</sup>, em todos os estágios e formas, pois a hétero-branco-normatividade evolui na forma de continuar a perpetuar a mesmíssima coisa. Ou se o Sesc e o Sesi parassem de contratar para suas programações espetáculos sem representatividade, como isso não iria mudar a realidade do nosso fazer teatral rapidamente. Precisamos lutar contra essa binariedade forçada que nos é imposta. Para isso precisamos existir e reexistir. Precisamos nos reconhecer, nos fortalecer de sororidade<sup>9</sup>, paridade e equidade.*

## Referências Bibliográficas

- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- GOSCIOLA, V. et al. @julietacapuleto: transmediando Shakespeare en la cultura digital. **Razón Y Palabra**, [S.l.], v. 21, n. 2, p. 45-64, 2017.
- LOURO, G. L. Currículo, gênero e sexualidade: O “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”. In: LOURO, G. L.; GOELLNER, S. V.; FELIPE, J. (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo na Educação. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 41-52. v. 1.

Recebido em 08/02/2018

Aprovado em 16/07/2018

Publicado em 25/10/2018

- 
6. O Programa de Ação Social é um projeto de lei da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo que viabiliza a ampliação e a diversificação na produção artística por meio da captação de patrocínio junto a empresas que, depois, poderão descontar o valor desse investimento do ICMS devido.
  7. A Fundação Nacional de Artes é um órgão vinculado ao Ministério da Cultura, responsável pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes.
  8. Black Face se refere à prática teatral de atores brancos que se pintavam com carvão para representar personagens afro-americanos de forma exagerada, geralmente em shows norte-americanos.
  9. Sororidade é a união e aliança entre um determinado gênero em busca de alcançar objetivos em comum e igualdade.



Artigos

---

**MINHA VIDA EM COR-DE-ROSA:  
CENAS E ENCENAÇÕES DA TRANSEXUALIDADE  
FEMININA NA INFÂNCIA**

*MY LIFE IN PINK:  
FEMALE TRANSSEXUALITY  
SCENES IN CHILDHOOD*

*MI VIDA EN ROSA:  
ESCENAS Y REPRESENTACIONES DE LA TRANSEXUALIDAD  
FEMENINA EN LA INFANCIA*

**Megg Rayara Gomes de Oliveira**

**Megg Rayara Gomes de Oliveira**  
Travesti preta, doutora em educação  
pela Universidade Federal do Paraná.

## Resumo

Neste artigo discuto a transexualidade feminina na infância. Utilizo como objeto de análise o filme *Minha vida em cor-de-rosa* (Bélgica, França, Reino Unido, 1997) e o documentário *Meu eu secreto* (Estados Unidos da América, 2007), procurando fazer uma relação com o debate atual sobre ideologia de gênero. O interesse, então, está concentrado nas ideias centrais das duas produções, ou seja: a transição do gênero masculino para o feminino, a patologização e despatologização das identidades trans, a relação entre sexo anatômico e identidade de gênero, violência simbólica, cis heteronormatividade e a supervalorização do adulto. Para fazer esse debate recorro às reflexões de John Thompson (2009) sobre comunicação de massa e violência simbólica, os estudos de gênero e sobre diversidade sexual, bem como os estudos pós-estruturalistas, especialmente a obra de Michel Foucault.

**Palavras-chave:** Identidade de gênero, Transexualidade, Infância, Violência simbólica, Sociedade.

## Abstract

This article discusses female transsexualism in childhood. The movie *My Life in Pink* (Belgium, France, United Kingdom, 1997) and the documentary *My Secret Self* (United States of America, 2007) are used as object of analysis, trying to relate to the current debate on Gender Ideology. Then, the study focuses on the central ideas of the two productions, namely: the transition from male to female gender, the pathologization and depatologization of trans identities, the relationship between anatomical sex and gender identity, symbolic violence, cis-heteronormativity and adultcentrism. To make this debate, John Thompson's (2009) reflections on mass communication and symbolic violence, gender studies and sexual diversity are considered in the article, as well as poststructuralist studies, especially Michel Foucault's work.

**Keywords:** Gender identity, Transsexuality, Childhood, Symbolic violence, Society.

## Resumen

En el este texto se discute la transexualidad femenina en la infancia. A partir de las películas *Mi vida en rosa* (Bélgica, Francia, Reino Unido, 1997) y del documental *My secret self: a story of transgender children* (Estados Unidos, 2007) como objeto de análisis, se propone reflexionar sobre el debate actual acerca de ideología de género. Se busca centrarse en las siguientes ideas de estas dos producciones: la transición del género masculino a lo femenino, la patologización y despatologización de las identidades trans, la relación entre el sexo anatómico e identidad de género, la violencia simbólica, la cisheteronormatividad y la sobrevaloración del adulto. El marco teórico utilizado son las reflexiones de John Thompson sobre comunicación de masa y violencia simbólica, los estudios de género y sobre diversidad sexual, así como los estudios posestructuralistas, especialmente la obra de Michel Foucault.

**Palabras clave:** Identidad de género, Transexualida, Infancia, Violencia simbólica, Sociedad.

## Introdução

*No meu cantinho,  
Na minha cadeirinha,  
Eu posso ser o que eu quero ser!  
Nas asas da minha fantasia  
Eu posso voar para um novo mundo  
E o mundo irá abrir os braços pra mim...  
(Jess Jennings, 2007)*

As cores rosa e azul representam, de forma bastante específica, em várias culturas, os universos feminino e masculino respectivamente, a fim de informar, ainda antes mesmo de nascer, a maneira correta como cada criança deve ser tratada. Isso a fim de fortalecer os elementos constitutivos de sua feminilidade ou masculinidade, associados diretamente ao seu sexo biológico.

Rogério Diniz Junqueira<sup>1</sup> (2009, p. 20) usa os estudos de Elisabeth Badinter e de Gláucia Eliane Silva de Almeida para afirmar que a masculinidade

---

1. Por defender uma educação não sexista, além de utilizar o gênero feminino e masculino para me referir às pessoas em geral, na primeira vez que há a citação de um/a autor/a,

é considerada algo a ser duramente conquistado pelos indivíduos do sexo masculino, ao passo que a feminilidade é percebida como um componente natural da mulher. Já no trabalho de César Sabino, também estudado por Junqueira (2009), a masculinidade está associada a demonstrações de força, destemor e virilidade, construídas em contraposição a determinadas características tidas como femininas.

Assim, os códigos de conduta ensinados às crianças estabelecem que “o único lugar habitável para o feminino é em corpos de mulheres, e para o masculino, em corpos de homens” (Berenice Alves de Melo BENTO, 2008, p. 25), premiando os normatizados com respeito e oportunidades, e castigando os diferentes com desprezo e obstáculos (William PERES, 2009, p. 237), expondo, de forma bastante objetiva, que em sociedades patriarcais não há outra possibilidade além do ajustamento.

É a família heteronormativa, ou seja, aquela definida pela prática do “sexo bem educado ou normatizado, isto é, as práticas heterossexuais, monogâmicas, consolidadas pelo matrimônio e reprodutivas” (Maria Rita de Assis CÉSAR, 2009, p. 43), o modelo de organização social que deve ser preservado. Para tanto, as pessoas precisam ser ensinadas, desde muito cedo, a agir de modo que consigam reproduzi-lo no futuro.

Essa é a visão das igrejas cristãs, que ao longo do tempo têm se esforçado para impor padrões únicos de comportamento que tomam a cis<sup>2</sup> hete-

---

transcrevo seu nome completo para a identificação do sexo (gênero) e, conseqüentemente, para proporcionar maior visibilidade às pesquisadoras e estudiosas.

2. Cis é a abreviação de cisgênero. A noção de cisgeneridade é proposta pela transexual Julia Serano, em 2007, na obra *Whipping girl: a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*. “A partir do exercício de analisar a origem da terminologia – trans-: o outro, o desajuste. Ligações químicas cruzadas espontaneamente, de forma inesperada. O oposto disso, o termo -cis-, também existe no campo da química orgânica: seria a ligação química esperada, a mais comum de se ocorrer entre os elementos. A ligação química “normal”. Porém, as moléculas da química orgânica são imprevisíveis. Assim como as subjetividades são imprevisíveis. Portanto, a cisgeneridade indica a existência de uma norma que produz efeitos de ideal regulatório, ou seja, efeitos de expectativas e universalização da experiência humana. Em termos gerais, o que diferentes ativistas e os movimentos transfeministas têm proposto é que a norma cisgênera é uma das matrizes normativas das estruturas sociais, políticas e patriarcais, cujos ideais regulatórios produzem efeitos de vida e de atribuição identitária extremamente rígidos. A atribuição identitária, de forma compulsória no momento de registro de cada pessoa, define e naturaliza a designação de uma pessoa a um dos polos do sistema de sexo/gênero ao nascer, a partir de uma leitura restrita, baseada na aparência dos órgãos genitais. Além disso, a norma cisgênera afirma que essa designação é imutável, fixa, cristalizada ao longo da vida da pessoa.” (Maria Luiza Rovaris CIDADE, 2016, p. 13-14).

rossexualidade como modelo único de existência. À medida que a sociedade muda e propõe rupturas, o discurso religioso se atualiza, bem como seus mecanismos de controle.

Em 1997 o cardeal Joseph Aloisius Ratzinger, atual Papa Emérito Bento XVI, reforçava em seus escritos que a biologia determinaria o gênero e que a “liberação da mulher serve de centro nuclear para qualquer atividade de liberação tanto política como antropológica com o objetivo de liberar o ser humano de sua biologia” (RATZINGER, 1997, p. 142). Ratzinger dava, então, o pontapé inicial para o surgimento de um debate que hoje é conhecido por ideologia de gênero.

Na definição de Jorge Scala, discutida por Richard Mikolski e Maximiliano Campana (2017), a ideologia de gênero é um instrumento político-discursivo de alienação com dimensões globais, que busca estabelecer um modelo totalitário com a finalidade de “impor uma nova antropologia” para provocar a alteração das pautas morais e desembocar na destruição da sociedade.

Ao dirigir um ataque às lutas feministas e apontar o caminho para o desenvolvimento do conceito de ideologia de gênero, o cardeal Ratzinger procurava atingir, de acordo com Mikolski e Campana (2017), a Conferência Mundial de Beijing sobre a Mulher, organizada pelas Nações Unidas, em 1995, pela ousadia de propor substituir o termo “mulher” (que havia sido o principal sujeito nas três conferências que antecederam essa) pelo conceito de “gênero”, possibilitando que essa categoria fosse ampliada, não se restringindo apenas a questões biológicas.

Assim, “nessa conferência se reconheceu que a desigualdade da mulher é um problema estrutural e só pode ser abordada de uma perspectiva integral de gênero” (MIKOLSKI; CAMPANA, 2017, p. 727), chamando a atenção para a necessidade de olhar para os múltiplos sujeitos que expressam identidades femininas, como travestis e mulheres transexuais.

Tais declarações

colocaram a categoria “gênero” no centro dos debates que giravam em torno do papel da mulher, provocando uma importante reação por parte de diversos setores religiosos conservadores e, em especial, da própria Igreja Católica. Assim, por causa dessa conferência, o papa João Paulo II, em sua “Carta às mulheres,” se referiu à necessidade de defender a identidade

feminina desde uma perspectiva essencialista e, alguns anos depois, na “Carta aos bispos”, de 31 de maio de 2004, manifestou-se contra o discurso feminista, reiterando que a maternidade era um elemento-chave da identidade feminina (ponto 13). (MIKOLSKI; MAXIMILIANO, 2017, p. 727)

Ao destacar a maternidade como um elemento essencial da identidade feminina, o Papa João Paulo II assumia uma posição em relação a travestilidade e a transexualidade, concordando com as situações de exclusão e violação de direitos que recaiam sobre elas. Ao fugir dos padrões pré-estabelecidos pela sociedade, travestis<sup>3</sup> e transexuais<sup>4</sup> são expostas a situações de discriminação e exclusão, podendo desenvolver estratégias de resistência para garantir seu direito de ser ou então buscando meios para uma adaptação que garanta ao menos sua sobrevivência, quase sempre caracterizados por discursos e atos de submissão e passividade (PERES, 2009).

No caso da criança transexual, existe ainda o agravante de que ela pode ser vista como portadora de uma patologia, que precisa e deve ser tratada, passando por experiências que evidenciam o quanto está em desacordo com os padrões pré-estabelecidos e como é necessário que altere sua forma de pensar e agir para que possa adequar-se ao sexo anatômico e assim levar uma vida “normal”.

As cobranças impostas às crianças transexuais partem de vários segmentos de nossa sociedade – da família, da igreja, dos vizinhos, da escola, etc. – restando pouco ou nenhum espaço para que elas possam se construir como sujeitos. Isso é ainda mais evidente quando suas reivindicações em adotar uma identidade de gênero diferente do sexo biológico são ignoradas, tratadas apenas como meras fantasias infantis, já que, de modo geral, a infância está subalternizada em relação ao mundo dos adultos (Manuel SARMENTO; Maria Cristina Soares de GOUVEA, 2008, p. 19).

Essas questões são observáveis no filme *Minha vida em cor-de-rosa*<sup>5</sup> (*Ma vie en rose*), de 1997, uma produção cooperativa entre Bélgica, França

---

3. Travesti é a pessoa que vivencia papel de gênero feminino, mas não se reconhece como homem ou como mulher, e sim como membro de um terceiro gênero ou de um não-gênero (Jaqueline Gomes de JESUS, 2012, p. 17).

4. Mulher transexual é toda pessoa que reivindica o reconhecimento social e legal como mulher (JESUS, 2012, p. 15).

5. A escolha desse filme se deu por ter sido lançado no mesmo ano em que o cardeal Joseph Aloisius Ratzinger, hoje Papa Emérito Bento XVI, iniciou o debate que hoje é conhecido como ideologia de gênero.

e Reino Unido, dirigida pelo belga Alain Berliner. O filme conta a história de Ludovic Fabre, uma menina transexual<sup>6</sup> de sete anos de idade. Embora seja uma obra de ficção, apresenta fortes semelhanças com a infância de muitas mulheres transexuais. Porém, acredito na possibilidade de outras formas de relacionamento entre crianças transexuais e sua família, escola e com a sociedade de um modo geral. Por isso, vou estabelecer diálogo entre o filme e o documentário *Meu eu secreto (My secret self)*, produzido e apresentado pela Rede ABC de televisão dos Estados Unidos da América em 2007, que também discute transexualidade na infância. As histórias reais de duas meninas transexuais, Jess Jennings e Riley Grant, narradas no documentário, serão utilizadas para dialogar com as situações vivenciadas pela personagem fictícia Ludovic Fabre no filme *Minha vida em cor-de-rosa*.

Ambas as produções, embora tenham finalidades distintas, são consideradas como meios de comunicação de massa justamente por estarem disponíveis “a uma pluralidade de receptores” (John B. THOMPSON, 2009, p. 287) e estão inseridas “dentro de uma *teoria do cinema queer*, termo surgido no final dos anos de 1970/80, posterior aos *genders studies*, justificando a alta permeabilidade e artificialidade entre as identidades de gênero” (Alisson MACHADO, 2011, p. 11).

Queer, que não possui equivalente exato na língua portuguesa, “pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário” (Guacira Lopes LOURO, 2004, p. 38). Para Judith Butler (2002, p. 58), apontada como uma das precursoras da teoria queer, o termo tem operado como uma prática linguística com o propósito de degradar os sujeitos aos quais se refere: “queer adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos”. Por isso, a proposta foi dar um novo significado ao termo, de positivá-lo, passando a entender queer como uma prática de vida que se coloca contra as normas socialmente aceitas.

Queer, então, pode ser interpretado como um processo, um movimento, e aproxima-se das reflexões de Michel Foucault (1979) sobre o conceito

---

6. Neste artigo, reconheço a identidade feminina de Ludovic Fabre por entender que está perfeitamente consolidada em seu discurso, embora seja submetida a um tratamento no gênero masculino pela sociedade onde está inserida.

de dispositivo. Para ele, todo dispositivo “é sempre um dispositivo de poder” (Sueli Aparecida CARNEIRO, 2005. p. 38), um meio pelo qual determinados sujeitos ganham visibilidade quando são interpretados como o contraponto da ordem.

Assim, o conceito de dispositivo procura demarcar

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. “O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. Em segundo lugar, gostaria de demarcar a natureza da relação que pode existir entre estes elementos heterogêneos. Sendo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes. Em terceiro lugar, entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante.” (FOUCAULT, 1979, p. 244)

No entanto, o mesmo Foucault (1982) que consegue perceber uma infinidade de mecanismos de controle, como o discurso da ideologia de gênero, operando de forma coordenada e simultânea, também identifica mecanismos para sua contraposição e afirma que onde há poder, há resistência.

## **As meninas!**

O cinema e a televisão são meios midiáticos expressivos, às vezes eficientes para narrar histórias com maior ou menor similaridade à vida real, reproduzindo modelos de feminilidade e masculinidade e arranjos familiares compatíveis, na maioria das vezes, com os padrões heteronormativos. Contudo, a produção fílmica também pode produzir discursos que questionem os padrões que instituem a normatização dos gêneros (Wânia Ribeiro FERNANDES; Vera Helena Ferraz de SIQUEIRA, 2006).

Como meios de comunicação de massa, cinema e televisão se caracterizam pela produção e difusão de formas simbólicas, ou seja, uma ampla variedade de fenômenos significativos, como ações, gestos, rituais, manifestações verbais, textos, obras de arte, objetos (THOMPSON, 2009, p. 183), que expressam, invariavelmente, relações assimétricas de poder.

As formas simbólicas não são permanentes e nem fixas, podendo ter seu significado modificado com o tempo. Também podem ser recebidas e interpretadas de formas diferentes do seu objetivo inicial em diferentes contextos. Há, no entanto, uma intencionalidade que orienta o modo como são concebidas e uma expectativa de como devem ser recebidas (THOMPSON, 2009).

É o caso do vestido rosa desejado por Ludovic, um signo que representa o universo feminino infantil, onde pretende se inserir. Sua opinião a respeito do que é ser menina é compartilhada por Jess Jennings, cuja vontade é ter cabelos compridos, furar as orelhas e usar sempre vestido, artefatos puramente culturais, em que a genitália, independentemente de masculina ou feminina, tem pouca importância.

Jess Jennings tem seis anos e é a caçula de uma família “comum” dos Estados Unidos da América. Vive com a mãe Reneé, o pai Scotch e mais dois irmãos, gêmeos, e uma irmã. Sua mãe conta que Jess, apesar de sua anatomia masculina, reivindicou, aos 15 meses de vida, o direito de ser tratada como menina e, logo que começou a falar, manifestou sua vontade em usar vestidos.

A insistência em ter sua identidade feminina reconhecida fez com que seus pais consultassem a dra. Marilyn Volker, especialista em sexo e transtorno de identidade de gênero, que atestou sua transexualidade quando tinha apenas três anos. A partir do “diagnóstico” os pais explicaram a situação para os irmãos e a irmã, que concordaram, sem resistência, em tratá-la como menina. Aos cinco anos, com o apoio dos pais, passou a viver integralmente como menina.

A maneira como Ludovic e Jess interpretam o que é ser menina se enquadra na opinião da maioria das pessoas, porém existem outras maneiras de se construir uma identidade feminina na infância, sem vestidos ou bonecas e, ainda assim, operar dentro das normas cis heterossexuais padronizadas.

É o caso de Riley Grant, que, aos 10 anos, prefere passar a maior parte do tempo com calças compridas e brincar com sua cobra de estimação. Talvez também porque seja mais velha que Jess e Ludovic e as bonecas e os vestidos já tenham cumprido suas funções, principalmente na fase de “transição” do gênero masculino para o feminino. Riley Grant também mora nos Estados Unidos, com a mãe Stephanie, o pai Neil e com a irmã gêmea Ally. Assim como Jess, começou a manifestar sua identidade de gênero feminino com poucos meses, reivindicando o direito de usar os brinquedos da irmã. O pediatra sugeriu aos pais que a colocassem em contato com brinquedos e atividades consideradas masculinas e corrigir suas atitudes inadequadas. Riley resistiu e conseguiu o que queria aos sete anos, sendo reconhecida finalmente como menina.

### O filme

Analisando a obra de Thompson (2009), é possível afirmar que as formas simbólicas nos acompanham a vida toda, inclusive para reiterar formas explícitas de controle que visam a manutenção do poder, entendido como a capacidade de agir na busca de seus próprios objetivos. Este pode ser individual, desde que os sujeitos se reconheçam nas formas simbólicas que os rodeiam. “Quando relações de poder estabelecidas são sistematicamente assimétricas, então a situação pode ser descrita como dominação” (THOMPSON, 2009, p. 199). As relações são assimétricas quando indivíduos ou grupos de indivíduos particulares possuem um poder estável de maneira a promover a exclusão de outros indivíduos ou grupos de indivíduos, resultando em dominantes e subordinados.

Ludovic Fabre é uma menina transexual fictícia, com sete anos de idade – que ganhou um corpo e uma voz através do trabalho magistral do ator Georges Du Fresne – e assim como Jess e Riley, enquadra-se no grupo dos dominados, estando sujeita a regras e discursos que sistematicamente a excluem. Ludo, como é carinhosamente chamada, é a caçula da família e vive numa pequena cidade francesa com a mãe Hanna, o pai Pierre, dois irmãos e uma irmã. Durante o filme, ainda luta para ter sua identidade de gênero reconhecida, estando exposta a códigos de dominação que não consideram ser

possível uma identidade feminina habitar um corpo anatomicamente masculino. As situações que enfrenta nos 88 minutos de filme mostram como pode ser doloroso esse processo, tanto para as pessoas trans quanto para suas famílias.

A transexualidade de Ludovic Fabre, pouco ou nada compreendida pela família e pelos vizinhos, é motivo de situações de conflitos e discriminações. Uma discriminação inicialmente dirigida a ela e depois estendida a sua família.

Seus pais discordam de seu comportamento pouco comum de vestir roupas femininas, mas interpretam como uma brincadeira inocente de seus primeiros anos de vida e que terá um final quando adquirir mais maturidade e estiver apta a entender e a incorporar o discurso presente na “ação pedagógica dos mais velhos” (SARMENTO; GOUVEA, 2008, p. 19). No entanto, o tempo faz com que essas atitudes se tornem mais frequentes, passando a ser interpretadas como um problema, principalmente depois que ela aparece usando o vestido de princesa da irmã, maquiagem, brincos e salto alto em uma festa, na qual sua família recebia os vizinhos pela primeira vez, já que tinham se mudado recentemente para o bairro.

Embora o filme se concentre na discussão da transexualidade de Ludovic, também discute os papéis de gênero a partir da biologia e quais espaços caberiam a homens e mulheres. Os homens são apresentados como os provedores, responsáveis pelo sustento da casa e pela formação da personalidade dos filhos. As mulheres ficam restritas ao ambiente doméstico, são donas de casa e quando exercem ocupações fora do ambiente doméstico também se aproximam dos papéis maternos, como professora ou psicóloga de crianças. Nessa lógica, a identidade feminina se manifesta de acordo com o que propõe João Paulo II, e estaria ligada à maternidade, sendo impossível descolar o corpo biológico dos papéis sociais.

O mundo que circunda Ludovic é o ideal, com famílias heterossexuais brancas tradicionais e felizes, que se comportam como vizinhos educados, que se respeitam e se preocupam com a segurança uns dos outros. Não há pobreza, vícios, criminalidade, doenças, desordem. É um “mundo cor-de-rosa” sem gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais, negros(as), imigrantes, deficientes ou qualquer outra categoria que possa tirar a paz e o sossego.

Todos(as) naquele bairro se encaixam perfeitamente ao padrão cis heteronormativo branco cristão. Menos Ludovic.

Dayana Brunetto Carlin dos Santos (2010), em análise da obra de Thomas Laqueur, afirma que a constatação da existência de dois sexos biológicos, masculino e feminino, no Ocidente, só ocorre ao longo do século XVIII. Antes, acreditava-se na existência apenas do sexo masculino, sendo a mulher um homem invertido, com os órgãos sexuais masculinos na parte interna do corpo, sendo possível, em algumas situações, que um pênis se deslocasse para fora e viesse a ocupar o lugar da vagina. A mulher era um homem que não atingira a plenitude.

Mesmo conquistando um lugar na ciência como ser individual completo, apartado do sexo masculino, a mulher continuou a ocupar lugar subalterno na sociedade, desempenhando papéis que na maioria das vezes a mantinham enclausurada no ambiente doméstico. Antes, sua incompletude podia ser temporária, havendo a possibilidade de ascensão ao sexo masculino. Agora, sua constituição biológica, como o oposto do homem, além de permanente confirma sua inferioridade.

As mulheres lésbicas eram obrigadas a reprimirem sua sexualidade, sendo punidas de forma severa caso se tornasse pública sua orientação sexual. Já as mulheres transexuais não existiam. E, no final do século XX, na sociedade onde vive Ludovic, elas também não deveriam existir. Assim, a certeza de Ludovic de ser uma menina vai sendo destruída pelo discurso heteronormativo dos adultos que insistem que o gênero é definido pelo sexo biológico. Suas convicções se transformam em dúvidas até chegar ao ponto de tentar ajustar-se a uma sociedade e a um corpo masculino que mal compreende.

Ludovic também não é respeitada porque é criança. Suas opiniões não são levadas a sério porque não é considerada um ser social com plenos direitos (SARMENTO; GOUVEA, 2008, p. 19).

As infâncias, ao serem classificadas, são enquadradas “a conceitos que a determinam como uma infância normal ou anormal. Disso advém uma contradição, ou seja, esta normalidade tem a norma como medida comum e que deverá ser seguida por todos” (Leni Vieira DORNELES, 2010). Os padrões de normalidade tomam como modelo a “infância universal” (DORNELES, 2010), que deve servir de modelo para todas as outras. À medida que se afasta deste

modelo – branco, cis heterossexual, magro, sem problemas de saúde física e mental, de classe média –, a criança passa por um processo em que é vista como representante de uma “infância perigosa” (Carlos RAMIREZ; Dora Lilia MARÍN-DÍAZ, 2007) por colocar as “infâncias universais” em risco.

Entre as infâncias perigosas, Dorneles (2010) aponta aquela que está fora de casa, que acessa os materiais a serem consumidos via contravenção, que sobrevive e vive apesar dos riscos de seu cotidiano. Sobrevive nos bueiros e esgotos da vida urbana, mora embaixo de viadutos, pontes ou marquises de prédios. As infâncias perigosas não têm cor, raça, orientação sexual ou identidade de gênero. Têm apenas classe social, que é tomada como o marcador mais importante para estabelecer a aproximação ou o afastamento da “infância universal”.

O potencial “bélico” (RAMIREZ; MARÍN-DÍAZ, 2007) presente nos corpos de crianças transexuais as afasta dessa “infância universal”. Talvez por isso suas existências não mereçam a devida atenção nos estudos sobre crianças.

De modo geral, as infâncias são tratadas como assexuadas ou como cis heterossexuais, contribuindo para a ausência de estudos que discutam as “sexualidades disparatadas” (FOUCAULT, 1999) nessa fase da vida das pessoas.

A infância que o filme retrata é um pouco diferente da vivida por Jess Jennings e Riley Grant. Ambas conseguiram ser ouvidas por seus pais e tiveram suas identidades de gênero respeitadas depois de atestadas por especialistas, pois “não são apenas os adultos que intervêm junto das crianças, mas as crianças intervêm junto dos adultos” (SARMENTO; GOUVEA, 2008, p. 29). Jess passou por isso aos três anos e Riley aos cinco. Durante dois anos tiveram o consentimento dos pais para se vestirem e agirem como meninas apenas dentro de casa, pois temiam atitudes hostis para com elas.

Jess Jennings, apesar de deixar os pais confusos com sua insistência de que era uma menina, nunca foi punida por isso e podia explicitar seus desejos abertamente. Assim, aos dois anos, perguntou à mãe quando a fada madrinha viria para trocar sua genitália. Reneé não ignorou a pergunta da filha e nem tampouco a considerou desconectada da realidade. A partir daí, decidiu investigar o que estaria acontecendo e procurar informações mais seguras para lidar com a situação.

Ludovic, além de expressar seu desejo de ser vista e tratada como menina, também insiste que um dia se casará com Jerome, vizinho e filho do chefe de seu pai. Essa personagem sintetiza a visão hegemônica da criança bem-educada, que absorve todos os ensinamentos familiares e reproduz de maneira exemplar o comportamento masculino ideal na infância, atendendo aos anseios daqueles que compartilham da ideia da existência da ideologia de gênero.

A ideia que Ludovic apresenta do que é ser menina, além de vestir-se e portar-se como uma nos moldes ocidentais, inclui uma relação afetiva ao lado de uma pessoa que apresenta características do gênero masculino, seguindo os padrões heteronormativos, revelando quem vai desempenhar os papéis femininos e masculinos nas relações sociais e sexuais futuras. Há então, um processo de hipersexualização de seu discurso, que resulta em ações mais coercitivas sobre si e sobre Jerome. Por isso, ambos se policiam quando discutem o futuro um ao lado do outro.

Em uma determinada cena do filme, na casa de Jerome, no quarto de sua irmãzinha morta, Ludovic experimenta sensações das mais agradáveis. É um quarto dos sonhos, um quarto de menina, com cores e brinquedos que evidenciam a visão que a sociedade adulta tem do feminino na infância. Seus olhos percorrem cuidadosamente cada detalhe, se demorando aqui e ali, como se cada um deles, mesmo a meia luz, fosse a confirmação de sua feminilidade. Mas é o vestido cor-de-rosa, usado como a representação do universo feminino infantil em vários momentos do filme, que mais a encanta.

Sozinhos no quarto, livres de qualquer censura, encenam o casamento de sua heroína *Pam* com o namorado *Ben*. Ludovic é *Pam* e Jerome é *Ben*. Ludovic usa o vestido rosa e dirige a encenação. No entanto, o casamento é interrompido na hora do beijo do casal pelo desmaio da mãe de Jerome que, de mansinho, aproximou-se para espionar o que estava acontecendo. A mãe de Ludovic, que também estava em outro cômodo, aproxima-se e a arrasta com violência de volta para casa. Nesse momento, Ludovic imagina que está sendo protegida por sua heroína *Pam*, que amarra sua mãe e a de Jerome com seu sopro mágico de purpurina dourada que toma a forma de um laço. Assim, ela, Jerome e *Pam* podem voar livremente sem ninguém para impedir.

As formas simbólicas descritas por Thompson (2009) e os inúmeros dispositivos identificados por Foucault (1979) como elementos de controle

e manutenção do poder podem operar no sentido contrário, pois, “onde há poder, há resistência” (FOUCAULT, 1982, p. 91). Assim, Ludovic encontra no mundo fantástico de *Pam* uma maneira de resistir e alimentar o desejo de tornar-se definitivamente uma menina.

Foucault (1982) também afirma que a denúncia é uma forma de resistência. Nesse sentido, o diretor do filme Alain Berliner (*MINHA VIDA...*, 1997) adota um discurso de resistência que fica explícito em algumas cenas, quando, por exemplo, recorre à introspecção de um quarto na penumbra para mostrar as condições de marginalidade impostas à população LGBT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais), que se vê obrigada a buscar espaços específicos e reduzidos para vivenciar sua sexualidade, sendo, ainda assim, sujeita a vigilância e punições. O direito de ir e vir, assim como o de construir relações afetivas e arranjos familiares que fogem às regras, estão sujeitos ao julgamento e à aprovação de uma sociedade conservadora representada, nesse caso, pelas famílias, capazes inclusive, de destruir sonhos.

De acordo com Willian Siqueira Peres (2009, p. 238), quando a travestilidade ou a transexualidade é expressada ainda na infância e depois na adolescência, a história de vida do sujeito é marcada pela discriminação, exclusão e violência, inclusive por parte da família. Embora concorde com Peres, compreendo a discriminação e a exclusão também como expressões de violência, já que dificultam ou impedem que suas vítimas possam viver plenamente em sociedade.

São estratégias que a família, a escola e a igreja utilizam, como aponta Foucault (1979), para exercer seu controle sobre os corpos e determinar o que é “correto” e moralmente aceito. Os próprios oprimidos, invariavelmente, são responsabilizados pela situação de desvantagem em que se encontram, pois seus agressores alegam que as chances de ajustamento social foram oferecidas e desperdiçadas por eles.

## **Transexualidade não é pecado!**

O medo se configura em elemento importante da política de controle em qualquer instituição. No caso da igreja católica, o pecado significa

uma passagem para o inferno, punição máxima para os cristãos. Este é o recurso de convencimento utilizado pela família de Jerome para afastá-lo de Ludovic, e, assim, se vê obrigado a trocar de lugar na sala de aula para evitar tal castigo. Ao mudar de carteira, dá a entender que Ludovic seria a própria representação do pecado e o simples ato de evitá-la garantiria sua salvação.

Este e outros julgamentos a respeito de Ludovic fazem com que a vejam como portadora de uma patologia, precisando, portanto, de tratamento. Sua ida a uma psicóloga confirma essa visão e é tratada como uma tentativa da família de “resolver o problema” e, assim, conviver em harmonia com a vizinhança, que se sente no direito de intervir na educação dos filhos dos outros, a partir de um pensamento consensual marcado pela intolerância.

A sociedade dos adultos, composta por pessoas que agem dentro dos padrões ditos normais, não é um lugar seguro para uma criança transexual. Ludovic, mesmo sem abdicar verdadeiramente do desejo de ser uma menina, procura estabelecer uma aproximação com os códigos de comportamentos masculinos a fim de minimizar os conflitos em casa e na escola. Brincar de cowboy, jogar futebol ou beijar uma garota são ações que poderiam “ajudá-la” a se construir como menino e, assim, satisfazer a vontade de todos, principalmente de seus pais.

A busca por uma resposta para suas dúvidas, se é menino ou menina, a colocam em contato com uma resposta científica dada pela irmã mais velha, que estudou o assunto nas aulas de ciências: “XY” determinaria o sexo biológico dos meninos e “XX” das meninas. Na visão inocente de Ludovic, seria Deus quem distribuiria essas letrinhas e o “X” que a definiria como menina teria caído no lixo por um capricho do destino. Essa explicação fantasiosa coloca Ludovic em paz com o criador, porque originalmente teria sido a vontade dele que nascesse XX e não XY.

Riley Grant também atribui a responsabilidade de ter uma genitália masculina a Deus. Aos seis anos, enquanto fazia uma oração, revelou a sua mãe que estava muito brava com Deus: “Ele me fez menino e eu não sou menino, sou menina mãe! Toda noite peço para Deus me dar um corpo de menina e quando acordo ainda sou menino. Deus não vai corrigir o erro, não vai fazer o certo” (MEU EU..., 2007).

As explicações de Ludovic, por mais fantasiosas que possam parecer, revelam sua disposição para se construir como mulher e encontram, na fala de Riley, uma semelhança com a triste realidade enfrentada por muitas meninas transexuais.

Além da violência psicológica que sofre constantemente, Ludovic vivencia a experiência de ser agredida fisicamente no banheiro da escola por um grupo de garotos, na presença dos irmãos mais velhos e de Jerome, que se isentam da responsabilidade de defendê-la. Tal situação faz com que se sinta extremamente deslocada, sem um espaço que possa ocupar, fazendo com que tente suicídio.

As agressões às quais as pessoas LGBT estão sujeitas, em muitos casos, são uma continuidade do discurso familiar que, em certa medida, acaba autorizando e até estimulando atitudes como essas, interpretadas por muitos como corretivas.

A escola também representa um espaço hostil à população LGBT, sobretudo para as travestis e transexuais. Em suas pesquisas, Peres (2009, p. 245) constata que, “a partir da exclusão familiar e da vizinhança, as relações estabelecidas entre travestis, transexuais e transgêneros e a escola também se mostram bastante prejudicadas”. A escola acaba reproduzindo os modelos discriminatórios observados em outros espaços, promovendo invariavelmente sua expulsão. Foi a própria escola que tomou a iniciativa de expulsar Ludovic para assegurar a normalidade do ambiente, já que uma criança LGBT é “vista como uma ameaça à ordem estabelecida e capaz de ferir a imagem da moral e dos bons costumes” (PERES, 2009, p. 247).

Ludovic é vítima de um processo descrito por Peres (2009) como estigmatização, que promove a depreciação e desvalorização dos sujeitos a partir da introjeção de valores e de modos de ver que justifiquem sua desqualificação e exclusão, fazendo com que se tornem cada vez mais vulneráveis diante da vida, perdendo a força de questionamento e da crítica. A estigmatização se propaga como ondas, partindo da família para a comunidade e demais espaços.

Assim, resistir a esse processo que cobra um ajustamento e estabelece relações assimétricas de poder se torna cada vez mais difícil, uma vez que a transexualidade, ao ser censurada, é entendida como inexistente, ilícita e, portanto, não deve ser falada até ser anulada no plano do real (FOUCAULT, 1982, p. 82).

## Finalmente menina!

A construção de uma identidade de gênero, feminina ou masculina, tem nos cabelos um elemento simbólico dos mais importantes. Deixá-los crescer significa identificar-se como mulher e cortá-los, aproximar-se de uma identidade masculina, necessitando no caso das crianças, do consentimento da família. Assim, “a intervenção no cabelo e no corpo é mais que uma questão de vaidade ou de tratamento estético. É identitária” (Nilma Lino GOMES, 2008, p. 21).

O cabelo como ícone identitário também pode ser interpretado como um veículo de expressão e resistência (GOMES, 2008). Deixá-los crescer pode representar, para um homossexual masculino, um meio de lutar contra a heteronormatividade, assim como mantê-los crespos pode ser uma maneira de uma pessoa negra lutar contra o padrão ideal branco (GOMES, 2008).

Os problemas que atingem a família Fabre têm em Ludovic o seu polo irradiador. Quando a casa da família é pichada com uma frase homofóbica, mais uma vez Ludovic é responsabilizada e, em um ato de desespero e de finalmente colocar um ponto final em suas atitudes inadequadas, a mãe corta seus cabelos diante dos olhares do pai e dos irmãos. É um momento de sofrimento coletivo tratado como se fosse um ritual religioso, um exorcismo que vai expulsar em definitivo as forças malignas que atormentam aquela família.

Cortar os cabelos de Ludovic e expô-la aos olhares da vizinhança é o reconhecimento da vitória da intolerância e do desamparo a que uma pessoa transexual está sujeita dentro da própria casa. A certeza de que não pode contar com o apoio dos pais faz Ludovic decidir viver com sua avó, onde se sente menos agredida e pode se construir com alguma liberdade, mesmo que em um mundo inventado ao lado de sua heroína *Pam*, onde pode se casar com Jerome com a aprovação de todo mundo.

Os laços familiares desfeitos, ou nesse caso apenas afrouxados, podem ser reconstruídos novamente. Essa possibilidade de um desfecho menos trágico para as pessoas transexuais é que vai se desenhando no final do filme, que acena para a possibilidade de as famílias reverem seus pontos de vista e assim acolher, e não excluir, seus filhos e filhas transexuais.

A mudança de emprego de Pierre, o pai, faz com que Ludovic volte para casa. No filme, a mudança de emprego, de cidade, de vizinhos, etc. é uma metáfora que alerta para a necessidade de mudanças também no modo de trato com aqueles que não apresentam identidades exatamente padronizadas. Tal mudança acontece depois de uma série de tentativas frustradas de construir uma identidade masculina em Ludovic, chegando aos extremos de uma surra, justamente em um momento em que ela parecia disposta a desistir de se construir como menina para evitar mais aborrecimentos para a família, mesmo que isso significasse anular-se como pessoa. A compreensão de que Ludovic precisa de apoio se manifestou na passividade de suas atitudes, que revelavam ter chegado ao limite da resistência.

Ao contrário de Hanna Fabre, personagem fictícia e que representa o modo de pensar de muitas mães de crianças transexuais, Renée Jennings decidiu apoiar a filha e ficar na frente de batalha, recebendo toda a “artilharia pesada” antes que Jess fosse machucada, perguntando: “que criança merece sofrer?” (MEU EU..., 2007).

Para responder a essa questão, recorro a Beatriz Preciado (2014), hoje Paul Preciado, que explica que uma criança não tem autonomia sobre si mesma e “é sempre um corpo ao qual não se reconhece o direito de governar”. Uma criança transexual coloca em risco um projeto de futuro, um empreendimento fadado ao fracasso. O futuro que importa anunciado por uma criança só pode ser aceitável se corresponder à norma cis heterossexual branca. Preciado (2014) se preocupa com as outras crianças, aquelas que borram as fronteiras dos gêneros, a cis heterossexualidade e lançam dúvidas se vale a pena um investimento sobre elas.

Preciado, então, pergunta:

Quem defende o direito das crianças diferentes? Os direitos do menino que adora se vestir de rosa? Da menina que sonha em se casar com a sua melhor amiga? Os direitos da criança bicha, sapatão, transexual ou transgênero? Quem defende o direito da criança a mudar de gênero, se for da vontade dela? Os direitos das crianças à livre autodeterminação de gênero e de sexualidade? Quem defende os direitos da criança a crescer num mundo sem violência sexual ou de gênero? (PRECIADO, 2014)

Essas crianças não deveriam existir e, por isso mesmo, precisam ser eliminadas rapidamente. Controlar seu gestual, seu vocabulário, suas vestimentas, seus atos, enfim, controlar o próprio sujeito é fundamental para assegurar um futuro normalizado e normatizado. A família de Ludovic Fabre desafiou essas regras e, depois de muitos conflitos e sofrimentos, decidiu acolhê-la e apoiá-la incondicionalmente, afirmando o amor e não o ódio como sentimento que deve estar presente nas relações familiares.

### Algumas considerações

*Minha vida em cor-de-rosa* não termina como um conto de fadas, dizendo “e viveram felizes para sempre”, pois as situações de conflitos estarão sempre na ordem do dia na vida de uma pessoa transexual. Ainda assim, a mensagem que fica é de esperança. Esperança no amor incondicional entre pais e filhos(as). Esperança de que a transexualidade não seja interpretada como aberração ou patologia e que move as famílias Jennings e Grant, que trabalham para que suas filhas transexuais cresçam em uma sociedade menos preconceituosa.

Essa esperança não é tratada como mera abstração ou fantasia, mas como o resultado concreto de reivindicações que partem dos próprios sujeitos e são endereçadas a segmentos importantes de nossa sociedade, como a família e a escola. Assim, o enfrentamento do preconceito e a inserção da população LGBT teriam início dentro de casa para depois serem estendidos a outros espaços, como a vizinhança, a escola, até atingir toda a sociedade, numa operação contínua, marcada por dores, angústias, agressões, tropeços, mas, principalmente, como propõe Foucault (1982), por resistência.

Assim, as formas simbólicas presentes no filme *Minha vida em cor-de-rosa* (1997) e no documentário *Meu eu secreto* (2007), apesar dos 10 anos que os separam, apontam para uma possibilidade diferente daquela apresentada por Thompson (2009), que as vê como uma das muitas formas de operação do poder, justamente por adquirirem contornos de denúncia e não uma mera reprodução dos discursos hegemônicos.

Em ambas as produções, o debate a respeito de uma visão adultocêntrica de sociedade é central e aponta para a necessidade de que as crianças,

mesmo as mais novas, de um ou dois anos de idade, sejam tratadas como sujeitos de direitos e reivindicações. Elas, por mais distantes que possam estar da realidade cotidiana vivenciada por seus familiares, precisam ser levadas em consideração, ainda que seja necessário desafiar cânones e padrões de comportamento considerados únicos.

*Minha vida em cor-de-rosa* foi lançado exatamente no mesmo ano em que as bases para a formulação do conceito de ideologia de gênero foram construídas. Coincidência ou não, o filme é uma contrarresposta ao debate proposto pelo Cardeal Ratzinger, que procura negar, de forma muito objetiva, o direito a existências que questionem a relação entre as identidades sociais e o sexo anatômico.

Ainda que nenhuma das produções se proponha a dialogar diretamente com os setores mais conservadores das sociedades ocidentais, acabam por acenar para o fato de que é possível a inserção de múltiplos sujeitos sociais sem que a família cis heteronormativa nuclear branca seja destruída.

## Referências bibliográficas

- BENTO, Berenice Alves e Melo. **O que é transexualidade?** São Paulo: Brasiliense, 2008. (Coleção Primeiros Passos n. 328).
- CÉSAR, Maria Rita Assis. Gênero, sexualidade e educação: notas para uma “Epistemologia,” **Educar em Revista**, Curitiba, n. 35, p. 37-51, 2009.
- CIDADE, Maria Luiza Rovaris. **Nomes (im)próprios**: registro civil, norma cisgênera e racionalidades do sistema judiciário. 2016. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- DORNELES, Leni Vieira. Sobre o devir-criança ou discursos sobre as infâncias. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE FILOSOFIA DA EDUCAÇÃO, 5., 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2KGLLN3>>. Acesso em: 30 jan. 2017.
- FERNANDES, Wânia Ribeiro; SIQUEIRA, Vera Helena Ferraz de. Cinema e relações de gênero: ouvindo mulheres idosas. In: REUNIÃO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, 29., 2006, Caxambú. **Anais...** Caxambu: Anped, 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/2CLI-jRD>>. Acesso em: 2 fev. 2011.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

- GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- JESUS, Jaqueline Gomes. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Brasília, 2012.
- JUNQUEIRA, Rogério Diniz. Homofobia nas escolas: um problema de todos. In: JUNQUEIRA, Rogério Diniz (Org.). **Diversidade sexual na educação**: problematizações sobre a homofobia nas escolas. Brasília: Ministério da Educação: Unesco, 2009. p. 13-51.
- MEU EU secreto. Produção: Alan B. Goldberg. New York: Rede ABC de televisão, 2007. Título original: My secret self. Disponível em: <<https://bit.ly/2J9xVct>>. Acesso em: 2 fev. 2011.
- MIKOLSKI, Richard; CAMPANA, Maximiliano. “Ideologia de gênero”: notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 32, n. 3, p. 725-747, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2MiYTaQ>>. Acesso em: 18 mar. 2018.
- MINHA VIDA em cor-de-rosa. Direção: Alain Berliner. Produção: Carole Scotta. França/Bélgica/Reino Unido: Haut & Court Production, 1997. Título Original: Ma vie en rose. Disponível em: <<http://youtu.be/CnOAQDrImxs>>. Acesso em: 12 jun. 2013.
- PERES, William Siqueira. Cenas de exclusões anunciadas: travestis, transexuais, transgêneros e a escola brasileira. In: JUNQUEIRA, Rogério Diniz (Org.). **Diversidade sexual na educação**: problematizações sobre a homofobia nas escolas. Brasília: Ministério da Educação: Unesco, 2009. p. 235-263.
- RATZINGER, Joseph Aloisius. **La sal de la tierra**. Madrid: Libros Palabra, 1997
- SANTOS, Daiana Brunetto Carlin. **Cartografias da transexualidade**: a experiência escolar e outras tramas. 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Paraná, 2010.
- SARMENTO, Manuel; GOUVEA, Maria Cristina Soares. **Estudos da infância**: educação e práticas sociais. Petrópolis: Vozes, 2008.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2009.

Recebido em 28/08/2018

Aprovado em 24/09/2018

Publicado em 25/10/2018



Artigos

**[DES]VELHECER, UMA REFLEXÃO  
SENSÓRIO-CÊNICA SOBRE A MULHER  
E O ENVELHECIMENTO**

**[DES]VELHECER, A SENSORY-SCENIC  
REFLECTION ON WOMEN AND AGING**

**[DES]VELHECER, UNA REFLEXIÓN SENSORIAL-  
ESCÉNICA SOBRE LA MUJER Y EL ENVEJECIMIENTO**

**Stela Fischer  
Leticia Olivares**

**Stela Fischer**

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Artes/Teatro pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Autora do livro *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras* (Hucitec, 2010). Professora da Universidade Estadual do Paraná (Unespar/FAP) e do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Co-coordenadora do coletivo Rubro Obsceno. E-mail: stelafis@terra.com.br

**Leticia Maria Olivares Rodrigues**

Mestre em Artes Cênicas pela USP. Especialista em Dança e Consciência Corporal pelo Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU). Graduada em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Co-organizadora do livro *Trajetórias em construção – escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT* (Prismas, 2016). Integrante do Núcleo Arte Ciência no Palco e co-coordenadora do coletivo Rubro Obsceno. E-mail: leticiaolivares@uol.com.br

## Resumo

Este texto identifica e analisa a ação cênica *[des]velhecer*, do coletivo Rubro Obsceno, na cidade de São Paulo. Considerando a análise e cartografia dessa ação – que lança posicionamentos políticos na construção de poéticas cênicas e cujas premissas giram em torno de visibilizar as subjetividades das mulheres a partir de 60 anos –, enfatizamos a importância da reflexão crítica desde o próprio fazer artístico. Para isso, trazemos inspirações dos trabalhos de Tellas, Diéguez e Beauvoir, entre outras. Compartilhamos a experiência de criação enquanto artistas das artes cênicas e, acima de tudo, identificamos os motivos pelos quais ainda se faz necessário promover ativismos feministas.

**Palavras-chave:** Ativismo feminista, Teatro de mulheres, Ação social.

## Abstract

This study identifies and analyzes the scenic action *[des]velhecer*, of the Coletivo Rubro Obsceno, in the city of São Paulo. Considering the analysis and cartography of this action—which launches political positions in the construction of scenic poetics, and whose premises revolve around making the subjectivities of 60-year-old, and older, women visible—we emphasize the importance of critical reflection from the artistic-making itself. Considering this, we are inspired by Tellas, Diéguez, Beauvoir, among others. We share the experience of creation as artists of performing arts and, above all, we identify the reasons why it is still necessary to promote feminist activism.

**Keywords:** Feminist activism, Women's theater, Social action.

## Resumen

El texto identifica y analiza la acción escénica *[des]velhecer*, del Colectivo Rubro Obsceno, en la ciudad de São Paulo. Considerando el análisis y la cartografía de esa acción –que lanza posicionamientos políticos en la construcción de poéticas escénicas, y cuyas premisas giran en torno a visibilizar las subjetividades de las mujeres a partir de 60 años– enfatizamos la importancia de la reflexión crítica desde el propio hacer artístico. Para ello, traemos inspiraciones de los trabajos de Tellas, Diéguez, Beauvoir, entre otras. Compartimos la experiencia de creación como artistas de las artes escénicas y, sobre todo, identificamos los motivos por los que todavía se hace necesario promover activismos feministas.

**Palabras clave:** Activismo feminista, Teatro de mujeres, Acción social.

## 1. Introdução

Compartilhamos aqui a experiência de criação e condução do projeto *[des]velhecer*, do coletivo paulista Rubro Obsceno, trabalho desenvolvido com não atrizes acima de 60 anos a partir do tema envelhecimento. Falamos sobre nosso trabalho, pautado na criação de poéticas cênicas e ações sociais reivindicadoras da visibilidade das mulheres que resultam em atos estéticos e políticos. Afinal, para nós, não faz mais sentido realizar uma prática artística que não orientada a um compromisso global, em diálogo com as demandas sociais, em especial as questões dos direitos das mulheres. Assumimos o risco de escrever este texto, tão cheio de personalidades, inspiradas pelas orientações da atriz do Odin Teatret, Julia Varley – que, durante os encontros do The Magdalena Project,<sup>1</sup> do qual é uma das fundadoras, convoca, insistentemente, todas as mulheres artistas a exercer a escrita e a reflexão crítica com base no próprio fazer artístico.

O coletivo Rubro Obsceno é um agrupamento teatral criado em 2013,<sup>2</sup> na cidade de São Paulo, a partir dos encontros do The Magdalena Project no Brasil.<sup>3</sup> Composto por mulheres artistas da *performance*, da dança e do teatro, trata de questões sobre a legitimação de direitos das mulheres no contexto social brasileiro. Juntas, promovemos grupos de estudos sobre a mulher na contemporaneidade; workshops com artistas convidadas; festivais – como a mostra ObsCENAs: Encontro de Mulheres Artistas, em novembro de 2014, que contou com a presença de Julia Varley – e criações artísticas. Por exemplo, estivemos em parceria com a *performer* mexicana Violeta Luna na

---

1. The Magdalena Project (1986) é uma rede internacional de mulheres artistas do teatro cuja meta principal é o intercâmbio e incentivo à reflexão crítica sobre a mulher no teatro contemporâneo. Promove encontros periódicos que objetivam agregar mulheres artistas em atividades de intercâmbio de experiências, como *workshops*, debates, demonstrações de trabalhos e apresentações artísticas. Mais informações no site <[www.themagdalena-project.org](http://www.themagdalena-project.org)>. Acesso em: 4 set. 2018.

2. Compunham o coletivo Rubro Obsceno, até 2014, além de Leticia Olivares e Stela Fischer, as artistas Léia Rapozo e Monica Siedler.

3. No Brasil, temos quatro edições do The Magdalena Project: Solos Fértis – Festival Internacional de Mulheres no Teatro, em Brasília (DF), organizado por Luciana Martuchelli; Multicidade – Festival Internacional de Mulheres nas Artes Cênicas, no Rio de Janeiro (RJ), coordenado por Paola Vellucci; Magdalena 3ª Geração, em Jundiaí (SP), com curadoria de Luiza Bitencourt; e Vértice Brasil, em Florianópolis (SC), organizado por Barbara Biscaro, Glaucia Grigolo, Marisa Napolini e Monica Siedler.

criação da performance *Para aquelas que não mais estão* (2015), memorial às vítimas de feminicídio na América Latina e denúncia poético-cênica da violência contra as mulheres. A performance participou da II Bienal Internacional de Teatro da Universidade de São Paulo (USP), em 2015, do X Encuentro do Hemispheric Institute of Performance and Politics (Santiago, Chile, julho de 2016), do Festival Internacional Mujeres en Cena por la Paz (Bogotá, Colômbia, agosto de 2017) e do Ruídos EnCena (Curitiba, setembro de 2017).

Em sua trajetória, o Rubro Obsceno realiza projetos artísticos sociais sob a perspectiva de um teatro voltado ao empoderamento de diferentes grupos de mulheres, como mulheres soropositivas (projeto ++*Mulheres*, em parceria com a ONG Ecos Comunicação e Sexualidade, 2010-2013), mulheres em situação de violência (parceria com o Centro de Referência da Mulher – Casa Eliane de Grammont, 2015), mulheres a partir de 60 anos (projeto *[des]velhecer*, Sesc Santana, 2016) e mulheres em situação de cárcere (projeto *Mulheres Possíveis*, com o coletivo Teatro Dodecafônico,<sup>4</sup> 2016-2018).

A partir dessas ações e trabalhos, o Rubro Obsceno busca desenvolver um campo de experimentação cênica pautada na memória, nas biografias e nos depoimentos pessoais, capaz de evidenciar as histórias pessoais dessas mulheres – que “passam” por nós – e reiterá-las. Como reescrituras, interessa-nos falar de uma arte feita de fissuras e aporias, de hibridizações, sincrismos que convocam identidades de mulheres diversas para tomar o centro das discussões pelos vieses político, ético e poético.

## 2. *[des]velhecer*

*Cuanto trabajo para  
Una mujer saber  
Quedarse sola y envejecer  
(Mercedes Sosa e Gloria Martín, Quanto trabajo)*

4. O coletivo Dodecafônico (SP) é um conjunto de artistas de várias áreas – teatro, música, performance, artes visuais, dança e arte sonora –, reunidos em pesquisas para a criação artística contemporânea. Mais informações em: <<http://teatrododecafónico.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 4 set. 2018.

*[des]velhecer* é um projeto sociocultural de inclusão intergeracional e integra a pesquisa do coletivo Rubro Obsceno sobre temas relacionados às mulheres latino-americanas. Propõe a realização de ações culturais que reúnem residência artística, oferta de oficina, palestra, criação e apresentação cênica com o intuito de abordar uma temática de proeminente relevância na contemporaneidade social brasileira: o processo de envelhecimento, em especial o da mulher. O objetivo principal é trabalhar com não atrizes a partir de 60 anos tendo como meio criativo suas próprias biografias e “linhas do tempo”

## 2.1 Origem

*[des]velhecer* surgiu como proposta cênica às reflexões sobre as diferentes vivências, impasses e particularidades que as mulheres encontram ao longo do seu envelhecimento, avigoradas pelas questões de gênero nesse processo. A ideia surgiu em 2010, quando o grupo se chamava Magna Mater,<sup>5</sup> a partir do contato estabelecido com mulheres da terceira idade de diferentes perfis socioeconômicos e, principalmente, com as próprias avós, em busca da compreensão de como é para outras mulheres o processo de envelhecimento.

Segundo Küchemann (2012), o censo em 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) apontou o envelhecimento dos cidadãos do país. Com 80% da população recenseada, as projeções indicaram que, em 2020, a proporção de idosos será de 30,9 milhões, ou 14% do total, sendo que 55,5% dos idosos brasileiros são mulheres. Portanto, os dados expõem uma feminização da velhice. Ainda, pesquisas mais recentes mostram que “o percentual de pessoas com 60 anos ou mais na população do país passou de 12,8% para 14,4%, entre 2012 e 2016. Houve crescimento de 16,0% na população nessa faixa etária.”<sup>6</sup>

Embora seja comum a ambos os sexos, o envelhecimento é vivido diversamente por homens e mulheres: “Com o envelhecimento, as mulheres são afetadas diferentemente de homens, tornando-as mais vulneráveis não

---

5. A companhia cênica Magna Mater iniciou suas atividades em São Paulo, em 2008, quando Stela Fischer esteve em parceria com as atrizes Renata Araújo e Tânia Gomes. O grupo desenvolveu estudos, espetáculos e sempre esteve associado a entidades e coletivos feministas.

6. Disponível em: <<https://bit.ly/2QICG9o>>. Acesso em: 16 set. 2018.

apenas aos problemas de saúde, mas ao isolamento social e a transtornos emocionais devido à aposentadoria, à viuvez, às alterações fisiológicas” (LIMA; BUENO, 2009, p. 274). Outro fator a ser considerado é que gênero, geração e classe devem ser articulados mutuamente nas discussões, pois a velhice como destino biológico é vivida de maneira variável segundo o contexto social no qual a mulher se insere, como já prenunciado por Simone de Beauvoir em seus livros *O segundo sexo*, publicado em 1949, e *A velhice*, de 1970. Nota-se também maior exposição das idosas à pobreza, pois, na sua maioria, seus rendimentos, aposentadorias ou salários são menores em comparação aos dos homens e, em muitos casos, são elas que mantêm ou ajudam no sustento de suas famílias. Outra problemática que se evidencia é a falta de reconhecimento ou direito à aposentadoria por trabalho doméstico, condição que “empurra” muitas mulheres idosas para a condição de dependentes de algum de seus familiares, criando maior vulnerabilidade no seu processo de envelhecimento. Ou ainda, como analisa Simone de Beauvoir (1990), a velhice é o resultado do prolongamento de um processo identitário. E esse processo, em especial o das mulheres, de reconhecimento de si em diferentes momentos da vida nos interessa, pois

Aos 20 anos, aos 40 anos, imaginar-me velha é imaginar-me uma outra. Há algo de amedrontador em toda metamorfose. [...] A velhice é particularmente difícil de assumir, porque sempre a consideramos uma espécie estranha: será que me tornei, então, uma outra, enquanto permaneço eu mesma? (BEAUVOIR, 1990, passim)

Sensibilizadas pelo tema e com o objetivo de valorização do envelhecimento das mulheres, lançamo-nos em pesquisas teóricas e de campo para a coleta de depoimentos a fim de ampliar nosso repertório criativo e possibilidades de diálogos. A documentação foi feita em áudio e vídeo e serviu como material da criação cênica da primeira *performance* de *[des]velhecer*. Conversamos com mulheres de 60 anos ou mais e de diferentes perfis socioeconômicos, reunindo material para fomentar a cena a partir de dados reais e biográficos. “Como está sendo o seu processo de envelhecimento?” foi a pergunta guia de nossas conversas. Entramos em contato com queixas que se repetem nos depoimentos sobre a adaptação às mudanças fisiológicas

decorrentes da idade, a hipervalorização da juventude, o empobrecimento, o isolamento, a falta de relações afetivas e sexuais. A avó paterna de Stela, Nair Campani, com 82 anos na época, por exemplo, lamenta-se: “Me sinto muito sozinha. E a idade traz essas consequências para a gente. Envelhecer me trouxe muitas recordações. Tenho muitas saudades do tempo que passou”<sup>7</sup>.

Apresentamos a primeira versão de *[des]velhecer* no Vértice Brasil do ano de 2012, no Sesc Capupé, em Florianópolis. Uma celebração às nossas avós, usando seus vestidos, identificando-nos com elas e traduzindo seus processos de envelhecimento em nossos corpos. Mas ainda, nesse momento, não conseguimos realizar o projeto na íntegra, com a abrangência que desejávamos.

## 2.2 *Desvelhecendo: seis anos depois*

Março de 2016, mês das mulheres e de muito trabalho para o Rubro Obsceno. Juntas, enfim, realizamos o projeto que nos uniu: *[des]velhecer*. A convite do Sesc, por meio da unidade Santana (SP), promovemos uma oficina de teatro para mulheres com mais de 60 anos e desdobramos apresentação de espetáculo com elas em cena, narrando suas biografias e linhas de tempo. Eu lhe confiei a direção do *workshop*, não tinha a menor dúvida que este projeto teria de ser conduzido por você. Era como o fechar de um ciclo, pois quando nos aproximamos em 2010 foi você quem trouxe a ideia de trabalharmos sobre o envelhecimento.<sup>8</sup>

*[des]velhecer* seis anos após a ideia original. Chega o momento de realizarmos o projeto em formato de oficina e apresentações. Fomos convidadas para participar da programação da segunda edição da mostra DelGeneradas, do Sesc Santana (SP), que promoveu diversas atividades em celebração ao Dia Internacional das Mulheres durante todo o mês de março de 2016, com ciclos de conversas, *performances*, exposições, filmes e shows musicais.<sup>9</sup> O

7. Entrevista verbal concedida a Stela Fischer, São Paulo, 2012.

8. Fragmento de “Carta para Leticia” em *O que te prende, mulher? E outras histórias do Rubro Obsceno*, apresentado no festival Multicidade (Rio de Janeiro, 2016).

9. Nomes como a filósofa Márcia Tiburi, a funkeira MC Carol e as cineastas Petra Costa e Anna Muylaert foram destaque da programação de DelGeneradas. Foi lembrado o aniversário de dez anos da Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006 – a Lei Maria da Penha –, evidenciando a vulnerabilidade de grupos de mulheres mais expostas à violência e à morte, como as negras, as periféricas, as lésbicas e as transexuais.

projeto objetivou a elaboração dramatúrgica e levantamento de material biográfico como campo de experimentação, investigação e criação cênica, em uma abordagem direta com a vida de não-atrizes inscritas na oficina. Foram realizados oito encontros para levantarmos a *performance* e dois dias de apresentação, tendo as participantes, mulheres a partir de 60 anos, como *performers*. Todos os exercícios e práticas propostas como atividade na oficina, como os jogos teatrais de integração, sensibilização, aquecimento corporal e vocal e improvisações, foram utilizados para a elaboração das cenas.

Passamos dois meses em intenso contato com um grupo de oito mulheres em seus “envelheceres”, ou melhor, “desvelheceres”. No caso dessas mulheres, em particular, a velhice, a viuvez, a cura de enfermidades e a volta para a vida social representam libertação: “submetidas durante toda a vida ao marido, dedicadas aos filhos, podem enfim preocupar-se consigo mesmas”, conforme Simone de Beauvoir (1990, p. 598) analisa.

Desde o início do projeto, era vivo o desejo de trabalhar as biografias das mulheres em cena, como material dramatúrgico e na construção das ações numa dimensão poética. Inspiradas no procedimento de criação teatral “biodrama”,<sup>10</sup> da diretora argentina Vivi Tellas (2010 apud GIORDANO, 2013, p. 4) – que defende que “todo ser humano é e traz em si um depósito de arquivos, uma reserva de experiências, conhecimentos, textos e imagens” –, conduzimos uma prática de exploração de relatos, depoimentos e recordações dos momentos de vida mais singulares e definidores, os pontos de virada de suas vidas, para construirmos uma rede de linhas de tempo. Não há construção de personagens, e sim uma abordagem mais direta das biografias. Elas performam a si mesmas.

---

10. De acordo com o teatrólogo Óscar Cornago (2005), o termo “biodrama” surge de um ciclo de exploração e criação teatral proposto pela diretora argentina Vivi Tellas, quando realizava a curadoria do Teatro Sarmiento, em Buenos Aires, de 2002 a 2009. Foram convidados diretores e dramaturgos da cena contemporânea para construir espetáculos pautados em biografias de pessoas vivas na Argentina. O intuito central era investigar relações entre o real e as teatralidades: “un biodrama consistiría en recrear la vida de estas personas desde una exterioridad anterior a los sentidos lógicos y las preguntas trascendentales impuestas por los discursos culturales, recuperarlas como presencia y apariencia, desde la materialidad hecha visible de sus acciones, gestos y voces resituadas para ello en el plano poético de la escena teatral” (CORNAGO, 2005, p. 12).

O Biodrama tem como material de inspiração a biografia de uma pessoa viva. [...] Todas as situações biográficas quando colocadas em cena ganham um coeficiente de teatralidade, porque tudo o que é colocado acima do palco (ou em qualquer espaço de representação) se transforma automaticamente em signo teatral. (GIORDANO, 2013, p. 3)

Assim, o procedimento do biodrama nos conduziu para uma prática de exploração de relatos e recordações dos momentos de vida mais definidores para tecer “linhas de tempo”. A cena pautada em biografias irrompe uma dimensão poética para a realidade das vidas enunciadas, um instante mágico de autorreferencialidade, um teatro feito de realidades, pois “o biodrama permite encontrar na vida cotidiana personagens comuns e singulares. Essas pessoas são trazidas para o teatro, lugar no qual são representados os seus rituais diários, a partir dos quais as imagens do seu cotidiano íntimo são performadas” (GIORDANO, 2013, p. 4).

**Figura 1 e 2** – Não-atrizes em *[des]velhecer* (São Paulo, 2016). Fotos: Fábio Reginato.



Também solicitamos às participantes que trouxessem objetos de seus universos particulares para ativarmos memórias, ações e teatralidades. Vestidos de quando eram mais jovens, joias que foram dadas como presente por alguém muito estimado, cartas de amor, álbum de fotos do dia do casamento, fotos do esposo, dos filhos e dos netos, roupinhas e sapatinhos de

bebê e livros que as fizeram crescer profissional e espiritualmente. Objetos como arquivos pessoais, lembranças guardadas pelo tempo e que, em cena, representam a materialização do passado e de toda uma vida construída no tempo. São “objetos/lembrança” ou “objetos-recuerdo”, como define Tellas, que servem como

provas de verificação e logo tem a função de sustentar a veracidade das histórias que estão sendo contadas. Os objetos-lembrança marcam a distância de tempo que possibilita a inserção do passado através da narração inscrita no presente. É a concretização material do passado em cena. A narração é o instrumento de atualização da concentração do tempo passado na sua leitura por meio do instante do aqui e do agora da narração presente. (GIORDANO, 2013, p. 9)

**Figura 3 e 4. Antonia e Zenaide em [des]velhecer (São Paulo, 2016). Fotos: Fábio Reginato.**



Criamos partituras corporais pautadas nos depoimentos e no manuseio desses objetos. Propusemos que cada uma cantasse suas canções prediletas e escrevesse uma lista de atividades ainda por fazer, de desejos. Assim, a

partir desses elementos e estímulos, edificamos cenicamente cada uma das biografias, potencializando nas narrativas confessionais sua teatralidade, pois nelas também estão a dança, o canto e as ações realizadas com os objetos, compondo uma dramaturgia de cena do real. De acordo com Tellas (2010 apud GIORDANO, 2013, p. 6):

Uma das maneiras de ativar esta teatralidade mínima nos não atores durante o processo dos ensaios é pedir que os mesmos lembrem de histórias e relatos íntimos. Ela conta que ao repassar as memórias de suas vidas de forma consciente, os não-atores exercitam a repetição que é justamente aquilo que ativa o mínimo de teatralidade. Enquanto isso, a diretora é o único agente criativo da sala de ensaio que possui experiência profissional de palco. Funciona como um experimento científico: a falha está sempre no horizonte do trabalho.

**Figura 5. “Altar” de Antonia (São Paulo, 2016). Foto: Fábio Reginato.**



Sete *performers*, sete linhas de tempo, sete estações. O público é convidado a percorrer uma de cada vez, acompanhando a respectiva trajetória desenhada no espaço, que inicia na data de nascimento e termina em algum acontecimento no tempo presente. A linha do tempo direciona o público até a estação na qual se encontra cada *performer* em seu “altar”,<sup>11</sup> composto por objetos pessoais e por

11. A inspiração para os “altares” ou estações pessoais de cada mulher veio da *performance*

meio do qual elas narram a sua história. A dinâmica de o público caminhar até as estações, parar diante delas, aproximar-se e olhar cada detalhe dos objetos que compõem os altares, de escutar de forma íntima as histórias contadas pelas *performers* e relacionar-se com elas gera uma atmosfera confessional em nossa cena autobiográfica – feita por mulheres em seus [des]velheceres.

Querida Stela, como foi lindo realizar [des]velhecer... Zenaide, Rosires, Espedita, Carmem, Maria José, Delza e Antonia, minha mãe, que também participou do curso e apresentações. Com elas criei partituras corporais, cada uma encenou sua linha do tempo com os momentos mais marcantes das suas vidas e puderam revisitar suas histórias, emocionando o público e se empoderando de suas próprias vozes. Sua confiança na minha condução, também me empoderou e, mais uma vez, notamos o quanto é fluida e complementar a nossa parceria.<sup>12</sup>

**Figura 6 e 7. Linhas do tempo de [des]velhecer (São Paulo, 2016). Fotos: Fábio Reginato.**



Em cena, cada uma pode revisitar suas biografias e abrir possibilidades para ressignificar suas vidas a partir do ato de narrar-se. O público, composto majoritariamente por familiares e conhecidos, emociona-se com as narrativas. Há um empoderar-se diante de suas próprias histórias e uma valorização de seus processos de envelhecimento. Vale dizer, nas palavras de Ileana Diéguez (2011), que os trabalhos testemunhais irrompem um traço ético, não apenas pela presença física, mas como um sujeito e um *ethos* que se expõem diante dos outros, muito além da pura fisicalidade. Juntas, criamos uma dimensão

---

*Daughter*, idealizada e dirigida por Jill Greenhalgh – artista do País de Gales e uma das fundadoras do The Magdalena Project – no Vértice Brasil (Florianópolis, 2012).

12. Excerto de “Carta para Stela”, material da *lecture performance* *O que te prende, mulher? E outras histórias do Rubro Obsceno*, apresentada no festival Multicidade (Rio de Janeiro, 2016).

poética para a realidade das vidas enunciadas, um instante mágico de autor-referencialidade, um teatro feito de realidades e memórias (re)presentificadas.

**Figura 8 e 9. Maria José e Espedita em *[des]velhecer* (São Paulo, 2016). Fotos: Fábio Reginato.**



### 3. Conclusão

As ações ao mesmo tempo estéticas e sociais do coletivo Rubro Obsceno estão em defesa dos direitos das mulheres no questionamento dos seus modos de existir como subproduto decorrente de um mercado neoliberal que reforça ainda mais as hierarquias racial, sexual, geracional, econômica e cultural. Estamos de acordo com os feminismos que subvertem o binarismo no exercício de práticas libertárias e socializadoras de ideias, conhecimentos e construções de outros mundos possíveis. Aderimos aos feminismos que visibilizam a devastada condição na qual o corpo das mulheres é afetado pela ditadura da beleza com aval do mercado capital das indústrias cosméticas, que traduzem o envelhecer como abjeção. Acreditamos em novas possibilidades estéticas, poéticas e discursivas necessárias para transcendermos a condição de vitimização das mulheres. Articulamos, a partir das nossas criações, outros temas, numa dinâmica capaz de envolver expressões múltiplas, principalmente quando se trata de formas de construção de identidades e subjetividades com valores sociais que desestabilizem as construções dos discursos hegemônicos.

*[des]velhecer* é um trabalho que abarca o mapeamento cronológico de eventos pessoais na produção de relatos encenados numa *performance* que destaca trajetórias de vidas e afetividades de mulheres maduras, contando,

cenicamente, suas histórias. Esse resumo, essa depuração traz intensidade a cada momento revivido, presentificando, na cena, a experiência. O trabalho com não atrizes é uma opção de micropolíticas de empoderamento da mulher que o coletivo Rubro Obsceno vem perscrutando em sua existência. Desde os trabalhos com mulheres soropositivas até o projeto com mulheres em situação de cárcere, interessa-nos oportunizar, pela linguagem cênica, o protagonismo das vozes e histórias a serem contadas. Antonia, participante de [des]velhecer em 2016, agora prestes a completar 75 anos, contou-nos recentemente que participaria de uma entrevista de emprego e que torcia para que lhe perguntassem sobre um acontecimento importante de sua vida, pois falaria sobre sua participação na performance: “um momento de libertação e afirmação.” Temos a preocupação e o cuidado de não sermos porta-vozes de nada – porém, possuímos a firme convicção de que, como artistas e facilitadoras da linguagem cênica, podemos ampliar o alcance das alteridades, colocando-as em evidência em locais de representação e representatividade.

## Referências bibliográficas

- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a. v. 1.  
\_\_\_\_\_. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b. v. 2.  
\_\_\_\_\_. **A velhice**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- CORNAGO, Ó. Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. **Latin American Theatre Review**, Lawrence, v. 39, n. 1, p. 5-28, Fall 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2MLv9bV>>. Acesso em: 4 set. 2018.
- DIÉGUEZ, I. Prácticas de visibilidad: ethos, teatralidad y memoria. In: ZAPATA, M. R. **El cuerpo ausente (performance política)**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008. p. 19-29.
- GIORDANO, D. O biodrama como a busca pela teatralidade do comum. **Revista Lindes**, Buenos Aires, n. 6, p. 1-13, mayo 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2wE-vwLd>>. Acesso em: 4 set. 2018.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. PNAD 2016: população idosa cresce 16,0% frente a 2012 e chega a 29,6 milhões. **Agência IBGE notícias**, 24/11/2017. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/18263-pnad-2016-populacao-idosa-cresce-16-0-frente-a-2012-e-chega-a-29-6-milhoes>>. Acesso em: 16 set. 2018.

KÜCHEMANN, B. A. Envelhecimento populacional, cuidado e cidadania: velhos dilemas e novos desafios. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 27, n. 1, p. 165-180, jan.-abr. 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2NhdUhS>>. Acesso em: 4 set. 2018.

LIMA, L.; BUENO, C. Envelhecimento e gênero: a vulnerabilidade de idosas no Brasil. **Rev. Saúde e Pesquisa**, Maringá, v. 2, n. 2. p. 273-280, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2wKv1yg>>. Acesso em: 4 set. 2018.

Recebido em 21/08/2018

Aprovado em 24/08/2018

Publicado em 25/10/2018



# **O REI DA VELA, A NAVALHA NA CARNE E A EVOLUÇÃO DO PERSONAGEM HOMOSSEXUAL NO TEATRO BRASILEIRO**

**O REI DA VELA, A NAVALHA NA CARNE AND THE EVOLUTION  
OF THE HOMOSEXUAL CHARACTER IN BRAZILIAN THEATRE**

**O REI DA VELA, A NAVALHA NA CARNE Y LA EVOLUCIÓN  
DEL PERSONAJE HOMOSEXUAL EN EL TEATRO BRASILEÑO**

**Carolina de Melo Ferraresi**

**Carolina de Melo Ferraresi**

Mestranda no PPG em Artes Cênicas na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Atriz, produtora e arte-educadora.

### Resumo

Este artigo aborda dois personagens interpretados pelo ator Edgard Gurgel Aranha, falecido em 1990, em duas peças estreadas em 1967, *O rei da vela* e *A navalha na carne*. A partir de entrevistas com o próprio Edgard e com o ator Sérgio Mamberti, notícias de jornal e críticas da época, traça-se um panorama da evolução do personagem homossexual, refletindo o momento atual com base em obras tão emblemáticas e importantes para o teatro nacional.

**Palavras-chave:** Teatro Brasileiro, Homossexualidade, História do Teatro Brasileiro.

### Abstract

This article approaches two characters interpreted by the actor Edgard Gurgel Aranha, who died in 1990, in two plays released in 1967, *O rei da vela* and *A navalha na carne*. From interviews with Edgard himself and the actor Sérgio Mamberti, and from archives such as newspapers and reviews of that time, we draw a panorama of the evolution of the homosexual character and analyze the current moment, considering emblematic and important works for the national theater scenario.

**Keywords:** Brazilian Theater, Homosexuality, History of Brazilian Theater.

### Resumen

Este artículo aborda dos personajes interpretados por el actor Edgard Gurgel Aranha, fallecido en 1990, en dos piezas estrenadas en 1967, *El rey de la vela* y *Navaja en la carne*. A partir de entrevistas con el propio Edgard y con el actor Sérgio Mamberti, con noticias de periódicos y críticas de la época, se traza un panorama de la evolución del personaje homosexual y refleje el momento actual, a partir de obras emblemáticas e importantes para el teatro nacional.

**Palabras clave:** Teatro Brasileño, Homossexualidad, Historia del Teatro Brasileño.

## Teatro, viado e fita-crepe

Citando Marcelo Drummond, do Teatro Oficina, com sua paródia sobre Cacilda Becker, em que dizia “não existe teatro sem viado e fita-crepe”,<sup>1</sup> Ferdinando Martins lembra a quase onipresença dos homossexuais no campo das artes cênicas. A aproximação desses sujeitos foi objeto de especulações, e segundo Laurence Senelick “o caráter confessional da experiência teatral seria uma chave de explicação para esse fenômeno” (apud MARTINS, 2011). Desse modo, pode-se aferir que, se para Cacilda Becker e outras atrizes de sua geração o palco funcionava como uma borracha capaz de apagar características físicas, sociais e de gênero (PONTES, 2010), para os homossexuais, por outro lado, o palco acolhia e abraçava aquilo que, fora dele, era preciso disfarçar, esconder, dissimular. Atualmente, pode-se ver quanto essas questões avançaram na dramaturgia nacional, refletindo a evolução social ocorrida não apenas no Brasil, mas no mundo todo, advinda a partir da teoria *queer*, por exemplo. Porém, em 1960, o movimento gay ainda engatinhava, e a homossexualidade era tratada como patologia pela psiquiatria. A retirada do termo “homossexualismo” (que passou a receber o sufixo “ade” e não “ismo”, que indicava doença) aconteceu apenas em 1973 (MILHORANCE, 2012), e apenas em 2013 o *Manual de diagnóstico e estatístico de transtornos mentais* (APA, 2014) removeu de sua lista de transtornos e patologias a transexualidade.

Sem pretender reconstituir uma história da sexualidade no Brasil, cabe ressaltar que em nossa cultura a homossexualidade ultrapassa questões de gênero ao incutir misoginia em seus espaços de circulação, além dos preconceitos já vividos cotidianamente pelos homossexuais. Albuquerque (2004) classifica a homofobia como um medo baseado na diferença sexual, uma defesa contra a ideia de que um homossexual pode experimentar os prazeres sexuais de uma mulher, o que tenderia a abolir a diferença entre os sexos. Nada mais ameaçador, em uma sociedade patriarcal, do que perder os poderes e privilégios de dominação. Nada mais ameaçador, em uma sociedade patriarcal, do que ser comparado a uma mulher. Afinal, em uma sociedade

---

1. É de Cacilda Becker a autoria da frase, tão famosa no meio teatral, “Não existe teatro sem fita-crepe”.

heteronormativa e extremamente machista como a brasileira, em que a população LGBT e feminina são as que sofrem as maiores taxas de mortalidade,<sup>2</sup> carregar trejeitos ou qualquer outro símbolo que remeta à feminilidade seria uma humilhação.

No teatro brasileiro, o homoerotismo esteve presente desde o final do século XVIII, época em que as mulheres foram proibidas de atuar, através de decreto de D. Maria I, em 1780. A intenção da rainha era proteger as mulheres diante dos cômicos e empresários do ramo, vistos como gente “ordinária”. Dessa maneira, os homens (negros e mulatos, na condição de escravidão ou já libertos) assumiam todos os papéis, e o teatro ganhava, como aponta João Silvério Trevisan (2002), uma “cena travestida”. Mesmo o decreto tendo sido revogado em 1800, algumas companhias introduziam clandestinamente mulheres no elenco. Enclausuradas nas tarefas domésticas, as mulheres que se aventurassem à profissão de atriz estariam condenadas a reprovação social. Com a vinda de D. João VI, companhias portuguesas se apresentavam frequentemente no Rio de Janeiro, e aos atores negros sobravam papéis de pouco destaque. Isso mudou apenas com a renúncia de D. Pedro I, em 1831, fato que provocou uma onda nacionalista e xenofóbica no Brasil, afetando também os palcos. Trevisan, ao se referir a esta cena travestida, ressalta:

O fenômeno do travestismo em teatro não ocorria apenas nos grandes centros urbanos. Em Porto Alegre, por volta de 1830, existiu uma certa Sociedade do Teatrinho que mantinha em seu elenco alguns rapazes especializados em papéis femininos. Na mesma cidade, ainda por essa época, os cronistas mencionaram um certo Pedro Nolasco Pereira da Cunha, que era “inexcedível nos papéis femininos”. (TREVISAN, 2002, p. 143)

Para Trevisan, essa prática de travestismo teatralizado acabou resultando em outras duas práticas: a do carnaval e a do ator-transformista. Estes puderam encontrar espaço para atuar nas revistas musicais ou em teatro de revista, que surgira em meados do século XIX, trazido da França. Artur Azevedo, por exemplo, especializou-se no gênero, que de forma cômica e

---

2. Em 2016, a ONG Grupo Gay da Bahia registrou 343 assassinatos no país da população LGBTQ. É imperativo saber que essas mortes são subnotificadas, ou seja, nem todos os crimes são registrados (MADEIRO, 2017).

abrasileirada repassava os acontecimentos daquele ano, resumidos em esquetes entrecortados por músicas e beldades.

Na década de 1950 o teatro de revista ainda resistia e faturava, e a Companhia Walter Pinto, do produtor e autor, trouxe para o Brasil um grupo de artistas para atuar no espetáculo *É fogo na jaca!*. No grupo estava o ator-transformista português Ivan Vitor Ulisses Damião, que apresentou neste e em outros espetáculos da companhia sua personagem Ivaná, nome com o qual viria a se identificar no feminino, anos depois. Nos espetáculos em que atuou, Ivaná era a vedete, e não o “fresco”. Nos personagens do teatro de revista existiam alguns tipos que eram representados frequentemente: o compadre, o malandro, a mulata, o caipira, o português, a mulher fatal etc. O sexo era introduzido em piadas de duplo sentido (*double sens*, em francês), sem, no entanto, utilizar-se de palavrão. Porém, isso iria mudar até 1964, quando cada vez mais o nu feminino foi explorado através das vedetes (VENEZIANO, 2006). Foi na figura do “fresco”, e posteriormente do “entendido”, que a homossexualidade masculina começou a aparecer nos palcos, ainda muito timidamente.

Tratada como crime desde as épocas coloniais, a homossexualidade sempre foi vista como um ato de transgressão. No Brasil recebeu estudos de pesquisadores como Peter Fry, antropólogo nascido na Inglaterra que se mudou para o Brasil e lecionou na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde iniciou seus estudos sobre homossexualidade. É importante notar como a linguagem evolui de acordo com as próprias questões que se modificam no decorrer do tempo. Em Fry (1985) surgem termos que atualmente estão em desuso, como o prefixo “ismo”, indicando patologia nos homossexuais, e o artigo masculino para referir-se à travesti Fedra de Córdoba. O autor também cita a importância do Grupo Gay da Bahia, que foi o responsável pela extinção do código INPS do item 302.0, que desclassificava a homossexualidade como desvio mental. De Caetano Veloso e sua “É proibido proibir”, Fry caminha até os Dzi Croquettes, um grupo que conseguiu passar despercebido pela censura com um show que misturava música, dança e humor, mas que não revelava explicitamente toda sua crítica ao machismo e ao preconceito de então. Sutilmente, eles afirmavam “Nós não somos homens, nem somos mulheres. Nós somos gente, computada igual a vocês!”. Em meio a números

de canto e dança, os Dzi Croquettes exibiam os corpos: barba, pelos, batom e cílios harmonizavam-se em corpos extremamente masculinos e torneados, que se movimentavam com leveza e feminilidade no palco. Segundo o jornal *O Diário de Bauru*, o grupo foi definido como “homens-mulheres dançando ao fascínio-pânico do público paulistano” (apud LOBERT, 2010, p. 243).

A pesquisadora Rosemary Lobert, que conviveu por um período com os Dzi Croquettes, identifica uma das principais características do grupo, a “androginia”, como uma classificação perigosa. A androginia, que seria a junção de características masculinas e femininas, passou a ser repercutida na imprensa e no público de forma a associá-la a homossexualidade, e de modo preconceituoso, como explica a autora: “Em suma, apesar da postura dos atores e da aceitação da peça pelo público em geral, a palavra e categoria ‘indefinida’ viu-se pouco a pouco ‘definida’” (LOBERT, 2010, p. 242). Contudo, o grupo tentava reforçar sua posição ao combater a visão de que eles representariam o “*gay power*”, assumindo que “Ou a gente representa a todos ou então não representa nada.” Sendo descomprometidos com qualquer uma das causas a que eram associados, os Dzi acabaram abrindo espaço para que outros grupos tomassem a dianteira da vanguarda teatral.

### ***A navalha na carne e Veludo***

Filho de Julieta e Oswaldo Gurgel Aranha, Edgard Gurgel Aranha cresceu na cidade de São Paulo em um ambiente relativamente privilegiado, começando a estudar interpretação na Academia de Rádio e Televisão em São Paulo.<sup>3</sup> Seu pai Oswaldo foi jornalista e diretor do *Diário de São Paulo*, e também do *Diário da Noite*, que tinha circulação pelo interior paulista. Edgard foi presença constante nos jornais, a partir de 1959 até a data de sua morte, já que fatos de sua vida eram noticiados, desde peças que estavam em cartaz, sua prisão em 1971,<sup>4</sup> e eventos cotidianos e corriqueiros, como a viagem que realizou aos Estados Unidos.<sup>5</sup> Edgard ingressou na Escola de Arte Dramática (EAD) em 1959, e formou-se em 1962. Em sua turma também estavam Juca de

3. Para saber mais, ver <https://bit.ly/2MI3V0U>.

4. *Jornal do Brasil*, 1 set. 1971.

5. Fonte: <https://bit.ly/2NT9hec>.

Oliveira (que não concluiu o curso), Aracy Balabanian, Ademir Rocha, Carlos Eugênio M. Moura, Gilberto de Nichile, Luiz Nagib Amary, Nilson Demange e Ricardo de Lucca. Edgard ainda trabalharia com Aracy em *Hair*, anos depois. A atriz, na ocasião em que esteve preso em Belo Horizonte, devido a flagrante delito por posse de maconha e outras substâncias, prestou depoimento em seu favor na delegacia.

Anos depois, após ter passado pelo Grupo Decisão (que tinha Antônio Abujamra como diretor principal), Edgard começou uma série de leituras do mais recente texto de Plínio Marcos, *A navalha na carne*. Dos ensaios à estreia, a montagem resumiu-se a uma verdadeira odisseia. O ano era 1967, o regime ditatorial completava três anos, desde o golpe militar que depôs o presidente João Goulart. A censura (que sempre esteve presente na imprensa e no teatro, desde as mais remotas épocas coloniais) começou a ficar cada vez mais rigorosa. Os grupos de teatro, antes de estrear, eram obrigados a agendar um ensaio exclusivo para os censores, que assistiam a tudo e, ao final, faziam perguntas e sugeriam mudanças. Como conta José Carlos dos Santos Andrade (2013, p. 65-88):

De forma geral, os olhares dos censores estavam sempre voltados para os chamados “palavrões,” ou termos de baixo calão, considerados inadequados para os ouvidos do público espectador. Mesmo quando o contexto da peça envolvesse personagens que faziam uso desse linguagem naturalmente em seu cotidiano, como é o caso das peças de Plínio Marcos, esses “palavrões” deveriam ser suprimidos, ou no mínimo substituídos por outras palavras que não causassem o mesmo impacto.

Com *A navalha na carne* o processo não foi diferente. Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas (2001, p. 44) descrevem a mobilização da classe teatral pela liberação do texto, censurado em grande parte. Após as leituras realizadas no Teatro de Arena, posteriormente na casa de Cacilda Becker e Walmor Chagas, por Tônia Carrero, e, finalmente, após o lançamento de um ensaio fotografado, o elenco conseguiu a liberação da peça para maiores de 21 anos, que estreou em 12 de setembro de 1967 no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo.

Já *O rei da vela* estreou em 3 de outubro daquele mesmo ano, data de reabertura da sede do Teatro Oficina, que havia acabado de passar por uma reforma logo após um incêndio (que muitos, incluindo José Celso Martinez

Corrêa, consideram criminoso). O texto de Oswald de Andrade é de 1933, e foi escolhido pelo diretor Zé Celso para simbolizar a volta do grupo. A opção por um texto nacional indicava a mudança estética do grupo, que até então havia feito sucesso com autores estrangeiros. Segundo Sábado Magaldi, a peça revelava a “chacriníssima imagem do país” (MAGALDI; VARGAS, 2011, p. 46). Edgard interpretava o personagem Totó Fruta-do-Conde, e o elenco contava ainda com Renato Borghi, Etty Fraser, Liana Duval e Dirce Migliaccio, entre outros.

A homossexualidade como tema no teatro teve uma explosão recente, mas começou a aparecer justamente nos anos 1960, a partir de autores como José Vicente e Antônio Bivar. Data de 1967 o primeiro texto de José Vicente, *Santidade*, que conta a história de um ex-seminarista que recebe a visita do irmão, prestes a se ordenar como padre. O diferencial está justamente no fato de que o personagem principal vive auxiliado financeiramente por seu amante. O espetáculo foi censurado diretamente pelo então presidente Costa e Silva, que fez uma aparição na televisão e chegou a advertir que aquele era o tipo de espetáculo que jamais seria encenado no país (MORAIS, 2010). O texto permaneceu engavetado por trinta anos. Também é de 1967 *Cordélia Brasil*, texto de Antônio Bivar, que conta a história de uma mulher que se sacrifica pelo homem amado, trabalhando e se prostituindo para sustentá-lo. Quando ela leva para casa um jovem de 16 anos, o texto sugere uma tensão sexual entre seu companheiro e o adolescente.

Foi com Plínio Marcos que, definitivamente, o público viu nos palcos uma revolução em torno de personagens marginalizados. Sérgio Mamberti, ator, diretor e amigo de Edgard Gurgel Aranha, destaca o modo como os homossexuais eram representados no teatro, em entrevista concedida ao programa *Persona em Foco* da TV Cultura, de 15 de setembro de 2015:

E como era a primeira vez que um personagem homossexual era feito de verdade, não como uma caricatura, e a peça tinha essa aura toda, todo mundo se pegou na liberação, a Cacilda Becker se apaixonou pela peça, e colocou o Plínio num patamar que nunca tinha tido antes, ele já tinha outras obras, mas a *Navalha* deu essa projeção nacional.

Jairo Arco e Flexa, diretor de *Navalha*, na mesma entrevista, pede a Sérgio Mamberti que conte ao público como foi interpretar o personagem Veludo. Sérgio diz que a escolha recebeu inúmeras críticas, uma vez que interpretar um personagem homossexual poderia estigmatizar o ator para o resto de sua carreira.

A peça do Plínio surgiu como uma revelação e desvendando um universo muito cruel, o universo dos marginalizados da sociedade. A peça foi um sucesso extraordinário, e todo mundo falava, “Você acabou de ganhar o prêmio Saci, você vai fazer um ‘viado’? Isso vai acabar com a tua carreira, nunca mais vão te dar nenhum papel!” Eu falei: “Eu não vou fazer só um viado. Eu vou fazer um homossexual pela primeira vez, respeitado nas suas características de cidadão.” Porque o Plínio tinha um respeito profundo, ele tirou esse aspecto da caricatura do homossexual, e criou um personagem que ficava quinze minutos em cena, mas eu entrava e era aplaudido, e saía de cena aplaudido. Foi um dos trabalhos inesquecíveis da minha vida, e o Jairo fez um trabalho brilhante de direção, que tinha além de mim, o Paulo Villaça e Ruthinéia de Moraes em criações inesquecíveis. E foi realmente, eu considero um dos trabalhos mais importantes destes sessenta anos de carreira.

Porém, para Sérgio, o estigma não permaneceu durante sua carreira de ator, ao contrário de Edgard, que trabalhou majoritariamente com personagens homossexuais, tanto no teatro quanto no cinema. Infelizmente, não é possível concluirmos se essa questão chegou ou não a ser um ponto de inflexão em sua carreira, pois esta é uma pesquisa póstuma. Seria leviano chegar a qualquer conclusão a respeito do tema e se ele estaria relacionado a suas escolhas profissionais. Erving Goffman (2017, p. 7) descreve o termo como “a situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena”. Assim, as relações sociais estariam divididas entre pessoas “normais”, como chama o autor àqueles que não possuem estigmas, e os “diferenciados”, que carregam por toda a vida ou a partir de algum momento marcante sinais que o identificam e o marginalizam dentro de suas próprias relações. Dessa maneira, estariam nessa categoria de diferenciados: prostitutas, homossexuais, mendigos, viciados em drogas, deficientes físicos, mentais, desempregados etc. Sabemos que, se atualmente é raro que um ator venha a público manifestar sua orientação sexual, nos idos dos anos 1960 e 1970 era quase uma

regra que isso fosse mantido apenas no âmbito privado, pois tal informação seria capaz de destruir a carreira de um ator ou atriz. Apesar de toda a liberação sexual ocorrida a partir dos anos 1960 no mundo inteiro, influenciada pelos movimentos hippie e feminista, o conservadorismo ainda reinava na maior parte das relações sociais e profissionais.

Em uma das raras entrevistas encontradas, de 1972, Edgard conta que, para ele, o importante no teatro era o que se relacionava com sua vida. Ele considerou *A navalha* um de seus trabalhos mais importantes, pelo qual era visto como um dos melhores atores do Brasil na época; mas ressalta que a peça era fácil de fazer, com três personagens estereotipados. Achava, inclusive, que Sérgio havia atuado melhor do que ele, pois Edgard o fazia de forma mais “trágica e patética” (PERFIL, 1972). É curiosa a crítica de Sábado Magaldi a Edgard, na peça *Hair*, que este estrelou em 1971: “E Edgar, que vem se especializando em certo tipo de papéis, não tem dificuldade em fazer, com graça, a senhora que vai dialogar com os hippies” (MAGALDI; VARGAS, 2011, p. 172).

Fica evidente que Sábado referiu-se ao fato de que Edgard estava interpretando, em sua maioria, personagens homossexuais e que tinha ficado estigmatizado por isso, algo comum ainda hoje na televisão, por exemplo, em que atores e atrizes quase sempre repetem os papéis de vilão e mocinho nas novelas.

São várias as críticas encontradas nos jornais sobre a peça, que vão de Yan Michalski (1932-1990), Anatol Rosenfeld (1912-1973), Sábado Magaldi (1927-2016), a Décio de Almeida Prado (1917-2000), entre outros. Magaldi assim resume a obra:

Neusa Suely, voltando ao quarto, encontra Vado na cama, a ler uma revista em quadrinhos. Ele nem havia saído: sem dinheiro, que fazer lá fora? Antes de revelar a Suely o motivo do mau humor, Vado exercita o seu sadismo, ela acredita numa intriga da vadia do 102. Garantindo Suely que deixou no criado-mudo o dinheiro, ocorre a suspeita de furto, e se Veludo seria responsável por ele. (MAGALDI; VARGAS, 2011, p. 172)

Assim começa o embate travado entre os personagens, que se revela uma luta de poder. Nas palavras de Anatol Rosenfeld (1993):

O dinheiro ganho pela prostituta daqueles que a compram e que serve para comprar o rufião é roubado pelo homossexual para que possa comprar, por sua vez, um pouco de afeto. [...] “Será que somos gente?”, pergunta a prostituta. Através da simplicidade desta pergunta transparece a gravidade e o *pathos* moral das indagações mais profundas da filosofia. Uma das fórmulas do imperativo categórico, na filosofia moral de Kant, estabelece que a dignidade da pessoa humana é ferida por quem a usa apenas como meio e não a trata, também, como fim em si mesmo, isto é, por quem transforma a pessoa em simples coisa e objeto, sem respeitar a sua condição humana de sujeito livre. E é exatamente neste ponto que a peça nos atinge a todos e reflete, ao desnudar os mecanismos elementares do submundo, problemas morais e sociais muito mais amplos.

Alberto D’Aversa, que foi professor de Edgard na EAD, dirige-se a *Veludo* em sua crítica (1967) como “pederasta”, que àquela época era termo bastante utilizado para indicar uma perversão sexual, ou seja, a inclinação de um homem a fazer sexo com meninos ou adolescentes. Na verdade, era uma maneira pejorativa de se referir a homossexuais. Outros autores aludem a *Veludo* da mesma maneira, como Delmiro Gonçalves (1967), na crítica para o jornal *O Estado de São Paulo* naquele mesmo ano.

Sábato Magaldi considera que as personagens eram “talhadas com espírito de síntese”, e “rastejam os seus sentimentos”, pois, simbólica e literalmente, estão muitas vezes jogadas no chão. Da mesma maneira que Rosenfeld, Magaldi também se refere à frase da personagem Neusa Sueli: “Às vezes chego a pensar: porra, será que eu sou gente? Será que eu, você, o *Veludo* somos gente? Duvido que gente de verdade viva assim, aporrinhando o outro, um se servindo do outro”. Pensando na sua própria humanidade, os personagens, que poderiam fazer parte do elenco daqueles diferenciados de que trata Erving Goffman ao falar do “estigma”, os marginalizados na peça, nos fazem refletir até hoje sobre a nossa própria condição.

## ***O Rei da Vela e Totó Fruta-do-Conde***

José Celso Martinez Corrêa fundou o Teatro Oficina em 1958, enquanto ainda estudava na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, com seus colegas Amir Haddad e Carlos Queiroz Telles. A primeira montagem do grupo

foi de autoria de Zé Celso, *Vento forte pra papagaio subir*, e, em seguida, *A ponte*, de Carlos Queiroz Telles. Começando com textos quase autobiográficos e muito particulares, foi o Teatro de Arena (por meio de Augusto Boal, que deu os primeiros cursos de interpretação para o grupo) que inspirou seus integrantes a mudarem sua imagem para um teatro mais preocupado socialmente. Partindo para a profissionalização, encabeçaram sucessos de público com as montagens de autores estrangeiros até 1967, e com *O rei da vela* puderam retomar a ideia de uma interpretação totalmente brasileira<sup>6</sup>.

Van Jafa (1967) lembra-nos que na década de 1930 Bertolt Brecht já despontava na Alemanha com seu teatro épico, mas Oswald de Andrade, aqui no Brasil, estava longe de ser influenciado por ele. Porém a escolha de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina não foi aleatória: “Era preciso então reinventar o teatro” (MARTINEZ, 1998), como disse Zé Celso, ainda que fosse a partir de um texto de 34 anos antes. Oswald, um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922 (que, por sinal, considerou literatura e artes visuais, porém ignorou o teatro), começou a escrever peças depois de sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Escreveu *A morta* em 1937 e *O homem e o cavalo* em 1934. Após tentativas de montar *O rei da vela*, inclusive com o ator Procópio Ferreira em 1933, que declinou do convite por medo da censura, o texto foi publicado somente em 1937 e permaneceu engavetado por trinta anos.

Luiza Barreto Leite (1968) comenta este momento vivido pelo Teatro Oficina:

Até 1964 o Oficina procurava, na realidade internacional, o reflexo de nossos problemas. Seu ponto forte foi Máximo Gorki, que proclamou à gente de seu tempo verdades ainda desconhecidas no Brasil de hoje. E *Os pequenos burgueses* feriu fundo, mas emocionalmente, por isto não ofendeu. Sucesso absoluto. Depois foram necessárias as remontagens, pois, entre outros desastres, o incêndio do próprio teatro exigia sacrifícios econômicos. *Os inimigos* e *Andorra* diziam muito, mas não tudo, ou pelo menos não à nossa moda, do nosso jeito, para a nossa gente. Já estavam parecendo experiências estéticas de fuga pela tangente social. Era preciso pensar. *Quatro num quarto* serviu de pausa para meditação e Oswald de Andrade, “o maldito” da geração 22 foi redescoberto.

6. Para saber mais sobre as origens do Teatro Oficina, ler SILVA (2008).

Presença eterna do poeta antropófago? Necessidade de novo surto de protesto destrutivo?

O diretor José Celso fez do espetáculo um manifesto, que serviu para denunciar a “permanência da velhice dos mesmos e eternos personagens” (MARTINEZ, 1998). Oswald de Andrade utilizou-se da história de um casal medieval, Heloísa e Abelardo, que trocaram cartas contando seu amor proibido (Abelardo era um padre), para criar o texto que se propunha a criticar o “velho teatro” de sua época. Sua estrutura dramatúrgica era composta por atos que se dividiam em circo, teatro de revista e opereta, e conta a história de Abelardo I, dono de uma firma de agiotagem, que pretende se casar com Heloisa, filha de um barão de café, utilizada como moeda de troca pela família. Depois de ir à falência e cometer suicídio, é substituído por Abelardo II, que por meio de um golpe que causou a ruína do primeiro, herda os negócios e a noiva.

Ao estrear, o Teatro Oficina publicou seu manifesto a respeito da peça:

O Oficina procurava um texto para a inauguração de sua nova casa de espetáculos que ao mesmo tempo inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira. As remontagens que o Oficina foi obrigado a realizar por causa do incêndio estavam defasadas em relação a sua visão do Brasil desde anos, depois de abril de 1964. O problema era o do aqui-agora. E o aqui-agora foi encontrado em 1933 em *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade. (MARTINEZ, 1998)

Na crítica de Yan Michalski (1968), cenário e figurinos (ambos de Hélio Eichbauer) contribuem para essa visão barroca, grotesca e exagerada pretendidas pelo grupo.

Pela primeira vez, vislumbro aqui o esboço de uma coisa que poderia, com algum otimismo, ser definida como um moderno estilo brasileiro de interpretação: uma fusão das técnicas modernas de anti-ilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada, fusão esta conseguida com a ajuda de amplo aproveitamento – naturalmente devidamente estilizado e criticado – dessa nossa grande tradição cultural, a chanchada.

Sobre a construção da linguagem corporal dos personagens, Décio de Almeida Prado (1967) aponta para a carga sexual da peça: “O sexo é usado mais do ponto de vista do símbolo fálico masculino, que acompanha o homem brasileiro desde o ginásio até a senilidade, nunca figurando, entretanto, no seu mundo oficial”.

Armando Sérgio da Silva (2008) indica que a linguagem sexual faz jus ao discurso de poder proferido pelos personagens, misturado com “uma forte dose de machismo bem brasileiro”. O autor descreve a postura de Abelardo I durante o primeiro ato, como ereta, enquanto nos outros personagens a postura era quase horizontal. Era clara a alusão à penetração sexual quando Abelardo I movia a pélvis de um jeito malandro, quando parecia coçar seu órgão sexual. Não podemos nos esquecer da vela, usada como símbolo fálico por Abelardo II, que penetraria então o I, sucedendo ao poder. Sobre a composição dos personagens, cada ator inspirou-se em personalidades da época para representar seus lugares na sociedade retratada: a esposa de um político por Etty Fraser, Getúlio Vargas e João Goulart por Fernando Peixoto, Ademar de Barros e Chacrinha por Renato Borghi etc.

Sobre Edgard, Luiza Barreto Leite (1968) escreve:

Totó Fruta-do-Conde é trazido por Edgard Gurgel Aranha, ao nosso baile no Municipal, com vastas possibilidades de ser incluído no próximo desfile das escolas de samba. Perfeito. Quantos espectadores se identificaram? E quantos com o intelectual Pinote? Parabéns Edgard.

Anatol Rosenfeld (1993), sobre o teatro agressivo feito pelo Teatro Oficina, escreveu: “O espetáculo agride intelectualmente, formalmente, sexualmente o espectador, isto é, chama às vezes o espectador de burro, recalcado, reacionário. José Celso pretende esbofetear o público, fazê-lo engolir sapos e até jiboiás”. Parece que o mesmo esquema de segurança lembrado por Sérgio Mamberti em *A navalha na carne*, que estreou no mesmo ano de *O rei da vela*, foi adotado pelo Teatro Oficina. Algumas pessoas da plateia sentiam-se ofendidas pelos discursos durante a peça, e o grupo sofreu ameaças, passando então a contar com dois homens na coxia, que observavam a reação do público e estavam a postos para qualquer ameaça à segurança dos atores. Posteriormente, com a estreia do texto de Chico Buarque, *Roda-Viva*, em 18 de julho de 1968,

José Celso experimentou na pele os tempos de ódio da Ditadura, quando uma das sessões do espetáculo foi invadida pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), que interrompeu a peça e agrediu fisicamente os atores.

Iná Camargo, utilizando-se da crítica de Alberto D'Aversa ao espetáculo, indica os preconceitos do dramaturgo que foram exacerbados por José Celso, ao utilizar-se da sátira nos moldes do então “velho teatro de revista” ao pederasta, à lésbica, ao coronel ou à velha tia. Para a autora, o grupo, que mesmo com o AI-5 conseguiu a liberação da peça, não era de maneira nenhuma “marginal” como acreditava ser, e levava os créditos daqueles que criticavam: “Para estes, revigorava-se a tese [...] de que o contrário do burguês não é o proletário, mas o boêmio” (COSTA, 1996, p. 174). Mesmo em *Roda-Viva* a autora indica que na direção de José Celso há uma combinação estranha de moralismo e agressão. Ela relembra Antonin Artaud, poeta, ator, diretor e escritor francês que, em vez da agressão, propunha a *comunhão* com a plateia. Coisa que o diretor, segundo ela, não conseguiu, subvertendo a ideia do teatro da crueldade de Artaud.

Se poucos foram os críticos que encontraram defeitos na peça, como Décio de Almeida Prado e Iná Camargo, muitos teceram elogios ao trabalho de interpretação dos atores. O próprio Décio considera que a peça foi o apogeu do Oficina. Sábado Magaldi destaca a unicidade factual do elenco. Yan Michalski considera que alguns atores não obtiveram o mesmo brilho de Renato Borghi, como Edgard, que poderia ter algumas cenas cortadas no segundo ato.

Críticas à parte, é incontestável o impacto causado por *O rei da vela* do Teatro Oficina. Para Ferdinando Martins (2010), Zé Celso “antecipa a estética *queer* e subverte o preconceito”. Entre percepções tão díspares a respeito de obra tão controversa, não podemos negar que o espetáculo é considerado um marco na história do teatro brasileiro. Como pensavam os críticos da época, já era tempo de o teatro ser um ato revolucionário por si só.

## **Conclusão**

De Ivaná do teatro de revista aos Dzi Croquettes, de Totó Fruta-do-Conde a Veludo, até caminhar lentamente para o que hoje entendemos como

um teatro e performance *queer*,<sup>7</sup> o teatro brasileiro refletiu e fez refletir as questões de gênero e sexualidade das realidades que o cercam. Seria objeto de outro artigo elencar as encenações atuais que abordam temas como homossexualidade, transexualidade, aids e tudo que faz parte dessa “caixa” que quer ser rompida, a denominada cultura *queer*. Se no teatro do passado a homossexualidade era tratada ainda com resquícios dos estereótipos trazidos do teatro de revista (que deixou sua herança não apenas no teatro, mas até nas novelas), se era vista como perversão ao ser tratada como pederastia, se foi retirada do rol de doenças comportamentais apenas em 1973, tais fatos foram somente reflexo de tempos não tão distantes.

Por outro lado, atualmente a questão homossexual ultrapassou os limites físicos das paredes dos teatros e ganhou as ruas. Podemos ver, por exemplo, o Coletive Friccional, com sua performance *Contar os corpos e sorrir?*, que trouxe para o meio da Avenida Paulista dezenas de corpos embalados em sacos plásticos, referenciando os assassinatos da população LGBTQ. Se em décadas anteriores os atores eram ameaçados dentro dos teatros e precisavam contar com uma escolta para segurança, levar a performance para o espaço público escancarou os preconceitos e violência que essa população sofre em qualquer lugar: dentro de casa, às vezes da própria família, e fora dela.

Dos anos 1960 em diante, a história do teatro brasileiro passou por inúmeras pequenas revoluções. Algumas peças trouxeram personagens ou debates sobre a homossexualidade desde então: *Agreste* e *A cicatriz é a flor*, de Newton Moreno; *Anatomia do Fauno*, dirigida por Marcelo Denny e Marcelo D’Avilla; *Maria que virou Jonas*, da Cia. Livre; *O evangelho segundo Jesus, Rainha do céu* (que inicialmente sofreu censura e foi proibida de apresentar na cidade de Jundiaí (O GLOBO, 2017)), de Natalia Mallo, entre outras.

A professora, escritora e pesquisadora Dodi Leal, ativista e militante LGBTQ, afirmou, no Congresso Anual da International Federation for Theatre Research (IFTR) de 2017, que “ser famoso protege a vida das pessoas

7. No correspondente português “excêntrico”, *queer* é termo que começou a ser mais utilizado em meados dos anos 1990, graças à obra *Problemas de gênero*, da filósofa Judith Butler. Tudo aquilo considerado fora da norma heterossexual ou que segue um padrão binário em relação a orientação sexual ou identidade de gênero seria considerado *queer*.

transexuais”. Através do teatro, do cinema, da televisão ou da música, a arte não apenas tem o poder de proteger essas pessoas, sejam elas “famosas” ou não, mas também é capaz de despir preconceitos e levar novos pensamentos a várias camadas da sociedade, para que no futuro não seja mais preciso contar corpos, e sim deixá-los viver.

## Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Severino J. **Tentative transgressions**: homosexuality, aids and the theater in Brazil. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.
- ALMEIDA PRADO, Décio de. A encenação de “O rei da vela”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20 out. 1967.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION – APA. **Manual diagnóstico e estatístico de transtorno mentais**. Porto Alegre: Artmed, 2014.
- ANDRADE, José Carlos dos Santos. Teatro e censura: plateia vazia e atores calados. **Arterevista**, v. 1, n. 1, p. 65-88, jan./jun. 2013.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. (Coleção Sujeito & História).
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DAVERSA, Alberto. 16/09/1967. **Uma velha navalha em mãos novas**. 16 set. 1967. Disponível em: <<https://goo.gl/ttXDXS>>. Acesso em: 31 mar. 2018.
- FRY, Peter; MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 2017.
- GONÇALVES, Delmiro. Quando a navalha é afiada. **O Estado de São Paulo**, 12 set. 1967. Disponível em: <<https://goo.gl/ShUD3B>>. Acesso em: 31 mar. 2018.
- LEITE, Luiza Barreto. O rei da vela. **Jornal do Commercio**, 14 jan. 1968.
- LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica**: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.
- MADEIRO, Carlos. ONG aponta recorde de LGBTs mortos no Brasil em 2017: “Dói só de lembrar”, diz parente. **UOL Notícias**, 25 set. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2wSxAwb>>. Acesso em: 15 mar. 2018.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo (1875- 1974)**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.
- MARTINEZ, José Celso. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

- MARTINS, Ferdinando. Cenas paralelas: do arcaico ao pós-moderno nas representações do gay no teatro brasileiro contemporâneo. In: COSTA, Horácio et al. (Org.). **Retratos do Brasil homossexual**: fronteiras, subjetividades e desejos. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Gênero e interdição**: as mulheres no teatro brasileiro sob a ótica da censura. São Paulo: Edusp, 2011.
- MICHALSKI, Yan. O rei da vela. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jan. 1968.
- MILHORANCE, Flávia. Mais um ponto final na luta dos homossexuais. **O Globo**, 15 dez. 2012. Disponível em: <<https://glo.bo/2OzOysT>>. Acesso em: 17 jul. 2017.
- MORAIS, Cida. **O teatro de José Vicente**: primeiras obras. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. (Coleção Aplauso).
- O GLOBO. Censurada em Jundiaí peça com atriz transexual interpretando Jesus é liberada em Porto Alegre. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 set. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/sFdsdi>>. Acesso em: 15 mar. 2018.
- PERFIL. Edgar Gurgel Aranha. **Palco + Plateia**, São Paulo, ano III, p. 27, mar. 1972.
- PONTES, Heloísa. **Intérpretes da metrópole**. São Paulo: Edusp, 2010.
- ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina**: do teatro ao te-ato. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- VAN JAJA. O rei da vela. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 nov. 1967, p. 2. Disponível em: <<https://goo.gl/eiBuCu>>. Acesso em: 18 set. 2018.
- VENEZIANO, Neyde. **De pernas para o ar**: teatro de revista em São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. (Coleção Aplauso).

Recebido em 14/03/2018

Aprovado em 16/08/2018

Publicado em 25/10/2018



# O CORPO MATERNO COMO PROVOCAÇÃO ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

*THE MATERNAL BODY AS A PROVOCATION  
BETWEEN PUBLIC AND PRIVATE*

*EL CUERPO MATERNO COMO PROVOCACIÓN  
ENTRE EL PÚBLICO Y EL PRIVADO*

**Mariela Lamberti de Abreu**

**Mariela Lamberti de Abreu**

Atriz e pesquisadora, graduada em Psicologia pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e mestranda no PPG de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

### Resumo

O artigo se propõe a pensar na dualidade público-privado sob a ótica da crítica feminista, inclusive questionando essa separação e apresentando diferentes argumentos de algumas autoras. Com isso, pretende-se encontrar pontos de interseção com uma performance artística criada também para provocar e questionar as paredes que separam a casa da rua, que põe a mulher quase como refém da lógica das teorias políticas liberais, hierarquizando a vida pública e a vida privada com critérios bastante segregadores.

**Palavras-chave:** Corpo Materno, Público, Privado, Feminismo.

### Abstract

The article aims to reflect on the public-private duality from the perspective of the feminist critique, as well as questioning this separation and presenting different arguments from some female authors. From this point onwards, this study tries to find similarities with an artistic performance also created to provoke and question these walls built to separate the house environment from the street, placing women almost as a hostage of politically liberal logics, and prioritizing public and private life with some very segregate criteria.

**Keywords:** Maternal Body, Public, Private, Feminism.

### Resumen

El artículo se propone a pensar en la dualidad público-privado bajo la óptica de la crítica feminista, incluso cuestionando esa separación y presentando diferentes argumentos de algunas autoras. A partir de esto, se pretende encontrar puntos de intersección con una actuación artística creada también para provocar y cuestionar estas paredes que separan la casa de la calle, colocando a la mujer casi como una rehén de las lógicas de las teorías políticas liberales y jerarquizando la vida pública y la vida privada, con criterios bastante segregados.

**Palabras clave:** Cuerpo Materno, Público, Privado, Feminismo.

Segundo Margareth Rago (1998), a participação feminista na crítica teórica, cultural e epistemológica – juntamente com a psicanálise, a teoria crítica marxista e o pós-modernismo – revela o caráter de categorias dominantes, que se apresentam como universais, e propõe uma crítica também da racionalidade

burguesa que não se percebe como criação masculina, e logo, excludente. Denuncia ainda a ideia de identidade sem ser possível pensar a diferença, e a partir disso, pode-se afirmar que o feminismo flerta com o pensamento pós-moderno, com a crítica do sujeito e com as formulações de Foucault e Derrida.

Um ponto importante da crítica feminista é o conceito universal de homem, que automaticamente remete-se ao heterossexual, branco, civilizado, enfatizando seu caráter ideológico, racista e sexista. Com esse pensamento tem-se a lógica de que as práticas masculinas são mais valorizadas e hierarquizadas em relação às práticas femininas, e, conseqüentemente, o mundo privado de menor importância quando comparado à esfera pública.

A partir dessa crítica e da denúncia feminista sobre as relações de poder baseadas no gênero, algumas teóricas propuseram que o sujeito deixasse de ser tomado como ponto de partida para as teorias, e que fosse considerado como resultado das determinações culturais, com complexas relações sociais, sexuais e étnicas. Com isso, a teoria de gênero foi encontrando espaço favorável para ser discutida, com a lógica de que o sexo é natural, e o gênero é socialmente construído. Essa ideia funciona como um pilar da política feminista, embora Judith Butler (2010) tenha apresentado críticas bastante pertinentes em relação a este determinismo, justificando que neste caso a cultura seria então o destino. Grosso modo, Butler (2010) problematiza a distinção gênero-sexo e a identidade “das mulheres” como categoria a ser representada pelo feminismo.

A filosofia pós-moderna propõe novas relações para desconstruir as identidades supostamente “naturais,” em busca de uma totalização das multiplicidades, e defende a noção de que o discurso produz a realidade – pensamento que coincide com a crítica da unidade do sujeito, apontada por Butler (2010). Seguindo essa corrente, as teóricas feministas apoiam que o sujeito “mulher” não pode ser pensado como uma identidade biológica construída culturalmente em meio às relações sociais e sexuais, práticas disciplinadoras e discursos instituintes. O discurso então é visto como prática, proporcionando múltiplos significados. É nesse contexto que Joan Scott<sup>1</sup>, citada por Margareth

---

1. Historiadora norte-americana. Inspirada nos pensamentos de Foucault e Derrida, propôs uma nova forma de se pensar gênero a partir de uma crítica à concepção de sexo-gênero, que, em sua opinião, não eram suficientes para historicizar a categoria sexo e o corpo, e chama a atenção para a necessidade de se pensar na linguagem e discursos constituintes e sair do pensamento dual que recai na dicotomia homem/mulher, masculino/feminino.

Rago (1998), enfatiza a importância do discurso na questão socioeconômica e vê a divisão sexual do trabalho como efeito dele, criticando a oposição entre o lar e o trabalho, que obriga as mulheres a optarem entre o trabalho doméstico e o assalariado. Analisando Scott, Rago (1998) entende que o discurso masculino, responsável pela ideia de inferioridade física e mental das mulheres, definiu a divisão “aos homens, a madeira e os metais” e “às mulheres, a família e o tecido”, causando, assim, a divisão sexual da força de trabalho, posicionando as mulheres numa hierarquia laboral inferior, com salários insuficientes para seu sustento.

A filósofa política Susan Okin (2008), em seu artigo *Gênero, o público e o privado*, se propõe justamente a discutir a dicotomia público-privado, analisando seus significados a partir de uma perspectiva de gênero, apesar de considerar que estes conceitos ainda continuam sendo usados pela teoria política como se não fossem problemáticos, divergindo da teoria feminista, que aponta várias questões a respeito dessa divisão. A autora justifica que frequentemente se aceita a ideia de que essas esferas são separadas e diferentes, a ponto do público e político poderem ser discutidos de forma isolada em relação ao privado ou pessoal.

Conforme os estudos de gênero foram ganhando terreno, esta nova categoria de análise no campo da teoria feminista gerou questões sobre as distinções inquestionáveis entre privado e público, e o termo “gênero” passou a ser utilizado para compreender não apenas a desigualdade sexual, mas também as diferenciações sexuais como socialmente construídas.

Os estudos feministas demonstram uma inquietação em relação às ambiguidades envolvidas nas discussões sobre o público e o privado, por exemplo, em casos em que essa dicotomia refere-se a Estado e sociedade, ou para se referir à divisão entre vida não doméstica e vida doméstica. Tem-se perpetuado a lógica de que Estado se relaciona a público, enquanto a família e a vida íntima estão relacionadas ao privado.

Okin (2008) propõe-se a focar nessa dicotomia, pois entende que é desse modo que os teóricos leem a família, ignorando sua natureza política e a relevância da justiça na vida pessoal dos sujeitos, o que pode ser percebido como o centro dos problemas relacionados às desigualdades de gênero. Essa característica é herdada das práticas e teorias patriarcais do passado,

e tem muitas consequências práticas principalmente para as mulheres, como é evidente.

A divisão sexual do trabalho tem alimentado essa dicotomia, uma vez que os homens são relacionados às ocupações da vida política e econômica, enquanto as mulheres são vistas como *naturalmente* inaptas à esfera pública, sobrando para elas então as ocupações da esfera privada, responsabilidades domésticas e reprodução, e, desse modo, dependem dos homens para seu sustento.

O julgamento de que a família é não-política se sustenta no fato de que ela não entra nas discussões da maioria dos estudos atuais sobre teoria política, desconsiderando a hierarquia de poder que nela se dá, a divisão de trabalho injusta e a dependência econômica que isso causa. Portanto, as análises feministas sobre gênero vieram para contribuir e provocar a teoria política contemporânea e afetar a lógica da dualidade público-privado, apontando suas falhas.

Algumas teorias feministas focadas em gênero justificam que as práticas políticas e econômicas afetam diretamente as estruturas da esfera doméstica, argumentando que o pessoal é também político, o que significa que o que acontece na vida pessoal está diretamente relacionado à estrutura e hierarquia de poder identificada na esfera política, e portanto, esta não pode ser interpretada de forma isolada em relação àquela, já que o Estado ao mesmo tempo influencia e define a vida doméstica.

O movimento feminista dos anos 1960 pretendia derrubar as barreiras contra a mulher no aspecto do trabalho e política, além de sustentar que a mulher tinha sim responsabilidades sobre a família. Já as feministas radicais entendiam que, se a família era a fonte de opressão, ela deveria ser extinta. Isso proporcionou divisões dentro do movimento, visto que algumas recusavam a divisão sexual do trabalho, mas não aceitavam também abrir mão da família. Desde então, a família tem sido colocada no centro dos estudos políticos do feminismo. As teorias feministas contemporâneas vêm desafiando o julgamento de que a vida pessoal e familiar é tão separada da esfera social, questionando assim a maioria das teorias políticas. É evidente que existem algumas distinções acerca do público e do privado que devem ser consideradas, visto que algumas reivindicações feministas associadas aos direitos reprodutivos são baseadas no direito da mulher a vários tipos de privacidade.

Segundo Okin (2008) muitas feministas defendem que alguns fatores centrais nas questões de gênero, como a divisão doméstica do trabalho e a responsabilidade da mulher na criação dos filhos, são ideias socialmente construídas, portanto, aspectos da estrutura social e política. Assim, é impossível explicar essa lógica sem fazer referência à esfera pública, como a discriminação sexual no trabalho, o pequeno número de mulheres ocupando cargos políticos relevantes e o pensamento vigente de que os trabalhadores e políticos não devem ser responsáveis por cuidar dos filhos.

Citando a pesquisa psicanalítica de Nancy Chodorow<sup>2</sup> a respeito do desenvolvimento psicológico de crianças de ambos os sexos criadas por mulheres – visto que nossa sociedade é estruturada pelo gênero – e os diferentes efeitos dessa criação na personalidade das crianças, Okin (2008) pontua alguns aspectos bastante interessantes sobre o porquê são as mulheres que desempenham o papel de cuidadora nos primeiros anos de vida da criança, não apenas do ponto de vista psicológico dos sexos, mas também na explicação da segregação sexual nos ambientes de trabalho, em que a maioria das mulheres ainda ocupam cargos desprivilegiados e com menores salários. Este fato funciona como uma justificativa econômica em relação a qual genitor seria o mais adequado a se manter dentro de casa, responsável pelas funções domésticas e criação dos filhos, alimentando este ciclo.

Nessa busca pela compreensão do gênero, as feministas detectaram que o tempo todo o público e o doméstico se misturam, se interceptam, de forma a ser cada vez mais difícil dissociá-los completamente, expondo as falhas das teorias políticas que ignoram estes aspectos. Não se pode entender a esfera política sem levar em consideração que ela é definida pelo gênero, e foi construída a partir da ideia de superioridade e dominação masculina, pressupondo como “natural” a responsabilidade doméstica da mulher.

Existe também a noção de privacidade no interior da própria família, apoiada por feministas e defensoras dos direitos das crianças, que proporciona proteção aos membros da família, individualmente, mesmo contra as exigências ou preferências dos seus membros com mais poder. Podemos citar como exemplo as decisões em relação ao aborto e à contracepção como

---

2. Socióloga e psicanalista feminista norte-americana.

um direito individual, independentemente de decisões coletivas internas no núcleo familiar.

Okin (2008) apresenta um outro argumento sobre a importância da privacidade dentro da esfera doméstica, que seria uma fuga da tensão que existe em relação aos vários papéis sociais desempenhados pelos sujeitos, e que é muito mais raramente possível para as mulheres, pois espera-se muito mais delas em seu papel doméstico de ser responsável pela família. Esse argumento defende que a privacidade é útil para o autodesenvolvimento mental, evidenciando a importância da solidão e da oportunidade de se concentrar. Mas, infelizmente, isso também está bem menos disponível para as mulheres, como já notaram algumas feministas. A autora comenta que para os homens, o fato de ter uma família é menos conflitivo com suas realizações artísticas e criativas do que para as mulheres, e é muito comum que as mulheres sintam que é preciso escolher entre estas opções, pois de forma geral, é muito difícil que uma mulher seja bem sucedida em seu trabalho, em seu relacionamento com o parceiro e com os filhos, sem prejuízo em nenhum destes aspectos.

Okin (2008) deixa clara sua posição sobre a necessidade de privacidade, tanto para homens como para mulheres, para desenvolverem suas relações íntimas, para conseguirem se afastar temporariamente de seus papéis sociais e para que tenham a oportunidade de ficarem sozinhas, desenvolvendo sua mente e criatividade. Ademais, alerta que para que isso seja possível, as práticas de gênero deverão ser alteradas para que existam oportunidades iguais às dos homens, seja para fazerem parte da esfera da política e do trabalho, seja para terem as vantagens que a privacidade tem a oferecer.

### O corpo materno em performance

Questionando a lógica da produtividade, evidenciada na dualidade público-privado principalmente quando se leva em conta a questão de gênero, e conseqüentemente, a referida incompatibilidade de sucesso nas duas esferas, a performer brasileira Roberta Barros<sup>3</sup> propôs uma intervenção artística após dar à luz sua segunda filha.

---

3. Artista visual, mestre e doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora na Universidade Cândido Mendes.

Em seu livro *Elogio ao toque, ou como falar de arte feminista à brasileira*, a autora relata que durante sua entrevista para o processo seletivo do doutorado em 2009 o tempo dispensado a ela foi bem maior em relação aos outros candidatos, e que, curiosamente, as perguntas feitas pelos examinadores giravam em torno de suas estratégias para garantir o aleitamento de seu bebê – que naquele momento ainda estava na barriga – enquanto estivesse cumprindo os créditos das disciplinas. Segundo ela, além dessas perguntas, os examinadores também fizeram questão de enumerar diversos casos de insucesso de outras mulheres que se propuseram multiplicar entre a casa e a rua.

Nesta situação fica escancarado que o privado sempre foi público, e o quanto as ações políticas e as produções de saberes interferem nas decisões da intimidade, invadindo espaços até mais íntimos do que as casas: os corpos.

A partir disso, Roberta Barros (2016) planejou sua performance *Dar de Si*, um trabalho de ordenha performática de seu próprio leite para oferecer aos espectadores, questionando a “escravização desse corpo materno”.

Antes de descrever sua performance e seus efeitos, a autora contextualiza algumas reivindicações feministas que esbarram na separação entre a casa e a rua, e aponta algumas diferenças entre o movimento feminista norte-americano e europeu e a forma como ele chegou ao Brasil. Segundo ela, mulheres norte-americanas e europeias lutavam pela autonomia feminina enfatizando as decisões sobre o próprio corpo, levando à esfera pública reivindicações consideradas antes como pertencentes à vida privada. Enquanto isso, as feministas brasileiras, em outro contexto político, durante o golpe militar, lutavam contra o autoritarismo e acabaram por juntar forças a partidos políticos, associações de esquerda e a alguns setores progressistas da Igreja Católica, fazendo com que suas reivindicações se concentrassem em metas coletivas, como a defesa dos direitos humanos, da liberdade política e das melhorias das condições sociais de vida. A aliança com a Igreja permitiu às mulheres atitudes de militância e resistência, embora potencializasse o espaço doméstico da família, ameaçado pela repressão, politizando assim o papel tradicional da mãe. Em contrapartida, essa associação com a Igreja fez com que os debates sobre temas feministas centrais ficassem de lado, como a liberação sexual, o direito ao aborto e ao divórcio. Este atraso em relação às reivindicações se reflete até hoje no

movimento feminista brasileiro, em suas bandeiras de reivindicações, na representação da mulher e no papel da mulher na arte.

A partir da década de 70, o movimento feminista, principalmente europeu e norte-americano, transbordou para o mundo da arte, e as mulheres começaram a usar seus corpos em performances, vídeos e fotografias ao invés de continuarem a servir de modelo em obras de artistas homens. O corpo feminino, tão explorado e representado na cultura ocidental, passou a ser percebido como uma arma potente e usado pelas militantes em suas manifestações políticas.

A aproximação entre arte e feminismo evidencia a relação entre as demandas das políticas feministas e as elaborações estéticas de artistas que foram influenciadas por tais inquietações. Nesse sentido, para realizar sua performance, Roberta Barros investigou os conceitos de corpo feminino, corpo pós-feminista e corpo materno, para então propor que o corpo feminista seja uma fronteira que não se fixe, mas que busque estratégias de desenraizamentos e de desencontros com o corpo biológico, por exemplo. A artista enfatizou os conceitos de abjeto, erotismo, pornográfico para buscar essa experiência, contrapondo às identidades fixas de corpo.

Na criação *Dar de Si*, realizada em agosto de 2011, a partitura planejada pela artista era de entrar na sala, despir o torso, se ajoelhar, ordenhar os dois seios guardando o leite que caísse em copos de vidro simples, e depois oferecer todo seu leite aos espectadores. Para isso, por cerca de 12 horas antes da performance ficou sem amamentar, para que o leite se acumulasse.

A artista, então, se apresenta aos espectadores com um vestido longo de linho branco, se ajoelha, e aos poucos abre os botões do vestido, revelando seu sutiã sem rendas nem qualquer outro apelo fetichista, que também passa a ser aberto, expondo os seios. Ela então alcança um copo de vidro pequeno, transparente e simples que estava próximo ao seu corpo, e sem cerimônia nem suspense começa a apalpar o seio. Um primeiro esguicho do líquido branco foi derramado no copo, e conforme o recipiente foi sendo preenchido, o som ritmado ia ganhando volume. Durante os esguichos algumas gotas escapavam do copo, molhando a roupa e marcando o contorno das coxas da artista. Em cerca de oito minutos o copo estava pela metade, e entre os movimentos dramáticos do vai e vem do torso da artista podia-se ver prazer na expressão facial dela.

A performance contrapõe a imagem da mãe virginal, tão comumente representada na arte ocidental, num transbordamento entre maternidade e gozo, neste ato tão feminino de alimentar. Ela comenta que, sem a filha pendurada nela, no típico contorno do corpo mãe-bebê, não havia vedação que segurasse ou escondesse o líquido corpóreo entre os mundos externo e interno.

O indefinível prazer sereno de alimentar a cria, de desempenhar o papel materno, o gozo e o poder de gerar e manter uma vida, a satisfação paradoxalmente extraída desse ato escravizante de pura entrega esbarram ali na dor do desperdício. O desperdício proporcionou-me o alívio imediato por esvaziar-me de uma dor e autorizou o toque dos seios de um modo lascivo, usualmente interdito no corpo da mulher-mãe. (BARROS, 2016, p. 221)

A artista relata que durante essa falta de controle sobre o tempo neste ato de doação, na fronteira entre delicadeza e violência, penitência e gozo, os limites físicos e morais foram chegando à superfície de forma perturbadora, fazendo com que todos os presentes experimentassem algo entre desejo e repulsa, chegando ao ponto de algumas pessoas deixarem a sala.

Depois de cerca de 27 minutos de ordenha da mama direita, esta ficou murcha enfim, e o corpo assumiu um ângulo que permitia aos espectadores notarem a desproporção de tamanhos entre os seios, potencializando a assimetria do corpo, tão exaltada pela arte e pela estética feminina.

A artista então pegou outro copo, tal qual o primeiro, sua mama estava rígida e carregada, com nódulos endurecidos, e por isso foram necessários movimentos circulares e as duas mãos livres para massagear o seio com mais violência, para então retornar à ordenha. Depois de 12 minutos nessa atividade, o copo ainda possuía bem menos leite acumulado do que a metade do primeiro seio. Roberta Barros estava visivelmente exausta, quase não conseguindo se sustentar, e então deixou a sala.

A falta de controle experimentada por ela tem relação com a posição escolhida, ficar de joelhos, com o intuito de problematizar a construção da imagem da mulher-mãe como virgem-devota-santa, para denunciar a operação de beatificação, e para se aproximar da arte da performance dos anos 70, com experimentação dos limites físicos do corpo.

A performer relata que após sair da sala, ao ar livre, recuperando-se do cansaço e aliviando a pele, questionou-se sobre sua intenção de ofertar o leite à plateia. Percebeu que ao pousar o copo no chão, em vez de entrega-lo a alguém, manteve-o muito próximo ao corpo, como uma espécie de apego a esse leite, cujo desprendimento tinha sido tão dolorido. Quando, enfim, voltou à sala, o leite já não estava mais lá.

Refletindo sobre essa partitura interrompida de sua criação, ela conta que, desde o início da concepção da performance, já tinha o receio de que isso não iria se concretizar, tendo em vista que num mundo pós-aids as pessoas se preservam da absorção de fluidos corpóreos alheios. Ressalta, porém, que até então não suspeitava da aproximação do leite materno com a abjeção.

Segundo Barros (2016), existe uma relação de estranhamento e intimidade no abjeto, e nesse sentido, o leite é algo tão íntimo para a mãe e para o bebê, que com a fusão que se dá na amamentação, forma-se um corpo estendido, um contorno corporal, em que o líquido branco flui sem quedas e sem ser visto. A partir do momento que não existe o corpo do bebê, e que a boca não está lá para tapar os orifícios e esconder o líquido dos olhos de outros, a intimidade é transformada em estranhamento, um corpo que ora se mostra como sensual, ora causa repulsa. A ausência do bebê faz com que a atenção se volte ao corpo da mulher, e então há a percepção clara do prazer erótico envolvido no toque e nas trocas de fluidos.

A autora comenta sobre como o corpo feminino é visto como sinônimo de corpo materno, e corpo materno como assexual, como se todo o toque que é reprimido fosse autorizado apenas para a mulher-mãe.

Butler (2010) em *Problemas de Gênero*, tece algumas críticas a Julia Kristeva<sup>4</sup>, a partir de uma perspectiva foucaultiana, por fixar o corpo materno no lugar de poder, e por não ter percebido como esse corpo feminino que ela buscou elaborar seria ele próprio produzido pela lei paterna que produz o desejo de dar à luz. Butler argumenta que a produção discursiva do corpo materno como pré-discursivo funcionaria como um mecanismo de ocultação das relações de poder que formam a construção cultural do corpo feminino

---

4. Filósofa, psicanalista e feminista búlgaro-francesa.

como corpo materno, e que praticamente impõe às mulheres o destino de se reproduzirem.

Roberta Barros (2016) problematiza que a mulher, para assumir o papel da santa que dá a vida, aceita o pacto de renunciar ao prazer, sendo reduzida quase à impotência sexual, garantindo esse “poder” único de reprodução para compensar o não partilhamento de outros poderes, os da participação na esfera pública. Este contrato tem sido rejeitado por muitas mulheres na contemporaneidade, seja por não querer se tornar mãe, seja por tornar-se mãe sem abrir mão da vida social separada pelas paredes de casa.

Nessa tendência de renúncia da maternidade como uma espécie de bandeira, há a substituição do corpo natural pelo corpo construído culturalmente sob a lei do risco da sociedade da concorrência, e se adia a ideia de Butler de que a mulher não deve sacrificar um de seus prazeres pelo outro, e não deve se identificar com nenhum deles em particular.

Portanto, segundo algumas feministas, a estratégia de recusa à maternidade, que poderia parecer uma rejeição do contrato de divisão de poderes, acaba por reafirmar a lógica da produtividade que se espera da vida pública e privada. Desse modo, o papel de alimentar a cria, que foi destinado às mulheres desde sempre parece incompatível com o mundo do trabalho em uma sociedade como a nossa, em que se é cobrado o tempo todo ótimo desempenho e produtividade.

Para Barros (2016), toda a fixação e exploração do “eu,” evidente em sua performance, assim como em outras performances de artistas feministas, se mostra como uma estratégia bastante eficiente na medida em que a tática militante do feminismo se move sob a bandeira, já citada aqui, “o pessoal é político.” Assim, a arte feminista coloca a mulher, com seu corpo e sua subjetividade, para reivindicar o poder de representar, expor e sexualizar seu próprio corpo.

Em meio ao processo de empoderamento feminista pela politização da vida privada, tão caro às práticas das décadas de 60 e 70, este narcisismo colocou foco na exposição da intimidade na esfera pública, marcando aspectos políticos do corpo. Dessa forma, para a maioria das artistas feministas desse período, cujo ativismo era o centro de suas ações, foi decisiva a ideia de politizar as experiências pessoais do sujeito feminino.

## Referências bibliográficas

- BARROS, Roberta. **Elogio ao toque, ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2016.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (org.). **Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.
- OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 305-332, 2008.

Recebido em 13/03/2018

Aprovado em 24/08/2018

Publicado em 25/10/2018



Artigos

---

# COMPONDO O GÊNERO: TRAJETÓRIAS DE CANTORAS-COMpositorAS NO RIO DE JANEIRO

*COMPOSING THE GENDER: TRAJECTORIES OF SINGER-  
COMPOSER WOMEN IN THE CITY OF RIO DE JANEIRO*

*COMPONIENDO EL GÈNERO: TRAYECTORIAS DE CANTANTES  
COMPOSITORAS EN LA CIUDAD DE RIO DE JANEIRO*

**Luísa Damaceno de Lacerda**

**Luísa Damaceno de Lacerda**

Mestre em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), é formada no curso de bacharelado em violão clássico, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: lu.lacerda.violao@gmail.com

### Resumo

Este artigo relata, a partir de entrevistas e de observação participante, trajetórias de cantoras-compositoras na cidade do Rio de Janeiro, com o objetivo de analisar como as relações de gênero interferem na vida dessas artistas. Discutiremos como a crescente criação de coletivos e eventos musicais protagonizados por mulheres podem transformar as desigualdades do atual cenário profissional da área. A valorização da história de vida e das narrativas individuais se torna uma importante fonte de conhecimento para a área da musicologia, ressaltando trajetórias pouco reconhecidas na história da música.

**Palavras-chave:** Canção, Memória individual, Pesquisa em musicologia, Relações de gênero.

### Abstract

This article reports, based on interviews and participant observation, the trajectories of singer-composer women of songs on the current city of Rio de Janeiro with the objective of analyzing how the gender-based dynamics interfere on the life of these artists. Here we discuss how the increasing creation of collective movements and musical events headed by women can transform the inequalities of the area's current professional scenario. The appreciation of the life story and individual narratives becomes an important source of knowledge for the musicology area, highlighting lesser acknowledged trajectories in music history.

**Keywords:** Song, individual memory, Musicology research, Gender relations.

### Resumen

Este artículo relata, a partir de entrevistas y observación participante, trayectorias de once cantantes-compositoras de canciones en la actual ciudad Rio de Janeiro, con el propósito de analizar como las relaciones de género actúan en las vidas de estas artistas. Discutiremos como la creciente creación de colectivos y eventos musicales protagonizados por mujeres puede transformar las desigualdades del actual escenario profesional del área. La valoración de la historia de vida y narrativas individuales se torna una importante fuente de conocimiento para el área de la musicología, ressaltando trayectorias poco reconocidas por la historia de la música.

**Palabras clave:** Canción, Memoria individual, Búsqueda en musicología, Relaciones de género.

## Introdução

É perceptível, dentro e fora do ambiente acadêmico, um crescente número de trabalhos, grupos de discussão, debates e campanhas que propõem uma série de reivindicações e questionamentos sobre a vida da mulher na sociedade. Graças às redes sociais, podemos identificar diversos grupos de mulheres que se (re)unem, mesmo que virtualmente, para trocar experiências sobre os mais diversos assuntos, levantando questões relacionadas à mulher da atualidade que fogem aos estereótipos do que seriam considerados “assuntos femininos”. Dentre os assuntos observados nas redes sociais, o tópico da criação musical se sobressai por ser raramente percebido como uma “atividade feminina” nos meios artísticos.

Podemos citar, como exemplo, uma das campanhas disponíveis na rede social Facebook, a *hashtag* “mulheres criando” (#mulherescriando), criada pela compositora Deh Mussulini e divulgada no dia 1º de fevereiro de 2016. Nesta data, cantoras-compositoras de todo o Brasil publicaram, cada uma em seu perfil pessoal do Facebook, um vídeo cantando e/ou tocando alguma de suas canções, evidenciando que, ao contrário do que afirma o senso comum, existem muitas mulheres compondo. As integrantes desse movimento se mobilizaram com a certeza de que mulheres compositoras foram e vem sendo inferiorizadas ao longo da história da música, conforme apontam Marques (2002), Freire e Portela (2013), Moreira (2013) e Santana (2013).

Esse processo de observação e pesquisa nas redes sociais (HINE, 2015) nos instigou a procurar por grupos de compositoras na cidade do Rio de Janeiro para que, a partir de suas falas, pudéssemos compreender melhor os motivos de sua mobilização e as expectativas em torno da organização de eventos protagonizados por mulheres musicistas. Listamos e procuramos por cantoras-compositoras com atividades profissionais independentes, ou seja, gestoras de suas próprias carreiras, uma vez que, sem produtor ou patrocínios, elas têm maior controle sobre suas decisões, ainda que isso signifique encarar alguns obstáculos, como foi observado ao longo da pesquisa.

Identificamos 31 cantoras-compositoras vivendo atualmente no Rio de Janeiro cujo trabalho na música é autoral independente. Por questões de disponibilidade, mobilidade e prazos, conseguimos entrevistar somente

11 artistas, com média de idade de 35 anos, sendo a mínima de 18 e a máxima de 62.

As artistas entrevistadas estão inseridas em um grupo que poderia ser chamado de “a nova geração da MPB”. Apesar de representar um gênero de grande riqueza, diversidade e importância para a história da música brasileira, esse tornou-se um conceito muitas vezes contraditório e excludente, como explicita Uihôa (1997) ao apresentar algumas diferenciações criadas sobre o que é considerado “MPB”. Apesar de as 11 compositoras fazerem parte deste cenário, suas canções não seguem um padrão pré-determinado e trilham diferentes caminhos harmônicos, melódicos e rítmicos, dependendo muito de suas influências musicais individuais, além de suas trajetórias como estudantes (ou não) de música. As canções compartilhadas e aprendidas durante a pesquisa eram muito distintas entre si, inclusive ao se comparar canções de uma mesma artista. A partir de seus conhecimentos e influências, a mesma compositora pode, por exemplo, aproximar-se de diferentes gêneros musicais, como choro, samba, bolero e forró, sem que isso descaracterize seu trabalho ou a afaste da categoria “MPB”.

De julho de 2016 a janeiro de 2017, as artistas gentilmente nos concederam entrevistas sobre suas trajetórias como musicistas. As entrevistas foram realizadas sem perguntas preestabelecidas, deixando que as compositoras contassem sobre suas trajetórias musicais, incluindo tudo que considerassem importante para o seu desenvolvimento como artistas. Os comentários das artistas foram anotados durante as entrevistas, em vez de gravados em áudio, pois percebemos que, desta forma, seriam mais espontâneas e discutiríamos, sem constrangimentos, questões pessoais. Por isso, é importante admitir que a memória da entrevistadora foi fator de grande relevância para o processo e que, por isso, “a ‘realidade’ (familiar ou exótica) sempre é filtrada por determinado ponto de vista do observador” (VELHO, 1978, p. 129). As identidades das entrevistadas foram preservadas, conforme acordado durante os encontros individuais.

Além das entrevistas individuais, pudemos participar ativamente de algumas performances das compositoras, conhecendo melhor suas personalidades e aprendendo suas canções. Por isso, devemos reforçar que a observação participante, através do envolvimento profissional com algumas

entrevistadas, proporcionou maior compreensão dos processos descritos por elas, nos moldes preconizados por Alves-Mazzotti e Gewandszajder (1998, p. 166-167):

Na observação participante, o pesquisador se torna parte da situação observada, interagindo por longos períodos com os sujeitos, buscando partilhar o seu cotidiano para sentir o que significa estar naquela situação.

A seguir, apresentaremos os questionamentos e assuntos que se destacaram a partir das conversas com as artistas, como as narrativas de suas trajetórias e a criação de grupos e eventos específicos de compositoras, evidenciando que as discussões sobre as desigualdades de gênero podem enriquecer os estudos musicológicos, uma vez que se percebe que esse desequilíbrio ainda é muito presente no ambiente musical atual.

## **Trajetórias de cantoras-compositoras no Rio de Janeiro**

Por mais particular que cada história de vida possa parecer, percebemos pontos de contato entre os discursos, por estarem todas inseridas em contextos sociais parecidos, seja profissionalmente, seja por morarem na mesma cidade, seja por classe social, seja por amizades em comum ou pelo fato de serem mulheres.

As entrevistadas iniciaram suas falas contando sobre suas infâncias em ambientes de música. Apesar do meio social favorável para o aprendizado musical, poucas foram as compositoras que conseguiram o incentivo da família para seguir carreira musical. As famílias, em geral, tiveram medo da instabilidade financeira da carreira profissional na música e encorajaram (ou até obrigaram) as filhas a fazerem outras faculdades em paralelo com os estudos musicais. Dessa forma, ainda que as artistas tivessem convicção de que queriam estudar música e ser musicistas profissionais, o medo de uma trajetória instável e questões familiares adiaram a sua profissionalização.

Somente três entrevistadas eram mães e contaram como a maternidade foi um fator decisivo em alguns momentos de suas trajetórias, nos quais

tiveram que se afastar do ambiente musical. Elas explicaram que, tendo que sustentar seus filhos, não podiam mais se apresentar na noite carioca e participar de todos os eventos de seu círculo musical: a falta de retorno financeiro as impossibilitava de estar presentes e não compensava o esforço. Além disso, ficaram muito tempo sem compor e sem investir em suas carreiras, pois, muitas vezes, priorizaram a organização de suas vidas familiares.

É importante registrar que a maior parte dos profissionais da música nas famílias das compositoras entrevistadas eram homens, e isso também influenciou, mesmo que de forma inconsciente, as escolhas das artistas. Algumas entrevistadas declararam que, mesmo depois de adultas, se sentiam intimidadas pelos homens músicos que faziam parte de suas vidas. Uma delas contou que apesar de seus ex-companheiros terem a incentivado em seu processo de criação musical, ela acreditava que não conseguiria “atingir o mesmo nível” que eles como compositora. Era como perseguir um objetivo inalcançável. Dessa forma, fora se conformando com a ideia de que “a mulher interpreta o que os homens compõem”. Essa supervalorização do trabalho realizado por homens foi muito comum nas falas das entrevistadas ao mencionarem amigos, companheiros, pais, avôs, irmãos etc. Este fenômeno é coerente com a discussão de Bourdieu (2002, p. 50): “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que pode levar a uma série de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos”

Seguindo este padrão, outra entrevistada, casada com um músico profissional, disse se sentir desprotegida ao frequentar determinados espaços – rodas de samba e choro – sem a companhia de seu marido. Ela contou que nesses espaços quase não havia mulheres musicistas e, por isso, percebia-se mais frágil em relação aos outros músicos. Ao usar a palavra “frágil”, não se referia a incidentes relacionados a assédio moral ou físico, porém, essa fragilidade em ambientes majoritariamente masculinos está relacionada à *dominação simbólica*, analisada por Bourdieu (2002).

Dentro dessa perspectiva, percebemos que existem alguns tipos de performances evitadas pelas entrevistadas: o medo de se apresentar tocando violão estava presente no discurso de quase todas elas, apesar de muitas defenderem o quanto é importante sair do estereótipo de cantoras e mostrar,

elas mesmas, suas composições. Uma das questões relacionadas ao receio de se acompanhar em público está na ideia compartilhada pelo senso comum de que o violão é um “instrumento masculino” e que, ainda hoje, o público fica surpreendido ao ver uma mulher tocando bem. As entrevistadas contaram que não têm muitas referências de mulheres violonistas, ainda que existam informações demonstrando que a aparição dessas instrumentistas não é raridade. Na década de 1920, já havia um movimento no qual “senhoritas” da sociedade aprendiam o instrumento e se apresentavam nos espaços públicos (TABORDA, 2011). Nas palavras da autora, “defensoras da liberdade de as mulheres terem presença e autonomia, essas moças transformaram-se em locomotivas da sociedade, despertando a atenção de todos”. Desta forma, parecem não superados alguns mitos e tabus relacionados a essa questão e, assim como na década de 1920,

Aprender violão significava mais que estudar música, era uma tomada de atitude. Apresentá-lo em audições públicas, lançar-se além dos domínios domésticos e até possivelmente, abraçar uma profissão significava mais ainda: uma afronta, um desafio. (TABORDA, 2011, p. 156)

Esse problema de representatividade é apenas uma dentre as diversas questões que são compartilhadas nas trajetórias das entrevistadas. Por isso, após tomarem conhecimento do trabalho de outras mulheres compositoras, graças aos grupos e eventos femininos, as compositoras começaram a se acompanhar em seus shows autorais, ainda que inseguras: a busca pela independência se tornou um objetivo comum entre elas. Por conta dessa falta de segurança em performances “voz-violão”, uma das entrevistadas contou que, até o momento da entrevista, não sabia tocar nenhuma música sua e que isso era angustiante. Atualmente, pouco mais de um ano após a entrevista, ela já tem um projeto solo tocando várias de suas canções.

Outra entrevistada foi categórica ao afirmar que gosta de se diferenciar das chamadas “cantoras-canárias” – cantoras que “só sabem cantar” ou que “não sabem o que estão fazendo” –, pois percebe que no ambiente da música popular existe o mito de que não é necessário estudar tanto quanto no ambiente da música de concerto. Para além desta hierarquia entre música popular e erudita, a entrevistada percebe que há preconceito com cantoras mulheres e defende que

homens instrumentistas já partem do princípio que cantoras são “menos musicistas” do que eles. Várias foram as entrevistadas que concordaram com esta afirmação, reforçando a vontade de muitas delas se acompanharem ao violão.

Mas, muito do que não foi falado durante as entrevistas pôde ser observado nas letras de algumas canções. Uma das artistas compôs uma canção na qual o eu lírico feminino demonstra empoderamento sobre seu corpo e sobre suas decisões, opondo-se à ideia da mulher apaixonada e submissa; e participando da vida boêmia característica do público masculino. A mesma letrista compôs uma canção que apresenta questões relacionadas à luta da mulher negra por igualdade e respeito dentro de uma sociedade não somente machista, mas também racista. A canção é apresentada em espetáculos e eventos de cunho político no Rio de Janeiro, como o show-manifesto *Primavera das Mulheres*, criado coletivamente por mais de quarenta artistas (musicistas, atrizes, bailarinas, designers, escritoras etc.) para apresentarem, juntas, obras femininas e reivindicarem diversas pautas políticas.

Falas envolvendo casos de assédio moral e sexual foram pouco presentes nas entrevistas, ainda que observadas durante conversas casuais. Ainda assim, respeitou-se que estes acontecimentos permanecessem como silêncios nas narrativas das entrevistadas, concordando com o observado por Pollak (2010, p. 45): “as dificuldades e bloqueios que apareceram do longo da entrevista não eram nunca casos de falta de memória ou de esquecimentos, mas de uma reflexão sobre a própria utilidade de falar e de transmitir sua história”. Uma das entrevistadas, diferentemente da maioria das outras, narrou diversos casos de assédio no ambiente dos bares onde se apresentava e contou que só se sentia protegida porque trabalhou durante grande parte de sua vida com o pai, o irmão e o primo. Ela acredita que nesses ambientes, diferentemente de teatros, por exemplo, é importante que a cantora, para se proteger, esteja sempre acompanhada e tente não chamar muito a atenção. Essa fala, que confere à mulher a responsabilidade sobre sua própria segurança em casos de assédio, é explicada por Bourdieu (2002, p. 49):

As próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas, esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica.

Portanto e, infelizmente, torna-se comum a ideia de se anular para autoproteção em situações desagradáveis e/ou perigosas dentro e fora do ambiente artístico.

## Grupos, coletivos e eventos protagonizados por mulheres

A compositora Deh Mussulini (2016), criadora da “hashtag” Mulheres criando, nos revelou que percebe uma grande discriminação em relação à mulher no ambiente da música (independentemente do gênero musical) e que, por isso, organizou, junto a amigas compositoras, projetos que combatessem essa desigualdade. De fato, Deh, do coletivo ANA (Amostra Nua de Autoras), formado por compositoras de Belo Horizonte, e outras que foram se unindo à causa, realizou, em 2016 e 2017, diversos eventos com grande repercussão, dentro e fora do Brasil, como o Festival SONORA<sup>1</sup> – Ciclo internacional de compositoras; e a Mostra Mulheres Criando<sup>2</sup>.

O Festival SONORA, cujo slogan foi “A revolução virá pelo ventre,” aconteceu em mais de vinte cidades do Brasil, Argentina, Uruguai, Espanha, Irlanda e Portugal. Compositoras subiram ao palco para apresentar suas próprias canções, às vezes se acompanhando ao violão e, outras vezes, com o apoio de uma banda. Não houve restrição quanto à participação de instrumentistas homens, porém, as mulheres foram maioria na formação dos grupos musicais envolvidos.

Na área da canção popular, tomamos conhecimento de três projetos de compositoras de canções no Rio de Janeiro: o grupo LUA<sup>3</sup> (Livre união de autoras), o projeto Meninas do Brasil<sup>4</sup> e o Coletivo essa mulher<sup>5</sup>.

---

1. Disponível em: <<https://polifonia.art.br/sonora-vr/>>. Acesso em: 13 set. 2018.

2. Disponível em: <[https://www.facebook.com/pg/mulherescriando/events/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/mulherescriando/events/?ref=page_internal)>. Acesso em: 3 abr. 2017.

3. Disponível em: <<https://www.facebook.com/livreuniaoautoras/?fref=ts>>. Acesso em: 3 abr. 2017.

4. Disponível em: <<https://www.facebook.com/meninasdobrasilmusic/?fref=ts>>. Acesso em: 3 abr. 2017.

5. Disponível em: <<https://www.facebook.com/coletivoessamulher/>>. Acesso em: 28 maio 2017.

O LUA, integrado por cinco compositoras do Rio de Janeiro, foi criação inspirada no coletivo ANA. A idealizadora do LUA contou que o projeto não tem como característica principal o caráter feminista, mas que, percebendo uma minoria de mulheres em seu ambiente musical, seu objetivo ao apresentar novas compositoras era, mesmo que inconscientemente, ligado à busca de igualdade entre mulheres e homens e, portanto, feminista.

O projeto Meninas do Brasil não é um grupo fechado de compositoras, mas uma “websérie” com artistas convidadas de todo o país. O projeto, além de conseguir manter a regularidade de produção e disponibilização de vídeos nas mídias sociais, começou a investir, em 2017, na campanha Meninas de Berlim, que propõe o intercâmbio entre compositoras do Brasil e da Alemanha, realizando vídeos e fazendo releituras de canções de compositoras brasileiras no exterior e vice-versa.

O coletivo Essa mulher, de quatro integrantes, organizou, até o momento da pesquisa, mostras de compositoras em teatros e casas de show do Rio de Janeiro e se reúne para discutir e trocar experiências profissionais e pessoais relacionadas ao ambiente da composição. No mês de março de 2017, realizou um show por semana, em comemoração ao dia internacional da mulher e organizou outros eventos durante o ano.

Todas as onze entrevistadas concordaram que os eventos coletivos têm muito a acrescentar aos artistas independentes, de forma geral. No caso dos eventos protagonizados por mulheres, algumas das compositoras acreditam que a segregação entre homens e mulheres não é adequada, ainda que percebam a desigualdade entre compositores e compositoras em relação à visibilidade e à valorização de seus trabalhos. Duas compositoras declararam que se incomodam com o discurso marcadamente feminista dentro do movimento de compositoras: não querem unir arte e política. Uma delas criticou a transformação de pautas de movimentos sociais em produtos. De forma contrária, outra entrevistada contou-nos que se aproximou de outras compositoras ao mesmo tempo em que começou a se engajar na militância feminista e defende que é o momento de lutar por representatividade no meio da composição, pois acredita que ainda não conhecemos a extensão das obras femininas.

Apesar das diferentes opiniões, as entrevistadas defendem que o movimento de união de artistas mulheres é necessário para que as compositoras tenham mais representatividade no cenário da composição e saiam do estereótipo de “apenas” cantoras. Elas concordam que suas composições estão intimamente ligadas às suas vivências e, conseqüentemente, suas canções acabam abordando questões relacionadas às causas femininas. Isso não quer dizer que acreditem que o fato de ser mulher mude a forma de compor ou que as características musicais de canções feitas por homens e por mulheres sejam diferentes. Porém, a troca de experiências e a força coletiva compartilhada por compositoras levam à valorização do próprio trabalho, assim como do de outras artistas mulheres.

Percebe-se que a conjuntura política atual reforça a vontade das mulheres, artistas ou não, se posicionarem e se unirem em prol de objetivos comuns. No caso de mulheres musicistas, acredita-se que os grupos e eventos, ligados ou não às pautas feministas, têm atingido sua meta principal de divulgação de obras femininas e têm promovido a visibilidade e união das artistas, fortalecendo o trabalho coletivo e transformando a maneira como elas mesmas enxergam sua produção.

## **Considerações finais**

Considerando que, historicamente, a visibilidade de mulheres musicistas foi reduzida, seus trabalhos autorais pouco divulgados e sua aparição pública pouco aceita, percebe-se que, atualmente, as mídias sociais, muitas vezes em parceria com os movimentos sociais, contribuem para a reversão gradativa deste quadro. Essas reivindicações acerca de questões culturais que influenciam diretamente na vida das mulheres trouxeram grandes transformações também para os estudos acadêmicos.

A musicologia vem, ainda que lentamente, dialogando com as contribuições dos estudos de gênero e valorizando o resgate de informações sobre artistas pouco valorizadas na história da música. Estes novos estudos têm, entre seus objetivos derrubar preconceitos sobre a competência feminina em diversas áreas – a exemplo da composição –, afastando-se do lugar-comum de que mulheres são exclusivamente intérpretes. Torna-se evidente que o

contexto social no qual as relações de gênero estão incluídas tem muita influência nas mais diversas práticas musicais.

No âmbito da música popular no Brasil, compositoras vêm participando dos ambientes musicais de forma independente e ativa, organizando seus próprios projetos, apresentando suas composições a partir de coletivos, grupos e eventos femininos, proporcionando novas interpretações para suas canções, firmando parcerias, enfrentando dificuldades em comum e compondo de forma coletiva. Além disso, os eventos fortalecem os trabalhos individuais unindo públicos e, conseqüentemente, potencializando sua visibilidade. Este novo cenário tem causado impacto na vida de musicistas, encorajando novas artistas a se profissionalizarem. O reconhecimento das compositoras enquanto grupo as encoraja individualmente, dissolvendo antigas angústias de autodepreciação perante trabalhos de compositores e instrumentistas homens. Acreditamos que essa força coletiva será a mola propulsora para a modificação do cenário musical para essas e outras mulheres.

### Referências bibliográficas

- ALVES-MAZZOTTI, A.J.; GEWANDSZNAJDER, F. **O método nas Ciências Sociais Naturais e Sociais**: pesquisa quantitativa e qualitativa. São Paulo: Pioneira, 1998.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- FREIRE, V.L.B.; PORTELA, A.C.H. Mulheres compositoras: da invisibilidade à projeção internacional. In: NOGUEIRA, I.P.; FONSECA, S.C. (Org.). Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas. **ANPPON – Pesquisa e música no Brasil**, Goiânia/Porto Alegre, v. 3 p. 279-302, 2013.
- HINE, C. Por uma etnografia para a internet: transformações e novos desafios. Entrevista por Bruno Campanella. **Revista MATRIZES**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 167-173, jul./dez. 2015.
- MARQUES, J. Canção interrompida – as compositoras brasileiras dos anos 30/40. **Revista Gênero**, Niterói, v. 3, n. 1, p. 41-47, 2º semestre, 2002.
- MOREIRA, N.R. **A presença das compositoras no samba carioca**: um estudo da trajetória de Teresa Cristina. 2013. 132 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- MUSSULINI, D. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. 2016. Mensagem recebida via Facebook Messenger. Em 25 fev. 2016.
- POLLAK, M. A gestão do indizível. **WebMosaica: Revista do Instituto cultural judaico Marc Chagall**. v. 2, n. 1, p. 9-49, 2010.

- SANTANA, C.P. Enlaçando falas de mulheres: entrevistas com mulheres compositoras. In: Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades, 3, 2013, **Anais...** Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2013.
- TABORDA, M. **Violão e identidade nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- ULHÔA, M. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. **DEBATES** – Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, n. 1, p. 80 – 101, ago. 1997
- VELHO, G. Observando o familiar. In: NUNES, E. (Org.). **A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 36-47.

Recebido em 14/03/2018

Aprovado em 16/07/2018

Publicado em 25/10/2018



Artigos

---

**MEU CORPO É A MINHA LUTA DIÁRIA:  
UMA ANÁLISE CRÍTICA DA PERFORMANCE  
ESPAÇO DO SILÊNCIO, DE NINA CAETANO**

*MY BODY IS MY DAILY STRUGGLE:  
A CRITICAL ANALYSIS OF THE PERFORMANCE  
SPACE OF SILENCE, BY NINA CAETANO*

*MI CUERPO ES MI LUCHA DIARIA:  
UN ANÁLISIS CRÍTICO DE LA PERFORMANCE  
ESPACIO DO SILÊNCIO, DE NINA CAETANO*

**Mirela Ferreira Ferraz**

**Mirela Ferreira Ferraz**

Doutoranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Mestre em História Social da Arte pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). E-mail: mihferraz@gmail.com

### Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar a performance *Espaço do silêncio*, de Nina Caetano, a fim de discutir a dimensão crítica do trabalho no que se refere, sobretudo, à violência contra a mulher. Pretende-se analisar como a ação performativa realizada na rua redimensiona as fronteiras entre artista e público, tornando-se um dispositivo político de combate contra a violência em questão.

**Palavras-chave:** Performance de rua, Violência de gênero, Violência contra a mulher.

### Abstract

This article aims to analyze the performance *Space of silence*, by Nina Caetano, in order to discuss the critical dimension of the work, especially regarding violence against women. It is intended to analyze how performative action carried out in the street reshapes boundaries between artist and public, becoming a political device against this type of violence.

**Keywords:** Street performance, Gender violence, Violence against women.

### Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la performance *Espacio do silencio*, de Nina Caetano al discutir la dimensión crítica del trabajo en lo que se refiere, sobre todo, a la violencia contra la mujer. Se pretende analizar cómo la acción performativa realizada en la calle redimensiona las fronteras entre artista y público, convirtiéndose en un dispositivo político de combate a ese tipo de violencia.

**Palabras clave:** Performance en la calle, Violencia de género, Violencia contra la mujer.

## Introdução

*O ataque ao gênero provavelmente emerge  
do medo a respeito de mudanças.  
(Judith Butler)*

Ao presenciarmos cotidianamente uma série de ataques cometidos contra os atuais debates que envolvem as questões de gênero no que se refere

tanto aos campos das ciências humanas, da educação, das artes, entre outros – e ao percebemos diariamente as manifestações explícitas de violência e ódio às minorias<sup>1</sup>, como os crimes de feminicídio e os assassinatos do grupo LGBTTTQIA+, os quais contabilizam um alarmante número estatístico, lançamos um primeiro bloco de perguntas que norteiam este artigo: de que forma podemos reivindicar e denunciar as violências contra as minorias estimuladas pelas culturas falocêntricas, patriarcais e machistas? Como a arte pode servir de estratégia para a denúncia e combate dessas formas de violência?

Sem a intenção de esgotar os questionamentos referentes ao tema, traçaremos aqui alguns dispositivos poéticos de leitura relacionados à performance *Espaço do silêncio*<sup>2</sup>, ação que viabiliza e denuncia os altos índices de feminicídio no Brasil da artista/pesquisadora feminista brasileira Nina Caetano<sup>3</sup>, a fim de problematizar o terreno minado da violência contra a mulher, por meio da dimensão interrogativa e performática de seu trabalho.

Sabemos que o amplo e complexo conceito de “gênero” nasce a partir dos estudos do psiquiatra Robert Stoller (1968) na obra intitulada como *Sexo e gênero*. Na referida obra, Stoller discute possíveis formas de construção de identidades de gênero por meio de critérios sociais, familiares e biológicos. Contudo, apesar de o estudioso ressaltar o viés social e cultural ligado à ideia de gênero, compreendemos que, em sua visão, o referido conceito ainda esteve relacionado às condições biológicas do indivíduo. Tal noção foi refutada posteriormente, sobretudo, por meio das pensadoras feministas da década de 1980. É graças às contribuições das militantes dessa geração que

1. Vale destacar que a ideia de minoria não se refere à quantidade numérica, na medida em que considera-se como grupos minoritários (gays, trans, mulheres, negros etc.) aqueles que são considerados fora da suposta normatividade hegemônica e heteronormativa.
2. A análise dessa performance é um dos objetos de estudo que compõem minha tese de doutorado, em andamento
3. Nina Caetano possui graduação em Língua e Literatura Francesas pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 1996), na qual também fez seu mestrado em Estudos Linguísticos (2000). É doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas (Deart) e do Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop). Dramaturga e pesquisadora, atua com diversos grupos teatrais de Belo Horizonte, sempre produzindo dramaturgias em processo. Atualmente, é coordenadora do Híbrida: Poéticas Híbridas da Cena Contemporânea grupo de pesquisa com apoio da Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) que integra pesquisadores do Deart/Ufop e do Obscena.

a noção de gênero tornou-se implicada aos fatores culturais, na medida em que tal corrente substituiu o termo “sexo” para “gênero”, ressaltando que as diferenças entre homem e mulher não dependiam do sexo biológico, mas das imbricações culturais de seu meio.

Por meio dos estudos referentes ao gênero realizados pela historiadora estadunidense Joan Scott (1989), podemos entender como a ideia de gênero é, também, imbricada e identificada nas relações de poder. A historiadora, que foi influenciada pelos estudos realizados por Michel Foucault sobre o poder, afirma que o gênero é uma compreensão que abarca as diferenças sexuais de forma hierarquizada por meio de um pensamento cultural puramente dualista, que determina uma visão hierárquica do poder. Desse modo, ao nos ancoramos nos estudos de Scott, podemos perguntar: de que maneira a interligação presente entre gênero e poder se estende e se problematiza nos campos da macro e da micropolítica em relação ao corpo da mulher? De que forma um corpo pode ter um “suposto” poder de dominação sobre o outro? Afinal, quem pode ter o poder sobre uma vida?

Ao levarmos a ideia da precariedade de uma vida proposta por Butler (2015a), podemos pensar na fragilidade dos grupos minoritários, cujas vidas se “tornam” mais precárias que outras devido às relações hierárquicas estabelecidas pelas culturas misóginas, patriarcais, racistas, classistas e xenófobas. Desse modo, podemos afirmar que a violência de gênero se apresenta como um construto proveniente dessas culturas<sup>4</sup>, as quais reproduzem séries de *habitus* comportamentais de uma cultura que propõe e reproduz, nos termos de Butler (2015b), uma “heterossexualidade compulsória” que se apresenta como um tecido cancerígeno que se reedita nos mais diversos meios sociais.

A partir dos estudos realizados pela pesquisadora brasileira Marilena Chauí (1985) no artigo intitulado *Participando do debate sobre mulher e violência*, podemos entender como a autora compreende a violência contra a mulher por meio de uma ideologia patriarcal de dominação masculina, a qual é reproduzida por ambos os gêneros. Para a pesquisadora, o ser oprimido e

---

4. Usamos aqui a ideia de cultura no plural desenvolvida por Michel Certeau, que compreende cultura como um conceito amplo, complexo e múltiplo, pois a “cultura apresenta-se como o campo de uma luta multiforme entre o rígido e o flexível. Ela é o sintoma exagerado, canceroso de uma sociedade dividida entre a tecnocratização do progresso econômico e a folclorização das expressões físicas” (CERTEAU, 1995, p. 235).

subjugado é reduzido à mera condição de “objeto”, não de “sujeito”, noção que colabora para a perpetuação da referida violência.

Ao constatar isso, nos deparamos com leis, medidas socioeducativas e trabalhos de arte que propõem questionar essas formas de violência, provenientes de uma cultura assassina da dominação patriarcal. É o caso da performance *Espaço do silêncio*, de Nina Caetano, que denuncia uma série de assassinatos de mulheres, vítimas de seus companheiros ou ex-companheiros, retratando por meio de uma escrita performativa as cruzes vermelhas do luto.

## **A performance na rua: uma zona de tensão criada na cidade**

Sabemos que a *performance*, arte do corpo, híbrida e efêmera do “aqui e agora”, estendeu-se para vários campos das artes, contaminando os mais diversos territórios. No que se refere à recepção do trabalho da *performance*, podemos perceber certa perturbação entre artista e espectador, na medida em que tais campos tornaram-se, como nos diz o historiador da arte Thierry de Duve (2001, p. 49), misturados, gerando um colapso na relação entre artista e público – que se torna, muitas vezes, parte do acontecimento performativo.

A *performance* na rua, por sua vez, assim como os específicos *happenings* e as intervenções urbanas, se encarrega de dar continuidade à busca pelo deslocamento da arte para os lugares que não são destinados à obra. Ou seja, trata-se de um movimento transgressor e democrático, que pretende deslocar a obra de arte dos pedestais destinados às galerias, aos teatros e aos museus. Essas linguagens artísticas são desdobramentos dos trabalhos já realizados pelas vanguardas do início do século XX, como o *dadá* e o *neodadá*. Elas enfatizam o binômio arte/vida por criações que buscam a dessacralização da obra, na medida em que se considera a cidade e as relações sociais de seus indivíduos como elementos que constituem, com as ações, a concreção do trabalho.

Podemos, desse modo, perceber, como tanto o artista quanto o público, assim como a cidade, criam um conjunto que propõe a horizontalidade dos elementos da criação, a qual se evidencia por meio de uma experiência de compartilhamento. Trata-se de um espaço sem hierarquias, que se dá entre

pessoas, lojas, tráfego de carros, passantes da rua e artista, possibilitando a instauração de um plano de experiência.

Dessa maneira, podemos entender que *performance* realizada na rua compõe, com os elementos da cidade, um terreno de campo poroso, sensível, o qual mescla e alterna arte e vida ao mesmo tempo em que possibilita a experiência do público, doravante coparticipante do acontecimento.

O filósofo português José Gil (2005) nos convida a pensar a experiência do trabalho de arte por meio da percepção de uma linguagem não verbal, da visão criada pelas “pequenas percepções”, que invadem a atmosfera da relação obra e público, pois, para o filósofo, o olhar não se limita apenas à visão, posto que engloba todos os sentidos. Por conseguinte, o olhar se dá, também, de várias maneiras, pelo contágio criado entre artista, público e obra, numa troca mútua de afetação. Assim, por meio do pensamento de Gil, podemos pensar que o primeiro contato com a *performance*, muitas vezes, se dá por uma linguagem não verbal, criando, primeiramente, um campo de pequenas percepções que *a priori* não são interpretadas de imediato, pois, primeiramente, “impressionam os sentidos sem impressionar a consciência, e quando se fazem lembrar à memória.” (GIL, 2005, p. 105).

Ao pensar nos efeitos produzidos pela recepção do trabalho de arte, o pesquisador Flávio Desgranges (2003) nos faz pensar na pedagogia presente no ato de fruição da obra de arte. Para Desgranges (2003, p. 172), a recepção se estende no campo da estética, aguçando o senso crítico do indivíduo, por meio de um “olhar [...] exigente, que reflete sobre os fatos apresentados e não se contenta em ser apenas o receptáculo de um discurso monológico, que impõe um silêncio passivo”. Desse modo, podemos compreender que a experiência pode vir a acontecer, também, em um ato de silêncio passivo, na medida em que o espectador pode vir a participar do trabalho performativo, por intermédio de um ato contemplativo, subjetivo e reflexivo. Assim, o ato passivo não é pejorativo, pois compreendemos que ele faz parte da experiência das pequenas percepções, como nos diz Gil, instaurando uma zona de tensão no campo performativo. A partir desses princípios, perguntamos: de que forma a *performance* pode criar um campo político e crítico entre artista, público e cidade, a fim de denunciar os problemas sociais, como o da violência contra a mulher?

## Meu corpo é minha luta diária: a performance *Espaço de silêncio*

Ao consideramos a zona de tensão instaurada pelo dispositivo performático, o qual mescla os papéis de artista e espectador, podemos pensar em trabalhos que usem justamente dessa tensão para a criação de um campo interrogativo, em que problemas sociais tornam-se debatidos com o espectador do acontecimento.

Por meio dos estudos acerca da arte e da política desenvolvidos pelo teórico francês Jaques Rancière (2010), concordamos em como a arte pode, justamente, acentuar um campo heterogêneo de opiniões que discuta pontos de tensões, gerando o “dissenso”. Destacamos que para o filósofo francês (2000) o dissenso é um conflito criado em torno à “partilha do sensível”<sup>5</sup>. Ele é menos um atrito entre diferentes argumentos e mais um conflito entre o que, ou quem, permanece fora ou dentro da partilha instaurada. Por conseguinte, são os dissensos ou desentendimentos que criam a emancipação de uma comunidade de partilha, as quais são compreendidas como movimentos de resistência à ordem cristalizada.

O filósofo (RANCIÈRE, 2010) nos convida, portanto, a concluir que é graças ao dissenso que podemos pensar no movimento e nas fissuras, em contraponto à ordem fixa, criando mobilidade na ideia de política. Para Rancière, é pelo dissenso que a atividade política opera, criando noções paradoxais. Cria-se, desse modo, hibridações entre fronteiras distintas, como o privado e o público. Assim, perguntamos: como a performance pode proporcionar uma zona de tensão e dissenso para discutir a permeabilidade e os tensionamentos presentes na esfera pública e privada?

Nos ancoramos, portanto, nos pensamentos do filósofo para discutir esse ponto de tensão entre o “público” e o “privado”, na performance *Espaço do silêncio*, que viabiliza, justamente, a reflexão sobre a violência contra a mulher, sobretudo, no espaço doméstico. Constatamos que faz parte da cultura patriarcal

---

5. Destacamos aqui a ideia de partilha do sensível defendida pelo filósofo francês: denomino partilhado sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, simultaneamente, um comum partilhado e partes exclusivas (RANCIÈRE, 2000, p. 15).

algumas frases populares brasileiras que colaboram para a perpetuação da violência doméstica, como “briga de marido e mulher não se mete a colher” e “mulher gosta de apanhar”, entre outros dizeres, que reproduzem a aceitação de agressões físicas, psicológicas e/ou morais de uma cultura de violência.

Sabemos que, na última década, a violência contra a mulher tornou-se um problema de público no Brasil, sobretudo por meio da criação da lei Maria da Penha. Porém, nos perguntamos se no âmbito cultural tal mudança se torna efetiva, pois presenciamos diariamente, ainda, uma série de reproduções da violência doméstica contra as mulheres. Ao se confrontar com essa cultura de violência, a artista, pesquisadora e militante feminista Nina Caetano propõe expor a dor de mulheres que foram mortas, principalmente no campo privado: em suas próprias casas.

O *Espaço do silêncio* proposto pela artista é preenchido pelo luto e pela dor da ausência dessas vozes, as quais são corporificadas em forma de cruzes vermelhas que são distribuídas ao longo de um lençol branco. Embaixo das cruzes, há o nome de cada mulher que sofreu feminicídio, descrevendo também a forma como foi assassinada: esfaqueada, enforcada etc.

As mulheres escritas no lençol são de diversos lugares do Brasil e fazem parte de uma triste e alarmante estatística. De acordo com o mapa da violência realizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) em 2016, a central do Ligue 180, da Secretaria de Políticas para as Mulheres da Presidência da República, recebeu no ano de 2014 um total de 52.957 denunciante de violência (BRASIL, 2016). Delas, 77% afirmaram ser vítimas semanais de agressões, e em 80% dos casos o agressor tinha vínculo afetivo com a vítima (marido, namorado, ex-companheiro). Portanto, podemos pensar na importância de medidas que explorem temas ligados às relações abusivas de violência, a fim de enfatizar a importância das séries de atrocidades cometidas dentro de um relacionamento íntimo. O lençol branco trazido pela *performer* parece traduzir, justamente, a intimidade do lar de um casal, que se torna, muitas vezes, cenário para a violência: estupros, agressões e mortes.

Podemos perceber na *performance* de longa duração da artista as mais diversas reações do público ao passar por esse emblemático lençol: alguns indivíduos param rapidamente; outros, em meio à correria da cidade, nem mesmo percebem o espaço de silêncio instaurado pela *performer*. Porém,

alguns permanecem minutos lendo o texto da artista que está colocado no lençol. Atentam-se, principalmente, às histórias interrompidas daquelas mulheres, como podemos observar na Figura 1:

**Figura 1** – Ação *Espaço de silêncio* realizada em Florianópolis durante a mostra Xoque (2017)<sup>6</sup>. Foto: Mirela Ferraz.



Ao presenciarmos a ação, podemos analisar que a referida *performance* propõe implicitamente um campo de reflexão, autoanálise, comoção e, nas palavras de Rancière, dissenso. Cria-se uma zona de tensão na medida em que o assunto, tratado até algum tempo atrás como questão íntima, do campo do privado, torna-se público. *Espaço do silêncio*, ao nosso ver, pode ser lida como uma *performance* que borra e problematiza as esferas do público e do privado no espaço conturbado da cidade, trazendo, implicitamente, o debate.

Trata-se de uma ação que pode vir a tocar nas fibras no transeunte, que experiencia com o corpo todo um momento ritualístico de luto. Ele é convidado a pensar naquelas mortes, refletindo, conseqüentemente, em sua conduta como cidadão político. Desse modo, acreditamos que *Espaço do silêncio* parece propor, sobretudo, uma análise política do sujeito que se permite adentrar o espaço proposto pela obra.

O espectador pode vir a se colocar num papel passivo diante do acontecimento, sem mesmo perceber que está inserido nele, trabalhando-o,

6. A *performance* varia de duração. Contudo, a artista se propõe a ficar horas no trabalho performativo.

compondo-o. No entanto, como pesquisadores da ação, podemos perceber como seu corpo reage reflexivamente aos signos apresentados. Notamos que a ação performativa elabora, muitas vezes, um espaço de silêncio entre artista e público, o qual parece sair tocado pelo acontecimento.

*Espaço do silêncio* propõe, portanto, o ato reflexivo individual, que se torna presente no olhar dos pedestres. Ao pesquisar a recepção da ação, podemos perceber como o espectador passa a refletir sobre sua trajetória de vida, assim como a história de outras mulheres vítimas de agressão – caso de Eduarda<sup>7</sup>, que nos disse: “enquanto existir correntes em outras mulheres, mesmo que não seja em mim, não estarei livre”. Acreditamos, assim, que ações como essa lançam sementes de pequenas percepções no corpo de qualquer indivíduo que se sinta tocado pela obra, gerando, posteriormente, a reflexão do acontecimento. Tal noção nos faz pensar que a *performance* também pode servir como dispositivo de eclosão de pequenas revoluções, entrelaçando os campos da política e da estética.

As ações performativas, como a *performance* citada neste artigo, promovem, justamente, sua importância, pois são pequenas rupturas traçadas pelas linhas de fuga lançadas na cidade, que permitem a reflexão do problema no que se refere, sobretudo, ao campo da micropolítica.

## Em vias de uma conclusão, que não se conclui

Tivemos como objetivo neste artigo problematizar a violência contra a mulher por intermédio da *performance Espaço do silêncio*, de Nina Caetano, realizada na rua. Acreditamos que os trabalhos de arte, como a *performance* referida, podem vir a colaborar com as questões de gênero, a fim de contribuir para a mudança de um paradigma cultural misógino e machista, com o intuito de produzir pequenas irrupções no campo da micropolítica.

Pela experienciação do trabalho, o público é convidado a refletir politicamente acerca das mortes diárias de mulheres, estreitando quaisquer distanciamentos estéticos, na medida em que se torna, inevitavelmente, parte

---

7. Eduarda cedeu seu depoimento por meio de um relato escrito, que serve como um diário de pesquisa de campo para a investigação em andamento. A pesquisa da recepção do trabalho foi realizada em dezembro de 2017, na cidade de Florianópolis.

do acontecimento. Acreditamos que a *performance* analisada trabalha pelo dissenso, pontos de questionamentos que envolvem as esferas do público e do privado, tornando explícita no espaço democrático da rua a questão pública das violências de gênero, domésticas, contra a mulher.

Não consideramos, no entanto, que o tema se esgota. São necessárias, ainda, muitas outras formas de combate à cultura assassina do patriarcado. Percebemos, entretanto, que ações performativas, desde *performances* até manifestações e marchas, podem vir a ser um caminho para a visibilidade de nossa luta diária contra a dominação masculinista opressora, que nos acompanha desde tempos imemoriais.

## Referências bibliográficas

- BRASIL. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Nota técnica:** atlas da violência 2016. Brasília, DF: Ipea, 2016. v. 17. Disponível em: <<https://bit.ly/2944cfA>>. Acesso em: 1 mar. 2018.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.
- \_\_\_\_\_. **Quadros de guerra:** quando a vida é passível de luto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015b.
- CERTEAU, M. **A cultura no plural.** Campinas: Papius, 1995.
- CHAUÍ, M. Participando do debate sobre mulher e violência. In: FRANCHETTO, B.; CAVALCANTI, M. L. V. C.; HEILBORN, M. L. (org.). **Perspectivas antropológicas da mulher.** Rio de Janeiro: Zahar, 1985. v. 4. p. 25-62.
- DESGRANGES, F. **A pedagogia do espectador.** São Paulo: Hucitec, 2003.
- DUVE, T. Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique. In: GRAHAM, D. **Œuvres.** Paris: MAM de la Ville de Paris, 2001. p. 49-50.
- GIL, J. **A imagem-nua e as pequenas percepções:** estética e metafenomenologia. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível.** São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- SCOTT, J. Gender: a useful category of historical analysis. In: \_\_\_\_\_. **Gender and the politics of history.** New York, Columbia University Press, 1989. p. 28-50.
- STOLLER, R. **Sex and gender:** on the development of masculinity and femininity. New York: Science House, 1968.

Recebido em 15/03/2018

Aprovado em 19/09/2018

Publicado em 25/10/2018



# QUANDO AS ANORMAIS VÃO PARA A ESCOLA: IDENTIDADES PRECÁRIAS, SUBJETIVAÇÃO E EXCLUSÃO ESCOLAR

*WHEN THE ABNORMAL ONES GO TO SCHOOL: PRECARIOUS IDENTITIES, SUBJECTIVATION AND SCHOOL EXCLUSION*

*CUANDO LAS ANORMALES VAN A LA ESCUELA: IDENTIDADES PRECARIAS, SUBJETIVACIÓN Y EXCLUSIÓN ESCOLAR*

**Robson Guedes da Silva**

**Robson Guedes da Silva**

Mestrando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), sob orientação da profa. dra. Karina Mirian da Cruz Valença Alves (DMTE-UFPE). Graduado em Pedagogia (CE-UFPE). Pesquisa na área de Gênero e Sexualidades, com ênfase nos estudos contrassexuais, dos corpos queer e nas práticas pedagógicas de gênero e sexualidades na educação. Bolsista CNPq.

### Resumo

Pode um anormal ir à escola? O pátio acolhe todos os que querem lá brincar? Este ensaio busca apresentar algumas discussões em torno da escola em seus processos de subjetivação e exclusão para com os corpos *queer*: bichas, sapatões, travestis, transexuais, não-binários. Busca igualmente evidenciar como no cotidiano escolar a violência, o currículo e o silenciamento colaboram para expulsar corpos, que não se enquadram em uma heterossexualidade compulsória, de seu espaço descrito como inclusivo.

**Palavras-chave:** Corpos *queer*, Educação, Normatividade.

### Abstract

Can a freak go to school? Does the patio welcome everyone who wants to play there? This essay tries to present some discussions about the school in its processes of Queer bodies subjectivation and exclusion: fags, dykes, transvestites, transsexuals, non-binaries. It also seeks to show how violence, curriculum and silencing work together to expel bodies that do not fit into a compulsory heterosexuality of their so-called inclusive space.

**Keywords:** Queer bodies, Education, Normativity.

### Resumen

¿Puede un anormal ir a la escuela? ¿El patio acoge a todos los que quieren jugar allí? Este ensayo busca presentar algunas discusiones en torno a la escuela en sus procesos de subjetivación y exclusión para con los cuerpos queer: maricones, buchas, travestis, transexuales, no binarios. También se busca evidenciar cómo en el cotidiano escolar la violencia, el currículo y el silenciamento colaboran para expulsar cuerpos que no se encuadran en una heterossexualidad obligatoria de su espacio dicho inclusivo.

**Palabras clave:** Cuerpos queer, Educación, Normatividad.

## Bem-vindo à escola?

Poderemos saber o que é passar pela escolarização sendo considerado anormal? A escola, em seu cotidiano, tenta transformar as diferenças em equivalência, impõe um padrão, categoriza, e, não obstante, exclui. Porém,

a exclusão não é veiculada de forma explícita, já que a instituição escolar possui uma postura de convite. Chega-nos então outra pergunta: que tipo de convite a escola faz aos corpos por ela não aceitos? Ela convida tais corpos vistos como anormais e subalternos a se retirarem de seus espaços. Com seu olhar panóptico, roga em suas orações e liturgias diárias por seus preciosos alunos, imbuindo ao fogo ardente da margem social todos os corpos que ela, desde seu nascimento histórico, repudia – os corpos *queer*. Na instituição escolar, como afirma Silva,

Os estereótipos de gênero estavam não apenas amplamente disseminados, mas eram parte integrante da formação que se dava nas próprias instituições educacionais. O currículo educacional refletia e reproduzia os estereótipos da sociedade mais ampla [...]. De forma similar, os estereótipos e os preconceitos de gênero eram internalizados pelos próprios professores que inconscientemente esperavam coisas diferentes de meninos e meninas. (SILVA, 2005, p. 92)

Vários espaços sociais, inclusive a escola, são fundamentados em normas e regras de controle aos sujeitos, sem levar em conta os diversos aspectos que os constitui. Nesses espaços, corpos que não condizem com o que é prescrito como normal, ou homogêneo, são tratados de forma excludente. Segundo Díaz,

Butler destaca que as normas são as que materializam o sexo e que esse processo de materialização se faz possível pela reiteração, repetição obrigada das normas. Isso mostraria que a materialização do sexo, do corpo não implica determinismo – tampouco, de início voluntarismo –, porque não é de nenhum modo e nunca completa, já que se exige persistir nesse processo repetitivo de materialização. O corpo materializado não se ajusta de todo às normas. (DÍAZ, 2013, p. 43)

Logo, na sua produção de identidades padronizadas, a escola busca efetivar suas práticas reguladoras e excludentes em corpos que reivindicam suas identidades precárias e desviadas de seu modelo. Como afirma Guacira Louro (1997, p 58), “a escola delimita espaços. Servindo-se de símbolos e códigos, ela afirma o que cada um pode (ou não pode) fazer, ela separa e institui. Informa o “lugar” dos pequenos e grandes, dos meninos e meninas”. E, partindo desse pressuposto, neste ensaio discutiremos a condição excludente

que a escola apresenta a corpos que fabrica e legitima como abjetos: bichas, sapateiros, travestis, transexuais e pessoas não-binárias.

## A escola fábrica: padrão, norma e exclusão

Ao pensar a função social da instituição escolar como produção de subjetividade em meio à configuração contemporânea da sociedade ocidental, e mediante a interação social entre seus atores e práticas pedagógicas, perceberemos que a escola tem o papel de definir o sujeito. Não obstante, é pertinente evidenciar aqui com Deleuze, que

O sujeito se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo. O que se desenvolve é sujeito. Aí está o único conteúdo que se pode dar à ideia de subjetividade: a mediação, a transcendência. Porém, cabe observar que é duplo o movimento de desenvolver-se a si mesmo ou de devir outro: o sujeito se ultrapassa, o sujeito se reflete. (2012, p. 76)

No cotidiano escolar, por meio das práticas pedagógicas e do currículo, constitui-se e se media a relação do indivíduo consigo mesmo, e assim se estabelece, regula ou transmuda a experiência que esse tem de si. Dessa maneira, a escola funciona como um artefato de subjetivação no qual se fabricam sujeitos. Foucault (2003) nos elucidava que a ontologia do sujeito não é mais que a experiência de si, denominada por ele também como subjetivação. Ela é o resultado de um dispositivo pedagógico do entrecruzamento “de tecnologias óticas de autorreflexão, formas discursivas (basicamente narrativas) de autoexpressão, mecanismos jurídicos de autoavaliação, e ações práticas de autocontrole e autotransformação” (LARROSA, 1994, p. 38).

Perceber a instituição escolar como um lugar onde o dispositivo pedagógico constitui e transforma a experiência que o sujeito tem consigo mesmo, mostra que, sob práticas pedagógicas e concepções em torno do currículo, a fabricação escolar do sujeito quase sempre é excludente; todo aquele que tente escapar do padrão que a escola impõe é por ela legitimado como anormal, desviado. Quando buscamos refletir acerca do cotidiano escolar, avaliar suas práticas pedagógicas, admitir o caráter violento que há, muitas vezes, na escola – como um reflexo do que há na sociedade –, nos faz perceber como é

hipócrita a dita “inclusão,” que muitas vezes a escola expõe em seus discursos sobre a sua representação no meio social.

Torna-se contraditório um espaço que hoje tenta cada vez mais se afirmar como inclusivo, fazer uso, ao longo de sua história até a atualidade, da violência – das formas mais expressivas de exclusão. Assim, é necessário perceber a violência escolar como um grandioso impedimento para a efetivação de uma verdadeira vivência democrática no cotidiano da escola, e dessa forma, é preciso concordar com Elis Priotto quando evidencia a denominação de violência escolar como

todos os atos ou ações de violência, comportamentos agressivos e antissociais, incluindo conflitos interpessoais, danos ao patrimônio, atos criminosos, marginalizações, discriminações, dentre outros praticados por, e entre, a comunidade escolar (alunos, professores, funcionários, familiares e estranhos à escola) no ambiente escolar. (2009, p. 162)

Essa violência é, por vezes, explícita e, por outras, velada.

A exclusão pode também ser entendida como uma das referências empíricas dos corpos que não seguem uma estética de gênero dominante, pois, o currículo proposto pela escola tende a sugerir uma equivalência e caráter homogêneo aos que nela habitam. As práticas curriculares cotidianas da escola tendem a padronizar e, conseqüentemente, punir os que não seguem os padrões hegemônicos, visto que “o currículo é, entre outras coisas, um artefato de gênero: um artefato que, ao mesmo tempo, corporifica e produz relações de gênero” (SILVA, 2005, p. 97). Evidencia-se, assim, como um padrão imposto não pode, nesse espaço, ser questionado, problematizado e muito menos transgredido.

Dentro do espaço escolar, por muitas vezes, os corpos passam por um processo de silenciamento – determinação do silêncio social sobre questões que não podem ser retomadas e problematizadas, porque um discurso dominante as subjugou como impróprias de se falar ou questionar. Michel Foucault ao tratar sobre os procedimentos de interdição e exclusão da fala, afirma que: “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 2013, p. 9).

Podemos, a partir disso, refletir sobre o quanto os alunos muitas vezes não socializam suas dúvidas, divergências e receios; não o fazem por variados motivos, desde preocupação pelo que os professores pensarão até a reação da família ao tomar conhecimento, por meio da coordenação escolar, sobre o “nível” questionador que causa incômodo em alguns. Bem, se esse espaço, dito educativo, tende a controlar e padronizar os sujeitos, o que ele fará com aqueles que tentam transgredir esse currículo imposto? Desse modo, podemos reafirmar alguns dos procedimentos de exclusão que encontramos na escola, que persiste em se denominar inclusiva: a violência, o currículo hegemônico e patriarcal, e, por fim o controle da fala através do silenciamento.

Portanto, pode-se concordar com Guacira Louro (1997, p. 57) quando afirma que: “diferenças, distinções, desigualdades... A escola entende disso. Na verdade a escola produz isso.” Logo, a escola surge sob esta perspectiva como uma instituição que padroniza e normatiza. Todavia, acerca disso, nos propomos novamente a indagar: poderia a escola ser um lugar para potencializar a constituição da experiência do sujeito em torno de si mesmo, possibilitando aos corpos a liberdade de ser *queer*? Ou a fabricação escolar padroniza os corpos e exclui os que dessa normatização escapa?

## O corpo *queer*

Dentro de uma sociedade construída e instituída por/em padrões hegemônicos, patriarcais e sexistas, que se objetivam a imprimir nos sujeitos arquétipos que podem ter um aval de dita normatividade, observar corpos que não seguem o paradigma nos leva a repensar nossas concepções sobre o corpo mediante as suas resistências e transgressões de padrões. Poder pensar o corpo é muito mais do que o compreender no âmbito biológico, pois é vê-lo enquanto identidade, nossa bandeira cotidiana de existência, nossa expressão na sociedade, não somente um montante de células, órgãos e vasos sanguíneos, mas também uma soma de significados culturais que nele cotidianamente é impressa.

É preciso, a partir desse viés, problematizar o corpo como uma construção social, política, histórica e cultural, percebê-lo enquanto texto, que constantemente fala, problematiza, educa ou deseduca aquele que o lê. Desta

forma, é pertinente lembrar os fatores que levaram alguns corpos a não serem “aceitos” durante o percorrer da história, por meio da ciência; vejamos segundo Louro que

O tamanho do cérebro, por exemplo, poderia justificar o nível de inteligência dos sujeitos; a aparência do rosto (cor de pele e dos cabelos) passou a ser a aptidão de alguns para o trabalho manual; as feições (traços do rosto), o tamanho das mãos ou do crânio poderia classificar os comportamentos e identificar os loucos, criminosos, tarados e agitadores políticos. (LOURO, 2000, p. 34)

Não distante disso, a sociedade usou, por tempos, a melanina como justificativa para corpos serem excluídos, escravizados e mortos; outrora, corpos femininos foram lidos como abjetos, frágeis e passíveis de posse de corpos masculinos que eram socialmente compreendidos na história enquanto fortes e detentores de poder. Partindo desse pressuposto, é pertinente lembrar também que alguns séculos atrás

Essas classificações colaboraram para que diferentes hierarquizações se estruturassem entre os humanos. Por vezes, os negros e/ou as mulheres foram considerados inferiores exclusivamente porque seus corpos apresentavam algumas características biológicas nomeadas por essa mesma ciência como inferiores, incompletas ou díspares. (LOURO, 2000, p. 34)

Evidencia-se, então, que discursos hegemônicos foram poucas vezes questionados e o resultante é aquilo que bem conhecemos: a exclusão. Não diferente, na contemporaneidade, quem possui um corpo fora do paradigma é lido como um ser abjeto, ultrajado de estereótipos, que excluem e segregam quem os possui do meio social. Tal corpo é desconstruído de padrões que desde sempre fomos ensinados a ter e introjetar em nossas práticas, expressões, discursos, entre outras manifestações sociais. Corpo-texto, corpo-bandeira, corpo-marcas de um sujeito que muitas vezes resiste para viver por ser aquilo que se é.

Nessa perspectiva, precisamos problematizar que além do corpo negro e do feminino temos, historicamente, corpos que também foram subalternizados e excluídos: os afeminados, os corpos transexuais, os corpos lésbicos,

os corpos das travestis, das não-binárias. Sabe-se que, tradicionalmente, a sexualidade foi reprimida, e o debate sobre ela pouco acontecia. Por conseguinte, imaginemos, então, como eram tratados os corpos que não seguiam um padrão heterossexual predominante. Como a concepção de sexualidade era tida como algo inerente ao ser humano, eram lidos como vítimas de uma patologia, corpos que detinham em si desejos que não seguiam uma hegemonia, Michel Foucault em *História da Sexualidade 1* (2014) destaca quatro domínios históricos da sexualidade: a histerização do corpo da mulher, a pedagogização do sexo da criança, a socialização das condutas procriadoras (entendendo o ato sexual como algo importante só quando se possuísse o intuito da procriação familiar) e a psiquiatrização do prazer (patologia dos desejos). Desta ótica é preciso, a partir da exemplificação desses domínios, trazer também a concepção de sexualidade segundo Foucault, que a encara como sendo

o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com grande dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências encandeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder. (2014, p. 115)

A análise de como o patriarcado teve uma força expressiva na objetificação, no controle dos sujeitos, e no discurso de patologia dos desejos que eles expressavam em seus corpos, traz o exemplo das duras perseguições, agressões e mortes de caráter hediondo que as pessoas, que hoje se organizam em uma sigla: LGBT(Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais), sofrem há tempos. Tais agressões foram um dos motivos para o surgimento, nos anos 60, de um movimento político e social, após a chamada revolta de Stonewall (28 de junho de 1969 – Nova York), que através de atos públicos fazia reivindicações pela garantia de direitos e respeito a lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e não-binárias. Nota-se, neste sentido, como o corpo daqueles que nessa luta se empenharam foi duramente reprimido e taxado como impróprio, herético e subalterno. Concepção preconceituosa

ainda hoje persiste em muitas pessoas alienadas por esse modelo de sociedade patriarcal e sexista.

Tomando como base o supracitado, é preciso perceber o corpo como um texto. Sobre isso, Preciado, afirma que

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. (2014, p. 26)

Neste sentido, podemos afirmar que o movimento LGBT, ao notar que os corpos de seus integrantes foram lidos como alvo de ódio e repulsa, foi percebendo da mesma forma que seus corpos, enquanto subalternos, poderiam, a partir dessa concepção, ser o texto de uma bandeira de luta, resistência e transgressão a um padrão hegemônico imposto. Consequentemente, as lutas do movimento foram reforçadas, ressignificadas e compreendidas de uma forma nova, principalmente com a ajuda da Academia, com de autores que adentravam nas pesquisas da chamada *teoria queer*.

### **Multidões *queer*: resistindo no espaço escolar**

Sobrevivendo à instituição que exclui, esses corpos se tornam uma multidão, abraçam como estratégia as identificações negativas: bichas, sapatões, travestis, anormais, desviados. Transformando-as “em possíveis lugares de produção de identidades resistentes à normatização” (PRECIADO, 2011, p. 15). Assim, reivindicam, no espaço escolar, o *queer* como dispositivo pedagógico de produção performativa de identidades desviantes, subvertem a lógica do heterocapitalismo que empreende na escola suas práticas compulsórias de falocentrismo e heterossexualidade compulsória, e que busca consolidar sua produção de corpos politicamente dóceis e economicamente úteis. Dessa forma, esses corpos-textos que problematizam uma normatividade imposta e hegemônica no ambiente escolar, não corroboram a efetivação de uma sociedade subalternizada. O *queer* sobre os escombros do que sobrou da escola, resistirá!

## Referências

- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DELEUZE, G. **Empirismo e subjetividade**. Trad. Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- DÍAZ, E. B. Desconstrução e subversão: Judith Butler. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 441-464, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2EwMQbp>>. Acesso em: 16 jan. 2018.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 23. ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Estratégia, Poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- \_\_\_\_\_. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.
- LARROSA, J. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, T. T. (org.). **O sujeito da educação**. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 35-86.
- LOURO, G. L. (org.) **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- PRECIADO, B. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2014.
- \_\_\_\_\_. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2yNBf1C>>. Acesso em: 14 jun. 2017.
- PRIOTTO, E. P.; BONETI, L. W. Violência escolar: na escola, da escola e contra a escola. **Revista Diálogo Educacional**, Curitiba, v. 9, n. 26, p. 161-179, 2009.
- SILVA, T. T. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

Recebido em 15/03/2018

Aprovado em 16/07/2018

Publicado em 25/10/2018



# FEMININO ABJETO: CADERNO DE PROCESSO

*ABJECT FEMININE: PROCESS NOTEBOOK*

*FEMENINO ABYECTO: CUADERNO DE PROCEDIMIENTO*

**Janaina Fontes Leite**

## **Janaina Fontes Leite**

Doutoranda em Teoria e Prática do Teatro na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, orientada pelo professor doutor Felisberto Sabino da Costa e com pesquisa financiada pela Fapesp. É atriz, diretora, dramaturgista e integrante do Grupo XIX de Teatro de São Paulo. Fez mestrado sobre o documentário e o uso de material autobiográfico em cena, que deu origem ao livro *Autoescrituras performativas: do diário à cena*, publicado pela Editora Perspectiva

## Resumo

Este texto trata do processo de criação do experimento *Feminino Abjeto*, sob a luz de seu principal conceito norteador, a abjeção, tal qual proposto pela filósofa Julia Kristeva. Segundo a autora, o conceito remonta às tentativas primeiras de nos separarmos do corpo materno como processo de individuação. Processo nunca inteiramente concluído, a abjeção e o território da mãe permanecem como uma espécie de margem do real. É a partir dessa ideia que *Feminino abjeto* buscou na mãe, ou na tensão mãe-filha, um caminho para problematizar as representações do feminino hoje.

**Palavras-chave:** Abjeção, Feminino, Processo de criação, Teatro contemporâneo.

## Abstract

The following text deals with the process of creating the experiment *Abject Feminine*, in the light of its main guiding concept, abjection, as proposed by the philosopher Julia Kristeva. According to the author, the concept goes back to our first attempts to separate ourselves from the maternal body as a process of individuation. A process never fully completed, the abjection and the territory of the mother, remain as a kind of margin of the real. It is from this idea that *Abject Feminine* sought in the mother, or in the mother-daughter tension, a way to problematize the representations of the feminine today.

**Keywords:** Abjection, Feminine, Creative process, Contemporary theater.

## Resumen

El texto que sigue trata del proceso de creación del experimento *Femenino Abyecto*, desde su principal concepto orientador, la abyección, tal cual propuesto por la filósofa Julia Kristeva. Según la autora, el concepto se remonta a nuestros intentos primeros de separarnos del cuerpo materno como proceso de individuación. Proceso nunca completamente concluido, la abyección y el territorio de la madre, permanecen como una especie de margen de lo real. Es a partir de esa idea que *Femenino Abyecto* buscó en la madre, o en la tensión madre-hija, un camino para problematizar las representaciones del femenino hoy.

**Palabras clave:** Abyección, Femenino, Proceso de creación, Teatro contemporáneo.

## Prólogo

No dia 16 de fevereiro de 2017, propus um primeiro exercício para um trabalho que se desenrolaria por meses e daria origem ao experimento *Feminino Abjeto*, sobre o qual me deterei neste texto. Era o primeiro encontro prático após o processo que selecionou aqueles que integrariam o núcleo de pesquisa “Feminino abjeto: um estudo teórico-prático sobre a obra de Angélica Liddell”<sup>1</sup>: 29 pessoas, oriundas de diferentes áreas – artes visuais, fotografia, performance, teatro, psicanálise –, a maioria mulheres, foram selecionadas.

Naquele dia, sugiro que “nasçamos” antes de “tomarmos café”. Pedi que cada um buscasse saber sobre o dia do seu nascimento e trouxesse ao grupo o que colheu, em forma de relato, imagem, gravação de voz ou vídeo. Só depois faríamos a usual roda de início de oficina, com as apresentações convencionais. A maioria delas e deles não sabia nada sobre o dia de seu nascimento, sobre a gravidez e o parto da mãe, sobre seus primeiros dias em casa. Na maioria dos relatos, partos assépticos, cesarianas, pais ausentes, sempre trabalhando, ou desconfortáveis em presenciar a mulher em situação de tamanha de exposição – muitas vezes aconselhados por médicos e enfermeiras a “não verem, pois é ruim para o casal” –, alguns “causos” engraçados, desejos gastronômicos bizarros, as flores para as mães e a emoção do momento “mais especial do mundo;” que, se não foi assim, ao menos registrou-se dessa forma na memória. Alguns atos falhos no meio de um “foi maravilhoso” apontavam para algo como ter sido “deixada sozinha” enquanto todas

---

1. O núcleo de pesquisa “Feminino abjeto: um estudo teórico-prático sobre a obra de Angélica Liddell” aconteceu dentro de um projeto continuado do Grupo XIX de Teatro que, desde 2005, mantém os “núcleos de pesquisa” como um espaço de formação e pesquisa na cidade de São Paulo. Essa edição aconteceu apoiada pela Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. O núcleo Feminino Abjeto teve mais de 90 inscritos, incluiu 29 pessoas em uma primeira fase teórico-prática e, depois, restringiu para 15 participantes, para maior verticalização na fase prática. Além das apresentações realizadas na Vila Maria Zélia, dentro da Mostra dos Núcleos de Pesquisa, o Feminino Abjeto também compôs a ocupação proposta por Janaina Leite, convidada como artista residente no Teatro do Centro da Terra entre 25 de agosto e 3 de setembro de 2017. O trabalho foi apresentado no Festival de Ribeirão Preto, em nova mostra no Grupo XIX de Teatro, e em 2018 cumpriu temporada no Teatro de Contêiner e foi convidado a integrar a Mostra Libertária, que aconteceu no Sesc Belenzinho em seis apresentações, acompanhada da oficina “Cenas e ob-cenas contemporâneas”, orientada também por Janaina Leite.

as atenções se voltavam para o bebê, sobre o trauma das dores, de suturas malfeitas, de sinais de algo que poderia ser chamado de “depressão pós-parto”, mas que os risos nervosos tentavam camuflar. Alguns relatos, aqueles que conseguiam fugir do senso comum, deixavam ecoar frases estranhas como “quando a gente morre, a gente volta pelo mesmo caminho”. Desse dia retive, principalmente, o relato de Juliana Piesco:

Era sua primeira gravidez e seu primeiro parto. Primeiro ela achou que estava com indigestão; depois, que estava morrendo; depois, saiu uma criança. Mas as crianças não nascem como nos filmes, bonitinhas, enroladas na manta... nascem cobertas de uma camada espessa de banha, uma gordura esbranquiçada, com pedaços de mãe colados, que elas arrancaram ao nascer... e essa gordura tem o pior cheiro do mundo. A não ser por esse comentário recorrente, ela quase não fala daquele dia, evita até me dar parabéns no meu aniversário, ela diz que não foi um dia muito bom para ela. Mas eu acredito que tenha sido muito nojento, porque depois que eu nasci ela desenvolveu uma espécie de TOC, em que ela lava as próprias mãos com água fervente, de novo e de novo, várias vezes ao dia, até deixar em carne viva, até expor o que está por dentro. E uma vez só ela me disse que aquele foi o dia em que ela se tornou quem ela é, porque ela sentiu um choque tão grande de nojo, dor, grandeza, solidão, que ela foi obrigada a virar ela mesma.

Depois de todos os participantes – apenas três homens – compartilharem seus materiais, eu também relatei o dia em que nasci, nada incomum, enquanto exibia as imagens do parto do meu segundo filho, o Jackson: um parto vaginal com uso de fórceps. Talvez imagens explícitas demais para a maioria ali, que nunca tinha visto “como nascem os bebês”

Depois disso, tomamos café. Era o começo de um processo intenso que resultaria no experimento *Feminino Abjeto* e que cumpriria, muito além das minhas expectativas, a interface entre teoria e prática que eu buscava quando criei a proposta do núcleo.

## A pesquisa

A pesquisa nasceu de meu interesse pela artista espanhola Angélica Liddell – tema do meu projeto no doutorado em curso na Escola de

Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Liddell é conhecida pela radicalidade que investe na própria autobiografia, nos limites entre arte e vida, e pela maneira como alia teatralidade e performatividade através do uso ostensivo de signos, em um apelo quase barroco, ao mesmo tempo que busca o rito, o acontecimento, a emergência do corpo em estados de alteração e riscos reais.

Para o trabalho do núcleo, me interessou, particularmente, a maneira controversa como a artista espanhola explora as representações do feminino em sua obra. Nesse conjunto de representações entrevi relações estreitas com o conceito norteador de meu projeto de pesquisa, que é a “abjeção”, tal qual proposto pela filósofa e psicanalista Julia Kristeva. Será preciso fazer um pequeno percurso pelo pensamento de Kristeva, para entender de que forma a abjeção se relaciona a uma forma de crise narcísica. E é essa crise que nos interessou em relação ao feminino trabalhado no espetáculo em questão. Mas retomemos de um pouco antes, a partir dessa citação de Kristeva (1980, p. 17, tradução nossa): “Fronteira sem dúvida, a abjeção é sobretudo ambiguidade. Porque, ao demarcar, ela não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, ela o reconhece em perigo perpétuo”.

Para compreendermos essa dimensão fronteira que o conceito abarca, começemos por pensar que a abjeção se relaciona fundamentalmente à oposição eu/outro e, de forma mais arcaica, entre o dentro e o fora.

Um dos processos subjetivantes primordiais se refere justamente ao momento em que o bebê precisa identificar o outro para que ele se torne um eu. Segundo Kristeva, algo de si precisa ser abjetado, colocado para fora nesse processo, já que esse outro não surge no exterior, mas emerge a partir do próprio processo interno de individuação.

A mãe está no centro desse processo, pois, se em um primeiro momento o bebê tem a mãe como sendo ele próprio, é esse ela-si próprio que ele precisará abjetar para tornar-se um eu. “O abjeto nos confronta, em nossa arqueologia pessoal, a nossas tentativas mais antigas de nos distinguir da entidade maternal antes mesmo de existir fora dela graças a autonomia da linguagem” (KRISTEVA, 1980, p. 18, tradução nossa).

Se pensarmos que o simbólico, o que organiza nossa rede de sentidos, é dado pela Lei Paterna (em termos psicanalíticos), talvez a abjeção, tal qual proposta por Kristeva, seja uma espécie de margem do real. Nesse sentido, o corpo materno se traduziria pelo insignificável, o insimbolizável, sendo o próprio abismo – Kristeva fala da “caverna maternal”. Representa ao ser algo como uma ameaça de dissolução em suas constituições mais arcaicas, em que o corpo materno sintetiza o tentador e o terrificante, o desejável e o abjeto.

Hal Foster (2014) se debruça sobre o conceito citando repetidamente Kristeva. Ao falar do horror, do repulsivo, retoma a relação entre horror, abjeção e o corpo da mãe.

como ocorre frequentemente em filmes de terror e histórias de ninar, o horror significa, em primeiro lugar e acima de tudo, horror à maternidade, ao corpo da mãe tornado estranho, mesmo repulsivo, na repressão. Esse corpo é igualmente a cena primária do abjeto, uma categoria do (não) ser definida por Julia Kristeva como nem sujeito, nem objeto, mas antes de se tornar o primeiro (antes da inteira separação da mãe) ou depois que se tornou objeto (como um cadáver entregue à condição de objeto). (FOSTER, 2014, p. 143)

Kristeva fala da pele, dos orifícios, da nossa relação com os alimentos e excrementos para dar imagem ao que chama de “economia abjetal”. Sangue, vômito, saliva, fezes e apodrecimento são elementos que podem apontar para essa rejeição a si próprio. Kristeva fala dos *borderlines* como uma subjetividade limite onde o eu arrisca o tempo todo abjetar-se para fora de si mesmo (bulimias, mutilações e o próprio suicídio).

Depreendemos então que o que foi abjetado, colocado fora – podemos pensar a própria mãe ou a mãe em nós –, não chega a se constituir como objeto. Ao contrário, ele permanece, como diz Kristeva, como fronteira. O processo de *Feminino Abjeto* nos sugeriu a hipótese de que, no caso da mulher, abjetar a mãe é um desafio ainda mais intensificado pelos componentes de identificação que, através do gênero, ligam mãe e filha.

Mas essa é uma ideia à qual chegamos, primeiramente, de forma empírica.

## O processo

No momento daquele primeiro exercício que mencionei – o relato sobre o nascimento de cada um –, ainda não fazia ideia de que um dos principais eixos dramáticos do trabalho seria, justamente, a figura da mãe, ou, como diz Kristeva, uma “mãe mais arcaica que real”, que passamos a perseguir em um dado momento do processo.

Começou a me chamar atenção a maneira quase obsessiva como a figura da mãe aparecia na obra de Angélica Liddell. Destaco, por exemplo, o seguinte trecho:

*yo necesito buscar y encontrar a mi gemelo repugnante para mostrarme tal y como soy. De la misma manera que las madres convierten a sus hijas en sus gemelas viejas, feas, estúpidas y agotadas, para sentirse orgullosas de sí mismas, para justificar sus patéticas vidas. Las madres convierten a sus hijas en sus gemelas nauseabundas, incluso sin proponérselo, incluso sin saberlo, las amasan con lo peor de sí mismas, una mujer después de parir ya no tiene nada más, las madres amasan a sus hijas con lo peor de sí mismas para que vuelva a repetirse la historia.* (LIDDELL, 2014, p. 173-174)

Propus um exercício em que, a partir de uma série de alimentos, montaríamos a figura de uma mãe deitada no chão. No processo de compor a figura, cada uma – a essa altura já havia restringido o grupo a doze mulheres e uma pessoa não-binária<sup>2</sup> em cena, além da assistente de direção Tatiana Caltabiano e da dramaturgista Tatiana Ribeiro – deveria compartilhar com as outras algum material que correspondesse a uma das seguintes etapas: nascimento, semelhança/identificação, rejeição/repulsa, despedida e, por fim, sacrifício.

---

2. Ter no grupo uma pessoa que, tendo nascido do sexo feminino, não se entende como “mulher”, foi bastante provocador ao longo do processo. Sem dúvida, *Feminino Abjeto* traz um recorte específico ao falar da experiência de mulheres cisgênero e brancas (com exceção da dramaturgista negra Tatiana Ribeiro, que esteve presente na primeira etapa do núcleo). A dissonância de Florido, performer não binária, trazia como contribuição questionar ao limite qualquer forma de predestinação biológica. No entanto, não creio que o trabalho tenha sido capaz de absorver a complexidade da questão. Sem dúvida, a abjeção para pessoas trans e pessoas negras deve comportar outras tensões.

Confesso que parte da proposta do exercício surgiu da minha própria experiência de tornar-me mãe de dois filhos e vivenciar profundas mudanças na relação com minha própria mãe. Achei até que o exercício poderia não reverberar por conta de não haver outras mães no grupo. Mas me enganei. Todas eram filhas, e qual não foi minha surpresa quando deparei com materiais como os que se seguem!?

Minha mãe não gostava muito de mim porque ela achava que eu gostava demasiadamente do meu pai. Desde criança, tudo o que ela era eu não queria ser. Não quero que a minha voz fique igual à dela. Mas como eu vou fazer pra minha voz não ficar igual à dela? (CABANAS, 2017)

Minha mãe é louca, a maternidade deixou ela louca. Minha mãe não aguentou parir uma menina. Tivesse sido eu um homem, seria mais fácil. Meu pai nunca foi louco. Ao contrário, meu pai nunca existiu. Em sua ausência, meu pai, um pai qualquer, foi extremamente razoável. Minha mãe podia ser um bicho no zoológico, enjaulada e feroz, potencialmente perigosa, mijando em si mesma. E enquanto ela estivesse lá, eu encontraria o papai. Para aprender a ser razoável como o papai. Para sentar no colo do papai. Porque o papai é dono de tudo. Ele é dono da ausência e assim ele se torna dono de tudo. Eu encontro doçura em ser feita para o homem. Para o papai. (SOUZA, 2017)

Essa era a música favorita da minha mãe. É uma das poucas coisas que eu lembro sobre ela. Ela não lembra de mim e eu não lembro mais dela. Ela também não lembra mais que essa é sua música favorita. Minha mãe tem Alzheimer. Passei um bom tempo tentando não esquecer de como ela era. Mas eu não consegui. Eu costumava ter raiva dela ser semianalfabeta e ter aceitado as traições e ausências do meu pai. Quando penso na minha mãe percebo que não lembro de sua força, de seu carinho, de sua alegria. (VERANA, 2017)

A música citada nesse último depoimento era *La mamma*, de Charles Aznavour, cuja letra diz: “Ela vai morrer, a mamãe”.

Parte desse material não só veio a integrar o espetáculo mais tarde, como continuou sendo o principal eixo dramatúrgico dele. De certa forma, na estrutura criada, nessa espécie de ritual, refazíamos esse percurso que passava pela identificação e repulsa, até chegar ao sacrifício dessa mãe em nós.

## A estrutura

**Figura 1** – Apresentação no Teatro de Contêiner



Fonte: Laio Rocha, 2017.

**Figura 2** – Apresentação na Vila Maria Zélia



Fonte: Jonata Marques, 2017.

No espetáculo, as treze atrizes/performers recebem a plateia em uma grande bancada com bandejas, comidas, em que cada uma apresenta o prato que preparou para aquela noite: uma salada de repolho com açafrão “boa para candidíase”, peixe, massa de pão, leite de peito. A receita de *roux* da médica psiquiatra e atriz Maíra Maciel:

E falando em truques para molhos, eu vou dar uma dica que vai ficar grudadinha na cabeça de vocês. É uma dica pra dar liga a molhos, sopas e cremes. Falam em liga nas receitas. Mas vou usar a minha palavra: amálgama. Acho mais cirúrgico, mais resistente com o tempo. No *roux*, por exemplo, geralmente se utiliza manteiga sem sal, crua ou clarificada, e farinha de trigo. A regra é a seguinte: *roux* quente em líquidos frios e *roux* frio em líquidos quentes. Qualquer um desses vai ficar bem grudadinho, um amálgama; como minha mãe quando me abraça. Eu sinto o seio dela grudado no meu, e aí vem uma sensualidade a mais, um nojo, um ódio.<sup>3</sup>

A última a se apresentar, Ramilla Souza, que só trouxe um “leite moça porque vai bem com tudo”, conta de suas explorações pela casa quando ficava sozinha na infância:

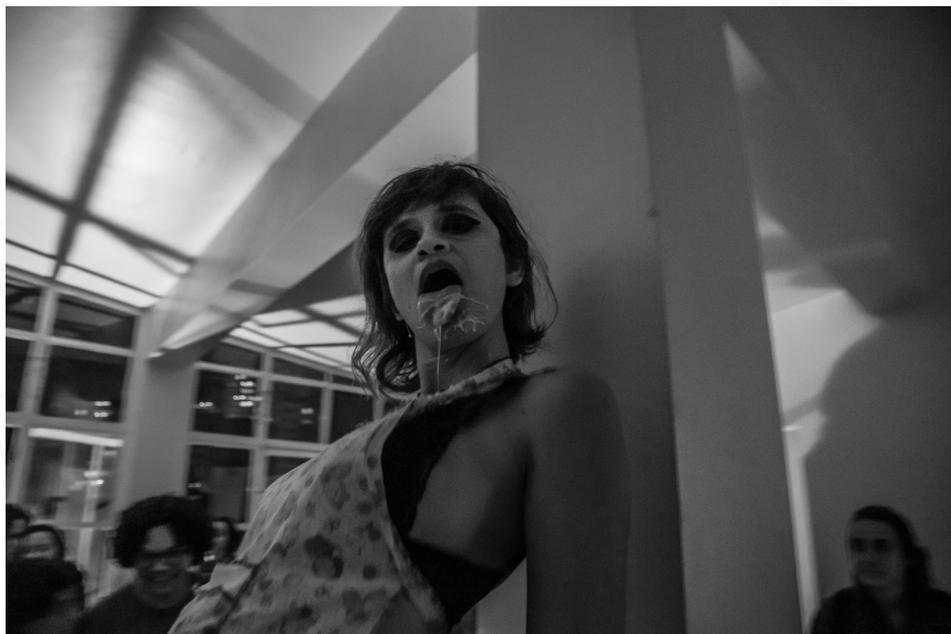
Nisso, eu tinha uns 8 anos. Que foi a idade que eu comecei a me masturbar. Eu ficava muito só em casa porque minha mãe trabalhava em horário comercial, das 8h às 18h. Eu ia pra escola, e no outro horário ficava sozinha em casa. Então, eu tinha muito tempo pra explorar o que eu quisesse. Eu abria uma caixa de bijuterias que ela tinha, eu acendia velas e eu explorava a minha buceta. Acontece que eu me masturbava e eu gozava. Gozava assistindo sessão da tarde, gozava assistindo ao programa da Angélica. E em algum momento disso, eu comecei a sentir uma culpa por esses orgasmos. Por essa coisa que eu achava que só acontecia comigo. Então, às vezes eu tenho essa sensação de que eu tive os melhores orgasmos da minha vida aos 8 anos.

Essa dimensão do depoimento é, sem dúvida, uma tônica do trabalho. Não à toa, pois venho pesquisando o uso de materiais autobiográficos no teatro desde 2008, resultando no livro *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. Em *Feminino Abjeto*, o depoimento é um disparador do processo, mas esse dado não é um fator primordial na fruição das cenas. O que quero dizer é que não se trata de um trabalho sustentado pelo “pacto autobiográfico” como motor de vínculo do espectador com o trabalho. No caso, os depoimentos têm muito mais a função de vasculhar temas do que convalidar fatos ou associar uma vivência específica a alguém.

---

3. Texto criado dentro do núcleo de pesquisa “Feminino abjeto: um estudo teórico-prático sobre a obra de Angélica Liddell”, com direção de Janaina Leite, assistência de direção de Tatiana Caltabiano e dramaturgismo de Tatiana Ribeiro. Participação de: Ana Laís Azanha, Letícia Bassit, Cibele Bissoli, Bruna Betito, Sol Faganello, Florido, Emilene Gutierrez, Olívia Laguna, Maíra Maciel, Juliana Piesco, Ramilla Souza, Débora Rebecchi, Gilka Verana.

**Figura 3** – Atriz Ramilla Souza em cena



Fonte: André Cherri, 2017.

**Figura 4** – Atriz Emilene Gutierrez em cena



Fonte: André Cherri, 2017.

Voltando à estrutura, essa espécie de prólogo corresponderia ao que denominamos a estrutura, ou o *canovaccio*, que construímos para o trabalho como “Minha relação com a comida”. E como as partes seguintes – “Eu não sou bonita”, “Fuck you mother”, “O que farei eu com esta espada” – são todas relacionadas a títulos extraídos de obras de Angélica Liddell. A comida

e a mãe se impõem nesse prólogo e retornarão como um dos poucos fios condutores, já que se trata de um trabalho que poderíamos classificar como pós-dramático (por prescindir completamente da estrutura do drama como fábula, personagem, conflito e desenvolvimento), ou, ainda, performativo (por se sustentar, basicamente, sobre o jogo de estar e fazer das atrizes/performers junto aos espectadores). Alguns exemplos significativos dessa característica do trabalho estão nessa segunda parte, que internamente chamamos de “Eu não sou bonita”, na qual investigamos mais diretamente as relações do feminino com o masculino. Depois de um momento coral bastante vigoroso, em que uma dança sensual se converte em uma coreografia inspirada na dança maori *haka* – conhecida por conta da virilidade de seus movimentos –, o público é convidado a se dividir em dois grandes grupos, cada qual disposto em volta de um grande praticável que faz as vezes de um palco. Uma das performers se encontra deitada, a outra segura uma caixa de isopor com picolés, e o público é convidado a jogar dados nos quais se leem opções como “chupar”, “intimidar”, “introduzir”. O público é instigado a jogar com os dados e os picolés e decidir como agir sobre o corpo da atriz que está completamente disponível sobre o palco.

Outro momento que a característica performativa do trabalho talvez chegue mais longe em relação à estrutura do todo é quando uma das atrizes, Bruna Betito, pergunta à plateia feminina: “o que você faria se tivesse um pau por um dia?”. Em todas as apresentações chega-se no “mijar em pé”, que se desdobra em uma competição na qual atrizes e público, de qualquer sexo, são convidados a testar suas capacidades de mira, pois a cada um é dado uma taça e um tempo para realizar a ação.

Enquanto os competidores realizam a tarefa, Betito explica:

O motivo do menino urinar me parece bem notável. Uma menina urinando não é algo jocoso ou tocante. Os rapazes seguram literalmente as suas ferramentas desde sempre. Eles têm de aprender, por exemplo, a apontar. É nesse momento que os rapazes aprendem sobre linearidade, concentração e foco. Desde o começo da vida os homens têm a ideia de construção, de algo que se constrói e que desaba. Eles têm a ideia de algo que fica duro e mole e sobre o qual não se tem o “controle total”. Certo? Procede essa informação?

**Figura 5** – Atrizes Bruna Betito e Maíra Maciel



Fonte: André Cherri, 2017.

**Figura 6** – Atriz Bruna Betito



Fonte: Jonata Marques, 2017.

Ainda que a tônica da cena seja o humor, o constrangimento dos homens costuma ser evidente quando a atriz dá o “placar” das apresentações, mostrando as raríssimas exceções de homens cisgênero heterossexuais que se dispõem a participar do jogo. A plateia é convidada, então, a conjecturar sobre o porquê desses números.

**Figura 7** – “O que você faria se tivesse um pau por um dia?”



Fonte: Fran Rockita, 2017.

A relação com o masculino aparece ainda, sempre de forma projetiva, na cena de Emilene Gutierrez, na qual a atriz, em umas das raras cenas “dramáticas” do trabalho, sentada diante de uma mesa e de uma cadeira vazia com um chapéu de *cowboy* apoiado no encosto do outro lado, diz:

Com que mulher você quer dormir essa noite? Essa noite? Você gosta de mulher loira? Mulher bela? Alguém que canta pra você? Você gosta de mulher magra, aquela que tem o ossinho aparecendo? E gorda, que te sufoca no meio de tanta pele, volume, peso, corpo? Você gosta de mulher triste, deprimida? Mulher romântica? Violenta? Mulher que sorri pra todo mundo, que gargalha alto, mulher culta, que viaja o mundo, fala cinco línguas? Com que mulher você quer dormir essa noite? Sabe, depois de tudo isso, eu fico olhando pra sua cara e tento imaginar o que você tá pensando sobre esse exato momento, o que tá pensando sobre mim... tá me olhando, me julgando, me achando uma idiota ridícula, uma coitada, carente, que não sabe o que sente e muito menos sabe formular essas merdas todas. E eu continuo falando umas coisas sem sentido só pra ter algum assunto que me comova e que faça você lembrar de algo sobre nós... Eu te olho, eu julgo, eu continuo pensando e criando a porra desse espaço oco entre nós.

**Figura 8** – Atriz Emilene Gutierrez



Fonte: Jonata Marques, 2017.

O embate com o masculino aparece ainda em uma cena criada por Ramilla Souza, em que ela descreve uma menina que é estuprada, aos 13 anos, pelo amigo do irmão, depois de aceitar carona na saída de uma festa. O que poderia se encerrar em uma cena de denúncia ganha contornos mais complexos quando a atriz conclui:

E sonhei que, nesse dia, eu ia ser bonita. Porque eu sempre quis ser bonita. Desde que nasci, desde que a minha mãe reconheceu uma menina na maternidade, desde que furaram minhas orelhas, eu sempre quis ser bonita. Mas bonita de verdade. Não bonita de beleza interior, não bonita de arrumadinha. Bonita de verdade. Não teve um dia na minha vida inteira que eu não quis ser bonita. Eu quero muito ser bonita. Mas bonita de verdade.

No trabalho, de fato, o homem não é protagonista, nem como inimigo – o que ressenete parte da plateia, que talvez esperasse um espetáculo de denúncia. Nesse sentido, retomo nossa fonte de pesquisa, que foi a obra de Angélica Liddell, a qual não só rejeita prontamente o rótulo de feminista, como se diz profundamente misógina. Em muitos de seus textos, a dramaturga expressa seu desprezo pelas mulheres, ou ao que ela chama de “comumente feminino”:

*No quiero ser como todas esas lloronas que se inflan a pastillas para dormir. No quiero ser una de esas señoras con esperanzas, que sueñan, que aun oliendo a meados conservan las esperanzas, que frotran su vagina con cualquier polla pero en el fondo conservan otras esperanzas. Segundas*

*oportunidades y toda esa basura. No quiero ser una de esas mujeres que son sólo sentimientos, que necesitan sentimientos a todas horas, que no tienen más argumentos que los putos sentimientos, que necesitan limpiar hasta una letrina por amor, y no simplemente porque deben limpiar la letrina, y limpiarla bien, y ya está. Limpiar una letrina no es amar.*

*No quiero ser como todas esas mujeres que le echan la culpa a todos los hombres de su desgracia, de su soledad, que le echan la culpa a todo el mundo, antes de reconocer que son viejas, y feas, y estúpidas. Y están agotadas, y cargadas de hijos, que las hacen todavía, más viejas, más feas y más estúpidas, y ni el suplemento de dignidad las salva, ni ser madres las salva. (LIDDELL, 2014, p. 168-169)*

As polêmicas declarações de Liddell, a meu ver, corroboram uma outra afirmação principal de sua visão sobre arte, na qual ela diz: “meu ponto de vista é absolutamente antissocial.” É ela também que entra em cena em um espetáculo como *O que farei eu com esta espada?*, como um bufão apresentador de programa de auditório, ridicularizando o “teatro político, teatro político” – ela repete com desprezo –, para na sequência clamar “sejamos míticos, sejamos míticos”

**Figura 9** – Atrizes Débora Rebecchi, Ramilla Souza, Sol Faganello e Emilene Gutierrez



Fonte: Jonata Marques, 2017.

Sua busca não é por um teatro de denúncia, que possa ser positivado socialmente, que possa servir a uma causa, como a feminista, por exemplo. No entanto, compreendemos que a misoginia de Liddell trabalha, em negativo, uma crítica muito contundente às representações do feminino. E que, longe de apaziguar as tensões em uma espécie de denunciamento facilitador,

ao contrário, se borra nas contradições, propondo um movimento que é, sim, autodestrutivo, mas positivamente desestabilizador.

É essa perspectiva que pautou o quadro “O que farei eu com esta espada?,” pois a pergunta nos provoca a pensar de que forma quereremos levar essa luta em cena. “O que farei eu com esta espada?” nos perguntamos, pois nos apropriamos das armas que não nos pertenciam historicamente para levantar uma série de reflexões urgentes, que nos atravessam diretamente. Mas priorizamos sim, pois estamos no campo do fazer artístico, com contradições e ambiguidades, perguntas e espanto, mais do que com certezas.

Não à toa trouxemos como eixo a relação entre mãe e filha e as identificações e hostilidades entre elas, entendendo que aí o movimento implícito na ideia de abjeção poderia se dar com mais embate e potência.

A primeira vez que eu me lembro de me entender como algo desprezível foi quando minha mãe começou a me detestar, por detestar a si mesma, por ter depressão, talvez pânico, não sei, nunca perguntei pra ela. Também não sei se a depressão veio antes do desprezo, ou se o desprezo veio em resposta à depressão, e se em algum momento veio o pânico, o que faria sentido, porque, afinal, ela é minha mãe, e eu me pareço mais com ela do que gostaria. Eu tenho pânico e eu tenho depressão, e eu acho que tenho pânico porque eu tenho depressão, e eu acho que tenho depressão porque eu aprendi a me detestar, e por me detestar eu desenvolvi o hábito de me envenenar sempre, em algo como um meio termo entre uma cerimônia ritualística e um costume vazio. Algo como uma tentativa covarde de sacralizar um estado de negação, como se fosse bonito eu ser objeto do meu próprio desprezo. É como se eu fosse a encarnação de tudo que há de mais cruel e repulsivo no corpo de uma menina pequena e frágil e bonitinha, e minha beleza e minha fragilidade são claramente parte da minha índole má, são claramente uma armadilha para os homens, que são induzidos ao pecado e ao sofrimento. Eu não posso me relacionar com os homens porque eu triunfo sobre as dores deles. Eu não posso me relacionar com as mulheres porque eu triunfo sobre as dores delas. Eu não posso me relacionar com a minha mãe porque eu triunfo sobre as dores dela. Eu sou muito violenta. Eu sou o rei do sofrimento. Eu gosto de esmagar as pessoas através do amor. Eu gosto de quando as pessoas precisam de mim e eu esmago elas. Eu gosto de fazer as pessoas precisarem de mim para eu esmagar elas e triunfar sobre elas, e eu triunfo sobre as dores, eu abuso dos homens que me amam e das mulheres também, e também da minha mãe, eu sou muito violenta, eu sou o rei do sofrimento. (LAGUA, 2017)

A ideia de uma transmissão conflituosa da feminilidade de mãe para filha é explorada enormemente na psicanálise, na literatura e no cinema em obras como *Sonata de outono*, de Bergman, *Uma duas*, de Eliane Brum, *Mães-filhas: uma relação a três*, de Caroline Eliacheff e Nathalie Heinich.

**Figura 10** – Performer Olívia Laguna



Fonte: Fran Rockita, 2017.

Destaco um fragmento de Marina Ribeiro (2011) que explora a carga de tensão dessa relação, sintetizando um movimento importante do trabalho *Feminino Abjeto*, que é o trânsito da identificação à hostilidade:

Será preciso odiar a mãe para se apartar e, fazendo uso da hostilidade, desidentificar-se? Tudo faz crer que a mútua identificação entre mãe e filha, e o fato de ser uma relação sob o selo narcísico do idêntico, exigiria um esforço maior no delineamento de um “eu feminino”. O matricídio simbólico faz parte, como veremos, da constituição da feminilidade nas mulheres. (RIBEIRO, 2011, p. 37)

Esse matricídio, em *Feminino Abjeto*, se concretiza em nosso último quadro, “Fuck you mother”, em que realizamos uma espécie de sacrifício da mãe.

Momentos antes, Piesco explica: “Uma vez, numa aula sobre tragédia grega, nos explicaram que os sacrifícios são uma forma de rompimento para evitar perdas maiores. Uma perda pequena que evita perdas de proporções maiores”. O trabalho propõe o sacrifício da mãe como metáfora para esse algo do feminino que é preciso sacrificar em nós para que algo se preserve, talvez a própria mãe real.

**Figura 11** – Atrizes/performers Cibele Bissoli e Olívia Laguna



Fonte: André Cherri, 2017.

Numa das últimas cenas, a atriz Sol Faganello, nua e ensanguentada, ao som de *Stabat Mater*, faz o caminho de volta e “penetra” as entranhas da mãe deitando-se numa espécie de gosma abjeta sobre o chão, que se tornou o corpo da mãe, quase amorfo, composto por todos os alimentos e dejetos usados durante o espetáculo. Sobre esses resquícios numa forma que sugere um ventre, um seio, uma cabeça e mãos, a atriz se deita carinhosamente, em posição fetal:

Às vezes eu penso em você como um mistério, um fantasma, uma mão assustadoramente idêntica à minha, a boca também. Penso se hoje, aqui, convivo com as mesmas questões que você aí. Você era brava, que eu sei, fechando os olhos parece que sinto o cheiro da casa e dos homens que viviam ali com você, me conta algum segredo. Alguma coisa só tua, qual tua obsessão? Qual tua obsessão? (FAGANELLO, 2017)

A atriz se despede, e uma outra se aproxima com uma espada, agora real, nas mãos. A intensidade da música sobe – ainda o *Stabat Mater* (ou *A mãe lá estava*) – juntamente com os braços da atriz, que, em um golpe só, finca a espada na cabeça da mãe.

**Figura 12** – Atrizes Maíra Maciel (direita) e Sol Faganello (deitada)



Fonte: André Cherri, 2017.

**Figura 13** – Atriz Sol Faganello



Fonte: Jonata Marques, 2017.

## A guisa de conclusão

Há, sim, uma reconciliação. Mas também um sacrifício necessário. Sacrificar para preservar algo. Fincada a espada na cabeça, como hienas, as atrizes estraçalham, devoram a mãe. O dramático da cena se desfaz quando as atrizes riem se percebendo lambuzadas, imundas, fedendo a peixe e leite condensado. A luz de serviço se acende, e uma última cena, uma dança imaginária, sela o encontro entre atrizes e público. Há muito de celebração nisso.

Em um dos últimos exercícios propostos no processo, a atriz Gilka Verana trouxe um vestido acompanhado do seguinte depoimento:

Não é lindo meu vestido? Ele era de uma mulher muito querida que faleceu recentemente. Eu estava presente no dia da partilha de seus pertences. Todos, os três filhos e a mãe dela, concordaram que ele deveria ser meu. Achei lindo ele não ter forro. Como considero essa uma ocasião muito especial, achei que deveria honrá-la. Um brinde a ela onde quer que esteja. Nem sujeito, nem objeto. Não eu. Não isso. Mas tampouco nada. Um “qualquer coisa”. Um peso de sem sentido que não tem nada de insignificante e que me esmaga na beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se eu a reconheço, ela me aniquila. O abjeto e a abjeção são as minhas salvaguardas. Este misto de julgamento e afeto, condenação e efusão, signos e pulsões. Delineamentos de minha cultura.

O profundo entendimento sobre o conceito de abjeção que o depoimento de Verana traz, aliado à beleza da imagem de um vestido ofertado a outra mulher pelos filhos de uma mãe que se foi, dão a medida da maneira como essas artistas, autoras, se apropriaram do processo. Todos os disparadores que propus eram desdobrados em contribuições singulares, complexas, que foram muito além do que eu poderia imaginar para um espaço que, em um primeiro momento, não precisaria ser mais do que uma oficina teatral. Tornou-se um verdadeiro laboratório de nossas abjeções.

*Feminino Abjeto* é, então, a combinação, o choque entre uma certa “mascarada feminina” e o movimento de abjetar essas máscaras, sem que com isso, no entanto, tornemo-las objetos. Ao contrário, nos interessava sustentar, justamente, a dimensão fronteira dessas máscaras. Pareceu-nos que a recusa pura e simples, colocando-as imediatamente fora, como objetos execráveis do feminino, não nos ajudaria a confrontar nossas próprias contradições. Interessava-nos, sim, uma tomada de todos os objetos-máscaras que configuram esse lugar social da mulher, defletindo-os, abjetando-os, reivindicando-os como nossos, como nós mesmas, para movê-los de dentro para fora, flagrando-os nessa fronteira: nem si mesmo (tornando-os essência, verdade), nem imediatamente exteriores (estranhos ao eu).

Nossa tentativa foi adentrar um campo crítico em relação ao feminino que não recaísse nem em algum novo essencialismo, nem em uma visão

equivocada de performatividade como algo puramente exterior, encenada, destituída de verdade psíquica.

Se pensarmos que a “essência” da mulher é uma caricatura histórica moldada em uma sociedade patriarcal e misógina, que se psicossomatizou, ainda assim, não estaremos dizendo que se trata de uma mentira. Os papéis sociais da mulher, que se confundem com o ser da mulher, participam do princípio de prazer feminino, operam na economia psíquica feminina ou no narcisismo feminino.

Nossa hipótese é de que olhar para o feminino abjeto seria uma forma de operar criticamente nessa zona movediça na qual se constitui o eu-mulher, sem ignorar as imensas contradições nessa lenta e necessária perlaboração de um sujeito mulher.

Compreendemos, com Kristeva, que todo ser humano precisa abjetar a mãe introjetada para se tornar um eu. E existe, para todos, esse algo que permanece fronteiro, à margem, indeterminado, sem nunca plasmar-se completamente como objeto da consciência, nos mantendo de certa forma ligados ao território da mãe – esse real informe que ameaça nos engolir novamente para a caverna uterina ou nos precipitar em direção ao nosso próprio corpo em decomposição, o que é, de certa forma, a mesma coisa (territórios de indeterminação, volta ao inorgânico, cessação da pulsão de vida). Na mulher, esse processo se mantém enquanto tensão permanente, e, nos tempos atuais, de chamada a uma revisão desses papéis, se converte em verdadeira crise narcísica. Ao mesmo tempo que se volta para si mesmo “como uma regressão em retirada do outro, um retorno a um refúgio autocontemplativo, conservador, autossuficiente” (KRISTEVA, 1980, p. 21, tradução nossa) – o que se reflete na quantidade de ações promovidas recentemente por mulheres, para mulheres, e mesmo uma negação radical desse outro, o homem. É preciso enfrentar que esse

narcisismo não é jamais a imagem sem ruga do deus grego numa fonte plácida. Os conflitos das pulsões atoladas no fundo perturbam sua água e trazem tudo aquilo que, para um dado sistema de signos, ao não se integrar, é da abjeção. A abjeção é, pois, uma espécie de crise narcísica. (KRISTEVA, 1980, p. 21, tradução nossa)

Encarar as figuras abjetas em nós, que fazem sofrer, mas também fazem gozar (no sentido psicanalítico), me parece um caminho necessário, sobretudo nas artes, para lidar com contradições operantes ainda hoje. Reivindicar esse olhar é talvez poder construir um caminho para um luto real de nós, mulheres, sobre essa parte nossa que repudiamos. Talvez, então, a abjeção, nesse processo, produza como consequência essa espécie de ressurreição, essa nova significância que propõe Kristeva (1980, p. 22, tradução nossa):

O abjeto é a violência do luto por um “objeto” para sempre já perdido. O abjeto derruba o muro da repressão e de seus julgamentos. Ele reconduz o eu [*moi*] à fonte dos limites abomináveis dos quais, para ser, este se separou – ele o reconduz ao não-eu, à pulsão, à morte. A abjeção é uma ressurreição que passa pela morte (do eu [*moi*]). É uma alquimia que transforma a pulsão de morte em despertar de vida, de nova significância.

Por fim, e não poderei aqui me estender longamente sobre isso, a pesquisa nos revelou, para além dos questionamentos sobre o feminino, um questionamento mais amplo sobre a relação entre linguagem e sentido. Se a abjeção aponta para essa espécie de margem do real, podemos pensar que se trata de um limiar em que o simbólico e a própria noção de identidade se encontram convulsionados, em risco. Como sintetiza Foster (2014, p. 179):

o abjeto toca a fragilidade de nossos limites, a fragilidade da distinção espacial entre nosso dentro e fora, assim como da passagem temporal entre o corpo materno (novamente o local privilegiado do abjeto) e a lei paterna. Tanto espacial como temporalmente, portanto, o abjeto é a condição na qual a subjetividade é perturbada, “em que o sentido entra em colapso”; daí sua atração para artistas de vanguarda que desejam perturbar tais ordenações do sujeito e da sociedade.

Nessa última colocação de Foster ressoa o ponto principal para o qual converge a tese de Kristeva. A autora diz que o abjeto é também uma ressurreição que passa pelo poder de sublimação que a linguagem possui. Ela cita escritores como Céline, Joyce e Proust, que fazem da linguagem, de palavras desentranhadas, abjetadas, a sua fonte de vida e, principalmente, a origem de uma poética própria. A relação entre linguagem e abjeção merecerá, sem dúvida, grande atenção ao situarmos o conceito no campo das expressões

artísticas. Para Kristeva, a linguagem poética se aproximaria da psicose, pois subverte a lei paterna, a ordem simbólica. Esse é o perigo e, ao mesmo tempo, a potencialidade de se adentrar o território da mãe.

**Figura 14** – Atriz Juliana Piesco em destaque



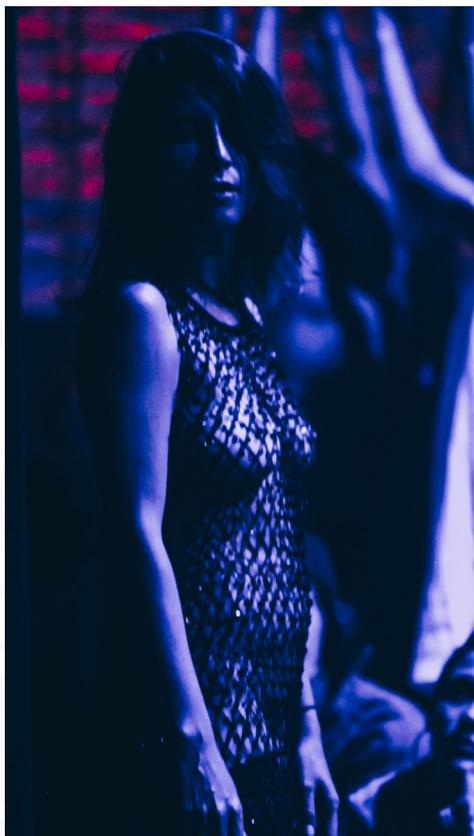
Fonte: André Cherri, 2017.

**Figura 15** – Atriz Ana Laís Azanha



Fonte: Fran Rockita, 2017.

**Figura 16** – Atriz Gilka Verana



Fonte: Fran Rockita, 2017.

**Figura 17** – Florido, Juliana Piesco, Sol Faganello e Emilene Gutierrez



Fonte: Fran Rockita, 2017.

**Figura 18** – Performer Florido



Fonte: Laio Rocha, 2017.

## Epílogo

— Mãe, eu não quero envelhecer.  
— Você precisa. Eu não posso cuidar de você pra sempre.  
(Feminino Abjeto)

Falei longamente da rejeição à mãe, mas não da rejeição à maternidade. A maternidade é um tema espinhoso dentro do próprio feminismo, como aponta Kristeva (1988, p. 267-270):

Quando o feminismo reivindica uma nova representação da feminidade, ele parece identificar a maternidade com esse equívoco idealizado e, recusando a imagem e seus abusos, contorna a experiência real que tal fantasma oculta. Resultado? – Denegação ou rejeição da maternidade por certos setores vanguardistas do feminismo. Ou então, aceitação – consciente ou não – de suas representações tradicionais pelas “amplas massas” de mulheres e homens. (KRISTEVA, 1988, p. 269-270)

Entre esses dois extremos, um vazio, uma lacuna, ao ponto de em um dos maiores eventos sobre gênero da América Latina, que uniu o Congresso

Mundos de Mulheres e o Seminário Internacional Fazendo Gênero, acontecido em 2017, um grupo de estudos soar quase deslocado, marginal, ao trazer como título “The maternity: the unfinished question of the feminism”.

A rejeição à maternidade pelo feminismo pode ser facilmente compreendida através do fragmento abaixo, de Judith Butler (2003, p. 47):

dentro da simbolização do que é o “feminino”, um dos atributos fundantes é o corpo reprodutor, associando força, natureza, realização, abnegação. Talvez um dos maiores atributos do feminino, biológicos, culturais, simbólicos esteja ligando a imagem do corpo materno. O corpo que fracassa ou se recusa a entrar nessa ordem simbólica é abjetado da mesma invocando as imagens do seco, estéril, egoísta.

Para Butler (2003, p. 47), a “recusa da maternidade como inscrição do corpo da mulher num terreno de inteligibilidade” é uma forma de crítica a esse mecanismo de leitura dos corpos, e parte do movimento feminista fez eco a essa recusa como forma de insurgência.

Mas a recusa pura e simples é também uma forma de escapar ao problema, já que grande parte das mulheres no mundo, sobretudo nas regiões mais pobres, continua tendo filhos.

Em nosso pequeno grupo de trabalho, era notável também que em muitas integrantes se expressasse essa rejeição à ideia de se tornar mãe. Quase uma aversão por esse papel. Mas, curiosamente, e talvez não coincidentemente, duas delas engravidaram ao longo das apresentações, se fazendo necessário incorporar ao trabalho as reflexões que os processos das gravidezes suscitaram:

É a primeira vez que uso saia curta e salto alto. A revolução depende de poucos acessórios. Até hoje eu era uma mulher quase transparente, cabelo curto, tênis sujo, e, bruscamente, eu me torno uma mulher do sexo, do vício. O efeito que isso provoca nos homens é quase hipnótico. Ser incrivelmente presente, detentora de um tesouro furiosamente desejado no meio das minhas pernas, no meio das minhas tetas. O meu corpo ganha uma importância extrema. E esse tipo de coisa não interessa somente aos tarados. Esse tipo de coisa interessa a quase todo mundo: uma mulher com estilo de puta. Eu me tornei um brinquedo gigante. Jogar o jogo é suficiente, o jogo da feminilidade. Eu vou parar por aqui. Ano passado, ficamos em cartaz com *Feminino Abjeto*, e eu continuava essa ação

ainda no discurso da puta, fazendo um paralelo entre a prostituição e o casamento, que não deixa de ser um contrato econômico implícito. Eu tinha esse abacaxi, eu tirava a calcinha e sentava em cima do abacaxi me esfregando nele, me masturbando enquanto cantava um samba no microfone. Só que hoje eu não vou mais fazer isso, porque eu tô grávida de ..... semanas. Você acha que esse filho é meu? [para o público] Você foderia com uma grávida? Estar grávida é como ser hospedeira de um parasita. Enjoo, cansaço, falta de ar, parece que meus pulmões diminuíram de tamanho, dor na lombar, dor no ciático, lentidão... Dizem que quando nasce é ainda muito pior. Porque aí vem a amamentação. Eu tenho que estar disponível 24h pra amamentar meu filho, porque, se eu não amamentar, meu filho morre. A amamentação é linda! É um ato de amor. A amamentação é linda! Aí o bico do peito vai rachar, vai sangrar, o leite vai secar, não vai querer sair, mas não interessa! A amamentação é linda! Me falaram também que é bom esfregar alguma coisa bem áspera no bico da teta para já ir calejando, acostumando com a dor que é amamentar. Eu tenho feito isso todos os dias, não sei se funciona, mas tenho feito. Eu tô sentindo um medo que eu nunca senti antes, um medo que eu nunca imaginei que fosse capaz de sentir. É um medo do parto, mas é pra além do parto. É um medo desse desconhecido, um medo de perder minha identidade, de não saber mais quem eu sou. Eu nunca quis ser mãe. Nunca sonhei com a maternidade, nunca brinquei de boneca quando era criança. Mas o filho veio, e eu não quis tirar. Esse filho não é meu, eu não gozei!

Como esse filho pode ser meu se eu não gozei? (BASSIT, 2017)

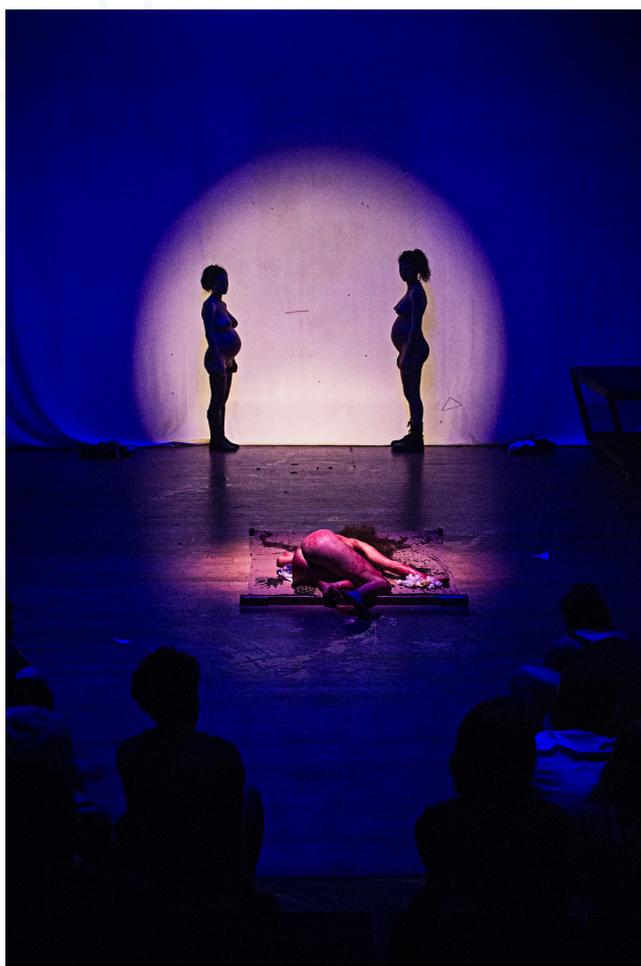
Eu tenho repetido nas nossas apresentações que sou um amálgama feminino da minha mãe. E no percurso desse processo eu fiquei grávida, e agora tem também um feto amalgamado em mim. Eu gosto dessa palavra, “amálgama.” Mas os efeitos que essa palavra provoca em mim são devastadores. Eu fico fundida com minha mãe como se fôssemos uma coisa só, mas na verdade somos de matérias bem diferentes. E tem uma certa prisão nisso, é sem saída. E agora está pior por conta da bebê. Ela sente que tem mais direito sobre mim, e vai me dizendo muitas restrições e cuidados para eu não prejudicar o bebê. É uma mala de comida congelada que ela me faz levar pra casa. Eu falo que não precisa de tanto, mas aí ela já vira a cara, e minha atitude é uma desfeita pra ela. Ela está sempre em cima, sendo solícita, quer agradar, mas é um “agrado” que é uma imposição de um jeito dela. E assim, com essas gentilezas, com essas “ajudas”, ela me atropela e me faz sumir. E eu sumo. De um lado por ela, e do outro pela criança amalgamada no meu corpo e que me suga. Suga o ferro do meu sangue, suga o cálcio dos meus ossos e os neurônios do meu cérebro. E as minhas formas de antes vão sumindo, e eu assumo uma outra forma que é só barriga e peito. Mas tudo é tão ambíguo e fluido na gravidez. Dar à luz uma vida nova é ainda mágico pra mim; traz uma ideia de renovação.

E no fundo eu até penso que poderia me transformar ao ponto de dissolver esses amálgamas e poder ensinar isso pra minha filha. Será que isso é possível? Será que eu consigo sustentar isso? (MACIEL, 2017)

Uma gravidez desejada e outra indesejada, mas levada adiante mesmo assim. Os dois relatos trazem a gênese de um processo que será inevitável: um ser humano se cria a partir de outro, da sua carne, do seu sangue, “um parasita” que precisará, em algum momento, se descolar. Primeiro, o parto. Depois, toda a vida. Fazer-se um, mas nunca completamente.

Parece-me significativo que o feminino abjeto visitado, com toda a sua aparente carga de negatividade, tenha como fruto duas crianças, Pedro e Júlia, que ainda não nasceram no momento da escrita deste texto, mas que já geraram imagens que não esqueceremos.

**Figura 19** –Maíra Maciel, Letícia Bassit e Sol Faganello



Fonte: Yve Louise, 2017.

Um menino e uma menina, profetizando, talvez, mudanças para ambos os sexos, pois é uma revolução que precisará tocar a todas e todos.

Em 2018, o próximo passo é dar andamento a um novo núcleo de pesquisa composto somente por homens: *Feminino Abjeto 2: o vórtice do masculino*.

No meu caso, calhou de dar à luz dois meninos – em tempo, uma confissão abjeta: eu nunca quis ter filhas porque, como Angélica, também achava as mulheres “chatas e lamurientas”. O *Feminino Abjeto* foi uma forma de fazer as pazes com essa rejeição que descobri ser, em primeiro lugar, por mim mesma. No mais, ter dois meninos, ou duas pessoas com pênis e, apenas por isso, já emaranhadas em um complexo cultural que as liga ao que chamamos “homem”, me faz querer somar esforços. Temos muito trabalho ainda a fazer.

**Figura 20**



Fonte: André Cherri, 2017.

## Referências bibliográficas

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminino e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FOSTER, H. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KRISTEVA, J. **Pouvoirs de l'horreur**: essai sur l'abjection. Paris: Seuil, 1980.

\_\_\_\_\_. Stabat Mater. In: \_\_\_\_\_. **Histórias de amor**. Trad. Leda Tenório da Motta.

Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LIDDELL, A. Todo el cielo sobre la tierra. In: \_\_\_\_\_. **El centro del mundo**. Segovia:

La uña rota, 2014.

RIBEIRO, M. F. R. **De mãe em filha**: a transmissão da feminilidade. São Paulo:

Escuta, 2011.

Recebido em 21/08/2018

Aprovado em 24/08/2018



# **CARTA PARA JUDITH BUTLER: PERFORMAR AS MARCAS**

*LETTER TO JUDITH BUTLER: PERFORM THE MARKS*

*CARTA PARA JUDITH BUTLER: PERFORMAR LAS MARCAS*

**Flávia Naves**

**Flávia Naves**

Doutoranda em Performance pelo programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), mestra em Performance pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF) e formada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Unirio. Performa nas ruas e casas da cidade do Rio de Janeiro desde janeiro de 2013 e integra a companhia carioca Teatro Inominável desde 2010. Em 2014 foi contemplada pelo Prêmio Funarte Artes na Rua. É curadora da aba Performance da Mostra Hífen de Pesquisa-Cena, Mostra Bienal de Artes da Cena.

### Resumo

Nesta carta escrita para a filósofa Judith Butler, relato o percurso de criação e execução da performance duracional *FIGURAÇA* e de como esta se torna um problema de gênero ao revelar o corpo enquanto construção social e a identidade “mulher” enquanto marca de gênero a ser performada. Neste percurso, discorro ainda de que forma *FIGURAÇA* se tornou um procedimento de desestabilização e deslocamento da heteronormatividade em sua forma opressora.

**Palavras-chave:** Gênero, Heteronormatividade, Identidade, Marcas, Performance.

### Abstract

This letter written to the philosopher Judith Butler reports the process of creation and execution of the performance art *FIGURAÇA* and how it becomes a gender problem in revealing the body as a social construction, and the identity “woman” as a mark of gender to be performed. This paper also describes how *FIGURAÇA* has become a procedure of destabilization and displacement of heteronormativity in its oppressive form.

**Keywords:** Gender, Heteronormativity, Identity, Marks, Performance.

### Resumen

Esta carta escrita para la filósofa Judith Butler relata el recorrido de creación y ejecución de la performance duracional *FIGURAÇA* y de qué modo se convierte en un problema de género al revelar el cuerpo como construcción social y la identidad “mujer” como marca de género a ser ejecutada. Este trabajo discurre también acerca de la forma que *FIGURAÇA* vino a tornarse un procedimiento de desestabilización y desplazamiento de la heteronormatividad en su forma opresora.

**Palabras clave:** Género, Heteronormatividad, Identidad, Marcas, Performance.

Judith Butler,

Quem te escreve é Flávia Naves, nome de batismo e também artístico. Sou brasileira, nascida na cidade de Goiânia, capital do estado de Goiás, localizado na parte central do Brasil. Quando eu tinha 18 anos de idade (isso foi há 15 anos), me mudei para a cidade do Rio de Janeiro para estudar teatro e estou aqui desde então. Esta carta destinada a você (junto com outras sete cartas) compõe o corpo textual da minha dissertação de mestrado. A decisão por escrever a dissertação em forma de cartas veio do desejo de conversar diretamente com pessoas que se fizeram fundamentais na minha trajetória artística e de vida durante esses dois anos de muita ação e pesquisa. Você é uma delas, por isso te escrevo.

Como te disse, vim para o Rio de Janeiro estudar teatro, mas há cinco anos tenho me dedicado quase integralmente à arte da performance. O teatro intensifica o meu encontro com a vida, mas é a performance que, de fato, abre outras possibilidades de vida. Através da performance encontro maneiras para compreender, revelar, denunciar, enfrentar e subverter os diversos tipos de poder que diariamente operam em meu corpo. É através da performance que começo a borrar a fronteira que separa arte e vida, a pensar e agir outros modos de pertencimento à vida e a exercer não só no palco, mas nas ruas e em meu cotidiano, uma política de afirmação e autonomia do corpo. É sobre essas descobertas, muitas delas reveladas por você, que escrevo nesta carta.

Começo por te oferecer um trecho do livro *Diálogos e incorporações* do filósofo e poeta paulistano Juliano Garcia Pessanha:

O problema é que logo no início eu não podia ainda saber que aquilo que eu encontrava estava em estado de atrofia e de enfermidade, porque eu ainda não havia percorrido uma pluralidade de lugares nem escavado historicamente as medidas para encontrar sua multiplicidade. E se aquele corpo que me despejava para longe, desautorizando todos os meus gestos, fosse o corpo único (o corpo-essência), então eu seria apenas uma aberração de boca grande demais? Nesse caso eu não teria tido como fugir nem escapar. Eu não teria encontrado minhas linhas de fuga. O endereço da atrofia seria o único e verdadeiro. Mas se esse endereço não era o único, conforme me soprava um pressentimento somático, então devia existir outras origens e outras possibilidades. E foi essa a minha descoberta: todas as medidas e configurações são históricas e elas podem se modificar e transmutar. As medidas e as forças se apoderam das coisas e dos

seres, às vezes se conjuminam bem e há um resplandecimento, às vezes as forças e as medidas enfraquecem e desvitalizam a potência dos seres. Foi assim que consegui mostrar que o corpo de meus anfitriões eram apenas um certo tipo de corporeidade nascida historicamente de uma raiva e de uma vingança contra o corpo, mas que haviam outros corpos, outras fisiologias e temperamentos. (PESSANHA, 2016, p. 9)

Assim como o Juliano, precisei escavar as medidas, desconfiar das configurações, negar o corpo que me foi oferecido pelos “meus anfitriões”, tive que me despir muitas vezes e me vestir outras tantas até inscrever em minha pele outra história, até me convencer de que era possível, sim, encarar outros possíveis para este meu corpo.

Desde que passei a ler os escritos do Juliano, ele se fez um grande “companheiro de travessia”, como ele mesmo diz, um amigo com quem pude dividir angústias e feridas, alegrias e tristezas e vislumbrar outras possibilidades de vida. Você, Butler, também se tornou uma grande companheira de travessia. Antes de te conhecer, eu não imaginava que poderia questionar de forma tão profunda a minha condição de “mulher” dentro da sociedade em que vivo. Ao nascer “mulher”, uma série de obrigações já me foram prescritas e uma gama de comportamentos, já definidos. Mas, através dos seus escritos, normas, regras, crenças e imposições feitas a este meu corpo com órgão reprodutor feminino foram se tornando menos duras, menos rígidas, até eu me convencer que isto que sou e que me formou é apenas uma possibilidade. Como diz o Juliano (PESSANHA, 2016, p. 9), “todas as medidas e configurações são históricas e elas podem se modificar e transmutar”, tudo pode ser construído e reconstruído, podemos construir e reconstruir o corpo até encontrarmos um modo de vida que seja bom para a gente, um modo de ser, estar e agir no mundo que permita viver a potência de cada corpo.

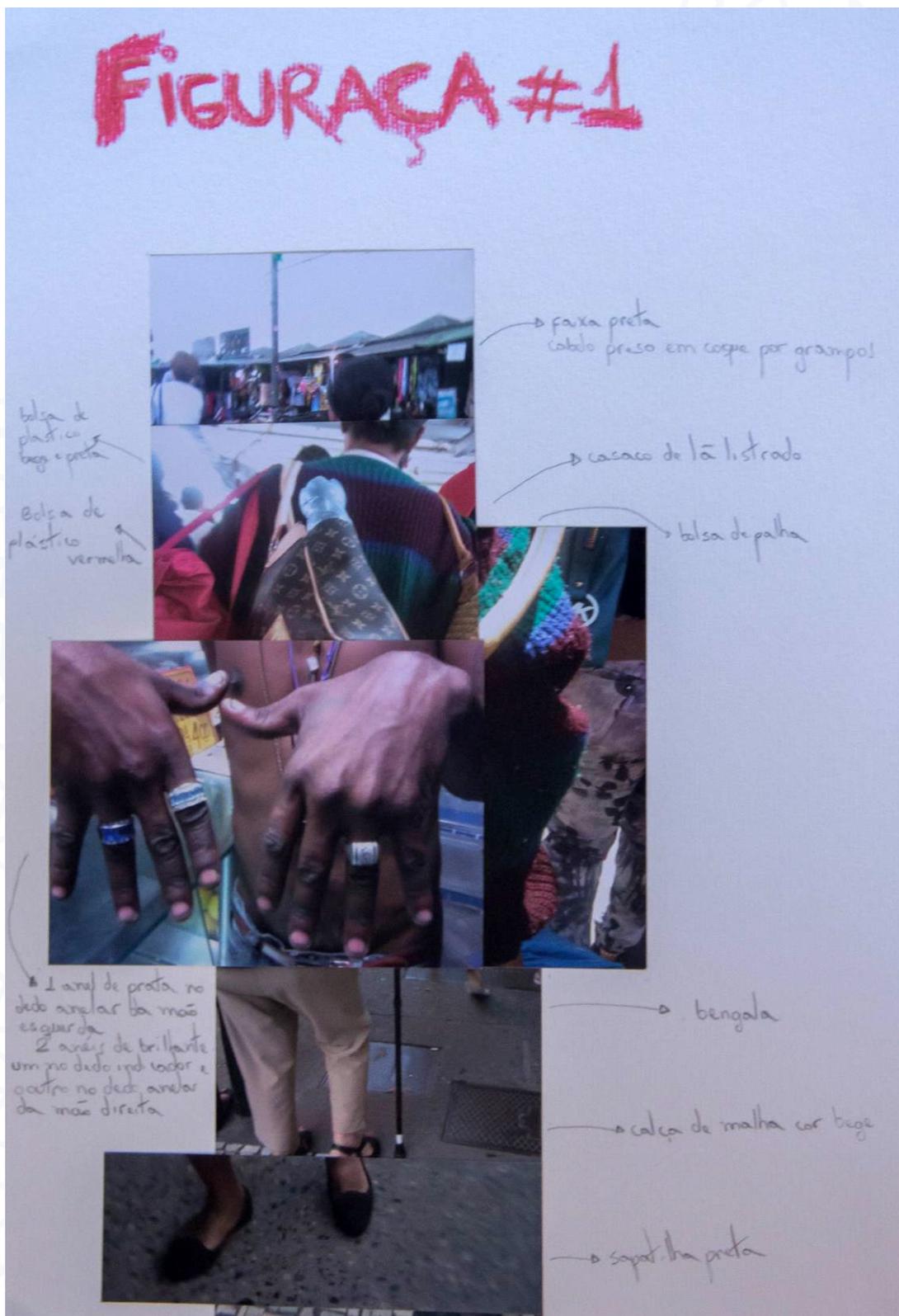
Foi em abril de 2015, durante uma disciplina oferecida pelo programa de mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), programa do qual fui aluna, que pude te conhecer melhor. Naquele momento eu estava iniciando uma performance de longa duração chamada *FIGURAÇA*, na qual buscava modos de desestabilizar e reinventar a Figura que me torna corpo e também de estreitar e tensionar a relação entre arte e vida, que a cada dia me pedia mais atenção.

*FIGURAÇA* teve duração de um ano: de outubro de 2014 a outubro de 2015. Nela, eu fotografava com o meu celular corpos de pessoas nas ruas da cidade para, em seguida, vestir o meu próprio corpo desses corpos alheios e assim permanecer em meu cotidiano. Eu tinha um mês para fazer a captura das imagens e depois, mais um mês para permanecer vestida dos corpos fotografados. Mas eu não fotografava corpos inteiros, eram sempre fragmentos, pedaços de corpos que depois eu juntava (ao menos cinco pedaços diferentes de diferentes pessoas), criando uma composição fotográfica de um novo corpo feito desses múltiplos pedaços. Após essa etapa, a seguinte era encontrar (em lojas, brechós, mercados populares, vendedores de rua) os elementos que vestiam os corpos para, enfim, vestir-me deles. Ao longo de um ano foram seis *FIGURAÇAS* criadas, seis distintas composições feitas de pedaços de corpos alheios que vestiram o meu corpo com suas roupas, tatuagens, cortes de cabelo, modificando não só momentaneamente, como também definitivamente minha imagem, meus gestos e meu comportamento<sup>1</sup>.

---

1. Todo o registro imagético e textual da performance se encontra no blog *Figuraça: travestimentos do urbano*. Disponível em: <<https://bit.ly/2Ngkyot>>. Acesso em: 4 set. 2018.

**Figura 1** – Composição fotográfica FIGURAÇA #1 em folha de papel A3 gramatura 300, out. 2014



**Figura 2** – Registros fotográficos FIGURAÇA #1, nov. 2014



A palavra “figuraça” aqui no Brasil é um adjetivo que, segundo um dicionário on-line, se refere “a pessoa que é um ícone singular no meio em que vive ou trabalha. Usualmente utilizada para definir pessoa que pelos seus atos e atitudes, tornam-se exemplos ou caricaturas geniais. Adjetivo comumente

utilizado em diversas partes do Brasil”<sup>2</sup>. Quando aqui dizemos que alguém é uma “figuraça” é porque tal pessoa, de alguma forma, excede, extrapola, foge à regra, tornando-se uma pessoa um tanto quanto incomum, um “ícone singular” e caricatural. Uma “figuraça” é alguém que, por se diferenciar dos outros, pode tanto causar admiração quanto ser alvo de zombaria. A palavra “figuraça” pode também ser o superlativo da palavra “figura”, que é tanto um adjetivo quanto um substantivo feminino indicando “a forma exterior de um corpo, de um ser. Aspecto, aparência, estatura, configuração de pessoa humana: uma bela figura”<sup>3</sup>.

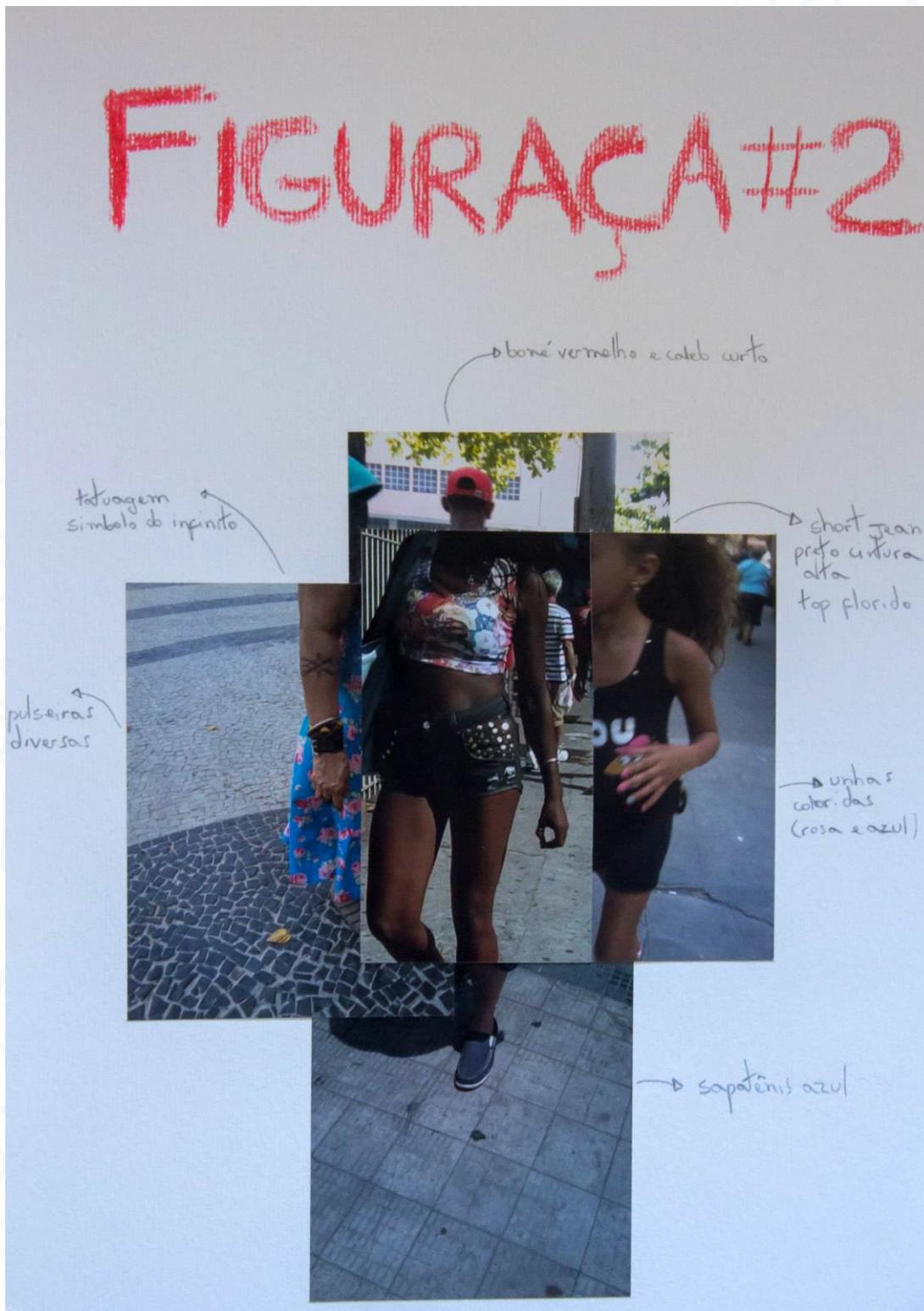
A performance *FIGURAÇA* me colocava diante das seguintes perguntas: o que pulsa através da minha imagem? Que códigos sociais, morais, culturais são presentificados na Figura que me veste?

---

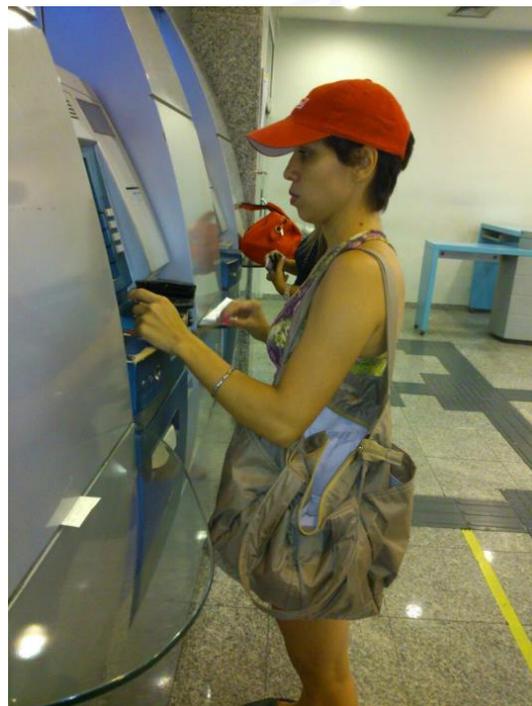
2. Disponível em: <<https://bit.ly/2Q5fKkp>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

3. Disponível em: <<https://bit.ly/2PC1HBP>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

**Figura 3** – Composição fotográfica FIGURAÇA #2 em folha de papel A3 gramatura 300, dez. 2014



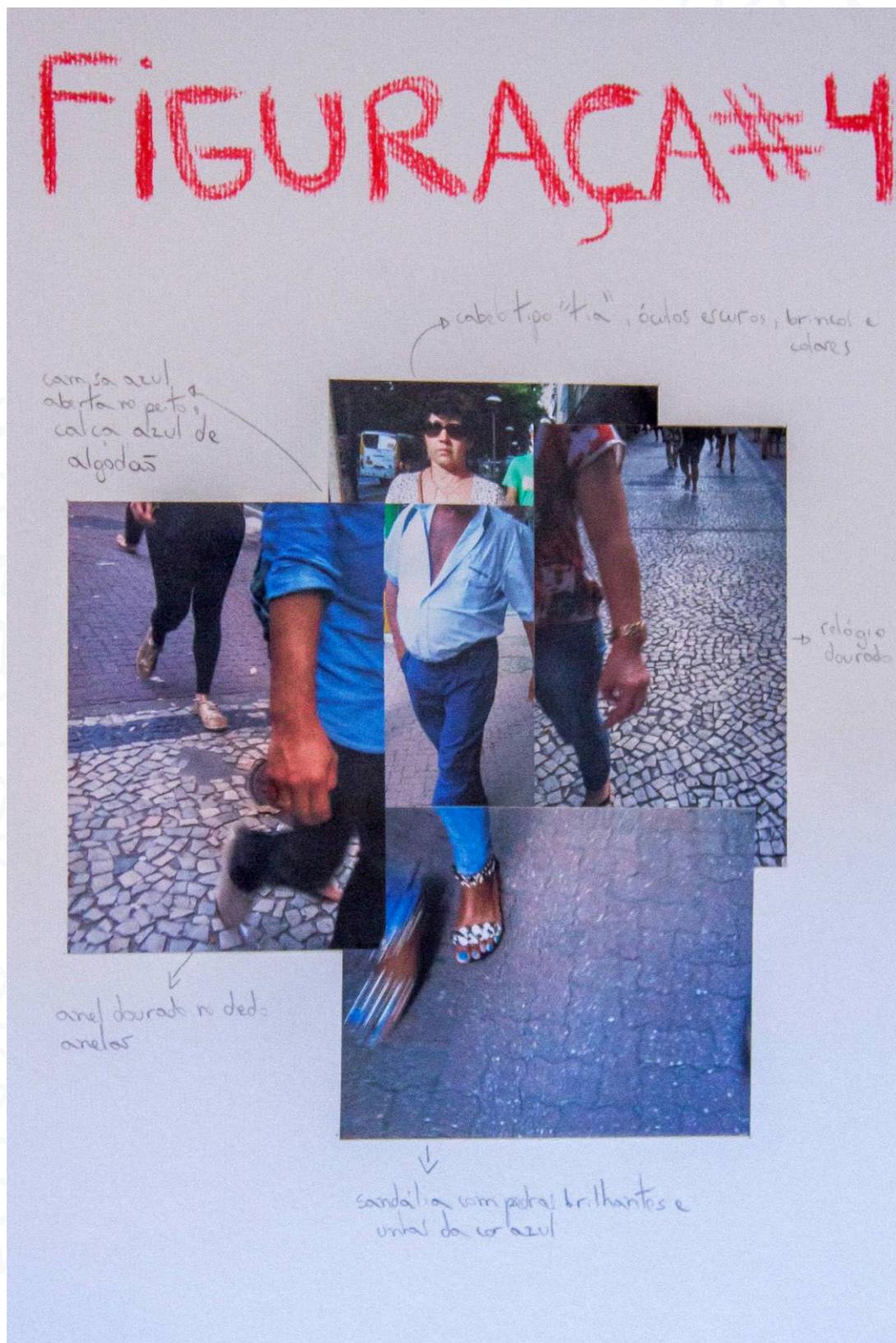
**Figura 4** – Registros fotográficos FIGURAÇA #2, jan. 2015



Inicialmente, quando a ideia da performance surgiu, eu desejava ir um pouco mais além, eu desejava, ao me misturar aos corpos alheios, tornar-me mais “coisa” e menos “pessoa”. Eu acreditava que, pelo excesso de pedaços de outros, ao saturar a imagem de meu corpo por meio de outros pedaços de

corpos, eu seria devolvida ao nada, ao nulo, ao zero, a um corpo “coisa” desprovido de minha identidade ou, ao menos, mais distante de códigos sociais já estabelecidos e assim escapar dos aprisionamentos e das limitações que tais atributos trazem ao corpo. Eu pensava que, ao embaralhar os códigos sociais, encontraria mais liberdade para o meu corpo de “mulher”. Mas na medida em que a performance foi acontecendo, na medida em que eu fui me vestindo e me (tra)vestindo de corpos alheios, fui também me distanciando, cada vez mais, da possibilidade de virar essa “coisa” que eu tanto desejava. Quanto mais eu tentava escapar aos códigos sociais e aos diversos tipos de atributos que qualificam e identificam um corpo, mais eu era devolvida a eles; quanto mais eu tentava virar coisa nenhuma é que as marcas de gênero se faziam ainda mais presentes.

**Figura 5** – Composição fotográfica FIGURAÇA #4 em folha de papel A3 gramatura 300, abr. 2015



**Figura 6** – Registros fotográficos FIGURAÇA #4, maio de 2015



E foi essencialmente através da leitura do seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* que estas questões se clarificaram. Ali você diz que um corpo, apesar de ser uma construção, está sendo sempre culturalmente decodificado, não havendo “como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais” (BUTLER, 2015, p.30). Você afirma ainda:

O “corpo” é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de “corpos” que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero. Não se pode dizer que os corpos tenham uma existência significável anterior à marca do seu gênero; e emerge então a questão: em que medida pode o corpo vir a existir na(s) marca(s) do gênero e por meio delas? (Ibid., 2015, p. 30)

Essa é uma pergunta que *FIGURAÇA* me ensinou a responder. Um corpo pode vir a existir nas marcas de gênero na medida em que as transforma em afirmação. Um corpo pode vir a ser aquilo que é na medida em que, mesmo marcado, compreende os processos que o normatizam e passa

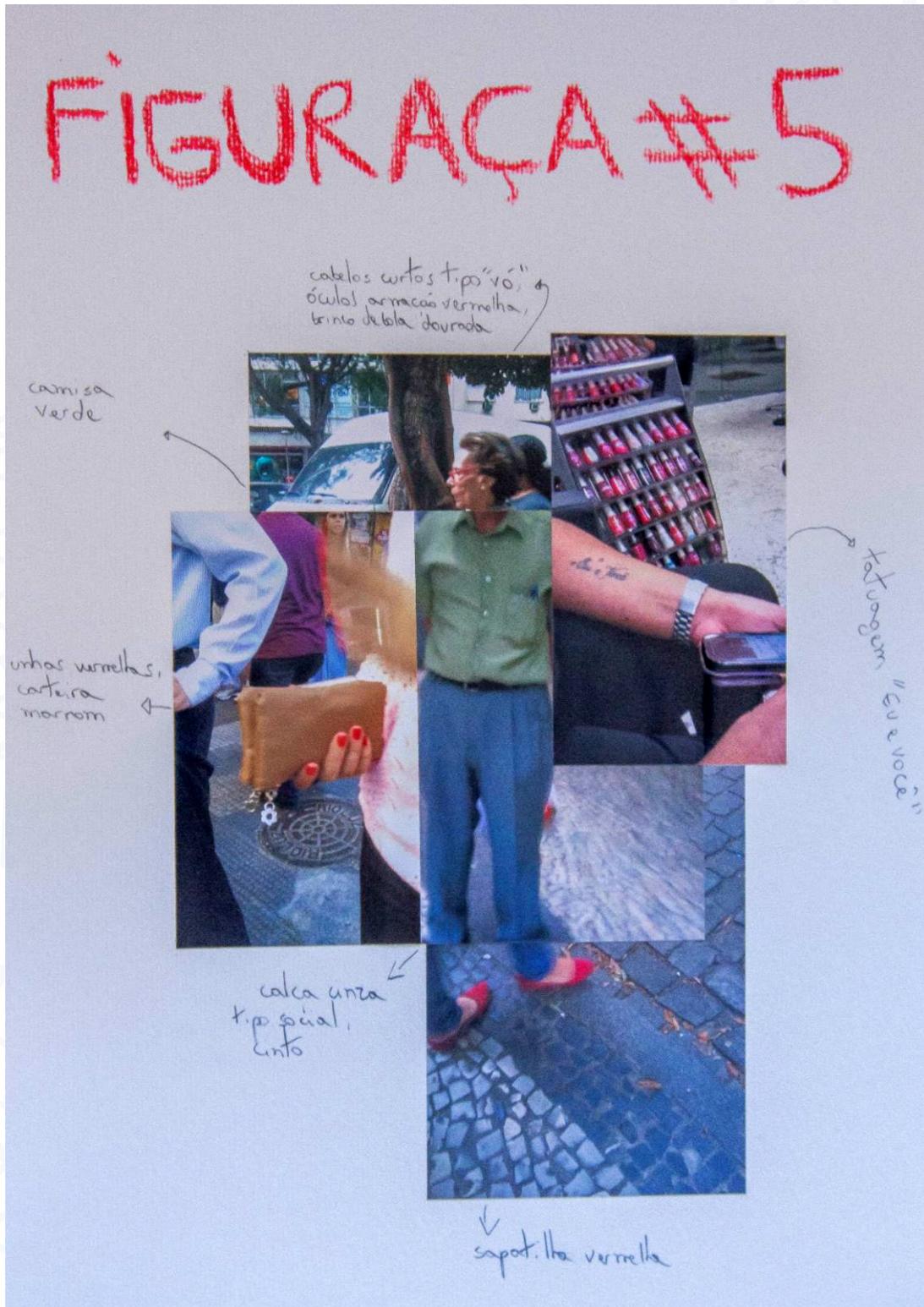
a criar modos e a construir meios para desarticular esses processos e não para propagá-los. Quando se afirma as próprias marcas, quando se retira as marcas do controle daqueles que as tornam pejorativas, então a marca vira afirmação e da afirmação nasce a sua autonomia.

*FIGURAÇA* me apresentou questões não só de gênero, como de raça, classe e idade, mas ainda que eu tenha misturado em meu corpo elementos que vestem corpos de diferentes gêneros, raças, classes e idades; ainda que eu tenha me vestido, entre outras coisas, da calça e da blusa social de um senhor branco; da faixa de cabelo e da bengala de uma senhora negra; das unhas coloridas de uma criança; do corte de cabelo masculino de um homem; do sapato masculino de outro; do short e do top de uma mulher; de uma tatuagem inscrita no braço da manicure onde se lê “eu e você”; de outra tatuagem de inspiração Maori destinada a vestir corpos masculinos; ainda que eu tenha misturado em meu corpo diversos elementos que vestem diferentes corpos, após cada composição, depois de cada *FIGURAÇA*, eu me via sempre devolvida a este meu corpo, um corpo culturalmente inteligível como feminino, pertencente ao gênero “mulher”.

No subcapítulo “‘Mulheres’ como sujeito do feminismo”, você diz que “o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas e regionais de identidades discursivamente constituídas” (Ibid., 2015, p. 21). *FIGURAÇA* me mostrou, Butler, não só como o gênero pode estabelecer interseções com essas modalidades, como também o gênero “mulher” é, não só discursivamente, mas também imgeticamente constituído.

Quando me vesti da captura da imagem de senhoras que usavam calça de algodão, blusa de lã, faixa preta e grampos na cabeça, fruto da composição da primeira *FIGURAÇA*, fui vista e me vi, não como uma “pessoa” um tanto marginalizada, um tanto esquisita e pouco atraente, mas sim como uma “mulher” um tanto marginalizada, um tanto esquisita e pouco atraente. Ao me vestir da composição da segunda *FIGURAÇA* fui vista e me vi como uma “mulher” gay do tipo vulgar, fui muitas vezes assediada e recebi a violência de olhares corretivos; quando me vesti da imagem de um senhor de calça e blusa social, fruto da composição da quinta *FIGURAÇA*, meu corpo perdeu curvas e ganhou outros contornos, outra forma, uma forma nada atrativa para os padrões femininos. Vestida com roupas largas masculinas, eu me vi desaparecer como “mulher”.

**Figura 7** – Composição fotográfica FIGURAÇA #5 em folha de papel A3 gramatura 300, jun. 2015



**Figura 8** – Registros fotográficos FIGURAÇA #5, jun. 2015



Merleau-Ponty em *O visível e o invisível* diz que “somos plenamente visíveis para nós mesmos, graças a outros olhos” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 139). Se fora dos padrões femininos os olhos que me olhavam já não me enxergavam como “mulher” (pelo menos não da forma como eu estava acostumada a ser vista e reconhecida como “mulher”) e se são esses olhos, os olhos dos outros, que nos dão contorno e retorno da imagem que nos visibiliza, vestida de FIGURAÇA #5 eu desaparecia, essa era a sensação que eu experienciava. Ao perder a referência dos olhos que me olhavam como “mulher”, eu me tornava invisível.

A composição FIGURAÇA de número cinco talvez tenha sido a que mais me aproximou do meu desejo inicial de vir a ser “coisa” e menos “pessoa”. Porém o sentimento de ter virado “coisa” apenas veio através da indiferença e da exclusão de olhos que me olhavam. Eu percebi que virar “coisa”, inserida numa sociedade patriarcal, machista e heteronormativa, se daria apenas por meio de alguma violência. Por mais que vestida com roupas masculinas eu tenha experimentado uma sensação de alívio por me ver, entre outras coisas, livre do assédio, eu não vivia a alegria de ser meu corpo em seus contornos. Eu ainda não conseguia afirmar as marcas do meu corpo, seus contornos

próprios, volumes e formas. Eu ainda não conseguia desvincular o meu corpo de “mulher” da finalidade à qual, socialmente, ele estava destinado.

Eu estava iniciando o processo de criação da última FIGURAÇA, a de número seis, quando compreendi que daria atenção aos contornos do meu corpo, entrando em contato com este meu corpo feminino culturalmente inteligível e com a identidade “mulher” a que estou social e intimamente atrelada, meu desejo era entrar em contato com tais marcas para fazer uso delas, jogar com elas, colocá-las em performance. Afinal, como você diz:

seria errado supor que a discussão sobre a “identidade” deva ser anterior à discussão sobre a identidade de gênero, pela simples razão de que as “pessoas” só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero. (Ibid., 2015, p. 42)

O meu maior incômodo, Butler, é ser “mulher” contornada por limites previamente estabelecidos e que desconsideram a possibilidade que um corpo tem de ser outro: corpo-mutante, corpo-coisa, corpo não apenas possível no possível, como também nas suas imagens mais impossíveis e improváveis. Brincar com as imagens do meu corpo, do meu corpo feminino, não é mero exercício para deixar de ser “mulher” ou continuar a ser “mulher”, mas sim jogo para ser mais do que somente aquilo que me foi permitido e autorizado. É fazer uso das marcas que me marcam para, junto a elas, alçar espaços de afirmação e de autonomia.

Antes da performance FIGURAÇA e do contato com seus pensamentos, Butler, eu achava que só havia duas possibilidades para o meu corpo: silenciá-lo, reprimi-lo, ou assumi-lo, mas ainda assim permanecer refém do assédio e da opressão. Até que FIGURAÇA me apresentou uma alternativa melhor que só pôde ser compreendida por meio das suas reflexões: a de que eu poderia aprender a jogar o jogo das identidades, a brincar com os padrões reconhecíveis de gênero e, assim, afirmar e potencializar o meu corpo de “mulher” ao mesmo tempo em que deslocar e enfraquecer atitudes e posicionamentos machistas e heteronormativos em suas formas opressivas. FIGURAÇA me apresentou a possibilidade de jogar com as marcas do gênero, a fim de me fortalecer por meio desse jogo e encontrar um modo de devolver o olhar,

reverter a mirada e contestar “o lugar e a autoridade da posição masculina” (Ibid., 2015, p. 8).

Você me perguntava:

Que tipo de performance obrigará a reconsiderar o lugar e a estabilidade do masculino e do feminino? E que tipo de performance de gênero representará e revelará o caráter performativo do próprio gênero, de modo a desestabilizar as categorias naturalizadas de identidade e desejo? (Ibid., 2015, p. 240)

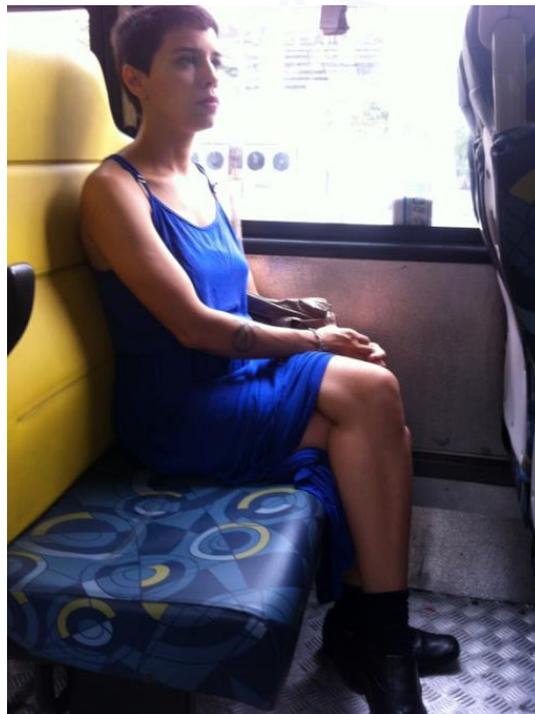
*FIGURAÇA* se fazia uma resposta.

Decidida a fazer uso das identidades de gênero e, assim, “reconsiderar o lugar e a estabilidade do feminino e do masculino”, após ter experimentado tão diversas possibilidades para o meu corpo, compreendi que a última composição de *FIGURAÇA* manteria contato tátil e visual com minha pele e seus contornos, e que eu misturaria em meu corpo elementos facilmente identificados como sendo próprios do universo masculino e próprios do feminino. Ainda nesse (re)encontro com meu corpo, permito deixar seus pelos crescerem e sigo na captura das imagens que passariam a compor a *FIGURAÇA* de número seis.

Em agosto de 2015, caminhando pelas ruas do bairro de Botafogo, capturei a imagem de um tronco feminino que vestia um longo vestido da cor azul; um pouco adiante, capturei o braço direito de um senhor vestindo uma pulseira de prata de grossas argolas; no Centro da cidade capturei pés usando um sapato social masculino e uma cabeça que exibia um corte de cabelo muito masculino e, por fim, em uma das praias da cidade, capturei o braço esquerdo de um surfista que vestia uma tatuagem tribal de inspiração Maori, exclusiva para vestir corpos masculinos. A composição fotográfica da nova *FIGURAÇA* estava pronta, agora era hora de me vestir dela. Em loja feminina comprei o vestido, em loja masculina, o sapato social, com um vendedor de rua comprei a pulseira, em salão exclusivo para homens cortei o cabelo e, com um tatuador, inscrevi definitivamente a tatuagem Maori em meu braço esquerdo. Durante todo o mês de setembro, em todo e qualquer momento do meu dia a dia, estive dessa composição vestida.



**Figura 10** – Registros fotográficos FIGURAÇA #6, set. 2015



Em FIGURAÇA #6 passei a carregar em meu corpo alguns elementos potencialmente destabilizadores de atitudes machistas e da compulsão heteronormativa, simplesmente por quebrar normas e padrões reconhecíveis de gênero.

Durante todo o mês de setembro de 2015, vestida de FIGURAÇA #6 no metrô, em ônibus, bares e restaurantes, ao cruzar as pernas, em um gesto bem feminino, levantava o vestido longo até as coxas e deixava à mostra o sapato e as meias sociais masculinas que me vestiam. Nas ruas, em shoppings e lojas, fazia pose com os braços levantados e deixava à mostra os pelos crescidos em minhas axilas. Ao performar gestos e condutas femininas vestida em meu corpo Figura, pude embaraçar, constranger e desautorizar atitudes, falas e gestos machistas e também deslocar a heteronormatividade em suas formas opressivas. E o mais importante, Butler, pude, nesse jogo, aprender a me divertir e a rir daquilo que antes só me feria, afinal, como você mesma diz: “rir de categorias sérias é indispensável para o feminismo” (Ibid., 2015, p. 9). Aprendi com você a compreender que o que vestimos, como falamos, nos portamos e gesticulamos, são construções e que a paródia de gênero, como o travestimento, é uma estratégia de desnaturalização das identidades de gênero que nos são impostas como verdades pela cultura masculinista e heteronormativa.

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável. Em *Mother camp: female impersonators in America* [Maneirismos da mamãe: os travestis da América], a antropóloga Esther Newton sugere que a estrutura do travestimento revela um dos principais mecanismos da fabricação através dos quais se dá a construção social do gênero. [...] A noção de uma identidade original ou primária do gênero é frequentemente parodiada nas práticas culturais do travestimento. (Ibid., 2015, p. 236)

Travestir-me dos outros (como foi durante a performance), mas também de outros (outros tantos de mim mesma), misturar gêneros, classes, raças, idades; compor com as identidades e seus diferentes atributos culturalmente associados ao corpo, se tornou um procedimento que hoje agrego a minha vida, uma prática que me permite agir o que você me ensinou a ver: que o corpo nunca está pronto, que ele nunca é fixo nem imutável e que está em permanente construção e, sendo assim, pode ser constantemente construído e reconstruído. Nesse movimento, o corpo encontra modos de se deslocar em diversas posições e desautoriza a compulsão heteronormativa por coerência e estabilidade.

A heterossexualidade apresenta posições sexuais normativas que são intrinsecamente impossíveis de incorporar, e a impossibilidade persistente de identificar-se plenamente e sem incoerências com essas posições a revela não só como *lei compulsória*, mas como *comédia inevitável*. (Ibid., 2015, p. 211, grifos da autora)

Meses após a performance, venho aprendendo a brincar com os códigos sociais e com os diversos atributos (vestuais, gestuais, comportamentais) que tornam inteligíveis as identidades de gênero; venho aprendendo a revelar, assumir e afirmar o meu corpo de “mulher” sem me tornar refém de normas, regras, padrões e, sobretudo, sem me tornar refém da violência a que meu corpo se vê diariamente submetido. *FIGURAÇA* ultrapassa o campo da arte e da performance por ter se tornado um movimento de autonomia e afirmação do meu corpo, revelando estratégias e procedimentos capazes de deslocar e subverter padrões e normas.

*FIGURAÇA* permite ao meu corpo ser corpo presente, em jogo, em ação. Corpo em diálogo com suas feridas, capaz de rir e não apenas de chorar sobre elas. Com *FIGURAÇA*, encontro a possibilidade de fazer com que a gravidade e a saturação da minha condição de “mulher” se transmute em outras cores.

## Referências bibliográficas

- BUTLER, J. P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- FIGURA. In: DICIO. [s.l.]: 7graus, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2PC1HBP>>. Acesso em: 10 jan. 2018.
- FIGURAÇA. In: DICIONÁRIO informal. [s.l.]: [s.n.], 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2Q5fKkp>>. Acesso em: 10 jan. 2018.
- PESSANHA, J. G. **Diálogos e incorporações**. Córdoba: La Sofía Cartonera; Recife: Malha Fina Cartonera: Mariposa Cartonera, 2016.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Recebido em 30/03/2018

Aprovado em 16/07/2018

Publicado em 26/10/2018



# TRECHOS DE *HELENA VADIA*, UMA PERFORMOPALESTRA

*EXCERPTS FROM SLUT HELEN, A PERFOCONFERENCE*

*EXTRACTOS DE HELENA, LA PERRA, UNA PERFOCONFERENCIA*

**Pamella Villanova**

**Pamella Villanova**

Mestre em Artes da Cena e graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atriz, diretora e professora de teatro. E-mail: [pamellavillanova@gmail.com](mailto:pamellavillanova@gmail.com)

## Resumo

Trechos da dramaturgia de *Helena Vadia*, híbrido de peça de teatro e palestra – uma “performopalestra” apresentada na defesa do mestrado em Artes da Cena, em 2014, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O espetáculo ultrapassou os limites físicos da universidade e dos edifícios teatrais e já se apresentou em diversos contextos diferentes, levando questionamentos sobre a rigidez de “ser mulher” ou “ser homem” e a violência consequente de tal compreensão assimétrica aparentemente imutável.

**Palavras-chave:** Dramaturgia, Estudos de gênero, Mito, Pesquisa em artes.

## Abstract

Excerpts from the dramaturgy of *Slut Helen*, hybrid between a play and a lecture, a “perfoconference,” presented in the defense of a master’s thesis in 2014, in the Graduate Program in Performing Arts of the State University of Campinas (Unicamp). The spectacle has surpassed the physical limits of the university and theater buildings and has already presented itself in several different contexts, raising questions about the rigidity of “being woman” or “being man” and the consequent violence of such seemingly unchanging asymmetric understanding.

**Keywords:** Dramaturgy, Gender studies, Myth, Art research.

## Resumen

Extractos de la dramaturgia de *Helena, la Perra*, híbrida entre una pieza de teatro y una conferencia, una “perfoconferencia” presentada en la defensa del título de maestría en 2014 en el Programa de Posgrado en las Artes Dramáticas de la Universidad Estadual de Campinas (Unicamp). El espectáculo ha sobrepasado los límites físicos de las universidades y de los edificios teatrales y ya ha sido presentado en diferentes contextos, llevando cuestionamientos sobre la rigidez del “ser mujer” o del “ser hombre” y la violencia consecuente de tal comprensión asimétrica aparentemente inmutable.

**Palabras clave:** Dramaturgia, Estudios de género, Mito, Investigación en artes.

ATRIZ ( *Ihe recebe com afeto*): Olá! (*pausa*) Isto é *Helena Vadia*, uma performopalestra. “Performopalestra” porque brinca de ser híbrida de palestra e peça de teatro; insisto em manter esse nome, apesar da convicção de se tratar de teatro, para afirmar seu caráter de pesquisa que passeia entre o duplo saber do conhecimento acadêmico e das imagens poéticas. As próximas páginas estão preenchidas com parte da pesquisa que venho realizando há seis anos. De 2012 a 2014, ela esteve vinculada ao mestrado em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com orientação da profa. dra. Verônica Fabrini e financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Comecei tateando o dualismo feminino/masculino e/ou homem/mulher, mas outras dualidades foram aparecendo e a maneira de apaziguar os sentidos foi criar este espetáculo híbrido, que cabe em qualquer espaço coberto disponível. Com o mito grego de Helena na mochila e meu consequente espanto diante das desigualdades de gênero que são impostas aos nossos corpos por simplificações desde tempos longínquos, saí vadiando pelo Brasil na luta da arte independente. Assim, levando o espetáculo para espaços alternativos sem apoio institucional após o encerramento da bolsa Fapesp, este espetáculo já percorreu onze estados brasileiros, se apresentando nos contextos mais variados.

ATRIZ-AUTORA-DO-ARTIGO: O que você lerá a seguir é trecho de um experimento forma-conteúdo que comecei a esboçar no texto da dissertação de mestrado e em sua defesa, em 2014, e que segue se transformando pelos atravessamentos corporais-anímicos desta atriz vadia. Parte da pesquisa foi testar no corpo os estudos teóricos. Por isso, o texto foi construído com citações de outras obras, como uma aquarela de sensações, opiniões, falas e visões sobre aquela que “os homens amam amar e amam odiar”<sup>1</sup>. Escolhi trabalhar com um mito, uma história da tradição oral datada da Idade do Bronze Tardio (Pré-História) que se referia a uma divindade ligada à vegetação.<sup>2</sup> Essa narrativa foi registrada por Homero, mais de quinhentos anos depois, como uma das primeiras referências de feminilidade da História da Literatura

---

1. Hughes (2009, p. 270).

2. Brandão (1989, p. 78).

Ocidental de origem grega.<sup>3</sup> Tratava de uma antiga rainha da Pré-História que teria vivido na Grécia antes do surgimento do sentimento de nação<sup>4</sup>. Uma filha de Zeus que era alta sacerdotisa a quem muito se prestou culto, mas que foi considerada indigna de respeito ao longo da escrita da História.<sup>5</sup> A partir de Homero, muitas Helenas foram representadas na arte. Dentre tantas, gosto daquela de Esparta, que nasceu em uma cidade militarizada, reinou como habilidosa governante e, enlouquecida de tesão, enxergou um caminho político para a união de Grécia e Troia a partir de sua vida pessoal. Sua escolha, embebida pelos óleos de Afrodite, foi considerada a causa da destruição de uma civilização: ela foi culpada pela destruição de Troia.

A mim, deixei-me embriagar justamente por seu caráter duvidoso – como diriam os moralistas –, por sua ambiguidade insuportável. Porque, enfrentando os questionamentos contemporâneos sobre o caráter natural do “ser homem/mulher”, a lógica binária que escolhe um em detrimento de outro já não é suficiente para abarcar as expressividades cotidianas. A ambiguidade mitológica de Helena me arrebatou diante do desejo de explorar o feminino/masculino sob uma perspectiva andrógena. Suas subversões daquilo que se considera feminilidade apontam possibilidades de “ser mulher” que escaparam dos modelos ideais de submissão e passividade da plateia da tragédia grega. O que pode uma feminilidade dissonante? Como pode ser sua representação? O que pode fazer com as estruturas a que meu corpo está sujeito?

*ATRIZ (bebe água. muda de tom):* No fundo do palco, há um espalho e uma pequena mesa, decorados com recortes de revistas e mensagens de fãs. Cuidadosamente colocadas pelo espaço estão as próteses: cílios postiços, peruca, joias, gel para o cabelo, dildo, óculos de grau, sapatos e figurinos; mais próximas à plateia estão uma mesa e uma cadeira. Os informes iniciais convidam a plateia a se sentir à vontade para se mover pela, sair da e entrar na sala. É permitido tirar fotografias e postar na internet, inclusive as fotos com nudez, a regra principal é não tocar na atriz caso ela não deseje. *(olha para você suavemente)* Esse é o pacto consensual entre quem está no palco e toda a plateia, okay?

3. Homero (2009).

4. Chaveau (1991).

5. Hughes (2009).

Vamos começar no momento em que Helena põe os pés na praia de Troia. Ela vem acompanhando o príncipe Páris, fugida ou raptada de Esparta. Ela está completamente envolvida pelo poder de Afrodite, a ponto de abandonar sua filha para seguir o amante.

(*pausa*)

HELENA-PRECURSORA (*dentro do barco, chegando à praia de Troia, faz um gesto brusco e diz bruscamente*): Percebi imediatamente o significado de meu ato, a revolução que acarretaria. Não a guerra! Mas uma revolução no espírito dos guerreiros, meus irmãos da Idade de Bronze... O passo adiante que minha decisão levaria a humanidade adolescente a dar num futuro próximo. (*sobe na cadeira, vislumbra o futuro político de sua escolha sexual*) Eu, Helena, ao sair íntegra e livre daquele navio, dava sozinha o primeiro passo para a livre circulação das mulheres e das ideias. Naquele momento, eu não quis perguntar se iriam me compreender e me seguir. Cheia do orgulho que faz a grandeza das precursoras e o respeito das pioneiras, avancei à luz (*avança*), segura de estar andando na direção da felicidade da humanidade. No dia seguinte, a liberdade se levantaria de meu leito. Como é simples a política! (*avança tanto que cai bruscamente da cadeira*) Ao aparecer, fiquei ofuscada pela luz. Troia pareceu ofuscada com a minha presença. Os aplausos cessaram de repente. Um silêncio compacto tombou num segundo e reteve a respiração daquelas milhares de almas, abafando até mesmo o sussurro das ondas<sup>6</sup>.

(*quebra; olha diretamente para a plateia e diz, em tom explicativo*) Quando Helena pisa na praia de Troia (*avança sobre o vestido azul esticado no chão*), ela é o paradoxo ambulante, a ambiguidade insuportável. Ao mesmo tempo em que cativava todas as pessoas com sua beleza, com sua capacidade de agradar, com seu carisma inigualável... sua presença significa a guerra.

(*quebra; com voz mais enérgica, monta a figura de Agamêmnon: um mamilo de fora, corpo forte de líder guerreiro, caminha em linhas retas*) Na Grécia: Agamêmnon, guerreiro, rei da cidade mais poderosa da Grécia, estrategista, irmão de Menelau:

---

6. Adaptação de Chaveau (1991, p. 149).

AGAMÊMNON (*com um seio de fora como uma Amazona*): Irmão, irmão, irmão! Helena é território espartano, e não podemos permitir que os bárbaros roubem nosso território. Essa é a oportunidade perfeita para unir todos os guerreiros gregos e finalmente invadir a cidade de Troia.

E foi isso que aconteceu.

(*caminha até próximo do vestido azul ou vermelho esticado no chão*) As pessoas que estavam ali, na praia de Troia, enxergaram vindo lá no horizonte (*enxerga*) mil navios gregos. Rapidamente recolheram suas coisas e se trancaram dentro das muralhas. (*caminha para trás da mesa*) E assim permaneceram por dez anos. Dez anos dos guerreiros gregos acampados na praia de Troia, dez anos da cidade de Troia sendo dilacerada pela guerra.

(*Helena caminha sobre as muralhas-mesa*) Quando os idosos de Troia a veem caminhando por entre as muralhas, compreendem que essa é uma guerra que vale a pena<sup>7</sup>...

PÁRIS (*equilibrando-se*): “Doce Helena,  
Com essas lancetadas não me punjas;  
Venceu-me Menelau com ajuda de Atena;  
Deuses mais faustos me farão vencê-lo.  
Vamos em nossa cama congoçar-nos:  
Tal ardor nunca tive e tais desejos;  
Nem quando, arrebatada à meiga Esparta,  
Velejava contigo, e a vez primeira  
Na ilha Cranaé do amor gozamos;  
Hoje mais te apeteço e mais te anelo.”  
Então subi, e minha esposa seguiu-me;  
No entalhado nosso leito adormecemos<sup>8</sup>.

PÁRIS-SAPHO: No final da noite, eu era como um homem, terrivelmente apaixonado por seu rosto e corpo, que prometia tanto [...]. Outros sentem por causa dela; e por causa dela, outros escrevem poesia; por causa dela, outros odeiam. [...] No calor óbvio e envolvente de minha admiração, ela se

7. Hughes (2009, p. 181).

8. Homero (2009, p. 112).

expande. Parece ao mesmo tempo destrutiva e impotente. [...] Seu poder é tão forte que realmente acredito quando ela diz que sua destrutibilidade não é intencional. [...] Minha força é suave, indireta, delicada, insinuante, criativa, tenra, feminina. A dela é como a de um homem<sup>9</sup>.

*(quebra; explica)* Isso que acabei de falar foi um trecho da *Ilíada* e, depois, um diário da autora erótica Anaís Nin. Imaginei Páris dizendo-o para Helena. Agora, ele vai dizer para ela algumas palavras de um poeta da minha terra chamado Jeff Vasques, muito sinceramente apaixonado:

Te caço  
Te cato  
Te como  
Te cuspo  
Te caso  
Te traio  
domestico  
e abuso  
te prendo  
te isolo  
te engravido  
e sumo  
te manipulo  
chantageio  
te silencio humilho  
diminuo  
te moldo  
te visto  
te silicono  
e lipoaspiro  
te bebo  
te fumo  
comercializo

---

9. Adaptação de Nin (1995, p. 17-21).

e consumo  
te exploro  
te roubo  
te xingosocoqueimotalho  
torturo  
te trafico  
te vendo  
te compro  
e alugo  
te ameaço  
difamo  
te estupro  
te culpo  
  
te amo<sup>10</sup>

*(sai da personagem Páris e aponta para ele)* O apaixonado Páris morre em batalha. Ele não era um excelente guerreiro – aliás, ele era um péssimo guerreiro, mas morreu em batalha. *(pausa fúnebre)*

Depois de dez anos de guerra, Ulisses – o grego Ulisses – se encontra secretamente com Helena e me adianta o plano que destruiria Troia: construir um cavalo de madeira. *(coloca o sapato-cavalo sobre a cadeira)*

HÉCUBA: Nessa manhã, do alto das muralhas,  
vi, a perder de vista,  
a praia e o mar desertos:  
os gregos tinham queimado suas tendas,  
e a sua frota desaparecera.  
Sozinho, no meio da planície,  
havia um enorme cavalo, sobre quatro rodas,  
um cavalo de madeira  
cujos arreios de ouro cintilavam<sup>11</sup>.

10. Vasques (2007, p. 25).

11. Sartre (1966, p. 64).

*(quebra; olha para a plateia e faz um parêntese)* Nesse momento, preciso fazer um parêntese: lembrar que essa é uma história grega que apresenta Ocidente e Oriente em oposição diametral. Uma história em que Troia aceita uma gigantesca oferenda para a deusa Atena e a leva para dentro de sua cidade superprotegida, que já resistia há dez anos. É por esse ato que Troia perde a guerra – e é importante lembrar que é uma história (*ênfase*) grega que considera essa (*abre aspas*) ingenuidade religiosa (*fecha aspas*) um equívoco. (*fim do parêntese*)

PRÍAMO: Fazei subir à Acrópole o ídolo de pau!

Consagrá-lo-emos a Palas Atena,  
a nobre filha de Zeus,  
que já nos perdoou”<sup>12</sup>.

*(movendo a cadeira-sapato-cavalo para trás da mesa-muralha, com cuidado para o sapato não cair de cima da cadeira)* Então, Troia se mobiliza para colocar o cavalo para dentro das muralhas: precisaram quebrar um pedaço da parede, porque o cavalo era grande demais. Ou será que o cavalo era exatamente do tamanho da porta?

Esta noite é de festa. Depois de dez anos, finalmente uma noite de paz. Troia adormece embriagada, seminua, com sede. E no meio da noite, a barriga do gigantesco cavalo de madeira se abre e de lá saem os guerreiros gregos, loucos para matar, estuprar e queimar.

E é isso que acontece.

REVENGE PORN: Como foi que permiti que ele filmasse nossos momentos íntimos de amor? Quem acreditaria que isso não ia parar na internet...? Como fui ingênu... Como foi que minha potência erótica se transformou em motivo de chacota?

REVENGE PORN HELENA: Custou-me caro a minha singular beleza (*se bate*) e sofro ultrajes aviltantes até hoje com fatos que, com mais justiça, me fariam merecedora de ostentar uma coroa<sup>13</sup>. Castiga Afrodite, mostra-te maior

12. Sartre (1966, p. 64).

13. Eurípides (2003, p. 213).

que Zeus, senhor dos outros deuses, mas escravo dela! A mim, porém, perdoe-me; não sou culpada<sup>14</sup>.

*(quebra; retorna à narração, caminhando para próximo do vestido azul-mar ou vermelho-mar-de-sangue de Troia)*

E o dia seguinte amanhece com a cidade de Troia queimando às costas de Helena. À sua frente está o mar, de onde vêm as notícias da Grécia. Ao seu lado, as cativas troianas, aquelas mulheres cujos homens foram assassinados, esfolados, empalados.

HELENA *(diz baixinho)*: E tudo por minha culpa; por causa dessa minha cara de cadela<sup>15</sup>.

*(vira de costas bruscamente, diz como uma professora que ensina uma lição de vida ou morte)* A culpabilidade de Helena é rapidamente magnificada. À sua volta estão todos os problemas que se percebem na sexualidade feminina, isto é, como o desejo pelas mulheres se transforma em um problema cuja culpa será *(ênfase)* das mulheres. Ao contar a história de Helena, fazem do sexo a raiz do mal e identificam as mulheres como fonte de ambos<sup>16</sup>.

HELENA *(repete)*: E tudo por minha culpa; por causa dessa minha cara de cadela.

É nesse momento que Helena reencontra Menelau. Muitas obras de arte descrevem essa cena: Menelau chega com sua espada já desembainhada, louco para degolar a esposa infiel.

MENELAU: *(usa o dildo = sexo de plástico<sup>17</sup>, nesse caso, mimetizando tecnologicamente um pênis como espada)* Soldados! Tragam-na aqui! E que seja arrastada pelos cabelos, por seus vis cabelos, contaminados de carícias, tão lindos<sup>18</sup>! *(aponta a espada para ela)* Helena, não venho debater, okay? Mas matar-te<sup>19</sup>.

---

14. Eurípides (2003, p. 214).

15. Crepaldi (2003).

16. Adaptação de Hughes (2009, p. 202).

17. Preciado (2012; p. 41).

18. Adaptação de Sartre (1966, p. 94).

19. Adaptação de Eurípides (2003, p. 212).

(*Se possível, de acordo com o espaço disponível, sumir da visão da plateia como se entrasse na cabana de Helena-cativa*) Helena, quando sai de sua cabana, é uma mulher absolutamente dissonante das outras cativas, troianas, que estão em andrajos. Ela está cuidadosamente vestida e arranjada<sup>20</sup>. Quando ela sai de sua cabana, não sei o que acontece, se ela faz um movimento em falso ou se bate um vento, mas um seio seu aparece<sup>21</sup>.

HELENA (*mostra o seio demoradamente*): Quando Helena é a parceira ativa e não a passiva, tratam logo de rotulá-la de prostituta<sup>22</sup>.

HELENA-PROSTITUTA (*aperta o seio, escorre leite*): Eu sou a mãe de todas as prostitutas da Terra, a consciência das que a perderam, a ancestral de todas as cortesãs, mulheres fatais, filhas rebeldes, mulheres de carne fraca. A essência do mito da beleza que cega e enlouquece. Encarno também todas as heteras por quem se vive e por quem se mata, todas as heroínas que vivem e morrem de amor. Todas as imagens daquelas e daqueles que se condenam ou são condenadas ao fogo...<sup>23</sup> (*pausa, solta o seio*)

Ali, entre *As Troianas* cativas, Eurípides, da tragédia, coloca na boca de Helena uma defesa discursiva, apresentando-a como boa oradora – e, por isso mesmo, perigosa. Na tragédia *As troianas*, Helena é a grande culpada pela guerra e suas palavras não passam de um exercício para defender o indefensável<sup>24</sup>.

(*trágica*) O indefensável erro da mulher adúltera que seguiu seus impulsos eróticos, que, de tão poderosos, são capazes de destruir civilizações.

Na mesma tragédia, a personagem Andrômaca (*cobre o seio nu, monta a postura de Andrômaca, pode usar algum adereço*) aparece em oposição à figura de Helena. A troiana Andrômaca é como (*canta*) “aquelas mulheres de Atenas,” a mulher para casar, dedicada ao marido, invisível para os outros homens. Eurípides empresta as seguintes palavras a Andrômaca:

20. Eurípides (2003, p. 212).

21. Hughes (2009, p. 173).

22. Hughes (2009, p. 213).

23. Adaptação de Chaveau (1991, p. 41).

24. Kury (2003, p. 167).

ANDRÔMACA: Abominada para sempre deve ser aquela que, infiel ao seu primeiro esposo, aceita outro homem e lhe tem amor<sup>25</sup>!

(*fala enquanto desmonta Andrômaca*) Vale lembrar que Eurípides se casou duas vezes<sup>26</sup>.

Mas Eurípides também defendeu Helena em uma tragédia posterior, chamada *Helena*<sup>27</sup>. Ali, a mulher mais linda do mundo permanece fiel a Menelau, sendo assim possível considerar outros motivos para a guerra.

Por exemplo, o excesso de pessoas no mundo – um problema que vivemos até hoje –, que é sanado com uma matança em massa, concebida por Zeus e seus comparsas do Olimpo, usando os mortais Helena e Aquiles como *promoters* do evento. Hoje em dia, Helena poderia ser chamada de ebola, ou HIV – controle populacional.

Podemos pensar ainda em outros motivos para a guerra: talvez cobiça, ganância, sede de poder, terras, tesouros e estupro – essas coisas que normalmente movem a guerra – daqueles povos que há pouco haviam se unido em juramento por causa de Helena e formado a Grécia, berço de nossa sociedade ocidental.

HELENA: Eu não sei por que fugi. De alguma forma meu corpo estava tomado por um sentimento muito forte, que me fez abandonar meu bom esposo e minha amada filha. (*respira*) Castiga, Afrodite. Mostra-te maior que Zeus, que é senhor dos outros deuses, mas dela é escravo. A mim, perdoa-me, não sou culpada<sup>28</sup>.

Menelau, quando vê aquele seio (*mostra o seio*), o seio mais bonito do mundo, que já fora molde para tantas taças de vinho<sup>29</sup>... (*quebra*) Aqui, não sei se ele olha para Helena e, de repente, tem um lapso de consciência e entende toda a tragédia de sua beleza ou se mais uma vez ele é seduzido pelos poderes da feiticeira. Mas ele guarda sua espada (*cobre o seio*) e volta com Helena para Esparta.

---

25. Eurípides (2003, p. 202).

26. Méridier (2001, p. VII-VIII).

27. Eurípides (2008).

28. Eurípides (2003, p. 214).

29. Hughes (2009, p. 174).

Naquele momento em que ela reencontra Menelau, todo aquele amor violento, aquela sensação de proteção e segurança retorna ao corpo de Helena e ela volta para Esparta com Menelau... E termina sua vida como uma dedicada dona de casa, cuidando do maridinho e da filhinha! Como uma mulher normal! Bela, recatada e do lar! Como eu, como você!

Dizem as más línguas que Helena termina sua vida é na Ilha Branca, muito bem acompanhada por Aquiles<sup>30</sup>. Ou ainda, que passa bons momentos com guerreiros mais novos depois que retorna a Esparta, aproveitando sua fama e maturidade<sup>31</sup>.

*(quebra bruscamente)*

HÉCUBA: Helena é perigosa, não se deve confiar nas mulheres, principalmente nas que são articuladas, atraentes, carismáticas e engenhosas. São essas criaturas que provocam a morte das civilizações.<sup>32</sup> Não é? *(pausa)*

CORIFEU: E, uma vez recuperada a jovem, por que não a possuístes todos, já que ela tanto gosta de trocar de marido? (Sórdida!) [...] Oxalá jamais tivesse nascido a raça feminina – a não ser que fosse para mim só<sup>33</sup>!

Palavras de Eurípides na tragédia *O ciclope*, sugerindo um estupro coletivo para se vingar da jovem Helena – lembra alguma manchete de jornal contemporânea? *(pausa, bebe água para tentar se recompor)*.

*(na eventualidade de a bebê precisar mamar em qualquer momento deste espetáculo: alguém traz a bebê, a atriz interrompe o que está fazendo, pega a bebê e dá de mamar enquanto diz; caso não seja necessário, esta cena deve ser feita ao final do espetáculo, para puxar o debate; nesse caso, a ação será tirar o leite do seio e ao final oferecer para a plateia)* De um dia para o outro, depois de uma noite de fortes emoções – às vezes mais que uma noite –, o seio de Helena deixa de ser objeto de adoração e se torna alimento. Se nutrindo só do leite que saiu de seu seio, a filha de Helena, Hermíone, cresceu cinco quilos. Na praça de alimentação da pólis, pedem para Helena

30.Brandão (1991a, p. 504).

31. Chaveau (1991, p. 262-263).

32.Hughes (2009, p. 356).

33.Eurípedes (apud BRANDÃO, 1989, p. 96).

se preservar, não amamentar em público – mas ela, despudorada, prefere mostrar o seio e por a teta na boca da filha ao primeiro sinal de fome. Para os outros, o seio exibido no comercial de cerveja parece mais atraente, mais bonito. O seio objeto, sim; a teta cheia de leite que alimenta, não. Beber leite de vaca, sim. Alguém já provou leite de mulher? Lembra? Sabem que dói ser ordenhada?

Filha da puta! A pa puta que o pariu! Cadê a mãe desse moleque? Por que a gente sempre coloca na conta da mãe? E Helena mais uma vez se viu – agora mãe – culpada.

Mas essa mãe é negligente! Abandonou sua filha para seguir um amor! Uma atitude imperdoável... Você se lembra de algum pai que abandonou? Como te soa um pai que abandonou? E uma mãe que abandonou? Sensações diferentes?

Parece que no feminino as palavras ficam ofensivas: seja vadia, puta, mãe solteira, sogra, fique pra titia... Coloque tudo isso no masculino: te parece ofensivo?

E aí quando quer agredir  
Chama de vaca e galinha.  
São duas dignas vizinhas do mundo daqui!  
O que você tem pra falar de vaca?  
O que você tem eu vou dizer e não se queixe:  
Vaca é sua mãe. de leite.  
Vaca e galinha...  
Ora, não ofende. enaltece, elogia:  
Comparando rainha com rainha  
Óvulo, ovo e leite  
Pensando que está agredindo  
Que tá falando palavrão imundo.  
Tá, não, homem.  
Tá citando o princípio do mundo<sup>34</sup>!...

*(aguarda possíveis repostas da plateia)*

---

34. Lucinda (1999, p. 37).

Para levar o espetáculo para qualquer contexto ou ter acesso ao texto completo, basta entrar em contato via e-mail (pamellavillanova@gmail.com).  
Aprecio qualquer tipo de retorno sobre a experiência.

(atriz passa o chapéu)

## Referências bibliográficas

- BRANDÃO, J. S. **Helena, o eterno feminino**. Petrópolis: Vozes, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1991a. v. 1.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1991b. v. 2.
- CHAVEAU, S. **Memória de Helena de Tróia**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.
- CREPALDI, C. L. **Helena de Eurípedes**: estudo e tradução. 2013. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- EURÍPIDES. As troianas. In: \_\_\_\_\_. **Medéia, Hipólito, As troianas**. Trad. Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 160-250.
- \_\_\_\_\_. **Helen**. New York: Cambridge University Press, 2008.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução Manoel Odorico Mendes. 3. ed. [S.l.]: eBooksBrasil, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2NjHEKV>>. Acesso em: 2 fev. 2014.
- HUGHES, B. **Helena de Troia**: deusa, princesa, prostituta. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- KURY, M. G. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- NIN, A. **Henry, June e eu**: delírios eróticos. Tradução Rosane Pinho, 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- LUCINDA, E. **Eu te amo e suas estrelas**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MÉRIDIÉ, L. Introduction. In: EURÍPEDE. **Le cyclope, Alceste, Médée, Les heraclides**. Traduction Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 2001. p. VI e VII.
- PRECIADO, B. **Manifiesto contra-sexual**. Traducción Julio Diaz e Carolina Meloni. Madrid: Ópera Prima, 2012.
- SARTRE, J.-P. **As troianas (adaptado de Eurípedes)**. Tradução Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.
- VASQUES, J. **Amor, livre-se**. Campinas: s.n., 2007.

Recebido em 14/03/2018

Aprovado em 16/07/2018

Publicado em 25/10/2018



# VÍCTOR ZAVALA CATAÑO E SEU *TEATRO CAMPESINO*

*VÍCTOR ZAVALA CATAÑO AND HIS* **TEATRO CAMPESINO**

*VICTOR ZAVALA CATAÑO Y SU* **TEATRO CAMPESINO**

**Patricia Freitas dos Santos**

**Patricia Freitas dos Santos**

Mestra em Artes pela ECA-USP (2015) e doutoranda, com pesquisa iniciada em 2017 e financiada pela Capes, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Língua Inglesa (DLM) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da USP (FFLCH – USP), sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Mayumi Denise Senoi Ilari.

### Resumo

Este trabalho apresenta uma tradução da peça *El Gallo*, de Víctor Zavala Cataño, inédita em língua portuguesa. Buscamos, assim, preencher uma lacuna nos estudos teatrais no Brasil, além de pontuar, através de um texto introdutório, a importância de um trabalho intensamente cerceado, visto que o autor se manteve como preso político no Peru até junho de 2017.

**Palavras-chave:** Teatro político, Víctor Zavala Cataño, *El Gallo*.

### Abstract

This work presents a translation of the play *El Gallo*, by Víctor Zavala Cataño, which remains as an unpublished work in Portuguese language. We search, thus, to fulfill a gap in the theatrical studies in Brazil, besides marking through an introductory text the importance of a work which is constantly barred, mainly due to the fact that its author has been a political prisoner in Peru until June 2017.

**Keywords:** Political theatre, Víctor Zavala Cataño, *El Gallo*.

### Resumen

Este trabajo presenta una traducción de la obra *El Gallo*, de Víctor Zavala Cataño, hasta entonces inédita en lengua portuguesa. Buscamos, así, llenar una brecha en los estudios teatrales en Brasil, además de puntuar a través de un texto introductorio la importancia de un trabajo intensamente cerceado, en que el autor se mantuvo como preso político en el Perú hasta junio de 2017.

**Palabras clave:** Teatro político, Víctor Zavala Cataño, *El Gallo*.

No prefácio de *Teatro campesino*, publicado originalmente em 1969, Víctor Zavala Cataño afirma ter consciência de sua função como dramaturgo em solo peruano. Através da obra, primeira compilação de sete peças curtas de sua autoria, Zavala buscava evidenciar uma problemática que não deixava de estar inserida numa relação dialética com o universo estético: a ausência de representações do camponês/indígena no teatro peruano.

Dessa forma, as peças escolhidas para integrar *Teatro campesino* intencionavam construir um movimento de resistência teatral, cujo alicerce estaria na própria posituação das personagens camponesas:

Com a presente série de sete obras, objetivamos colocar a arte teatral a serviço da classe majoritária, à qual pertencem os camponeses da serra peruana [...]. Este livro é o primeiro impulso de uma corrente que mostrará a exigência urgente e imperativa de quem, no campo ou na cidade, levanta-se muito cedo para trabalhar muito e comer pouco. (CATAÑO, 1969, p. 7, tradução nossa)

Pode-se perceber, pelo relato acima, que a caracterização das personagens que dão título à obra engendrava necessariamente um campo de reflexão histórica acerca das relações de trabalho na sociedade peruana, além das problemáticas na representação, no terreno artístico, das classes sociais desfavorecidas. O objetivo era, por meio do teatro, analisar o que Zavala acreditava ser o necessário embate entre as classes, de modo a potencializar uma possível revolução social. Não à toa, o dramaturgo delineia sua trajetória como homem de teatro por meio da construção de um pensamento político inspirado nas ideias do autor de *Sete ensaios de interpretação da realidade peruana*, o sociólogo e militante marxista José Carlos Mariátegui<sup>1</sup>.

As conjunções entre teatro e política, formação artística e militância, arte e preocupação social encontram ressonância principalmente durante os anos de 1964 e 1965, período de escritura das peças apresentadas em *Teatro campesino* e, também, momento em que Zavala dirigiu o teatro universitário da Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, em Ayacucho. Segundo Cataño, o fermento revolucionário nascido em meio às insurgências camponesas na região catalisou a urgência na criação de um teatro voltado aos trabalhadores rurais:

Minha estadia de dois anos em Ayacucho (64-65) coincidiu com a segunda grande onda do movimento camponês no Peru, a mesma que alcançou uma dimensão de 500 mil camponeses insurgindo-se na região

1. Em entrevista a Valenzuela, Zavala afirma: “*mi formación se da con Mariátegui, en general por la realidad peruana si no leo a Mariátegui ¿qué voy a analizar?*” (SABORIDO apud MARROQUÍN, 2009, p. 110). O pesquisador Manuel Luis Valenzuela Marroquín (2011, p. 166) pontua a singularidade da obra de Mariátegui no Peru dos anos 60 na difusão do pensamento marxista: “*coyuntura hace que los jóvenes de esa época, procedentes de los sectores marginados y de la clase media, pongan atención a los problemas del país, desde la óptica marxista. La lectura de las obras de Mariátegui se vuelve constante. Los jóvenes consideraban que era necesario implantar un modelo político autoritario para crear una nueva sociedad, asumiendo como necesidad imponer la dictadura del proletariado a partir de la dirección de un partido.*”

centro-sul da serra peruana que lutavam em defesa de suas terras e de suas reivindicações mais urgentes. Assim, o *Teatro Campesino* responde a essa realidade social de luta contra a opressão e a exploração por um sistema semifeudal e semicolonial do capitalismo burocrático. Esse é, como se pode constatar nas obras de teatro mencionadas, o tema, o tom, a cor, o som e a perspectiva dessa realidade.<sup>2</sup> (CATAÑO, 2008, tradução nossa).

Daí nasce *El Gallo*, peça curta inspirada em um relato chinês, que abre *Teatro campesino*. Pela leitura de periódicos políticos como *Pekín Informa* e *China Reconstruye*, Zavala propõe ao poeta Antonio Cisneros e ao diretor de teatro Oscar del Risco a criação de uma peça em um ato. A idealização também tinha como objetivo a imersão em um trabalho mais prático, voltado ao teatro dialético brechtiano.

Depois de ler o relato dos camponeses pobres na China, dissemos: Que tal escrevermos uma obra de teatro? Tudo bem. Em uma semana podemos fazê-la. Na semana seguinte, então, tal dia, tal hora, vamos nos encontrar aqui. Comecei a trabalhar e saiu *El Gallo*. Nela, eu apliquei algumas técnicas de Brecht. E compreendi sua ideia do típico, que é qualquer personagem ou feito historicamente significativo para o progresso da humanidade ou, segundo Brecht, para o socialismo.<sup>3</sup> (CATAÑO, 2008, tradução nossa)

Depois de um curto tempo de escrita, o relato original sobre os trabalhadores rurais chineses transforma-se num registro das condições sociais dos camponeses peruanos: “Fiz a peça com personagens camponeses do Peru

---

2. “*Mi estadía de dos años en Ayacucho (64-65) coincidió con la segunda gran ola del movimiento campesino en el Perú, la misma que alcanzó una dimensión de quinientos mil campesinos moviéndose en la región centro-sur de la sierra peruana y que empuñaban en alto sus luchas en defensa de sus tierras y sus reivindicaciones más sentidas. Es decir, que Teatro Campesino responde, pues, a esa realidad social de lucha contra la opresión y la explotación de un sistema semifeudal y semicolonial del capitalismo burocrático. Ese es, como se puede constatar en dichas obras de teatro, el tema, el tono, el color, el sonido y la perspectiva de esa realidad.*”

3. “*Después de leer la historia o relato de los campesinos pobres en China, nos dijimos: ¿Qué tal si escribimos una obra de teatro? Ya, pues. En una semana lo podemos hacer. La próxima semana, entonces, tal día, a tal hora, aquí vamos a vernos. Yo empecé a trabajar y salió ‘El Gallo’. En el yo traté de aplicar algo de las técnicas de Brecht. Y comprendí su idea de lo típico, que es cualquier hecho o personaje históricamente significativo para el progreso de la humanidad, es decir, según Brecht, para el socialismo.*”

e com as formas e meios próprios de nossa realidade”<sup>4</sup> (CATAÑO, 2008). Em *El Gallo*, os personagens chamados Camponês 1, 2, 3 e Jovem têm de enfrentar a tomada de consciência sobre suas precárias condições de trabalho, regidas pela lógica da servidão. O uso de personagens tipificados e sem direito a nomes próprios serve de mola propulsora para um didatismo epicizante, que vai na contramão de todo e qualquer aspecto individual e moral, com o intuito de mobilizar, ainda que de maneira simbólica, uma ação política afirmativa.

É relevante destacar que o embate propugnado pelos camponeses com vistas à revolução social tem como principal eixo a figura alegórica da personagem-título da obra. Longe de ser a força repressora que precisaria ser exterminada pelo personagem Jovem, o Galo estabelece uma ponte entre a ideia de passado orgânico e uma visão utópica em relação ao porvir. Não à toa, o canto que insiste em açoitar os trabalhadores noite adentro e dilatar o tempo de trabalho é apresentado, ao fim da obra, como uma simulação produzida pelo capataz. Configura-se, portanto, como algo artificial e ilegítimo – um instrumento não só de coerção, mas de sobreposição da lógica do capital à ordem natural das coisas.

É assim que o reconhecimento do conflito de classes na cena final, em paralelo com a descoberta do disfarce do capataz, longe de sinalizar um mero revanchismo dos camponeses, aponta para uma modificação importante na estrutura social. Seria sobretudo um elemento pedagógico, capaz de conferir poder político à ação coletiva dos trabalhadores rurais, visto que a categoria trabalho passa a ser interpretada de outra forma: não mais pela ótica da obtenção de mais-valor e da reprodução do monopólio de terras, mas pela via do esforço coletivo igualitário e do valor de uso dos bens produzidos.

O diálogo entre Camponês 1 e Jovem esboça a busca pela síntese dialética entre o passado mítico e o momento presente, ao afirmar a harmonia de um passado rural utópico<sup>5</sup> como base para a construção de um horizonte de expectativas:

---

4. “*Lo hice con personajes campesinos del Perú y con las formas y los medios propios de nuestra realidad.*”

5. Neste ponto, a aproximação com o pensamento de José Carlos Mariátegui é inevitável. Refere-se principalmente ao *comunismo inca*, tema que perpassou a obra do sociólogo e foi mais detalhadamente analisado em seus *Sete ensaios sobre a realidade peruana* (MARIÁTEGUI, 2008).

Camponês 1: Em comunidade, a gente trabalhava por nossa vontade, filho. A terra era nossa. Cantando, se semeava; dançando, cozinhava. Com gosto, a gente ganhava do galo no madrugada. Tranquilos, descansávamos na mesma chácara. Só a vontade nos obrigava.

Essa memória coletiva, mais do que a consciência das diferenças de classe, catalisa o enfrentamento entre camponeses e capataz. Talvez por isso nenhuma personagem possui nome próprio: elas representam o elo perdido com a tradição indígena, com o comunismo pré-colonial e com uma América Latina mítica. Ao fim da obra, o unísono formado pelo cacarejo do galo e o grito de morte do capataz ilustra uma espécie de reencontro romântico dos trabalhadores com essa manifestação autêntica da natureza.

Talvez seja por essa crença messiânica, exposta na maioria de suas obras, que Víctor Zavala Cataño, ao mesmo tempo em que se mostra como uma figura altamente respeitada no meio teatral latino-americano, também é constantemente amordaçado pelas forças dirigentes do Peru, para quem ainda é custoso afirmar a importância de *Teatro campesino*. É importante pontuar que Zavala já esteve encarcerado em regime de segurança máxima por duas vezes: a primeira aconteceu em 1987. Nela, nosso autor esteve enclausurado ilegalmente por cerca de dez meses, sem que houvesse ordem judicial alguma para a sua prisão. Já a segunda, em 1991, ocorreu principalmente em decorrência da alegação de que Zavala estaria supostamente impulsionando práticas terroristas no país junto ao grupo guerrilheiro Socorro Popular, filiado ao Partido Comunista *Sendero Luminoso*. É por conta dessa condenação que Zavala permaneceu até junho de 2017, aos 85 anos de idade, na penitenciária Miguel Castro Castro (Lima) sob rígido controle estatal e precárias condições de sobrevivência.

*El Gallo*, que buscamos aqui apresentar em língua portuguesa, ainda é um material inédito no Brasil e de muito pouca circulação em língua espanhola. A obra foi encenada pela primeira vez em 1966, no teatro La Cabaña, em Lima, com direção de Hernando Cortés. Vale citar a montagem proposta por Augusto Boal, admirador de Zavala, durante a *Feira latino-americana de opinião* em Nova Iorque, no início da década de 70. Foi, inclusive, com a ajuda do Instituto Augusto Boal, que o Sesc Bom Retiro organizou uma leitura dramática da peça em setembro de 2017, traduzida por Patricia Freitas e revisada por Cecília Boal. Esta já é uma versão posterior, cujas poucas modificações foram geradas pelo próprio exercício cênico.

## O Galo

De um relato chinês

Personagens:

Camponês 1

Camponês 2

Camponês 3

Jovem camponês

Capataz

A ação se passa em alguma das chamadas “haciendas” da serra peruana.

Escuridão. Entram os camponeses. Um deles está portando um lampião aceso com querosene. Durante o diálogo seguinte, os camponeses sentam-se, um a um, no chão.

Camponês 1: A viagem tem sido dura, tem sido longa.

Camponês 2: Trabalhando, o sol nos encontra.

Camponês 3: Trabalhando, ele nos deixa.

Jovem: Cem horas trabalhamos por dia.

Camponês 1: Curtas são as noites.

Camponês 2: Longos como cobras são os dias.

Jovem: Até o momento em que nos encontramos assim.

Camponês 3: Estou cansado.

Camponês 1: Já vamos dormir.

Camponês 3: Logo o galo vai cantar.

Camponês 2: Nem vamos precisar acordar.

Jovem: Quando vou dormir? Estou deitando, começo a ser alçado pelas asas do sono e...

Camponês 2: ...cocoricó ...

Camponês 3: Canta o galo.

Jovem: Maldito galo.

Camponês 1: Está de acordo com o capataz.

Jovem: Sabe o que o patrão quer.

Camponês 3: Grita tanto quanto ele.

Jovem: (Imitando o patrão) Trabalhem, trabalhem! Já cantou o galo; assim é o contrato. Levantem, folgados. É a ordem do patrão. O galo é o relógio.

Camponês 2: Se vocês perderem a jornada, não vamos pagar nada!

Jovem: Demônio de capataz!<sup>6</sup>

Camponês 1: Porque ele dorme durante o dia.

Camponês 2: Porque ele ganha por horas de trabalho.

Jovem: Ganha com o nosso cansaço.

Camponês 3: Com o nosso trabalho.

Camponês 1: Ele ganha por hora.

Camponês 2: E a gente, por jornada de trabalho.

Jovem: Miséria, eles nos pagam menos que titica de galinha! Até quando vamos carregar esse fardo<sup>7</sup>?

Camponês 1: Dorme, filho. Apaga essa luz. O galo já prepara seu bico para cantar. Dorme, garoto.

Escuridão. Pausa, Canta o galo. Silêncio. Canta outra vez.

Voz do Capataz: Trabalhem, trabalhem! Já cantou o galo, assim é o nosso contrato! Levantem, seus folgados, índios preguiçosos! Levantem esse corpo de pedra! Assim é o nosso contrato. O galo é o relógio. Se demorarem, vão perder a jornada, não vamos pagar nada. Deus ajuda quem cedo madruga!

Os camponeses começam a espreguiçar-se um a um. Levantam-se de mau grado.

---

6. No original: "*Supaypahuahua, capataz?*" *Supaypahuahua* é uma expressão quéchua que designa filho de *Supay* (demônio).

7. No original: "*¿Cuándo nos acabará de golpear esta piedra?*" Optamos por uma expressão com o mesmo sentido e que mais se aproximasse do português coloquial.

Jovem: Maldito galo, maldito capataz!  
Camponês 3: Os dois estão de acordo.  
Camponês 2: Não dormi nada...  
Camponês 3: Que morra o galo!  
Jovem: Que o capataz apodreça, que o fazendeiro se encha de vermes!  
Camponês 2: Que no seu bucho de touro velho, cresça erva ruim!  
Voz do capataz: Vamos, vamos, já cantou o galo! Saiam agora ou começo a descontar do pagamento! Aqui se vem trabalhar, não dormir, não dormir!  
Camponês 3: Somos animais?  
Camponês 1: Vamos, irmãos!  
Jovem: Meu joelho dobra de cansaço.  
Camponês 2: Vamos. Agora, já. Vamos.

Saem. Canta, de novo, o galo. Escuridão, silêncio. Pausa.  
Faz-se luz intensa, forte. Pantomima: os camponeses entram trabalhando com as pás. Lenta e pesadamente avançam. O trabalho custa-lhes muito esforço. Olham o sol, enxugam a testa. Seguem trabalhando. Camponês 1 cambaleia, apoia as mãos nas costas em sinal de dor. Os demais camponeses o cercam, fazem perguntas e reconfortam-no. O camponês sorri: não é nada. Voltam a olhar o sol e seguem trabalhando.

Aparece o capataz. Olha severamente os camponeses. Caminha em torno deles, observando-os debochadamente. Atento, senta-se ao lado deles. Mas é vencido pelo sono: começa a bambear. O jovem o vê e rapidamente se senta. O capataz, com a cabeça inclinada, levanta uma mão e estala os dedos. O jovem volta a trabalhar. Lentidão, monotonia. Os camponeses, sempre trabalhando, saem um depois do outro. Os roncamentos do capataz podem ser ouvidos durante uma pausa. Rapidamente, ele desperta, sobressaltado, olha em torno e sai correndo. Escuridão.

Pausa.

Entram os camponeses com o lampião aceso.

Jovem: Por que é assim? Por quê?

Camponês 1: Você é jovem. Não viu nem sofreu nada ainda.

Jovem: Vi, sim. Sofri, sim. Como estou velho. Agora, vou levantar minha cabeça. Não aguento mais!

Camponês 1: Você grita, grita...

Jovem: Por que não voltamos para a nossa terra?

Camponês 2: Já não é nossa.

Camponês 3: Não temos terra.

Pausa.

Jovem: Madrugava junto ao meu pai. Gostava de ouvir ele me chamar para acordar. Alegre, saltava pelo caminho olhando as estrelas da manhã. Não tinha sono, ia feliz. Da chácara, via o sol raiar pelos picos das montanhas; saudava sua luz com minhas mãos: Bom dia, Senhor Sol<sup>8</sup>, muitos bons dias, Senhor Sol. E ele ria com seu olho enorme. Meu cachorrinho brincava alegre ao meu lado. Agora, o sol é inimigo, não amigo. Me faz chorar com a sua luz, golpeia minha cabeça todos os dias com suas mãos quentes.

Pausa.

Camponês 1: Em comunidade, a gente trabalhava por nossa vontade, filho. A terra era nossa. Cantando, se semeava; dançando, cozinhava. Com gosto, a gente ganhava do galo no madrugal. Tranquilos, descansávamos na mesma chácara. Só a vontade nos obrigava.

Pausa.

Camponês 2: Bonito é ter sua própria chácara!

Camponês 3: Bonito é pisar no próprio solo!

Jovem: Vamos, vamos trabalhar em nossa terra!

Camponês 1: Já não é nossa, filho.

---

8. No original "*Tayta Sol*". Aqui, o trecho faz referência à entidade suprema dos quéchuas, Tayta Inti.

Jovem: Por quê? (Pausa). Perdemos o processo... perdemos o processo, dizia papai olhando o caminho da fazenda. Mamãe chorava, me abraçava. Molhava meu cabelo com as lágrimas.

Pausa.

Camponês 1: Dorme filho, descansa.

Camponês 2: Sonha, sonha.

Camponês 3: O galo já vai cantar.

Jovem: Vou matar esse galo. Pisarei em sua cabeça. Não vai mais cantar. Vou amanhã. Amanhã! (Apaga a luz do lampião).

Pausa.

O galo canta uma e outra vez.

Voz do capataz: Trabalhem, trabalhem! Já cantou o galo. Assim diz o contrato. Levantem, folgados, levantem esse corpo de pedra; assim é o contrato. O galo é o relógio. Se perderem a jornada, não pagarei nada. Levantem! Deus ajuda quem cedo madruga!

Na penumbra, os camponeses levantam-se um atrás do outro. Saem. Após uma pausa, surge o capataz com uma lanterna ou farol. Ri bastante. Deixa a lanterna ou farol sobre o chão, agacha-se e canta como o galo. Espera um momento. Lá fora, ouve-se o cantar do galo. O capataz ri satisfeito e sai.

Pausa.

Luz intensa, forte. Os camponeses estão trabalhando.

Jovem: Esta noite, vou até o galo.

Camponês 1: Dirão que você foi até lá roubar.

Jovem: Não vou deixar que me vejam.

Camponês 2: Vão saber que foi você. Como os cachorros, farejam os cristãos.

Jovem: Mesmo assim, eu vou.

Camponês 3: O capataz!

Aparece o capataz. Olha severamente os camponeses que trabalham em silêncio. Eles saem lentamente pelo extremo oposto do local por onde entraram.

Pausa.

Jovem: Flor da batata, flor da batata, esta noite tu não me escapa!

Camponês 1: Te levarão preso. Te espancarão depois.

Jovem: Não tenho medo. Irei esta noite ao galinheiro. A lua me guiará.

Camponês 2: Mas como vai fazer?

Jovem: Não vou dormir. Me escondo perto do galinheiro.

Camponês 1: Os cachorros do vigia vão te morder.

Jovem: São meus amigos.

Camponês 3: Aí vem o capataz!

Volta o capataz. Olha severamente o entorno. Os camponeses trabalham em silêncio. Ele sai pelo lado oposto ao de sua entrada.

Pausa.

Jovem: Galo agourento, logo não vai mais viver!

Camponês 1: A polícia vai vir te buscar.

Camponês 2: Vamos apanhar como burros!

Jovem: Falam em vão. Vou torcer seu pescoço esta noite!

Camponês 3: Quietos, aí vem!

O capataz regressa. Avista o local severamente. Os camponeses seguem seu trabalho. O capataz ronda o jovem, observa-o, caminha ao seu redor e estuda seus movimentos. Detém-se diante do jovem. Fita-o com um ar de superioridade. O jovem mantém um olhar agressivo. Os demais camponeses interrompem seus trabalhos. As luzes vão se apagando lentamente.

Pausa.

Pela porta de entrada, entram os raios do luar e um feixe de luz.

Camponês 1: Acendeu a luz, irmão?

Camponês 2: Está nascendo a boa lua, senhor.<sup>9</sup>

Camponês 3: Ele foi?

Camponês 1: Tomara que eu não o encontre mais!

Camponês 2: É louco!

Camponês 1: Vai dizer que é jovem!

Camponês 3: Já deve estar chegando no galinheiro.

Camponês 2: Os cachorros não latem.

Camponês 1: Mas ele disse que são seus amigos.

Camponês 2: Vai dar certo?

Camponês 3: Vai matar o galo agourento?

Camponês 1: É jovem.

Pausa.

Camponês 2: (Canta)

O bom galo conhecemos  
no galinheiro ao cantar.

Ao, as asas, levantar  
e ao bicar que o conhecemos.

Camponês 3: (Canta)

Quando o galo cresce  
Quem dera sua vida eu tivesse.

Muitas mulheres conquistar  
Sem nenhuma desposar.

Camponês 1: (Canta)

Quando o galo envelhece

Ter sua sorte não queria.

É que quando ele envelhece,

Fica no lugar da galinha.

9. No original “*Buena luna está entrando, tayta*”. *Tayta*, vocábulo quechua, designa uma relação hierárquica rigorosamente com um humano, animal ou entidade do sexo masculino. Por razões etimológicas, é comumente traduzido por “papai” ou “senhor”.

Pausa.

Camponês 3: Já está na hora do canto do galo.

Camponês 1: Não vai mais cantar.

Camponês 2: Está morto?

Camponês 3: Já não canta, essa é a prova.

Pausa.

Imediatamente, ouve-se o canto do galo uma vez, duas vezes. Os camponeses assustam-se.

Camponês 3: Está vivo!

Camponês 1: Pegaram o garoto!

Camponês 2: Levaram ele preso!

Camponês 3: Mas nós avisamos!

Camponês 2: Pobre menino!

Entra rapidamente o jovem. Ri. Atira-se ao chão. Gargalha. O galo continua cantando. Os camponeses cercam o jovem, assustados.

Camponês 3: Está louco?

Camponês 1: Volta ao juízo, garoto. O que você tem?

Camponês 2: Tem ataque de riso!

Camponês 3: Não matou o galo?

Camponês 1: Fala, fala!

Jovem: (acalmando-se) Não matei. Mas já sei porque ele canta à noite. (Ri).

Camponês 2: Conta!

Jovem: (Acalma-se. Começa a representar enquanto relata o ocorrido)

Estava perto do galinheiro. Já ia entrar, mas ouvi passos de cristão.

Pareciam vir de perto. Me escondi atrás de um arbusto. Penso, é ladrão.

Espero. Já está chegando, vejo a sua sombra. Não é ladrão, não é ladrão!

Camponeses: Quem?

Jovem: Capataz!

Camponeses: Capataz?

Jovem: Segue descalço. Entra no galinheiro.  
Camponeses: No galinheiro?  
Jovem: Sabe seu caminho de cor. A direita vê o galo grande. Chega perto. Bate as asas.  
Camponeses: Quem bate as asas?  
Jovem: O capataz! O capataz bate as asas!  
Camponeses: Como bate as asas?  
Jovem: (Imita dando palmadas nas nádegas) Assim. E depois, canta.  
Camponeses: Canta?  
Jovem: Como o galo.  
Camponeses: O capataz?  
Jovem: O galo acorda. Primeiro, bate as asas e canta.  
Camponeses: Foi isso?  
Jovem: Eu vi, eu vi, tá?!Camponês 1: Por que não se ouve agora a voz do capataz?  
Camponês 2: Por que ele não está gritando?  
Camponês 3: O que você fez?  
Camponês 1: O que você fez, menino?  
Jovem: (Ri) Eu tranquei ele lá.  
Camponês 1: O quê?  
Camponês 2: Onde?  
Camponês 3: Quando?  
Jovem: Quando ele entrou no galinheiro, tranquei a porta.  
Camponeses: Sairá?  
Jovem: Não vai poder sair.  
Camponeses: (Riem).  
Jovem: Agora, vou até o vigia.  
Camponeses: Vigia?  
Camponês 1: Vai fazer o quê?  
Jovem: Direi ao vigia: “vi um ladrão no galinheiro, senhor. Corra, vamos!”  
Camponês 2: Por quê?  
Jovem: O vigia não viu o capataz.  
Camponês 3: É vesgo.  
Camponês 2: Olha para dois lados.

Camponês 1: Vigia vesgo, sua espingarda vai arrebentar!  
Jovem: O cu do capataz vai queimar! (Todos riem)  
Camponês 3: Vai matar?  
Camponês 1: Tem cartuchos de enxofre com sal para os ladrões.  
Camponês 2: Enxofre e sal não matam; só queimam. (Risos de todos)  
Camponês 3: Você vai, hein?  
Jovem: Claro que vou! (Sai correndo)  
Os camponeses precipitam-se até a saída. Logo param.  
Camponês 1: (Retrocedendo um pouco) É melhor que a gente não saia, é perigoso.  
Camponês 2: Vamos ouvir daqui, não de outro lugar.  
Camponês 3: (De fora) Já estão falando!  
Camponês 1: O vigia está correndo para o galinheiro!  
Camponês 2: Já está chegando!  
Camponês 3: Levanta a arma!

Retrocedem até o outro extremo. Cobrem os ouvidos com as mãos. Um instante.

Pausa.

Ouve-se um forte disparo, logo depois o grito do capataz e um alto cacarejo. O jovem entra correndo. Reúne-se com os camponeses. O barulho continua. Os camponeses e o jovem gargalham. O cacarejo e o grito do capataz formam um mesmo som.

## Referências bibliográficas

CATAÑO, Víctor Zavala. **Teatro campesino**. La Cantuta: Ediciones Universidad Nacional de Educación, 1969.

\_\_\_\_\_. "El Gallo – Apuntes". In: **40 años de Teatro campesino en el Perú** [blog], 6 jul. 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2Cob06C>>. Acesso em: 19 out. 2018.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Sete ensaios de interpretação da realidade peruana**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARROQUÍN, Manuel Luis Valenzuela. **El teatro de la guerra: la violencia política de Sendero Luminoso a través de su teatro**. Lima: Arteidea, 2009.

MARROQUÍN, Manuel Luis Valenzuela. Subalternidad y violencia política en el teatro peruano: el ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales. **Alteridades**, Ciudad de México, v. 21, n. 41, p. 161-174, 2011.

SABORIDO, Emilio J. Gallardo. Torcer el remolino de injusticia: teatro, campesinado peruano y denuncia social en Víctor Zavala. **Estudios Ibero-americanos**, Porto Alegre, v. 43, n. 1, p. 97-111, 2017.

Recebido em 12/01/2018

Aprovado em 16/07/2018

Publicado em 25/10/2018



# O QUE É SER MULHER?

**Maria Giulia Pinheiro**

## **Maria Giulia Pinheiro**

Autora de *Da poeta ao inevitável* (Patuá, 2013), *Alteridade* (Selo do Burro, 2016) e *Avessamento* (Urutau, 2017), além de dramaturga dos espetáculos *Mais um Hamlet*, *Alteridade* e *Bruta flor do querer*.

## O que é ser mulher?

Uma performance?

Um tom de voz?

Um jeito de cruzar as pernas?

Uma figura geométrica depilando a boceta?

Ser mulher é depilar-se, arrancar-se os pelos,  
o que existe além...?

O estupro, o feminicídio, o útero,  
o que é ser mulher?

A masmorra, o Barba Azul, o casamento,  
o que é ser mulher?

O salário, o assédio, a interrupção,  
afetam a mulher?

O afeto, o cuidado, a louça, a casa, vassoura, pano e cozinha  
são a mulher?

As culpas, as desculpas, os excessivos por favor com licença obrigada perdão,  
a educação para a inferioridade  
martelando os compassos dos meus passos,  
a cabeça baixa nas ruas,  
uns pintos duros no cruzamento,  
o silêncio,  
o não não não ouvirem o não,  
a loucura,  
é isso a mulher?

Minha namorada é mulher?

Eu, por ter namorada, sou mulher?

O que é, mulher?

O buraco.

Se usa sutiã e não tem bigode é mulher?

Mas e eu?

Que fico irritada com o bagulho me comprimindo as costelas emprestadas?

Que fico puta com a cera quente tapando a boca?

Quando sou puta,

sou mulher?

Para quem?

E Geni, era mulher?

Amélia que...?

Sempre quis ser Madame Cleci.

E minha mãe?!

É mulher?

E eu que não sou mãe?

Quem é mais mulher?

Higienópolis, República, Perus ou Aracaju?

Existe “mais mulher”?

Ou é um termo absoluto, é ou não é?

É adjetivo?

Quem sabe um substantivo

um sujeito!

um pronome

possessivo

infinitivo

definitivo

indefinido

indecifrável

uma esfinge

um mistério  
oco,  
sem dentro  
sem expressão  
sem voz  
ou sem tradutor, desta língua esquisita deste país estrangeiro  
– quem é o nativo? –  
ou sem o outro que escute e veja e considere  
que é  
sem ser  
sendo.

Considerações sobre a palavra “mulher”:

não são todos  
não é universal  
não é a humanidade  
é só “mulher”  
não é norma  
é desvio.

Talvez se um homem  
se vestisse de mulher  
(salto, batom, vestido, peito,  
é isso a mulher?  
O artigo feminino, é isso a mulher?  
E o feminino, o que é, gente?),  
talvez um homem  
de máscara mulher  
poderia me explicar,  
como sempre me explicam  
tudo tão detalhado  
como sofre uma mulher  
o que vive uma mulher  
como pensa uma mulher

o que sente uma mulher  
e como como como  
luta uma mulher!  
O que o que o que  
a mulher deve fazer  
uma mulher!

E eu possa,  
finalmente,  
ser onça.

Recebido em 28/08/2018

Aprovado em 28/08/2018

Publicado em 25/10/2018



# QUADRILHA DOS 20 MIL AMORES

**José Mário Peixoto Santos – ZMário**

## **José Mário Peixoto Santos – ZMário**

Artista visual, performático e pesquisador da arte da performance. É mestre em Artes Visuais (Teoria e História da Arte) pelo PPGAV da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia UFBA, onde pesquisou os artistas performáticos da cidade de Salvador, Bahia, e doutorando em Poéticas Contemporâneas pelo PPG-Arte da Universidade de Brasília, em que pesquisa performances de rua sob a orientação da Profa. Maria Beatriz de Medeiros. É integrante do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos da UnB. E-mail: profzmario@gmail.com

a fotógrafa amava a bailarina que flertava com o designer que era o *crush* do filósofo que era amigo do performer que não sarrava com ninguém.

a fotógrafa virou blogueira, a bailarina teve verruga e vertigem, o designer foi iniciado babalaô, o filósofo fez cirurgia na tailândia, o performer tretou com todos – menos com o galerista que não tinha entrado na história por pertencer a uma outra classe socioafetiva.

ZMário – José Mário Peixoto Santos

Recebido em: 14/03/2018

Aprovado em 16/07/2018

Publicado em: 25/10/2018



# O COMPLEXO DE PENÉLOPE

*THE PENELOPE COMPLEX*

*EL COMPLEJO DE PENELOPE*

**Daniel Manzoni de Almeida**

**Daniel Manzoni de Almeida**

Doutorando em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professor, pesquisador de Ciências e escritor. Nome artístico: Daniel Manzoni.

## Resumo

Neste conto exponho a história de Eliseu: um jovem de classe média alta, cisgênero, branco, homossexual e profissionalmente reconhecido. Aparentemente, bem-sucedido aos padrões da estrutura da sociedade brasileira. Porém, ainda falta um amor em sua vida. Na busca desse relacionamento, Eliseu é como o mito de Penélope, na *Odisseia* de Homero, subvertido: em vez de esperar, procura por seu amado construindo no dia as possibilidades de uma relação, mas a destruindo à noite com facilidade o pouco que construiu, sempre na busca de uma felicidade pautada nas normas de uma sociedade heteronormatizada e sem referências claras de amor-gay.

**Palavras-chave:** Literatura LGBT; Conto LGBT.

## Abstract

This article presents Eliseo's story: a young man of the upper middle class, cis-gender, white, homosexual and professionally recognized; apparently he succeeded according to the structure standards of the Brazilian society. However, he still has not found love in his life. Looking for a relationship, Eliseo is like the myth of Penelope, in the Homer's *Odyssey*, subverted: instead of waiting, he searches for his beloved building, day by day, the possibilities of a relationship, but easily destroying by night the little he has built, always searching for happiness based on the norms of a heteronormative society and without clear references to gay-love.

**Keywords:** LGBT Literature; LGBT Short Story.

## Resumen

Esta historia muestra Eliseo: un joven de clase media alta, *cis*-género, blanco, homosexual y reconocido. Aparentemente, exitoso a los patrones de la estructura de la sociedad brasileña. Pero falta un amor en su vida. En la búsqueda de esa relación, Eliseo es como el mito de Penélope, en la "Odisea" de Homero, subvertido: en vez de esperar por la llegada del amor, busca por su amado construyendo, en el día, las posibilidades de una relación, pero destruyendo, por la noche, con facilidad lo poco que construyó, siempre, en la búsqueda de una felicidad en las normas de una sociedad de cultura heterosexual y sin referencias claras del amor-gay.

**Palabras clave:** Literatura LGBT; Cuento LGBT.

*Amantes meus depois de morto Ulisses, vós não me insteis, o meu  
lavor perdendo, sem que do herói Laertes a mortalha toda seja  
tecida, para quando no longo sono o sopitar o fado: nenhuma Argiva  
exprobre-me um funéreo manto rico não ter quem teve tanto – estas  
desculpas ingênuas aceitamos. Ela, um triênio, desmanchava à noite à  
luz da lâmpada o lavor diurno; ao depois, avisou-nos uma escrava, e a  
destecer a teia a surpreendemos: então viu-se obrigada a concluí-la.*

(Homero, *Odisseia*, Livro II)

**Dia.** Talvez o que mais me excita não seja o final, mas a tentativa de sentir o gosto entre o que eu espero e o que realmente é. Nosso *dating* no aplicativo de pegação foi por acaso. Naquela noite eu acho que não queria nada com ninguém, mas estava tão enfadado de mim que procurei conhecer alguém. Estava tão cansado de mim, tão cansado do *job*, que eu só queria dormir. Mas não dormi: o sono não iria me restaurar; desejar outro, sim. Noites e dias trocados por conta do fuso horário de dias e mais noites de viagem pela Europa a trabalho, meu trabalho como *stylist* de uma marca mais do que famosa. Reuniões e mais reuniões de dia. Boates e mais boates à noite para aproveitar, para não ficar em silêncio e me consumir sozinho longe de casa. Paris, Roma, Berlim, Londres. Quando eu imaginaria essa noite esquisita, que já não sabia mais se de verão ou inverno, nesta cidade esquisita que não sei se é minha, São Paulo, ou se quero que seja minha de verdade. Parece ter tudo que alguém da América Latina pode querer, mas doce ilusão quando se ganha e conhece o mundo, tudo por aqui fica *boring*. Mas é para onde sou obrigado a voltar sempre, porque me é daqui o pó da terra dos meus pés e, no final é daqui que meu coração chacoalha, mesmo infelizmente, e é aqui que dialogo e consigo responder à pressão de quem eu sou e me esmago entre minhas perguntas e minhas respostas, e foi aqui que minhas mãos que cortam tecidos aprenderam a lidar abaixo de nomes pejorativos de *veado* e *bicha*, com as tesouras que hoje me levam ao mundo. Jogado no sofá, estava eu deitado tentando dormir por volta das dezoito horas, achando que já era mais de meia-noite, mas o cheiro fresco do entardecer me lembrou de que não chegou a hora do perfume da dama-da-noite no calor do verão, quando entrei no aplicativo e dei *match* com um *boy* que tinha tudo, correspondia em absoluto o que eu queria naquelas fotos, como um prato de comida, uma

roupa, um CD, um livro: bonito, másculo e nada afeminado. A foto dele mostrava o que qualquer gay poderia traduzir como um homem hétero. Dias e mais noites, noites que mais pareciam dias, dias que mais pareciam noites de tão esticadas na sensação embriagada de sono que eu, encantado, conversava com ele. Renan o nome dele, sim, o nome do meu homem a partir de então. Cada vez mais encantado, queria conhecer ele e ele me conhecer, nos falamos por telefone, horas intermináveis, chamadas a qualquer hora, e nos vimos por câmera, na chamada ao vivo do aplicativo. Não foi a mesma coisa, porque eu mais perdi tempo disfarçando que prestando atenção no que conversávamos, eu só queria parecer bonito, eu só queria parecer mais másculo e perder minha afetação. Beleza, não era só minha preocupação. Na verdade, não sou bonito, eu não queria parecer feminino, odeio minha voz que não é grave: de tão aguda, quase quebro os cristais da esperança quando falo. Vergonha mesmo também da minha forma de falar, gesticulando, virando uma mão com a outra virada no quadril, não posso fazer isso no nosso primeiro encontro. Sempre me apontaram esse meu jeito: eu detesto. Sempre estiveram certos. Eu menti para o Renan, mentira sincera, mentira do bem, mentira necessária para não parar o mundo, não! Mentira para enganar mesmo, eu queria enganar ele como uma sereia que canta para atrair e afogar. Era isso: no meu mundo é a minha verdade, então, falei minha verdade. Foi quando ele me perguntou se era afeminado. Disse que não logo na lata, não hesitei, já perdi encontros antes por conta disso, os caras não gostam de caras afeminados, *yes, no pain*. Por mais que eu seja passivo, isso não quero falar, é vergonhoso, que fica entre quatro paredes, ninguém precisava saber logo de súbito, de súbito já basta a morte, na vida é coisa lenta para não doer mais do que o necessário e impedir a mentira que se fala para flutuar, o importante é flutuar na magia, o resto é verdade para a morte súbita. Na verdade verdadeira, sem magia, não dá para ele apresentar o cara afeminado para a família. O duro de ser gay não é ser gay, porque se é e pronto, mas não dá para suportar não ser amado por ser quem se é e, além do mais, não ser atrativo. Eu quero ser desejado por um homem do mesmo jeito que ele deseja uma mulher. Então disfarcei todo esse tempo, semanas conversando, enrolando para um encontro, e chegar até Renan, tão másculo que nem parece gay, que nem me permito mais perceber os desvios de sua masculinidade, que nem mais é o

Renan verdadeiro, é o meu Renan. E o perigo dele não querer nada comigo por eu ser afeminado. Seria uma possibilidade. Seria uma possibilidade? E o mundo que criei até então? Minha família só ficaria orgulhosa de mim se ele fosse másculo, fora do meio. Dentro do meio heteronormativo. Já basta eu de afeminado. *God!*, é apavorante só de pensar que isso pode acontecer, é apavorante não ser o que esperam, é apavorante não conseguir nem o que esperam, ficar na linha de chegada, plantado, até percebi o olhar de reprovação do motorista do táxi ao me ver. Escolhi para esse encontro a camiseta de cor não chamativa ao invés das camisetas de estampas que gosto, vesti um jeans mais solto ao invés do mais colado como me agrada, tudo para Renan me querer. *However*, e se ele for afeminado? Será que eu vou querê-lo? E se ao invés dele tomar o susto comigo, eu, Eliseu, tomar o susto com Renan e ele for o afeminado? Eu teria vergonha dele. Tenho certeza que ele não é feminino. Na verdade, serei eu que vou perder o tesão, porque sou eu que não gosto de cara afeminado. E eu já estou planejando tantas coisas para nós dois, até casa com cachorro na minha imaginação temos, será que minha família irá gostar do Renan? Será que a família do Renan, se ele for assumido, nem conversamos sobre isso, *God!*, nem sei se família ele tem. O que só me importei esses dias todos foi que ele fosse como eu quero que seja, para eu não ter que escondê-lo e poder me esconder, derretido, dentro do mundo dele que eu quero. Mas já construí uma história toda para nós, porque é assim que tem de ser: eu serei a mulher e ele o homem, como qualquer família que conhecemos, não aceitarão outro modelo. Se quiserem saber como somos, somos assim. Eu já disse a ele que tenho vontade de passar a lua de mel do meu casamento na Patagônia, não conheço lá, mas deve ser um lugar mágico na América Latina, um dos poucos depois de ter conhecido a Europa e os EUA. Não quero continuar a morar na Bela Vista, como moro, disse que assim que casar quero mudar para Moema, vários casais de amigos meus gays moram em Moema, bairro residencial e que tem muitos casais gays. Passagem digna de vida. E esse táxi está demorando muito para chegar ao shopping no Jardins, ainda cruzando a Avenida Paulista. Marquei em um lugar sofisticado para nosso primeiro encontro ser marcante e qualquer traço feminino meu ser diluído pelo encanto das luzes, brilho e beleza das vitrines das lojas. Só a beleza da moda dilui o desagradável de quem se é e não se gosta. A moda exige

aprovação dos outros, e eu dependo disso, sou escravo do que acham e querem de mim. Ele disse que gosta de moda, fiquei feliz, pois imagina ele ter que conviver comigo, que trabalho na moda, e não gostar da moda? Ele parece ser bem vestido, vestido bem másculo, nada afeminado. Falta pouco e, por mais que esteja perto, sempre me vem a sensação de querer fugir para bem longe e não concluir qualquer encontro. *I'm a creep*. Não mereço nada disso. O táxi parou em frente ao shopping, meu coração salta pela boca, eu pago e desço e não ando, não flutuo, me arrasto, rastejo como um bicho escorregadio achando que todos estão olhando para mim e me julgando como errado, é essa escravidão que vivo da moda: vão me trocar como trocam de camiseta; e lembro da minha mãe, que de dentro da minha cabeça tem vida própria e diz “Rapaz bonito, mas escandaloso demais”, mas é uma avalanche que transforma meus sonhos em pesadelos, imagens projetadas de um romance belo na doce ilusão de ser enganado. Caminho escadas rolantes acima, ansioso, pulando degraus, passando pessoas devagar, o momento é meu: saiam da frente, o mundo, prestes a ruir, é meu; e negando ser levado por eles como de direito, e encontro Renan à minha espera com um sorriso receptivo que flecha meu coração culposos, liquefeito em fel que puxei para me ajudar a desistir e sacrificar meu desejo; enquanto isso, eu só queria voltar para casa, ir para casa dos meus pais e pedir desculpa: troco qualquer amor pelo de vocês.

**Noite.** Vivo minha rotina como vivo minha profissão: trabalho intensamente para criar uma coleção nova para cada estação do ano próximo e logo em seguida desfazer tudo para a próxima, um ciclo de fazer e desfazer. O encontro não foi o que eu esperava, Renan era outra pessoa que eu não esperava. Talvez eu não quisesse. Ele é gay, tão gay quanto eu, percebi logo no início. E eu não quero gay, eu quero hétero. Não atingiu o que eu havia imaginado, imaginado tão intimamente dentro de mim. Todas as imagens que eu havia criado sobre ele, durante todos esses dias de diálogos pelo telefone, caíram por terra nos minutos que seguiram o nosso encontro, *fail*. Eu quero o homem másculo que percebi naquelas fotos, naquela descrição do perfil, nas ligações que eu recebi. Ele era tudo que eu queria e agora é tudo o que eu não quero, estou em um desinteresse por ele tão melancólico neste momento, tão

desanimador que não consigo classificar, mas apenas dizer que tem o gosto insosso e aguado, como uma mordida em um chuchu cozido, quando eu esperava morder uma maçã suculenta e adocicada. Eu procuro esse doce das frutas no amor, o açúcar natural impregnado nas coisas naturais e surpresas nas frutas da natureza, a emoção de morder o adocicado e poder flutuar na explosão de sabor. É isso que eu vejo o tempo todo entre os casais heterossexuais, é isso que eu quero para mim. Eu chego a odiar Renan instantaneamente e tão insuportavelmente que não aguento mais olhar para seu rosto, só queria ir embora, página virada, perfil do aplicativo apagado. Eu quero na verdade é o sabor da emoção, do encontro mágico daquilo que imagino ser a realidade, não quero a realidade que existe, quero a que imagino, se não tiver, vou desmanchar tudo como desmancho as coleções e partir para a estação seguinte. Quero a realidade que eu criei e não a que me jogam todos os dias para me lembrar que eu sou descartável e explorável: susceptível. É assim que um gay afeminado é: criança sozinha nadando em piscina funda. O andar para frente, à espera do próximo, me faz sentir meu desejo vivo, desejado, sou consumo de mim mesmo. Por isso não dei esperança ao Renan, dei a realidade, que não o quero. Surpreso, ele encheu o olho de água e disse que não reconhecia o Eliseu das ligações, das mensagens de dias e noites, e eu disse que era assim mesmo: às vezes não bate, às vezes não acontece, o cheiro que a realidade próxima traz não tem o mesmo sentido da imaginação. Renan voltou para sua casa, e eu voltei à minha para recomeçar tudo outra vez, ainda vou encontrar um amor.

*Ei leitor pretendente, venho contar a você o que vejo no clarão da noite, não se engane: Eliseu, nossa Penélope, espera um Odisseu que não voltará para Ítaca porque esse Odisseu não saiu de lá ainda. Criado e crescido dentro de uma ideologia, o Odisseu de Eliseu já nasce morto. O que faz de dia, desfaz de noite à espera do amor ideal que não vem porque nunca foi. Num ciclo consumista que consome seus amores inéditos na busca dos amores conhecidos, alheios, padrões que não lhe pertence. Oh, Eliseu, a minha Penélope, que subverte o destino da espera e parte para a procura. Não espera seu amor chegar a sua Ítaca, ele constrói uma Ítaca e leva até seu Odisseu moldado na forma da heteronormatividade.*

**Dia.** A tendência para a coleção de verão desse ano está exigindo cores mais vibrantes, quentes, diferentes da coleção de inverno que acabei de lançar, *dark*, e eu estou cansado de tanto que trabalhei para buscar a coleção de inverno mais cobiçada da cidade, e porque não do país, e porque não do mundo, para agora, quase sem descanso ter que buscar outra coleção, desfazer todo o conceito que construí para construir outro conceito tão vivo e impactante quanto o anterior, construir e destruir faz parte do meu ser. Eu gosto da procura, mais prazer ainda em não achar e embriagar na esperança. Esperança é droga que faz dependente o desesperado preguiçoso. Nos encontramos em pouco tempo, entre a entrada do banheiro e o bar da pista de dança da parte de baixo. Ele, Diego, estava dançando desengonçado com uma garrafa de bebida cara de sabor limão na mão, estava bem vestido, corpo bem definido, logo notei, na certa tem tempo para frequentar academia, roupas verdadeiras de grifes, nada falsificadas, o que logo me fez perceber que não era um qualquer e me deu forças para investir. No escuro, investi com poucas palavras logo cobertas pelo essencial de um beijo e uma pegada no pau, para não acender muita intimidade naquele momento com palavras que muitos revelam. Deixamos a conversa para o dia seguinte e aqui estou eu, que mal dormi, por efeito da ansiedade de reencontrá-lo e do efeito do *doce* que tomei de suas mãos e de sua saliva, entre o azedo de sua bebida e a doçura da promessa de um romance que aqueles beijos no escuro, ao canto do bar, me prometiam. *Whatever*. Ele, Diego, tinha potencial para ser meu namorado: másculo e de um aparente *status* social não recusável. Usava perfume bom, conhecido e importado, o que confirmava minhas expectativas. Disse que falava outras línguas fora o inglês que todo mundo fala. Fora o celular que era do melhor. Corte de cabelo também. Perguntei a profissão antes do primeiro beijo, entre a pergunta do nome e a pergunta do bairro em que morava, Moema, meu sonho, e não dividia apartamento e muito menos estava com os pais. Do resto foram apenas beijos. Beijos a noite inteira, naquele canto da boate, que me levaram para as melhores sensações, para o grande caminho de um bom relacionamento que já tinha sido feito. Não iria me envolver com qualquer um, mas com um advogado empresarial como Diego com certeza, provavelmente lidava com problemas interessantes do empresariado, não era advogado trabalhista, os problemas eram o que me interessavam. Será

que ele quer namorar comigo também? Não seria um louco se quisesse, um *stylist* como eu, bem-sucedido, não sou uma bichinha qualquer que trabalha em lojas de departamento de roupas, estou acima da faixa do preconceito, tão acima que sou o orgulho da família por ter dinheiro e mais dinheiro cada vez mais. Imagina o orgulho que minha família deve ter de mim, por eu estar cada hora em cada canto do mundo; eu só queria dar orgulho à minha família e dei pela parte mais fácil de aceitarem, pelo dinheiro. O dinheiro me abriu portas na família, meu cartão de visitas é meu poder de compra diante da minha família. Com certeza será diante de Diego também. A felicidade que procuro pode ser comprada, tenho certeza disso, como dois e dois são quatro. Se eu não tivesse o dinheiro que tenho hoje, já teria sido abortado da Terra. O dinheiro que fiz e faço me mantém mais vivo que o material, é a minha existência mais profunda, graças ao meu *pink money*. Cheguei ao café na Avenida Paulista em que marcamos e lá estava Diego, com óculos escuros importados, sorriso tão receptivo que apagou o meu no bater do meu coração culposo. Cada passo que eu dava era tortuoso porque eu sentia os olhares de reprovação de quem estava à volta, eu sentia vergonha de mais uma vez estar ali, de mais uma vez ser quem eu sou, eu só queria voltar para casa e tudo aquilo acabar, eu queria pegar o telefone e falar com meus pais que tudo iria ficar bem, queria chorar, e chorei ao abraçar Diego, que já havia me dito que não gostava de problema, que a vida é alegria. Eu sabia que ali tudo já havia acabado antes mesmo de chegar o primeiro café expresso fumegante.

**Noite.** Voltar no metrô em um domingo à noite passado das dezenove horas, em São Paulo chuvosa, é melancólico. Eu sinto a exaustão do domingo nesta cidade que amanhã já estará toda de pé, espremida nos vagões e nos ônibus, tão sonolenta que dá dó. Mas ninguém sentiria dó de mim ali naquele momento com o coração despedaçado por não ter conseguido acender a chama do amor mais uma vez. Foi tudo tão rápido que não entendi, só sei que eu na verdade não sei mais se quero algo com o Diego. Ele é muito mais acima do que eu esperava, muito mais bonito no claro do dia, muito mais rico que eu poderia imaginar, não poderia competir com esses talentos que não tenho. Eu senti que ele era melhor do que eu quando me segurou aos prantos pelo braço, quando eu disparei a tentar

falar em alemão e ele não entendeu nenhuma palavra e ainda corrigiu duas ou três frases, não lembro direito, com o idioma perfeito de quem morou por alguns anos em Berlim. Diego era melhor do que eu, esse é seu defeito que faço questão de afastar de mim. Não sei lidar com o melhor do outro, pois o melhor sempre está em mim. A vida não segue em quadros de cinema, então, não conseguiria lidar com os intervalos entre uma cena e outra do filme que eu criei, em que o melhor do outro vai aparecer fora do meu controle. É o jogo da convivência que a relação exige e não sei jogar, não tenho modelo, meu modelo é o de um homem e uma mulher e não o de dois homens. Defeitos masculinos irão se potencializar e ninguém fala sobre isso, ou se fala busca o que já existe, e o que é que existe, *God?* Eu só quero chegar em casa para começar a separar as cores da próxima coleção. Prometo que serão mais arrasadoras que as da coleção passada. Mas qual foi a coleção passada? Eu não me lembro. Quem se lembra? Ninguém, na certa. Como é bom perder o passado e ter só ter o futuro como meta, pois o presente é real e doloroso demais no vazio deste vagão do metrô que me faz tão comum e insípido. Quero desenhar, quero criar, quero tecer, mas ainda não sei o quê. O amor, talvez.

*Eliseu, a Penélope subvertida da espera  
que tenta tecer,  
não a mortalha,  
mas o amor;  
na esperança da chegada  
do que nunca foi  
a esperar, esperar  
o que não existe  
o que não sabe  
tudo é espectro, simulacro  
de alguém que foi imposto;  
Não tem modelo de representação  
Eliseu desfaz o que poderia ser modelo  
pois, quer o Odisseu que nunca partiu*

**Dia.** Pedi o carro pelo aplicativo para ir ao encontro do Marcos. Quinze minutos esperando foram o que me fizeram consumir a unha do dedo indicador até a carne viva quando arranquei um dos pedaços e o sangue brotou como água na mina, a latência da dor deu uma aliviada na dor da espera que não passava. Ele me enviou algumas *nudes* e realmente é lindo. Nos conhecemos há dois dias e não paro de pensar na possibilidade de ser feliz com ele. Ele é um príncipe. E eu preciso tanto de um príncipe, que concebi esquecendo o tempo necessário para construir um reinado. Não quero república, quero reinado, para apenas eu mandar sem interferências, não suporto interferências desde que me livrei da minha família que diz me aceitar. Acho que só com um príncipe, que de tão bonito no reinado que eu construí, aceitariam. A beleza derrete preconceitos. Os belos, os verdadeiramente belos não sofrem, tem passagem livre para viver. Por isso procuro a beleza para encantar minha família e vencer a batalha de não ser realmente aceito. Quero a beleza para me encaixar na sociedade, já que eu não sou belo, procuro o belo para andar comigo no caminho tortuoso e ser o meu facão na selva abrindo caminho com sua beleza. Marcos tem essa beleza que eu preciso, todos que mostrei a foto dizem isso e isso é o que importa: a opinião dos outros. Só a beleza dele para impressionar os outros e manter o silêncio que me é tão caro ao me apontarem na rua, me excluírem. O barulho é excludente, ele separa. O silêncio não, acalma, faz ficar tudo homogêneo sem questionar. É dessa paz que preciso e não encontro. É essa paz que vejo nos casais heterossexuais e não vejo nos gays, estariam ainda aprendendo? Ou não buscam a beleza no outro por ser um casal gay? Não tenho certeza. Só sei que Marcos pode ser um passaporte para a aceitação, um troféu da vitória, do meu desejo a ser consumado, meu Ser é o Ter de alguém, é isso que projeto ouvindo a música do carro que me transporta rua Augusta acima rumo à Avenida Paulista naquele entardecer, para encontrar, por mais uma vez, um pretendente. Marcos, agora um príncipe atestado para além de mim, invejado para além de mim. Mas não foi inveja que senti quando coloquei os pés na calçada entre a Avenida Paulista e a Rua Augusta no final do trajeto, foi desespero por mais uma vez não querer investir, meu coração culposo vai perceber alguma coisa que ele não quer perceber e vou desistir de tudo novamente, porque não é perfeição que quero, é apenas algo sem brilho e com cheiro forte. O problema sempre é o

cheiro que não está na imaginação. Ele que bota meus pés no chão e me diz a verdade, porque é só o cheiro que é a realidade, os outros é só enganação. Marcos estava me esperando com um sorriso no rosto e eu cheguei com a desistência já em mãos. O corpo cansado e a esperança dilacerada em não querer perder mais nenhum minuto ali, há todo um arredor que vale mais a pena que o desejo de realmente ser amado, que foi queimado, consumido ali, numa fração de segundos. Aquilo já não era o que eu queria, Marcos já não era mais o que eu queria, uma relação já não era mais o que queria. Eu só queria voltar para casa. Voltar para minhas cores, meus desenhos, meus tecidos e criar na solidão. Tenho certeza que quando eu chegar em casa o que vou mais querer será voltar no tempo e estar ali com Marcos novamente. Prefiro abortar o momento antes que Marcos me aborte do seu. É o jogo e não quero perder. Prefiro a dor da desistência que a dor da perda. Ele não entendeu, mas eu entendi, e sofrendo com prazer disse não antes do assistir ao filme no cinema como combinado, antes do beijo tão imaginado, ganhar esse jogo era meu dever.

**Noite.** Eu não gostei das cores eleitas para a nova coleção, mas tive que aceitar porque na verdade eu sou empregado, nesses momentos caio na real de quão independente eu realmente não sou, e minha inteligência é só metal sugada como imã por uma empresa que finge aceitar minha sexualidade, mas se aproveita da minha necessidade de dar orgulho para meus pais para sugar minhas forças e minha inteligência. Poucos lugares aceitariam o afeminado que sou e não quero aceitar, é o meu medo de ser rejeitado que me leva a não persistir nas minhas cores e aceitar as cores que me são impostas. Minha inteligência está sendo tingida por cores que não fazem parte da minha alma, minha alma está tão escura, tão *dark* nesse momento que permito ser submetido que não consegui avançar na conversa com Marcos. O tão esperado encontro com um príncipe virou um pesadelo, nenhuma frase saía da minha boca e arranquei mais um pedaço de unha do dedo polegar, que me trouxe uma sensação boa de alívio, mas fez Marcos saltar da cadeira assustado com o sangue que verteu e caiu na mesa do jantar esperado. Ali foi o desastre, porque eu não conseguia me desculpar, só comecei a chorar sem querer aceitar a cor vermelha imposta pela tendência e pelo lucro da empresa, no lugar dos

tons rosa e branco do meu reinado que queria dar à coleção. Enfim, eu estava tão apaixonado por Marcos naqueles dois dias de contato por fotos e mensagens eletrônicas que minha alma escura passou para rosa e branco. Fiz de propósito, joguei pra perder para não perder e fui direito para a casa dos meus pais, com o dedo enrolado em um pedaço de papel, na esperança de minha mãe perceber, para além do dedo, o machucado de minha alma, mas ela não percebeu. Sentei e assisti com eles a um filme de *Hollywood*. Pela primeira vez em meses, me senti em paz. Calado. Só falei obrigado quando meu pai trouxe pipoca para comer e não comi. A mão ficou ocupada com o celular e não pude apanhar a pipoca. Agora tudo estava calmo. Calado, meu desejo estava apagado. O celular vibrou. Alguém gostou da minha foto. Seu nome era Bruno. Lindo, perfil perfeito, mas agora eu só queria pipoca.

## Referências

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Manoel Odorico Mendes. São Paulo: eBooksBrasil, 2009.

Recebido em XX/XX/XXXX

Aprovado em XX/XX/XXXX

Publicado em 25/10/2018