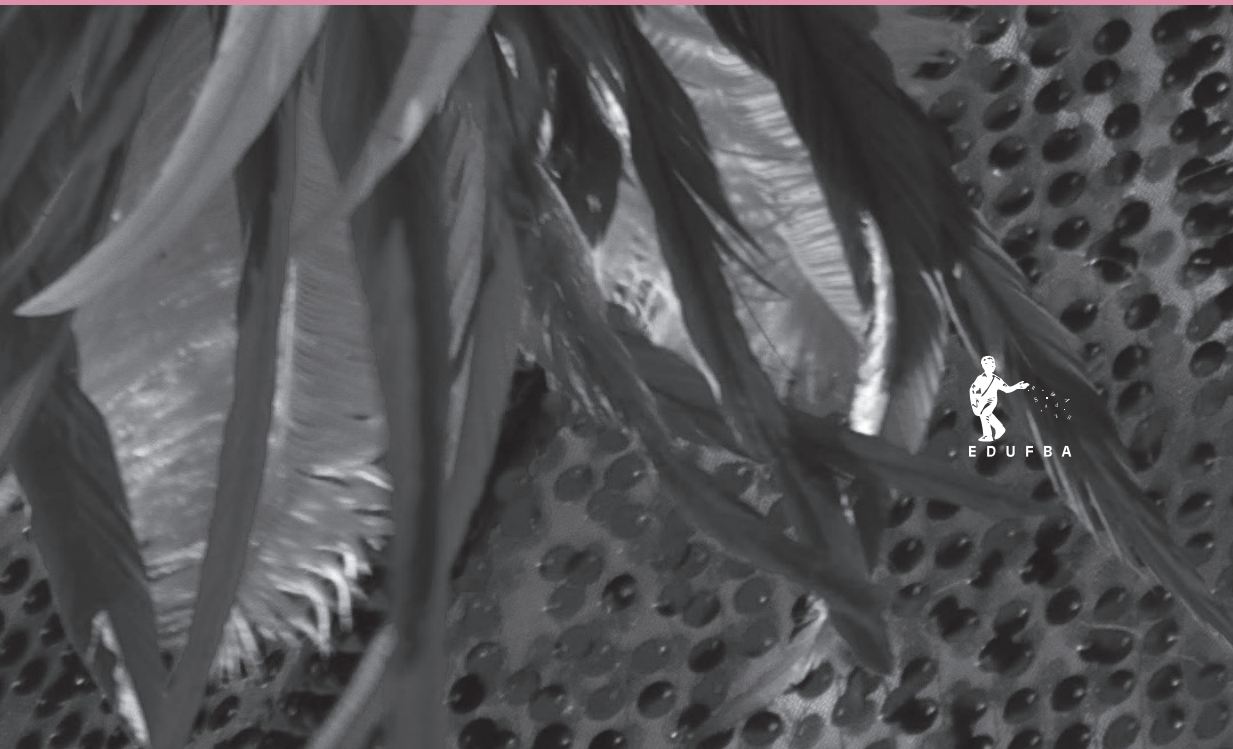




COLEÇÃO CULT

Artivismos das dissidências sexuais e de gênero

Leandro Colling (Org.)



Artivismos das
dissidências sexuais
e de gênero



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

ASSESSOR DO REITOR

Paulo Costa Lima



E D U F B A

EDITORA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA

Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo



CULT — CENTRO DE ESTUDOS
MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

COORDENAÇÃO

Adriano Sampaio

VICE-COORDENAÇÃO

Lynn Alves

COMISSÃO EDITORIAL

DA COLEÇÃO CULT

Alexandre Barbalho (Universidade
Estadual do Ceará)

Antonio Albino Canelas Rubim (UFBA)

Gisele Nussbaumer (UFBA)

José Roberto Severino (UFBA)

Laura Bezerra (UFRB)

Lia Calabre (Fundação Casa de Rui
Barbosa – RJ)

Linda Rubim (UFBA)

Liv Sovik (Universidade Federal do Rio
de Janeiro)

Mariella Pitombo Vieira (UFRB)

Marta Elena Bravo (Universidade
Nacional da Colômbia – Medellín)

Paulo Miguez (UFBA)

Renata Rocha (UFBA)

Renato Ortiz (UNICAMP)

Rubens Bayardo (Universidade de
Buenos Aires – Universidade San Martin)

COORDENADOR DA

COMISSÃO EDITORIAL

Antonio Albino Canelas Rubim

COLEÇÃO CULT

Artivismos das
dissidências sexuais
e de gênero

Leandro Colling
(organizador)

EDUFBA
SALVADOR, 2019

2019, autores.

Direitos para esta edição cedidos à EDUFBA.

Feito o depósito legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

DIAGRAMAÇÃO E ARTE FINAL Rodrigo Oyarzábal Schlabitz

FOTO DA CAPA: Pexels.com

REVISÃO: Mariana Rios Amaral de Oliveira

NORMALIZAÇÃO: Sandra Batista

Sistema de Biblioteca – SIBI /UFBA

Artivismos das dissidências sexuais e de gênero / Leandro Colling, organizador. -
Salvador: EDUFBA, 2019.
342 p.

ISBN: 978-85-232-1889-8

1. Relações de gênero. 2. Sexualidade – Brasil. I. Colling, Leandro.

CDD – 392.6

Elaborada por Jamilli Quaresma CRB-5: BA-001608/O

EDITORA FILIADA À:



EDUFBA Rua Barão de Jeremoabo, s/n – *Campus* de Ondina,
Salvador – Bahia CEP: 40170 115 / Tel: (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br / edufba@ufba.br

SUMÁRIO

- 7
Apresentação
Leandro Colling
- 11
A emergência e algumas características da cena artista das
dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade
Leandro Colling
- 41
Teat(r)o Oficina, corpo dissidente na cena brasileira
Marcelo de Tróia
- 57
Os cortes nos cus e os corpos (im)possíveis nos palcos
soteropolitanos na ditadura civil militar
Kleber José Fonseca Simões
- 81
Fábrica de heterotopias: o surgimento e reverberações do coletivo
artístico As Travestidas
Alexandre Nunes de Sousa
- 109
Cidade, ferida aberta: uma etnografia urbana com o coletivo Selvática
Marcelo de Tróia
- 141
“Teatro Kunyn, com K-Y”: uma imersão nas territorialidades
desejantes do Teatro Kunyn
Tiago Sant’Ana

159

Em busca das Liliths perdidas: identidades, interseccionalidades e
artivismos

Deivide Souza

183

As performances de uma mulher impossível: uma reflexão sobre os
recantos mais profundos do corpo que a aprisiona

Paulo César García

221

Sejamos todes trans: contribuições e limitações do Manifesto

Transfake

Djalma Thürler

253

Eu sou neguinha? Identidades e ambiguidades na MPB

Jorge Caê Rodrigues

309

Ruídos anti-hegemônicos na música brasileira contemporânea:
dissidências sexuais e de gênero

Rafael Siqueira de Guimarães e Cleber Braga

Apresentação

Leandro Colling

Os 11 textos que integram este livro foram produzidos a partir da pesquisa “Outras políticas para o respeito às diferenças sexuais e de gêneros no Brasil hoje”,¹ iniciada em 2016, que tem o objetivo de fazer um mapeamento e analisar alguns coletivos e artistas independentes que trabalham com temas ligados às dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. A investigação está sendo realizada por pessoas que integram o Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS), da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O NuCuS foi criado em 2007 como grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade (CuS), no interior do Centro

de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Cult), mantenedor da Coleção Cult, que publica este livro.²

É evidente que a pesquisa e nem o livro darão conta de analisar todas as produções, características e nuances do que estamos chamando de “cena artivista das dissidências sexuais e de gênero” do Brasil da atualidade. A proposta foi a de reunir alguns textos que tratam mais especificamente sobre artistas e coletivos que têm usado, ontem e hoje, o teatro e a música para problematizar e questionar as normas de gênero e sexualidade no Brasil.

O primeiro texto, intitulado “A emergência e algumas características da cena artivista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade”, de Leandro Colling, oferece um panorama mais geral dessa cena, aponta algumas das suas características e condições de emergência e também anuncia desafios de ordem conceitual para analisar essas produções. Depois disso, temos oito textos que tratam, de forma mais detida, sobre produções teatrais e suas reverberações. Para início de conversa, Marcelo de Trói, em “Teat(r)o Oficina, corpo dissidente na cena brasileira”, analisa o longo grupo de São Paulo como um dos precursores no uso do teatro para questionar as normas de gênero e sexualidade. Esses questionamentos, como também mostra Kleber José Fonseca Simões, em “Os cortes nos cus e os corpos (im)possíveis nos palcos soteropolitanos na ditadura civil militar”, não foram inaugurados agora.

Depois desses dois textos que tratam de alguns precursores, os artigos analisam alguns grupos de atualidade que se destacaram nacionalmente. Em “Fábrica de heterotopias: o surgimento e reverberações do coletivo artístico As Travestidas”, Alexandre Nunes de Sousa investiga a importância da companhia de Fortaleza. Em “Cidade, ferida aberta: uma etnografia urbana com o coletivo Selvática”, Marcelo de Trói analisa uma apresentação da trupe de Curitiba. Já Tiago Sant’Ana, em “‘Teatro Kunyn, com K-Y’: uma imersão nas territorialidades desejantes do Teatro Kunyn”, trata de outro coletivo paulistano.

As pessoas artistas e coletivos de Salvador têm produzido muito na perspectiva das dissidências sexuais e de gênero e, neste livro, abordaremos o trabalho de apenas dois grupos. No texto “Em busca das Liliths perdidas: identidades, interseccionalidades e ativismos”, Deivide Souza trata sobre o Coletivo das Liliths, e Paulo César García, em “As performances de uma mulher impossível: uma reflexão sobre os recantos mais profundos do corpo que a aprisiona”, trata de uma peça da ATeliê VoadOR Companhia de Teatro. O bloco de texto sobre teatro se encerra com o artigo “Sejamos todes trans: contribuições e limitações do Manifesto Transfake”, no qual Djalma Thürler trata sobre uma das tretas mais comentadas na cena artística dos últimos tempos.

Por fim, há dois textos que abordam mais especificamente sobre artistas da música. O primeiro, seguindo a lógica do livro, trata sobre artistas e bandas precursoras. Intitulado “Eu sou neguinha? Identidades e ambiguidades na MPB”, é assinado por Jorge Caê Rodrigues. O segundo, de autoria de Rafael Siqueira de Guimarães e Cleber Braga, “Ruídos anti-hegemônicos na música brasileira contemporânea: dissidências sexuais e de gênero”, não trata de uma produção em particular, mas de uma série de artistas que tem realizado um potente trabalho artístico e político em nosso país.

Esperamos que este seja apenas o primeiro livro do NuCuS sobre essa cena. Aliás, será fácil perceber como essa cena merece ser estudada com cuidado e como temos muito a aprender com quem a integra, em termos políticos, epistemológicos e conceituais.

Boa leitura!

O organizador

Notas

- 1 A pesquisa é financiada pelo edital nº 01-2016 – Universal, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).
- 2 A Coleção Cult já publicou dois outros livros de eventos e pesquisas realizadas pelo CuS: *Stonewall 40 + o que no Brasil?*, em 2011, e *Estudos e políticas do CuS: grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade*, de 2013.

A emergência e algumas características da cena artística das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade¹

*Leandro Colling**

Introdução

Este texto tem dois objetivos que estão entrelaçados: dar algumas explicações sobre as condições de emergência e características do que chamamos, ainda que precariamente, de “cena artística das dissidências sexuais e de gênero” no Brasil. Para falar da emergência, retomaremos o método genealógico de Michel Foucault (1993) e observaremos algumas

* Professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, ambos da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e coordenador do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS).
E-mail: leandro.colling@gmail.com.

condições sociais, políticas e históricas que colaboraram para a aparição de dezenas de artistas e/ou coletivos que estão usando diversas linguagens artísticas para problematizar as normas de gênero e sexualidade em nosso país nos últimos 10 a 15 anos. Para enfrentar o segundo objetivo, além da observação dessa cena, acionarei alguns dos textos que compõe este livro, em diálogo com algumas obras dos estudos das artes e dos estudos *queer*.²

Antes de enfrentar os dois objetivos, algumas rápidas explicações sobre a expressão “cena artista das dissidências sexuais e de gênero”. A ideia de pensar essa produção como uma “cena” surgiu inspirada nos textos da crítica cultural Nelly Richard (2013). Ela denominou de “Escena de Avanzada” um conjunto de obras, artistas e escritores do Chile que produziram uma série de obras depois do golpe de Estado de 11 de setembro de 1973 no país. As pessoas da Escena de Avanzada, entre outras coisas, também problematizavam as normas de gênero e sexualidade, em especial as produções de Carlos Leppe e Juan Dávila. Assim como pensaremos a cena atual brasileira, Nelly Richard (2013, p. 17) também identificava uma enorme pluralidade: “[...] a arte da Avanzada oferecia seus signos ao devir coletivo de uma participação múltipla e inacabada, recorrendo à ‘temporalidade acontecimento’ de obras que se projetavam como realizações em curso”. Como veremos adiante, guardadas as diferenças e períodos históricos distintos, a cena brasileira também se aproximará da cena chilena ao cruzar a fronteira entre as linguagens artísticas e valorizar o corpo nas práticas artísticas. “[...] o corpo, na arte da performance, atuou como um eixo transemiótico de energias pulsionais que, em tempos de censura, liberava margens de subjetivação rebelde”. (RICHARD, 2013, p. 13)

Outra explicação necessária, antes de entrar nos objetivos deste texto, diz respeito à expressão “ativismo”, utilizada tanto por algumas pessoas artistas quanto por pesquisadoras para se referir a determinadas produções artísticas que possuem propostas políticas mais explícitas. A nossa pesquisa, ainda em curso, tem verificado que, muitas vezes,

a expressão é usada de forma pouco crítica, sem apontar os seus potenciais ou limites.³ Raposo (2015, p. 4), por exemplo, assim define artivismo:

Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas, como as que André de Castro tem vindo a prosseguir. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística.

Vila Boas (2015) e Mesquita (2008) apontam que o termo “artista”, no Brasil, foi usado pela primeira vez em uma reportagem no jornal *Folha de S. Paulo*. Enquanto o primeiro acaba por adotar a expressão em seu trabalho, o segundo prefere a categoria “arte ativista”. Mesquita (2008, p. 31) considera que o termo é:

[...] problemático por denotar um certo engessamento dos campos de relação entre artivismo e arte, além de, obviamente, ser um nome inventado pela mídia muito mais com o objetivo de se criar uma ‘tendência artística emergente’ ou um ‘ismo’ dentro de uma ‘nova vanguarda’.

Mesquita (2008, p. 15) também fez diferenciações entre arte política e arte ativista:

Considere que a arte ativista não significa apenas arte política, mas um compromisso de engajamento direto com as forças de uma produção não mediada pelos mecanismos oficiais de representação. Esta não-mediação também compreende a

construção de circuitos coletivos de troca e de compartilhamentos abertos à participação social e que, inevitavelmente, entram em confronto com os diferentes vetores das forças repressivas do capitalismo global e de seu sistema complexo de relações entre governos e corporações, a reorganização espacial das grandes cidades, o monopólio da mídia e do entretenimento por grupos poderosos, redes de influência, complexo industrial-militar, ordens religiosas, instituições culturais e educacionais e etc.

Mourão (2015), outro pesquisador que adota a expressão “ativismo” em seus textos e também em suas produções artísticas, identifica que as práticas artivistas ganharam novo impulso nos chamados novíssimos movimentos sociais, que:

[...] têm recorrido a representações no protesto que podemos colocar em paralelo com o campo das artes, pela sua linguagem. Adotam dramaturgias visuais nos atos reivindicativos que vão para além do padronizado em manifestações partidárias e sindicais típicas, podendo se identificar na sua prática recursos da arte contemporânea como o *happening*, o *site-specific*, a instalação, o *ready-made* ou a performance. (MOURÃO, 2015, p. 60, grifo do autor)

Para autor, o termo “ativismo”:

[...] é um neologismo híbrido que estabelece uma ‘relação orgânica entre arte e ativismo’ [...]. Começou a partir da primeira década do séc. XXI em pequenos círculos de meios artísticos e acadêmicos norte-americanos, difundindo-se, entretanto, a nível internacional. (MOURÃO, 2015, p. 60)

Trói (2018, p. 72) também tratou sobre a cena artivista no Brasil e diz que a reportagem do jornal *Folha de S. Paulo*⁴ “[...] relaciona alguns coletivos com a arte situacionista dos anos 60 e afirma haver um ‘revival’ inspirado em nomes como Hélio Oiticica”. Essa cena, que produz um discurso muitas vezes anarquista e anti-institucional, recebeu críticas de pessoas citadas na reportagem, a exemplo do crítico de arte

Fernando Cocchiarale, que via a cena artista com um discurso com “pulsões agressivas”. Trói (2018) prefere grafar a palavra “a(r)tivismo” e a liga com o *queer* para pensar as produções que dialogam com as dissidências sexuais e de gênero. No entanto, o autor não usa a expressão como uma etiqueta ou identidade para determinados artistas, mas para pensar a emergência de produções com determinadas características.

A lógica não é dizer qual produção é ou não a(r)tivismo, mas refletir sobre a emergência dessas produções nos permite notar como isso afeta todo o contexto das artes e seu mercado, perceber que a todo momento, artistas, ativistas, coletivos e o próprio mercado serão questionados quanto a validade, a legitimidade e os agenciamentos que essas produções suscitam. Para além das ‘intenções’ dos artistas e ativistas, são os enunciados e seus impactos que nos darão ferramentas para analisar essa emergência. Penso, por exemplo, ser mais lógico chamar essa produção de a(r)tivismo do que considerar ou chamar aqueles que executam as obras de ‘artistas’. Mesquita (2008) usa os termos ‘artista ativista’, ‘ativista cultural’ ou simplesmente ‘artista’ ou ‘ativista’. Se o sufixo ‘ismo’ procura dar a ideia de algo instituído, de movimento, aqui é preciso um esforço permanente para fugir da ideia de movimento unificado e pensar na emergência de determinada produção como um acontecimento. Há também, ao contrário, quem não abomine o termo e já se denomine ‘ativista’, mas, na minha análise, não existe o ofício do artista, os a(r)tivismos queer são produções de acontecimentos que tratam de desestabilização sexual, de gênero com caráter anticolonial e, frequentemente, com caráter anarquista. Sendo produção de acontecimentos, faz sentido que a performance seja uma das linguagens mais usadas nessa cena, porque ela é, em si, um acontecimento. (Trói, 2018, p. 76)

E a expressão “dissidências sexuais e de gênero”? Essa é outra que precisa ser mais bem problematizada e questionada. De minha parte, tenho usado a expressão inspirado no artista, ativista e pesquisador Felipe Rivas San Martín.

De início usamos a palavra ‘diversidade’ quase como continuação do Comitê de Esquerda pela Diversidade Sexual, que foi o antecedente do CUDS. O discurso da dissidência sexual começa a aparecer em 2005 também porque coincide com o fato do tema da diversidade sexual, nesse momento, começar a se tornar muito institucional, quando o termo ‘diversidade’ parece ser demasiado normalizado, muito próximo do discurso da tolerância, demasiado multicultural e neoliberal. Por outro lado, tampouco nos interessava uma nomenclatura queer diretamente, pois estávamos muito preocupados com essas hierarquias norte-sul, na circulação de saberes e pensando muito fortemente no local, na genealogia local das sexualidades críticas. O conceito de dissidência sexual nos retira dessa lógica multiculturalista inócua, neste momento já muito perto do discurso do Estado, e também não é simplesmente uma repetição de um discurso norte-americano do queer, de um discurso metropolitano hegemônico. Ao mesmo tempo, dissidência é pós-identitário porque não fala de nenhuma identidade em particular, mas põe o acento na crítica e no posicionamento político e crítico. (SAN MARTIN apud COLLING, 2015, p. 151)

Como é possível perceber, nomear certa produção artística como “cena artivista das dissidências sexuais e de gênero” não se resume ao uso uma simples expressão, mas a uma série de conceitos e discussões que valem a pena serem estudadas e problematizadas.

Condições de emergência

Em termos foucaultianos, quais foram as condições de emergência dessa cena artivista no Brasil? Como explicar que, em poucos anos, tenhamos tantas coisas sensacionais acontecendo nas artes e suas interfaces com gêneros e sexualidades dissidentes? Para responder às duas primeiras perguntas com a ajuda da genealogia foucaultiana, devemos destacar que não daremos conta de explicar a origem dessa cena artivista. A genealogia, explica ele, “se opõe à pesquisa da ‘origem’”. Foucault (1993, p. 22) conta como Nietzsche o ensinou a fazer genealogias e destaca que a pesquisa que pretende descobrir uma origem, via de regra,

comete três equívocos: “primeiramente, a pesquisa, nesse sentido, se esforça para recolher nela (a origem) a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma”, e, além disso, via origem, “gosta-se de acreditar que as coisas em seu início se encontravam em estado de perfeição; que elas saíram brilhantes da mão do criador”. E, por fim, “ela (a origem) seria o lugar da verdade”.

Foucault, ao invés de procurar a origem de determinados discursos que teriam uma relação causal a partir de uma intenção ou determinação prévia, com acontecimentos que poderiam ser analisados em categorias prévias ou mesmo identidades preestabelecidas, propõe que a genealogia deve:

[...] marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona; espreita-los lá onde menos se os esperava e naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos; apreender seu retorno não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas onde eles desempenharam papéis distintos; e até definir o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não aconteceram (Platão em Siracusa não se transformou em Maomé).

A genealogia exige, portanto, a minúcia do saber, um grande número de materiais acumulados, exige paciência. Ela deve construir seus ‘monumentos ciclópicos’ não a golpes de ‘grandes erros benfazejos’ mas de ‘pequenas verdades inaparentes estabelecidas por um método severo’. Em suma, uma certa obstinação na erudição. A genealogia não se opõe à história como a visão altiva e profunda do filósofo ao olhar de toupeira do cientista; ela se opõe, ao contrário, ao desdobramento meta-histórico das significações ideais e das indefinidas teleologias. (FOUCAULT, 1993, p. 23)

A proveniência (*Herkunft*) e a emergência (*Entstehung*), continua Foucault, são objetos próprios da genealogia. Mas a primeira também não deve ter como proposta a busca de características que permitiriam identificar um indivíduo, por exemplo, pela sua raça, grupo ou tradição. A proveniência, ao contrário, deve

descobrir todas as marcas sutis, singulares, subindividuais que podem entrecruzar nele e formar uma rede difícil de desembaraçar; longe de ser uma categoria de semelhança, tal origem permite ordenar, para colocá-las à parte, todas as marcas diferentes. (FOUCAULT, 1993, p. 23)

E continua: “A pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido”. (FOUCAULT, 1993, p. 23) E, nessa pesquisa, o corpo assume uma centralidade:

O corpo – e tudo o que diz respeito ao corpo, a alimentação, o clima, o solo – é o lugar da *Herkunft*: sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito.

O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história aruinando o corpo. (FOUCAULT, 1993, p. 24)

Já a emergência (*Entstehung*) constitui o princípio e a lei singular de um aparecimento. Mas cuidado:

Do mesmo modo que se tenta muito frequentemente procurar a proveniência em uma continuidade sem interrupção, também seria errado dar conta da emergência pelo termo final. [...] A emergência se produz sempre em um determinado estado das forças. A análise da *Herkunft* deve mostrar seu jogo, a maneira como elas lutam umas contra as outras, ou seu combate frente a circunstâncias adversas, ou ainda a tentativa que elas fazem – se dividindo – para escapar da degenerescência e recobrar o vigor a partir de seu próprio enfraquecimento. [...] A emergência é, portanto, a entrada em cena das forças; é sua interrupção, o salto pelo qual elas passam dos

bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor e sua própria juventude. [...] Ninguém é portanto responsável por uma emergência; ninguém pode se autoglorificar por ela; ela sempre se produz no interstício. (FOUCAULT, 1993, p. 25, grifo do autor)

Então, quais foram as condições de emergência desses contra-discursos das dissidências sexuais e de gêneros via manifestações de artistas do Brasil nos últimos anos? Como já destacamos, estamos pensando o ativismo como uma cena. Não se trata de uma identidade a ser carimbada nas pessoas artistas, ainda que algumas delas às vezes se identifiquem como artistas. Também não se trata de um tipo de ativismo que possui uma associação que centraliza e articula os grupos e artistas. O fenômeno, como veremos, emerge em função de uma série de fatores, alguns deles talvez até desconhecidos pelas pessoas artistas.

E de que *boom* de ativismos dissidentes estamos falando? Irei listar apenas algumas pessoas artistas e/ou coletivos, sem descrever o que cada uma delas faz – e fazem das mais variadas maneiras, linguagens, estéticas, propostas. Na música, temos nomes que rapidamente se tornaram bem conhecidos nacionalmente, como Johnny Hooker, Liniker, Jaloo, Caio Prado, Rico Dalasam, MC Xuxu, Linn da Quebrada, As Bahias e a Cozinha Mineira. Mas também temos uma grande variedade de nomes menos conhecidos, como Luana Hansen, Simone Magalhães, Verônica Decide Morrer, Rosa Maria Codinome Rosa Luz, Transnitta, Hiran, Tiely Queen, Quebrada Queer, Danna Lisboa, Lulu Monamour, Triz e Ctrl+N. Na cena teatral, apenas para citar alguns, temos o Teatro Kunyn (São Paulo), As Travestidas (Fortaleza), ATeliê VoadOR e Coletivo das Liliths (Salvador). Esses grupos são analisados com mais detalhes nesta coletânea.

Fora isso, uma profusão de coletivos diversos, com ênfase em performances, como O que você queer? (Belo Horizonte), Cena Queer e Afrobapho (Salvador), Anarcofunk (Rio de Janeiro), Revolta da Lâmpada (São Paulo), Selvática Ações Artísticas (Curitiba), Cabaret

Drag King (Salvador), Coletivo Coiote (nômade), Seus Putos (Rio de Janeiro). A lista poderia ser longa, em especial se contemplasse artistas da performance independentes, como Miro Spinelli, Sara Elton Panamby, Jota Mombaça, Leona Vingativa, Kleper Reis, Rafael Bqueer, Uýra Sodoma, Tertuliana Lustosa, Michelle Mattiuzzi, Euvira, Yuri Tripodi, Malayka SN, Ah Teodoro, Maria Tuti Luisão e Shankar.

Na literatura, destacam-se produções realizadas por pessoas trans, a exemplo de João W. Nery, Amara Moira, Dodi Leal e Bruna Sofia Morsch. No cinema, também poderíamos citar vários exemplos, tais como os filmes *Corpo elétrico*, *Boi Neon*, *Madame Satã*, *Elvis e Madona*, *Tatuagem*, *Bixa Travesty*. Os filmes do cineasta Gustavo Vinagre também têm sido analisados como expoentes dessa cena das dissidências. (STOFFELS, 2018) Nas artes plásticas, as produções também são diversas e algumas delas foram apresentadas na exposição *QueerMuseu*,⁵ que teve sua exibição interrompida em função da repercussão da mostra, realizada em Porto Alegre.⁶

Obviamente, as relações entre arte, política e diversidade sexual e de gênero, em especial quando pensamos na história do feminismo, não são novas.⁷ As feministas, assim como outros movimentos sociais, como o Movimento Negro, com o Teatro Negro, sempre perceberam que as artes e os produtos culturais em geral são potentes estratégias para produzir outras subjetividades capazes de atacar a misoginia, o sexismo e o racismo.

Da mesma forma, a produção artística brasileira que problematiza as normas sexuais e de gênero, dentro do que hoje poderíamos caracterizar como sintonizada com perspectivas *queer*, também não é absolutamente nova. Estudos desenvolvidos no interior do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidade (NuCuS) já trataram, por exemplo, do papel do grupo Dzi Croquettes (CYSNEIROS, 2014; THÜRLER, 2015), do cinema de Jomard Muniz de Britto (SANT'ANA, 2016) e do pioneirismo do Teatro Oficina (TRÓI, 2018), grupo que surgiu em 1958, em São Paulo, que revolucionou a forma de fazer

espetáculos no Brasil e tencionou os limites entre palco e audiência. Nos seus espetáculos, a liberdade dos corpos foi e é posta em cenas que envolvem nudez, rituais orgiásticos e críticas sociais ácidas. O grupo Vivencial Diversiones, fundado em Recife, em 1979, e Os Satyros, criado em 1989, em São Paulo, também são precursores dessa cena artivista das dissidências sexuais e de gênero de que tratamos aqui.⁸

No entanto, o que temos percebido com mais intensidade nos últimos anos é a emergência de outros coletivos e artistas que trabalham dentro de uma perspectiva das dissidências sexuais e de gênero e que, ao mesmo tempo, explicitam suas intenções políticas, ou melhor, que criam e entendem as suas manifestações artísticas como formas distintas de fazer política, em especial quando contrapostas às formas mais “tradicionais” usadas pelo movimento LGBT e feminista *mainstream*. E quais as condições de emergência de discursos tão provocadores? Eis algumas dessas condições que estão inter-relacionadas e que, ao meu ver, ainda merecem ser investigadas:

a) Após um período em que tínhamos a sensação de uma maior liberdade em relação à diversidade sexual e de gênero no Brasil, gerada, em boa medida, pela maior visibilidade de questões LGBT e pelo reconhecimento do casamento entre pessoas do mesmo sexo no Supremo Tribunal Federal, em 2011, determinados setores, em especial religiosos, elegeram as pessoas LGBT como seus principais alvos. Esses setores conseguiram barrar e acabar com determinadas políticas públicas que estavam em gestação, a exemplo do programa Escola sem Homofobia. Articulados e com grande incidência na mídia, inclusive seus próprios canais de comunicação, assistimos ao recrudescimento de uma onda conservadora no país⁹ nos últimos anos, que culminou, por ora, na eleição do presidente Jair Bolsonaro, em 2018.

No entanto, Foucault (1988) nos ensinou, entre outras coisas, que a dinâmica do poder não é e nunca foi essencialmente repressiva. Com a proposta de desconstruir um forte argumento presente na obra de Freud (2010), para quem um dos traços constitutivos da sexualidade estaria

na repressão, Foucault (1988) não defendeu que a hipótese repressiva é falsa, mas que é preciso recolocá-la dentro de uma economia geral dos discursos que coincidiu, historicamente, com interesses diversos, em especial os do capitalismo e da Igreja Católica. Mas Foucault questionou a hipótese repressiva não apenas em relação à sexualidade, “mas em um espaço histórico e político bem mais abrangente”. (BIRMAN, 2000, p. 67) Continua ele:

Essa hipótese estaria presente não só na psicanálise, mas também na teoria crítica que se apropriou em parte da psicanálise em algumas de suas leituras sobre a modernidade. De acordo com a hipótese repressiva, o desejo se ordenaria sempre pelo imperativo da *lei*, que produziria a repressão propriamente dita. (BIRMAN, 2000, p. 67, grifo do autor)

As reflexões de Foucault, mais do que para entender como ocorreu a emergência dos discursos e práticas em torno da polícia do sexo, são potentes para pensarmos em como fissurar as normas repressivas. Que estratégias podem ser usadas para combater a produção de uma ciência sexual, a vigilância, a sujeição, os suplícios, o desejo voltado sempre pelo imperativo da lei e dialogar com as artes eróticas e os conhecimentos produzidos desde as heterotopias, dos cuidados de si, das escritas de si, das singularidades? As reflexões de Suely Rolnik (2011, p. 16), feitas em outro contexto e com outras intenções, também podem auxiliar nesse ponto. Ela explica que o que caracteriza a política de subjetivação de regimes ditatoriais, de direita ou esquerda, é o enrijecimento:

[...] patológico do princípio identitário. Afim de se manterem no poder, não se contentam em não levar em conta as expressões do corpo vibrátil, ou seja, as formas culturais e existenciais engendradas numa relação viva com o outro e que desestabilizam a cartografia vigente. Destrutivamente conservadores, eles vão mais longe do que a simples desconsideração de tais expressões: empenham-se obstinadamente em desqualifica-las e humilhá-las [...]. (ROLNIK, 2011, p. 16)

Não estamos exatamente em uma ditadura¹⁰ tradicional e, para Rolnik (2011, p. 18), não estaríamos mais sob o regime identitário, mas naquilo que ela denomina como uma subjetividade flexível que foi rapidamente apropriada pelo capitalismo cognitivo, “[...] cujo objetivo é o de fazer desta potência o principal combustível de sua insaciável hiper-máquina de produção e acumulação de capital”. A partir daí, podemos fazer várias reflexões: vivenciamos um período de subjetividades flexíveis, perversamente apropriadas pelo capitalismo, ao mesmo tempo em que forças conservadoras se articulam e retomam discursos de regimes ditatoriais e, no meio desse turbilhão, determinadas pessoas reagem, tentam produzir outras mensagens, mas que, ao mesmo tempo, também não estão necessariamente imunes da lógica do capital sobre as suas produções pretensamente desestabilizadoras e subversivas.

b) Parte do movimento LGBT do Brasil, em que pese suas diferenças internas e em relação a outros países, também tem entre suas características algo que percebi em vários movimentos similares no exterior (COLLING, 2015): trata-se do aprisionamento à lógica estrita da identidade, do paradigma da igualdade e da aderência à heteronormatividade. Isso tornou o grosso do movimento LGBT bastante normatizado e comportado. (COLLING, 2013a) Ora, se não há espaço no movimento, as pessoas encontram outras formas de fazer política com os instrumentos mais próximos de suas vidas.

De forma muito resumida, as políticas geradas em torno do paradigma da igualdade e da afirmação das identidades levadas a cabo por parte significativa do movimento LGBT, via de regra, trabalham com as seguintes ideias:

- apostam quase que exclusivamente na conquista de marcos legais, em especial o matrimônio ou outras leis e normativas;
- possuem poucas ações que combatam os preconceitos e as discriminações por meio do campo da cultura;

- explicam a sexualidade e as identidades de gênero dentro de uma perspectiva que, a rigor, flerta ou adere com a ideia de que há apenas dois gêneros (masculino e feminino) e de que tanto os gêneros quanto as orientações sexuais são “naturais” ou até gerados por componentes biológicos/genéticos;
- através da afirmação das identidades, forçam todas as pessoas não heterossexuais a se enquadrarem em uma das identidades da sigla LGBT;
- consideram que, para conquistar os direitos, as pessoas LGBT precisam criar uma “representação respeitável”, uma “boa imagem”, o que significa, no final das contas, uma aderência à heteronormatividade.

Enquanto isso, artistas e coletivos da cena artista apostam nos produtos culturais para produzir novos processos de subjetivação, capazes de sensibilizar e modificar as percepções que as pessoas possuem em relação às dissidências sexuais e de gênero. Além disso, explicam as sexualidades e os gêneros para além dos binarismos, com duras críticas às perspectivas biologizantes, genéticas e naturalizantes. Em boa medida, as pessoas que integram essa cena parecem entender que as identidades são fluidas e que novas identidades são e podem ser criadas, recriadas e subvertidas permanentemente. Para verificar isso, basta observar como essas pessoas, em suas obras e em suas demais intervenções públicas, seja na imprensa ou nas suas redes sociais, possuem uma imensa variedade de formas de se autoidentificar em relação a gênero e sexualidade, tema sobre o qual tratarei adiante.

As pessoas dessa cena também rejeitam a ideia de que, para serem respeitadas ou terem direitos, as pessoas devam abdicar de suas singularidades em nome de uma “imagem respeitável” perante a sociedade. Isso porque as produções artísticas dessas pessoas não fazem concessões para se adaptar às normas de gênero e sexualidade. Outra característica que parece muito presente é a interseccionalidade. (AKOTIRENE, 2018)

Além de compreender as intersecções entre gênero e sexualidade, as pessoas e os coletivos dessa cena no Brasil têm produzido seu ativismo também atacando o racismo, o capacitismo, a pobreza e várias outras questões que produzem a subalternidade e a precariedade.

c) O espantoso crescimento dos estudos de gênero e sexualidade no Brasil, em especial os situados dentro dos estudos *queer* e das dissidências sexuais e de gênero, também pode ter colaborado para a grande profusão dessa cena artista. O crescimento dos estudos acompanha a ampliação da própria universidade no Brasil, o que ocorreu com grande intensidade a partir do primeiro governo Lula, em 2003. E essa cena artista dissidente tem sido acolhida e participa ativamente de eventos, como o Seminário Internacional Desfazendo Gênero. Nesse congresso, ao contrário do que ocorre em muitos outros da área das humanidades, a produção artística ativista não aparece apenas para momentos lúdicos e festivos. Ela é entendida, assim como na área das artes, como produtora de saber tal qual as demais formas de produção de conhecimento mais consolidadas e respeitadas no ambiente acadêmico. Por isso, não é aleatório que, após as três edições já realizadas – em Natal, Salvador e Campina Grande –, tenham acontecido grandes repercussões sobre as apresentações artísticas realizadas no Desfazendo Gênero.¹¹

d) A ampliação do acesso às novas tecnologias e a massificação das redes sociais certamente constituem outro fato importante para pensarmos nas condições de emergência dessa cena artista. É através das redes que as pessoas conseguem se conectar com as outras, divulgar suas produções e ações, tudo com um custo bastante reduzido, mas também com muitos problemas de censura em função das preconceituosas regras de redes, em especial do Facebook. Ao analisar o trabalho de algumas pessoas dessa cena artista, Lessa (2015) já apontava para o uso intenso das novas tecnologias e redes sociais.

e) A ampliação da temática LGBT na mídia em geral, em especial em telenovelas, filmes e programas de televisão, também gerou, se

não condições de emergência para essa cena artista, pelo menos munção para se contrapor ao que a grande mídia pensa e divulga como uma “boa imagem” para mulheres e pessoas LGBT. Se parte da imprensa defende a ideia de que a mulher ideal é aquela “bela, recatada e do lar” ou que a telenovela prioriza personagens gays ou lésbicas que aderem à heteronorma (COLLING, 2013b), as pessoas e coletivos artistas trabalham no sentido de problematizar e desconstruir essas representações.

f) Por fim, uma última questão não menos importante. Nos últimos anos, assistimos à emergência de diversas identidades trans e pessoas que se identificam como não binárias no Brasil. Além disso, a fechoção, a não adequação às normas – corporais e comportamentais – de meninos afeminados, mulheres lésbicas masculinizadas e outras várias expressões identitárias flexíveis provocaram a abertura do fluxo antes mais rigidamente identitário. Essa proliferação de várias identidades gerou uma série de consequências, sobre o campo da diversidade sexual e de gênero no Brasil, que ainda precisam ser pesquisadas. Apenas cito aqui uma delas, analisada com mais cuidado em outro texto (COLLING, 2018): a compreensão de que as transexualidades e as travestilidades não são variações das homossexualidades, mas variações das identidades de gênero. Essa grande mudança ocorreu, a rigor, nos últimos dez anos no Brasil e em vários outros países. Antes disso, as próprias pessoas trans se autoidentificavam, muitas vezes, como homossexuais, gays ou lésbicas. Hoje, temos muitas pessoas trans que se identificam como homens ou mulheres trans heterossexuais, homossexuais, bissexuais, pansexuais e um longo *et cetera*. Curiosamente (ou não), são exatamente essas pessoas trans ou não binárias, fechativas, lacradoras,¹² sapatonas masculinizadas, bichas afeminadas que formam a maioria das artistas da cena das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. Isso não é um mero detalhe; é central para qualquer análise dessa cena em nosso país.

Características artísticas

Dentro dessa cena ativista, existem muitas diferenças entre coletivos e artistas, mas também existem algumas semelhanças. Apontarei a seguir apenas algumas semelhanças, sem esgotar o tema e qualquer pretensão de defender que todos os nomes listados se sintam contemplados. Como era de se esperar, as características artísticas dessa cena não estão desconectadas ou já anunciadas em várias das suas condições de emergência listadas anteriormente.

Para início de conversa, chama atenção como as características artísticas são bastante condizentes com as propostas conceituais e políticas que deram condições de emergência e são usadas nessas produções. A valorização das identidades híbridas, de gênero e sexualidade, se encontra conectada com uma produção artística que usa múltiplas linguagens. Performance, teatro, dança e canto podem estar misturados em um mesmo espetáculo, o que também conecta essas produções com as tendências da arte contemporânea.

Terry Smith (2012) contrapõe a arte moderna com a arte contemporânea para pensar a história desta última. Para ele, a passagem de uma para outra se iniciou nos anos 1950, emergiu nos 1960, foi discutida nos anos 1970 e se tornou inegável nos anos 1980. O autor não estabelece características da arte contemporânea porque está mais interessado em analisar três correntes, uma delas com muito diálogo com a nossa cena ativista. Trata-se da corrente que teria sido criada pelo que ele chama de “o giro pós-colonial”.

Após a descolonização de aquelas zonas que constituíam o segundo, terceiro e quarto mundo, e a partir do impacto que isso teve no que era o primeiro mundo, surgiu uma infinidade de arte determinado por valores locais, nacionais, anti-coloniais, independentes e antiglobalização (os da diversidade, identidade e crítica). (SMITH, 2012, p. 22)

As produções artísticas dessa corrente predominam, segundo Smith, nas bienais, e ele cita, por diversas vezes, o exemplo da grande exposição Documenta, que, em sua edição nº 14, no ano de 2017, contou com a participação de Paul B. Preciado na curadoria do “Programa Público”. Preciado é pesquisador dos estudos *queer* e grande incentivador das dissidências sexuais e de gênero nas artes, em especial na Espanha. Se Smith está mais interessado em explicar as correntes da arte contemporânea, uma série de outras pesquisas, oriundas de várias áreas e linguagens do campo das artes, destaca como a arte contemporânea prima pelo hibridismo e o uso de recursos multimídia (FERNANDES, 2010), prega o fim das fronteiras rígidas entre o ator e o *performer* (BONFITTO, 2013), valoriza radicalmente a experiência de vida do artista em suas produções (LEITE, 2017), entre tantas outras características.

Aqui, por ora, gostaria de destacar que a crítica da pureza identitária realizada pela cena artista das dissidências sexuais e de gênero se alia com a crítica de uma pureza artística, que já tem longa trajetória na história da arte contemporânea. Nelly Richard (2013) também destacava que essa era uma proposta da Escena Avanzada, no Chile da década de 1970.

As pessoas que integraram essa cena reformularam, desde finais dos anos setenta, mecanismos de produção criativa que cruzaram as fronteiras entre os gêneros (as artes visuais, a literatura, a poesia, o vídeo e o cinema, o texto crítico) e ampliaram os suportes técnicos da arte às dinâmicas processuais do corpo vivo e da cidade (RICHARD, 2013, p. 13)

Por exemplo: se nossa lente se aproximar de uma das expoentes dessa cena, veremos que Linn da Quebrada, além de performar, cantar, compor e ser atriz de cinema, tem os seus *shows* também marcados por uma mistura de canto, estilos musicais, poesia, performance, imagens.

Negra, periférica, paulista e deliberadamente escrachada. É através de uma musicalidade que mistura funk e rap e de uma estética que explora roupas, cabelo e maquiagem hiper-coloridos, além de danças e performances irreverentes, Linn da Quebrada vem contestando fortemente o ‘macho alfa’ e o ‘gay discreto’ através do cruzamento de estilos musicais dominados por cantores e cantoras que valorizam as suas masculinidades ou feminilidades em corpos com gêneros tidos como coerentes com suas genitálias. (COLLING; SOUSA; SENA, 2017, p. 210)

Outro ponto que aproxima muitas pessoas artistas e coletivos dessa cena e que também se constitui em uma característica comum na arte contemporânea é que várias produções – eu arriscaria dizer a maioria – rejeitam a ideia de uma contemplação passiva por parte das pessoas expectadoras, que são convocadas e interpeladas a intervir em muitas obras. Quando isso não acontece, o objetivo jamais parece ser o de apenas entreter e divertir a plateia. O divertimento – quando ocorre – pode até estar presente, mas ele não virá sozinho. Aciono aqui novamente os *shows* de Linn da Quebrada. Ao assistir suas apresentações em Salvador, me perguntei: como podemos estar dançando, participando e festejando com letras de músicas tão duras e cruéis sobre preconceitos de ordem de gênero, sexualidade e raça? Penso que aqui reside uma questão importante. Didi-Huberman (2017), ao pensar em imagens de protestos realizados em vários lugares do mundo, que foram apresentados na exposição *Levantes*, em determinado momento, aciona textos de Georges Bataille que o ajudam a pensar na potência da insubordinação e da transgressão. Em *A autêntica felicidade*, Bataille teria dito que “a infração é a única coisa que conta”. E Didi-Huberman (2017, p. 322) completa: “a felicidade de transgredir, portanto”. É isso o que vejo em boa parte dessa cena artista, talvez com mais intensidade na música do que em outras linguagens: uma felicidade de transgredir.

Essa chave de leitura me parece muito diferente da usada por Jack Halberstam (2018) para pensar um conjunto de obras artísticas,¹³ lidas pelas suas lentes, a partir da ideia do fracasso. O objetivo de Halberstam

é desmontar as lógicas do êxito e do fracasso da sociedade, pois, para ele, fracassar, perder, esquecer, não chegar a ser e não saber podem oferecer formas mais criativas, mais cooperativas e surpreendentes de estar no mundo. Para ele, fracassar é algo que as pessoas *queer* fazem e têm feito sempre muito bem. “Deixemos o êxito e suas realizações aos republicanos, aos donos das grandes empresas mundiais, aos ganhadores dos *realities* da televisão, aos casais casados, aos condutores dos carros esportivos”. (HALBERSTAM, 2018, p. 131)

Outra maneira de pensar as produções artísticas das dissidências é através da ideia de “linhas de fuga”, via Félix Guattari, ou de descolonização, via Guillermo Gómez-Peña. Matheus Santos (2015, p. 183), ao analisar performances de Sara/Elton Panamby, escreveu:

As experiências de êxtase atingidas pelos artistas nas performances em nada se assemelham a este lugar de subjugação. Pelo contrário, ao experimentar estas alterações psicofísicas a partir da perfuração corporal e do contato com o sangue, creio que o que se opera é exatamente a construção de linhas de fuga. Trata-se de um movimento de descolonização corporal que, segundo Gómez-Peña seria a última meta da performance: ‘fazer evidentes estes mecanismos descolonizadores ante o público, com a esperança de que eles se inspirem e façam o mesmo por sua conta’.

Outra característica que une algumas produções é a autoria coletiva. Ao invés de centralizar a autoria em uma pessoa iluminada, várias produções são criadas por várias pessoas e, às vezes, o próprio público pode até mudar os rumos de um espetáculo ou colaborar na condição de atores e atrizes, como destacam as análises de Tiago Sant’Ana (sobre o Teatro Kunyn) e Marcelo de Tróí (sobre o grupo Selvática). Nessas autorias coletivas, até textos acadêmicos ligados aos estudos *queer* podem ser usados e lidos por personagens, como ocorreu em peças do ATeliê VoadOR – em especial, *Diário de Genet*, no qual um dos atores usa trechos do livro *Por el culo*,¹⁴ de Javier Sáez e Sejo Carrascosa (2011), e da Selvática, que usa o conceito de máquina desejanter, de Gilles Deleuze e

Félix Guattari (2004), conforme análise de Marcelo de Tróia nesta coletânea. “A Selvática são muitas, são atrizes, atores que realizam esse sonho do trabalho comum e colaborativo, descentralizado, híbrido como um ‘polvo’”, destaca Tróia.¹⁵

Ocupar outros espaços, para além das conhecidas salas de espetáculos, museus e galerias, é outro aspecto que une boa parte das produções. Parques e salas de estar de qualquer residência (Teatro Kunyn), praças e mercados populares (Selvática e Coletivo das Liliths) são alguns dos locais que já recebem apresentações de integrantes dessa cena artista. Bares de sociabilidade LGBT também foram e são ocupados de forma recorrente. Em Salvador, uma das experiências mais interessantes nesse sentido foi a produção e apresentação do espetáculo *Rebola*, do Teatro da Queda. Em 2016, o coletivo literalmente ocupou o Beco dos Artistas para realizar oficinas, produzir a dramaturgia, selecionar elenco, ensaiar e apresentar a peça que contava a história de um bar que corria o risco de fechar, situação vivida pelos estabelecimentos do local.¹⁶

Por fim, destaco apenas mais uma característica entre muitas outras possíveis de serem elencadas e estudadas e termino com perguntas que pretendo tentar responder em textos futuros. Para parte das produções artísticas dessa cena, o corpo das pessoas artistas não é um suporte para a arte – o corpo já é a sua arte. A valorização do corpo também é uma tendência da arte contemporânea enfatizada por muitos estudiosos do tema. Lehmann (2007), por exemplo, ao conceituar o “teatro pós-dramático”, entre outras coisas, chamou atenção sobre como o corpo ganhou outro *status*. Segundo o dramaturgo alemão, “[...] no drama tradicional o corpo é existente, mas não importa do ponto de vista literário. Tudo não passa de um conflito mental. No teatro pós-dramático chegamos a um teatro onde o corpo, afinal, importa”. (LEHMANN, 2007, p. 15) Minha hipótese é que a cena artista extrapola os limites do corpo e chega além do que Lehmann enfatiza. Em vários casos dessa cena que aqui nos interessa, o corpo e a própria performatividade de gênero da pessoa artista são a sua arte ou são o mote central para a

sua produção artística. Nesse sentido, essas pessoas artistas chegam a borrar as fronteiras entre performance e performatividade de gênero, defendidas por Butler (2002) ao responder às críticas à teoria da performatividade de gênero.

Para responder às críticas de que a identidade de gênero em sua teoria teria um *status* voluntarista, Butler, em determinadas ocasiões, propôs uma diferenciação entre performance de gênero e performatividade de gênero. Nessa distinção, performance seria aquela realizada pelas pessoas *drag*, que se caracteriza por um ato limitado, produto de uma vontade ou de uma eleição de quem a realiza. “É um erro reduzir a performatividade à performance”. (BUTLER, 2002, p. 69) Já a performatividade de gênero não é caracterizada pela eleição ou agência do sujeito, mas pelo efeito repetido da norma, ainda que essas repetições nem sempre sejam realizadas da maneira como as normas desejam.

As reflexões de Steckert (2015) sobre a performance e o teatro performativo nos permitem concluir que essas práticas artísticas que rompem com certas formas canônicas de produzir arte, hoje, não podem ser pensadas de uma forma distinta da performatividade de gênero do artista. Isso porque uma das características fortes da performance é a implicação intensa do artista naquilo que está sendo performado. (CARLSON, 2010; COHEN, 2002; FABIÃO, 2013) Como também nos mostra Janaina Fontes Leite (2017), essa discussão, emergente nos estudos do teatro no Brasil, tem sido abordada de várias maneiras, através, por exemplo, do conceito de “teatro do real”, “teatro documental” ou o que ela propõe como “autoescrituras performativas”. Se pensarmos na cena dos ativismos das dissidências sexuais e de gênero do Brasil, perceberemos nitidamente que não é possível diferenciar a performance artística do corpo e da performatividade de gênero de boa parte dessas pessoas artistas. Pensamos, por exemplo, em como seria difícil diferenciar a performance artística de artistas como Linn da Quebrada ou Miro Spinelli de suas performatividades de gênero. Nesses casos, é a própria performatividade de gênero que

é a expressão artística ou que, pelo menos, move e tematiza as produções artísticas dessas pessoas.

E aí surgem outras perguntas: como poderíamos nomear, então, essas performatividades/performances? Como pensar as fronteiras entre performatividades e performances? Que outras categorias poderiam ser acionadas para pensar essas questões? O que esse campo nos ensina, caso enfrentarmos essas discussões?

Notas

- 1 Uma primeira versão deste texto, sem aprofundar as características artísticas da cena, foi publicada na revista *Sala Preta*, v. 18, n. 1, em 2018.
- 2 Não faremos aqui uma exposição sobre o que são os estudos *queer*, já bastante conhecidos e discutidos no Brasil. Os estudos *queer* são bastante diversos entre si, mas alguns aspectos os unem: as críticas às normas de gênero e sexualidade e explicações sobre como elas foram construídas e naturalizadas ao longo do tempo; as evidências de como as múltiplas identidades de gênero e orientações sexuais existem, resistem e se proliferam, por não serem entidades estáveis e autênticas; as críticas às perspectivas despatologizantes em relação a essas identificações e às compreensões e saberes que tentam explicar as sexualidades e os gêneros a partir de perspectivas genéticas, biologizantes e morais; a rejeição a qualquer ideia de normalização e a problematização das categorias que estão em zona de conforto, como a heterossexualidade, por exemplo, que se constitui não apenas como uma expressão da sexualidade, mas a norma política que todos deveriam seguir dentro de um modelo bastante rígido; e as críticas em relação à clássica separação entre os estudos da sexualidade e os estudos de gênero. Para saber mais sobre os estudos *queer*, ler Colling (2015).
- 3 Poderíamos citar vários exemplos de estudos que usam a expressão “ativismo” nessas condições, apenas como uma palavra capaz de dar conta de determinadas produções artísticas. Ver, por exemplo: Stubs, Teixeira-Filho e Lessa (2018) e Vilas Boas (2015). Um dos trabalhos que critica o ativismo e pretende apontar os seus limites é o de Delgado (2016). No entanto, o autor não faz uma crítica à categoria/conceito, mas ao que ele entende como problemas da produção ativista. Para Delgado (2016), os coletivos ativistas acabam por não atacar as estruturas que geram as desigualdades. O que se apresenta como dissidência, para ele, muitas vezes acaba por se transformar em *cult* e inclusive bairros tidos como redutos de dissidentes passam a ser bairros caros para se viver. No entanto, a minha hipótese, a ser desenvolvida em trabalho futuros, é de que críticas como as de Delgado são oriundas de uma perspectiva tradicional de se fazer política. Suely Rolnik (2018) pode ajudar nesse sentido. Por exemplo, ao estabelecer diferenças entre a macro e a micropolítica, ela defende que a micropolítica, na qual operam muitas produções artísticas, tem a capacidade de produzir outros processos de subjetivação.

- 4 O texto, de autoria de Juliana Monachesi, está disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>. Acesso em: 13 maio 2019. Nesse texto, a autora grafa a palavra “a(r)tivismo”.
- 5 Para uma crítica à exposição, ler Sant’Ana (2017).
- 6 Sobre as artes plásticas e as perspectivas *queer*, ler Blanca (2011, 2017).
- 7 Ver: Arruda e Couto (2011) e Trizoli (2008, 2012).
- 8 Para ter acesso a uma lista de espetáculos teatrais mais ligados às perspectivas identitárias gay e lésbica, ver Moreno (2002).
- 9 Sobre esse assunto, ler, por exemplo, Lionço (2018) e Junqueira (2017).
- 10 Para várias pessoas, após o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, o Brasil passou a estar em um “estado de exceção”. Essa é a leitura da própria ex-presidenta. Ver o artigo o “Dilma publica nota e diz que Brasil ‘vive estado de exceção’, publicado no *Terra Notícias*, em 2016.
- 11 Sobre reações às performances realizadas em edições do evento, ler Spinelli (2016) e Bento, Colling e Costa (2017). A divulgação, nas redes sociais, de fotos da performance *Gordura Trans*, de Miro Spinelli, realizada no II Seminário Internacional Desfazendo Gênero, em 2015, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), provocou a ira de muitas pessoas transfóbicas e derrubou a página do evento no Facebook.
- 12 “Lacração” e “fechação” são dois termos que determinadas pessoas brasileiras, artistas ou não, usam para se referir às suas performatividades de gênero que questionam o binarismo de gênero. Na maioria dos casos, trata-se de gays afeminados que fazem questão de utilizar adereços, roupas e gestualidades tidas como do universo feminino. No Brasil, a geração lacre tem muito contato com as questões raciais e com a geração tombamento, que se conecta com lutas do empoderamento das pessoas negras. (FLEUR, 2017) Sobre fechação, ler também Colling (2017). Sobre a fechação e o pajubá de pessoas trans e gays afeminados, ler Lima (2017).
- 13 Halberstam analisa, no conjunto do livro, várias obras, de várias linguagens e de vários países, inclusive o filme *Procurando Nemo*. No entanto, no capítulo que dá título ao livro, o autor analisa as obras de Irvine Welsh, Tracey Moffat, Quentin Crisp, Monica Majoli, Judie Bamber, Helena Cabello e Ana Carceller.
- 14 Tradução livre: *Pelo cu*.
- 15 A citação pode ser localizada no capítulo “Cidade, ferida aberta: uma etnografia urbana com o coletivo Selvática” deste livro.
- 16 Para saber mais, ler: Gauthier (2017).

Referências

- AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ARRUDA, Lina Alves; COUTO, Maria de Fátima Morethy. Ativismo artístico: engajamento político e questões de gênero político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 389-402, maio/ago. 2011.
- BENTO, Berenice; COLLING, Leandro; COSTA, Jussara Carneiro. Quem tem medo do Desfazendo Gênero? *Outras Palavras*, São Paulo, 20 out. 2017. Disponível em: <https://outraspalavras.net/feminismos/quem-tem-medo-do-desfazendo-genero/>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- BIRMAN, Joel. *Entre cuidado e saber de si*: sobre Foucault e a psicanálise. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- BLANCA, Rosa Maria. *Arte a partir de uma perspectiva queer*: arte desde lo queer. 2011. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.
- BLANCA, Rosa Maria. Exposições queer: contextos mundiais e locais. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, Salvador, v. 3, n. 3, p. 93-107, 2017.
- BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer*: alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida (ed.). *Sexualidades transgresoras*: uma antologia de estudos queer. Barcelona: Icària, 2002. p. 55-80.
- CARLSON, Marvin. *Performance*: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COLLING, Leandro. Em defesa da fechação. In: COLLING, Leandro; NOGUEIRA, Gilmaro (org.). *Crônicas do CUS*: cultura, sexo e gênero. Salvador: Devires, 2017. p. 198-200.

COLLING, Leandro. A igualdade não faz o meu gênero – em defesa das políticas das diferenças para o respeito à diversidade sexual e de gênero no Brasil. *Contemporânea: revista de sociologia da UFSCar*, São Carlos, v. 3, n. 2, p. 405-428, jul./dez. 2013a.

COLLING, Leandro. Impactos e/ou sintonias dos estudos queer no movimento LGBT do Brasil. In: QUINALHA, Renan *et al.* (org.). *História do movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018. p. 515-531.

COLLING, Leandro. Mais visíveis e mais heteronormativos: a performatividade de gênero das personagens não heterossexuais nas telenovelas da Rede Globo. In: COLLING, Leandro; THÜRLER, Djalma (org.). *Estudos e políticas do CUS: grupo de pesquisa cultura e sexualidade*. Salvador: EDUFBA, 2013b. p. 87-110. (Coleção Cult).

COLLING, Leandro. *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer*. Salvador: EDUFBA, 2015.

COLLING, Leandro; SOUSA, Alexandre Nunes; SENA, Francisco. Enviadescer para produzir interseccionalidades. In: OLIVEIRA, João Manuel de; AMÂNCIO, Lígia (org.). *Gêneros e sexualidades: interseções e tangentes*. Lisboa: Maiadouro, 2017. v. 1, p. 193-216.

CYSNEIROS, Adriano Barreto. *Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação*: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário “Dzi Croquettes”. 2014. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DELGADO, Manuel. Luchas estéticas: los límites del artivismo. In: UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE. *II Encuentro mil formas de mirar y hacer: artes y educación*. Sevilla: Dirección General de Universidades, Junta de Andalucía, D.L. 2016. p. 6-13. Disponível em: <https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/5161/III%20Encuentro%20Mil%20formas%20de%20mirar%20y%20hacer.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 dez. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: Ed. SESC SP, 2017.

DILMA publica nota e diz que Brasil “vive estado de exceção”. *Terra Notícias*, [s. l.], 5 nov. 2016. Disponível em: <https://noticias.terra.com.br/brasil/politica/dilma-publica-nota-e-diz-que-brasil-vive-estado-de-ex-cecao,fdeb495f15bbaa1c8e9168ee330a6a4dp3w50qcu.html>. Acesso em: 20 jan. 2017.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Ilinx: revista do LUME*, Campinas, n. 4, p. 1-11, 2013.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FLEUR, Rafaela. Lacração, empoderamento e luta: conheça a geração tombamento. *Correio*, Salvador, 13 nov. 2017. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/lacrao-empoderamento-e-luta-conheca-a-geracao-tombamento/>. Acesso em: 15 jan. 2019.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização (1930). In: FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização: novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 13-123.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

GAUTHIER, Jorge. Espetáculo Rebola, com temática LGBT, vence principais categorias do Prêmio Braskem de Teatro. *Correio*, Salvador, 20 abr. 2017. Disponível em: <http://blogs.correio24horas.com.br/mesalte/espetaculo-rebola-com-tematica-lgbt-vence-principais-categorias-do-premio-braskem-de-teatro/>. Acesso em: 24 jan. 2019.

HALBERSTAM, Jack. *El arte quer del fracaso*. Madrid: Egales, 2018.

JUNQUEIRA, Rogério Diniz. “Ideologia de gênero”: a gênese de uma categoria política reacionária - ou a promoção dos direitos humanos se tornou uma “ameaça à família natural”? In: RIBEIRO, Paula Regina Costa; MAGALHÃES, Joanalira Corpes (org.). *Debates contemporâneos sobre educação para a sexualidade*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2017. p. 25-52.

- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- LESSA, Patrícia. Visibilidades y ocupaciones artísticas en territorios físicos y digitais. In: COLOQUIO DE HISTORIA DE LA EDUCACIÓN: ARTE, LITERATURA Y EDUCACIÓN, 18. 2015, Vic. *Actas [...]*. Vic: Servei de Publicacions de la Universitat de Vic, Universitat Central de Catalunya, 2015, v. 1, p. 211-224.
- LIMA, Carlos Henrique Lucas. *Linguagens pajubeyras: re(ex)istência cultural e subversão da heteronormatividade*. Salvador: Devires, 2017.
- LIONÇO, Tatiana. *Contra a má-fé: conjurações de uma acadêmica de ação direta*. Salvador: Devires, 2018.
- MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MORENO, Newton. A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 2, p. 310-317, 2002.
- MOURÃO, Rui. Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 53-69, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/938>. Acesso em: 21 nov. 2018.
- RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.
- RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina: Ed. UFRGS, 2011.

- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Por el culo*: políticas anales. Madrid: Egales, 2011.
- SANT´ANA, Tiago dos Santos de. *Outras cenas do queer à brasileira*: o grito gongadeiro de Jomard Muniz de Britto no cinema da Recinfernália. 2016. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes & Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- SANT´ANA, Tiago dos Santos de. “Queermuseu”: a apropriação que acabou em censura. *Le Monde Diplomatique Brasil*, São Paulo, 18 set. 2017. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/queermuseu-a-apropriacao-que-acabou-em-censura/>. Acesso em: 28 jan. 2019.
- SANTOS, Matheus Araujo dos. Encontro em carne-viva. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 19, p. 171-188, 2015.
- SMITH, Terry. *Que és el arte contemporâneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- SPINELLI, Miro. Gordura Trans. *Oficina antvigilância*, [s. l.], n. 14, 10 set. 2016. Disponível em <https://antvigilancia.org/pt/2016/09/entrevista-miro-spinelli/>. Acesso em: 24 jan. 2019.
- STECKERT, Daiane Dordete. *Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance*. 2015. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Artes Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- STOFFELS, Leandro. *Transgressão e desejo no cinema queer de Gustavo Vinagre*: Filme para poeta cego e Nova Dubai. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva; LESSA, Patrícia. Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2, p. 1-19, 2018.
- THÜRLER, Djalma. O que se aprende com um teatro de abjeções: um manifesto em encruzilhadas. In: BENTO, Berenice; FÉLIX-SILVA,

Antônio Vladimir (org.). *Desfazendo gênero: subjetividade, cidadania, transfeminismo*. Natal: EDUFRN, 2015. p. 201-220.

TRIZOLI, Talita. Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. *In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL*, 5., 2012, Goiânia. *Anais [...]*. Goiânia: FAV, UFG, 2012. p. 410-423.

TRIZOLI, Talita. O feminismo e a arte contemporânea – considerações. *In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS PANORAMA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS*, 17., 2008, Florianópolis. *Anais [...]*. Florianópolis: ANAPAP, 2008. p. 1495-1505.

TRÓI, Marcelo de. *Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)O Oficina aos A(r)tivismos Queer*. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

VILAS BOAS, Alexandre Gomes. *A(r)tivismo: arte + política + ativismo - sistemas híbridos em ação*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2015.

Teat(r)o Oficina, corpo dissidente na cena brasileira

*Marcelo de Trói**

Emergência

Em 2006, em Salvador, o espetáculo *Guilda*, dirigido por Marcelo Sousa Brito, apresentou diversos personagens que enfatizaram o absurdo, o irônico, com enfoque na sexualidade e no corpo. No ano seguinte, o grupo Solange Tô Aberta, projeto de Pêdra Costa, realizou performances musicais com o chamado “*funk proibidão*” para expressar sexualidades e gêneros que questionam a heteronormatividade.¹ Em 2013, no Rio de Janeiro, durante a Marcha das Vadias, que coincidiu com a visita do papa ao Brasil, uma manifestação do Coletivo Coiote ganhou

* Jornalista, mestre e doutorando no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e integrante do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS).
E-mail: troimarcelo@gmail.com.

as manchetes por conta de imagens de santos que foram quebradas e de cruzeiros introduzidas no cu dos *performers*. Em 2014, em festa na Universidade Federal Fluminense (UFF), sob o clima violento da reação do Estado quando das manifestações contra a Copa do Mundo no país, uma das *performers* do mesmo coletivo introduziu uma bandeira do Brasil em sua vagina, que foi costurada em seguida. Durante a realização do II Seminário Internacional Desfazendo Gênero, em Salvador, 2015, o *performer* Miro Spinelli lambuzou o seu corpo nu com dendê e suas fotos, publicadas na página do evento no Facebook, foram alvo de comentários transfóbicos e gordofóbicos. A rede social encerrou a página do evento. Na Bienal de Veneza de 2015, a “bicha não binária” (como se define) Jota Mombaça delimitou fronteiras no mapa-múndi e escreveu com o próprio sangue “The colonial wound still hurts” (A ferida colonial ainda dói). Em 2016, o Coletivo das Liliths, de Salvador, estreou o espetáculo *Xica* para contar a história daquela que teria sido a primeira travesti do Brasil.² Em *BR Trans*, de 2015, Silvero Pereira apresentou uma pequena liturgia cênica na qual denunciava a violência contra travestis e pessoas trans.³ Na música, nos últimos anos, Linn da Quebrada, Liniker e Johnny Hooker, em maior ou menor grau, impactaram com suas letras e seus corpos performáticos, embaralhando o binarismo de gêneros.

Esse parágrafo inicial traz apenas uma pequena mostra de produções artísticas e acontecimentos que marcam a emergência, nos últimos anos, de uma cena específica no Brasil.⁴ Em tempo de esgarçamento político e representativo, com forte violência endereçada aos corpos que não cumprem as expectativas da verdadeira “ideologia de gênero”, cisgênera,⁵ heterossexista e reprodutiva,⁶ as linguagens artísticas têm sido ferramentas potentes na atuação de coletivos, pessoas ativistas e artistas interessadas em discutir padrões de comportamento. Mas, em muitos casos, é mais do que isso, pois a arte tem sido fundamental na sobrevivência e visibilidade dessas pessoas, na busca de uma vida

que importe (BUTLER, 2000), o que fica evidente no caso de Renata Carvalho,⁷ com o espetáculo *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu*.

Essa emergência é fruto de um caminho pavimentado por muitos protagonistas anônimos e conhecidos. Nesse sentido, poderíamos desenhar uma linha de filiação que propiciou o surgimento de um corpo dissidente nas artes, tendo a performance como veículo, e com estreita relação entre o campo subjetivo e social. Na dissertação *Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)O Oficina aos a(r)tivismos queer* (2018), criei um campo relacional entre os trabalhos da companhia paulista e as produções dos chamados artivismos das dissidências sexuais e de gênero (COLLING, 2018), que aqui vou nomear de a(r)tivismo *queer*. Explico:

[...] a suspeição do termo ativismo com a inclusão do (r) tem três objetivos: 1 – criar uma intersecção com o teat(r)o; 2 – marcar o entre lugar entre arte e ativismo; e 3 – evidenciar, a partir da escrita, uma não consensualidade em relação ao conceito, levando em conta os conflitos no campo a partir de binômios como teatro x performance, técnica x enunciação, institucional x anárquico, molar x molecular, esferas contidas nos dois polos de análise propostos nesta dissertação. (TRÓI, 2018, p. 70)

O te-ato – depois grafado teat(r)o, proposta estética e dramaturgicamente do Oficina – reinventa uma comunicação direta com o público a partir da abolição da máscara, do personagem, da utilização da estrutura do *happening*, na qual a divisão de palco e plateia é superada e o corpo torna-se peça central da dramaturgia. Apresentação, tornar-se presente, corpo e atividade coletiva que “inevitavelmente, transformariam as relações sociais”. (SILVA, 1981) Então, utilizar “a(r)tivismos *queer*”, além da relação com a proposta estética e social com o Oficina, amplia o agenciamento do termo com as questões ligadas à desnormalização, caras às perspectivas *queer*, para torná-lo rizomático a partir do referencial teórico da filosofia da diferença (DELEUZE; GUATTARI, 1992), e defini-lo como as produções artísticas que trazem, em seus enunciados,

uma desobediência de gênero e da sexualidade, além de formulações políticas em aproximação com o anarquismo, a luta anticolonial e o antirracismo. (TRÓI, 2018) Não se trata de um atributo individual, não há movimento organizado em se tratando de uma cena emergente. Além disso, pela história do termo “queer”, não podemos tratar essa emergência como uma questão identitária, já que o *queer* trata justamente de um não aprisionamento das categorias. A potência de um conceito está nas relações que ele estabelece, gerando pensamento, reflexão, engajamento, a partir das forças e narrativas atuantes nesse campo imanente e não universalista.

O surgimento e a emergência desse ativismo que utiliza a arte já foram objeto de reflexão de diversos textos (COLLING, 2018; TRÓI; COLLING, 2016, 2017) e sinalizam fatores como o recrudescimento da violência contra a população LGBT; o aprisionamento do movimento gay institucionalizado à lógica heteronormativa e bem-comportada; a aposta no paradigma da igualdade e dos marcos legais sem considerar as estruturas discriminatórias presentes no próprio aparato estatal; o crescimento dos estudos de gênero e sexualidade no Brasil; a não adequação às normas corporais e comportamentais propagandeadas pelas instituições sociais; o advento das redes sociais como plataforma de divulgação e reverberação desses trabalhos; entre outros aspectos.

Arte e ativismo: caminhos cruzados

As relações entre arte e ativismo remontam ao século XIX, principalmente ligadas às produções do romantismo e do realismo, passando pelos movimentos dos direitos civis da segunda metade do século XX, ao evento mundial de Maio de 1968 e, mais recentemente, ao novo ativismo, como as marchas antiglobalização do final dos anos 1990 e, já no século XXI, com ocupações, como a Primavera Árabe e Occupy Wall Street, nos quais a presença do corpo torna-se premissa fundamental para desafiar o poder. Se o ativismo não é um termo consensual

(MESQUITA, 2008), não há dúvida de que o *queer* nasce do lugar da ofensa, do estranho, da marginalidade, da história apagada de travestis, como Sir Lady Java e Marsha P. Johnson, da luta contra o descaso com as políticas pelo combate ao HIV/Aids nos Estados Unidos. Da rua para os círculos acadêmicos, a teoria *queer* – ou, como preferimos, estudos *queer* – se desenvolveu de formas variadas em diversos países, provocando tensões ao revelar os “pressupostos heterossexistas” da teoria social. (MISKOLCI, 2009) O novo campo rejeitou a ideia de minoria e evidenciou que o sujeito é uma construção cultural e do discurso. (BUTLER, 2003) Desnaturalização e desconstrução serão os pilares dos estudos *queer*. No jogo da presença e da ausência, as lógicas binárias e o “natural” não passam de regimes de verdade construídos historicamente.

No Brasil, a relação entre gênero, sexualidade, arte e ativismo passou a ser um grande campo de pesquisa e o Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS)⁸ é um dos pioneiros dessas investigações. O que fica evidente em diversas pesquisas do núcleo é que, embora essas relações sejam mais explícitas na atualidade, elas já existiam em diversos grupos e artistas brasileiros ao longo do século XX. Entre alguns precursores mais evidentes, está o Teat(r)O Oficina, grupo surgido em 1958 na cidade de São Paulo, uma das companhias de teatro mais longevas do país. O Oficina é “filho do TBC” – Teatro Brasileiro de Comédia, já dizia ETTY FRASER, atriz do grupo nos anos 1960. (SILVA, 1981, p. 19) Mas, diferente do teatro criado para alimentar os sonhos parisienses da burguesia paulista, o Oficina e seu timoneiro, José Celso Martinez Corrêa, estavam interessados nos conflitos, impasses e dúvidas dessa classe. (PATRIOTA, 2003)

Se hoje nos espantamos com a polarização política em torno das falsas ideias de esquerda e de direita, na década de 1960, isso era ainda mais evidente com a Guerra Fria. A cena teatral brasileira estava tomada por um teatro engajado expresso na atuação do grupo Opinião, do Teatro de Arena, com espetáculos de cunho social e nitidamente no espectro

da esquerda. Era preciso fazer frente à ditadura civil militar que se radicalizava no Brasil, e o teatro foi o campo fértil para a resistência ativista. A companhia de Abdias do Nascimento, o Teatro Experimental do Negro, fundada em 1944 e que atuou até 1968, trazia para a cena as questões ligadas à discriminação e ao combate ao racismo. Na seara do engajamento teatral, o Oficina fazia sua parte, também inserido no contexto, próximo ao próprio Arena, mas, aos poucos, tomava um caminho diferente, que demorou décadas para se consolidar, com forte caráter desnormalizador, anarquista, longe do instrumento de “educação do povo” do teatro de cunho social feito na época:

[...] para o Oficina o teatro servia como instrumento de revolução dos seus próprios integrantes. Era, portanto, uma revolta existencialista com reflexos políticos, na medida em que eles faziam parte da sociedade, da classe média [...] enquanto o Arena ensinava uma ideologia, o Oficina procurava descobrir uma ideologia possível. (SILVA, 2008, p. 7)

É evidente que o grande giro estético se dá com *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, marcando uma nova etapa em relação à fase inicial TBCista. (SILVA, 1981) No entanto, defendo que “desde o primeiro espetáculo, há um devir-outro nas montagens do Oficina, que anuncia uma espécie de ruptura com o *status quo* e os dispositivos de normatização”. (TRÓI, 2018, p. 34) O programa do primeiro espetáculo, ainda com o grupo amador de 1958, *Vento forte para um papagaio fugir*, de autoria do próprio Zé Celso, expressava um desejo de “liberdade no coração do espectador”. Na década seguinte, já profissionalizada, com o incêndio do teatro em 1966, sua reforma e os laboratórios ministrados por Luiz Carlos Maciel, novos ventos chegaram à companhia, libertando “um potencial teatral quase indomável”. (PEIXOTO, 1982, p. 71)

As mudanças do espaço de encenação, a partir de arquitetos como Flávio Império e Lina Bo Bardi – esta responsável pela última intervenção no teatro nos anos 1990 –, foram cruciais para compreender a

própria transformação estética do grupo, seu processo permanente de desterritorialização e territorialização,⁹ que levaram o seu diretor a afirmar: “No Oficina, o espaço pertencia a uma trinca – Flávio, Hélio e Lina. Eles cavaram uma frincha e abriram a revolução dessa terra no coração de São Paulo”. (CORRÊA, 1998, p. 74) Se, em 1943, a montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, com Os Comediantes e direção do polonês Zbgniew Ziembinski, revolucionou a dramaturgia moderna brasileira com a cenografia inventiva de Santa Rosa, o mesmo podemos falar das inovações trazidas a partir das revoluções do Oficina. Flávio Império criou o palco brechtiniano com toda a maquinaria visível para a montagem de *O rei da vela*, e Lina Bo Bardi, em 1993, revolucionou com o palco pista, rua de passagem, com jardim interno, cascata, teto móvel, criando um teatro que se abria para o cosmo, engendrando dramaturgias nas quais os atores se conectaram com a terra e outros elementos da natureza. Antes disso, em 1969, com a construção dos cenários de *Na selva das cidades*, de Brecht, Lina já tinha inovado com seu ringue de luta e entulhos da própria cidade de São Paulo, que estava sendo violentada com a construção do elevador Costa e Silva.

O bairro do Bixiga e suas transformações influenciaram grande parte da dramaturgia das peças do Oficina desde o início dos conflitos com a especulação imobiliária e o Grupo Sílvio Santos, ainda nos anos 1980, o que revela a pulsão de um teatro moderno intrinsecamente ligado ao seu território e espaço físico. Lá se vão mais de 30 anos de luta pela permanência da companhia na Rua Jaceguai, 520, agora ameaçada pela construção de torres de mais de 100 metros em terreno vizinho que, se construídas, prejudicarão a entrada de luz pela parede de vidro, um dos elementos mais potentes desse teatro que dialoga com a cidade de São Paulo.

No final do século XX, o teatro moderno, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, chamou atenção para o real em seus trabalhos. A irrupção do real (LEHMANN, 2006 apud CARLSON, 2016, p. 1) provocou uma mudança significativa no mundo prático do teatro. De

Erwin Piscator, nos anos 1920, com interesse pela experiência teatral baseada em notícias, até a década de 1960, com o chamado “teatro documental” alemão, a nova onda explodiu no final dos anos 1990 e início do século XXI, quando o “teatro começou a basear performances em textos mais cotidianos”. (CARLSON, 2016, p. 5) Pode-se afirmar que o Oficina estabeleceu a relação com o “real” muito antes disso, ainda nos anos 1970, com as experimentações do seu te-ato a partir de *UTROPIA (Utopia dos Trópicos)*, uma viagem de dez meses em diversos estados do Brasil. (TRÓI; COLLING, 2016) Hoje, os elementos de produção dos espetáculos, a escrita cênica do Oficina, estão diretamente ligados ao real, à cidade¹⁰ e ao seu território.

Se a ligação com o território foi fundamental para a construção de toda a dramaturgia recente do Oficina, a ligação com o corpo sem tabu não deixou por menos. Sousa (2013) notou que, com o passar do tempo, as roupas começaram a desaparecer das cenas, com personagens menos realistas, “cada vez mais andróginas e sexuadas”. O contato com Oswald despertou o caráter libidinal do grupo a partir de elementos que marcavam a desobediência de gênero e sexualidade já presentes em *O rei da vela* e que foram ressaltados pela encenação de Zé Celso em personagens como Heloísa de Lesbos e Totó Fruta-do-Conde e no gestual dos atores, como a “coçada de saco” de Abelardo I. *O rei da vela* foi a primeira ligação rizomática entre o Oficina e os a(r)tivismos a partir do grupo Dzi Croquettes, grande referência do desbunde, da androginia e da livre expressão da sexualidade nos anos 1970: a maquiagem do espetáculo oswaldiano influenciou a maquiagem usada pelos Dzi alguns anos depois. (NANDI, 1989)

Em *Roda viva*, de 1968, espetáculo que não era exatamente da companhia Oficina¹¹ – foi encenado pelo seu diretor, com o qual a história do grupo se mistura (PEIXOTO, 1982) –, apareceu um corpo coletivo pela primeira vez em cena, corpo que chegou ao auge da experimentação em 1972, com o espetáculo *Gracias señor*, no qual o te-ato (SILVA, 1981) se estabeleceu plenamente. Depois disso, a presença do coro atravessou

praticamente toda a trajetória da companhia e foi elemento central em montagens como *As bacantes* e *Os sertões*, verdadeiras óperas carnavalescas.

Na volta do exílio (1974-1978), fase de inúmeras experiências do grupo fora do país, o Oficina continuou seu processo de transformação. Na década de 1980, experimentações com vídeos foram fundamentais para determinar a estética atual do grupo. Em 1985, a encenação de *O homem e o cavalo*, texto de Oswald, cenografia de Lina Bo Bardi e vídeo performance de Tadeu Jungle e Walter da Silveira, trouxe no elenco a ícone e ativista travesti Cláudia Wonder, o que produziu potências libertárias aos olhares binários e cisgêneros da plateia. (TRÓI; COLLING, 2016)

Pelo fato de o teatro ter sido usado pelos jesuítas como um instrumento de colonização e pelo teatro historicamente ter usado as técnicas das escolas europeias, a descolonização passou a ser uma prática constante e um processo que se radicalizou ao longo da história da companhia. (TRÓI; COLLING, 2017) O teatro não ocidental de Antonin Artaud, que rondava o Oficina desde *Roda viva*, entrou pela porta da frente em 1997, com *Para dar um fim no juízo de deus*. Sangue, esperma e fezes estavam em cena, uma ode ao humano, alquimia defendida pelo autor francês, teatro imanente que toca nos tabus e nos fluxos do corpo.

Considerações finais

A trajetória surpreendente dessa companhia de repertório e seu diretor foi detalhada na minha pesquisa, a partir de uma cartografia que remete à relação das produções com as questões de gênero e sexualidade, a sacralização do corpo nu, expressas nos seguintes espetáculos, para citar alguns: *As criadas*, em 1992; *As bacantes*, em 1996; *Ela*, em 1997; o megaespetáculo *Os sertões*, projeto engendrado desde o final dos anos 1970 e que ocupou a pista da companhia de 2002 a 2006, em cinco montagens, que totalizavam 27 horas de duração, com a presença de uma “sensualidade subversiva e sexualidade aberta”. (CAMPBELL, 2011)

Com *O banquete*, a partir do clássico *Diálogos*, de Platão, em 2011, ocorreu um deslocamento da narrativa falocentrada, que teve início com o boneco fálico de *O rei da vela*, para uma política libertária do cu, primeiro órgão a ser privatizado e colocado fora do campo social (DELEUZE; GUATTARI, 2010), ressignificando – algo central para as perspectivas *queer* – um insulto muito utilizado no Brasil: “Com a transmissão da prática teatral desenvolvida pelo Oficina, o cu torna-se referência, peça chave para compreender o processo de decolonização do corpo em várias encenações da companhia”. (TRÓI; COLLING, 2017, p. 116)

A desprogramação dos órgãos, base do conceito de “corpo sem órgão”, de Antonin Artaud (1947), e que será fonte de inspiração para Deleuze e Guattari (2010), foi implantada no Oficina enquanto produção de saberes marginalizados pela hegemonia do sistema heterossexista. O Teat(r)o Oficina faz parte de uma linha de filiação que constrói um novo corpo no teatro moderno, um corpo dissidente, numa relação libidinal entre palco e plateia, muitas vezes discriminado pelo próprio campo teatral e que terá impacto no campo da performance. Por isso, é comum o relato de que a companhia não faz um teatro profissional, no qual os atores e as atrizes carregam o estigma de “ser uma pessoa do Oficina”. (SOUSA, 2013, p. 59)

As relações entre cultura e sociedade, a partir de produções artísticas e ativistas, refletem inúmeras questões relacionadas com a inconformidade de gêneros, das sexualidades, dos anarquismos, das produções de saberes, questões que estão postas na trajetória do Oficina. A subversão de gênero e sexualidade nas peças da companhia ocorreu concomitantemente à subversão de certo fazer teatral. Na construção desse corpo dissidente, o Oficina deu contribuições inestimáveis para a criação do teatro moderno no Brasil e é um dos maiores exemplos nacionais de resistência cultural e artística. Se a companhia não influencia diretamente a cena emergente dos a(r)tivismos *queer* com suas performances e montagens impactantes, sem as produções da companhia, os desdobramentos artísticos atuais não seriam possíveis:

O te-ato colocou o grupo em um outro patamar, sendo a primeira companhia no país a lidar diretamente com as questões corporais em sintonia com os temas de gênero e sexualidade, o que coloca o Oficina como um precursor dos a(r)tivismos queer atuais, principalmente a partir de alguns marcos: a desobediência de gênero e sexualidade em *O rei da vela*, em 1967; o primeiro nu individual nos palcos em *Na selva das cidades*, em 1969; a emergência corporal coletiva e descolonizadora em *Gracias Señor*, em 1972; além dos repertórios das últimas décadas que incluem *As bacantes*, *Para dar um fim no juízo de deus*, *Os sertões* e a *Macumba antropófaga*. O legado do Oficina é fazer com que o palco seja o local de ‘coroação da loucura’, como gosta de dizer Zé Celso. Lá, as artes cênicas brasileiras ganharam seu caráter desobediente e anticolonial, inspirando gerações de artistas. Estratégias de desaprendizagem que geraram outras políticas e fortaleceram a luta contra o fascismo, a norma. O assassinato brutal de Luís Antônio Martinez Correa, vítima de homofobia, e ascensão dele como Egum daquele Terreiro Eletrônico, as dificuldades e empenho dos atores para permanecerem na companhia, criam uma filiação com a precarização e vulnerabilidade de grande parte dos artistas e ativistas da cena queer atual. (TRÓI, 2018, p. 134, grifo do autor)

Por fim, é preciso enfatizar que as estratégias de artistas e ativistas que se utilizam do teatro, da performance e de outras linguagens artísticas, para a visibilização de outros modos de vida, são cruciais para os processos de desaprendizagem necessários à reinvenção da própria vida e na busca de uma sociedade menos fascista. A produção de subjetividades, diretamente ligada ao campo social e expressa nessa cena emergente, demonstra que não há limites quando se trata de identidades de gênero e sexualidade contemporâneas. Trata-se de um devir-animal, monstruoso, muitas vezes, que sugere a necessidade de alianças para além do humano. Alianças que têm como objetivo impedir a morte de pessoas pela razão de seus corpos não cumprirem expectativas criadas, fomentadas, valorizadas como potencial de desumanização. Se o racismo é uma problemática branca, como afirma Grada Kilomba (KILOMBA 2016), a transfobia é uma problemática

cisgênera. A reafirmação da vida tem sido papel fundamental da arte, das pessoas ativistas, pesquisadoras, de todas que acreditam no fim desses tempos. E, contrariando o mais novo *Zeitgeist* (espírito da época) brasileiro, o valor dela não pode continuar sendo medido por nenhuma hegemonia.

Notas

- 1 Heteronormatividade é um modelo, uma norma, segundo a qual a heterossexualidade é vista como único padrão aceito, correto e saudável.
- 2 Sobre esse espetáculo, ver texto de Deivide Souza nesta coletânea.
- 3 Silvero Pereira integra o coletivo As Travestidas, grupo analisado em texto de Alexandre Nunes de Sousa publicado nesta coletânea.
- 4 Sobre as condições de emergência dessa cena, ver Colling (2018).
- 5 Pessoa que se identifica com o gênero atribuído no nascimento, ou seja, a pessoa não transgênera. Em termos de normatividade, a cisgeneridade é o “normal” ante a transgeneridade “anormal”. (VERGUEIRO, 2015)
- 6 Assim, existe um regime de diferenciação na sociedade, a partir de uma matriz que conjuga sexo-gênero-desejo e prática sexual e que pune corpos que não obedecem a tal lógica. (BUTLER, 2016)
- 7 A atriz atribui ao teatro o prolongamento de sua vida, já que, no Brasil, a expectativa de vida de uma travesti é de 35 anos. Renata tem resistido bravamente às inúmeras censuras que seu espetáculo vem sofrendo em todo o país, mas, sobretudo por isso, tem encontrado uma rede de aliados que tem garantido a apresentação de sua Jesus travesti.
- 8 O grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade (CuS) foi criado em 2007 e, em 2018, se transformou em Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS), com cinco linhas de pesquisas específicas – artes; educação; lesbianidades; estudos trans, travestis e intersexo; e processos de subjetivação e raça.
- 9 Para Deleuze e Guattari (2010), só há agenciamento, ou seja, só há um desencadeamento de sentidos e ações a partir das territorialidades. Estas dizem respeito a um campo de ideias, a um local físico, e operam sempre num sentido material, imanente. Como a história da humanidade, para os filósofos, está resumida na produção, administração e contenção dos fluxos, sejam eles molares (institucionais) ou moleculares (inconscientes), a territorialização e des-territorialização passam a ser operações constantes no que diz respeito ao campo subjetivo e ao campo social, duas esferas intimamente ligadas na teoria desses autores. Nesse sentido, a produção do desejo trafegaria entre dois pólos, um paranoico (territorializante) e um esqui-

zofrênico (desterritorializante). Trata-se, portanto, de movimentos que se operam na intensidade entre esses dois polos, modificando, movimentando, deslocando o sentido das coisas e dos sujeitos.

- 10 O coletivo Selvática (Curitiba), referência em nossas pesquisas sobre os artivismos, herdou essa maneira de dialogar com o espaço urbano. Sobre o diretor do coletivo, o crítico Miguel Prado (2018) afirma: “[...] inquieto e inventivo Ricardo Nolasco, diretor da nova geração que é herdeiro absoluto de Zé Celso, o grande guru teatral brasileiro, sempre à vanguarda de tudo e de todos”. Para aprofundar a relação do teatro com a cidade, ler texto sobre etnografia com o coletivo que consta nesta publicação.
- 11 O grupo voltou a encenar *Roda viva* no início de 2019.

Referências

- ARTAUD, Antonin. Pour finir avec le jugement Dieu. In: ARTAUD, Antonin. *Oeuvres Complètes*. Paris: Galimard, 2004. t. XIII, 1639-1641.
- BUTLER, Judith. Corpos que ainda importam. In: COLLING, Leandro (org.). *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 20-42.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-166.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAMPBELL, Patrick George Warburton. *Narciso ctônico: Os Sertões e a (r)evolução estética do Teat(r)O Oficina Uzyna Uzona – uma escritura desconstrucionista*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- CARLSON, Marvin. Expansão do teatro moderno rumo à realidade. *Art Research Journal*, [Natal], v. 3, n. 1, p. 1-19, jan./jun. 2016.
- COLLING, Leandro. A emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 152-167, 30 jun. 2018. Dol: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p152-167>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/125684/141503>. Acesso em: 17 ago. 2018.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- KILOMBA, Grada. O racismo é uma problemática branca”, diz Grada Kilomba. [Entrevista cedida a] *Carta Capital*, São Paulo, 30 mar. 2016. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/politica/2016-racismo-e-uma-problemativa-branca2016-uma-conversa-com-grada-kilomba>. Acesso em: 20 ago. 2018.
- MESQUITA, André Luiz. *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, n. 21, p. 150-182, jan/jun. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2018.
- NANDI, Itala. *Teatro Oficina onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- PATRIOTA, R. O Teatro Brasileiro na década de 1970: apropriações históricas e interpretações historiográficas. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: ANPUH, 2003.
- PEIXOTO, Fernando. Especial: Teatro Oficina. *Dyonisos*, Rio de Janeiro, n. 26, 1982.
- PRADO, Miguel Arcanjo. Crítica: Selvática expõe pavor do Brasil atual em Cabaret Macchina no FIT. In: PRADO, Miguel Arcanjo. *Blog do Arcanjo*, [s. l.], 11 jul. 2018. Disponível em: <https://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br/2018/07/11/critica-selvatica-expoe-pavor-do-brasil-atual-em-cabaret-macchina-no-fit/>. Acesso em: 24 ago. 2018.

SILVA, Armando Sérgio. Aos 50, Oficina continua encenando o novo. *Jornal da Unicamp*, Campinas, ano 23, n. 415, p. 6-7, 2008.

SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SOUSA, Maria Angélica Rodrigues de. *Quando corpos se fazem arte: uma etnografia sobre o Teatro Oficina*. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2013.

TRÓI, Marcelo de. *Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)o Oficina aos a(r)tivismos queer*. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

TRÓI, Marcelo de; COLLING, Leandro. Antropofagia, dissidências e novas práticas: o Teatro Oficina. *Revista Ambivalências*, Aracaju, v. 4, n. 8, p. 125-146, dez. 2016. Disponível em: <http://www.seer.ufs.br/index.php/Ambivalencias/article/view/6004>. Acesso em: 17 ago. 2018.

TRÓI, Marcelo de; COLLING, Leandro. Decolonizar o corpo: a universidade antropófaga. *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 108-124, jul. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/9330>. Acesso em: 15 ago. 2018.

VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. 2015. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

Os cortes nos cus e os corpos (im)possíveis nos palcos soteropolitanos na ditadura civil militar

*Kleber José Fonseca Simões**

Introdução

O ano de 2017 poderá entrar para a história do Brasil como um dos momentos de maior retrocesso desde a redemocratização, uma vez que as tentativas de censura a espetáculos artísticos tornaram-se práticas comuns após a mobilização em redes sociais e queixas de apologia à pedofilia e à zoofilia. Entre elas, estão a suspensão de trabalhos de artistas como Adriana Varejão, Cândido Portinari e Lygia Clark, que integravam a exposição QueerMuseu

* Doutorando no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia (UFBA), integrante do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS), integrante do grupo de trabalho Estudos de Gênero e História da Associação Nacional de História – seção Bahia (Anpuh-BA) e professor assistente da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – campus XIV. E-mail: simoes_kleber@yahoo.com.br.

– Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, em Porto Alegre; a apreensão da tela *Pedofilia*, da artista Alessandra Cunha, em Campo Grande, Mato Grosso (MT), sob acusação de apologia à pedofilia; a polêmica em torno da performance *Le Bête*, do artista Wagner Schwartz, na abertura da Mostra Panorama da Arte Brasileira no Museu de Arte de Moderna (MAM) de São Paulo; e a prisão do artista Maikon K, no meio da performance *DNA de DAN*, no Museu Nacional da República, em Brasília. Esses episódios refletem as tensões e disputas em torno dos significados da arte e da relação desta com a sexualidade.

Além dos casos acima, destaco a trajetória da peça *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu* como o caso mais exemplar da retomada da censura em nosso país. O monólogo, escrito pela inglesa Jo Clifford e dirigido por Natália Mallo, foi encenado por uma atriz e ativista, a travesti Renata Carvalho, a partir do uso de parábolas bíblicas para refletir sobre casos de intolerância, desrespeito e preconceito vivenciados por pessoas trans. A representação de Jesus Cristo enquanto travesti mobilizou a opinião pública e provocou inúmeros episódios de disseminação de discursos de ódio e conflitos com grupos religiosos, que usaram o aparato jurídico do Estado para impedir as apresentações do espetáculo em diversas cidades do país.

Certamente, a peça revela a pressão de setores conservadores para a retomada da censura, já que o espetáculo acumula um conjunto de decisões judiciais ou mobilizações coletivas que visam seu cancelamento, como se verifica no histórico de suas passagens por cidades como São Paulo, Londrina, Jundiaí, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Em Salvador, *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu* integrou a programação da décima edição do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (Fiac), com exibição nos dias 27 e 28 de outubro de 2017. O público soteropolitano lotou o primeiro dia do espetáculo, mas a montagem teve sua segunda apresentação suspensa por uma liminar da 12ª Vara Cível de Salvador, concedida pelo juiz Paulo Albiani Alves, que impediu a Fundação Gregório de Mattos de manter a peça na programação.

Contudo, a resistência à suspensão mobilizou a classe artística e produtores culturais baianos, que ofereceram seus teatros para receber o espetáculo. Por isso, a peça foi apresentada no Teatro do Goethe-Institut, Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), no dia mesmo dia 28.

Outro ataque ao que ficou conhecido como a “peça do Jesus Travesti” ocorreu na cidade pernambucana de Garanhuns. Inicialmente, a apresentação foi cancelada na programação oficial do Festival de Inverno pelo governo de Pernambuco no dia 1º de julho de 2018. Mas uma liminar do Tribunal de Justiça de Pernambuco, do dia 24 de julho, exigiu a reintegração imediata do espetáculo à programação, que reservou o dia 26 de julho para sua exibição. Contudo, outra liminar foi expedida para o dia da exibição, ao que foi recebida com resistência pela produção, pela atriz e pelo público presente, que, aos gritos de “fascistas” para os agentes policiais, mantiveram a apresentação e descumpriram a ordem judicial.

Esses episódios promoveram um debate público sobre os temas da censura às artes no Brasil. As discussões estiveram atravessadas por uma diversidade de discursos e disputas em torno da memória sobre o regime civil militar brasileiro, isso porque uma ala considerável de grupos conservadores que atuam na sociedade brasileira busca manipular fatos históricos para tentar legitimar seus argumentos, seus preconceitos, disseminando o ódio, clamando o retorno ao regime militar e a retomada da censura como elemento de salvaguarda das famílias, com vistas a influenciar a opinião pública e legitimar a intervenção do Estado no controle da moralidade e disciplinamento do comportamento sexual das pessoas. Trinta anos após o fim da lei da censura,¹ o cenário que se observa é de um conjunto de ações programadas e mobilizadas por setores conservadores da sociedade brasileira que, através de ações via redes sociais e de apoio do judiciário brasileiro, buscam implantar um patrulhamento moral sobre o conteúdo das artes somente igualado ao foi experienciado durante o regime civil militar no Brasil.

A censura pode ser compreendida como a ação que tem por finalidade alterar, modificar e silenciar produções culturais para privar o público dos conteúdos das obras tal como foram concebidas pelas pessoas autoras. Consequentemente, o ato censório tem por objetivo apagar interpretações da realidade que contrastam com visões, projetos e ações de um dado grupo, que se manifesta e opera a censura justificada por razões de defesa de valores morais compreendidos como universais e não históricos. Tendo isso em mente, está evidente que as ações arroladas às obras e manifestações artísticas no ano de 2017 e a batalha travada pela peça *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu* se constituem em uma retomada da censura em plena vigência do Estado democrático de direito.

Este texto, ainda que apresente os passos iniciais de uma pesquisa de doutorado que almeja produzir uma genealogia dos ativismos das dissidências sexuais e de gênero no teatro baiano durante a ditadura civil militar, se insere nas memórias sobre censura, ditadura e arte na tentativa de lançar novos elementos para a problematização das produções memorialísticas que romantizam a experiência do estado ditatorial, bem como provocar um ruído nos discursos que bradam pela recuperação de uma política sexual heterocentrada através do uso da censura às experiências estético-políticas produtoras de subjetividades dissidentes das normas sexuais e de gênero.

Penso que seja fundamental, no momento histórico em que vivemos, acionar os tensionamentos trazidos pelos estudos *queer* para a análise do passado. Isso porque esse diálogo trará uma dupla contribuição: de um lado, a política *queer* se desdobra em práticas de desconstrução das normativas de gênero e sexualidade para explodi-la em multiplicidades de formas e subjetividades, o que passa pela denúncia histórica da produção da heteronormatividade enquanto regime de regulação da vida; por conseguinte, a narrativa do passado pode encontrar, nas perspectivas *queer*, outros campos de abertura que possibilitem a reestruturação do seu fazer na medida em que desloca para o centro do seu discurso

as experiências subjetivas no plano de uma análise sociocultural, problematizando noções caras à historiografia, tais como a neutralidade axiológica, tensionamentos na relação sujeito-objeto e a dialogicidade temporal.

Assim, essas linhas apresentam os primeiros rascunhos dos usos de alguns conceitos forjados pelo campo dos estudos *queer* para pensar a censura como aparato tecnológico e social de produção dos corpos abjetos durante a ditadura civil militar brasileira. Neste texto, me concentrarei na análise de duas peças que foram encenadas em Salvador. *Malandragem made in Bahia*, de Antônio Cerqueira, montada em 1982, e *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde, exibida na capital baiana no ano de 1975. Nesses dois espetáculos, analiso o modo como os cortes à palavra “cu”, operados pela censura, produzem uma cicatriz feita pela caneta do censor para a castração do cu, relacionada aos prazeres dissidentes, que denuncia a sexopolítica (PRECIADO, 2011) presente durante o regime ditatorial que se constituiu como estratégia eficiente para o fortalecimento do conteúdo nacionalista vigente no período.

Censura, heteronormatividade e a produção do abjeto

A experiência da censura no Brasil tem uma longa trajetória, apresentando intensidades, estruturas e instrumental diferentes nos diversos momentos da história da nossa sociedade e, pelo que se observa, seu infame legado está presente ainda nos dias de hoje. Autoras como Maria Castilho Costa (2008) apontam para a existência da censura já nos primeiros anos da colonização brasileira, período em que o teatro foi utilizado como instrumento pedagógico para as populações indígenas aderirem aos modelos de sociabilidade e padrões de comportamento europeus.

Ainda assim, considero que foi com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) – que conferia plenos poderes às autoridades

político-militares – que as práticas de censura se consolidaram como política do Estado brasileiro. A censura foi especializada, departamentalizada e amplamente difundida pela estrutura organizacional, o que a tornou sistematizada e rotineira. Um conjunto significativo de órgãos, repartições e parte do funcionalismo público foi desenvolvido para o controle da produção artística entre as décadas de 1970 a 1980.

A institucionalização da censura nesses anos trouxe graves mudanças para o teatro. As peças teatrais deveriam apresentar cópias dos textos para serem avaliados pelo Departamento de Polícia Federal (DPF) e pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), os quais emitiam pareceres para a aprovação prévia dos textos dos espetáculos. Uma vez aprovado, ainda eram necessárias a avaliação e emissão de parecer sobre o ensaio geral, que era acompanhado pelo órgão censor. Após avaliação, as peças poderiam obter as seguintes avaliações: liberada, liberada para maiores de 18 anos, parcialmente liberada e vetada. Esses pareceres apresentam as diversas formas pelas quais o censor agia sobre o teatro, ora impedindo o pronunciamento de determinadas palavras ou de textos inteiros, ora restringindo a classificação do espetáculo ou, em caso extremo, vetando e retirando as peças de cartaz, por meio das práticas de proibição determinada, transmitidas aos produtores de teatro por escrito ou por telefone. (FICO, 2004, p. 90)

O exercício da censura como instrumento de poder revela a complexa relação entre o Estado, a população, a cultura e a produção das subjetividades, uma vez que sua institucionalização revela as nuances de um Estado autoritário que implementa dispositivos legais e proibições que objetivam a produção de um cidadão ideal, o que incluía a defesa a um modelo específico de sexualidade. Uma leitura do Decreto-Lei nº 1.077, promulgado pelo então presidente do Brasil, general Emílio Médici, em 26 de janeiro de 1970, permite que observemos como a censura se dirigia quase que exclusivamente à defesa da moralidade para justificar o desenvolvimento de suas atividades no país.

CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º, dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;

[...]

CONSIDERANDO que o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional.

DECRETA:

Art. 1º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação. (BRASIL, 1970)

Desse modo, a missão institucional do organismo censório também se realizava pela ação do controle da moralidade, que era associada à dimensão da estabilidade política e soberania nacional. Em sua relação com o teatro, o DCDP, durante os anos de 1970 a 1988, atuou como instrumento fundamental na manutenção da ordem moral vigente a partir da intervenção em textos e interdição de espetáculos públicos que tratavam de temas como aborto, métodos contraceptivos, relações extraconjugais, prostituição, conflitos familiares, homossexualidade, lesbianidade e travestilidade. Segundo o memorialista Coriolano Fagundes (1974, p. 329), os espetáculos que abordassem tais temas eram considerados como

veículos utilizados por agentes da subversão para minar e solapar os valores morais da família brasileira, dentro de diretrizes da esquerda internacional, com o objetivo, em última análise, de subverter a ordem e colocar em risco a segurança do Estado.

A partir desses exemplos, podemos verificar que o emprego da censura foi concebido como prática reguladora dos discursos em uma sociedade autoritária, na qual existe o exercício estatal para o controle subjetivo da produção dos corpos e normatização da sexualidade sob o pretexto da defesa da moralidade como condição para a plena segurança nacional.

Michel Foucault (1988) estudou a sexualidade através do dispositivo histórico de saber-poder em nome do qual se legitimam e viabilizam práticas autoritárias de segregação, monitoramento, gestão dos corpos e do desejo. Para ele, desde fins do século XIV, as técnicas de poder exercidas sobre o sexo instituíram a família conjugal como modelo de conduta, de modo que a sexualidade foi confiscada pela figura do casal legítimo e procriador que dita a lei, exercendo o controle do desejo sexual. Foucault evidencia que, na formação da sociedade moderna, a repressão foi o modo pelo qual se interligam o poder, o saber e a sexualidade, que, tendo a monogamia heterossexual como padrão de normatividade, atua no sentido de considerar as sexualidades dissidentes como perversão, delinquência e loucura.

As contribuições de Foucault possibilitam uma melhor compreensão da política higienista e moralizadora deflagrada pela Delegacia de Jogos e Costumes de Salvador, a partir da década de 1970, e que tem como um dos princípios de sua atuação a manutenção de um regime político estruturado a partir da heteronormatividade e da monogamia heterossexual, através da perseguição, aprisionamento, violência e censura contra quem se apresentasse como dissidente ou quem os censores especulassem que fossem desviantes das normas de gênero e sexualidade.

Verificamos, nos jornais baianos, as inúmeras ações do referido órgão no sentido da manutenção das normativas sexuais na cidade de Salvador, tais como a prisão de 15 mulheres “mundanas” que trajavam “trajes indecentes” no Terreiro de Jesus (COSTUMES..., 1970), e as várias reportagens sobre a moralização e combate às “zonas de meretrício” na capital baiana. Mas também é possível apontar as ações que se destinavam ao controle dos corpos dissidentes das lógicas de gênero, como o caso da travesti Aparecida, presa sob alegação de atentado ao pudor e por supostamente ter molestado um menino de cinco anos de idade (APARECIDA..., 1970), bem como as prisões das travestis Maysa e Lurdinha, “que se encontravam na prática do trottoir em locais proibidos pela polícia”. (POLÍCIA..., 1970, p. 8) Ações de moralização e

fechamento dos espaços de sociabilidade das populações desviantes das práticas sexuais também foram tomadas. “Não será admitida a realização dos bailes anunciados como de homossexuais – os conhecidos ‘baile dos enxutos’”. (CENSURA..., 1971, p. 5) A política também decretou o fechamento da Boite Okaso, que se localizava na Rua do Funil e que “era frequentada, na sua maioria, por homossexuais e prostitutas”.² (POLÍCIA..., 1971, p. 8)

A moralização social, para a Delegacia de Costumes de Salvador, se dirigia, dentre outras funções, ao controle das sexualidades e ao cerceamento da ação das populações dissidentes do padrão de conduta heterossexual. Desse modo, a polícia se instituiu enquanto um aparelho social de controle e punição às práticas sexuais não reprodutivas e à presença de corpos e desejos dissidentes da norma sexual vigente.

Segundo Monique Wittig (2010), a presença de um pensamento hétero nas sociedades ocidentais instituiu uma interpretação totalizante da história, da realidade social, da cultura, da linguagem e, simultaneamente, de todos os fenômenos subjetivos fundantes dos princípios de organização sociopolítica do Estado moderno, no qual a heterossexualidade é assumida como ordem social, política, cultural e simbólica. Ainda segundo Wittig, aqueles(as) que exercem práticas sexuais dissidentes da heterossexual recebem punições da sociedade porque, em tese, estariam rejeitando a ordem simbólica das instituições sociais tal qual definida pelo pensamento hétero. Contudo, as dissidências são necessárias à ordem heterossexual para a produção, em diversos níveis, do diferente/outro, para se instituir a experiência sexual hegemônica.

Judith Butler (2001), influenciada por Wittig (2010) e Foucault (1988), amplia essa noção ao afirmar que a instalação de um regime heteronormativo produz uma matriz de inteligibilidade cultural ao estabelecer uma norma social ideal em termos de sexo, gênero e desejo, no qual o reconhecimento dos corpos coerentes – masculino deve expressar o macho; feminino, a fêmea – se dá na estabilização das experiências e referências culturais associadas à produção histórica da

heterossexualidade. Como consequência desse regime, somente os corpos legíveis pela matriz heteronormativa são aceitáveis, compreendidos e aceitos pela norma social, enquanto que as demais corporalidades e práticas são impensáveis, não inteligíveis, assimiladas como abjetas, não humanas, sendo passíveis de violências, silenciamentos, invisibilidades e morte.

Desse modo, se, em um plano, as ações do regime heteronormativo durante a ditadura civil militar se dirigiam a um corpo físico, segregando os sujeitos a um espaço socialmente estabelecido, em outro plano, as ações da censura também elaboram discursos normatizadores ao instituírem formas de assujeitamento, delimitando o que é correto, certo – e que, portanto, deve ser seguido – e o que deve ser evitado por ser anormal ou monstruoso. Através de proibições, silêncios e censuras, a sexualidade é operada como dispositivo de controle e produção dos corpos, tanto estimulando a formação e reprodução dos modelos ideais de uma sociedade quanto cerceando, esquartejando, delimitando e até impedindo a emergência de outras experiências de vida não assujeitadas às normas sociais.

Retornando ao diálogo com Foucault (1982), o assujeitamento se constitui num procedimento de submissão da subjetividade à norma, pois, engendrado através de dispositivos de poder e da formação de um discurso que aciona argumentos oriundos de instituições consideradas legítimas pela sociedade – tais como o saber médico –,³ se situa como produtos de um discurso com efeito de verdade soberana que opera as relações de poder na regulação dos corpos, da vida e da morte. Esse discurso – no caso, aqui, proibitivo, como a lei da censura – tem alcance imediato sobre o corpo, uma vez que investe, marca, dirige e assujeita o conjunto de uma sociedade às normas e determina maneiras de ser, de viver e de morrer. Os corpos que não são reconhecidos como assujeitados, nesse caso, corpos não heterossexuais são assimilados como anormais, não cidadãos, menos importantes e, conseqüentemente, menos humanos.

Para Butler (2001), esse processo se situa na produção social dos corpos abjetos, corpos que não são inteligíveis pela matriz heteronormativa porque embaralham, subvertem ou contradizem a pretensa coerência entre sexo, gênero, desejo e prática sexual, mas que são extremamente importantes na medida em que são destinados a estabelecer as fronteiras para aqueles que materializam a norma. Nesse sentido, acreditamos que a produção da abjeção é um componente central na implementação, vigência e longevidade do regime civil militar brasileiro, uma vez que possibilitou o agenciamento da população assujeitada submissa às normativas da heterossexualidade ao assimilar as dissidências sexuais e de gênero enquanto ameaça à manutenção da ordem social e política.

Consequentemente, o aparelho da censura se constitui enquanto instrumento que produz e dissemina discursos normatizadores da sexualidade responsável pelas formas de assujeitamento ao delimitar o que é correto, certo e que, portanto, deveria ser seguido, mas também apontava para o que necessitava ser evitado por ser fora do padrão e, portanto, considerado anormal, abjeto. A censura figura, desse modo, como um dispositivo heteronormativo vigente durante o regime autoritário e que produz os corpos abjetos e regula a produção dos corpos possíveis e impossíveis nos palcos baianos entre as décadas de 1970 e 1980.

Cus cortados: produção da abjeção pela censura

Antes de apresentar o pequeno recorte que faço neste artigo, gostaria de pontuar que as peças analisadas em minha pesquisa fazem parte de um conjunto disperso, fragmentado, de um teatro que foi pensado como resto, mal dito, iconoclasta, e muitas foram e são excluídas de uma leitura de resistência ao regime civil militar brasileiro por não apresentar os traços discursivos da arte engajada filiada ao projeto de emancipação política da corrente do pensamento nacional marxista. Penso que esses textos dispersos, ainda que heterogêneos em termos de linguagem,

podem ser reunidos e pensados como um arquivo⁴ de práticas de resistência ainda pouco compreendidas pela historiografia e pouco integradas à memória das lutas pelas liberdades durante o regime civil militar no Brasil.

Chamam-me atenção os textos, os eventos, as práticas culturais de um teatro preocupado com a desobediência, com a transgressão, com a libertação do/no corpo, pensado para visibilizar os tensionamentos às normas de gênero e sexualidade. A proposta era agir politicamente e produzir outras subjetividades. É justamente por esses elementos que vários espetáculos serão censurados. Ante a operação da censura, quais são os corpos possíveis na cena teatral soteropolitana produzidos pelo aparelho censório?

Aqui também quero deixar evidente que minha compreensão sobre o corpo repousa nas análises foucaultianas, para as quais o corpo não possui nenhuma entidade ontológica, mas, antes, se constitui através das relações de poder que produzem discursos e normas sem os quais sua existência não seria possível. O corpo é um efeito das regras do saber e das técnicas de poder que constituem uma tecnologia política que o produz. (FOUCAULT, 1987) Também são fundamentais as contribuições de Butler (2015) para a minha compreensão. A autora evidencia que o corpo se constitui e desempenha atos performativos, fabricações manufaturadas, reiterações de gênero que precisam ser constantemente reforçadas em rituais sociais para que ninguém escape da normalização. E ainda, segundo a filósofa, o sexo é uma categoria atuante nas práticas regulatórias que produz os corpos que governa e, por isso, se situa enquanto norma pela qual o ser humano torna-se viável.

Para este texto, selecionei peças já analisadas por um conjunto diferente de saberes, mas que ainda não foram lidas pelo viés dos estudos *queer*. Por isso, foram, até o momento, pensadas como peças de conteúdo político dentro de uma leitura clássica que reconhece o conteúdo contestatório dos espetáculos pelas menções ao tema da realidade macropolítica da época. Avalio que esse exercício guarda uma provocação

necessária, uma vez que a dimensão da censura enquanto exercício da sexopolítica se dirigia não somente a espetáculos com conteúdo e/ou personagens explicitamente dissidentes das normas de gênero e sexualidade, tais como gays, lésbicas e travestis. Assumo aqui o conceito de sexopolítica, elaborado por Paul Preciado (2011, p. 11):

A sexopolítica é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo (os órgãos chamados ‘sexuais’, as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes) entram no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida.

Nesse sentido, a presença do aparato censório é compreendida por mim enquanto um aparelho fundamental da ação de uma biopolítica por se constituir enquanto tecnologia normatizadora do binarismo de gênero e da manutenção do regime heteronormativo. Dito isso, farei uma análise da ação da censura sobre duas peças no intuito de mostrar como a censura operava discursos sobre gênero e sexualidade durante o regime civil militar no Brasil.

Na análise da peça *Malandragem made in Bahia*, utilizarei o excelente trabalho realizado por Wiliane Corôa (2012), que recupera o texto original da peça e apresenta os pareceres dos censores sobre o texto e o ensaio geral do espetáculo. De autoria e direção do baiano Antônio Cerqueira e elenco composto por Sátiro Costa, Conceição Lima e Anselmo Santana, a peça ficou em cartaz nas segundas e terças-feiras, entre os dias 14 e 30 de dezembro de 1982, no palco da Biblioteca Pública do Estado da Bahia. O espetáculo apresentava a história de Fábio, que, ao resolver não atender aos padrões sociais convencionais, foi abandonado pela família e se envolveu numa série de situações acompanhado por outros dois personagens, Margô e Careca, até ser morto pela polícia. Após ser exibida durante o final do ano, a montagem gerou grande tensionamento com os

órgãos censórios até ser vetada no ano de 1983. A exibição foi cancelada porque foi considerada contra o decoro público por conter palavras consideradas de baixo calão e apresentar cenas de “sexo incestuosos e de homossexualismo [sic]”.

No parecer emitido pela censura, disponibilizado por Corôa (2012), é possível perceber que, para o censor, existe um perigo contido em palavras como “rola”, “cacete”, “caralho”, “estaca”, pau”, assim como “cu”, “bunda”, “traseiro”. Os censores exigiram a retirada dessas expressões da peça e também cortaram três cenas de sexo entre pessoas do mesmo sexo. Mas a leitura do veto pode ser ainda mais rica ao sabermos que a cena na qual o censor indica a presença de “homossexualismo [sic]” se enquadra como um ato de violência sexual na qual o personagem Fábio estupra o personagem Careca. A menção feita pelo censor para presença de “homossexualismo” nos traz algumas percepções sobre o modo como essa expressão da sexualidade desviante da heteronorma era compreendida pela censura, pois o que justificava a supressão da cena no espetáculo não era a violência do ato sexual, mas sim a sua forma, sua dissidência à norma sexual vigente.

A exigência da interrupção da enunciação das palavras feitas pelo censor ao espetáculo opera uma ação de exercício do biopoder (FOUCAULT, 1999), que visava a produção de corpos dóceis, corpos úteis, produtivos e submissos, voltados para a alimentação da produção no sistema capitalista. Nesse sentido, a censura visava proibir a expressão da sexualidade e, por conseguinte, o veto às palavras acima. O modo como o imperativo da heteronormatividade está presente na avaliação do árbitro indica uma zona de abjeção produzida pelo censor no corpo dos personagens da peça em questão. O cu e toda a sorte de menções a ele referidas são empurrados pela censura para as zonas sociais inabitáveis, inaudíveis, impronunciáveis da vida social, isso porque ele evoca um desejo não conciliatório ao imperativo heterossexual de finalidade reprodutiva.

Paul Preciado (2014) explica que o prazer do cu, ao operar um deslocamento da prática sexual para outras zonas corporais diferentes da

relação pênis/vagina, problematiza os discursos de naturalização da prática heterossexual e provoca o desordenamento da linha coerente entre corpo-gênero-desejo-sexualidade fundada pela matriz da inteligibilidade heteronormativa. O autor afirma que exatamente pelos efeitos desestabilizadores que opera é que a modernidade ocidental produziu a operação simbólica de castração anal.

Nesse sentido, o corte da censura na palavra “cu” e a obrigatoriedade da retirada da cena contendo menção à homossexualidade se configuraram como uma operação necessária para a manutenção da ordem de gênero e sexual associada à política de segurança nacional durante o regime civil militar. O repúdio ao cu é necessário por indicar as fronteiras do possível, das zonas do corpo interditas ao desejo e para a condução da nação às prerrogativas sociais da heteronormatividade.

A peça do reconhecido dramaturgo carioca Roberto Athayde, *Apareceu a Margarida*, que estreou no Rio de Janeiro em 1973, foi trazida à Bahia em 1975. No monólogo, em sua primeira montagem, estrelado por Marília Pêra, uma professora autoritária interpela a sua turma – neste caso, a plateia – sobre diversos assuntos do contexto sociopolítico. Personificando instituições repressoras e oscilando entre a postura ideal de docilidade da representação da professora e da violência que subjugava a população no regime autoritário, o texto produzia, com suas metáforas, um poderoso arsenal de crítica ao regime vigente. O trabalho de investigação de Fabiana Prudente Correia (2013), que também resultou na edição do texto da peça, apresenta os pareceres dos censores e revela o modo como a censura exigia não somente a mudança do título da peça, como o relatório do censor indica, mas também, entre outras coisas:

CORTES: Na página de nº 01 a palavra ‘cu’ não deve ser escrita e nem pronunciada. Na página nº 04 não devem ser pronunciadas as palavras ‘fodam-se’ e ‘chupar’ [...] Não deve ser dita a palavra ‘foder’, encontrada na página nº 31. Face ao exposto conter ofensa ao decoro público, induzir aos maus costumes. (CORREIA, 2013, p. 165)

O interessante nesse veto referente à peça *Apareceu a Margarida* é que, no texto, a palavra “cu” não possui conotação sexual, como podemos ver:

Estou achando é que esse quadro verde está um pouco longe. Está dando para vocês enxergarem? Vocês lá de trás? É muito importante que todo mundo veja o quadro-negro. D. Margarida vai escrever uma palavrinha nele para ver se vocês estão vendo. {escreve: CU} Viram? Cu! O quadro-verde é mesmo muito importante para aprender leitura. (ATHAYDE, 2003 apud CORREIA, 2013, p. 80)

Ainda que o texto da peça indique outras referencialidades para o cu, a operação realizada pelos censores da peça reconhece seu perigo à norma instituída e mobiliza esforços para a interdição da palavra e interrupção do seu pronunciamento público. Esses atos de censura denunciam um terror anal e explicitam certa política do cu, porque se presume que, na lógica heteronormativa, o ânus só possa cumprir uma função. Uma vez que o ânus dos homens não seja usado apenas para eliminar as fezes, ele precisa ser castrado. Caso contrário, o cu desorganiza a produção da heterossexualidade masculina, o que representa grande perigo para destruir a família, a ordem social e, por conseguinte, a pátria.

Preciado (2000, p. 60) explica que o cu é um elemento central nas operações biopolíticas por se constituir como órgão excluído do campo social, mas extremamente importante para a produção da masculinidade heterossexual, que é pensada enquanto um corpo “com dois orifícios, uma boca emissora de signos públicos e um ânus impenetrável”. Para o autor, a castração do cu é uma operação atravessada pelas dinâmicas que estruturam e disponibilizam o exercício do poder social, uma vez que fechar o cu corresponde a negar outras sexualidades.

Ampliando essa análise, Javier Sáez e Sejo Carrascosa (2016, p. 180) apontam que o cu se constitui como um órgão central na produção da cultura sexual ocidental porque está “[...] carregado de fortes valorações sobre o que é ser homem e o que é ser mulher, sobre o que é ser um corpo

valorizado e um corpo abjeto, um corpo bicha e um corpo hétero, sobre a definição do masculino e do feminino”. Para esses autores, o cu é fundamental na constituição de sistema de sexo-gênero, porque regula as formas de feminilidade e masculinidade e orienta a produção dos corpos na sociedade por meio da exigência de sua não penetração para o reconhecimento dos corpos enquanto masculinos. Desse modo, tornar o cu visto socialmente é expor a castração social que organiza e orienta o binarismo de gênero regulador da biopolítica.

O cu não deveria ser escrito e nem pronunciado – assim prescreveu o censor no relatório de uma das peças. Isso porque esse órgão era assimilado à sexopolítica do regime civil militar como uma zona abjeta, pois trazia tensões à organização sociopolítica implementada pelo binarismo de gênero e pelo regime da heteronormatividade, ao anunciar possíveis vivências de sexualidade não heterossexuais. Por isso que compreendo a prática da censura como produtiva, uma vez que perfilava a pedagogia do desejo social possível no regime erótico heteronormativo vigente durante a ditadura civil militar. Como explica Butler (2015, p. 116-117, grifo do autor):

O que permanece ‘impensável’ e ‘indizível’ nos termos de uma forma cultural existente não é necessariamente o que é excluído da matriz de inteligibilidade presente no interior dessa forma; ao contrário, o marginalizado, e não o excluído, é que é a possibilidade cultural causadora de medo ou, no mínimo, da perda de sanções. [...] O ‘impensável’ está assim plenamente dentro da cultura, mas é plenamente excluído da cultura *dominante*.

Ao definir os espetáculos teatrais acima como impróprios por “atentarem ao pudor e aos bons costumes das famílias” e em defesa da “segurança nacional”, o aparelho da censura, suportado pelo pensamento conservador de parte da sociedade do período, visava a normatização da sexualidade por meio da manutenção do regime da heteronormatividade através da produção de zonas de abjeção nos textos censurados.

A operação realizada pela censura – a partir da ação de veto a palavras e expressões, bem como de cenas inteiras ou até mesmo proibição de todo o texto de espetáculos que se relacionam com produção de subjetividades desviantes da norma e que se dirigiam a um discurso de emancipação frente aos processos de assujeitamento – mobiliza esforços para a elaboração dos corpos durante o regime civil militar brasileiro. O objetivo era o de controlar o fluxo da produção subjetiva para os ritos sociais de repetição, dos atos que performatizam o gênero e a sexualidade normatizada, higiênica e heterocentrada.

As cicatrizes dos cus no teatro e na história

Procurei, neste texto, apresentar alguns elementos para a compreensão da censura a partir de uma analítica advinda dos estudos *queer*, que possibilitam uma análise articulada entre a produção da abjeção, o aparato censório e a sexopolítica do regime ditatorial. Os vetos da censura à palavra “cu” e da apresentação de cenas com experiências sexuais dissidentes denunciam uma estratégia de produção de zonas abjetas que buscava delimitar as margens da produção subjetiva de gênero e sexualidade no Brasil.

Ainda que fique evidente a violência do sistema censório para com a produção teatral do período, gostaria de salientar que, conforme nos explicam os recentes estudos sobre gênero e sexualidade, no interior das formas de abjeção, também existem resistências. Foram muitas as produções teatrais que reivindicaram a liberdade para as suas produções, abrindo espaços para a emergência de outras expressões de subjetividade no teatro brasileiro, dentre os quais destacamos os trabalhos desenvolvidos pelo Teatro Oficina, de São Paulo; pelo grupo Dzi Croquettes, do Rio de Janeiro; e pelo Grupo Vivencial Diversiones, de Pernambuco. Contudo, pouco ainda foi dito sobre a produção baiana com esse viés para o período mencionado. Como já dito na introdução deste artigo, a política *queer* envolve necessariamente uma ação de desconstrução que

reclama a instauração de um processo de historicização das práticas de violência e segregação para a produção da resistência.

Se os episódios finais do regime civil militar brasileiro, com a anistia,⁵ permitiram o silenciamento dos inúmeros crimes cometidos durante os 24 anos de sua vigência – nos quais as vítimas da perseguição às experiências de dissidência sexual e de gênero foram apagadas da memória social, nos deixando com os cus nas mãos –, creio que está na hora de abirmos os cus da ditadura e deixar vir deles os dejetos, as podridões e os fantasmas que assombam as ruínas da sociedade autoritária que constitui a tradição política de preservação do regime heteronormativo, presente até os dias atuais.

Creio que os episódios de violência às manifestações artísticas ao longo do ano de 2017 e a produção de ódio e cerceamento da exibição sofrida pelo espetáculo *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu* se apresentam como claras evidências de uma evocação obsedante de setores da sociedade brasileira pelo retorno do autoritarismo, da intolerância e do ódio à diferença e que conferem ao Estado o papel agente da ação de censura a partir do seu aparato jurídico, tal como observado durante a vigência do regime ditatorial de outrora. Nesse sentido, Edward Said (1995), crítico literário palestino, nos auxilia no apontamento das permanências do passado no presente quando este se inscreve como um legitimador de tradições inventadas na lógica da produção do Estado-nação. Para esse autor:

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. (SAID, 1995, p. 23)

Se hoje somos tomados de assalto pelo assombro da repetição da experiência ditatorial em nossa sociedade, isso muito se deve ao fato de

abdicarmos ou termos sido induzidos a não entrar na disputa pelo passado, nos acostumando à ideia de que essa luta é vã ou uma querela de menor relevância ante as urgências inscritas nas lutas pela sobrevivência no que nos restou do Estado de direito no atual contexto brasileiro. Contudo, avalio que a emancipação de nossos corpos e a produção de outras experiências de vida a partir da diferença só serão possíveis se dirigirmos nossas forças para fraturar o discurso progressista da história nacional, produtor de uma versão do passado que encobre as violências e desigualdades dirigidas a todas as expressões de vida em contraste com a heteronormatividade, legitimando, assim, as práticas de extermínio e invisibilidade dos corpos que não cabem no projeto da nação brasileira branca, higiênica, machista, sexista, colonialista e heterocentrada. Consequentemente, esse esforço poderá resultar na ressignificação dos regimes de verdade e operar deslocamentos nas relações entre saberes e poderes por meio da elaboração de outros discursos e outras práticas de pesquisa que possibilitem uma repolitização da sexualidade e uma sexualização da política capazes de revelar todas as fissuras provocadas pelos cortes da censura nos cus do teatro e também nos convenientes silêncios da história.

Notas

- 1 O dia 3 de agosto de 1988 é celebrado como a data símbolo do fim da censura no Brasil. Nesse dia, a Assembleia Constituinte, que produzia a nova Constituição Federal do Brasil, aprovou, no Capítulo I, intitulado “Dos Direitos e Deveres Individuais e Coletivos”, a seguinte resolução, no inciso IX do artigo 5º: “É livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”. (BRASIL, 1988) O texto se tornou o marco civil de retomada da liberdade de expressão no país.
- 2 A boate foi fechada após denúncia de um civil.
- 3 É importante frisar que, neste momento histórico, a experiência sexual não heterossexual ainda figurava no discurso médico como uma doença, ainda que o movimento social homossexual, nas décadas de 1970 a 1980, no Brasil, exigisse a despatologização das práticas homossexuais por parte de especialistas: psicólogos, psiquiatras, sexólogos, psicanalistas. A retirada da homossexualidade da Classificação Internacional das Doenças pelo Conselho

Federal de Medicinal, no Brasil, ocorreu apenas em 1985. Para saber mais, ler os trabalhos de Green (2000) e Carneiro (2015).

- 4 Penso a noção de arquivo em comunhão com as críticas realizadas por Derrida (2001) quanto à violência da institucionalização, que resulta numa orientação de compilação a partir de critérios de homogeneidade e unidade diante da qual é necessário pensar o arquivo enquanto uma ação que evoca a “problemática do porvir e, mais especificamente, o momento possível de sua reinvenção”, que assume uma conceituação enquanto terreno fértil de pesquisa e experimentação.
- 5 A promulgação da Lei da Anistia, pelo general João Figueiredo em 1979, tentou instaurar por decreto uma reconciliação nacional, baseada no esquecimento do passado, uma vez que se anistiarão tanto os presos políticos, os exilados e os clandestinos quanto os mandantes e os responsáveis por torturas e assassinatos. Para mais informações sobre a produção do silêncio pela Lei de Anistia, ler Cardoso (1990).

Referências

APARECIDA está na cadeia. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 8, 11 set. 1970.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. Decreto-lei nº 1077, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil. *Diário Oficial da União*: seção 1, Brasília, DF, p. 577, 26 jan. 1970. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/Del1077.htm. Acesso em: 12 jan. 2018.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151-172.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARDOSO, Irene. Memória de 68: terror e interdição do passado. *Tempo Social: revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 101-112, 1990.

CARNEIRO, Ailton José dos Santos. A morte da clínica: movimento homossexual e luta pela despatologização da homossexualidade no Brasil (1978-1990). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA:

LUGARES DO HISTORIADOR: VELHOS E NOVOS DESAFIOS, 28., 2015. Florianópolis. *Anais eletrônicos* [...]. Florianópolis: UFSC, 2015. p. 1-15. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439866235_ARQUIVO_Artigo-Amortedaclinica.pdf. Acesso em: 29 abr. 2018.

CENSURA está preocupada em moralizar o carnaval. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 5, 11 jan. 1971.

CORÔA, Wiliane. *Edição do texto e estudo da linguagem proibida em Malandragem made in Bahia, de Antônio Cerqueira*. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

CORREIA, Fabiana Prudente. *O desabrochar de uma flor em tempos de repressão*: edição e crítica filológica de apareceu a Margarida de Roberto Athayde. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

COSTA, Maria Cristina Castilho (org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2008.

COSTUMES libera Hippies e prende 15 mulheres. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 8, 27 jul. 1970.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FAGUNDES, Coriolano de Loiola Cabral. *Censura e liberdade de expressão*. São Paulo: Edital, 1974.

FICO, Carlos. *Além do golpe*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: I: a vontade de saber*. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

- GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.
- POLÍCIA fecha boate. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 8, 3 maio. 1971.
- POLÍCIA prende Maysa e Lurdinha, dois travestis. *Tribuna da Bahia*, Salvador, p. 8, 16 set. 1970.
- PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos anormais. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, jan./abr. 2011.
- PRECIADO, Paul B. Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual. In: HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2000. p. 133-174.
- SÁEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu: políticas anais*. Belo Horizonte: Letramento, 2016.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. 2. ed. Barcelona: Egales, 2010.

Fábrica de heterotopias: o surgimento e reverberações do coletivo artístico As Travestidas

*Alexandre Nunes de Sousa**

Introdução

O coletivo artístico As Travestidas parece ter mudado a paisagem tanto da cena teatral cearense como das formas de articulação das políticas referentes à sexualidade e ao gênero em Fortaleza, no Ceará. Não que a relação entre corpo, gênero e sexualidade nas artes seja uma novidade. Contudo, a virada para o século XXI, com a recente proliferação das mídias digitais, os tensionamentos legislativos pelos direitos civis e a maior visibilidade das questões LGBT

* Professor da Universidade Federal do Cariri (UFCA), doutor pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e integrante do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS).
E-mail: alexandre.nunes@ufca.edu.br.

nas chamadas mídias tradicionais parecem ter ajudado a produzir esse cenário que não se limita, obviamente, ao surgimento do grupo aqui estudado, mas que perfaz diversos coletivos, espalhados pelo Brasil e pelo mundo, que articulam arte e ativismo.

Sobre tais pautas da contemporaneidade, Michel Hardt e Tony Negri (2016), em *Declaração: isto não é um manifesto*, tentam localizar as destabilizações possíveis promovidas por diversas manifestações espalhadas ao redor do mundo para sugerir alternativas ligadas à criação de alianças denominadas das mais diversas formas: coletivos, zonas autônomas temporárias, espaços criativos etc. Assim, esses ajuntamentos de corpos dissidentes produziriam não apenas discursos de utopias de espaço, ou seja, locais por vir, mas também heterotopias. No sentido foucaultiano, as heterotopias são esses outros lugares,

essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos [...] não as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum, mas as heterotopias, espaços absolutamente outros. (FOUCAULT, 2013, p. 21) [e já existentes.]

O coletivo artístico As Travestidas parece construir uma forma de espaço outro na cena teatral da cidade de Fortaleza e que chamaremos aqui de fábrica de heterotopias.¹

Heterotopias do corpo

Mourão (2015) reafirma o local do corpo na interação entre arte e ativismo quando argumenta que toda política tem algo performativo e que toda performance tem algo político. Ao mesmo tempo, ele repõe, nesse domínio, a *performance art* como espaço privilegiado de ação e criação, fenômeno que se intensifica nas atuações dos coletivos artísticos de hoje, mas que também se remetem a experiências de outros tempos, como o

happening e o surgimento da *body art*. Nesse sentido, Jacobs (2015, p. 127, grifo do autor) comenta:

Ao colocar o corpo em evidência e destacar os processos de improvisação para a criação de uma obra aberta em seus sentidos, o *happening* antecipa os elementos que constituiriam a linguagem da *performance art*, que se estruturou como gênero artístico a partir da década de 1970. [...] A *performance art* surge então como uma arte inter e multidisciplinar, dividindo a plasticidade e a sonoridade do evento com a atuação dx *performer* (tendo influência notável das *body arts* – a partir da década de 1950, que trazem o corpo como suporte artístico).

É também nesse sentido que Mourão (2015, p. 23) compreende o lugar do corpo na arte que se propõe ativista: “[...] se há um lugar onde o ‘poder liminar’ de uma ocupação se preserva fora da praça ocupada, esse lugar é o corpo – aquele que Foucault chamou ao mesmo tempo de ‘utopia’ e ‘topia implacável’”. Nas palavras do filósofo francês:

Para que eu seja utopia, basta que eu seja corpo. Todas aquelas utopias que eu esquivava no meu corpo encontravam muito simplesmente seu modelo e seu ponto de primeira aplicação, encontravam seu lugar de origem no meu corpo [...] elas nascem do próprio corpo e em seguida, talvez, retornem contra ele. (FOUCAULT, 2013, p. 11)

O corpo será fundamental para pensar a construção de um espaço heterotópico. No caso de *As Travestidas*, Farias Júnior faz um comentário que poderia muito bem ser dirigido aos grupos teatrais dissidentes de outros tempos, como *Dzi Croquettes*, do Rio de Janeiro; *Vivencial Diversiones*, de Pernambuco; e *Metamorfose*, do Ceará:

Não se trata apenas de mais uma bandeira levantada ou da imposição de um sentido de cunho social para o espectador, mas de uma forma de dizer, com o discurso da cena, as potencialidades do corpo transformista e transformado [...] A questão ‘isso é arte ou show de boate’ surge cedo na vida deste coletivo. (FARIAS JÚNIOR, 2015, p. 84)

A hibridização de linguagens na cena de As Travestidas produz esse estranhamento que, longe de ser novo, rearticula-se na atualidade com as pautas das dissidências sexuais e de gênero. A adesão à linguagem do transformismo, do número musical e do teatro de revista reverbera em praticamente todos os espetáculos, especialmente em *Cabaré da dama* (2008) e *Cabaré das travestidas* (2010). Contudo, elas não se configuram como uma mera tentativa de repetição daqueles espaços outros. Na verdade, tais performances nos remetem à produção de um espaço que abriga corpos heterotópicos que, por sua vez, dialogam com a noção de simulacro em Deleuze, como afirma a filósofa Cristiane Marinho (2015, p. 10):

No sentido deleuziano, o corpo heterotópico é simulacro, cópia mal feita em relação ao modelo. Simulacro compreendido aí como rebeldia, desobediência ao modelo. Por vezes queremos ver no simulacro não sua singularidade, mas a infelicidade de não conseguir fazer uma cópia feliz do modelo. Esse engano ocorre porque nosso olhar é viciado na representação e na identidade.

As práticas cênicas do coletivo artístico As Travestidas atuam nessa simulação de “cópias sem original” e reinvenção de diversos espaços, seja do próprio corpo, do cabaré, do teatro e, especialmente, do *stand-up* de humor. Aqui, o palco se apresenta como heterotopia central, pois, como afirma Foucault (2013, p. 25), “o teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos”.

Embora o corpo esteja presente no teatro desde sua origem, o questionamento a este ganha uma renovada relevância na cena heterotópica contemporânea com a formação dos chamados “coletivos” e com a adesão ao que Lehmann (2003) chamou de “teatro pós-dramático”. Segundo o dramaturgo alemão, “[...] no drama tradicional o corpo é existente, mas não importa do ponto de vista literário. Tudo não passa de um conflito mental. No teatro pós-dramático chegamos a um teatro onde o corpo, afinal, importa”. (LEHMANN, 2003, p. 15) Portanto, é

assim que, na versão do cabaré do coletivo cearense, há uma forte influência dos corpos das vedetes e do teatro de revista. Os corpos ali presentes, de diversas identidades de gênero, colocam em cena seu caráter performativo e desviante. Como afirma Farias Júnior (2015, p. 84), na cena de As Travestidas existe:

[...] a necessidade de se afirmar como artista que transitava por um teatro que não se ligava mais ao texto e a personagens dramáticos e que deu voz a seus anseios de criação de novos corpos que expressam sua utopia. Esse processo não se limita à dublagem ou à imitação de coreografias da música pop, mas também se liga a um treinamento específico e uma versão do mundo que ri de si, com graça e deboche, das máscaras sociais.

A hibridização da cena entre os palcos da boate e do teatro confere ao trabalho de As Travestidas esse limiar entre dissolução do personagem dramático, já mencionado, e a performance, o improviso etc. Seria a carnavalização que atravessa As Travestidas em suas estéticas *camp* e *drag*. Pensando com Foucault, elas estariam produzindo uma “heterotopia de desvio”, na qual fazem emergir um espaço de questionamento da heteronormatividade dentro do teatro cearense. É o que também afirma Di Giovanni (2015) no contexto das ocupações e coletivos ao reportar a proliferação de dispositivos experimentais que geram modos outros de existência e intervenção na esfera pública.

Wisnik (2015), por sua vez, aborda a necessidade de construção desses dispositivos de experimentação como dispositivos de contrapoder ou contraespaços. Os mesmos teriam, segundo o autor, que

se opor a todos os outros, [com] contestações míticas e reais do espaço onde vivemos, que podemos chamar de dispositivo heterotópico. Entre estes poremos em destaque o conjunto de atividades que ficou conhecida como arte. (WISNIK, 2015, p. 49)

Parece caminhar nesse sentido a proposta cênica criada por As Travestidas: produzir um espaço de fluxo e contestação dos gêneros.

Contudo, elas estão longe de ser pioneiras nesse campo e bebem das mais diversas referências, como veremos a seguir.

Vibratilidades cênicas

Os anos 1960 viabilizaram uma maior fluidez de comportamento e trânsito entre os gêneros em suas variadas expressões. Dessa forma, possibilitaram que as temáticas das performatividades transgêneras, travestis, práticas de “travestimento cênico” – como eram chamadas – e transformismo viessem a público. É importante pontuar que, nesse momento, no Brasil, o termo “travesti” estava ambigualmente associado tanto a uma prática de transformação provisória do corpo através de signos atribuídos a outro gênero, o chamado “fazer travesti”, como também na disputa pela afirmação de uma identidade: “ser travesti”.

Em termos de artes da cena, nos primeiros anos da década de 1970, o grupo Dzi Croquettes se destacou. Como nos lembra Trevisan (2004), o coletivo colocou em cena um embaralhamento entre gêneros masculino e feminino com uma intensidade até então inédita no Brasil. Seu trabalho se aproximava ao do teatro de revista, dividindo-se em quadros suprimíveis ou móveis, com a fusão entre personagem e ator e uma performance parodística de costumes. (CYSNEIROS, 2014) As vestimentas femininas e masculinas se davam sobre corpos peludos e fortes, que desempenhavam coreografias precisas em seus números musicais, além da maquiagem elaborada (LOBERT, 2010), características que marcaram o grupo, segundo Cysneiros (2014, p. 10-11), cujo:

[...] jeito de dar pinta parece ter dado início a uma revolução [...] um espetáculo de aparência ingênua que dificultava o trabalho da censura em razão da falta de parâmetros para avaliar objetivamente a ameaça que representava [...] eles resistiam – sem combater – às práticas discursivas e institucionais normalizadoras.

Os integrantes do grupo viveram juntos por quatro anos, entre apresentações no Brasil e na Europa, e tinham como objetivo manter um horizonte teatral e vivencial que fugisse de enquadramentos, classificações e definições fechadas, com uma transgressão constante estética e política.² (CYSNEIROS, 2014)

Como afirma o historiador cearense Elias Veras (2015), até então, quando fora do período do Carnaval, tais vivências coletivas só eram possíveis momentaneamente em encontros privados, em festas nas quais as pessoas se organizavam para borrar as fronteiras entre masculino e feminino, o que o autor chamou de “heterotopias de gênero”, e em locais nos quais imperava a prática do então chamado “travestimento cênico”. Veras (2015, p. 58) segue observando que, em Fortaleza, “o termo travesti [nos anos de 1960] ainda não designava um sujeito, mas somente uma prática eventual, provisória e clandestina”.

É importante pontuar que o ato de “travestir-se” estava enquadrado dentro do dispositivo cisheteronormativo³ das ciências médias e psi como uma perversão ou parafilia sexual pertencente ao espectro das homossexualidades. Logo, o que passa a ocorrer no Brasil, a partir dos anos de 1970, é uma proliferação desses espaços heterotópicos públicos ou privados de trânsito de gênero, ao mesmo tempo em que o termo “travesti” passa a emergir social e midiaticamente como uma identidade de gênero feminina distinta que se reivindica fora do espectro das homossexualidades. Como lembra Leite Júnior (2008, p. 196), “a palavra travesti já carrega alguns séculos de associação ao universo [sic] [...] do disfarce, da ambiguidade, da incerteza, no limite, da representação, da mentira”. Ainda segundo o autor, já nos séculos XVIII e XIX, a historiografia registrara apenas três ocasiões em que era aceito ao indivíduo “travestir-se”, ou seja, utilizar roupas distintas daquelas estabelecidas ao gênero atribuído no nascimento: nas cerimônias religiosas de matriz africana, nas festas de comemoração popular e no teatro.

As tensões das fronteiras entre performatividade de gênero e performance artística sempre estiveram presentes mesmo nos palcos. Assim

é que, no século XIX, atores de teatro, hoje denominados cisgêneros, praticavam o que se denominava de “inversão de gênero [sic]” como prática teatral, enquanto aos então chamados “andróginos” e “hermafroditas⁴ [sic]” era reservado o lugar de atração de circo e *freaks*. (LEITE JÚNIOR, 2008)

Um momento em que todas essas possibilidades eram experienciadas no espaço público se configurava durante as festas de rua. Como afirma Cysneiros (2014, p. 36), o fenômeno da androginia “está intimamente ligado ao carnaval e sua herança da teatralidade”. Assim é que, ainda segundo o autor, o Carnaval sempre foi tido como um momento em que é aceitável aos homens cisgêneros trajar roupas e adereços associados ao gênero feminino. É apenas na segunda metade do século XX que emergem lugares com bailes e concursos nos quais se realizavam performances do que se chamava de “inversão de gênero [sic]” e “travesti” enquanto prática de montagem, nas quais as denominadas “bonecas” eram destaque. (VERAS, 2015) Apresentavam-se nas capitais brasileiras “como belas e elegantes mulheres. [E] depois [da época] das coristas e vedetes, o teatro de revista é ocupado por travestis e transformistas”. (CYSNEIROS, 2014, p. 37)

Progressivamente, a decadência também do teatro de revista, protagonizado por pessoas travestis e cisgêneras travestidas, vai empurrar tais práticas dos palcos ditos tradicionais para as boates. Travesti deixa paulatinamente de ser midiaticamente tratada como sinônimo de “fantasia de carnaval” e emerge publicamente como identidade, a exemplo do aparecimento de vedetes, como Rogéria e Jane di Castro. Como lembra Veras (2015, p. 90-91), essa identificação está intimamente ligada ao fenômeno midiático:

Com Rogéria, o carnaval como palco da performance travesti se expandiu para os palcos do teatro, das boates e dos programas de televisão [...] a partir do contato com a atriz [...] alguns sujeitos [no contexto cearense] passam a se denominar travesti.

Daí, os contextos urbanos passam a conviver cotidianamente com essas novas personalidades:

Enquanto na década de 1960 os [sic] travestis podiam ser vistos apenas durante o carnaval ou espaços fechados dos clubes gays e de shows de travestis, os anos 70 assistiram a uma proliferação acentuada de travestis pelas calçadas do Rio de Janeiro, de São Paulo de outras grandes cidades, vendendo o corpo em troca de dinheiro. (GREEN, 2000, p. 397)

Jorge Leite Júnior (2008) não deixa de pontuar, em seu estudo sobre a emergência das categorias travesti e transexual no discurso científico, que existiu uma associação histórica entre a profissão de atriz e a prostituição. Como a noção de “travestimento cênico” esteve historicamente associada ao teatro, o termo “travesti” também é gradativamente incorporado ao equivalente à prostituição e, inclusive, constavam, até recentemente, como sinônimos no Código Brasileiro de Ocupações (CBO).

Aqueles espaços de dissidências de gênero nos palcos das boates passaram, na segunda metade do século XX, a ser divididos por artistas transformistas das mais variadas identidades de gênero, mesclando-se com os chamados *shows* de travestis. Esse tópico será abordado aqui no contexto da cidade de Fortaleza.

Como vimos, as transformações nos padrões de comportamento e os movimentos de liberação sexual tornaram comuns, nas grandes cidades, os espaços de sociabilidade – na época, intitulados de “homossexuais [sic]”. Esses espaços eram frequentados, segundo Green (2000), por segmentos diversos de populações, como intelectuais, artistas e estudantes.

No contexto de Fortaleza, a primeira boate a adotar performances de transformistas e *shows* de travestis foi a Navy, em 1975. Contudo, assim como os Dzi Croquettes, no Rio de Janeiro, e o Vivencial Diversiones, em Pernambuco, o primeiro grupo a produzir uma experiência coletiva que esfumava os limites entre cena teatral e arte transformista

em Fortaleza foi o Transação. Originários de Recife, chegaram à capital cearense em 1979 e lá permaneceram por seis anos, tendo por sede um casarão na Praia do Futuro, como relembra o produtor cultural Afonso Matos, em entrevista a Juliana Justa Coelho (2012, p. 94):

Café Teatro Transação, uma casinha de praia, com mesa de madeira sem estar nem envernizada, mas lotado de gente. Em Fortaleza, foi onde se viu o primeiro strip frontal feminino e masculino. Depois entravam fazendo a performance de Maria Bethânia, vinha Marcos fazendo uma Alcione, depois a Luciano Apate fazendo uma [Barbra] Streisand.

No entanto, a boate que ficou conhecida como a maior acolhedora dos espetáculos de transformismo e *shows* de travestis naquela época foi a Casablanca. O estabelecimento teve suas portas abertas em 1982 e coincide com a existência do aclamado grupo Metamorfose, o qual era composto pelo elenco de 11 transformistas, de diversas identidades de gênero, que teve atuação em cerca de dez anos e levou seus espetáculos para o Teatro Universitário e para o Teatro José de Alencar, este último sendo o principal equipamento de artes cênicas do Estado. (COELHO, 2012)

Segundo a ex-integrante Dami Cruz, em depoimento ao jornalista Ed Borges Dias (2014), o grupo Metamorfose, em sua formação original, se dissolveu após a meteórica ascensão aos palcos profissionais, programas de TV local, turnê por diversos estados do Nordeste, com seu primeiro espetáculo, *Metamorfose show* (1982-1983). Contudo, durante o decorrer dos anos 1980, os trabalhos dos dois grupos, que surgiram com a rearticulação dos integrantes, sempre eram popularmente nomeados como “grupo Metamorfose”. Como afirma ainda o jornalista Ed Borges Dias (2014, p. 272), o fundador do grupo Lucianno Costa e a atriz Dami Cruz “desejavam explorar modos diferentes de se fazer arte transformista. Já Ricardo Dione, um dos bailarinos, queria manter a união e levar adiante o projeto [em curso]”. Assim, o grupo capitaneado por Ricardo Dione seguiu sua trajetória com outras integrantes, como

Nascid Dieb, Willa Jamaica, Carla di Brito e novas parceiras, tais quais Kateline Quelander, Zula Summer, Noélio Mendes, Barná, Marusa Gathai, Meire Blue, Karina Rossi etc.

Essa vertente do grupo deu origem a espetáculos como *Cassino das bonecas virgens*, *Fresgayética – uma frescura gay com ética*, *Bonecas com RXPTO* e *Nem bicha, nem gay, muito pelo contrário*, nos quais os formatos das cenas se adaptavam de acordo com o local de apresentação: teatro ou boate. (COELHO, 2012) Já Dami Cruz e Lucianno Costa passaram a produzir e estrelar espetáculos de transformismo voltados para o teatro profissional, tais quais *Fantasia*, de 1984, contando com 12 bailarinos; e *Metas e formas*, de 1986, que chegou a integrar o projeto itinerante do Circo Voador. (DIAS, 2014) Assim, *Metamorfose* e seus desdobramentos se consolidavam como os primeiros grupos cearenses de performances transformistas e *shows* de travestis a adentrar os palcos profissionais do teatro cearense.

Para João Silveiro Trevisan, parte dessa cena emergente nos anos 1970 e 1980 foi rapidamente absorvida pelo *mainstream*, tendo seu potencial transgressor dissipado. Como comenta o escritor, no caso específico do grupo pernambucano Vivencial:

Um dia o Vivencial acabou. Sua ambiguidade se esgotara, sua originalidade também. Não sei até que ponto o sucesso foi responsável por seu fim. Arrisco a dizer que o Vivencial Diversiones não conseguiu sobreviver porque se aproximou demais dos centros de poder e, com isso, abandonou a difícil arte da corda bamba que a marginalidade lhe permitia. Secou. Ao absorver sua proposta, a sociedade cooptou o grupo e transformou-o num modismo rapidamente exaurido. Assim confiscou-lhe o passaporte para a poeira. (TREVISAN, 2004, p. 329)

Como se vê, esse tipo de produção artística envolvida com o desbloqueio das possibilidades do corpo e da liberação do fluxo do desejo está no campo das micropolíticas e seus processos de subjetivação criativos. Contudo, a micropolítica não esteve imune à captura do que Rolnik

(2006) chamou de “geopolítica da cafetinagem” no contexto do capitalismo em sua mais recente fase. Se as sociedades totalitárias tenderiam à paralisia do chamado “corpo vibrátil” e de sua subjetividade criadora, a maquinaria capitalista flexível, por sua vez, teria como ação absorver e transformar em mercadoria os movimentos de contestação, o que mais tarde Hija de Perra (2014), citando Slavoj Žižek, chamou de “shopping queer”.⁵ Tendo por base essas premissas, Colling (2018, p. 160) questiona:

[...] vivenciamos um período de subjetividades flexíveis, perversamente apropriadas pelo capitalismo, ao mesmo tempo em que forças conservadoras se articulam e retomam discursos de regimes ditatoriais e, no meio desse turbilhão, determinadas pessoas reagem, tentam produzir outras mensagens mas que, ao mesmo tempo, também não estão necessariamente imunes da lógica do capital sobre as suas produções pretensamente desestabilizadoras e subversivas.

A colonização da arte pelo capital flexível teria iniciado já nos anos 1960. Susan Sontag (2005, p. 348), ao comentar os 30 anos de publicação de sua icônica coletânea de ensaios *Contra a interpretação*, reflete sobre esse processo: “o que eu não compreendi, sem dúvida eu não era a pessoa certa para compreendê-lo, foi que [...] uma parcela da arte mais transgressiva que eu apreciava iria reforçar transgressões frívolas, meramente consumistas”.

Porém, longe de estender aquela sentença promovida por Trevisan a todas as experiências, outro grupo permaneceu nessa linha da corda bamba da marginalidade: o Teatro Oficina. Mesmo dentre aqueles extintos, suas produções retornam e reverberam no contexto contemporâneo com uma força renovada e de outros modos, como no caso do documentário sobre o Dzi Croquettes, da ficção baseada no cotidiano do Vivencial *Diversiones*, o filme *Tatuagem* ou mesmo do documentário *Meu amigo, Cláudia*.⁶

Uma nova geração tem acesso àquela experiência de vibratibilidade do corpo que retorna no século XXI, em outros grupos, hoje chamados de

coletivos. As reverberações de grupos como Transação e Metamorfose também não desapareceram em Fortaleza e suas propostas estéticas reaparecem e são reinventadas, especialmente em *As Travestidas*, como veremos mais à frente.

Na verdade, para além da incorporação à lógica da cafetinagem sugerida por Rolnik (2006) ou do *mastreiam* argumentado por Trevisan (2004), o que parece ter interrompido aquele ciclo de experimentações e desfixação de gêneros foi a ascensão da epidemia de HIV/Aids. O pânico social gerado pela epidemia no final dos anos 1980 vai abalar aquela cena de um modo geral no Brasil. Como especula o integrante de *As Travestidas*, Fábio Vieira:

Eu faço uma relação com a cena do documentário São Paulo em HiFi. Onde uma pessoa conta que tudo deixou de acontecer por conta do HIV. [No documentário], ela fala que todo esse movimento do pessoal saindo do armário, se assumindo já estava acontecendo naquele tempo. [Aqui em Fortaleza], quando você conversa com a Diane Prince [ex-integrante do grupo Metamorfose] as coisas que aconteciam no eixo [da Rua] Barão do Rio Branco com [a Rua] Duque de Caxias [no centro da cidade], você fica sabendo que tinha uma série de bares, todos frequentados por LGBTs e tinha várias boates. Aí é que você fica sabendo de todo esse movimento que rolava. Hoje a gente não tem isso. O máximo que a gente pode falar é do entorno do [Centro Cultural] Dragão do Mar. Mas imagina que tinha um espaço dominado por LGBTs, que era um bar ao lado do outro e culminando no cruzamento com o [bar] Duques e Barões e ainda tinha outra boate, a Casablanca.⁷

Toda essa cena relatada pelo ator Fábio Vieira praticamente desapareceu no início dos anos de 1990 em Fortaleza. Esse parece ser também o pano de fundo no qual as duas vertentes surgidas a partir do grupo Metamorfose encerram suas atividades e, com elas, finda-se a interlocução entre a arte transformista/corpos de gêneros dissidentes e os palcos profissionais de teatro. Há, a partir de então, a abertura de outras boates de duração mais efêmera e, com elas, um refluxo dos espetáculos

de transformistas/*drags* de volta exclusivamente para tais casas de *show* noturnas. Essas expressões artísticas e os corpos trans ficariam excluídos do teatro profissional até 20 anos depois, com o surgimento do coletivo As Travestidas.⁸

As Travestidas: fábrica de heterotopias

Os acontecimentos que antecedem a criação do coletivo As Travestidas dizem respeito à montagem do espetáculo *Uma flor de dama* por parte do ator Silvero Pereira. O mesmo informa que o trabalho emergiu a partir da inquietação iniciada ainda em 2002, quando ele foi morar em uma cidade da Região Metropolitana de Fortaleza e observava um fenômeno curioso: os homens que interagiam sexualmente com as travestis, pessoas gênero-diversas/afeminadas à noite nos bares, nas festas e nas praças, eram os mesmos que as ridicularizavam, destrataavam e excluíaam durante o dia. (AS TRAVESTIDAS, 2015)

Daí surge em Silvero Pereira a necessidade de refletir sobre como esses corpos dissidentes nos gêneros e sexualidades ocupam tais espaços e quais seriam os espaços outros possíveis de serem ocupados. Da necessidade de fazer multiplicar os discursos sobre essa temática é que surge a proposição cênica. Contudo, a montagem do espetáculo não se deu sem resistência da classe de teatro local, como afirma o ator:

Recordo que meu impulso para a criação do solo Uma flor de dama (não havia pretensão de ser mais que um espetáculo, muito menos um coletivo com repertório) foi porque tinham muitos artistas transformistas e atores/atrizes em descoberta de sua identidade, falo disso em 2002, que eram ridicularizados, discriminados porque queria fazer papéis femininos no teatro ou porque gostavam da arte de dublar. Assim, a classe artística ia, de uma maneira muito sutil, expulsando essas pessoas do teatro e dizendo que deveriam fazer isso nas boates, pois o palco de teatro não era pra essa manifestação. Foi deste modo que fui percebendo que muitos artistas foram abandonando os cursos de teatro e se dedicando exclusivamente aos shows em boates gays. Logo, o

Uma flor de dama nasce dessa minha relação com esse contexto. Peguei o conto do Caio Fernando Abreu, 'Dama da Noite', e fiz uma pesquisa entre 2002 a 2004 coletando histórias reais, visitando boates para ver shows etc. Tudo isso pra ir compondo a dramaturgia do solo. Recordo de ter recorrido a alguns diretores de teatro na época para me auxiliarem, eu era muito inexperiente, porém recebi 'nãos'. Deste modo, montei o trabalho, fui apresentando para amigos e melhorando a partir dos apontamentos. O espetáculo estreou em 2005 no Sesc Emiliano Queiroz [em Fortaleza] com pouquíssimo público (uma média de 5 a 20 pessoas por sessão) e começou o rumor de que o Silvero não era mais ator, tinha virado uma travesti e usava o teatro pra esconder esse desejo de ser.⁹

A extinção da cena impulsionada pelo grupo Metamorfose, no final dos anos 1980, parece ter traçado novamente uma linha rígida em que, por um lado, o transformismo era tido como arte de boate e, portanto, uma arte menor, e, do outro lado, estaria o respeitável teatro profissional – uma linha que, aparentemente, não poderia mais ser cruzada. Assim, tudo o que fugia de uma proposta de cena cisheteronormativa era rebaixado como pouca *expertise* do ator. Como lembra Fábio Vieira, ao comentar o fazer teatral de Fortaleza do final dos anos 1990:

Quando eu comecei a fazer teatro em 1999, foi muito violento ouvir coisas do tipo: 'seja viado [sic] do jeito que você for, mas em cima do palco você tem que ser homem' [...]. E hoje o discurso dentro do teatro contemporâneo é aceitação das pessoas do jeito que elas são. O que a contemporaneidade fala, principalmente na dança, onde eu estou mais envolvido hoje, fala-se muito sobre dançar o que você quer; é a personalidade das suas referências no seu trabalho artístico. E muitas das limitações que trago até hoje têm a ver com o quanto eu fui tolhido naquela época de escola de teatro [...]. Eu dou pinta e permitia que as pessoas me tolhessem porque me convenceram e me doutrina-ram que eu estava errado, e aí quem me salvou disso foi também As Travestidas.¹⁰

Essa compreensão de cena teatral cisheteronormatizada chega até os anos de experimentação de Silvero Pereira no período pré-Travestidas (2002-2008) e se estende à recepção dos primeiros espetáculos do

coletivo. É o que recorda o ator Rodrigo Ferreira/ Mulher Barbada, que, na época, era estudante de teatro e só entrou em As Travestidas no ano de 2014:

Quando eu comecei a fazer teatro profissionalmente [...], lembro de ter ouvido muito que o trabalho do Silvero não era teatro de verdade, era um viado [sic] fazendo viado [sic] em cima do palco. E a coisa que eu ouvia é que, se você é gay, a maior prova de que você é um bom ator é que você convence como um homem heterossexual em cima do palco. E eu acreditava nisso como uma verdade. Para mim, é isso. E eu ficava super feliz quando recebia elogios do tipo. Então, acho que isso era um senso comum na classe artística local. Daí, quando surgiu o Cabaré da dama, em 2008, que foi o momento em que começou a se configurar uma intenção de grupo, foi que a discussão ficou maior. Porque quando o Silvero coloca a arte da noite, arte transformista em cima de um palco de teatro e diz ‘isso aqui é uma forma de arte, tem suas técnicas, tem suas convenções’, quando ele coloca isso no palco, a classe artística enlouquece, porque acha que aquilo ali é um teatro menor, desse tipo de mostra paralela, nunca no centro. Daí, foi um momento interessante, porque, ao mesmo tempo em que As Travestidas lotavam os teatros e faziam filas de público querendo assistir, os outros grupos de teatro locais meio que invalidavam o trabalho.”

Assim, a repercussão local do trabalho também gerou a aglutinação de diversos e diversas profissionais que acreditavam naquele projeto cênico que dialogava com o que Bento (2016) chamou de “femininos abjetos”. O resultado de tais encontros foi a criação do coletivo artístico autônomo, segundo o perfil do grupo em uma rede social, composto por: “atores, transformistas, cantores, performers, videomakers, DJs, maquiadores, cabeleireiros, figurinistas, barraqueiras, psicólogos, adoradores da noite e de duas estações no ano: quente e pegando fogo”. (AS TRAVESTIDAS ([201-]) Seriam corpos aliados que, segundo Judith Butler (2015), ao invadirem o espaço de aparecimento, criam performativamente as condições para enunciar existências outras, mesmo carecendo de um estatuto ontológico que lhes autoriza a aparição, seja no teatro, na performance ou em outras cenas públicas.

Além de Silvero Pereira/Gisele Almodóvar, integram o elenco teatral os(as) artistas: Verónica Vallentino, Alicia Pietá, Patrícia Dawson, Denis Lacerda/Deydianne Piaf, Diego Salvador/Yasmin Shihan, George Hudson/Betha Houston, Rodrigo Ferreira/Mulher Barbada e Fábio Vieira. Com uma cena influenciada por elementos tão díspares como teatro documentário, teatro performativo, performances *drag* e *butoh*, o grupo é composto por artistas trans, travestis, trans não binárias, cisgêneros e ainda por pessoas que não se definem em nenhum dos termos conhecidos.

Desde o início, foi desenvolvido um processo criativo denominado pelo coletivo como “ator-transformista”, isto é, a proposta de produção da “personagem” como um alter-ego. Os processos desenvolvidos pelo grupo ao longo de sua existência deixaram nítida a questão de que o(a) “ator/atriz-transformista” não é uma identidade de gênero, bem como o “transformismo” não é teatro.

Sobre a questão da diferença em relação à identidade de gênero, o coletivo afirma que se pensa enquanto “identidade artística [sic]”, e não uma performatividade de gênero, o que poderia ser melhor definida como uma “prática cênica”. Por outro lado, afirma que, apesar de não ser teatro, o transformismo é uma linguagem das artes cênicas que As Travestidas usam para pensar os trânsitos de gênero. Nas palavras do fundador do grupo:

O Transformismo não pode ser questionado como arte, pois ele é arte. O Transformismo é a arte mais inerente ao universo [sic] da travestilidade,¹² ele representa ludicamente essa relação entre o masculino e feminino, o real e o desejo. Sempre esteve e estará presente em nossos trabalhos [...]. É muito importante compreender que o transformismo não é teatro, ele é outra linguagem cênica, assim como a performance, a música, a dança, o circo, o palhaço, o bufão, o clown. Ele possui procedimentos e técnicas como qualquer outra categoria artística, exige preparo, conhecimento, dedicação e responsabilidade para se executar. (MACAU, 2016)

Silvero Pereira acredita, assim, que as cenas de *As Travestidas* não correspondem a um teatro adjetivado como “LGBT”, bem como afirma que uma característica de suas produções é a proposta de construir um teatro que não seja apenas o resultado de introspecção do(a) artista, mas uma coletividade cênica que atravessa o público com inquietações sociais ali pautadas. Dessa forma, o coletivo também tem consciência de que lança mão das linguagens e estéticas de diversos grupos que lhes precederam. Como afirma Pereira em entrevista concedida a Macau (2016):

Fazemos teatro ancorado em várias outras artes, como muita gente sempre fez. Um teatro que mistura música, dança, audiovisual e travestilidade, e isso é artes cênicas em essência. Não creio na descoberta da roda, pois sabemos da importância de grupos como Dzi Croquettes (RJ), Vivencial Diversiones (PE) e Metamorfose (CE), que nos inspiram e nos fazem levantar novas discussões, já que estamos em outro tempo e com novas questões sociais acerca da temática travesti e transexual. Nós temos uma identidade artística que investiga e fala sobre essa temática, porque ainda acreditamos ser importante provocar essa discussão.

Assim, a proposta cênica de *Uma flor de dama* se ampliou e manteve a mesma dramaturgia, mas sendo precedida por *shows* de transformismo. Nascia o *Cabaré da dama* (2008), feito por artistas cisgêneras, trans e por pessoas que não se declaram com nenhum gênero. Em entrevista concedida a Macau (2016), Pereira afirma: “convidei vários atores com a proposta de experimentar fazer transformismo e recebi vários não, como se o convite fosse uma ofensa à arte deles. Duas pessoas aceitaram na época: Verónica Valentino e Alicia Pietá”,¹³ que fazem parte do coletivo até hoje.¹⁴ Após uma lacuna de cerca de 20 anos, os(as) artistas transformistas das mais variadas identidades de gênero (ou nenhuma) começavam a circular novamente nos palcos profissionais do teatro cearense, como destaca Silvero Pereira em sua entrevista a Macau (2016):

No início da minha pesquisa sofri bastante e fui muitas vezes taxado de ‘bichinha dando pinta’, ‘fábrica de travestis’, ‘usando o teatro para se assumir’. Hoje, consegui reverter essa situação tendo que provar três vezes mais minha capacidade. Quando se ouve falar sobre um espetáculo com travestis não se acredita que pode ser sério ou profissional. Tive que estudar bastante e tentar romper com todos os estereótipos para provar ser capaz de realizar na arte a criação de uma estética voltada para este universo [sic]. [...] Subimos no palco para tratar de assuntos que julgamos necessários e inquietantes não apenas para nós – coisa que chamo de ‘masturbação artística’ –, estamos interessados na orgia, no grupal, naquilo que é de interesse social.

Nesse mesmo sentido, o ator Denis Lacerda/Deydianne Piaf relembra os primeiros anos do coletivo:

Eu lembro que, uma vez, no Teatro da Praia, um companheiro de teatro sentou na minha frente e falou: ‘mas agora vocês só vão fazer isso? Porque é complicado. Arte é só isso mesmo?’. Esse questionamento rolou demais. Porque a gente abria o peito e andava montada no centro da cidade, porque a gente não tinha dinheiro para se apresentar. Se maquiava no TJA e ia montada a pé até outro espaço para fazer espetáculo no centro da cidade. A gente que estava fazendo espetáculos nas universidades e levando arte transformista, então rolou muito preconceito, até as pessoas passarem a perceber que a gente sabia o que estava fazendo.¹⁵

O ressurgimento da interlocução entre arte transformista e teatro profissional não seria possível sem a existência da boate Divine (2000-2014). A mais longeva casa noturna LGBT da cidade de Fortaleza abrigou, nos primeiros anos do século XX, os *shows* de transformismo e espetáculos de travestis da cidade. Assim, diversas das integrantes de As Travestidas frequentaram os palcos da Divine. Inclusive, a atriz Alicia Pietá¹⁶ venceu o concurso “transformista do ano” de 2010, realizado pela boate, quando já fazia parte do grupo há dois anos. Sobre a relação de As Travestidas com a casa noturna, o ator Fábio Vieira comenta:

O nome ‘novos talentos do cabaré’ dentro do espetáculo Cabaré da dama (2008) é uma referência ao [concurso] ‘novos talentos’ da Divine. Tinham muito dessa ideia de levar a boate para o palco. A ideia do público ser recebido bebendo caipirinha [...]. Nós éramos frequentadores da Divine, então começamos a levar o transformismo para o espetáculo Cabaré da dama. A Divine era nossa principal referência. E é engraçado, porque a gente ia para olhar para elas [as divas transformistas e travestis da boate]. E foi muito mágico quando de repente elas passam a reconhecer os resultados do nosso trabalho também. Então, não existiriam As Travestidas se não existisse esse histórico.¹⁷

Na verdade, performar no palco da boate Divine era uma espécie de estágio pelo qual as artistas de As Travestidas tinham que passar. Ainda sobre o tema, Silvero Pereira comenta:

Boa parte da minha pesquisa se deu na Divine, que era uma espécie de faculdade de arte transformista no Ceará. Para ser artista nessa área, tinha que passar pelo palco da Divine e ser bem recebida pelo público da boate [...]. N’As Travestidas, era obrigação passar pela experiência de se apresentar no palco da Divine e perceber a diferença entre público de boate e público de teatro. Todas as integrantes passaram por essa experiência.¹⁸

A partir de então, aqueles corpos em aliança não pararam de produzir espetáculos que experienciavam as mais diversas linguagens. Em seu repertório constam: *Engenharia erótica: fábrica de travesti* (2010); *Yes, nós temos bananas* (2012); *BR Trans* (2013); *Cabaré das travestidas* (2014), *Quem tem medo de travesti* (2015); *Androginismo e Três travestis* (ambos de 2016); e *Trans-Ono* (2017). Essa sequência ininterrupta de intervenções na cidade fez com que As Travestidas levassem a visibilidade das temáticas trans, em suas mais variadas nuances, para diversos espaços públicos e para além dos palcos do teatro, como universidades, mídias tradicionais, redes sociais etc. Contudo, o grupo não se apresenta como um levantador de “bandeiras políticas”, mas sim da arte. Nesse sentido, Fábio Vieira comenta:

Depois da estreia do Engenharia erótica [os convites de interlocução com os movimentos sociais do Ceará], passaram a ser mais massivos. Muitos eventos da coordenadoria da diversidade [da prefeitura de Fortaleza], do grupo de resistência Asa Branca, dos movimentos políticos LGBT do Ceará, [do festival de Cinema] For Rainbow, a Parada LGBT de Juazeiro do Norte, a gente fez duas vezes. Mas, quando rolavam os debates, nós dizíamos: nós fazemos teatro, arte. Se os movimentos políticos identificam na gente um discurso que eles acreditam e nos convidam para nos apresentarmos dentro do evento político, aí é uma outra coisa. A gente não nega que todo teatro é político, mas o nosso foco é sempre na arte. Não é o discurso, não é o palanque. A gente nunca fez um espetáculo para estar levantando bandeira: ‘aceitem, por favor’. A gente está mostrando. Daí, compra a ideia quem quer.¹⁹

Mais do que a política institucionalizada, As Travestidas parecem ter contribuído para o ressurgimento de uma cena de experimentações de gênero e sexualidade que, embora nunca tenha deixado de existir, passa a extrapolar os limites do chamado “gueto”, ao qual vinha sendo restringida nos últimos 20 anos. É o que comenta Rodrigo Ferreira/Mulher Barbada:

As Travestidas mudaram [no Ceará] a forma como a gente vê a arte transformista, mas também de como vê o gay afeminado, a pessoa trans, a pessoa travesti em cena. E há quatro, cinco anos, isto não era uma opção. E aceitar outras formas de representação de gênero em cima do palco é uma coisa que eu tenho completa certeza que As Travestidas têm sim um papel fundamental na construção de outros corpos [...]. Eu já recebi algumas críticas por ser uma drag barbada e de estar discutindo travestilidade e transexualidade tendo barba; às vezes a gente perde a delicadeza dessa discussão. Quando o pelo na cara é um símbolo que perdi a luta contra a natureza [sic], daí eu abraço essa natureza e tento revertê-la e ressignificá-la. Deslocar a grandeza e masculinidade da barba do homem greco-romano [e] colocar na feminilidade com outra força. Eu ouvi de duas trans não binárias que deixam pelo crescer na cara que elas se sentem muito incompreendidas, se sentem figuras femininas, elas querem ser reconhecidas como femininas, mas elas gostam de barba, acham legal poder ter essas duas

*coisas, e têm que ficar se explicando. E a gente vive em cenários diferentes. O que As Travestidas fizeram em Fortaleza é muito único: a forma como As Travestidas formam um espaço para suas integrantes trans e travestis se assumirem [sic], [a forma como] As Travestidas foram um espaço para o teatro entender o local das trans, das travestis e dos gêneros não conformes dentro dos palcos e das possibilidades do corpo. Então, as nossas discussões dentro do teatro são da libertação do gênero. Da libertação do corpo. São da compreensão dessa libertação. A gente que acompanha de perto o que As Travestidas fizeram na cidade e nos interiores que a gente frequentou sabe dessas transformações.*²⁰

As experimentações de gênero e sexualidade possibilitadas pelo coletivo fizeram com que aqueles diversos corpos propiciassem reflexões não só para seus públicos, mas também para si mesmos. Como afirma a atriz Alicia Pietá no documentário *E tu, tens medo de mim*, de 2015: “Eu [hoje] me enxergo travesti. Não me enxergo *drag*, nem transformista, como eu era no começo. Atualmente, eu me considero travesti”. Seguem nesse mesmo sentido as lembranças de Verónica Valenttino em depoimento postado na sua página na rede social Facebook:

Verónica chega a mim como personagem. Fazia questão de separar as duas coisas, criador e criatura, por insegurança, medo e diria até processo de minha auto-conscientização identitária. Trabalho com o coletivo artístico as Travestidas desde então, fizemos *Cabaret da Dama* (onde nasci, logo não transfake),²¹ *Engenharia Erótica* (onde comecei a cantar em cena, primeiro trabalho que me despertou para formar e montar minha própria banda depois de ver o impacto que era cantar ‘montada’ e afirmar ali que seria assim que sempre me apresentaria), daí nasce a banda Verónica Decide Morrer, estreando sua brilhante potência aos fundos da Igreja Matriz de uma cidade no interior do meu Ceará, chamada Acopiara, onde estávamos também com esses trabalhos de teatro no V Fetac, Festival de Teatro de Acopiara, em cima de um caminhão, pra todo mundo ouvir. (Lembro da expressão das pessoas que ali estavam até hoje). (VALENTTINO II, 2018)

Nesse mesmo sentido, a intervenção de As Travestidas nas políticas de gênero e sexualidade do Ceará, assim como nos modos de fazer teatral, se confundem com a popularização da internet, redes sociais, *sites* como YouTube etc. Assim, a alcunha inicial de “fábrica de travestis”, mais do que um insulto, é assumida como uma fábrica de devires na qual diversos corpos possuem a possibilidade de experimentar a produção de outros territórios que ultrapassam os binarismos de gênero. Como afirma o ator Fábio Vieira:

Ser uma fábrica de travesti para a gente em nenhum momento é uma ofensa. É um motivo de orgulho. Porque, se a gente virou essa fábrica, é porque pessoas foram vendo nosso trabalho e confiaram que poderiam se libertar no nosso palco e serem quem elas quisessem ser. E aí, nesse momento, é impossível não falar de quatro figuras importantes, que são Verónica Valentino, Alicia Pietá, Patrícia Dawson e Isabely Pfeiffer, que vivenciaram seus processos de autopercepção trans dentro do coletivo.²²

Logo, o coletivo As Travestidas consolida-se na cena teatral cearense como destacado produtor de espaços outros de experimentação e trânsito de gêneros para corpos trans, travestis, gêneros-diversos, afeminados. Ou, para utilizar a noção cunhada por Berenice Bento (2016), produtor de cenas que performatizam os femininos abjetos. Uma fábrica de heterotopias.

Notas

- 1 Em alusão à peça *Engenharia erótica: fábrica de travesti*, espetáculo montado pelo coletivo no ano de 2010.
- 2 Outras dessas comunidades teatrais existiram em diversas cidades brasileiras. No Recife, o seu equivalente foi o grupo Vivencial Diversiones e, em Fortaleza, os grupos Transação e Metamorfose, sobre os quais comentarei mais adiante.
- 3 Sobre esse conceito, ver Vergueiro (2015).

- 4 Hoje denominadas pessoas intersexo. Não cabe aqui fazer um retrospecto da emergência do dispositivo de sexualidade. Vale, contudo, pontuar que, durante o século XX, o debate acerca das identidades de gênero permaneceu em uma perspectiva patologizadora, na qual as transexualidades e transgeneridades foram, até pouco tempo, enquadradas como um transtorno de identidade e as travestilidades tidas como perversões de comportamento ou parafilias. De certa forma, sempre atualizando o binômio da boa transexual atormentada e da travesti má e lasciva. Sobre o assunto, ver Leite Júnior (2008).
- 5 Um movimento que não se reduz à apropriação da expressão “queer” em produtos culturais, como os seriados *Queer as folk* ou *A queer eye for the straight guy*, mas abrange a transformação em mercadorias de todas as construções imagéticas e discursivas potencialmente vendáveis, como a fotografia de Che Guevara, os óculos de John Lennon e a expressão do que ficou conhecido como “moimento hippie”.
- 6 As produções contemporâneas emergentes a partir das interações entre arte e ativismo das dissidências sexuais guardam diversas interlocuções com esses grupos. Farias Júnior (2015) chega a afirmar que As Travestidas possuem uma “filiação estética” com o grupo carioca, principalmente em espetáculos como *O cabaré da dama* e *Cabaré das travestidas*, nos quais os elementos de teatro de revista ficam mais evidentes. Outro fenômeno que aponta a reativação das memórias e potencialidades daquelas vivências são as recentes produções cinematográficas *Dzi Croquettes* (2010), de Tatiana Issa e Rafael Alvarez, e *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda. Este último, baseado na história do Vivencial Diverciones, conta, em seu elenco, com duas pessoas integrantes de As Travestidas – a saber, Jesuíta Barbosa e Diego Salvador/Yasmin Shihan. Há ainda, dentre tantas outras produções, o documentário *Meu amigo, Cláudia* (2009), de Dácio Pinheiro, *São Paulo Hi-Fi* (2013), de Lufe Steffen, e *Divinas divas* (2017), de Leandra Leal.
- 7 Fábio Vieira, entrevista concedida ao autor em Fortaleza, em 7 de agosto de 2018.
- 8 Uma exceção a ser destacada nessa grande lacuna é a artista cearense Layla Sá, que conseguiu se consolidar ao mesmo tempo como atriz profissional e diva da Boate Divine (2000-2014).
- 9 Silvero Pereira, entrevista concedida ao autor em Fortaleza, em 16 de agosto de 2018.
- 10 Fábio Vieira, entrevista concedida ao autor em Fortaleza, em 7 de agosto de 2018.
- 11 Rodrigo Ferreira, entrevista concedida ao autor em Fortaleza, no dia 10 de agosto de 2018.
- 12 O ator parece usar o termo “travestilidade” sintonizado com o significado teatral de prática cênica.
- 13 Entrevista concedida ao autor em 16 de agosto de 2018.
- 14 Na época, as atrizes ainda atendiam pelos nomes designados nos seus nascimentos e vivenciaram seus processos da chamada “transição de gênero” no cotidiano do grupo.
- 15 Denis Lacerda, entrevista concedida ao autor em Fortaleza, no dia 14 de agosto de 2018.
- 16 Entrevista concedida ao autor em 25 de abril de 2018.
- 17 Fábio Vieira, entrevista concedida ao autor em 7 de agosto de 2018.
- 18 Silvero Pereira, entrevista concedida ao autor em 16 de agosto de 2018.

- 19 Fábio Vieira, entrevista concedida ao autor em 7 de agosto de 2018.
- 20 Rodrigo Ferreira, entrevista concedida ao autor em 10 de agosto de 2018
- 21 O debate em torno do “transfake” surge a partir do Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart) (2018), que reivindica a representatividade de pessoas trans nas artes. Ou seja, não apenas a visibilidade da temática trans, mas a presença desses corpos historicamente excluídos do direito ao trabalho.
- 22 Fábio Vieira, entrevista concedida ao autor em 7 de agosto de 2018.

Referências

- AS TRAVESTIDAS. *Sobre*. [S. l.], [201-]. Facebook: https://www.facebook.com/pg/coletivoastravestidas/about/?ref=page_internal. Disponível em: <https://www.facebook.com/coletivoastravestidas/>. Acesso em: 6 jun. 2017.
- AS TRAVESTIDAS. “O universo trans luta por direito de espaço...” entrevista – As travestidas. [Entrevista cedida a] Márcio Andrade, *4 parede*, Recife, 12 abr. 2015. Disponível em: <http://4parede.com/o-universo-trans-luta-por-direitos-de-espaco-entrevista-as-travestidas/>. Acesso em: 22 maio 2017.
- BENTO, Berenice. Transfeminicídio: a violência de gênero e o gênero da violência. In: COLLING, Leandro (org.). *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 43-68.
- BUTLER, Judith. *Notes toward a performative theory of assembly*. London: Harvard University Press, 2015.
- COELHO, Juliana Frota da. *Ela é o show*. Rio de Janeiro: Plural, 2012.
- COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018.
- CYSNEIROS, Adriano. *Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário Dzi Croquettes*. 2014. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

DIAS, Ed Ney Borges. *Trans olhares: duas histórias de vida de pessoas trans em Fortaleza*. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social-Jornalismo) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Artes de abrir espaço: apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 13-27, 2015.

E TU, tens medo de mim? Direção: Renata Monte. Elenco: Denis Lacerda, Jesuíta Barbosa, Silvero Pereira. [S. l.: s. n.], 2015. (40 min). Documentário.

FARIAS JÚNIOR, Manoel Moacir. Arquitetura de um corpo utópico no coletivo As Travestidas. *Revista aSPAs*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 81-89, 2015.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, n. 8, p. 197-210, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Tradução Cristina Filho, Cássio Arantes Leite. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Declaração: isto não é um manifesto*. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2016.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. *Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance*. 2015. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LEHMANN, H. O teatro pós-dramático e o teatro político. *Sala Preta*, São Paulo, v. 3, p. 9-19, 2003.

LEITE JÚNIOR, Jorge. “*Nossos corpos também mudam*”: sexo, gênero e invenção das categorias “travesti e “transexual” no discurso médio-científico. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2010.

MACAU, C. À procura de uma cultura trans: entrevista. *Revista continente*, [S. l.], 2016. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/1035-a-contenente/revista/cenicass/19412-%C3%A0-procura-de-uma-cultura-trans.html>. Acesso em: 22 maio 2017.

MARINHO, Cristiane M. *Corpo heterotópico como resistências aos processos de subjetivação identitária*. 2015. Trabalho apresentado ao 9º Colóquio Internacional Michel Foucault, no Recife, 2015. Disponível em: <http://www.michelfoucault.com.br/files/Cristiane%20Marinho%20-%20texto%20CIMF%20Recife%202015%20-%208jun15.pdf>. Acesso em: 22 maio 2017.

MOURÃO, Rui. Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 53-69, 2015.

MOVIMENTO NACIONAL DE ARTISTAS TRANS - MONART.

Carta aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgênero. *CULT*, São Paulo, 26 fev. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/carta-aberta-do-movimento-nacional-de-artistas-trans/>. Acesso em: 2 maio 2018.

PEREIRA, Silvero. *BR Trans*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 2, p. 1-8, 2014.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: 10 out. 2016.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 6. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Record, 2004.

VALENTTINO II, Verónica. *Então vamos falar de fakes!* São Paulo, 27 fev. 2018. Facebook: https://www.facebook.com/veronica.valenttinoii/posts/1876812535944723?__tn__=C-R. Disponível em: https://www.facebook.com/veronica.valenttinoii?__tn__=%2CdC-R-R&eid=ARBXTuvmPnvByRnKWmBrcuGsEE8xxVuFtkZNAUiNaDH4NlvII5_NIaAt9QXQFPeZbql47x-eQ7xigNcM&hc_ref=ARTmHniCVufNcklX7bE-HUaPcrwRGFeeFv1TWaTvpQRugEMBBDqTz8FC3ToasOrzoCA&fref=nf. Acesso em: 21 set. 2017.

VERAS, Elias Ferreira. *Carne, tinta e papel: a emergência do sujeito travesti público-midiatizado em Fortaleza (CE) nos tempos dos hormônios/farmacopornográfico*. 2015. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. 2015. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

WISNIK, José Miguel. Arte e dispositivo de contrapoder. In: NOVAIS, Adauto (org.). *Utópicos: um novo caminho*. São Paulo: [s. n.], 2015. p. 47-49.

Cidade, ferida aberta: uma etnografia urbana com o coletivo Selvática

*Marcelo de Tróia**

Curitiba
Conheço esta cidade
como a palma da minha pica.
Sei onde o palácio
sei onde a fonte fica,
Só não sei da saudade
a fina flor que fabrica.
Ser, eu sei. Quem sabe,
esta cidade me significa.
(LEMINSKI, 1994, p. 12)

Introdução

A etnografia, descrição da vida, escrita daquilo que é comum a um grupo, é um “método” historicamente

* Jornalista, mestre e doutorando no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e pesquisador do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS).
E-mail: troimarcelo@gmail.com. Agradeço ao coletivo Casa Selvática, Léo Bardo, Stéfano Belo, Leonarda Glück, Ricardo Nolasco e Francisco Mallmann pela leitura preliminar do texto com correções e sugestões preciosas.

atrelado à antropologia,¹ mas, desde a definição do campo da sociologia, passou a ser utilizada nas investigações sobre a cidade, principalmente a partir dos estudos urbanos da Escola de Chicago. Enquanto perspectiva metodológica, a etnografia pode ser vista como ferramenta para enxergar os fenômenos “de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002), caminho importante quando se trata de questões ligadas às subjetividades. Parto aqui não da etnografia clássica, mas de uma “etnografia zorra” (PRECIADO, 2017) que me ajude a pensar o trabalho do Selvática Ações Artísticas, coletivo da cidade de Curitiba, capital do Paraná. Uma etnografia zorra pressupõe o uso do corpo para “se ocupar da potência do corpo, dos corpos, da multidão, mais do que do poder e da política”. Ou seja, nessa investigação, proponho me tornar um “etnógrafo desencarnado” com capacidade “de registrar os movimentos das diferentes identidades sexuais e dos usos do espaço, práticas urbanas ou artísticas que emanam a partir delas”. (PRECIADO, 2017, p. 2)

Em relação ao método interpretativo, vou pensar as questões a partir do novo paradigma socioespacial (LEFEBVRE, 2001), de origem neo-marxista, que corrigiu a falta de análise subjetiva na produção social do espaço, já que as relações de gênero, de sexualidade e de raça ficaram um pouco alijadas, para não dizer desaparecidas, das análises de Marx e Engels quando eles tocavam na questão da cidade. A nova sociologia urbana faz uma leitura crítica do marxismo com uma perspectiva de conflito que não constava nessa teoria.² Lefebvre não apenas notará que os espaços passam por transformações e são construídos a partir de “práticas sociais”, como também vai colocar o corpo na centralidade de tais práticas, mostrando, a partir do método regressivo progressivo, a ruptura e a permanência, as marcas e a coexistência de lugares e tempos no espaço. Como ferramenta, utilizarei a observação direta e a participativa, conversas informais com o grupo, escritos de seus integrantes, a análise do texto do programa e dos enunciados do espetáculo *Cabaret Macchina – uma pós-ópera anti-edipiana da Casa Selvática*,³ montagem do coletivo em 2018. Mas vamos por partes: o primeiro passo será

compreender o espaço e, depois, uma breve introdução sobre a Casa Selvática antes de chegar ao espetáculo propriamente dito.

Se, nos anos 1990, a cidade de Curitiba era conhecida pelo seu sistema pioneiro de mobilidade urbana, com seus terminais de conexão e tubos que ampliaram a capilaridade do ir e vir na cidade, hoje, a “República de Curitiba”, termo cunhado desde o início da Operação Lava Jato com seu herói nacional, o juiz Sérgio Moro, ficou marcada por ser um dos centros articuladores do que Jessé Souza (2016) chama de “aparelho jurídico-policial do Estado”.⁴

Cheguei na cidade no dia que seria considerado o mais frio do ano de 2018, com previsão de mínima de 2°C. No aeroporto, procurando uma maneira de me locomover até o Centro, uma senhora de fenótipo branco me recomendou pegar um ônibus executivo, pois os ônibus de linha que saem do “tubo” do aeroporto param primeiro no Terminal do Boqueirão, local que ela considera “um pouco estranho, com pessoas esquisitas”. É justamente para lá que fui depois de tamanha recomendação. O caminho até o terminal a partir da cidade de São José dos Pinhais é feito por largas avenidas, exclusiva para ônibus, outra marca da eficiência do transporte dessa região metropolitana. Ao lado das vias, ciclovias garantem que os ciclistas possam fazer seu trajeto em segurança; alguns também se arriscam nas vias exclusivas para os ônibus, sem aparente conflito com os motoristas. No Boqueirão, encontro gente simples da cidade de Curitiba, trabalhadores, pessoas que passam por ali diariamente. Não há nenhum sinal de ser uma “área perigosa” e a organização e limpeza, em se tratando de serviços públicos completamente sucateados pelo neoliberalismo em diversas regiões do país, me surpreendem.

Da saída do aeroporto até o centro da cidade, o caminho está cheio de araucárias, essas espécies milenares e em extinção, presentes no planeta Terra desde muito antes do nosso aparecimento. As araucárias, símbolo do Paraná, resistem à ação predatória humana e marcam esse espaço com uma força inexplicável. Chego ao centro de Curitiba, passo pelo

marco zero da cidade, onde existe uma homenagem aos bandeirantes; nas regiões Sul e Sudeste, é mais comum vê-los como heróis mesmo ante a carnificina colonizadora. Na catedral, perto da Praça Tiradentes, uma estátua do índio Tindiquera enfeita um monumento. Cacique dos índios tingui, reza a lenda que Tindiquera teria localizado, antes do colonizador, o sítio onde seria fundada Curitiba. Vejo uma aglomeração de pessoas perto da porta da igreja e carros da polícia. Quando me aproximo, há um corpo estendido no chão. Ouço um curioso, entre a multidão, que diz: “*morreu de frio*”.

Sigo em direção à Praça Rui Barbosa, onde acontecerá a apresentação da Selvática. O local é uma “rua da cidadania” e funciona como braço da prefeitura nos bairros, oferecendo uma série de serviços públicos. É nesses locais que se aglomera a população de rua e também onde voluntários realizam ações sociais. Na praça, há cerca de 50 moradores de rua, cachorros, casais de namorados, um grupo de aproximadamente 15 voluntários prontos para distribuir roupas e comida. “*Mas, antes, vamos fazer uma oração*”, ordena um deles. Ao longe, em frente ao Mercado Central, que tem saída para a Praça Rui Barbosa, vejo que alguns membros da Casa Selvática chegam para montar o som, a luz e o cenário da peça, que se resume a alguns adereços e estruturas como uma tribuna. É o último final de semana da temporada que estreou no Festival Internacional de Teatro de Curitiba, um dos eventos mais importantes das artes cênicas nacionais. A praça e o mercado, onde acontecem as duas partes do espetáculo, já foram utilizados para exercícios militares no século XIX, quando ali funcionou um quartel que, posteriormente, serviu como base para a tortura de pessoas na ditadura cívico-militar. Um monumento em memória dos torturados está instalado na praça.

Nos anos 1950, funcionou ali também um Teatro de Bolso. “A cidade é obra de uma história” (LEFEBVRE, 2001, p. 52) e os espaços são transformados pelos grupos que conquistaram hegemonia social, projeções da sociedade sobre o local, estruturas mentais e sociais. Essa história permite a criação de campos relacionais nesse mesmo espaço,

coexistindo e confrontando tempos diferentes, revelando aquilo que o urbano sempre foi: “[...] lugar do desejo, do desequilíbrio permanente, sede da dissolução das normalidades e coações, momento do lúdico e do imprevisível”. (LEFEBVRE, 2001, p. 85) Todos os processos de ruptura e permanência que produziram esse espaço, antes mesmo da chegada do urbano, quando as araucárias ainda dominavam esse território, me levam a pensar na força do coletivo Selvática em estar aqui distribuindo não roupas, nem alimentos em troca de algum tipo de conversão ou crença, mas um teatro que pressupõe o pensamento sobre si e sobre corpos dissidentes.

Cabaret Macchina é realizado nesse espaço e seu texto vai tocar, dentre outros pontos, nos traumas da cidade e na relação com o espaço urbano. Em breve, os atores estarão dispostos em praça pública com todos os riscos possíveis, com “a presença do povo da cidade”, na qual música, coro e arquibancadas “convergem com a linguagem e os atores”, permitindo “a passagem da inquietação cotidiana ao gozo coletivo”. (LEFEBVRE, 2000, p. 305) Para Cortés (2014), as ruas são o cenário em que as relações de poder acontecem, onde melhor se veem representadas a fragmentação social e a desordem. O local onde acontecem os atos mais violentos – e a Praça Rui Barbosa é considerada um dos locais de maior violência do centro de Curitiba (CENTRO..., 2017)⁵ – é também o espaço “para os acontecimentos mais agradáveis e poéticos” (CORTÉS, 2014, p. 95) – poesia que explodirá durante a presença do coletivo Selvática na praça.

Selvática: corpo dissidente na cidade

Muito poderia ser dito sobre o coletivo Casa Selvática e o impacto do seu trabalho na cidade de Curitiba e na nova dramaturgia surgida na última década no Brasil. Formado em 2012, o grupo conta com aproximadamente 20 artistas de diversas linguagens, produtores culturais, interessados na pesquisa, produção e arte contemporânea “[...]”

profundamente comprometida com a realidade brasileira e latino-americana”.⁶ (SELVÁTICA PRODUÇÃO ARTÍSTICA, [201-]) Com corpos diversos, gêneros diversos, sexualidades diversas, o grupo tem um espaço comum: a Casa Selvática. Essa perspectiva corporal múltipla dá um sentido visualmente heterogêneo nas ações do coletivo, que é formado por pessoas de Curitiba e de diferentes locais do país. Os espetáculos do bando já circularam por diversas cidades nacionais e em países como Uruguai, Portugal e Espanha.

Desde cedo, a Casa Selvática chamou atenção de nossas reflexões a respeito do imbricamento entre arte, ativismo, atrelados a uma desobediência de gênero e de sexualidade e que definimos como artivismos das dissidências sexuais e de gênero ou artivismos *queer*.⁷ Mas preciso evidenciar que qualquer perspectiva conceitual ou teórica neste texto não tem a pretensão de categorizar o trabalho da Selvática, o que é comum nos trabalhos de investigação coloniais da ciência social clássica ou da antropologia de gabinete, com o uso de terminologias como “objeto de pesquisa”, “investigador” e “investigado”. Aqui, não há essa dicotomia; há pesquisador, pesquisado, espaços, subjetividades, todos conectados ao corpo pleno da Terra. A filosofia da diferença (DELEUZE; GUATTARI, 1992) defende que os conceitos não devem ser rígidos e só fazem sentido na medida em que eles se abrem em conexão rizomática com outros conceitos e depois com outros e outros. Ou seja, pensar a partir dessa linha conceitual é estabelecer relações, sempre em movimento, linhas de força, segmentaridades, uma “geofilosofia” que estimula o pensamento e a reflexão com vistas a uma ação no campo concreto do real. Imanência pura. Sendo assim, lançarei uma definição desse tipo de ativismo para termos um ponto de partida: “produções artísticas que trazem, em seus enunciados, uma desobediência de gênero e da sexualidade, além de formulações políticas em aproximação com o anarquismo e a luta anticolonial”. (TRÓI, 2018, p. 8) Além disso, evito qualquer ideia universalista ou identitária:

[...] os a(r)tivismos não podem ser considerados identitários no sentido da unidade, sendo importante pensá-los como um acontecimento, uma emergência. Vida, luta e tempo político geraram esse estado de performance. Os a(r)tivismos enquanto produções estéticas e, portanto, políticas, que irrompem a partilha do sensível. ‘Determinado grupo é artista?’ Pelo menos na minha análise não cabe essa pergunta. Existe uma produção na arte, realizada por *n* atores, que enuncia uma disjunção na desnaturalização das categorias de gênero e na sexualidade, apontando modos de vida outros, e sugerem processos de desaprendizagem que estão no cerne da luta decolonial e anticolonial. E há, sobretudo, uma produção que é a própria maneira de sobreviver de determinados corpos. ‘Eu consegui prolongar minha vida por mais um ano fazendo teatro. Já me expulsaram de casa, de vários lugares, do teatro ninguém vai me expulsar’, disse Renata Machado, em noite memorável na qual lutou-se por um espaço para apresentação de *O evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*. (TRÓI, 2018, p. 107, grifo do autor)

Então, proponho, nesta investigação, um movimento rizomático, entre o ir e vir, naquilo que as coisas possam se revelar enquanto acontecimento e emergência, evidenciando o que nos diferencia enquanto potência. Só me interessa a produção de uma “ciência humana” atrelada a um pensamento nômade, em permanente devir. Sem nenhuma preocupação exaustiva com o sentido de origem, voltemos à Selvática. Vale passear por alguns acontecimentos do coletivo e de seus integrantes, como a montagem de *Medeia, um espetáculo transgênero, vingativo e gotejante*,⁸ em 2013, com Stéfano Belo e Ricardo Nolasco no elenco e ainda estudantes do curso de artes cênicas da Faculdade de Artes do Paraná. A montagem do clássico de Eurípedes, uma verdadeira “transsubstanciação de um cânone”, nas palavras dos artistas, custou a expulsão dos dois da disciplina na qual a montagem foi apresentada. A Casa Selvática também tem como integrante o grupo Estábulo de Luxo, criado em 2011 por Ricardo Nolasco e Danielle Campos, espécie de precursor do coletivo e que viajou o Brasil com *Iracema 236 ml – O retorno da grande nação Tabajara*, dirigido por Leonarda Glück.

Na leitura contemporânea e irônica do romance *Iracema*, de José de Alencar, a peça desconstruía o romance indigenista questionando a relação entre colonizador e colonizado e discutindo as questões que perpetuam as desigualdades de gênero.

Em 2017, o Estábulo realizou um solo de Ricardo Nolasco intitulado *Momo: para Gilda com ardor*, baseado na obra de Antonin Artaud e na figura histórica de Gilda, uma travesti das ruas de Curitiba, brutalmente assassinada nos anos 1980:

Em sua obra, Nolasco faz de Gilda um emblema da resistência contra toda a carece e crueldade da família conservadora, em um desbunde ousado que sai do Teatro José Maria Santos e passeia pelas ruas do centro histórico. (PRADO, 2017)

A montagem teve grande repercussão entre o público e os críticos de teatro. Nas memórias do ator, vêm à tona a visão da cidade que se funde com os corpos e o desejo pela reinvenção de um outro espaço urbano:

A cidade vive em baixo dos meus pés: fiações, encanamentos, esgotos, cabos telefônicos brotando por todos os vãos, todas as frestas. Meu corpo é cidade cheia de vias, veias, estrias, perebas, micoses, crateras, interdições, viadutos, torres [...]. Vamos derrubar essa cidade e dos restos construir uma nova. (NOLASCO, 2017)

Lefebvre (2001) demonstra que, para o poder, a essência da cidade é fermentar a delinquência, um centro de agitação, de maneira que o poder estatal e os interesses econômicos só têm uma estratégia: “desvalorizar, degradar, destruir a sociedade urbana”. Mas a crise da cidade não impede que a sociedade urbana persista, já que o urbano já está posto desde a antiguidade nas primeiras organizações sociais. Ocorre que, nessa luta, “as relações sociais continuam a se tornar mais complexas, a se multiplicar, a se intensificar, através das contradições mais dolorosas” (LEFEBVRE, 2001, p. 84), expressas com muita nitidez nos centros urbanos das cidades. São os habitantes que reconstituem os centros e restituem os encontros. Nesse sentido, a Selvática e seus membros,

quando avançam no tecido urbano, atuam sob esse jogo. Integrante do coletivo, a *performer* Cali Ossani (2011)⁹ revela as violências latentes com suas experimentações cênicas e performativas na cidade, como a *Rasteira nº 3*, na qual recria a história dela “mesclando com a vida de outras trans, travestis, mulheres, bixas e lésbicas, corporalidades marcadas pela violência urbana”.

A Selvática são muitas, são atrizes e atores que realizam esse sonho do trabalho comum e colaborativo, descentralizado, híbrido como um “polvo”, “[...] produção das performances que não podem ser descoladas de suas próprias vidas, de suas próprias questões; uma das questões principais, vale ressaltar, remete às violências sobre os próprios corpos”. (MELO, 2014, p. 14) A atriz Simone Magalhães, por exemplo, não deixa de pensar as relações desses corpos com a temática racial em seu *show* musical realizado desde 2014: *Por que não tem paqueta preta?*. A Casa Selvática é um corpo dissidente em diálogo permanente com a cidade.

Pensado a partir de uma oposição crítica à ideia multiculturalista de “diversidade”, o corpo dissidente não quer ser organizado, o que lembra a rebelião do Corpo sem Órgãos (ARTAUD, 1947 apud DELEUZE; GUATTARI, 2010), e também se encontra à margem da corporalidade definida pelos mecanismos da colonialidade:

Ocupar a zona de inabitabilidade e fazer dela uma arte de onde se dispara contra todas as formas de opressão, principalmente aquelas que incidem no corpo. E qual opressão não tem como última fronteira o corpo? É o corpo dissidente que opera uma poderosa desconstrução a partir da própria reação aos sistemas opressores. Corpo dissidente como o corpo ciclista que afronta a norma carrocrata [...], o corpo dissidente na inconformidade de gênero que afronta a norma de gênero, a cisheteronormatividade e a própria deliberação do que deve ser o corpo feminino e masculino. O corpo senil, a corpa flamejante com o fogo na raba, o movimento da cintura e dos gestos que perturbam o outro, sempre no local do defensor e cúmplice dos paradigmas coloniais; corpo dissidente que tem a potência da desaprendizagem, a des-

naturalização, processo decolonial permanente, luta permanente, movimento permanente. (TRÓI, 2018, p. 117)

A ideia de corpo dissidente, portanto, tem relação estreita entre o corpo que desafia as normas e a presença dele no espaço. Na arte, ele está em evidência “nos movimentos que fazem convergir arte e ativismo para a visibilização de outras existências, principalmente no que elas dizem respeito aos gêneros e às sexualidades”. (TRÓI, 2018, p. 12)

Habitar a cidade tem mais a ver com os corpos do que com a própria arquitetura e urbanismo,¹⁰ numa relação estreita entre o corpo físico e o social, do espaço que se qualifica em função do corpo. (LEFEBVRE, 2010 apud CORTÉS, 2014) A Selvática, a partir de seus integrantes, reivindica esse local da via pública para ser palco de sua arte transgressora com corpos dissidentes não submissos e suas práticas performativas urbanas, uma tradição na América Latina, se pensarmos na obra de, por exemplo, Pedro Lemebel,¹¹ “[...] construindo discursos corporais dissidentes da moral hegemônica e apropriando-se pouco a pouco de parcelas do espaço urbano e do imaginário coletivo em um exercício público da dissidência sexual”. (CORTÉS, 2014, p. 110)

A partir de agora, vou me ater ao espetáculo *Cabaret Macchina* e o que ele enuncia a partir do texto em cena¹² e da estética, da dramaturgia de Heiner Müller, sem perder de vista a relação que esses elementos estabelecem com o espaço.

Cabaret Macchina – uma pós-ópera anti-edipiana da Casa Selvática

A partir do título, poderíamos traçar muitas linhas de investigação sobre o espetáculo e vou fazê-lo ao longo do texto. “Intertextualidade” e “profanação dos clássicos” seriam dois termos para definir a dramaturgia composta por Leonarda Glück¹³ e Francisco Mallmann. Para compreender o espetáculo da Selvática, as referências e intertextualidades,

teremos que falar sobre o gênero cabaré e, conseqüentemente, sobre Brecht. Será necessário também falar de Heiner Müller, autor cuja obra inspira o texto do coletivo sobre William Shakespeare, que é referência para Müller, e sobre *O Anti-Édipo*, livro dos filósofos Deleuze e Guattari (2010), referenciados no nome do espetáculo e na dramaturgia.

A música e o teatro são próximos em diversos gêneros eruditos, como a ópera, e em gêneros populares, como a comédia musical. O Brasil tem uma longa tradição nesses gêneros que remontam ao século XIX: “A comédia musical, de cunho popular, embora ausente enquanto verbebe dos principais dicionários de teatro brasileiros, pode ser percebida como um gênero amplo que abrange uma série de subgêneros cômicos”. (BOGOSSIAN, 2013, p. 34-35) O cabaré, assim como o teatro de variedades e o teatro de revista, é um desses subgêneros. Esse gênero popular não seguirá os padrões aristotélicos de tempo e espaço, pois surgem cenas independentes, esquetes (cenas curtas), nas quais uma ação pode ser seguida por um número de dança ou de música. Como se sabe, o dramaturgo e encenador Bertolt Brecht utilizou-se muito do cabaré em suas montagens, gênero muito difundido na Alemanha dos anos 1920 e 1930, deixando um legado de canções clássicas em parceria com Kurt Weill (1900-1950).¹⁴

O “Macchina” que adjetiva o substantivo “Cabaret” é em referência ao texto também intertextual¹⁵ de Heiner Müller (1987), o *Hamletmaschine*, de 1977. É Müller (1987 apud MARCONDES, 2014) quem afirmou: “Não teremos chegado a nós enquanto Shakespeare escrever as nossas peças”. Então, *Cabaret Macchina*, composto pelo gênero cabaré com cenas curtas mescladas a números de canto, traz em si inspiração brechtiana a partir do “distanciamento” da interpretação e encenação que revela toda a movimentação e maquinaria do espetáculo, permeado pela inspiração e adaptação dos textos de Müller e em uma nova escritura intertextual e profana a partir da realidade social brasileira e da experiência pessoal e coletiva do grupo.

O espetáculo se divide em dois tempos e espaços: o primeiro na praça pública, onde as personagens se confundem com os próprios transeuntes e em enunciados que revelam o trauma urbano provocado pela formação social desse espaço no qual as subjetividades são oprimidas naquilo em que elas diferem da norma estabelecida. O público se desloca a todo momento para ver as cenas que acontecem em diversos pontos da praça em frente ao mercado. No segundo tempo e espaço, as pessoas são atraídas para dentro de uma encruzilhada do Mercado Central, onde acontecem interações ainda mais intensas com o público, que é convidado a participar e a assistir às apresentações das vedetes nesse cabaré com “estranhos”.

Nas primeiras cenas, desenrola-se uma espécie de prólogo em praça pública, as personagens ocupam o vasto território da praça e se perdem entre moradores e transeuntes. Uma personagem, interpretada por Cali Ossani, entra vestida com trajes que lembram um sacerdote e encara o público com bastante proximidade. Ele sobe na tribuna que faz parte do cenário e de lá começa a falar uma língua não compreensível. O texto ininteligível nos remete às orações dos minaretes islâmicos. No texto, a personagem é identificada como “Ditadora *Queer*”, o que não fica evidente durante a montagem.¹⁶ A partir dessa fala no púlpito, todos(as) os(as) personagens espalhados(as) pela praça obedecem ao “chamado” dessa personagem e fazem uma formação militarizada, na rubrica do texto original “um auto-pastiche daquilo que um dia fora militar”. Ou seja, numa espécie de movimento regressivo lefebvriano, o grupo aciona temporalidades históricas nesse espaço que já foi uma área de exercícios militares. Em marcha, eles atravessam a praça.

No final dessa cena do púlpito, a Ditadora *Queer* termina sua fala incompreensível e, com uma voz distorcida eletronicamente, agora compreensível, diz: “Para que alguma coisa surja, é preciso que alguma coisa desapareça. A primeira configuração da esperança é o medo. A primeira manifestação do novo é o medo. Pois o natural não é natural”, numa primeira referência aos estudos *queer*. A temática da “desnaturalização” é

central nas produções artísticas e ativistas que envolvem a desobediência de gênero e sexualidade: “[...] os a(r)tivismos trazem em si uma ideia de desnaturalização e desconstrução, fundamentos herdados a partir do impacto dos estudos queer no campo social e, sendo assim, no campo subjetivo”. (TRÓI, 2018, p. 93)

Na cena seguinte, uma atriz, que interpreta a personagem “Apresentador de Cabaré”, diz um texto que resume o espetáculo que seguirá depois do prólogo:

Apresentamos esta noite, uma cidade no sul. Percebam, ao olhar para o horizonte, que tudo, absolutamente tudo, é espetáculo. Luar, nuvens, prédios, ruas planejadas, os pontos, os ônibus, as pessoas, o povo, o parque, as árvores, as ruas foram criadas por uma equipe eficiente de cenografia. É tudo encenação! Atrás desses prédios não existe nada mais do que linhas que se cruzam nesse espetáculo que é apenas o que vamos oferecer a vocês. A cidade é uma ferida aberta. Artistas de cabaré fogem de seus bueiros, tocas e frestas. Nós não estamos em busca de herói, nós estamos em busca de uma heroína, e podemos chamar isso de *máquina desejan*te produzindo vida. Nós não cantaremos nada além de artistas em uma praça pública, em uma rua da cidadania. Nós não desistiremos porque nós somos e seremos máquina cidade. (GLÜCK; MALLMANN, 2019, p. 3, grifo nosso)

Máquina desejan

te é um conceito criado por Deleuze e Guattari (2010) ao identificarem um *phylum* maquinico, uma capacidade de conexão e desconexão permanente do inconsciente, analisado por uma perspectiva marxista de produção; ou seja, em vez de associações simbólicas e mitológicas freudianas, o inconsciente seria produção pura de desejo, de conexões e de disjunções. Esse “compor máquina” é sugerido ao público desde o início de *Cabaret Macchina*. Eu mesmo me senti incorporado ao espetáculo enquanto fotografava e fazia a observação que se tornou participativa, já que a todo momento somos indagados(as) pelos(as) personagens, estimulados(as) a responder perguntas, falar textos, trafegar entre o elenco, cenário, equipe técnica e público, interagir

com tudo e com todos(as). Na máquina desejan-te, tudo funciona ao mesmo tempo. Conclamar o público a ser uma “máquina cidade” revela o desejo dessa construção de prática e reinvenção e produção de uma outra cidade, “ferida aberta”, pois, como afirma Lefebvre (2001, p. 52): “Se há uma produção da cidade, e das relações sociais na cidade, é uma produção e reprodução de seres humanos por seres humanos, mais do que uma produção de objetos”.

No espetáculo, os atores e atrizes estão, a todo tempo, abertos(as) à intervenção da plateia e, em se tratando de uma apresentação em praça pública, de pessoas que ali vivem. A população de rua interage, conversa com o texto, ora concordando, ora discordando com o que está sendo dito. Durante o ensaio e a temporada, o coletivo criou diversas relações com essas pessoas. Uma delas chama-se Heloísa, uma senhora de meia idade que vive nas mediações da praça e que me disse que se sentia viva vendo o espetáculo da Selvática e que nutria pelo elenco um amor por eles e elas estarem ali naquele local. Essa capacidade de estar junto ao público e à cidade é evidente, como revela o texto do programa:

Corpos, máquinas, mercadorias, instituições, transporte, arquitetura e afetos, a cidade é uma ferida aberta agora. O grito que ouvimos é por socorro e o que morre é a história, essa fábula indefensável que só tem vez por ser contada por vencedores. A nossa máquina correrá sobre trilhos formados com o suor daqueles que não puderam ser ouvidos, e é alto que rangerá. (CASA SELVÁTICA, 2018)

A constatação de que a história oficial é a dos vencedores está diretamente relacionada às vozes nunca escutadas, o que remete ao próprio conceito de “lugar de fala” em contraponto a estruturas logocentradas, narrativas fundantes e de marcadores hegemônicos em relação ao gênero, raça e classe. A máquina em construção da Selvática quer correr os trilhos formados “com o suor daqueles que não puderam ser ouvidos”. Nessa direção, a atitude brechtiana é a que fica mais evidente, num jogo cênico que quebra a todo tempo as ilusões da encenação, desconfiando

até mesmo da função do artista e da arte, o que será recorrente no texto, do qual destaco duas falas que acontecem numa parte definida, no texto dramático, como “Tríptico: Quem eu era?”, com as personagens Espectro e Intérprete de Hamlet (artista sonhador):

[Espectro] Não sou Hamlet. Não represento mais nenhum papel. As minhas palavras não me dizem mais nada. Meus pensamentos sugam o sangue das imagens. O meu drama não se realiza mais. Atrás de mim, monta-se a cena por pessoas às quais o meu drama não interessa, para pessoas às quais ele nada importa. A mim ele também já não interessa. Não entro mais.

[Intérprete de Hamlet (artista sonhador)] Eu já quis ser herói. Já quis ser herói nos palcos do mundo. Eu me imaginava com as ruínas da Europa às minhas costas, eu acreditava que seríamos reconhecidos. Que seríamos artistas latino-americanos reconhecidos. Eu andaria pela rua e as pessoas me diriam: aí vai o herói! Eu queria ser o Odisseu, o artista pós e pré dramático, eu vislumbrava uma carreira de performer porque eu queria envolver, com minhas palavras, multidões. Nós estaríamos dentro de um grande teatro e depois de todas as apresentações, chegariam as flores, chegariam os chocolates, convites para jantar. Nós seríamos heróis e heroínas e todos nos diriam: ali vai um herói. Um herói sem rosto. Uma personagem inacabada. Já quis ser Hamlet, Ulisses, Jasão, mas eles vieram e nos tomaram, levaram tudo. Não sobrou nada. Eu já fiz. Agora que herói, que palco? (GLÜCK; MALLMANN, 2019, p. 4)

Na história do teatro, a tragédia sempre foi voltada para a vida dos heróis, formadores do povo, enquanto a comédia tratava de homens comuns. Nesse trecho, fica claro o aspecto anti-heroico do espetáculo e um questionamento a respeito da própria função dos mitos e da arte ante a tragédia da própria realidade social na qual todos(as) estão inseridos(as). Ao mesmo tempo, fica evidente que, apesar do niilismo, vê-se a possibilidade da arte enquanto ferramenta de transgressão e luta política contra os poderes hegemônicos. Embora não seja mostrado como o herói, o artista parece o único capaz de inventar o seu destino nesse

mundo. Atores e atrizes, misturados(as) ao público, induzem as pessoas a repetirem frases como “Os artistas são perigosos. São atores latino-americanos”, o que é muito significativo se pensarmos nas atuais condições de trabalhos dos artistas e na maneira como são vistos pelo Estado.¹⁷

Na sétima parte do espetáculo, intitulada no texto dramaturgico como “Geografias em colapso”, personagens identificadas como artistas falam textos que denotam colapsos das taxonomias do mundo atual: “E por que nos calaríamos bem agora? A essa altura do delírio, da adaptação da narrativa fundante? Leva daqui essa impressão de que não podemos fazer da guerra de antes um ponto de partida para a máquina que somos”. Ou ainda: “O lugar onde não sou desejada é aqui. E se vou para rua, vestida em meu sangue, e se quero ser uma mulher, se quero deixar de ser uma mulher, se benzem”. Essas falas rompem com o binarismo e as categorias de gênero e denotam a violência com que os corpos são percebidos, como no texto do personagem Artista 6: “Sigo, eu: não mulher. Eu: entre escombros e entulhos. Meu coração. Minha memória. Aqui já ninguém tem ouvido para o grito”; e na fala de *Ofélia*, de Hamlet, interpretada por Glück: “Untada em teu excremento, eu todas as mulheres do mundo. De quem se fala quando se fala de mim. Eu a mulher que se droga porque não aguenta mais. Eu pastiche de homem, eu pastiche de mulher”. (GLÜCK; MALLMANN, 2019, p. 10)

O ator Stéfano Belo, como uma *ring girl*, passa com um cartaz em que está escrito “Geografias em Colapso”. No ringue, se desenrola a cena de luta entre duas personagens: a “América Decaída” e “Cólquida como Nação”. Os(as) espectadores(as) se reúnem em volta do ringue. A competição consiste em assinar e carimbar papéis com “todas as vias autenticadas e rubricadas no tempo limite”. Cólquida, na mitologia grega, terra de Medeia, é o local para o qual Jasão viajou em busca do velocino de ouro. Jasão é um herói grego e líder dos argonautas. (MARSDEN, 2010) Nas referências em que aparece no espetáculo da Selvática, ele é tido como um exemplo a não ser seguido. “Vai embora,

Jasão. É insuportável a tua presença”, diz o texto do programa do espetáculo, na parte VII, intitulada “Morte de um rei”. Na profanação do mito, se cruzam o sentido antiedipiano do espetáculo e a necessidade de se recontar a história a partir da visão dos perdedores, dos subalternos, dos mortos.

O teatro de Müller, cuja obra serve de inspiração para o *Cabaret Macchina* da Selvática, está intimamente ligado ao fenômeno da “desnazificação” da Alemanha, buscando a intensificação dos conflitos, desenterrando tragédias pessoais e coletivas, “[...] a fim de estabelecer as necessárias ligações entre o passado e o presente para, assim, aprendendo toda a complexidade da trama histórica, vislumbrar as possibilidades de futuro”. (MUNK, 2007, p. 2) Ou seja, relembrar os acontecimentos trágicos do nazismo, no “diálogo com os mortos”, dará força e *expertise* para a reinvenção do futuro. Obcecado por Hamlet e pela história da Alemanha, Müller propõe essa reescritura com os clássicos, que aqui também será feita a partir da dramaturgia de Mallmann e Glück. Esse clima do “vomitar tudo para fora”, com um cenário apocalíptico “pelo qual passam peixes, ruínas, cadáveres e pedaços de cadáveres” (MUNK, 2007, p. 9), também inspirará a Selvática.

O Hamlet de Müller sofre de uma crise de masculinidade que, para Marcondes (2014), não se reporta somente à crise de identidade alemã no fim da Segunda Guerra, mas a “um retorno da figura passiva e feminina como a vingadora, que é sujeito ativo e não objeto passivo da história”. O pessimismo, a descrença na transformação social, o exame do trauma e elementos presentes no texto de Müller (1987) também estarão na dramaturgia da Selvática na fala de um Hamlet negro, interpretado por Simone Magalhães, aqui refletindo sobre a questão do extermínio da população preta, trans e travesti:

Ser ou não ser, sem um tostão. Nada de nobre em sofrer na alma a precariedade convulsiva do destino. Nem pegar em armas para sujar o chão do mundo com o sangue dos imbecis. Comer, dormir, só. Ser mulher, ser preta, ser trans, ser pobre.

Ser a mãe das anciãs, o sangue das loucas, ser teu pacote de aberrações, ser Deus sem dente, sem dar risada. Deus, deus, deus, sem dar risada. [Ser a estrada de ferro por onde deslizam as máquinas, o cheiro do enxofre, o azeite nas rodas, a mercadoria grosseira da plebe, o roubo funcional dos políticos, ser a família tradicional dos assassinos, ser o mar a se atravessar, ser a conta do paraíso fiscal, ser o gerente, ser mau. Os mistérios a que a carne é sujeitada, a ponte erguida, a gruta cavada, a falta de ar].¹⁸ O planeta é uma prisão, entre nós está crescendo uma parede, um muro, uma desgraça está plantada em meu coração. Se cada preto que morre é uma linha mal traçada por deus, se a bala perdida é encontrada na nuca da travesti. Ah! É deus dormindo em serviço. Deus, essa máquina acumuladora de morte, orgulhoso de todo o trabalho de uma vida sem sentido. O pecado é a praga viva de nascer. Os mortos não olham pela janela. Não tamborilam na privada. É isso que eles são: terra cagada pelos sobreviventes. (GLÜCK; MALLMANN, 2019, p. 6)

Hamlet é muitas vezes associado à incapacidade de ação diante do pensamento. Para Deleuze e Guattari (2010), na crítica ao Édipo como reificação do mito para explicar as nossas subjetividades, Hamlet “se julgava herói” e também incorporava uma lógica edipiana. Assim, o título do espetáculo da Selvática pós-ópera “antiedipiana” reforça justamente a ideia de profanar o mito, não voltar a ele enquanto tentativa de explicação unilateral do mundo, levando Hamlet (Édipo) ao ponto de autocrítica.

Na rememoração desse corpo dissidente na cidade, das violências sofridas, das mortes violentas, o coletivo Selvática aponta as formas de fascismo diárias, provocando a plateia e incitando sempre à participação, a “compor máquina” com o grupo. Essa provocação fica evidente em texto falado pela atriz Patrícia Cipriano e em repetições de frases enfatizadas pelo coro:

Eu mulher, máquina que sou. Eu mulher, máquina que sou. Na cabeça pregos e na ponta de cada prego a palavra sim, ao que eu, eu respondo, não. Passam-se dias, as horas, as semanas. Eles estão me vencendo. Eles estão me enlouquecendo. Eu te-

nho várias cicatrizes, mas eu estou viva! Eu estou viva! Eu estou viva! Eu estou viva!
Homero, Homero querido. Eu tô no toaleta. Pega minha toalha, por favor. É que eu
tô sangrando novamente. Não, Homero, não me venha com esse blá blá blá heroico.
Você sabe muito bem que eu quero ser Helena, eu quero ser sequestrada, Homero.
Será que alguém sente a minha falta? Eu quero ser máquina. Eu quero ser máquina
de foder. Eu quero ser máquina de foder. Eu quero ser máquina, Homero, de foder.
Ouviu, caro Homero? É claro que ouviu. Você não é surdo, não é cego. Eu sei bem
disso. Eu quero foder em todos os cantos com os romanos, com os troianos, com os
russos. Eu quero foder, Homero. Você morreu, Homero. Foda-se, Homero! Foda-se
porque vocês estão mortos e eu estou aqui e bem viva!⁹

Diante do poder simbólico do mito, a Selvática quer recontar a história a partir das dores e cicatrizes de quem está vivo e sob o risco permanente de morte, se pensarmos no genocídio da população negra e na violência que mulheres trans e cis enfrentam diariamente. Homero, o escritor canônico da *Ilíada* e *Odisseia*, do qual ainda não há certeza se viveu ou não, aqui é “blasfemado”. A ideia de heroísmo que também vai cruzar com a ideia personalista de Hamlet e do próprio Édipo é satirizada pela materialidade do corpo que quer ser “máquina de foder”. E aí seguem a iconoclastia e profanação dos cânones em prol de uma dramaturgia e alegoria marginal, anárquica, decolonizada, sem mãe e nem pai, focada na imanência do corpo.

No grande monólogo da Ditadora *Queer 2*, praticamente um trecho integral de *Hamletmaschine*, de Heiner Müller, evidencia-se o trauma a partir da cidade dominada pelos carros, das consequências do capitalismo desenfreado e de uma revolta que está sempre no limiar de acontecer:

A pedra é habitada. Os espaços orifícios do nariz e das orelhas, nas dobras da pele e do uniforme da demolida estátua, anicha-se a população miserável da cidade. A derubada segue-se a rebelião. O meu drama, se tivesse lugar, se realizaria na época da revolta. A rebelião começa com um passeio contra as normas de trânsito no horário de trabalho. A rua pertence aos pedestres. Aqui e ali um carro é virado, um pesadelo

de atirador de facas, uma lenta travessia através de uma rua de mão única em direção a um parque de estacionamento irrevogável que está cercado por pedestres armados. Policiais, se estivessem atravessados no caminho, seriam arrojados para o acostamento da rua. Quando o cortejo se aproxima da sede do governo é barrado por um cordão de policiais. Formam-se grupos de onde emergem oradores. Na sacada de um edifício governamental, um homem de fraque mal talhado começa igualmente a discursar. Mal a primeira pedra o acerta e também ele se esconde atrás da porta de três batentes de vidro blindado. Começa-se a desarmar os policiais, tomam-se de assaltos dois ou três edifícios, uma delegacia, uma prisão, uma agência da polícia secreta. Pendura-se pelos pés uma dúzia de homens fortes do poder. O governo põe tropas nas ruas, tanques. O meu lugar, caso o meu drama se tivesse realizado, seria dos dois lados das frentes, entre as frentes, acima delas. Mas encontro-me no cheiro de suor da multidão e jogo pedras em policiais, soldados, tanques, vidros à prova de bala. Espio pela porta de vidro aglomerado que se aproxima, minha boca espumando, agitando o punho contra mim mesmo, penduro pelos pés a minha carne uniformizada. Sou soldado na torre blindada, a cabeça vazia debaixo do elmo, o grito sufocado sob as correntes. Sou a máquina de escrever, apronto o laço para quando os líderes forem enforcados, busco o banquinho de apoio, quebro o meu pescoço. Sou o meu prisioneiro, alimento com os meus gados o computador. Meus papéis são saliva e escarrador, faca e ferida, dente e garganta, pescoço e corda. Sou banco de dados sangrando na multidão, respiro aliviado atrás da porta de dois batentes segregando escarro verbal no meu balão impermeável aos ecos da batalha. Meu drama não teve lugar. O texto se perdeu. Os atores penduraram seus rostos no gancho do vestiário. O ponto apodrece na sua caixa. Na plateia, cadáveres de doentes de peste empalhados não mexem mão alguma. Vou pra casa e mato o tempo de acordo com meu indiviso ego. Televisão, a nojeira nossa de cada dia. Pelas mentiras em que se acredita: nojeira! Dos mentirosos e de mais ninguém: asco! Pelas mentiras em que se acredita: nojeira! Pelos rostos marcados dos hipócritas: porcaria! Pela luta por postos, votos, contas bancárias: nojeira! Poso por fisionomias, galerias, cicatrizes da batalha de consumo: miséria! *Heil* para a Coca-Cola! Um reino para um assassino. (GLÜCK; MALLMANN, 2019, p. 8)

Depois desse grande monólogo, os portões se abrem e o público é levado para dentro do Mercado Central, que conta com um painel de luzes no qual se inscreve em vermelho “Cabaret Macchina”. A plateia se acomoda no chão e em alguns bancos de jardim que pertencem ao mercado. O apresentador do cabaré, interpretado por Ricardo Nolasco, apresenta, uma a uma, as “vedetes” e anuncia o nome real dos atores e das atrizes e os personagens que eles e elas interpretaram na primeira parte do espetáculo que aconteceu na praça. Eles e elas entram e ocupam o seu lugar numa orquestra que irá se apresentar. A maestrina está de muletas – depois, descubro que a atriz que interpreta a personagem sofreu uma lesão no início da temporada e, mesmo depois de curada, as muletas continuaram fazendo parte da caracterização do personagem. A orquestra se apresenta. A música não é harmônica, é experimental, essencialmente percussiva, com bancos, chapas de ferro, espremedor de frutas, liquidificador, tambores de água utilizados como instrumentos. O único momento em que o espetáculo se aproxima de uma ópera é quando Nolasco entoia sua voz de tenor para cantar uma letra com frases e rimas sem conexão como “terrorismo com torresmo”, “militante à milanesa”, “tortilha de guerrilha”, “guerra de nervos, pós-pornô”, “cirandinha, cirandinha, vamos todos cirandar”, “cornos no cu”, “viva o rei”, numa verdadeira sátira ao gênero erudito.

Acontece um grande desfile “freak-militar”, como aponta a rubrica, com personagens monstruosas com roupas futuristas, orelhas de coelho, cabeças cobertas, olhos luminosos. Daí para frente, o *Cabaret* se aproxima mais de um *happening*. Uma atriz faz o papel de Ditadora *Queer 3*, que faz a direção de um “set fotográfico” que contará com a presença de todos(as) os(as) presentes. Surgem personagens como a Ofélia de Hamlet, que será assassinada a tiros. A personagem Mulher atravessa a encruzilhada dizendo um texto de Müller, praticamente na íntegra, no qual expressa a vergonha da maternidade:

Aqui fala Electra. No coração das trevas. Sob o sol da tortura. Para as metrópoles do mundo. Em nome das vítimas. Rejeito todo o sêmen que recebi. Transformo o leite dos meus peitos em veneno mortal. Renego o mundo que pari. Sufoco o mundo que pari entre minhas coxas. Eu o enterro na minha buceta. Abaixo a felicidade da submissão! (GLÜCK; MALLMANN, 2019, p. 10)

Em direção ao final do espetáculo, três personagens apresentam uma cena, no centro do mercado onde está instalado o cabaré, em clara referência à cena das três feiticeiras de *Macbeth*, de William Shakespeare, na rubrica do texto descritas como “feiticeiras ciborgues mestras sado-masos”. Ali, declamam textos com muitas referências, inclusive a frase “Eu prefiro ser um ciborgue a ser deusa”, título de um texto de Jasbir Puar (2013).²⁰

No final do espetáculo, todas as vedetes do cabaré estão no chão tombadas como que mortas nessa cidade onde o fascismo chegou, fato que é prenunciado o tempo todo no espetáculo. Os Coveiros voltam para fazer um tipo de exumação na “cidade vermelha de sangue que não pertencia a nenhum de nós” e onde os que ali existiram “se viram forçados a se matar”. É impossível não fazer a relação com as mortes que se sucedem nas cidades, em vidas que se perdem por não atenderem às expectativas normatizadoras e em decorrência de inúmeros preconceitos relacionados a gênero, sexualidade e ao racismo estrutural.²¹ O Hamlet negro aparece para a fala final:

Ele brincou de revolução e agora volta ao lar. Regressa ao seio da família. Volta para o papai, com a cabeça cheia de vermes. Volta para a mamãe com o cheiro de morte. Você está ferido. Chegue mais perto, mostre suas feridas. Você não me conhece mais. Mostre as feridas, não precisa ter medo. De mim, não. Eu sou o teu primeiro amor. Que você enganou com a revolução, com o teu segundo amor sujo de sangue: a revolução. (GLÜCK; MALLMANN, 2019, p. 14)

O trecho finaliza a pós-ópera antiedipiana justamente com a maior crítica dirigida ao mito por Deleuze e Guattari (2010), a incapacidade

de romper com a lógica familiar, regressando para a tríade pai, mãe e filho, a seara da obediência, recortada pelas ordens de classe; “somos todos pequenas colônias, e é Édipo que nos coloniza”, dirão os filósofos. Hamlet entoou a canção “Negro amor”, versão de Caetano Veloso e Péricles Cavalcanti para “It’s all over now, baby blue”, de Bob Dylan, de 1965. A letra reflete uma impossibilidade de reconciliação, de fuga da luta de “marinheiros que abandonam o mar”, de “guerreiros desarmados” e de namorados que “dão o fora levando cobertores”. Trágica, a letra aconselha que se “risque outro fósforo, outra vida, outra luz, outra cor”, pois já “não tem mais nada, negro amor”. O texto do programa evidencia a intenção do final:

A revolução será preta! É corpo de luta. Corpo dançante que diz ‘vida’. Pele escura, meio do mundo, não há mais nada, negro amor. Sob seus pés o céu também rachou. Você partiu, você lutou e volta agora com feridas. Expor é o que te resta. Os alquimistas já estão no corredor. (CASA SELVÁTICA, 2018)

Na desorganização desse sonho coletivo ou dessa tentativa de compor “máquina”, na verdadeira revolução esquizo dos “n” sexos, o espetáculo da Casa Selvática aposta na arte como denúncia, como insurgência contra a fixidez, trançando um plano sobre o caos, proliferando novas agências e conjugando diversas temporalidades, “dramaturgias que se misturam ao chão da cidade” para se colocarem em posição de guerra, mesmo na derrota, expressando que seus corpos são máquinas de guerra: “somos um exército de artistas!”.

Considerações finais

Encontro o diretor Ricardo Nolasco no fim da apresentação e pergunto se o termo “ativismo” faz sentido para ele. Nolasco me responde que sim, principalmente em se tratando desse espetáculo. O que não parece conflitante para a Casa Selvática pode não ser para outro coletivo ou

outro *performer*, artista, ativista, que utilize a arte enquanto ferramenta política. O fato é que o imbricamento entre arte e ativismo continua a gerar conflitos e diferenças no modo de se conceber determinados trabalhos, sem a possibilidade aqui de refletirmos a partir de pensamentos e conceitos universalistas. Como analisei na minha dissertação de mestrado, os conflitos entre o institucional e o anárquico, exprimidos na relação entre molar e molecular (DELEUZE; GUATTARI, 2010), também afetarão os coletivos e artistas que se propõem a manter uma relação mais próxima com o Estado:

Assim, essa produção, em suas diferenças e intensidades, pode estar mais próxima ou distante da radicalidade de propostas políticas, anárquicas, das relações com o mercado e com o capital, com os movimentos sociais, com o próprio regime das artes e suas instituições. (TRÓI, 2018, p. 92)

Isso ficou expresso no horário noturno em que o *Cabaret Macchina* deveria ser apresentado e em outras recomendações ao grupo por parte da prefeitura, como “evitar expor o peito” de alguns/algumas atores/atrizes, a proibição de elementos alcoólicos no espaço da apresentação; enfim, em uma série de concessões necessárias a essa relação institucional. Sem isso, não seria possível seguir o conselho de Silvia Rivera Cusicanqui a respeito das relações de grupos independentes com as fontes financiadoras e institucionais: “Temos que lutar com a besta dentro de suas entranhas”.²² (CUSICANQUI apud TRÓI, 2018, p. 12)

Os estudos *queer*, as teorias feministas e os estudos decoloniais inspiram reformulações na arte e no ativismo, até mesmo com citações diretas desse conhecimento produzido na academia. Nessa perspectiva, a arte e o hibridismo das linguagens continuam sendo uma ferramenta potente para a expressão de outras corporalidades e se colocam como uma grande possibilidade de criação coletiva, na construção de saberes e, sobretudo, na construção de outras políticas:

As artes, nesse sentido, têm sido uma aposta fundamental em tempos de esgarçamento político, pois, apesar das enunciações e das intenções, elas lidam com a esfera do afeto (no sentido de afetar o outro e não no sentido do carinho e da docilidade), da produção de outras subjetividades, da desobediência e da liberdade de expressão. As artes têm muito a contribuir no pensamento de outras políticas para às diferenças. Nesse caminho, pensar na questão do visível e do invisível, nos conceitos de precariedade e resistência são reflexões fundamentais para avançar nesse campo. (TRÓI, 2018, p. 137)

Para muitos outros coletivos e artistas, a experiência de vidas precárias, subalternizadas, consideradas abjetas, serve de inspiração para produções artísticas e ativistas, nas quais vida e obra se encontram indissociáveis, sendo o ofício de artista, muitas vezes, questão de sobrevivência diante da vulnerabilidade do cotidiano. (TRÓI, 2018, p. 87)

A Casa Selvática extrapola em muitos pontos a ideia de uma arte ativista voltada para a desobediência de gênero²³ e a possibilidade de vida de outros corpos não padronizados, recorrendo ao que se tem como maior laboratório da convivência ou das interações *face-to-face*: as cidades. Esse corpo dissidente na cidade quer reinventá-la porque sabe que a produção do espaço depende de outras práticas sociais, como demonstrou Lefebvre (2000, p. 68), prática que pressupõe o uso do corpo com o “emprego das mãos, membros, órgãos sensoriais, gestos do trabalho e os das atividades exteriores ao trabalho”.

Por outro lado, as representações do espaço penetram também as práticas sociais e a política, reconsiderando a própria história, tornando-se palco das interações entre a macro e a micropolítica. Aqui, evoco a figura do “*flâneur* perverso” que passeia pela cidade sem rumo, flinando por espaços considerados proibidos ou perigosos, buscando novidade e acontecimentos: “Sua experiência lhe transforma num observador privilegiado que tudo vê e tudo conhece de uma cidade que parece não ter segredos para ele...”, descobrindo o “caráter oculto das ruas”, sendo intérprete da vida urbana. (PRECIADO, 2017, p. 7)

Um dos lemas da Selvática, na temporada do *Cabaret*, dito a todo instante pelos atores e pelas atrizes, era “paga meu programa”, justamente por terem testemunhado, na rua, uma profissional do sexo cobrando seu cliente, ação na qual alguns componentes do grupo se juntaram para que o pagamento fosse feito. Além disso, ao atraírem os olhares por onde passam, sejam nas apresentações de suas performances, seja na própria presença desse corpo na cidade, nas áreas comerciais e espaços de convivência, a Selvática evidencia o caráter *straight* da cidade como um espaço construído a partir da hegemonia de determinados grupos sociais, aqui marcados pela ideia de “normalidade” *versus* os “desviados”:

A produção de sujeitos desviados na modernidade é inseparável da modificação do tecido urbano, da fabricação de arquiteturas políticas específicas nas quais esses sujeitos circulam, se adaptam e resistem à normalização. A centralidade das novas estratégias de produção do saber sobre o sexo (a medicina, a psiquiatria, a justiça penal, a demografia) não existem sem os seus exoesqueletos técnicos respectivos, sem aquilo que poderíamos chamar de a mudança de uma *architectura sexualis*: a cadeira ginecológica, a camisa de força, a cela, o púlpito, o edifício social etc. (PRECIADO, 2017, p. 11, grifo do autor)

Esse corpo dissidente na cidade denota que é preciso ampliar ainda mais as agências para sobreviver e transformar os espaços, rebelando-se “contra uma masculinidade exclusiva e asfixiante” (CORTÉS, 2014, p. 110), e, nesse caminho, a Selvática se converte em referência para artistas e ativistas na produção de visibilidade em espaços públicos.

Como as araucárias que surgiram há 200 milhões de anos e ainda resistem nessa era tão hostil ao meio ambiente, a Selvática clama por uma nova política que suplantarás essas “geografias em colapso”, na construção de cidades que “signifiquem”, lembrando Leminski, outras possibilidades de existência cada vez menos atreladas ao espólio neoliberal e ao seu individualismo perverso; dispositivo em franca decadência no moto-contínuo do império da modernidade (normalidade) e que coloca sempre à margem os corpos indóceis.

Notas

- 1 Conforme Ingold (2017), sobre a diferenciação entre antropologia e etnografia.
- 2 Manuel Castells e David Harvey são outros autores relacionados ao paradigma. Sobre Harvey, Konzen (2011, p. 95) comenta: “O autor parece negar, ou ao menos relegar a um segundo plano, o fato de que as sociedades capitalistas são também compostas por outros importantes tipos de opressão (baseadas em raça, gênero, idade ou identidade étnico-cultural, por exemplo) que seguem lógicas até certo ponto autônomas no que concerne às relações de classe e que também impõem empecilhos a certos grupos quanto à sua plena participação na apropriação coletiva do espaço urbano”.
- 3 O espetáculo estreou em 3 abril de 2018 na Praça Rui Barbosa, no centro de Curitiba, durante o Festival de Teatro de Curitiba, e contou com a participação especial de Karina Buhr e Max B. O. O projeto foi realizado com o auxílio do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura – Fundação Cultural de Curitiba e da Prefeitura Municipal de Curitiba. Assisti às apresentações dos dias 9 e 10 junho de 2018 na Praça Rui Barbosa, em Curitiba, e, em 10 de julho no Festival Internacional de Teatro em São José do Rio Preto, em São Paulo. A ficha técnica do espetáculo é: dramaturgia: Francisco Mallmann e Leonarda Glück; direção geral: Ricardo Nolasco; direção de movimento: Gabriel Machado; direção musical e sonoplastia: Jo Mistinguett; figurino: Cali Ossani, Stéfano Belo e Patrícia Cipriano; iluminação: Semy Monastier e Patrícia Saravy; maquiagem: Nina Ribas e Stéfano Belo; elenco: Amira Massabki, Cali Ossani, Cesar Mathew, Leonarda Glück, Leo Bardo, Matheus Henrique, Nina Ribas, Patrícia Cipriano, Patrícia Saravy, Semy Monastier, Simone Magalhães, Stéfano Belo, Victor Hugo. Para a ficha técnica completa do espetáculo, consulte o *site* do coletivo em: www.selvatica.art.br. Acesso em: 13 jun. 2018.
- 4 É este mesmo “aparelho” que autorizou a polícia militar a invadir a Casa Selvática, em 2017, usando um mandado contra um “traficante [sic]”. Sobre o caso, ver reportagem da Ponte, disponível em: <https://ponte.org/policia-invade-teatro-em-curitiba-usando-mandato-contr-traficante/>. Acesso em: 13 jun. 2018.
- 5 Nos seis primeiros meses de 2017, dados da Secretaria Estadual de Segurança Pública apontam o centro de Curitiba, incluindo a Praça Rui Barbosa, como o local de maior incidência de roubos e furtos, com 5.986 ocorrências. Para mais detalhes, ver reportagem no *site* da *Gazeta do Povo*, disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/curitiba/centro-e-campeao-de-roubos-em-curitiba-veja-bairros-mais-visados-pelos-ladros-bzb468xd2xd22nwzgo2rdf9zh/>. Acesso em: 13 maio 2019.
- 6 Mais informações sobre o repertório do grupo, integrantes e agenda podem ser acessadas em: www.selvatica.art.br. Acesso em: 13 maio 2019.
- 7 Pesquisa coletiva desenvolvida no NuCuS desde 2016, sob a coordenação de Leandro Colling, com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Inserida nesse contexto, minha pesquisa sobre a produção do Teat(r)O Oficina (1958) vai grafar “a(r)tivismo *queer*”. Explico: “a suspeição do termo ativismo com a inclusão do (r) tem três objetivos: 1 - criar uma intersecção com o teat(r)o; 2 - marcar o entre lugar entre arte e ativismo; e 3 - evidenciar, a partir da escrita, uma não consensualidade em relação ao conceito, levando em conta os conflitos no campo a partir de binômios como teatro x performance, técnica x enunciação, institucional x anárquico, molar x molecular, esferas contidas nos dois polos de análise propostos nesta dissertação”. (TRÓI, 2018, p. 70)

- 8 O espetáculo dirigido por Daniela Passarinho tinha no elenco Guilherme Marks, Danielle Campos, Stéfano Belo e Ricardo Nolasco.
- 9 Performances de Cali Ossani estão disponíveis em: <http://vimeo.com/caliossani>. Acesso em: 11 jun. 2018.
- 10 Conforme Magalhães (2017, p. 89): “Ocupar estes espaços rompendo com um corpo que foge às normas e regras e não se adequa ou se submete, nem mesmo às formas corporais assim como aos sistemas de forças e poderes que se estabelecem nas relações das artes, das linguagens, das autorias, dos feminismos, das biopolíticas, das estéticas e éticas”.
- 11 Pedro Lemebel (1952-2015) foi escritor, cronista, artista plástico e ativista chileno. Seu trabalho foi caracterizado pela provocação e o ressentimento com o período ditatorial chileno. Integrou o duo artístico Éguas do apocalipse, evocando a memória da ditadura de Pinochet e, ao mesmo tempo, provocando o conservadorismo da esquerda.
- 12 A rigor, a análise do texto não teve preocupação exaustiva com a cronologia do espetáculo e foi feita em três etapas: observação do espetáculo, gravação de trechos da apresentação e, finalmente, análise do texto original cedido pela dramaturga Leonarda Glück e pelo dramaturgo Francisco Mallmann. Não terei intenção de detalhar o que é criação/adaptação/transcrição a partir de Henri Müller (1987), embora isso fique evidente em algumas cenas. Manterei palavras que foram ditas de maneira improvisada durante apresentação e que não constam no original.
- 13 Atriz, *performer* e diretora, é uma das dramaturgas em evidência no Brasil. Publicou, em 2016, seis textos de sua autoria em *A perfodrama de Leonarda Glück – literaturas dramáticas de uma mulher (trans) de teatro*.
- 14 Uma das composições mais conhecidas de Brecht e Weill, “Surabaya, Johnny!” (1929), trilha sonora da peça cabaré *Happy End*, será cantada por uma das atrizes na segunda parte do *Cabaret Macchina*. Na trama de Brecht, Johnny é um marinheiro que engana a adolescente Lilian, levando-a para uma ilha na Indonésia chamada Surabaya.
- 15 É importante notar que, em termos de intertextualidade, o próprio *Hamlet* é uma obra intertextual, já que Shakespeare teria pesquisado o personagem em obras medievais, como analisa Carneiro (2017).
- 16 O conhecimento dessa personagem só é possível a partir do acesso ao texto dramaturgico. No entanto, os elementos em cena não deixam de sugerir um caráter fascista pelo gesto da cena, pelos elementos militares. Na minha leitura, o personagem evoca tanto a ironia do campo conservador quando fala em “ditadura gay” a partir das conquistas dos direitos LGBTQIA+ nos últimos anos, quanto o caráter autoritário que atravessa o ativismo e a militância.
- 17 O Teat(r)o Oficina é um caso emblemático. Uma das companhias de teatro mais antigas do país vem sendo vítima de uma trama que envolve especulação imobiliária, órgãos estatais, censura e a articulação de grupos econômicos para a construção de torres empresariais gigantescas no terreno vizinho ao teatro, tombado como patrimônio nas três esferas governamentais e considerado uma das obras mais importantes de Lina Bo Bardi. (TRÓI, 2018)

- 18 Todo esse trecho entre colchetes não constou na fala da atriz durante apresentação, mas faz parte do texto dramaturgico.
- 19 Esse texto foi retirado de uma gravação feita pelo pesquisador e não consta no roteiro dramaturgico fornecido pela companhia. No espetáculo, ele é falado pela atriz Patrícia Cipriano de forma ritmada com fundo musical. Glück me informa que se trata da música “Mulher Máquina”, das Horrosas Desprezíveis, que “não quer ser uma banda”. O grupo, que “pretende desconstruir o conceito de formação musical e o papel da mulher na cena autoral”, é composto por Amira Massabki (guitarra), Jo Mistinguett (baixo e percussão) e Patrícia Cipriano (vocal e percussão), todas integrantes da Casa Selvática. Mais informações sobre as Horrosas em: www.facebook.com/horrosasdespreziveis. Acesso em: 20 jun. 2018.
- 20 Nesse texto, Puar analisa a questão da interseccionalidade na teoria feminista e de como esta reifica a diferenciação sexual. A autora, então, quer pensar o “agenciamento” a partir de Deleuze e Guattari como um termo antagônico à ideia de interseccionalidade. O título do artigo é intertextual ao texto de Donna Haraway, “Um manifesto ciborgue”, de 1985, no qual Haraway pensa o corpo como um “construto informacional” em oposição a uma reivindicação de um “passado racializado e patriarcal”.
- 21 Entre 2008 e 2015, foram assassinadas no Brasil 868 pessoas trans e travestis, segundo dados do Transgender Europe. Ver em: <http://transrespect.org/es>. Em passagem por São Paulo, antes de ir a Curitiba, soube do suicídio da Camila Gadelha, no dia 29 abril de 2018. Camila era mulher intersexo e ativista que tinha um canal no YouTube: www.youtube.com/user/meekah666. O anúncio foi feito por Dionne Freitas, do canal Sexualidade e Intersecções.
- 22 A referência a essa fala é a palestra “Palábras mágicas: reflexiones sobre la crisis civilizatoria actual”, proferida pela socióloga boliviana em Göteborg (Suécia), no evento Nordic Latin America Research Network (Nolan), de 15 a 17 de junho de 2017. Em 0:14:28, Silvia defende a luta dentro do espaço acadêmico, dos recursos públicos, “com inteligência e preocupação”: “Temos que lutar com a besta dentro de suas entranhas”. A fala está disponível em: <https://vimeo.com/222658423>.
- 23 Em conversa informal com a dramaturga Leonarda Glück a respeito do espetáculo *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu*, de Jo Clifford, com a atriz Renata Carvalho, e de uma dramaturgia que fale essencialmente de questões relacionadas a pessoas trans, Glück coloca a questão: “vamos ter que falar só sobre isso? Até quando?”.

Referências

BOGOSSIAN, Pedro Paulo. *A música no teatro: o sentido do jogo na comédia musical*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

CARNEIRO, Daniele Soares. *Hamlet e Die Hamletmaschine: apropriações, intertextualidades e novos paradigmas de William*

Shakespeare e Heiner Müller. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – UNIANDRADE - Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, 2017. Mestrado.

CASA SELVÁTICA. *Cabaret Macchina – uma pós-ópera anti-edipiana da Casa Selvática*. 2018. Programa do Espetáculo.

CENTRO é campeão de roubos em Curitiba: veja bairros mais visados pelos ladrões. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 31 ago. 2017. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/curitiba/centro-e-campeao-de-roubos-em-curitiba-veja-bairros-mais-visados-pelos-ladroses-bzb468xd2xd22nwzgo2rdf9zh/>. Acesso em: 13 maio 2019.

CORTÉS, José Miguel G. El cuerpo de la ciudad: mapas de deseo. In: ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉS, José Miguel G. *Desobediencias: cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte em America Latina y España: 1960-2010*. Madrid: Egales, 2014. p. 93-110.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

GLÜCK, Leonarda; MALLMANN, Francisco. *Cabaret Macchina*. Curitiba: Casa Selvática, 2019. No prelo.

GLÜCK, Leonarda. *A perfodrama de Leonarda Glück: literaturas dramáticas de uma mulher (trans) de teatro*. Curitiba: Dybbuk, 2016.

INGOLD, Tim. Antropologia versus etnografia. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 1, n. 26, p. 223-229, 2017.

KONZEN, Lucas Pizzolatto. A mudança de paradigma em sociologia urbana: do paradigma ecológico ao socioespacial. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, v. 45, n. 1, p. 79-99, abr. 2011.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos, 2000.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MAGALHÃES, Fernanda. Uma mulher gorda está nua e posa para fotografias. *Revista ARA*, São Paulo, n. 3, p. 85-114, out. 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8354.voi3p85-114>. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/article/view/139427134763>. Acesso em: 14 jun. 2018.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas pra uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092002000200002>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000200002&lng=en&rm=iso. Acesso em: 13 jun. 2018.

MARCONDES, Renan. Breve apontamento sobre Hamlet-Ofélia em “Hamlet-Máquina”. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 12, out. 2014. Disponível em: <https://performatus.net/estudos/hamlet-ofelia-heiner-muller/>. Acesso em: 13 jun. 2018.

MARSDEN, Vanessa Fabiane Machado Gomes. O mito de Medeia: quando os pais matam seus filhos. *Pschiatry On Line Brasil*, [s. l.], v. 15, n. 8, ago. 2010. Disponível em: <http://www.polbr.med.br/ano10/arto810.php>. Acesso em: 13 jun. 2018.

MELO, Camila Olivia de; RIBEIRO, Regiane. A comunicação em performances-polvo: corporalidades inassimiláveis em gordura e suor esgarçando os limites de gênero. *Contemporânea*, Rio de Janeiro, ano 12, v. 1, n. 23, p. [1-16], ago. 2014. DOI: <https://doi.org/10.12957/contemporanea.2014.10111>. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/10111/9650>. Acesso em: 14 jun. 2018.

MÜLLER, Heiner. *Quatro textos para teatro*: Mauser, Hamlet-máquina, A missão, Quarteto. São Paulo: HUCITEC, 1987.

MUNK, Leonardo. Dialogando com os mortos: Heiner Müller e o desenterramento da história. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 13, p. [1-11], mar. 2007. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7589>. Acesso em: 11 jun. 2018.

NOLASCO, Ricardo. O templo nômade: encruzilhadas – notas in progress do processo momo: para Gilda com Ardor. In: MALLMANN, Francisco; SAIDEL, Henrique; NAVARRO, Luana. *Blog Bocas Malditas: cena, crítica e outros diálogos*, Curitiba, 20 mar. 2017. Disponível em: <http://bocasmalditas.com.br/o-temple-nomade-encruzilhadas-notas-in-progress-do-processo-momo-para-gilda-com-ardor/>. Acesso em: 11 jun. 2018.

OSSANI, Cali. Relato dos artistas: Cali Ossani (Rasteira nº 3). In: BLOG Laborativo, [s. l.], 2011. Postado por Vanessa Biff. Disponível em: <http://laborativo.blogspot.com/2015/12/relato-dos-artistas-cali-ossani.html>. Acesso em: 11 jun. 2018.

PRADO, Miguel Arcanjo. Crítica: Ricardo Nolasco se firma como um diálogo ambulante no Festival de Curitiba. In: PRADO, Miguel Arcanjo. *Blog do Arcanjo*, [s. l.], 4 abr. 2017. Disponível em: <http://blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br>. Acesso em: 11 jun. 2018.

PRECIADO, Paul B. Cartografia “queer”: o “flâneur” perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica ou como fazer uma cartografia “zorra” com Annie Sprinkle. *Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. Disponível em: <https://performatus.net/traducoes/cartografias-queer/>. Acesso em: 13 jun. 2018.

PUAR, Jasbir. “Prefiro ser um ciborgue a ser uma deusa”: interseccionalidade, agenciamento e política afetiva. *Meritum*, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 343-370, jul./dez. 2013.

SELVÁTICA PRODUÇÃO ARTÍSTICA. *Sobre a Selvática: 2012-2018: portfólio*. Curitiba: Selvática Produção Artística, [201-]. Disponível em: www.selvatica.art.br. Acesso em: 13 maio 2019.

SOUZA, Jessé. O golpe “legal” e a construção da farsa. In: SOUZA, Jessé. *A radiografia do golpe: entenda como e por que você foi enganado*. Rio de Janeiro: Leya, 2016. p. 87-127.

TRÓI, Marcelo de. *Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)O Oficina aos A(r)tivismos Queer*. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

“Teatro Kunyn, com K-Y”:¹ uma imersão nas territorialidades desejantes do Teatro Kunyn

*Tiago Sant’Ana**

Lambuzando as mãos

São Paulo, 17 de novembro de 2017.

Descemos as escadas do prédio em direção ao que parece ser o subsolo da construção. Chegamos num espaço aberto, com pilastras interrompendo a visão, cor de cimento, luz difusa. Ao lado, uma caixa preta chama a atenção do público, que se acumula ao redor do vão. Uma pessoa da produção nos entrega bolas de *ping-pong* brancas e diz que sabemos o que fazer quando nos for solicitado o uso daqueles objetos.

* Doutorando no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e integrante do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).
E-mail: tiago.santana.jornalismo@gmail.com.

Todo público se coloca em arquibancadas, cerca de 40 pessoas, em torno de um palco tablado de madeira branca com um buraco no meio. Um grande cu. Território por onde vários os elementos do espetáculo surgiram em cena.

Os três atores entram nus, em silêncio, cada um portando uma parte de uma instalação eletrônica para montagem de uma projeção. Após o aparelho ser montado e os *pixels* tomarem a parede, os atores se posicionam lado a lado, portando urnas transparentes.

Nas palavras projetadas, nos é solicitado que depositemos, na frente de cada ator, as bolinhas de *ping-pong*. As bolinhas, na verdade, são votos. A projeção é imperativa: vote no ator que você acha que possui o vírus HIV.

Figura 1 – Cena de *Desmesura*



Fotógrafo: Alê Mandu.

A cena descrita anteriormente trata do início de uma peça do Teatro Kunyn, que realizou seu primeiro espetáculo em 2010, na cidade de São Paulo, e tem como temática central as questões de sexualidade, gênero e suas intersecções. O grupo possui três espetáculos em seu repertório: *Dizer e não pedir segredo*, *Orgia ou de como os corpos podem substituir*

as ideias e Desmesura – ao qual o trecho de abertura deste texto se refere. A companhia é formada por Luiz Gustavo Jahjah, Luiz Fernando Marques, Paulo Arcuri e Ronaldo Serruya, todos homens cisgêneros, o que faz com que o tema das masculinidades apareça recorrentemente em suas obras.

Este texto tem como foco as criações artísticas do Teatro Kunyn para identificar como suas produções promovem uma intersecção entre arte e ativismo no que tange às sexualidades e aos gêneros. Este ensaio aponta como os espetáculos do grupo se diferenciam de uma verve mais identitária e essencialista quando se propõe a discutir os desejos e as subjetividades, prestando atenção nos processos de normatividade e de uso de espaços pelas dissidências.

A ideia de território será discutida como um marcador que tem importância para a composição dos espetáculos do Kunyn, percebendo como os corpos transitam em diferentes cenários, que, longe de serem apenas pano de fundo, são importantes para a criação de um duplo estranhamento: tanto em termos de linguagem artística quanto da narrativa que desemboca numa forma de ativismo de dissidência. Na dramaturgia do Teatro Kunyn, a sala de estar, o parque e o cu são territórios que, longe de aprisionar os corpos, promovem uma libertação orgiástica das sexualidades.

Antes de seguir com a análise estrita dos espetáculos, é necessário situar as propostas artísticas do Kunyn dentro de um conjunto de produções artísticas de viés contemporâneo, que se articula no campo da micropolítica e se alinha a diversas outras pessoas artistas que compõem trabalhos que estão, de algum modo, afinados a um ativismo de dissidência sexual e de gênero.

Lubrificando as partes

Para início de conversa, é necessário pontuar que a produção artística que delimito aqui é um conjunto que está na ordem do contemporâneo.

Agamben (2009) traz a definição de contemporâneo como a possibilidade de provocar fissuras ou disjunções na própria lógica do seu tempo – ou seja, perceber um feixe de escuridão no meio de uma superfície completamente iluminada. O contemporâneo seria propriamente um estranhamento da e na realidade. Um anseio de não coincidir perfeitamente com o tempo em que se está inserido. Partindo desse princípio agambeniano, será que a arte pode conseguir causar uma fissura em sua lógica atual? Quais são os desafios de uma produção artística contemporânea?

Dentro dos estudos e da história da arte, a virada para o contemporâneo nas artes se dá sobretudo nos anos 1960. (DANTO, 2010) Esse momento de inflexão é caracterizado por uma tentativa de desestetização da arte, além da transformação dos processos artísticos em um anseio mais próximo da realidade, em que fossem questionados referenciais engessados de interpretação ou de representação. A própria arte produz uma realidade, na medida em que se funde com a dimensão cotidiana.

Deleuze e Guattari (1992) trazem uma discussão sobre como a arte não apenas representa afetos e subjetividades, mas também os produz. Dito de outro modo, a arte pode formar novos modos de vida. A arte encarna todo o desejo interseccional de revelar o quanto as identidades fronteiriças, permitidas pela pós-modernidade, têm potência e geram seus próprios discursos acerca da sociedade. Ela revela o quanto os traços que nos diferenciam podem constituir um ideal de rebeldia às normas.

Ora, se a arte tem essa capacidade de produzir novas formas de subjetivação, segundo Deleuze e Guattari (1992), ela, portanto, tem a potência de agir no campo da micropolítica. Diferentemente do que se convencionou pensar ou do que o próprio vernáculo poderia induzir, micropolítica não é aquela que é definida pelo pequeno impacto. A micropolítica age precisamente através da invenção de novos modos de subjetividade, novos processos de subjetivação, dispara horizontes incomuns que habitam as bordas e cria linhas de fuga a modelos

mais engessados de viver, fazer política e compor produções artísticas. (GUATTARI; ROLNIK, 1996) Utilizando termos delineados por Deleuze e Guattari (1995), a micropolítica age no campo do molecular, uma esfera do invisível em que o desejo do devir gera intensidades que se propagam por meio de processos de individuação. O molecular tangencia o invisível e não precisa de uma estrutura “originária” que vai definir em qual direção se deve seguir.

A partir disso, é importante salientar o próprio caráter processual da micropolítica, já que ela tenta produzir algo que não existia anteriormente, nos tirando da repetição das mesmas atitudes e significações, agindo por meio de estratégias imprevisíveis, que provocam surpresas e que não retornam a um ponto original, acarretando modificações sociais. Ou seja, “a problemática da micropolítica não se situa no nível da representação, mas no nível da produção da subjetividade”. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 28) A rejeição da ideia de uma representação é porque ela reforça uma imagem dogmática que forma padrões lógicos. A representação procura um porto seguro ancorado em bases moralizantes – haja vista que sua ação se dá a partir de uma severidade identitária que gera uma vida enfadonha. (DELEUZE, 2006)

É precisamente essa vida enfadonha, materializada pelas normatividades e pelo controle dos corpos, um dos principais pontos debatidos pelas pessoas que investigam a ideia de dissidência. O conceito e a política da dissidência vêm sendo utilizados recentemente como uma estratégia de delinear políticas que se opõem a um modelo mais tradicionalista que luta por uma “diversidade” através do “paradigma da igualdade”.² É importante compreender como a ideia de dissidência pode escancarar não tão somente uma categoria com a qual analisamos determinadas criações do campo da cultura, mas como um próprio princípio de dessubjugação.

O ativista chileno Felipe Rivas San Martin (2011) nos conta que, como o argumento da “diversidade” estava cada vez mais relacionado a uma tática cooptada pelo Estado, foi necessária a criação de uma outra

denominação que demonstrasse ser menos obediente e mais afastada do mercado de consumo. Para o ativista, a ideia de dissidência é potente, pois não te diz qual é sua identidade, mas qual seu posicionamento político. E esse posicionamento é de rebeldia às normas e instituições sociais que normatizam os corpos, as subjetividades e que conduzem ao ideal de representação.

Muitas pessoas têm encontrado na arte a potência para a construção dessas políticas de dissidência. O Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS) tem realizado uma longa pesquisa que investiga as intersecções entre arte e ativismo, ao que temos chamado, ainda que precariamente, de artivismos das dissidências sexuais e de gênero. No texto “Sobre arte, conhecimentos e linhas de fuga”, aponto que esses artivismos têm características específicas que os colocam como mais uma forma possível de construção poética, política e de conhecimento:

1) Há no ativismo uma desconstrução estratégica de representações essencialistas sobre a realidade, sobretudo, através de um questionamento às normas de gênero e sexualidade. Ou seja, a arte de dissidência pula a barreira do essencialismo, consistindo num contorno de perturbação dos aprisionamentos discursivos sobre determinados grupos sociais; 2) O ativismo aponta para um drible aos binarismos de gênero, rejeitando os discursos biologizantes sobre os corpos e as subjetividades; 3) O ativismo toma as dissidências sexuais e de gênero como principal guerrilha contra as formas de vigilância e de docilização dos corpos, erigindo barricadas onde ocorre uma politização da abjeção e adoção de uma postura perversa de gozo irrestrito na e com a norma. (SANT’ANA, 2017, p. 9)

Mediante isso, proponho, neste texto, o exercício de identificar a singularidade da produção do Teatro Kunyn como mais um grupo que poderia ser identificado com estratégias que se afinam a esses artivismos de dissidência sexual e de gênero. Em seus espetáculos, a companhia traça lugares incomuns de imersão, tentando deslocar o público

e a própria narrativa teatral de espaços e formatos tradicionais – como o palco italiano –, apostando suas fichas em obras mais imersivas e participativas. Tematicamente, o Kunyn discute questões de gênero e sexualidade, percebendo as dimensões que atravessam esses dois marcadores, sugerindo discuti-los de forma interseccional. Um dos principais pontos em comum nos espetáculos do grupo e que trazem frescor para os debates sobre os ativismos e artivismos é a noção subvertida de território.

Meu ponto de início para pensar o território é a partir das concepções de Deleuze e Guattari, quando apontam uma proximidade grande da ideia de território como uma apropriação. Para esses autores, os processos de desterritorialização e reterritorialização são ferramentas fundamentais na composição de linhas de fuga às subjetividades enfadonhas, ou seja, acomodadas e normativas. Território, para Deleuze e Guattari, é um lugar de excelência de controle. Então, desterritorializar é fugir dessa prisão. Os três espaços desterritorializados e reterritorializados pelos espetáculos do Kunyn são a sala de estar, o parque e o cu.

O primeiro espetáculo, *Dizer e não pedir segredo*, encenado pela primeira vez em 2010, discute a questão da homossexualidade entre homens tomando como pano de fundo a própria construção da nação, pensando como esses projetos de nacionalidade e de construção das homossexualidades estão imbricados. De 1500 até a atualidade, os atores desfiavam histórias que se confundem com o próprio contexto em que elas se passam. O espetáculo é influenciado pelo livro *Devassos no paraíso*, de João Silvério Trevisan, uma obra conhecida por ser um grande inventário social da homossexualidade no Brasil.

Dizer e não pedir segredo era geralmente realizada em espaços íntimos, como salas de prédios ou em apartamentos, em que as pessoas, donas da casa, ficavam encarregadas pela formação da plateia.³

Uma sala, que poderia ser qualquer sala, de qualquer família brasileira, lugar onde, por hipocrisia ou medo, nada se revela, ou melhor, tudo se apresenta velado, sob os signos reconhecíveis da norma padrão, de uma sociedade heterossexual falocêntrica que dita as regras. (TEATRO KUNYN, 2010)

É o que aponta a sinopse da peça, um descritivo que demarca a sala de estar como um lugar em que as questões de gênero e sexualidade são comumente postas para debaixo do tapete.

O espetáculo começa com leituras de cartas. A primeira com data de 1500, ano do suposto “descobrimento” do Brasil, início do grande roubo colonial. “Era o ano da graça de 1500”, repetem. E decorre desse ano o início da narrativa sobre a homossexualidade listando insultos, modalidades de torturas e violências. Mas eles também leem outras cartas, de outros homens: um revela sua homossexualidade, outro dá conta de falar sobre o seu diagnóstico como soropositivo. Na primeira cena do espetáculo, já está latente o desejo de falar sobre narrativas pessoais e nacionais como instâncias correlatas. O espetáculo tem sequência com um conjunto de monólogos protagonizados pelos três atores que compõem a peça. A violência sofrida na infância e a adolescência são postas em questão, algo que perpassa a biografia de muitos homens homossexuais.

Um dos pontos altos do espetáculo é quando um dos atores abre uma pasta e começa a enumerar possíveis teorias que condicionariam a homossexualidade: gostar de camisa listrada, comer frango, desenhar chaminés em casinhas etc. De maneira irônica, a peça trata que, longe de condicionantes gerais, a construção das sexualidades e dos gêneros é processual e depende das experiências de cada indivíduo.

As cenas que decorrem do espetáculo são situadas em diferentes períodos do Brasil, como a eleição de Getúlio Vargas, estampada por um filho que usa os brincos da mãe, até o cenário de invasão de programas de fundamentalistas religiosos na TV aberta brasileira, em que um pastor evangélico brada que, apesar de amar as pessoas homossexuais, não aprova os seus atos.

Dizer e não pedir segredo também chama o público para contar as suas narrativas, na medida em que pede para que as pessoas relembrem o que faziam ou quais suas narrativas de vida durante anos passados. Aqui, apesar de o espetáculo ressaltar os diferentes processos de construção do gênero e da sexualidade individual, tenta apelar para uma possibilidade de aproximação de narrativas sobre a sexualidade. E, nesse sentido, o título da obra faz sentido: dizer e não pedir segredo é, precisamente, não temer a sua própria subjetividade mediante os dispositivos de normatização das vidas.

Por fim, o que está em jogo no espetáculo é a possibilidade de desnaturalização da sexualidade, além de entender o espaço íntimo como um território complexo na (des)construção das nossas subjetividades. Nesse sentido, a obra se distancia de um caráter meramente identitário para construir uma polifonia de narrativas acerca das sexualidades, apostando na fragmentação da ideia de homossexualidade.

Figura 2 – Cena da peça *Dizer e não pedir segredo*



Fonte: Rede Globo (2015).

Esse é o primeiro território do Kunyn, a sala de estar, o lugar em que a família nuclear brasileira constrói silenciamentos e normatividades em torno dos corpos desejáveis (ou não) a essa própria lógica da família. O fato de a peça acontecer num espaço íntimo também retoma a estratégia utilizada pelos movimentos negro e feminista em politizar o que era, até então, chamado de privado. Ou seja, pensar como, na esfera do privado, há uma violência que é tão ou mais cruel do que aquela que acontece em outros espaços da vida social.

Outro fator importante de ser apontado é como o espetáculo transita entre os tempos e traz dados históricos do Brasil para pensar como os agenciamentos dos desejos são encarados em períodos distintos. A nação talvez seja outra categoria importante de ser ativada, já que essa categoria passou a ser utilizada como subterfúgio para expressar temores em relação às novas estruturas sociais do Brasil, dando ressonância a um discurso conservador através da política, das ciências e das artes. Os projetos de nação vêm sendo historicamente fracassados, tendo em vista que são pautados ainda nas bases da colonialidade. A nação, enquanto um ideal exclusivista de organização social, deixa de fora ou pune pessoas historicamente subalternizadas em detrimento de projetos políticos criados majoritariamente por homens heterossexuais, brancos e da elite. (MISKOLCI, 2012)

No segundo espetáculo, *Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias*, realizado em 2015, o espaço desterritorializado e reterritorializado pelo Kunyn é o Parque Trianon (Figura 3). Localizado na cidade de São Paulo, é um lugar conhecido de prostituição, pegação e de caça entre homens. Então, o espetáculo embaça essa experiência de uso do espaço público à luz do dia, na medida em que os atores e o público do espetáculo – geralmente, 20 pessoas – se confundem com as próprias usuárias que estão utilizando o parque. Há um giro em revelar à luz do dia o que se passa à noite naquele lugar. O espetáculo ganha ainda mais autenticidade quando atores convidados, que não fazem parte da companhia, começam a interagir com o núcleo principal da peça.

Figura 3 – Registro de *Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias*



Fonte: Teatro Kunyn (2015).

O espetáculo *Orgia* parte dos relatos autobiográficos de Tulio Carella, um escritor argentino que viveu dois anos em Recife, na década de 1960, e lá escreveu uma série de textos sobre as suas incursões sexuais com outros homens anônimos em espaços da cidade. *Orgia* começa com a festa de despedida de Tulio em direção a esse novo mundo, onde foi professor, mas que também explorou de forma intensa, transitando entre a *high society* e parceiros sexuais anônimos do Recife em plena ditadura cívico-militar brasileira. Essa festa de despedida é um momento em que os atores – que ora se colocam como eles mesmos, ora como o próprio Tulio Carella – revelam aspectos da sua intimidade com a sua mulher, ainda no período em que vivia na Argentina. A narrativa antes da saída de casa dá conta de retratar o orgulho de Carella em ser convidado para vir ao Brasil dar aulas.

Num segundo momento, o público sai do primeiro local em que é realizada a festa de despedida e passa a transitar pelo espaço urbano junto a Tulio – corporificado pelos três atores da companhia. No espaço externo, as falas dos atores são ouvidas por meio de um *player* conectado a fones de ouvido distribuídos anteriormente. Cada grupo de pessoas

segue um ator indicado pela cor do *player* em sua posse. E o espetáculo cresce numa deambulância por esse parque, tendo como fio condutor uma ficção imaginativa de como aquele lugar é ambiente pelo qual muitos homens buscam prazer através do sexo. Há um distanciamento dessa ideia do homem gay bom mocista, que não transa, asséptico, que muitas vezes é propagado por um movimento LGBT mais *mainstream*, para um homem que caça, que goza e que sente prazer em subverter o uso dos espaços sociais, espaços esses que, na maioria das vezes, são vedados às pessoas que estão fora da matriz hetero-cisgênera.

Um dos pontos altos e de inovação de linguagem dessa obra é a maneira como arte, vida e cotidiano são justapostos(as). Atores, audiência e pessoas passantes se confundem em meio ao verde do Parque Trianon. As cenas em brinquedos infantis do Trianon causam uma fissura na geografia do espaço na medida em que o que se vê – um espaço de ludicidade, ocupado sobretudo por crianças e babás – não corresponde ao que se ouve – relatos sexuais mediados pelo desejo do gozo.

Orgia ativa, de forma muito específica, a figura do *flâneur*, mas também do vadio. A figura do vadio é analisada por Michael O'Rourke (2006, p. 132) à luz de Derrida como:

[...] que permanentemente despista, seduz, atrai, que nos 'alicia a abandonar o caminho di-recto' (o caminho 'straight'), 'exibindo-se com jactância qual pavão com o cio', sendo 'a rua [...] lugar privilegiado do *roué*, o meio e a via do *voyou*, essa estrada preferida pelos vadios e por onde estes mais costumam vaguear'. O vadio é sempre um marginal, um mau rapaz (rapace) ou rapariga, um malandro, um punk suburbano que desdenha da lei, razão pela qual o vadio tem de ser policiado, vigiado, sujeito à violência neoliberal.

Assim, o espaço público – mais especificamente, o parque –, na perspectiva do Kunyn sobre Tulio Carella, é um espaço que tem o seu uso reterritorializado pelo prazer, pelo artifício da caça entre homens, da marginalidade imaginativa – aquela capaz de construir novas formas de uso dos espaços e que dá vazão a outras subjetividades.

Se, por um lado, há uma transgressão nas narrativas de Carella quanto aos usos do espaço público e ao seu aberto desejo aos homens, embora sua vida pregressa seja como um heterossexual, é impossível passar incólume da maneira como sutilmente o Kunyn coloca a questão racial na sua obra. Tulio não esconde o seu desejo por homens mestiços e negros, e parece haver aí, em alguma medida, uma hierarquização entre o professor culto branco estrangeiro e negros anônimos supostamente sempre dispostos ao sexo. Isso nos leva a pensar numa armadilha racista que, como apontou Maria Elvira Díaz Benítez (2005, p. 65), ao analisar cenários racializados no Brasil e na Colômbia:

Oferece-se aos negros um espaço muito específico de participação mediante a fetichização de seu corpo e de sua sexualidade, mas fecham-se para eles a possibilidade de estarem em cena com um ser que vai além de seu corpo e que é, por exemplo, intelectual. Nesse jogo de ideologias, o negro oferece uma experiência direta com o dionisíaco, uma utopia erótica e genital, mas que talvez não seja nada além disso.

O final do espetáculo induz o público a participar de um de bloco de Carnaval, puxado pelos três atores até uma gruta, que serve como cenário para uma espécie de interrogatório-delírio de Carella. O fim é o retorno.

No terceiro espetáculo, *Desmesura*, o Kunyn traz como protagonista o também escritor e dramaturgo argentino Raúl Damonte Botana, o Copi, que faleceu em 1987 em decorrência de complicações provenientes da Aids. A obra de Copi é conhecida por discutir temas como sexo, exílio e violências. Imergindo na obra do argentino, o espetáculo mostra um Copi delirante, mas sem ser histórico. É um espetáculo em que a memória de Copi é posta em cena, mas também interpelada pela atualidade. O Kunyn explora a história do escritor, sobretudo a partir de três grandes temas: a família (corporificada pela figura da avó, que morreu quando ele tinha 14 anos), a obra (uma travesti que interpela o olhar do escritor) e a doença.

Figura 4 – Cena de *Desmesura*



Fotógrafo: Alê Mandu.

O espetáculo discute a temática do HIV, mas não de maneira triste, como as narrativas que já são tradicionais sobre o tema. A peça prefere um modo mais debochado e orgiástico. Sem culpabilização. Em um dos trechos, Copi fala: “O sexo é vida, e não morte”.

A atualidade do debate sobre *transfake* também é trazida no espetáculo quando uma personagem travesti de Copi o interpela. No espetáculo, que só conta com atores homens cisgêneros, há uma personagem travesti. No entanto, o espetáculo é “interrompido” quando o ator se recusa a interpretar o papel de uma travesti, discutindo, como em um parêntese, essa questão – que está muito atual.⁴ O debate sobre *transfake* começou a ganhar maior de atenção quando atores e atrizes transexuais e travestis se organizaram, em 2018, por meio de um manifesto que cobrava representatividade e participação de artistas trans em trabalhos teatrais. “Por que temos que aceitar que atores e atrizes cis interpretem personagens trans?”, indagavam no manifesto.

Desmesura também parece fazer uma espécie de revisão de *Dizer e não pedir segredo* no que tange a essa narrativa sobre as pessoas trans

– já que, no primeiro espetáculo criado pelo grupo, há uma personagem transgênera representada de maneira muito caricatural. Nesse sentido, a personagem trans de *Desmesura* não parece somente interpelar Copi, mas também o próprio portfólio do Kunyn. A personagem fala algo como “Alguém aqui que tem mais propriedade do que um homem vestido de mulher poderia ocupar o meu lugar?”. Na sessão em que estive presente, não teve ninguém que se pronunciasse. Fiquei imaginando se alguém dissesse que sim. Qual teria sido o desfecho daquela cena?

Esse questionamento sobre o *transfake* presente no espetáculo contribui para um exercício constante da peça em fundir os tempos: o final da década de 1980, quando da morte de Copi, e a atualidade – quando é mais raro alguém morrer em consequência do HIV-Aids –, em que outras questões sobre corpos, gêneros, sexualidades e autonomias são pautadas constantemente. O espetáculo, nesse sentido, extrapola o caráter estrito de uma biografia, para falar sobre um mal-estar vivido pela comunidade LGBT. Se não se morre mais por Aids, se morre por ser trans e travesti.

Aliás, o início da peça, trazido no começo deste texto, nos faz refletir sobre como, ainda hoje, há um estigma sobre pessoas soropositivas. O espetáculo propõe, como todos os outros, uma interação com o público, mas, dessa vez, o público é tornado juiz, chamado à pergunta sobre os dedos que são apontados constantemente para corpos e subjetividades dissidentes.

O fato de quase a totalidade dos elementos da memória de Copi sair de um buraco é algo muito interessante para pensar como a interpretação da obra do autor pelo Kunyn é realizada através de uma memória do cu. Aqui, há um exercício de trânsito de territórios, em que a própria lógica de ensinamento dos usos dos corpos é subvertida, na medida em que o cu é tomado como o próprio lugar da abjeção.

Para citar Paul Preciado (2009, p. 172-173), em “Terror anal”:

O cu é um bioporto. Não se trata simplesmente de um símbolo ou uma metáfora, mas sim de um porto de inserção através do qual o corpo continua aberto, exposto a outro ou a outros [...] Historicamente o cu tem sido considerado como órgão abjeto, nunca suficientemente limpo, jamais o bastante silencioso. Não é, nem pode ser politicamente correto [...].

Então, *Desmesura*, como o espetáculo e como proposta política, nos convida a entrar no território do Kunyn pelo cu, um cu que politiza a abjeção, um cu produtivo. Que seja Kunyn e, se for pelo cu, que seja com K-Y.

Notas

- 1 Fala de um dos integrantes do grupo Kunyn, ao final do espetáculo *Desmesura*, identificando como se escreve corretamente o nome do grupo ao propor que o público procure a página do coletivo nas redes sociais. Há uma intencional duplicidade com uma conhecida marca de lubrificantes sexuais.
- 2 Sobre isso, ver Colling (2015).
- 3 Posteriormente, o grupo adaptou o espetáculo para ser realizado em pequenos teatros, no formato de arena, e também para palco italiano – em que há um distanciamento maior entre público e atores.
- 4 Sobre o tema, ver texto de Djalma Thürler nesta coletânea.

Referências

AGAMBEN, GIORGIO. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

COLLING, Leandro. *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer*. Salvador: EDUFBA, 2015.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: EdUSP, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DÍAZ BENÍTEZ, Maria Elvira. *Negros homossexuais: raça e hierarquia no Brasil e na Colômbia*. 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional Rio de Janeiro, Universidade Federal de Rio de Janeiro, 2005.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografia do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MISKOLCI, Richard. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2012.

O’ROURKE, Michael. Que há de tão queer na teoria queer por-vir? *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 76, p. 127-140, 2016.

PRECIADO, Paul. Terror anal. In: HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2009. p. 133-174.

REDE GLOBO. *João Silvério Trevisan e casos pessoais dos atores*. Rio de Janeiro, 5 jun. 2015. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/2015/06/dizer-e-nao-pedir-segredo-aborda-homossexualidade-no-brasil.html> . Acesso em: 21 maio 2019.

SAN MARTIN, Felipe Rivas. Diga “queer” con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano. In: POR un feminismo sin mujeres. [Santiago do Chile]: Editorxs, 2011. p. 59-75.

SANT’ANA, Tiago. Sobre arte, conhecimentos e linhas de fuga. *Periódicus*, Salvador, v. 6, n. 1, p. 7-10, nov. 2016/abr. 2017.

TEATRO KUNYN. É preciso dizer... Sinopse de uma peça. In: TEATRO KUNYN. *Blog Teatro Kunyn*. São Paulo, 7 out. 2010. Disponível em: <http://teatrokunyn.blogspot.com/2010/10/e-preciso-dizersinopse-de-uma-peca.html>. Acesso em: 21 maio 2019.

TEATRO KUNYN. Última apresentação desta segunda temporada de ORGIA ou DE COMO OS CORPOS PODEM SUBSTITUIR AS IDEIAS. São Paulo, 18 out. 2015. Facebook: Teatro Kunyn. @TeatroKunyn. Disponível em: <https://www.facebook.com/TeatroKunyn/photos/a.505992156107628/1081846971855474/?type=3&theater>: Acesso em: 21 maio 2019.

Em busca das Liliths perdidas: identidades, interseccionalidades e ativismos¹

*Deivide Souza**

Introdução

Este texto analisa a produção artística e política do Coletivo das Liliths, que produziu uma série de peças teatrais que têm por objetivo dar visibilidade às vozes subalternizadas na intersecção entre raça, gênero e sexualidade. Neste artigo, analiso o espetáculo *Xica*, que conta a história, baseada em fatos reais, de uma pessoa negra africana, escravizada, quimbanda, considerada pelo grupo como a “primeira travesti não índia do Brasil”.

* Mestrando no Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e integrante do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS).
E-mail: deivideblue@gmail.com.

Xica Manicongo, como a peça prefere chamá-la, foi denunciada para a Inquisição por não se encaixar nos paradigmas de gênero binários impostos e, assim, se constituiu como uma representação de afirmação político-social na luta pelo reconhecimento da diversidade das identidades de gênero. A peça parte de um texto sobre o caso, escrito por Luiz Mott, mas se apropria de reflexões mais atuais para recontar a história dessa pessoa que foi tratada no masculino pelo pesquisador. O artigo analisa como Mott e a peça apresentaram essa pessoa ao público.

Quem é Lilith no jogo do bicho?

Antes de tratar sobre a peça *Xica*, algumas informações sobre o que originou o nome do Coletivo das Liliths. *O Talmud* é um dos livros fundamentais para o judaísmo. Ele contém a lei oral, a doutrina, a moral e a tradição judaica e narra que a primeira mulher e o primeiro homem foram criados a partir do barro. Logo, não deveria existir uma hierarquia entre homens e mulheres. Alguns autores, como, por exemplo Laraia (1997), pensam na possibilidade de que Adão tenha sido uma pessoa andrógina, mas não irei me ater a essa hipótese, pois acredito que ela também invisibiliza a criação de Lilith e Eva. Lilith é quem seria a primeira mulher criada por Deus e que, por não se sujeitar ao homem, teria o abandonado.

No livro *Lilith: a lua negra* – lançado em 1980 e traduzido para o português em 1985 por Norma Telles –, Roberto Sicuteri contou com uma série de rabinos que o auxiliam na tradução e compreensão dos textos bíblicos. Ele aponta que as versões atuais do “Gênesis” e, em especial, a passagem sobre o nascimento da mulher, são ricas em contradições e, por essa razão, sugere que a existência de Lilith foi removida durante a mudança da versão jeovista (VI a.C.) para a sacerdotal (XVII d.C.), utilizada pela Igreja Católica Romana.

Na tentativa de buscar uma justificativa para a exclusão da existência de Lilith nos textos bíblicos católicos, Sicuteri nota um importante

argumento de Theodor Reik, judeu e psicanalista que, durante os seus estudos, foi aluno de Sigmund Freud. Ele reflete sobre a mudança, nessas duas versões, do que viria ser a chamada *Bíblia Sagrada*:

O folclore encontrou um modo engenhoso para as duas versões em acordo: se, numa versão, Deus criou o homem como macho e fêmea, e na outra a mulher da costela de Adão, o nosso primeiríssimo ancestral deveria ser um viúvo ou um divorciado, quando o Senhor Ihe conduziu Eva. Ou talvez Adão teve contemporaneamente duas mulheres. Isso poderia harmonizar as duas versões bíblicas. (REIK, 1978 apud SICUTERI, 1985, p. 25)

Com esse relato, percebo que, se, em uma versão de “Gênesis”, Deus fez o macho e a fêmea, já que ele os moldou da massa uniforme e os abençoou, pode-se entender que, nesse momento, o primeiro casal ainda não tinha entendido as noções de sexualidade. Sicuteri (1985, p. 31), olhando mais atentamente para o “Gênesis I”, lembra da ordem que Deus deu ao homem: “Produza na terra seres viventes segundo a sua espécie: animais, répteis”. Isso está escrito no versículo 24, capítulo I, o que me faz entender que já existia uma mulher que seria da mesma espécie de Adão, já que Eva só viria a ser criada da costela de Adão no fim do capítulo II do “Gênesis”, como consta nos versículos de 22-25: “Jeová Deus construiu com a costela que havia tirado do homem formando uma mulher, e a conduziu ao homem. Então o homem disse: – Desta vez é osso dos meus ossos, e carne na minha carne”. Notem que, nesse momento, ele afirma que “desta vez” seria criada a mulher a partir dele, o que sugere que, antes, já havia outra mulher que foi criada por Deus.

Diante da existência da primeira mulher, me pergunto: qual o real motivo para o apagamento da primeira mulher da história desse mito? Sicuteri (1985, p. 29) traz um comentário do *Baresit-Rabba*, um dos cinco livros que compõem a Torá, que diz o seguinte: “R. Jehudah em nome de Rabi disse: No princípio a criou, mas quando o homem a viu cheia de saliva e de sangue afastou-se dela, tornou a criá-la uma segunda

vez, como está escrito: Desta vez. Esta e aquela da primeira vez”. Nesse comentário, temos duas possíveis interpretações: a primeira, de que Adão se afastou de Lilith por conta do seu ciclo menstrual, versão com a qual alguns autores concordam, como é o caso de Alexander Meireles, que faz uma analogia desse sangue de Lilith aos rituais de culto às grandes ancestrais, o que até hoje não é visto com bons olhos por acreditarem que esse fluxo é “portador de males para a comunidade”. (SILVA, 2012, p. 9) A segunda possibilidade lançada por Sicuteri é a de que Adão tenha abandonado Lilith por questões de ordem sexual, ao entender, por uma tradução livre, que o sangue e a saliva referem-se ao apetite sexual de Lilith, como lemos nesta passagem:

[...] seguramente o acasalamento bestial, capaz de fazer perder a razão. Poderia tratar-se da primeira experiência do orgasmo sexual em nível natural que teria desencadeado uma insuportável angústia no homem, na medida em que a paixão sexual o fazia afastar-se da divindade, como uma ameaça regressiva, da qual ainda tinha uma memória evolutiva. (SICUTERI, 1985, p. 31)

Essa hipótese, construída por Sicuteri, sobre a expulsão do Éden sofrida inicialmente apenas por Lilith não contempla o que diz Roque Laraia. Ele, em sua pesquisa, propõe visitar o Éden porque entende que as relações sexuais já eram previstas pelo deus cristão durante a criação, como aponta o capítulo I, versículo 27, no qual existe a ordem de frutificar, multiplicar e encher a terra. Nesse trecho, há uma conotação explícita de que as relações sexuais não eram uma desobediência às ordens, nem mesmo após a expulsão de todos do Éden, período em que as relações consanguíneas, o que hoje identificamos como incesto, não eram entendidas enquanto pecado e crime.

A grande questão do apagamento de Lilith da história, para Laraia (1997), é justamente uma: “Lilith abandonou Adão porque queria ficar por cima no ato sexual”, como também aponta Sicuteri, ao pontuar que a cultura rabínica é patriarcal e que mulheres não poderiam assumir

posturas de liderança. Sicureti diz (1985, p. 37): “A recusa de Adão em conceder a inversão das posições no coito, ou seja, recusa em conceder a paridade significativa à companheira, Lilith pronuncia irritada o nome de Deus e, acusando Adão, se afasta”. Nesse momento, Lilith, além de desobedecer a seu marido e ter fugido, também estava desobedecendo ao divino, se tornando a primeira a se rebelar contra as normatizações que impedem a vida de corpos dissidentes. Atitudes como essas não são bem aceitas no sistema:

Não a criei da cabeça, mas ela se assoberbou... nem do olho, mas ela é ansiosa por ver. Nem do ouvido, mas ela é ansiosa por ouvir. Nem da boca, mas ela é faladeira. Nem do coração, mas ela é invejosa. Nem da mão, mas ela toca em tudo. Nem do pé, mas ela é andarilha. (SICUTERI, 1985, p. 37)

Por Lilith exigir o mesmo tratamento que era direcionado a Adão e questionar esses privilégios, ela foi taxada de arrogante, invejosa, entre outros adjetivos. Negar os direitos dela enquanto a primeira mulher se constituiu na primeira forma de opressão acometida às mulheres e que se estenderia até seus descendentes, que não se submeteriam a essas leis. Essa rebelião contra as normas colocou em xeque a supremacia do homem e fez com que Lilith fosse transformada em demônio, sendo obrigada a fugir para próximo ao Mar Vermelho, onde se relacionou sexualmente com outros demônios, parindo, assim, os Lilim, os demônios filhos de Lilith, garantindo para si o título de “mãe de todos os seres maléficos que atormentam a humanidade”. (SILVA, 2012, p. 10)

As filhas da Lilith

O Coletivo das Liliths² foi criado em 2013, em Salvador, por estudantes de vários cursos de graduação da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e que viviam (em 2018) ou ainda vivem em uma das residências estudantis da instituição. Formado por Inaê Leoni, Ricardo Andrade,

Xan Marçall, Matheus Bonfim, Thiago Carvalho e Georgenes Isaac, o grupo produz peças de teatro que tratam das dissidências sexuais e de gênero. O coletivo já desenvolveu os espetáculos *Lady Lilith* (2013), *Adão* (2014), *Eva* (2015), *Lilith's monster – o circo dos horrores* (2017) e *Xica* (2017).

A primeira montagem foi *Lady Lilith* (2013). Dividida em quatro atos, conta o nascimento de Lilith, o momento em que ela foi criada junto com Adão. O segundo ato trata da primeira relação sexual do casal e a negação do homem em não deixar que Lilith fique em cima dele durante a relação sexual, o que incomoda profundamente sua parceira. O terceiro ato descreve a fuga de Lilith para o Mar Vermelho, quando ela não aceita a ordem de ser subjugada pelos homens no Éden. O quarto ato encena a escolha de Lilith em não voltar para o Éden e seu desejo de ficar pelo Mar Vermelho com os demônios, com os quais se relaciona e gesta suas filhas, que já nascem amaldiçoadas.

Em 2014, foi montado o segundo espetáculo do coletivo, *Adão*, que conta a criação do primeiro homem. O coletivo utilizou esse mito com uma abordagem mais atual para pensar sobre solidão, evolução, androgenia e as relações entre corpo e tecnologia. Em 2015, o grupo montou *Eva*, sobre o mito da segunda mulher de Adão, para questionar o direito ao corpo da mulher. O coletivo buscou trabalhar temas como repressão sexual, educação patriarcal e o machismo. O Das Liliths chamou essas três montagens de “trilogia da nova gênese”, que busca recriar esses mitos tendo como ponto de partida o olhar das filhas de Lilith.

Circo dos horrores (2016) e *Lilith's monster – o circo dos horrores* (2017) são duas montagens que se completam. Nelas, as atrizes e os atores falam das filhas amaldiçoadas de Lilith, que, segundo Georgenes Isaac, na releitura do coletivo, são “bichas, viadas, viados, sapatas, bolacheiras, baitolas, travecas, giletes e todos os seres que driblam toda e qualquer lógica binária e normativa”. (MOSTRA CUS 10 ANOS, 2018) E nessas peças, são utilizadas práticas artísticas muito utilizadas por artistas da comunidade LGBT, como a dublagem e a montagem.³

Xica (2017) foi a montagem que deu uma expressão ainda maior ao coletivo e conta uma história, baseada em fatos reais, de uma pessoa negra africana, escravizada, quimbanda, considerada pelo grupo como a “primeira travesti não índia do Brasil”. *Xica Manicongo*, como a peça a identifica, foi denunciada à Inquisição por não se encaixar nos paradigmas de gênero binários impostos naquela época. *Xica* é tratada pelo coletivo como uma precursora na luta pelo reconhecimento da identidade de gênero no Brasil.

Figura 1 – Coletivo das Liliths



Fonte: Coletivo das Liliths (2017).

O grupo busca contar as suas singularidades, através das montagens, a partir de processos colaborativos, como comentou Georganes, em uma mesa redonda realizada na Mostra CUS 10 anos, evento realizado em comemoração aos dez anos do grupo de pesquisa Cultura e Sexualidade: “O que a gente tinha muito era a necessidade de falar sobre nós, e estar falando sobre nós estaríamos falando sobre muitas outras”. (MOSTRA CUS 10 ANOS, 2018)

O Das Liliths poderia ser apenas um coletivo que reafirmasse as identidades LGBT, e isso, por si só, já seria um excelente exemplo de união entre arte e militância. No entanto, o coletivo também produz política em seu sentido mais tradicional, pois faz parte, desde 2017, do Conselho LGBT do estado da Bahia. Através da arte, cria um pensamento crítico para intervir poética e performativamente no campo político. Por meio da arte, o Das Liliths tenciona a cisheteronormatividade (VERGUEIRO, 2015) para que pessoas dissidentes possam ter direito à existência e que as identidades de gênero diversas possam ser pensadas para além da linha coerente entre sexo-gênero-desejo e prática sexual. (BUTLER, 2003)

Ao criticar a cisgeneridade e questionar o padrão de família nuclear e cristão, o grupo possibilita a existência de outros corpos e outras experiências que foram e são marginalizadas.

Queremos contar a história de Lilith a partir dos filhos que nasceram de seu ventre já amaldiçoados, como Lilith ocupa as margens da história de Adão e Eva, que já propõe um padrão excludente um casal branco e heterossexual. (MOSTRA CUS 10 ANOS, 2018)

Eles também acionam o pensamento que Vergueiro (2015, p. 43), que desenvolveu, em sua dissertação, os conceitos de cisgeneridade e cisheteronormatividade, utilizados “fundamentalmente para se pensar nas formações corporais e identidades de gênero naturalizadas e idealizadas”. A proposta do Coletivo das Liliths é justamente proporcionar a transgressão para que corpos diversos possam reexistir.

A montagem *Xica* é inspirada em um artigo de 1992, de autoria do professor Luiz Mott, que conta a história de vários sodomitas perseguidos pela Inquisição. Ao pesquisar as visitas da Inquisição em Pernambuco e na Bahia, entre 1591 e 1620, o pesquisador indicou “o cativo de Antonio Pires como o primeiro travesti” presente nos autos da Igreja Católica. Vejamos o que Mott (1992, p. 181-182) escreve sobre o caso:

Outra referência interessante encontrada nos processos do Santo Ofício é a que envolve o sapateiro Francisco, natural do Congo, cativo de Antonio Pires, morador abaixo da igreja da Misericórdia, o qual tinha fama entre os negros de ser somitigo. Seu acusante, o lisboeta Matias Moreira, cristão-velho, disse que, ‘em Angola e Congo, nas quais terras ele denunciante andou muito tempo e tem muita experiência delas, é costume entre os negros gentios trazerem um pano cingido com as pontas por diante, os negros somitigos, que no pecado nefando servem de mulheres pacientes, aos quais pacientes chamam, na língua de Angola e Congo, ‘jimbandaa’, que quer dizer somitigos pacientes’. Ouvindo dizer que o dito Francisco era sodomita, certa feita ‘viu ele denunciante ao dito negro trazer um pano cingido assim como na sua terra em Congo trazem os somitigos pacientes, e logo o repreendeu disso e o dito Francisco lhe respondeu que ele não usava de tal e o repreendeu também porque não trazia o vestido de homem que lhe dava o seu senhor, dizendo-lhe que em ele não querer trazer o vestido de homem, mostrava ser somitigo, pois também trazia o dito pano do dito modo e contudo lhe negou que não usava de tal. E depois o tornou ainda duas ou tres [sic] vezes a ver nesta cidade com o dito pano cingido e tornou a repreender e já agora anda vestido em vestido de homem’ (Denúncias da Bahia, 1925 406-7).

Este Francisco Congo pode ser considerado o primeiro travesti do Brasil, o homossexual mais corajoso de que se tem notícia neste começo de nossa história, pois, além de ter fama entre os negros de ser somitigo, mesmo repreendido continuou por certo tempo a usar traje típico de ‘jimbandaa’ (ou ‘quimbanda’, como grafou o Capitão Cardonega em 1681, em documento citado à página 173). O pobre sapateiro congolês incorria, pelo seu proceder, em dois graves pecados punidos pelo Direito Canônico: crime de sodomia e crime de ‘fingir ser de diferente estado e condição’: ‘o homem que se vestir em traje de mulher pagará 100 cruzados e será degredado para fora do Arcebispado da Bahia arbitrariamente, conforme o escândalo que der e efeitos que resultarem’ (Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, 1853: § 939 e 958).

A montagem, na minha leitura, faz uma análise mais atual da vida de Xica e avança em dar um nome que não seja masculino e ao tratá-la,

nos termos de hoje, com o gênero com que ela possivelmente se identificaria. No entanto, no início da peça, reproduz a ideia de Mott ao chamá-la pelo nome de batismo. O pesquisador, em seu texto, frisa que ela foi condenada por sodomia e por performar uma identidade feminina, mas, apesar disso, a trata no masculino, com o seu nome de batismo cristão, e a considera automaticamente como “o” travesti e homossexual. Em outros trechos do texto, Mott considera essas pessoas perseguidas pela Inquisição como gays ou até como praticantes de homoerotismo, categorias identitárias e conceitos que não existiam no período histórico que ele analisa, o que caracterizaria um tipo de anacronismo. Homoerotismo, por exemplo, é um conceito criado apenas no início da década de 1990, por Jurandir Freire Costa (1992).

Em uma nota de rodapé, Mott (1992, p. 1987, grifo do autor) tenta justificar o uso da palavra “gay” em seus escritos sobre a Inquisição.

Propositadamente emprego aqui a expressão ‘gay’ pois, de acordo com Boswell (1980:43), desde o século XIII que na língua catalã-provençal se emprega o termo ‘gai’ para referir-se a uma pessoa abertamente homossexual. Em seu livro *Cristandade, tolerância social e homossexualidade*, Boswell emprega este mesmo cognome para referir-se aos soclomitais da Idade Média: ‘Gay people in Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century’. Para sermos mais fiéis a nossas raízes lingüísticas, considero melhor o termo ‘gay’ do que ‘homossexual’, este último vocábulo somente tendo sido cunhado em 1869 por Benkert e divulgado em 1870 pelo médico alemão Westphal.

Ao recorrer ao conhecido livro de Boswell, Mott (1992), como sempre faz, se afasta das reflexões de Michel Foucault (1988), que, em *A história da sexualidade*, defende que só a partir do século XVII é que as práticas sexuais entre pessoas do mesmo sexo deixaram de ser práticas para serem consideradas uma identidade.

É necessário não esquecer que a categoria psicológica, psiquiátrica e médica da homossexualidade constituiu-se no dia em que foi caracterizada – o famoso artigo de

Westphal em 1870, sobre as ‘sensações sexuais contrárias’ pode servir de data natalícia – menos como um tipo de relações sexuais do que como uma certa qualidade da sensibilidade sexual, uma certa maneira de interverter, em si mesmo, o masculino e o feminino. A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie. (FOUCAULT, 1988, p. 42-43)

Mesmo levando em conta o livro de Boswell, o que destaco não é apenas o uso da palavra “gay”, mas o fato de que gay, hoje, se tornou uma identidade bastante rígida e até normatizada pela heteronorma. O mesmo problema pode ser apontado para o uso da categoria travesti para categorizar Xica. É difícil precisar quando a travestilidade veio a ser reconhecida como uma identidade. Mesmo com a presença das travestis e transexuais na formação do movimento, que viria a ser conhecido hoje como LGBT, até os anos 1970, esse movimento ainda se denominava homossexual. Apenas em 1992 é que o movimento “T” veio a se institucionalizar.

Em 1992, as travestis e transexuais iniciam uma série de reuniões que tinham como fim a criação de uma rede nacional que proporcionasse uma articulação política dentro do cenário nacional. Como fica claro no fragmento retirado do site da Articulação Nacional de Transgêneros: ‘tínhamos vontade política, mas faltava uma ferramenta que proporcionasse essa interlocução e comunicação em uma linha geral e única de articulação’ (ANTRA, 2006). No ano seguinte acontece o primeiro Encontro Nacional de Travestis, Transexuais e Liberados na luta contra a AIDS – ENTILAIDS que reuniu travestis e transexuais de todo território nacional e se tornou um importante momento de articulação e construção de estratégias de ação. Em 1995 é fundada a Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Transgêneros – ABGLT. E finalmente em 2000, na cidade de Porto Alegre, é fundada a Articulação Nacional de Transgêneros, que depois se tornaria Articulação Nacional de Travestis, Transexuais e Transgêneros – ANTRA. (LINO et al., 2011, p. 6)

Apesar dessas considerações realizadas, destaco que é preciso reconhecer o esforço de Mott por fazer uma pesquisa documental que nos proporciona conhecer um corpo negro que negava os padrões exigidos no Brasil Colônia e que poderia ser enquadrado no que hoje consideramos como uma travestilidade, mesmo ele se referindo a essa pessoa no masculino, o que era bastante comum, inclusive na comunidade travesti, até bem pouco tempo. Leandro Colling (2018b), em um texto sobre algumas transformações ocorridas nos últimos anos no movimento LGBT do Brasil, destaca que nos últimos dez anos é que as identidades travestis e transexuais passaram a ser entendidas como identidades de gênero, e não variações da homossexualidade. Também é preciso enaltecer a contribuição do Coletivo das Liliths por pesquisar e dar um nome talvez menos agressivo a uma personagem tão oprimida com a escravidão e a Inquisição.

O modo como Mott (1992) escreve sobre a perseguição às pessoas que hoje categorizamos como homossexuais ou lésbicas difere muito de uma conhecida dissertação de mestrado realizada por uma pesquisadora que, por sinal, foi orientanda de Mott. Em *A coisa obscura*, Lígia Bellini, professora de História da UFBA, se recusa a chamar de “lésbicas” as mulheres sodomitas perseguidas pela Inquisição.

Vários outros autores dedicam-se à reflexão sobre o tema. Arthur Gilbert, em ensaio sobre a homossexualidade e sodomia na história do Ocidente, observa que, ao se procurar compreender os fatos ocorridos em outros contextos históricos, é preciso estar atento às dificuldades e ao perigo de se aplicar conceitos atuais a um passado que via de modo diferente o ‘desvio’ sexual. [...] Jeffrey Weeks, Anne Ferguson e George Chauncey também são partidários do não emprego das categorias ‘homossexual’, ‘lésbicas’ e outras afins a períodos anteriores ao século XIX. Judith Brown, em seu bem documentado trabalho sobre o processo movido contra uma freira no século XVII, embora concorde com esses autores e reafirme a necessidade de prudência no uso do termo ‘lésbica’ ou similar antes do século XIX. [...] menciona o fato de que, apesar de a palavra “lésbica” ter aparecido pela primeira vez no século

XVI na obra de Brântome, observador e cronista das excentricidades sexuais das cortesãs francesas, ela não foi comumente usada até o século XIX, e mesmo então designava inicialmente certos atos, e não uma categoria de pessoas. (BELLINI, 2014, p. 32-33)

Bellini, ao contrário do seu orientador da época, concorda com os escritos de Michel Foucault e traz outros pesquisadores do assunto para afirmar seu posicionamento. A pergunta agora é: podemos categorizar Xica como homossexual ou como travesti em um momento histórico que, segundo Bellini (2014), essas categorias não eram pensadas enquanto identidade sexual e identidade de gênero? Ao percebermos que, naquele momento, não existiam as categorias que hoje utilizamos para identificar essas pessoas, podemos entender que Xica é inclassificável desde o Brasil Colônia. Mesmo com a melhor das intenções, a busca por categorizar/domesticar as vivências pode gerar um erro porque, como não conhecemos Xica, não podemos dizer, por ela, como ela gostaria de se identificar.

As políticas de regulação dos corpos, gêneros, sexualidades e identidades estão diretamente estruturadas pelas relações entre os sujeitos e suas respectivas competências. Através da dinâmica de regras e normas que conduzem o comportamento e a aceitação, os indivíduos são obrigados a se conformar com imposições reiteradas e práticas que materializam fronteiras e estados de significação e mobilidades corporais. Sendo assim, a formação da própria subjetividade pelo sujeito é um desafio que deve obedecer aos limites da aprovação e superação das diferenças, reconhecendo no Outro, pelo princípio da negação, aquilo que ele pode e tem de ser. (BRAVO, 2015, p. 105)

Por isso, acionar os estudos *queer* pode ser importante, neste momento, para se pensar na maleabilidade das vivências e nessa nossa vontade, quase incontrolável, de operar dentro das lógicas das categorias identitárias. Como diz Bravo (2015, p. 105), “[...] a Teoria Queer é uma corrente que surge para questionar esse padrão heterossexista

dominante e problematizar os elementos que configuram as formas de regulação da vida social”. Diante disso, podemos perceber que Xica embaralhava os gêneros, que era subversiva às questões que hoje nomeamos como problemas de gênero e sexualidade, mas que não é fácil ou mesmo possível enquadrá-la em categorias que hoje dispomos, sejam elas a de homossexual, gay, o ou a travesti. Durante o percurso do espetáculo, percebi a insistência da personagem em negar o seu “nome de batismo” e o esforço de Ricardo Andrade, intérprete de Xica, em fazer uma crítica a esse nome. Por recusar o nome com o qual não se identificava, Xica levou chibatadas do seu “senhor”.

O Coletivo das Liliths propõe, pela sua arte, outras potências para a construção de subjetividades que vislumbram um corpo para além das normas. A peça confronta as relações de poder e o corpo normatizado. Como diria Leite (2016, p. 108):

As linguagens performativas são adequadas e podem ser utilizadas de uma forma mais próxima às construções de gênero e corpo, devendo ser entendido o termo construção em sua forma de execução, algo que está em processo constante de mudança, que é alterável, não se restringindo a normas, fixo. A performatividade do corpo é proposta por Butler (2002, p. 18), como algo a ser compreendido, e diz, ‘não como um ato singular e deliberado, senão antes como a prática reiterativa e referencial mediante a qual o discurso produz os efeitos que nomeia’.

Entender a construção do corpo dentro dos padrões sociais como principal insumo do capital, a mão-de-obra, sufoca a construção do Corpo Trans, que massivamente perturba uma ordem pré-estabelecida de funcionamento tratado como ordem natural.

O espetáculo também pode ser analisado através da categoria interseccionalidade (AKOTIRENE, 2018; CRENSHAW, 2002), porque chama à discussão os marcadores sociais de raça, gênero e classe, porém sem sobrepor esses marcadores, o que revela uma sintonia com Audre Lorde (2016), com quem aprendi que opressão e intolerância de

diferenças aparecem em todas as formas e sexos e cores e sexualidades – e que entre aquelas de nós que compartilham objetivos de libertação e um futuro viável para nossas crianças, não pode existir hierarquia de opressão. Eu aprendi que sexismo e heterossexismo surgem da mesma fonte do racismo.

Enfim, a peça conta a história de uma pessoa que não teve acesso à liberdade e à educação e que, para assegurar sua vida, teve que se enquadrar nas normas sociais da sua época. Isso fica evidente na estética do espetáculo, que usa poucos recursos, como a precariedade dos figurinos da personagem e as falas da Xica, que evidenciam pouca instrução escolar. Sabemos que a precarização é fruto do racismo, como apontou Lorde. E reconhecemos a dificuldade em não separar o sistema raça, classe, gênero, sexualidade e outros marcadores. O conceito de interseccionalidade vai auxiliar nesse sentido, como aponta Carla Akotirene (2018, p. 38-39):

A interseccionalidade impede aforismos matemáticos hierarquizantes ou comparativos. Em vez de somar idendidades, analisa-se quais condições estruturais atravessam corpos, quais possibilidades reorientam significados subjetivos desses corpos, por serem experiências modeladas por e durante a interação das estruturas, repetidas vezes colonialistas, estabilizadas pela matriz de opressão, sob forma de identidade.

Segundo Munanga (1990), o racismo, junto com as questões de gênero, sexualidade e classe, tem invisibilizado historicamente corpos negros e tornado as suas vidas e vivências deslegitimadas pela inferiorização de sua cultura e de seu físico. O autor ainda completa, ao perceber que tanto a história escrita quanto a oral não podem feitas sem memória, mas uma memória ancestral livre do modelo colonial branco:

O negro se dá conta de que a sua salvação não está na busca da assimilação do branco, mas sim na retomada de si, isto é, na sua afirmação cultural, moral, física e intelec-

tual, na crença de que ele é sujeito de uma história e de uma civilização que lhe foram negadas e que precisava recuperar. A essa retomada, a essa afirmação dos valores da civilização do mundo negro deu-se o nome de ‘negritude’. (MUNANGA, 1990, p. 111)

Abdias do Nascimento (2004) fez esse retorno às raízes quando formou o Teatro Experimental do Negro, que tinha como sua principal intenção valorizar o artista negro e recuperar a cultura afrodiáspórica. E é o que o Coletivo das Liliths está fazendo ao revisitar as suas ancestrais e propor uma outra possibilidade de viver as suas histórias, articulando conhecimento da academia com as suas vivências para questionar o colonialismo, a branquitude, o racismo institucional e o sistema patriarcal e provocar um debate por meio das artes.

Vale lembrar que esse retorno à ancestralidade negra não é uma busca feita através de uma perspectiva essencialista, mas uma forma de organizar o discurso para falar de si. Esse processo acontece quando compreendemos que essas identidades são construídas no discurso, produzidas a partir da formação de cada sujeito. Esses coletivos são formados por atrizes e atores que buscaram uma formação que questiona, instiga uma posição no que se refere às categorias de análise de gênero, raça, classe, sexualidade e outros marcadores sociais das diferenças. Stuart Hall (2000, p. 112), por exemplo, vai pensar isso muito bem ao se referir às identidades:

Utilizo o termo ‘identidade’ para significar o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos ‘interpelar’, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós.

Figura 2 – Ricardo Andrade interpreta Xica



Fotógrafo: Diney Araújo.

Artivismo

Raposo (2015) define que o artivismo é um neologismo conceitual ainda de instável consensualidade no campo das ciências sociais e campo das artes.

Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...]. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência. Artivismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura

artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística. (RAPOSO, 2015, p. 4)

Rui Mourão, pesquisador das ligações entre arte e ativismo, entende, assim como eu, que há uma linha de convergência entre arte e política.

Arte e ativismo possuem um forte elo em comum: ambos se posicionam no mundo sonhando outros mundos. Isso é, ambos se afirmam segundo uma práxis tão idealista quanto idealizada, criando representações que na sua exposição pública pretendem reverberações exteriores ao que efetivamente criam. Algumas dessas reverberações, pela assumida intersecção artística/ativista, são já chamadas de ‘artista’. (MOURÃO, 2015, p. 54)

Seguindo a ideia de Rui Mourão, o elo entre arte e ativismo está na reverberação do que foi proposto na construção e execução das peças. Nomear esses grupos como artistas não pretende encontrar para eles uma identidade. Marcelo de Trói (2018) sugere que a emergência dessa cena aponta o ativismo como uma “categoria analítica”. Eu, particularmente, gosto muito dessa possibilidade porque, se a intencionalidade dessa cena é atuar política e artisticamente, fugindo das formas tradicionais, fixar uma identidade nessas pessoas que produzem esse deslocamento seria recorrer às amarras das identidades essencialistas das quais, como sabemos, fogem os estudos e artistas que procuram se distanciar das normatizações.

Leandro Colling (2018a, p. 155-156) analisou o que nomeou de cena artista das dissidências sexuais e de gênero a partir dos conceitos de proveniência e emergência produzidos por Foucault. A proveniência não pretende “[...] buscar características que permitam identificar um indivíduo, por exemplo, pela sua raça, grupo ou tradição”, mas perceber as semelhanças. O conceito de emergência sugere “o princípio e a lei singular de um aparecimento”. Foucault (1993, p. 25 apud COLLING, 2018a, p. 156) adverte que:

[...] A emergência é, portanto, a entrada em cena das forças; é sua interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor e sua própria juventude [...]. Ninguém é, portanto, responsável por uma emergência; ninguém pode se autoglorificar por ela; ela sempre se produz no interstício.

Se Colling (2018) parte desse pensamento foucaultiano para pensar a emergência dessa cena artista no Brasil da atualidade, Marcelo de Tróia (2018) adota uma visão mais deleuziana para realizar uma cartografia desses coletivos que emergem numa perspectiva das dissidências sexuais e de gênero. Meu esforço é unir as reflexões desenvolvidas pelos dois autores para situar o Coletivo das Liliths nessa cartografia do que chamo de cena artista negra das dissidências sexuais e de gênero. O Coletivo das Liliths pode ser considerado enquanto um componente dessa cena artista negra? O espetáculo *Xica* se constitui em um esforço para problematizar a vida de pessoas que questionam as normas de gênero e sexualidade desde o Brasil colônia e como corpos negrxs têm decidido não se calar diante das investidas de uma sociedade assassina, sexista, classista e racista. O Das Liliths aciona uma linha de força presente em um texto que analisa uma música da Linn da Quebrada, cantora, periférica, preta, “bixa travesty” e que vem construindo uma batalha no mercado fonográfico brasileiro por questionar as normas e exigir uma vida digna para pessoas que não desejam viver dentro dos padrões heteronormativos. Colling, Sousa e Sena (2017, p. 210-211) apontam que Linn trabalha com:

[...] uma perspectiva queer interseccionalizada com vários outros marcadores sociais das diferenças, a exemplo de questões geográficas, raciais, de gênero, classe, padrões corporais orientação sexual. O clipe é gravado no bairro onde Linn mora e com pessoas cujas corporalidades são diversas e também marginalizadas.

Colling (2018a) ainda aponta que esses artistas utilizam características não tradicionais de fazer arte, como o uso das redes sociais, *clips* e de espaços não tradicionais, como bares, praças e galpões, espaços

de fácil acesso ao público em geral. O Coletivo das Liliths também já usou diversos locais para apresentar suas produções artísticas – Espaço Cultural Caras e Bocas, Praça do Campo Grande, Shopping Center Lapa, entre tantos outros em Salvador. Georganes Isaac, durante sua fala na Mostra Cus 10 anos, disse que, diferente dos grupos de teatro que visam ocupar apenas espaços tradicionais de apresentação, como os teatros, a vontade do grupo é a de fazer os espetáculos “num processo colaborativo com o público”, pois ele acredita que, além de uma peça, as produções se constituem em uma “celebração”. Contou ainda que uma marca do coletivo é a de trabalhar em espaços não oficializados e convencionais, como bares, mas que também é preciso ocupar esses espaços tidos como mais convencionais.

Assim como nos trabalhos de Linn da Quebrada, as Liliths têm encontrado na cena artista várias filhas da Lilith que estavam perdidas e, assim, proporcionam uma formação, encontro, um “acuirlombamento”, como diz Tatiana Nascimento (2018), para construirmos uma insurreição armada com arte e política.

Notas

- 1 Este texto faz parte de uma pesquisa que desenvolvo no mestrado do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e também integra a pesquisa “Outras políticas para o respeito às diferenças sexuais e de gêneros no Brasil hoje”, financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e coordenada pelo professor Leandro Colling, junto ao Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS).
- 2 *Fanpage* do Coletivo das Liliths no Facebook: www.facebook.com/dasliliths.
- 3 Montação se refere ao ato de se montar, se transformar em outra, utilizar adereços, roupas e gestualidades de uma personagem. É uma expressão muito utilizada por gays que são transformistas ou *drags queens*.

Referências

- AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- BELLINI, Lígia. *A coisa obscura: mulher e a Inquisição no Brasil colonial*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- BRAVO, Juliana. Do “Eu” ao “Outro”: a estilização do corpo queer. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 3, p. 104-130, maio/out. 2015.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COLETIVO DAS LILITHS. [Reunião de planejamento]. São Paulo, 11 jul. 2017. Facebook: <https://www.facebook.com/dasliliths/photos/a.477721125755018/670770403116755/?type=3&theater>. Disponível em: https://www.facebook.com/dasliliths/?tn-str=k*F. Acesso em: 5 maio 2018.
- COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018a. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p152-167>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/125684/141503>. Acesso em: 17 ago. 2018.
- COLLING, Leandro. Impactos e/ou sintonias dos estudos queer no movimento LGBT do Brasil. In: QUINALHA, Renan *et al.* (org.). *História do movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018b. p. 515-531.
- COLLING, Leandro; SOUSA, Alexandre Nunes de; SENA, Francisco Soares. Enviadescer para produzir interseccionalidades. In: OLIVEIRA, João Manuel de; AMÂNCIO, Lígia (org.). *Gêneros e sexualidades: interseções e tangentes*. Lisboa: Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS-IUL), 2017. p. 193-213.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1518-07022002000100008>.

org/10.1590/S0104-026X2002000100011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: I: a vontade de saber*. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 103-132.

LARAIA, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 40, n. 1, p. 149-164, 1997. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27065/28837>. Acesso em: 10 maio 2018.

LEITE, Makcion Müller Rodrigues. Expressividades e resistências: o corpo em decreto de morte na performance dízimo. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 4, p. 107-119, nov. 2015/abr. 2016.

LINO, Tayane R. *et al.* O movimento de travestis e transexuais: construindo o passado e tecendo presentes. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ENLAÇANDO SEXUALIDADES, Salvador, 2011. *Anais [...]*. Salvador: UNEB, 2011. p. 1-11. Disponível em: <https://nugsexdiadorim.files.wordpress.com/2011/12/o-movimento-de-travestis-e-transexuais-construindo-o-passado-e-tecendo-presentes.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2018.

LORDE, Audre. *Não há hierarquia de opressão*. Palavra e Meia, [S. l.], 2016. Tradução livre por Daniela Alvares Beskow. Disponível em: <http://www.palavraemeia.com/traducoes-livres/nao-ha-hierarquia-de-opressao/>. Acesso em: 10 dez. 2018.

MOSTRA CUS 10 ANOS. Salvador: [s. n.], 2018. 1 vídeo (58 min). Publicado pelo canal TV NUCUS Culturas, Gêneros e Sexualidades. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ITOGFQrx5dM&t=2132s>. Acesso em: 5 maio 2018.

MOTT, Luiz. Relações raciais entre homossexuais no Brasil Colônia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 35, p. 169-189, 1992. DOI: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1992.111359>. Disponível em: <http://>

www.revistas.usp.br/ra/issue/viewIssue/8420/589. Acesso em: 10 dez. 2018.

MOURÃO, Rui. Performances artistas: incorporação duma estética de dissensão ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 53-69, 2015.

MUNANGA, Kabengele. Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 33, p. 109-117, 1990.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004.

NASCIMENTO, Tatiana. *Da palavra queerlombo ao cuierlombo da palavra*. 12 mar. 2018. Disponível em: <https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/>. Acesso em: 15 dez. 2018.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015. Disponível em: <http://cadernosaa.revues.org/909>. Acesso em: 18 jul. 2017.

SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVA, Alexander Meireles da. A redenção de Lilith: o corpo feminino como estratégia transgressora na ficção de Octavia E. Butler. *Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo*, Vitória da Conquista, v. 1, n. 2, p. 7-15, 2012. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/view/1251>. Acesso em: 10 maio 2018.

TALK SHOW 2 - Mostra CUS 10 anos Salvador, 2018. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo TV NUCUS Culturas, Gêneros e Sexualidades. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77011997000100005>. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lTOGFQrx5dM>. Acesso em: 17 dez. 2018.

TRÓI, Marcelo de. *Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)O Oficina aos a(r)tivismos queer*. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes*: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. Salvador, 2015. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

As performances de uma mulher impossível: uma reflexão sobre os recantos mais profundos do corpo que a aprisiona

*Paulo César García**

Cena 1 – Uma mulher legível: a aprendizagem de um possível corpo

Hoje eu sei que foi ela a coisa mais deslumbrantemente bela que já vi. Ela era a própria vida porque havia atravessado o impossível. [...] a minha vida é uma prova de que o impossível pode ser a única coisa razoável, o impossível abre o novo; só o impossível cria. (THÜRLER, 2016, p. 1)

Na trajetória de que venho me ocupando nos últimos anos – as leituras dramáticas produzidas pela

* Professor titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, também da UNEB. Atua no grupo de pesquisa Enlace e no Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS), além de ser associado colaborador do grupo Intersexualidades, do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Letras, Universidade do Porto, em Portugal, e estar associado ao grupo de trabalho Anpoll Homocultura e Linguagens. *E-mail:* pgarcia@uneb.br.

ATeliê VoadOR Companhia de Teatro, de Salvador –, tem me despertado especial interesse a materialidade discursiva das encenações que pautam sobre as dissidências sexuais e de gênero. A questão que me induz a pensar o campo das leituras se propõe no modo de fala ou na instância de subjetividade que é pautada na esfera do corpo. Detenho-me, aqui, nas cenas da montagem em *Uma mulher impossível*, especificamente no ato de enunciação constituído na fala da protagonista, bem como nas performances do corpo. As encenações da ATeliê VoadOR Companhia de Teatro,¹ criada em 2002, trazem em comum o desejo de estimular posturas e recepções em torno da forma como as subjetividades e os corpos encenados procuram as re(e)xistências frente aos desconfortos contínuos do social.

O que pode o corpo na encenação da ATeliê? Um aspecto primordial das montagens é incorporar críticas culturais em sintonia com as dissidências sexuais e de gênero e tratar sobre as móveis posições para sujeitos que questionam a heteronormatividade. O texto descreve o discurso direto da personagem do espetáculo *Uma mulher impossível*, das elocuições que emitem o lugar de onde enuncia e como enuncia a si. Assim é que tomo o gesto do corpo que, a todo instante, se revela e, posteriormente, é construído pela trama da história. Isso posto, escrita, fala e corpo disseminam a materialidade discursiva em tempo de atar ao espaço heterotópico da mulher que se dobra a partir da conversão de referências colonizadoras que ecoam na própria relação consigo mesma e com o outro.

As produções da companhia ATeliê VoadOR brotam da voz de um ator, atriz, de atores, em meio às sequências de cadeias enunciativas que falam por nós. Quero dizer, apresentam sinais que impressionam e marcam um efeito polifônico revelador – melhor, os sujeitos que encenam, se manifestam em uma relação própria com a vida e com as formas de existência. Do movimento do corpo reposicionado na existência de uma exterioridade de uma utopia, as personagens se colocam no tempo em que enunciam os desacordos com o real. Esse é o caso que vale

refletir em *O outro lado de todas as coisas* e que se estende a *Uma mulher impossível*,² o teatro de mil faces que ancora a produção dramaturgicamente de Djalma Thürler.

Que peça é essa? Talvez um complemento ao ‘O outro lado de todas as coisas’, escrito na mesma forma, através de empréstimos consentidos e furtos discretos, retomando vários dos que são meus temas, porque eu sou uma mulher drumondianna, uma mulher do tempo presente, por mim passam todos os problemas do meu tempo. Então que peça é essa? Eu não a chamaria de ensaio, porque o tom solene e a fundamentação teórica que o termo sugere não são jeito meu; tampouco se trata de memórias, não tenho narcisismo suficiente para tanto, ao contrário, sofro de uma preguiça, de um tédio incuráveis, então, cada um que dê a essa experiência o nome que quiser. (THÜRLER, 2016, p. 1)

Em um artigo que escrevi sobre *O outro lado de todas as coisas*, analiso a produção como *mise-en-scène* do espetáculo que “recompõe cenas da história da literatura de Caio Fernando Abreu”, a partir de

vozes audíveis estampadas em cantoras que atingem o autor, o leitor, o espectador no palco teatral, aceno assim para a ideia de uma cartografia em que a subjetividade é visada para se libertar dos assujeitamentos, chegando aos meios dos discursos para dizer a verdade sobre os sujeitos. (GARCÍA, 2016, p. 114)

Em *O outro lado de todas as coisas*, quis refletir sobre como as memórias e histórias vividas, contadas e relatadas são criadas com o documento literário de Caio Fernando Abreu e partilham da performance das suas personagens como ancoragem da encenação de si. Acredito que as montagens das dramaturgias da ATeliê VoadOR bebam da fonte da exterioridade da linguagem, ou seja, permeiam os paradoxos do limite, e que o arrombamento das grades culturais acontece por meio do que se põe para fora. Sujeito, poder, corpo e linguagens expressam cruamente a realidade por seus interditos.

Como “teatro à transgressão”, parafraseando um texto de Michel Foucault, “Prefácio à transgressão”, o foco em personagens presentes no espaço cênico retira a carga de pura proibição que surgiria por oposição à carga de pura obediência à norma. Assim, o ato de se encenar, tão próximo e tão perto do público, aposta no cerne de estar-sujeito do discurso, próximo ao que se refere ao “limite e à transgressão” (FOUCAULT, 2001b, p. 32) ou, de acordo com José da Costa (2012, p. 123):

[...] a multiplicação de acontecimentos, ações e vivências artísticas não compatíveis com os formatos que reproduzem imediatamente os consensos mais habituais são fatores que ajudam a configurar modos artísticos de resistência aos discursos de verdade e às estruturas de poder no campo da arte.

Pensar a linguagem desnaturalizada para a cena discursiva, sem pretensão figurativa, sem ser engajada, sem atrelar o modo de posição de gênero por verdades para o sujeito: esse tem sido o modo como o dramaturgo Djalma Thürler aproxima o ato que gesticula o devir-sujeito via a expressão para interpelar as subjetividades. A aproximação com as obras de Caio Fernando Abreu ou de Jean Genet, na leitura dramática de *O diário de Genet*, parte de uma reação que se oferece ao exercício de escrever do dramaturgo, reconhecendo o outro lado da escrita, aquela em que se fundam as outras faces que dão sequência à atual montagem em *Uma mulher impossível*. O gesto de desfazer sentidos normatizados não lhe é banido ao adotar, com propriedade, enunciação de bio-vidas-grafadas com a deferência de escutas, como faz crer Caio Fernando Abreu (apud DIP, 2009, p. 86): “Escrevemos para fugir das emoções e para nos ver livres delas”.

A alusão de Thürler (2016, p. 7) a Caio Fernando Abreu me permite compreender que a referência de trazer sujeitos na cena da escrita é um modo de afetar a ação por uma estética política:

Adoro poesia. Gosto de Rimbaud. Escrevo cartas. Gosto de escrever e gosto quando gostam das loucuras lúcidas que eu escrevo. Gostaria de escrever mais. Adoro ficar sozinho, ouvir confidências de mulheres, ouvir bolero e samba-canção.

O esteio político das leituras dramáticas em Thürler sugere que o ato criador é extensivo à crise do sujeito em ato, uma forma de ocupar a encenação produzida por vozes que recaem sobre a atitude que dramatiza a crise – quero dizer, bem ao estilo foucaultiano – numa postura de colocar o sujeito não como vítima dos atos de si, e sim como ato produtor de efeito crítico (SOUZA, 2015, p. 46) e de saber. É esse ato e efeito crítico que busco questionar a respeito da performatividade em corpos escritos: como o sujeito é demarcado por atos de si revelados pelas cenas artísticas da dramaturgia. Mas, por outra ótica, pode-se dizer, com Foucault (2001a, p. 590), que a subjetividade ostentada é constantemente interpelada porque o sujeito não é a origem de si mesmo, porque ele “[...] tem uma gênese, o sujeito tem uma formação, o sujeito tem uma história, o sujeito não é originário”.

Partilha, assim, a noção de o que significa, o que devo fazer para desregrar horizontes: o que devo fazer pode revelar prenúncios de significados para a liberação de hábitos, conceitos, normas, a ação de não aprisionar, libertar das amarras da regularidade de discursos que prendem o sujeito por um lugar e não percebe outros. É preciso escrever para me revelar? Como dever ao meu corpo? Se esse é o modo como Thürler se apropria do discurso de Foucault é porque procura visar ao exercício de desvelamento na maneira pela qual o sujeito se coloca como efeito de processos históricos, de como a ação de performatizar é posta como ato em si. Nas cenas em *Uma mulher impossível*, o diálogo já aponta para o modo como a personagem esperneia para ser mulher. Enuncia a si, sujeito em crise, por um percurso que investe mais no risco de desentranhar a ordem discursiva ao expor o processo pelo qual tem de passar para aceder, alcançar, consentir a uma posição de sujeito nessa mesma ordem. (SOUZA, 2015, p. 44) Trata-se de um

gesto de fala em que o falar é preciso, fazendo aparecer, mesmo com as complexas condições em que se produz a subjetivação, encontrando aí o foco na forma de enunciar a si mesma, como é constituída enquanto sujeito de saber:

Para mim é aquela mesma fala no ouvido do espectador, que tanto me agrada, o que falo nasce de meu próprio amadurecimento, um trajeto de altos e baixos, pontos luminosos e zonas de sombra [...]. De início senti uma dúvida sobre a minha própria vida de esposa e mãe de dois filhos homens pequenos, com quem, aliás, venho aprendendo que o modo como criamos nossos filhos homens é nocivo, nossa noção de masculinidade é muito estreita e acabamos abafando a humanidade que existe nos meninos, enclausurando-os numa jaula pequena e resistente. (THÜRLER, 2016, p. 1)

Percebe-se que a presença da personagem-atriz é sensível ao espaço utópico em que o ato de tornar a ser a mulher é um ato de grito que germina, que desvela a imagem de si. Há um certo estranhamento que envolve o que enuncia, como se enuncia, ao ativar ressentimentos diante de um estilo peculiar com a família, a masculinidade, filhos, casa, afetos, a própria identidade audaciosa, ao criar relatos sobre todos eles de um modo incisivo. Por se deslocar em lugares em que reside, está atada a espaços heterotópicos entre a invisibilidade de um corpo que se faz sentir em instâncias perturbadoras de um gênero com os acordes do binarismo e a incitação do veio erótico que a domina entre os aprisionamentos que a infernizam e a liberdade que busca. A imagem teatral domina e, conforme Foucault (2013, p. 24), “[...] o teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos [...]”. Acredito que o contexto teatral da montagem em *Uma mulher impossível* é um cenário aberto com a propriedade de nos manter de fora. Seria o acaso de escutar a voz disseminada com a leitura de si na folha de papel escrito que nos conduz aos espaços do palco:

Um quarto cheio de espelhos, para que você veja como trepo gostoso em você, enfiando meu pau bem no fundo.

Perdeu completamente a vergonha, dizer isso na minha cara, que mulher casada não se sentiria pisada? Desgostosa com uma linguagem dessas? Um desconhecido a me julgar puta, sem nada a fazer em casa, pronta para sair rumo a motéis de beira de estrada.

Meu Deus, o que digo? Fico transtornada com estas cartas que chegam religiosamente, é até pecado falar em religião, misturar com um assunto desses, escabroso. E se um dia meu marido vier mais cedo para casa, apanhar uma das cartas, querer saber?³ (THÜRLER, 2016, p. 6)

O espectador pode entrar no espaço atraído pelo fechamento que causa a trama narrativa, melhor, a passagem da atriz pelo drama feminino submetida ao rito epifânico. Entre a higienização do espaço de costumes, pulamos para o que é alvejado para o impuro, abjetos desejos postos em nossa face, como nota a personagem:

Mas há que se ter compostura. ‘O rio sem limites vira pântano, se torna uma força impossível de ser contida’. Ouvi esta palavra a vida inteira, e por isso levo uma vida decente, não tenho do que me envergonhar, posso me olhar no espelho, sou limpa por dentro e por fora. Talvez por isso me lave tanto, para me igualar, juro que conservo a mesma pureza de menina encantada com a vida. Cada vez que desço para apanhar a carta, vou ao supermercado e apanho uma lata de puropurê. O gesto é automático, nem tenho imaginação de ir para outro lado. Por que não compro ervilhas? Todo mundo adora ervilhas em casa. Se meu marido entrar na despensa e enxergar esse carregamento de puropurê vai querer saber o que significa. E quem é que sabe? (THÜRLER, 2016, p. 9-11)

A verdade última de um desejo feminino enunciado por uma mulher procura romper as fronteiras desse discurso higienizado por meio de cartas legíveis para si, irreconhecível, para quem escreve ocultamente, sobretudo, pela emissão de linguagens que transportam para outros lugares que a desnorteiam. “Tatuar-se, maquiarse,

usar máscaras, é, sem dúvida, algo muito diferente; é fazer entrar o corpo em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis”, diz Foucault (2013, p. 41), pois, para o pensador francês, a máscara, o sinal tatuado, o enfeite colocado no corpo é toda uma linguagem: uma linguagem enigmática, cifrada, secreta, sagrada, que se deposita sobre esse mesmo corpo, chamando sobre ele a força de um deus, o poder surdo do sagrado ou a vivacidade do desejo. Por isso, a encenação de um corpo feminino se torna impossível pela palavra que o toma e, ao violar o familiar, viabiliza os recortes intensivos, por se erotizar com doses que a expõem pelo olhar ávido de um homem que não a preenche e a preenche com o sexo excessivo na ânsia de libertá-la das amarras domésticas e disciplinadas.

Tornando impossíveis as formas de existência, o recorte das cartas que a personagem recebe, de autoria anônima, será o ponto que viso analisar, pondo em evidência a performance como ato imprevisível, inesperado, agenciado por rupturas e que impressiona a cena do discurso atravessada pela heterotopia. O espaço que a diferencia da universalização da mesma vida ordinária para o imaginário do Eros, na apresentação polifônica da vida, reverbera como efeito de sentidos que à personagem afeta e que nos afeta. Concebe o gênero pela vertente da heterossexualidade compulsória e autoevidenciada nas posturas pelas quais espelha ser natural e não ser natural.

Quatro horas, vontade de descer, perguntar se o carteiro chegou, às vezes vem mais cedo. Por que há de vir? Melhor esperar, pode despertar desconfiança. Porteiros sempre se metem na vida dos outros, qualquer situação que não pareça normal, ficam de orelha em pé [...]. Ela não gostava de coisas fora do normal, instituiu sua vida dentro de um esquema nunca desobedecido, pautara o cotidiano dentro da rotina sem sobressaltos. Senão, seria muito difícil viver [...]. Na fossa, rondava como fera enjaulada, querendo se atirar do nono andar. Que desgraça se armaria. O que não diriam a respeito de sua vida. Jam comentar que foi por um amante, pelo marido infiel, encontrariam ligações com alguma mulher, o que provocava nela o maior horror. (THÜRLER, 2016, p. 3)

Mariana Moreno, a atriz que interpreta a personagem sem nome, dá voz a uma mulher diferenciada, diversa do que se vê ou se apresenta. O texto resvala para a escrita de cartas, mostrando a funcionalidade da criação que, a cada cerzimento, revela acontecimentos que espreitam na percepção dos feminismos entre tantas mulheres que vivem em torno de fugas e promessas, das que sofrem caladas, das que se oprimem e não falam. O cerzir do tempo, franzido pelas palavras estampadas na voz da personagem, conduz a nutrir os papéis de gênero tão meticulosos e tão faceiros quando disseminados pela performance da personagem. Entre o que fala e o que será disposto nas cenas finais do espetáculo, a parte pelo todo torna a subjetividade visível, como um ato epifânico; ela se revela na tensão que a inscreve por intermédio das cartas que ela mesma escreve para si. A ocorrência das partes é disponibilizada pelas cartas nas quais a própria personagem confessa a experiência que deseja, habilitando a si no poder do corpo que é expresso com a visão crítica presente que autorretrata.

O toque do corpo e o toque da escrita se aliam, se interrelacionam na atividade erótica, ostensivamente perceptiva em posições orais, anais, nos detalhes em que configuram o corporal como produto utópico do real e de existir. Como se, nos fragmentos de uma fala, a enunciação a move a sentir o gozo deslocado para o plano da heterotopia. Assim, a escrita da carta a conduz ao lúdico modo de existir:

Quase cinco. E se o carteiro atrasar? Meu deus, faltam dez minutos. Quem sabe eu não possa descer, dar uma olhadela na vitrine da butique da esquina, voltar como quem não quer nada, ver se a carta já chegou. O que dirá hoje?

Os bicos dos teus seios saltam desses mamilos marrons procurando a minha boca enlouquecida.

Ficava excitada só em pensar. A cada dia as cartas ficam mais abusadas, entronas, era alguém que escrevia bem, sabia colocar as coisas. Dia sim, dia não, o carteiro trazia o envelope amarelo, com tarja marrom, papel fino, de bom gosto. Discreto, contrastava com as frases:

Os bicos dos teus seios saltam desses mamilos marrons procurando a minha boca enlouquecida.

Que loucura, ela jamais imaginara situações assim, será que existiam? (THÜRLER, 2016, p. 3-4)

Não se trata de uma releitura de fatos, mas, talvez, de propositar o arquivo⁴ pessoal da personagem no rastro da escrita em que, atravessada de fluidez e rastros de uma encenação, as lacunas vão sendo traduzidas. Teatro incorporado performático em que a cena liga uma mulher a soprar as outras flamas e perceber a biovida em “um simples plural de encantos [...] em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopeia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo”. (BARTHES, 2005, p. 16) Assim sendo, as cartas são movedoras de outro lado possível de se sentir viva e com o testemunho de uma voz encarnada pelos fragmentos que sobram através do erotismo escancarado e que são decifradas em códigos que reescrevem a aprendizagem, aprender a ser, se permitir, mesmo que dissimulada. “O que me quer”, célebre enunciado de Lacan, desdobrado por Leonor Arfuch (2010, p. 79), me dá o direito de desdobrá-lo para o enunciado “o que me deseja”, que me permite pairar sobre o olhar do outro que me atravessa e me destaca pelo avesso. O olhado é rechaçado pelos olhares que normalizam, higienizam, configuram recortes divergentes para sujeitos de desejos subalternizados. O que me deseja pode estar vinculado a quem me fala e, como é diferente do desejo do outro, instala o poder dizer do abjeto.

Existe uma autoanálise aplicada quanto à referência à fala que se presentifica na carta e a de falar de si, o que pontua os dramas existenciais, seja da postura da autoria da carta, seja pelas questões éticas e políticas que ensaiam a ordem estética. (FIGUEIREDO, 2013) Como guardião de suas próprias inventividades inscritas em pergaminho, a imagem de uma escritora também é aludida, visível e legível na hiperexposição de restos que ainda sobram da parte que é cercada. As missivas “[...] nos fornecem não um indivíduo em plenitude e esplendor, mas restos,

fragmentos, descontinuidades [...]” (MARQUES, 2003), traduzindo, também, as subjetividades de mulheres que entram no perfil de uma impossível mulher apreendida das instituições sociais e culturais.

A carta cria visões paralelas aos motivos da apresentação cênica da personagem ao performatizar uma subjetividade aprisionada. O que desperta o interesse pela outra tradução de si via o fomento da escrita? Como pensar a performance em *Uma mulher impossível* amparada pela pulsão erótica e mascarada pela voz do outro que a nutre? Pelas encenações de “verdades” nunca desveladas no tempo da encenação, a vida do eu é ressignificada por meio dessas cartas? O que atrai para o espaço íntimo e contagia uma vida que passa a ser de todos e de todas nós? Por que buscar, pelas palavras obscenas, o método para falar de si, de nossas existências com a identificação do que expõe, do não revelado e de repulsas?

Ao lado das questões aqui ilustradas, talvez, há um certo discernimento oculto pela autoria, por um olhar *voyeur* que direciona os movimentos e compassos da personagem. A carta é de uma autoria com biografia rasurada, pois o si correspondente retrai a mulher do espaço fixo e acabado, à medida que as leituras, com toda a ação erótica do gozo das palavras, importam o corpo. Próxima cena:

A tua boca engolindo inteiro o meu cacete e o meu creme descendo pela tua garganta, para te lubrificar inteira.

Que obscena foi aquela carta, ela nem acreditava.

E as amigas fingiam, sabia que uma delas era fria, o marido corria como louco atrás de ‘outras’, que gastava todo o salário nas casas de massagens, em motéis.

Aliás, não faz muito pouco tempo que eu soube que existiam mulheres especializadas em sexo. Vocês não imaginam o escândalo que foi pra mim descobrir isso, achei um absurdo! Prostitutas! Eu não acreditava muito que podiam existir. E me sentia, sabe o quê? Traída! Eu queria era ser prostituta! Porque elas podiam e eu não? Eu queria era ser prostituta! (THÜRLER, 2016, p. 5)

Cena 2 – Biovidas arriscadas, escritas de si

Ao lado de um “biopoder”, a forma de gestar a vida, e das populações com a força de administrar e gerar o campo da atuação do sujeito, existem as resistências que criam estratégias avessas aos regimes de dominação e buscam emancipar os corpos. A governabilidade da vida tem em mente o domínio e a resistência delineados pela biopolítica.⁵ A contemporaneidade, ao se voltar para eixos tecnológicos com frentes para o econômico, o psíquico e o social, agenda o biopolítico como veio de circulação de saber, seja na literatura ou em textualidades culturais e de áreas humanas. Nesse sentido, como a dramaturgia incorpora o retrato cultural que mostra o controle da vida pelo biopoder? Cena dramática, escrita de si e biopoder entram como jogo para refletir a subjetividade feminina em *Uma mulher impossível*.

Como pensar a escrita das cartas no jogo cênico afetado pela biopolítica? Ao escrever para si, a personagem se mostra em resistência, atuando. A narradora de sua própria trama configura uma história paralela ao regime heteronormativo e, em oposição a uma subalternidade, buscando, nos pergaminhos das cartas, um estado de tensionamento que lhe é atado entre a realidade em que vive e o imaginário que cria.

Havia uma estranha discrepância entre a realidade de nossa vida vivida e a imagem à qual nós procurávamos nos espelhar. E aí, passei a me perguntar se outras mulheres, num círculo mais amplo, se defrontavam também com esta cisão esquizofrênica e qual seria o seu significado.

Quatro horas, vontade de descer, perguntar se o carteiro chegou, às vezes vem mais cedo. Por que há de vir? Melhor esperar, pode despertar desconfiança.

Ela não gostava de coisas fora do normal, instituiu sua vida dentro de um esquema nunca desobedecido, pautara o cotidiano dentro da rotina sem sobressaltos. Senão, seria muito difícil viver. (THÜRLER, 2016, p. 2-3)

Poderia pensar o texto da dramaturgia amparado pela escrita da carta enquanto autoficção? O crítico Serge Doubrovsky, em seu livro *Fils*, de

1977, adota o termo “autoficção” para localizar significados deixados à deriva teórica por Philippe Lejeune (2008), em seu texto “O pacto autobiográfico”. Para Doubrovsky (1988), Lejeune não trata de questões a exemplo do que mostra em *Fils*, ou seja, da narrativa ficcional em que o nome do personagem e o do autor coincidem e que poderia ser definido como autoficção. O que distingue a autoficção da autobiografia tradicional é o modo renovado e criativo da linguagem com que o relato é criado tal qual um roteiro com o qual a personagem conta uma história para si. Doubrovsky (1988, p. 78) considera que “se a verdade de um sujeito é a ficção que rigorosamente dele se constrói, a verdade da ficção é fictícia”.

De acordo com Phillippe Gasparini (2014, p. 189):

[...] o novo conceito não estava, portanto, apenas destinado a preencher a casa vazia do pacto autobiográfico, mas postulava a perempção da autobiografia enquanto promessa de narrativa verídica, sua relegação a um passado definitivamente acabado, sua substituição por um novo gênero.

Portanto, a ideia de autoficção,⁶ servindo para classificar a dramaturgia, gera o ponto de interesse para a leitura do espetáculo de si, projetando o imaginário sem o contrato com o testemunho da verdade. Portanto, o roteiro de cenas em que a carta é o centro do acontecimento discursivo é movedor para identificar a si no *corpus* cultural feminino em *Uma mulher impossível*. O autoficcional é levado não somente a espelhar a si mesma, mas a trama de si posicionando o corpo, constituindo uma performance em que seu corpo, a vida sendo a que difere, é impessoal e pessoal como o texto da carta aponta e como a cena dramática se pauta. Assim sendo, a autoficção cede lugar para a bioficção:

Os bicos dos teus seios saltam desses mamilos marrons procurando a minha boca enlouquecida. Ficava excitada só em pensar. A cada dia as cartas ficam mais abusadas, entronas, era alguém que escrevia bem, sabia colocar as coisas. (THÜRLER, 2016, p. 3)

A dramaturgia sai do âmbito estritamente ficcional quando cruza a realidade, com o testemunho de si focado no discursivo intertextual; quero dizer, a partir do texto da carta, os signos diferenciais entram em ação. A voz que enseja ao “impossível” historiciza a trama do envolvimento feminino no ato da apresentação de si atravessado por diálogos históricos da cultura feminina presa aos dogmas e com o mosaico de referências aos textos materializados da realidade ganhando fórum de representação dramática. E ela esperneia vertiginosamente:

Ligou outra vez a tevê, programa feminino ensinando a fazer cerâmica. Lembrou-se que uma outra das cartas tinha um postal com cenas da vida etrusca, uma sujeira inominável, o homem de pé atrás da mulher, aquela coisa enorme no meio das pernas dela.

Como podia ser tão grande? Rasguei em mil pedaços, pus fogo em cima do cinzeiro, joguei tudo fora. O que pensavam que eu era? Por que mandavam tais cartas, cheias de palavras que eu não ousava pensar, preferia não conhecer, quanto mais dizer. Quando casei, acho que foi para fugir de uma vida que eu não gostava e quem se casa assim vai juntando frustrações. ‘O rio sem limites vira pântano, se torna uma força impossível de ser contida’, foi o que aprendi a minha vida toda. Não frequentava bailes, festas, nada e talvez por isso idealizava tudo, homens, religião. Só desidealizei a vida na universidade, quando comecei a sofrer. (THÜRLER, 2016, p. 4)

O teatro contemporâneo vem dando ares para amostras reais aliado ao imaginário de subjetividades e de modo a romper com estruturas montadas e com clássicos enredamentos de dramas. As interfaces do centro da cultura, que não se reduzem a unidades únicas ou estáveis da representação mimética, ganham relevos no espaço teatral oriundos de outros textos que se interseccionam. Para Josette Féral (2009), a performatividade teatral rompe com a encenação do drama tradicional – postura aristotélica com começo, meio e fim –, sendo adotada por elementos que marcam a dramaturgia e, agora, instaurada na transformação do ator em *performer*, descreve os acontecimentos da ação cênica

em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e não ação, e não mais sobre o texto, com apelos à receptividade do espectador de natureza especular e frente às percepções próprias da tecnologia. A crítica canadense conceitua o que seria o “teatro performativo”, em contraposição ao que Hans-Thies Lehmann conceituou como “teatro pós-dramático”. Entre as várias características do que seria o teatro performativo, Féral (2009, p. 209) diz:

No teatro performativo, o ator é chamado a ‘fazer’ (*doing*), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (*semet en place*).

Assim, sobre o olhar crítico do teatro da ATeliê VoadOR, a história de uma mulher que fala de si, colocando-se em cena, partilha dos episódios da leitura das cartas na relação entre a que representa, encena, e o espectador que acompanha as ações postas na incidência do registro da linguagem das missivas. A personagem, a todo momento, performa, aciona o grito de se libertar de um local que a incita, excitando com o corpo. Para o espectador que acompanha os passos da mulher, o envio das cartas é real e não pauta para nós, leitores, se elas são falsas ou verdadeiras. A sua remessa passa como um evento marcado pelo espetáculo do corpo no rito desmembrado pela luz em cena, dos papéis, da música, da voz do homem que a deseja, da voz da mulher que se apresenta.

No entanto, poderia pensar em uma eventualidade para o sentido de performatividade tal qual reflete Derrida? As ações praticadas pelo *performer* são puramente construídas no jogo de criatividade. Não trata de somente descrever os atos de acontecimentos da representação mimética. Existem descrições de fatos e as ações empreendidas pelo *performer*. Trata de a “[...] performance tomar lugar no real e enfoca essa mesma

realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador”. (FÉRAL, 2008, p. 203)

Vendo por esse viés, em *Uma mulher impossível*, o espectador é invocado, ou melhor, excitado a migrar no conto da personagem, na ação que lhe espelha, acompanhando os referenciais que são instados no tempo e no espaço da personagem. De modo especulativo, ela sistematiza o acontecimento e depois o desconstrói, na medida em que escancara que ela mesma é a remetente das cartas. Para Derrida (1972), portanto, a eventualidade do *performer* choca com o jogo instável do signo, tornando fluidos os sentidos. A impossibilidade de ser a mulher ideal vai sendo desmascarada.

A companhia ATeliê VoadOR, além das já criadas dramaturgias que dialogam com escritores da literatura ocidental e brasileira, a exemplo de *O diário de Genet*, *O outro lado de todas as coisas*, *Salmo 91* e *O melhor do homem*, cria essa imagem de uma mulher na dimensão da corporeidade atada ao universo da escrita de missivas anônimas que são recebidas em sua casa com ansiedade e com pulsão ao prazer de lê-las. Até parte do movimento da dramaturgia, a fala da personagem, interpretada pela atriz Mariana Moreno, destaca os rumores de corpos escritos em voz em *off* do ator Jackson Costa e os que determinam a sua história no lar doméstico, casada e com filho, com todos os afazeres de dona de casa.

A montagem cênica é pensada como a preparação de uma performance que problematiza o estado da linguagem escrita com a cênica. Poderia dizer que a atriz exerce o papel de autora e personagem de si mesma, um *performer* que dramatiza e converge para os dois *fronts*: a realidade em que toma corpo o jogo cênico, não deixando de ser ficcional, e a tomada de si pela escrita da carta, entre o que o espaço heterotópico se nutre da confluência da mulher e, como se lê, vê a si mesma pelos escritos, entrando em outros sítios existenciais.

Entre a escrita de cartas e a atuação da personagem que circula em uma sala de estar, ela vive intensamente à espreita de receber as referidas

correspondências. São elas que visam para si o tempo de assunção e o direito ao corpo. São essas cartas que contextualizam o ser-mulher e o desejo de estar mulher. Com estilo e força da palavra, a experiência no toque da leitura, entre o oral e o escrito, o erótico se potencializa: “pica”, “rola”, “buceta”, “comer”, “gemer”, “trepar”, “excitar”, “cu” são palavras-chave que estão na boca da personagem e do leitor, este convidado a participar do exercício dramático através do qual mergulha nas mensagens conjugadas por verbos, sujeitos, predicados, adjetivos que politizam o lugar da mulher desigual ou das que se presentificam no coro da encenação da performance cênica.

[...] coxas úmidas como a seiva que sai de você e que eu provoquei com meus beijos e com este pau que você suga furiosamente cada vez que nos encontramos, como ontem à noite, em pleno táxi, nem se importou com o chofer que se masturbava.

Sua louca, então é por isso que você está guardando as cartas no fundo daquela cesta? A cesta foi a firma que mandou num antigo natal, com frutas, vinhos, doces, champanhe. A carta dizia:

deixo champanhe gelada escorrer nos pêlos da tua bocetinha e tomo em baixo com aquele teu gosto enlouquecedor. (THÜRLER, 2016, p. 6)

A emergência do plano teatral contemporâneo em que o performático se inclina reposiciona a dramaturgia não somente pelo eu que mescla o jogo cênico inserido na atuação da personagem, mas pela ação do corpo, da carne que capta e, simultaneamente, é resistente à sujeição e à imposição do poder. O bios é força-motora contra a magistral forma de atuação do sujeito que vai dando suporte pela esfera do erotismo e como fuga de controle do biopolítico. Ou seja, na plataforma dramática da montagem da ATeliê, a ficção da vida é escrita como nuance de singularidade em que o sentido da apresentação se reveste pela tomada nômade, não atribuível e não hierarquizada. A escrita da missiva vai mesclando o espaço entre diferenças e distâncias. Então, a bioficção, em *Uma mulher impossível*, compete à móvel experiência de se transportar

para a escrita em que o corpo é tomado como esfera de desfazer territórios em meio à vida e ao vivível.

O enredo gira, no plano vertical, por fragmentos que são lidos e interpretados por toques do corpo feminino, entre silêncios e exposições. Uma mulher que não se cala no espaço teatral e grita por ser livre das imposições ao dever-ser. Entre desejos, atos, declarações, o real segue paulatinamente descoberto, à medida que lê as correspondências e à proporção do enigma, do mistério que ronda: quem é o autor? Por que e qual o sentido em recebê-las? Erótica e pornográfica, há, na escrita, uma inter-relação entre os dois lugares de discursos, o que a coloniza e o que a desfaz do seu gênero. “Se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero”, revela Féral (2009, p. 198). Isso porque a performance artística abala o veio clássico do dramático para a configur(ação) da atriz em *performer* que vai se descrevendo em ato, jogos de imaginação que se concentram na dinâmica da atuação e se encontram na voz em *off* do ator, na dramatização de interpretar as cartas, na própria materialidade das folhas de papel jogadas sob a personagem. Indo ao encontro do pensamento derridiano, a arte enquanto performativa dissemina, é escorregadia ao significado único, transforma o enunciado constativo e destinado a manifestos. Como pensar a performatividade de gênero (BUTLER, 2003) e a arte performativa? (FÉRAL, 2008) Que percurso pode se atrelar ao contexto da crítica canadense com o sentido operado por Butler quando tratamos de personagens ligados às dissidências sexuais e de gênero? Destaco um trecho da encenação em *Uma mulher impossível*:

Porque assim me deito na cama (adolescente, escrevia o meu diário deitada) e posso escrever outra e outra carta. Colocando amanhã, ela me será entregue segunda. O carteiro das cinco traz. Começo a ficar ansiosa de manhã, esperando o momento dele chegar e imaginando o que vai ser de minha vida se parar de receber estas cartas. (THÜRLER, 2016, p. 12)

Ela surpreende por tecer com poder o lado do criador e da criatura, entre o imaginário, a ficcionalidade de si, a produtora do corpo como potência recriadora. É uma mulher que, dentro das suas limitações, rompe com as estruturas modais da cultura hegemônica. Ainda é preciso ser anônima? Uma entre tantas mulheres que objetivam existir sem os preconceitos e os paradigmas que as posicionam de um modo e de maneiras subalternas, colonizadas pelo gênero binário. Entre o real e o ficcional, a mulher cobra de si, se escreve e se inscreve, tornando-a impossível, porque o corpo, antes de tudo, é seu. O agenciamento político se cruza com o estético, exterioriza-se a partir dos anseios da alma e do corpo como revelação. Assim, as cartas são símbolos para externar o outro, o que pode, mesmo impossível, existir. Se existe o problema ainda forte de gênero na leitura dramática da montagem da Ateliê, é porque o esperneio da personagem precisa ecoar em todos os planos automatizados da linguagem e, com ela, é necessário desvelar, interpretar por onde se fala.

A trama parte do princípio oculto para o exposto: nada sabe o espectador sobre o drama da existência da personagem e somente o oral, o erótico e o pornô se constituem para deflagrar a performance da subjetividade feminina. São visões propositais que incitam a pensar o sujeito com o corpo, por uma voz que protagoniza o íntimo no espaço público e, mesmo que dentro de uma casa, disseminado em subjetividades inquietantes. Cremos que o feminismo é exaltado no processo enunciativo performatizado para lidar com o campo de uma *performance-art* que se alia aos afetos brotados por ecos que não se desejam unilaterais, mas, por alteridades, instabilidades de uma escrita de si.

É com Arfuch (2010, p. 18) que podemos refletir sobre o lugar heterotópico, também, posto que a carta dialoga com as fronteiras de uma mulher que deseja se entender com os “limites de visibilidade do dizível e do mostrável” e apontar o corpo e as performances de si na instabilidade dos desejos e pela fratura que ascende ao lugar do vivível. “A performance poderia ser hoje um ponto nevrálgico do contemporâneo”.

(GOUMARRE; KIHM, 2008 apud FÉRAL, 2008, p. 197) E, para este texto, interessa o domínio da cultura de gênero que empreende a outra por um lugar heterotópico da escrita de si, fazendo coro a uma estética política que lê o cotidiano da mulher e que a desconstrói.

Para quê pensar a subjetividade feminina entre a utopia e a heterotopia em um modo de criar uma realidade na compulsão, “[...] no nome próprio, no rosto, na vivência, na anedota oferecida à pergunta, às retóricas da intimidade”? (ARFUCH, 2010, p. 21) A expressão do feminino, ali, está possuída pela verve erótica encontrando rumor nos percalços dos relatos de si, razão pela qual existe na escrita o ato de deformar, dando forma a uma estratégia discursiva para confessar, dizer a verdade que se esconde entre a confusão e a desordem da experiência dos homens. Se “o sujeito deve ser pensado a partir da sua ‘outridade’, do contexto de diálogo que dá sentido a seu discurso” (ARFUCH, 2010, p. 11), a enunciação, em *Uma mulher impossível* preserva o lugar do decidível, ponto performático para refletir a referência, o conceito e o estável ancorados no inacabado, descentralizados perfis diversos da contemporaneidade.

Corto o envelope com a tesoura, cuidadosamente. Amo estas cartas, necessito, se elas pararem de chegar eu vou morrer. Não consigo ler direito na primeira vez, perco tudo, as letras embaralham, somem, vejo o papel em branco. Ouça só o que ele me diz: Te virar de costas, abrir sua bundinha dura, o buraquinho rosa, cuspir no meu pau e te enfiar de uma vez só para ouvir você gritar. (THÜRLER, 2016, p. 11)

Por olhar de forma menos radical em estruturar o sistema sociocultural de gênero, a dicotomia homem-mulher se rompe em prol da diversidade entre as categorias. A onipotência masculina é criticamente mergulhada nos ataques de um feminismo que toma lugar para expor a si. Longe da outrora segunda-onda feminista, quando homens opriam ou subalternizavam as mulheres, aqui, a superioridade masculina não passa de ser objeto de uso, afetando o *corpus* discursivo binário homem *versus* mulher. O homem que aciona a voz em *off* no espetáculo

em ação aflora dentro do que Féral (2008) trata de teatro performativo como a atividade pós-dramática, conturbando o jogo do passe da escuta, acionando o *récit*, a ficcionalidade tomada pelo espaço da história da personagem. O oral vai adentrando em todos os sentidos e, entre a potência do falo e da escrita falo-cêntrica, ruma o significado de um corpo que age, sai do controle social para gesticular o lado monstro sexual da mulher, desterritorializando a heterossexualidade masculina, afetando o seu espaço majoritário. (PRECIADO, 2011)

Se a performance⁷ é a expressão cênica com toda a particularidade do gênero artístico, o ato da escuta de si cria o vínculo performativo em *Uma mulher impossível?* Talvez retrate com Cohen (2002) um ponto de semelhança que vise ao performativo como ação do corpo e esteja batendo de frente com Butler. Da voz feminina e erótica que ganha um tom de imitação ou “[...] de ‘construção da persona’ na performance.... de outros processos de atuação [...]”. (COHEN, 2002, p. 107) Quero dizer, de uma linguagem de interface que transita entre os limites disciplinares e os que corroem um campo sistematizado de linguagem, o ato em si da mulher é posicionado como arte de fronteira. Entre o que Féral (2009) e Cohen (2002) analisam, há o apelo à releitura dos conceitos estruturais. A forma de transpor o corpo, o gênero e a sexualidade é considerada sob o aspecto polifônico⁸ da expressão de si por meio do corte do binário, como também atriz e espectador não estão sendo corrompidos pelos gestos da personagem.

Daí, a masculinidade hegemônica – com toda a irradiação do papel social grandioso no cotidiano diante da potencialidade da relação familiar, assim como da perniciosidade do uso do corpo da mulher – curva-se com a façanha impossível de uma mulher que faz da ação o lugar para desterritorializar o corpo que se afeta ao “resistir aos processos do tornar-se ‘normal’”. (PRECIADO, 2011, p. 14)

Não é coisa para mulher ler, não é coisa decente que se possa falar a uma mulher como eu. Vou mostrar as cartas ao meu marido, vamos à polícia, descobrir, ele tem de parar,

acabo louca, acabo mentecapta, me atiro deste nono andar. Releio para ver se está realmente escrito isso, ou se imaginei. Escrito, com todas as palavras que não gosto: pau, bundinha. Tento outra vez, as palavras estão ali, queimando. Fico deitada, lendo, relendo, inquieta, ansiosa para que a carta desapareça, ela é uma visão, não existe e, no entanto, está em minhas mãos, escrita por alguém que não me considera, me humilha, me arrasa. (THÜRLER, 2016, p. 12)

Certamente que o diálogo com a teoria feminista e, na sequência, a partilha da pós-colonialidade dos estudos de gênero e *queer* mostram o perfil crítico aos constructos da mulher em ação, da que concorre a pensar o outro lado do essencialmente binário. Esse conhecimento da representatividade da dramaturgia de Thürler recai na teatralidade dos últimos tempos do século XXI, corroborando com a reflexão permanente em torno da violência de homens com as mulheres cis, trans, travestis, com gays, negros e lésbicas, de pessoas atravessadas por linguagens que insistem em promover a ontologia do sujeito e da “produção performativa das identidades desviantes”. (PRECIADO, 2011, p. 15)

A performance individual encenada pela resistência em *Uma mulher impossível* manifesta pontos de partida sobre a natureza de ser a mulher e de se tornar uma mulher, da forma substantiva e adjetivada, incorporada no modo de aspirar princípios e choques culturais que são apresentados. Então, a “mente heterossexual” (WITTIG, 2006) reina no *front* da guerra da personagem. Porém, o campo de enunciação aflora a partir da prática sexual curvada ao idealismo amoroso familiar e que não lhe escapa ao falar. Trata de ver a si pelos ruídos sonoros para compartilhar a noção de que “mi corpo es mio” (TRUJILLO, 2017, p. 76), reivindicando, assim, o próprio corpo fora da ambiência de controle e legitimidade instaurada, quando se vê pelo grau maternal, direito reprodutivo e conjugal, ou como objeto sexual.

Ao desmontar o eixo da heteronormatividade, faz pensar a partir de outro lugar, na diferença das dicotomias estranhadas e desviadas da hierarquia sexual ou, nas palavras de Gracia Trujillo (2017, p. 78):

essa hierarquia sexual divide o sexo em ‘bom’ (natural, normal, saudável) e ‘ruim’ (não natural, anormal, patológico) e estabelece entre os dois extremos uma série de limites sexuais que marcam a virtude e o vício, a ordem sexual e a sexualidade e o caos.

Incorporado o campo da ação que faz ver a personagem como impossível, por se desviar da norma, a escrita se politiza em posição de protesto ao ponto de destacar que o corpo é seu, é meu, um passo para os insertos que a leitura dramática permite.

É dele mesmo, o meu querido correspondente. Confesso, o meu pavor é me sentir apaixonada por este homem que escreve cruamente. Querer sumir, fugir com ele. Se aparecer não vou aguentar, basta ele tocar este telefone e dizer

‘Venha, te espero no supermercado, perto da gôndola de molho de tomate’.

Desço correndo, nem faço as malas, nem deixo bilhete. Vamos embora, levando uma garrafa de champanhe, vamos para as festas que ele conhece. Fico louca, nem sei o que digo, tudo delírio, por favor não prestem atenção, nem liguem, não quero trepar com ninguém, adoro meu marido e o que ele faz é bom, gostoso, vou usar meias pretas e ligas para ele, vai gostar, penso que vai ficar louco, o pau endurecido querendo me penetrar. (THÜRLER, 2016, p. 11)

Embora a dramaturgia seja obsessivamente construída em torno das cartas, o cerne do texto dramático de Djalma Thürler vai ao encontro da pergunta: o que pode um corpo? Assim, essa é a interrogação significativa de todo ato cênico que dá ensejo ao sentido de bioficção cruzando o espaço textual. O relato de si mesma, inscrito no papel das cartas, lhe serve como arquivo para uma deriva performática, na qual corpo tem o direito de preservar o testemunho de si avesso às normas.

Cenas finais – performatividades em corpos escritos

Atos, gestos, atuações são performativos, de acordo com Judith Butler (2003, p. 194), “no sentido de que a essência ou identidade que por outro

lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos”. Para ela, o corpo gênero ser considerado performativo sugere que este não ocupa o lugar ontológico separado de vários atos que constituem sua realidade. Melhor,

os atos, os gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos de estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora. (BUTLER, 2003, p. 195)

A apresentação fantasiada e fantasiosa da personagem, em *Uma mulher impossível*, joga nas folhas escritas das cartas a produção indisciplinar de gênero. Inscrita na superfície do corpo, a falsa estabilidade de si, levando em mente a “coerência oculta” que gera, ao entrar em tensão, tesão do gesto, do desejo, do ato excitante da palavra, a expõe pela fragmentação e desestrutura o modelo padronizado. Mesmo que a classe média-alta posta em destaque no espetáculo motive a compreender que a personagem retrata o “confronto reflexivo do feminismo em proveito de um sujeito político ‘mulher’ hegemônico e heterocêntrico”. (PRECIADO, 2011, p. 17) Em todo caso, o erotismo representa o modo de executar uma ação, assumindo, também, o modo de ataque à “naturalização da noção de feminilidade que havia sido, inicialmente, a fonte de coesão do sujeito do feminismo”. (PRECIADO, 2011, p. 17)

Situações horrendas, humilhantes [...] – que tem um bom marido, filhos na escola, uma casa num prédio excelente, quitado, dois carros. Houve um momento que quis mesmo se matar, sua vida não tinha saída, era tudo muito medíocre para o seu gosto e ela tinha culpa daquelas cartas, culpa em ler aquilo, mas seu analista dizia ‘Ou você desenvolve uma segunda vida mais prazerosa ou vai ser infeliz pra sempre’. (THÜRLER, 2016, p. 10-11)

A palavra dita pela voz de um homem, no ato de ler a carta, não disfarça o ordinário, porém, existe um certo travestimento quando ela

subverte, fabrica um corpo todo seu, nem verdadeiro nem falso, mas faz operar com escárnio, desdém para com aquelas que seguem com a contínua forma da “ideia de uma verdadeira identidade de gênero”. (BUTLER, 2003)

Além de zombar do sentido de representação teatral, em que o discurso pleiteado visa um formato de diálogo com o espectador, mesmo presente em um monólogo livre, fragmentado, recheado de polifonias, a linguagem erótica assume, declarada na fala da personagem, e persiste em apresentá-la de outro modo para desapropriar o papel sexual da mulher estigmatizada pelo modelo heterossexista, instada em uma relação “original” consagrada no significado primário das experiências de si.

Assim sendo, me parece que a atriz que incorpora o lugar de muitas mulheres entra em uma vertigem, talvez, bem ao estilo clariciano, quando recorre a ser incitada em outro lado, em um entre-lugar que não a faz reconhecer como a naturalizada. O erótico, o corpo, o ato de escuta, na voz de um homem, que é a sua. O corpo é seu. A imagem unificada da mulher passa a ser indefinida por um artigo que a distingue. Uma contingente voz que a desassemelha do lugar permissível, ficcionalizada por uma imagem que revela implicitamente os desejos. “O espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta *performatividade em ação*. Ele performa”, como deduz Féral (2008, p. 15).

Se as convenções é que estão por detrás das cenas em *Uma mulher impossível* e emergem por uma carga estética no processo de apresentação da personagem, em contrapartida, a repressão é vivenciada. Se Butler mostra performatividade como discurso acusativo, na relação histórica com a linguística de John Austin, em sua própria razão e sentido, o quadro imitativo ao mesmo tempo se faz e se desfaz ao escapar das delimitações, incorporando outras linguagens que revelam a divergência das identidades.

Se as cartas enviesam o ato linguístico remediado entre o estado de verdade e de ficcionalidade, a inscrição da vida está aí performatizada, contrariando a matriz – a domesticação dos sentidos para a mulher,

positivada e dizível. Em estado de fluidez, a carta gera o documento de registros pessoais com a imagem do outro que lhe fala. Arquivo vivo de um sujeito *performer*. De um lado, o pornô a inscreve ser uma mulher, reforçando o sujeito que recria a vida sob o estado da escrita. Por outro, o pessoal se inscreve como em *body-art*, na singularidade do corpo, diante das vivências reunidas no espaço da missiva, mobilizando o quadro do feminino, da sexualidade, do gênero.

Semana passada o maluco me escreveu

Querida te ver no sururu, ia te pôr de pé no meio do salão e enfiar minha pica dura como pedra bem no meio da tua racha melada, te fodendo muito, fazendo você gritar quero mais, quero tudo, quero que todo mundo nesta sala me enterre o cacete.

Tive vontade de rasgar tal petulância, um pavor. Sem saber o que fazer, fiquei imobilizada, me deu uma paralisia, procurei imaginar que depois de estar em pé no meio da sala recebendo um homem dentro de mim, na frente de todos, não me sobriaria muito na vida. Era me atirar no fogão e ligar o gás. Um dia, estava na calçada e me vi atravessando a rua e caminhando para debaixo de um ônibus, meus pés indo, mas minha cabeça não querendo. O ônibus parou em cima de mim e ainda levei um esporro do motorista. Porque eu entrei em pânico quando senti que as pessoas poderiam me aplaudir, gritando bravo, bravo, bis, e saíam dizendo para todo mundo ‘sabe quem fode como ninguém? A rainha das fodas?’

Eu. Seria a rainha, miss, me chamariam para todas as festas. Simplesmente para me ver fodendo, não pela amizade, carinho que possam ter por mim, mas porque eu satisfaria os caprichos e as fantasias deles. (THÜRLER, 2016, p. 10)

Assim também seria possível vê-la na mediação entre o sexo e o gênero “desnaturalizados por meio de uma *performance* que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada”? (BUTLER, 2003, p. 197) Esse é um questionamento feito por mim, frente à transcrição *ipsis litteris* de Butler (2003), em que a autora diz que a paródia de gênero revela a imitação sem origem da identidade tida como original. A dramatização em *Uma mulher impossível*

parodia o gênero e coloca a performance sob a mira do lugar de fala com recortes em que as identidades se tornam mais fluídas. Em se tratando do sentido de descrição de eventos sobre o qual a performatividade é pensada por Féral (2008), portanto, o fazer, o contar, o mostrar que habita em seu conceito não tem identificação com o que postula Butler. O atuar sim.

Isso porque o performativo em *Uma mulher impossível* reporta-se à relação entre corpos, flagrados pelo discurso do pertencimento, acionados por visões afetivas impensáveis favorecidas pelo estrato cultural. A personagem imita fragmentos eróticos e produz significados imagináveis, pondo em ação a realidade com a qual estranha, jogando na cara do espectador outros modos de existência. Melhor dizer, ao performatizar a si, a ação no espaço do palco é o reflexo da mulher que compartilha a estética de existir, experimentando o condicionamento do real. Aí, o corpo diz e é atravessado por pequenas epifanias sob o olhar dela mesma e do outro que a performatiza. Trata-se da revelação do impossível, mas com o poder do indizível. Melhor, a fala traduz o gesto eventual para (des)identificar. O modo de trazer o raciocínio em Butler parte da noção de destituir a matriz heteronormativa, na medida em que a personagem opõe o sujeito ao corpo universal que antecede as relações de gênero. Assim, os sujeitos se tornam inteligíveis, possíveis de serem reconhecidos na gramática social, gendrados por meio da matriz da inteligibilidade cultural, porque só nos tornamos inteligíveis a partir de atos performativos, atos de fala e práticas que nos gendram. (BUTLER, 2003)

Vista a personagem-mulher como *performer-art*, pelo seu caráter de descrição de si mesma e, por outro, com “as ações que o performer ali realiza”, a “performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve, desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador”. (FÉRAL, 2008, p. 203)

Todavia, a base de compreensão performativa vista por Butler não corresponde ao que Féral propõe enquanto ação performática. Se as

cartas são notórias para buscar a reiteração constante entre norma e sexo, entre inclusões e exclusões, a “falsa estabilidade de gênero”, pregada por Butler (2003), em “falso efeito de substância e essência”, os corpos são produzidos em segregação, estigmatização, e se tornam produtos de criação, potência de monstrosidade se não estão consonantes às zonas visíveis do hábitat social. Os atos performativos que geram em *Uma mulher impossível* estão em seus atos de fala e práticas. Por sua vez, os atos performativos que visam à leitura em Féral convidam a “fazer”, a “estar presente”, a “assumir riscos e a mostrar o fazer”. Em outras palavras, diz a autora:

[...] a afirmar a *performatividade* do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura (*se met en place*). [...] a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). (FÉRAL, 2008, p. 207-209)

A estética da presença se instala ao revelar ser a personagem e autora de suas cartas um procedimento de *performer*, deixando instáveis e fluídos o modo de pensar a (im)possibilidade de ser mulher, pois a cena não visa à *mimeses* tradicional aristotélica, como dito anteriormente, à representação de um espaço e um tempo verossímeis do real. Assim, a carga do erotismo-pornô lhe serve como motivo para exteriorizar a linguagem diversa posta no ritmo que excita a diferença, com a “multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida”. (PRECIADO, 2011, p. 18)

Portanto, se a personagem-autora de suas cartas quebra a unidade da ação, promove os intertextos, “a escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento *reconhece o risco*”. (FÉRAL, 2008, p. 204) Por isso, ela aguarda o tempo da espera, colocando-se no entrefecho final do enredo, ainda mais, situando-se

como condutora – melhor: cria suas armas na produção de subjetividade avessa às universalmente representativas, tornando-a visível no que se mostra para si mesma. É impossível distanciar-se da representação, por sua vez, já que processa o decodificável com o qual atira no centro do palco a voz tensa, erotizada, diante do referente exposto.

A ficção em si, assim que está presente, não constitui necessariamente o coração da obra. Ela está ali como um dos componentes de uma forma em que a colagem das formas e dos gêneros, a justaposição das ações domina. Performativa, no sentido de Derrida, ela preconiza a ‘disseminação’ escapando ao horizonte da unidade do sentido. (FÉRAL, 2008, p. 204)

Contudo, se a personagem executa a ação, performa o espaço da escrita para o espaço cênico, o espectador se afeta pelo percurso durante o processo de escuta e aceno da mulher e com o deflagrante clímax do ato de se revelar. O sentido é encontrado no intervalo entre a postagem que a faz reavivar o comportamento que aflora, contagiando o autocohecimento de um corpo e o eu que reverencia, ficcionaliza com a experiência de um testemunho que não é apenas uma retórica, e sim uma identidade fraturada. Por isso, existe uma coleção de cartas que se destaca no palco, peça ordinária que a consagra pelo que lhe é dito, fala de um lugar isolado que implica um estado íntimo, mas que atinge o grau do feminismo encruado entre natureza e cultura, o certo e o errado, patologia e transformação e que a deixa irromper na criação de uma outra mulher, que escreve para si, sobre si.

Boca marcada, corpo manchado com chupadas que deixam marcas pretas na pele. Coisas de amantes. Esse homem da carta deve saber muito. Um atleta sexual. Minha amiga Marjori falou de um artista da televisão. Podia ficar quantas horas quisesse na mulher. Tirava, punha, virava, repunha, revirava, inventava, as mulheres tresloucadas por ele. Onde Marjori achou estas besteiras, ela não conhece ninguém de tuê? Interessa é que a gente assim se diverte.

Se bem que se possa divertir, sem precisar se sujeitar a certas coisas. Dessas que a mulher se vê obrigada, para contentar o marido e ele não vá procurar outras. Que diabo, mulher tem que se impor! Eu tenho uma amiga que tem o mesmo diploma e o mesmo emprego que o marido, quando eles chegam em casa do trabalho, a ela cabe a maior parte das tarefas domésticas, como ocorre em muitos casamentos, mas o que mais me surpreende é que sempre que ele troca a fralda do bebê ela fica agradecida. Por que ela não se dá conta de que é normal e natural que ele ajude a cuidar do filho? Que pensam que somos para nos utilizarem? Como se fôssemos aparelhos de barba, com gilete descartável? Um instrumento prático para o dia-a-dia, com hora certa! (THÜRLER, 2016, p. 7-8)

De alguns questionamentos que implicam a performatividade e a performance artística na montagem em *Uma mulher impossível*, considero a propriedade de invocar o desconhecido. O desfecho da sua biografia deixa o espectador entre o real e o ficcional. As cartas estão visíveis, a voz está audível e ecoa o poder de se erotizar. A personagem busca se libertar e ensaia encontrar-se com o homem que lhe destina escritos pornográficos.

O relato ficcional das cartas constitui o procedimento que mira o desconhecido, que pode estar em qualquer lugar, no teatro e fora dele. A referencialidade da autoria é apagada porque importa em conhecer o outro lado de outras relações e a fuga da representação será instada no *corpus* de escritas que teatralizam suas ações mais permissíveis e jamais possíveis para uma mulher que convive no seio social patriarcal, no qual o domínio da família tradicional não lhe autoriza à liberdade de se autoconstruir da forma que quiser.

Portanto, a *performer* se apoia na montagem e na desmontagem, relacionando-se consigo mesma quando escreve e induz a querer saber quem lhe envia as cartas que a tiram da rotina enfadonha. Existe, contudo, a referência do enunciado que não pode ser esquecida com as imagens que destacam a pulsão que faz vibrar o desejo sexual, e nós, espectadores, ficamos atentos ao movimento do corpo, do sexo, da mulher que paira

no pulsar do orgasmo frente aos palavrões que a incitam e excitam. A subjetividade da mulher, vendo pela focalização do teatro performático, desregulariza a memória discursiva a ponto de anular o espaço social familiar em nome do diálogo com os corpos, uma espécie de fratura de visão que só enxerga o outro a quem possa revolucionar, fazer a diferença para si e descentralizar a vigilância e os controles.

Nossa, cinco e meia, se não voar, meu marido chega, o carteiro entrega o envelope a ele, vai ser um sururu. Prestem atenção, veja a audácia do sujeito, me escrevendo, semana passada.

(Disse que faz três meses que recebo as cartas? Se disse, me desculpem, ando transtornada com elas, não sei mais o que fazer de minha vida, penso que numa hora acabo me desquitando, indo embora, não suporto esta casa, o meu marido sempre na casa de massagens e na várzea, esses filhos com patins, skates, enchendo álbuns de figurinhas e comendo como loucos). (THÜRLER, 2016, p. 9-10)

Assim, a escrita é tributária de um teatro performativo que se inventa na criação lúdica de uma mulher que entra em contato consigo mesma por meio do imaginário fértil e fictício. O possível é escrever uma ação erótica que envolve a si, corpo em êxtase quando se reinventa, e o impossível está registrado. Dessa maneira, a atriz protagoniza um teatro pós-dramático, palco giratório cênico que faz acontecer um “teatro das forças, das intensidades, das pulsões em sua presença [...]. Um teatro energético existiria para além da representação – o que, certamente, não quer simplesmente dizer sem representação [...]”. (LYOTARD apud FÉRAL, 2008, p. 208) O posicionamento de performance da atriz ainda solicita análises pontuais, tendo em vista a escrita da missiva e que se faz presente nas cenas da personagem.

Introduzo as seguintes questões:

Que performance inverterá a distinção interno | externo e obrigará a repensar radicalmente as pressuposições psicológicas da identidade de gênero e da sexualidade?
Que 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? (BUTLER, 2003, p. 198)

É compreensível as referências a respeito de performance em Butler para compreender a dramatização da mulher, quando busca encenar a desorganização e a desagregação do corpo feminino dentro de um campo social e cultural estigmatizado pela linguagem. Se Féral atenta para o pós-dramático *in performance*, a política do teatro da ATeliê VoadOR se encontra com os efeitos performativos postos pelas ações dramáticas “pelas fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (BUTLER, 2003, p. 194), por reconhecer que o gênero é instável a todo instante em que os lugares de fala da personagem feminina atuam no ato ficcional e cultural.

A diferença entre as duas teóricas se torna reconhecível na disposição que desfaz a estabilidade do ato de pensar as identidades, em Butler, e no gesto de atuar, em Féral (2008, p. 207), pois o ato performativo “se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real”.

Dito isso, o que anima a cena na ATeliê é a possibilidade de se produzir, de forma diferencial, o que fala no corpo cênico, o que se revela com o resquício de um gênero que descreve na força a inteligibilidade, a vigência do sistema heteropatriarcal e do estado opositor e repugnante para quem atija o corte com tais estruturas. A consequência da escrita de si se vê com o resultado de falas que atiram na folha de papel o escape aos conceitos do biopoder. Não se trata de assumir a anatomia do corpo – no movimento da exterioridade que se assegura no ato de pormenorizar o erótico – e, sim, de intervir da forma estranhada, aberta para o possível, que a ressignifica, à medida que se reescreve nas cartas.

As cenas do repúdio ao feminino tardio projetadas nas cartas não significam comungar de uma feminilidade instada ao corpo naturalizado.

Declara-se na grafia da abjeção. E o que está em movimento, no campo lúdico da escrita, é o seu caráter performativo. Dito anteriormente, entre rasuras, vozes audíveis, papéis espalhados no palco, há restrição ao vivido como ato de resistência.

A técnica da escrita funciona como obra, assunção de autoria que deixa travestir o ocultamento do discurso anteriormente encenado. Estando o corpo marcado pela ótica da vida, histórias e perspectivas são retratadas enquanto performance. É por onde estão os reflexos de ruptura entre sexo e gênero? Em que momento o espaço cênico visa ao diálogo para pensar a prática cultural que sustenta tais posições?

Em conformidade com os lugares estáveis e fixos de corpos masculinos com os quais rastreiam as palavras de insultos eróticos – palavrões da voz masculina –, há a emergência em situar o corpo que gera a alteridade em contato com os eixos de diferenciação da sexualidade. Ao conhecer a expressão da carta, uma outra é significada com a ordem interdita por atos, estilos, falas. A impressão da performance, como operado o discurso em Butler, nutre do que e como se lê a escrita das missivas. O ato de encenar o deslocamento na própria relação interno-externo, renunciado a si mesma, quando o exercício de si se oferece com o custo de exercitar o ato de desaprisionar-se. O performativo em *Uma mulher impossível* ocorre, portanto, na renúncia de si, cuja a transcrição da voz, da própria encenação da atriz, aciona uma realidade biografada. Vidas garantidas na bioficção.

O retrato da mulher cede lugar ao que subtrai da carga da prática disciplinar para a gesticulação da instabilidade subjetiva. Da performance de gênero, contrapõe o posicionamento para novas experiências ao redor de signos estabelecidos culturalmente e é por onde vivencia a dissidência da identidade da mulher. Uma busca complexa que contamina a performance de si no palco e, ao mesmo tempo, a do gênero, quando corrompe o gesto fundador e consolidador para ser sujeito. (BUTLER, 2003, p. 200)

Como testemunho de uma identidade fluida pela ação decorrente da escrita de si, da dramaturgia de atos homônimos, a mulher impossível incorpora completamente as normas em repetidas vozes, as que também ocasionam buscas por um “ideal” de identidade, de atributos às mulheres normatizadas, mas também as que desfazem posturas, hábitos, posições do sexo essencial como verdadeiro e único.

Vocês quem vão decidir quem fala aqui, mas vocês não podem voltar pra suas casas, irem pros bares com esse final. Essa mulher é impossível porque ela pre-ci-sa ser im-pos-sí-vel, com ela nenhuma identificação, senão tá tudo errado, porque o ideal de mulher sedutora, mas não puta, bem casada, mas não nula, que trabalha mas sem tanto sucesso para não esmagar seu homem, magra, mas não neurótica com a comida [...]; mas a mulher plena de vida, autônoma, íntegra e integrada, capaz de realizar uma transformação, essa é a mulher mais deslumbrantemente bela que já vi (THÜRLER, 2016, p. 13)

Entre ato e relato homógrafos, os corpos estão em cena na escrita e no palco, no imaginário e no ficcional. Todos recaem em potentes excessos e possíveis destravamentos dos arquivos pessoais. Experiências reais com punhos que autenticam as meias-verdades. Escrever é preciso, porque uma mulher que se confessa como impossível é indecível, e somos conduzidos pelos recantos mais profundos do corpo que a aprisiona, uma forma de estilizar vidas.

Notas

- 1 Em 2002, a companhia foi criada com a inspiração da peça homônima de Valère Novarina, de modo que a grafia das palavras é baseada na referência ao espetáculo de estreia, *O lustre*, de Antonio Hildebrando. Com a pesquisa de doutoramento do dramaturgo Djalma Thürler, na qual ele argumenta a “desaturização do ator contemporâneo”, a ATeliê VoadOR incorpora, em sua grade estética, posições mais politizadas dentro de um contexto cultural e coletivo dos espetáculos teatrais. Consulta ao *site* da Companhia: <https://www.atelievoadorteatro.com.br/>.

- 2 O texto da dramaturgia, de autoria de Djalma Thürler, foi gentilmente cedido pelo autor. Nas referências que seguem e nas citações ao meu texto – por não ser obra publicada –, irei considerar o nome do autor, ano de criação do texto dramático e página, como está *ipsis litteris* no original apresentado.
- 3 Nas citações originadas do texto *Uma mulher impossível*, os trechos transcritos em destaque no formato negrito traduzem a voz masculina que a incita, por meio das cartas, com palavras obscenas.
- 4 Trago o sentido de arquivo fazendo reaparecer o sujeito na alteridade, aproximando-se do pensar do outro pelos suplementos. Para Derrida (1995, p. 24-25): “[...] o arquivo, como impressão, escrita, prótese ou técnica hipomnêmica, em geral, não é somente o lugar de depósito e conservação de um conteúdo arquivável passado que existiria de todos os modos sem ele, tal como ainda se acredita que foi ou terá sido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina do mesmo modo a estrutura do conteúdo arquivável em seu surgir mesmo e em relação ao porvir. O arquivamento produz, tanto quanto registra, o acontecimento”.
- 5 A biopolítica é considerada por pensadores que usam noções derivadas da biologia e da teoria evolucionista para apresentar a esfera da política voltada para a regulação da vida. A natureza é abordada por meios de teorias como modelo do comportamento político humano. Para Roberto Espósito (2010, p. 44): “A história humana não passa da repetição [...] da nossa natureza. O papel da ciência – sobretudo da ciência política – é o de impedir que a primeira e a segunda se afastem demais, em última análise: fazer da natureza nossa única história”. Michel Foucault (1988) é quem, no entanto, traz o sentido à biopolítica no qual irradia o pensamento contemporâneo. No campo de reflexão sobre a base do poder, ele trata e reflete dois aspectos da sociedade: a soberana e a disciplinar.
- 6 Em minha opinião, o termo “autoficção” deveria ser reservado aos textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria à narrativa de si. Uma situação, uma relação e um episódio são narrados e roteirizados, intensificados e dramatizados por técnicas narrativas que favorecem a identificação do leitor com o autor-herói-narrador. De um ponto de vista pragmático, são romances autobiográficos, baseados em um duplo contrato de leitura. (GASPARINI, 2014, p. 217)
- 7 Tomando como ponto de estudo a expressão artística “performance”, como uma arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte-estabelecida”, a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. (COHEN, 2002, p. 38)
- 8 Segundo Roland Barthes, a teatralidade busca uma “percepção ecumênica de artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior”, mas uma “polifonia significante” aberta sobre o espectador.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COSTA, José da. Biopolítica e teatro contemporâneo. *Lugar comum*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 121-133, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- DIP, Paula. *Para sempre teu, Caio F: cartas, conversas memórias de Caio Fernando Abreu*. São Paulo: Record, 2009.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1988.
- ESPÓSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Tradução M. Freitas da Costa. Lisboa: 70, 2010.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Posfácio Daniel Defert. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edição, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001a. (Coleção Quarto).
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: I: a vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: MOTTA, Manoel Barros (org.). *Estratégia, poder-saber*. Tradução Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b. p. 28-46. (Ditos e Escritos, IV).

GARCÍA, Paulo César. O outro lado de falas de si: o que podem encenar. *Ambivalências*: revista do Grupo de Pesquisa Processos Identitários e Poder, São Cristóvão, SE, v. 4, n. 8, p. 101-124, jul./dez. 2016.

GASPARINI, Phillipe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico 25 anos depois. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 70-85.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida M. de; MIRANDA, Wander M. (org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê, 2003. p. 141-156.

PRECIADO, Paul B. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 312, p. 11-20, jan./abr. 2011.

SOUZA, Pedro de. Na palavra de Michel Foucault, a cena da crise do sujeito. In: GUERRA, Vânia Maria Lescano; NOLASCO, Edgar César (org.). *Michel Foucault: entre o passado e o presente: 30 anos de (des)locamentos*. Campinas: Pontes, 2015. p. 39-52.

THÜRLER, Djalma. *Uma mulher impossível*. Salvador: Companhia de Teatro Ateliê Voador, 2016.

TRUJILLO, Gracia. “Mi cuerpo es mío”: parentalidades y reproducción no heterossexuales y sus conexiones con otras demandas. In: OLIVEIRA, João Manuel de; AMÂNCIO, Lígia. (org.). *Género, sexualidades e interseções e tangentes*. Lisboa: Gráfica Maiadouro; Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS-IUL), 2017. p. 75-88.

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual*. Madrid: Egales, 2006.

Sejamos todes trans:
contribuições e limitações do
Manifesto *Transfake*

*Djalma Thürler**

Introdução

Começo admitindo meu espanto em relação ao tema: não entendo a maneira como a questão do *transfake* tem sido colocada em pauta. Talvez por isso seja atraente discutir esse fenômeno/movimento/manifesto e responder da maneira mais sóbria possível a essa questão que tem tomado a pauta no campo do teatro nos últimos meses no Brasil. Escolho, pois, começar pelo começo, já que muitos com os quais eu conversei nos últimos tempos não sabiam sequer do que se tratava.

Pensando em seu título, que parafraseia a conclusão do pequeno e inquieto livro de Chimamanda

* Professor associado da Universidade Federal da Bahia (UFBA), professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e integrante do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS).
E-mail: djalmathurler@ufba.br.

Ngozi Adichie (2015, p. 50), especialmente quando a autora nigeriana – que já nos alertara que a pluralidade de vozes poderia eliminar de maneira contundente o perigo da história única e, por conseguinte, da permanência e propagação de estereótipos – diz que “existe um problema de gênero hoje e temos que resolvê-lo, temos que melhorar. Todos nós, mulheres e homens temos que melhorar”. Portanto, conclui ela, sejamos todos feministas, homens, mulheres e toda a sorte de multidão *queer*. “Sejamos todes trans”¹ é um convite ao diálogo entre um conjunto de autores e autoras que reúne sob a categoria de saberes de desaprendizagens (THÜRLER, 2018b) e o Manifesto Trans, movimento encabeçado no Brasil pela atriz travesti Renata Carvalho.

Transfake é um ato que reivindica o direito de personagens trans na ficção seres representados apenas e unicamente por travestis e transexuais. A “Carta aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgênero”, publicada pelo Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart),² dialoga com a estética³ decolonial e abre a possibilidade de reconstrução de histórias silenciadas, subjetividades reprimidas, linguagens e conhecimentos subalternizados pela ideia de totalidade definida pela racionalidade moderna e nos questiona, junto com Kaciano Gadelha (2018, p. 44), “que corpos estão em cena na maioria das vezes? Que roteiro de presentificam através desses corpos?”, corpos:

[...] que exigem emprego, moradia, assistência médica e comida, bem como um sentido futuro que não seja o futuro das dívidas impagáveis; é esse o corpo, ou esses corpos, ou corpos *como* esse corpo e esses corpos que vivem a condição de um meio de subsistência ameaçado, infraestrutura arruinada, condição precária acelerada. (BUTLER, 2018, p. 16)

É verdade que, de fato, estamos no meio de uma situação biopolítica na qual diversas populações estão cada vez mais sujeitas à precarização, por isso manifestações como o Manifesto Trans podem ser encaradas

como uma rejeição coletiva de precariedade induzida social e economicamente ou

mais do que isso, entretanto, o que vemos quando corpos se reúnem em assembleia [...] é o exercício – que se pode chamar de performativo – do direito de aparecer, uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais vivíveis. (BUTLER, 2018, p. 31)

Por outro lado, é importante entender o *transfake* no Brasil dentro da sua complexidade, característica central da contemporaneidade que, segundo Agamben (2009), significava não se contentar com os desdobramentos de sua época, sendo necessário situar-se a partir de um posicionamento estratégico com a finalidade de perceber criticamente os rumos pelos quais sua sociedade, sua cultura e sua história se produzem no tempo presente. Ainda:

a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Em outras palavras, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo e nem se adequa a suas pretensões e é, nesse sentido, inatual e, a partir desse afastamento e desse anacronismo, é mais capaz do que os outros de perceber e de apreender o seu tempo. Ser contemporâneo implica, pois, problematizar cada aspecto desprezível produzido por sua cultura, sua história e sua sociedade. O Manifesto Trans problematiza a interpretação de personagens trans por atores e atrizes cis, mas não foge de ser, também, problematizado.

Outra problematização recente no campo do teatro foi o episódio que tirou a cantora Fabiana Cozza do elenco de *Dona Ivone Lara* –

O musical. O objetivo deste texto não é o de debater a singularidade do colorismo, tardiamente pautado pelo movimento negro, nem entrar no mérito do posicionamento da cantora Fabiana Cozza, mas torna-se importante ressaltar como a polêmica, que envolve(u) opiniões tão diversas dentro do próprio movimento negro, transformou, da noite para o dia, Fabiana Cozza no “outro do outro do outro”, parafraseando o entendimento de Grada Kilomba (2010, p. 124) sobre o lugar social do homem branco, porque, se:

mulheres brancas têm um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o ‘outro’ do homem branco, pois são brancas, mas não são homens; homens negros exercem a função de oponentes dos homens brancos, por serem potenciais concorrentes na conquista das mulheres brancas, pois são homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas, nem homens, e exercem uma função de ‘outro’ do outro.

Fabiana Cozza, a negra desterrada, antítese da branquitude, da masculinidade e da negritude (RIBEIRO, 2017a, p. 45), é um excelente exemplo para pensarmos com Amartya Sen (2015, p. 80) sobre “a ilusão da identidade única e inevitável” e, ao mesmo tempo, chamarmos a atenção para a pluralidade das identidades humanas, sobre a construção social da identidade, de como a “subjetividade está sempre às voltas com rizomas, fluxos, máquinas, e é sempre altamente diferencial, processual”. (GUATTARI, 2016, p. 18) Ou seja, a política de identidade, assim pensada como rizoma,⁴ como abstração, opõe-se à raiz, posto que se configura como desdobramento, entrelaçamento que se multiplica ao infinito. Em outras palavras, a “identidade-rizoma” provém de dimensões e direções várias. Daí pensarmos com Glissant (2005, p. 27), que refuta também a:

[...] concepção sublime e mortal que os povos da Europa e as culturas ocidentais veicularam no mundo; ou seja, toda identidade é uma identidade de raiz única e exclui o outro. Essa visão da identidade se opõe à noção hoje ‘real’, nas culturas

compósitas, da identidade [...] como rizoma, da identidade não mais como raiz única mas como raiz indo ao encontro de outras raízes.

Em outras palavras, a identidade de raiz única:

não é capaz de fornecer uma concepção mais ampla do que significa, politicamente, viver junto, em contato com as diferenças, algumas vezes em modos de proximidade não escolhida, especialmente quando viver junto, por mais difícil que possa ser, permanece um imperativo ético e político. (BUTLER, 2018, p. 34)

Dirá a mesma Butler (2012), em outra ocasião, que “a identidade pode muitas vezes ser vital para enfrentar uma situação de opressão, mas seria um erro utilizá-la para evitar enfrentar a complexidade. Você não pode saturar a vida com identidade”, por isso emerge a noção de uma “totalidade-mundo” em oposição à unicidade e universalidade, porque:

enquanto não tivermos aceitado a ideia – não apenas através do conceito, mas graças ao imaginário das humanidades – de que a totalidade-mundo é um rizoma no qual todos têm necessidade de todos, é evidente que haverá culturas que estarão ameaçadas. Não será nem através da força, nem através do conceito que protegeremos essas culturas, mas através do imaginário da totalidade-mundo, isto é, através da necessidade vivida do seguinte fato: todas as culturas têm necessidade de todas as culturas. (GLISSANT, 2005, p. 156)

Não se trata de não entender que alguns corpos, de fato, não pesam (BUTLER, 2010) e que são considerados descartáveis (MBEMBE, 2018), mas as reivindicações, os apelos por justiça envolvem também um problema filosófico. Pensando com Butler (2018), a partir de *Corpos em aliança e a política das ruas – notas para uma teoria performativa de assembleia*, o que é a justiça e quais são os meios pelos quais a reivindicação pode ser feita, compreendida e aceita? Como conciliar a importância da existência do outro, como indivíduo ou cultura, com a afirmação

da importância de nossa própria existência individual? Como aceitar a identidade do outro sem perder a sua própria? Seria possível trabalhar a questão das alianças entre várias minorias ou populações consideradas descartáveis “entre grupos de pessoas que, de outro modo, não teriam muito em comum e entre os quais algumas vezes existe até mesmo desconfiança e antagonismo?”. (BUTLER, 2018, p. 34)

É a fim de responder a essas perguntas que essa trilha de referências é aqui apresentada, com o duplo objetivo de referenciar, em seu sentido mais amplo, e apontar os primeiros fios que, desdobrados, nos permitirão refletir sobre e entender melhor o movimento *transfake*, suas contribuições e limitações.

Proponho investigar os conceitos de lugar de fala, “apresentação”/representação/representatividade, a fim de sugerir caminhos para o entendimento de que “todo pensamento arquipélago é pensamento do tremor, da não-presunção, mas também da abertura e da partilha” (GLISSANT, 1997, p. 231) e de que é preciso, sempre, “desaprender” (THÜRLER, 2018b), pensar em outro tipo de conhecimento, de outra prática política, de outro poder social e, enfim, outro tipo de sociedade, que significa não só ir ao encontro de um entendimento acerca dessas questões – de que a democracia é um lugar muito instável, por exemplo –, mas se comprometer a dialogar com a sociedade, formando sujeitos críticos que se manifestarão em diferentes âmbitos de luta epistêmica e política, tornando-se instrumento efetivo de combate à perpetuação do secular desmando de uma cultura de compadrio colonial.

Questões como o racismo, o classismo, o sexismo, a transfobia afetam todas as pessoas, tratando-se de questões sociais mais amplas e que apesar das principais vítimas serem alvos perfeitamente identificados e definidos, isto não implica que não haja danos colaterais nem que toda a sociedade como um todo seja prejudicada por isto. (OLIVEIRA, 2017)

Daí ser tão importante a questão das alianças entre várias minorias, entre populações consideradas descartáveis, entre grupos de pessoas

que, de outro modo, não teriam muito em comum e entre os quais algumas vezes existe até mesmo desconfiança e antagonismo. (BUTLER, 2018)

Precisamos, pois, investir em “políticas de desaprendizagens” para responder às lógicas coloniais, apostando em outras experiências subjetivas, políticas, vivências culturais, alternativas econômicas e produção do conhecimento obscurecidas, destruídas ou bloqueadas pelo ocidentalismo, pelo eurocentrismo e pelo liberalismo dominantes. Desaprender é, nesse sentido, indissociadamente, um movimento teórico e político – macro e micro – que reconhece em cada sujeito estranhas possibilidades, que concebe a importância da interação entre teoria e prática, campos interseccionais, dissensos, dissidências, dobras e linhas de fuga, buscando dialogar com a gramática das lutas subalternizadas. Desaprender é entender que o presente seria cheio de todos os futuros se já o passado não projetasse nele uma única história. (GIDE, 1986, p. 21)

O lugar do lugar de fala

O tema aqui empreendido nos leva, inevitavelmente, à discussão e ao entendimento do conceito de lugar de fala, que, para nós, ampliando o entendimento de Rosane Borges (apud RIBEIRO, 2017b, p. 84), antes de mais nada, é uma postura (est)Ética, porque pensar o lugar de onde falamos através da arte é fundamental para a criação de uma política cultural das margens (THÜRLER, 2018a), política de subjetivação, tal qual pensada por Suely Rolnik (2008).

Como não há uma epistemologia determinada sobre o conceito de “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017b, p. 58), vamos utilizar como referência a discussão formalizada por Djamila Ribeiro, intelectual negra e feminista, no livro *O que é lugar de fala?*, primeiro da coleção Feminismos Plurais. Segundo a autora, a hipótese mais provável da origem do termo é que este tenha surgido a partir da tradição de discussão sobre *feminist*

standpoint, diversidade, teoria racial crítica e pensamento decolonial. (RIBEIRO, 2017b, p. 58)

Talvez essa origem nebulosa deixe margens para seu entendimento paradoxal, porque a ideia central do conceito de “lugar de fala” nunca foi a de impedir ninguém de falar, mas sim desconstruir a ideia de uma única voz protagonista – colonizada, masculina, branca, heterossexual, católica, capacitista etc. – impedir o acesso da população negra a certos espaços, porque:

[...] não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas e ouvidas. (RIBEIRO, 2017, p. 64)

Desse modo, Djamila Ribeiro quer dizer que brancos e negros não falam sobre o racismo da mesma forma. A experiência dos grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada “faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente”. (RIBEIRO, 2017b, p. 63) Por essa razão:

a participação política implica a entrada do corpo marcado no lugar que o poder reservou para si contra os corpos, aquele lugar onde o poder se exerce para dominar o outro, para subjugar, para submeter, transformando cada um em objeto: o trabalhador no capitalismo, a mulher no patriarcado, o negro na raça, as formas de sexualidades no regime do contrato heteronormativo. (TIBURI, 2017)

Márcia Tiburi (2017) ajuda a entender a questão, também partilhada por Djalma Ribeiro. Para a primeira:

se torna necessário separar o lugar de fala do lugar da dor. O lugar da dor é de cada um e em relação a ele só podemos ter escuta. Já o lugar de fala é o lugar democrático em relação ao qual precisamos de diálogo, sob pena de comprometer a luta. (TIBURI, 2017)

Para a segunda:

quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando do *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo. (RIBEIRO, 2017b, p. 64)

O “lugar de dor” ou “*locus* social” diz respeito ao silêncio ou ao ato de silenciar, e não às falas.

João Manuel de Oliveira (2017), em “Lugar de fala e policiamento do discurso”, acirra o debate ao mostrar como o “lugar de fala” tem restringido a troca de ideias e tem sido aplicado muitas vezes de maneira equivocada, superficial e incompleta. Para o pesquisador português:

o lugar de fala entrou no discurso ativista como forma de dizer quem pode falar, quem não pode, sobre que temas e, muito rapidamente, deixou de constituir uma forma de denotar uma determinação posição no discurso para passar a ser uma forma de controlar quem diz o quê [...]. Na visão do ativismo que parece agora ganhar foros de hegemonia, essa dimensão social e logo política, fica soterrada por debaixo da vitimação como privilégio epistêmico e de discurso. Ou seja, nas Olimpíadas da discriminação, melhor pode falar e representar quem mais vítima for. (OLIVEIRA, 2017)

Nesse sentido, Djamilia Ribeiro (2017a, grifo nosso) parece contraditória quando fala sobre o assunto em entrevista à *Caros Amigos*:

Eu falo também pro movimento feminista, sou totalmente contra a visão de que não tenha que falar com homem. Se ele está oprimindo a gente, matando a gente,

ele tem que entender isso, que ele não pode fazer isso. Isso significa dizer que o homem vai pegar o microfone e falar por mim? Não. Quer dizer que ele, nos espaços dele, tem que se pensar como homem. O que significa ser homem? ‘Eu tenho que cuidar da criação dos filhos tanto quanto a minha companheira’, ‘eu não posso assediar uma mulher’, ‘se eu tô num espaço com os amigos, eu vou falar que determinada postura é assédio’, ‘se eu sou professor eu vou trazer sistemas para dentro do espaço que eu atuo’... Então como ele pode usar esses espaços, não é? *Isso não necessariamente é chegar num evento feminista pegar o microfone e falar.*

Minha discordância vai em direção ao perigo da “corporificação do discurso”, conceito pensado por Fabiana Moraes (2017), que faz acreditar que apenas indígenas podem falar pelos indígenas, apenas mulheres negras podem falar pelas mulheres negras e assim por diante. O assassinato da travesti Dandara, em Fortaleza, o de Matheusa, no Rio de Janeiro, o ataque lesbofóbico ao bar Caras e Bocas, em Salvador, não deveriam, por esse viés, me implicar, porque o lugar de fala parece implicar a correspondência entre quem enuncia e a sua identidade – assim, o discurso pode e deve ser escutado ou não. A polêmica em torno da peça sobre a vida da transexual Gisberta, interpretada pelo ator Luís Lobianco, toca na mesma questão. Qual legitimidade teria um ator cisgênero gay representar uma personagem trans?

Segundo Oliveira (2017):

[...] esta visão maniqueísta aparentemente está cheia de boas razões, de falta de protagonismo histórico, de discursos excludentes das pessoas que dizem descrever e de opressões diretas de determinados sujeitos históricos. Contudo, ter um discurso sobre não quer dizer querer representar ou efetivamente representar essa população.

Quem também ajuda a tencionar essa questão é o filósofo e ex-presidente da Fundação Nacional de Artes (Funarte) Francisco Bosco, para quem “lugar de fala” é uma noção relevante demais para não ser discutida. Para o autor, é preciso abrir radicalmente o espaço público às vozes historicamente subalternizadas, mas não seria justo afirmar que

a posição política de um indivíduo só pode corresponder aos seus interesses estruturais: “todo indivíduo, como propõe Kant, habita uma tensão entre o interesse pessoal e o dever, que é o interesse do outro, da coletividade. Não me parece bom politicamente anular a dimensão do dever”. (BOSCO, 2017a)

Oliveira e Bosco apontam problemas de concepção e uso do conceito de lugar de fala. O primeiro diz que:

mantendo-nos no lugar da fala, criamos mais sectarismos, reforçamos a possibilidade de pulverização e de fragmentação, por alimentarmos ainda mais a dimensão identitarista e comunitária, sem que isso se reflita num político mais amplo, de diálogos, sinergias, debates. (OLIVEIRA, 2017)

Bosco, por sua vez, em entrevista concedida a Dias (2017), embora reconheça a legitimidade e a relevância dos movimentos sociais identitários e dos quais se considera um aliado, diz que se calar “significaria aceitar que determinados grupos sociais possam pleitear a exclusividade discursiva e política relativa a dimensões fundamentais da experiência social”.

E não se trata de negar o saber adquirido, a ideia mesma de que todos falam a partir de sua própria identidade e experiência pessoal, como ensina Bell Hooks (2015, p. 203) em *Mulheres negras moldando a teoria feminista*, afinal:

[...] as negras, assim como outros grupos de mulheres que vivem diariamente em situações de opressão, muitas vezes adquirem uma consciência sobre a política patriarcal a partir de sua experiência de vida, da mesma forma com que desenvolvem estratégias de resistência. Portanto é um retrocesso para toda e qualquer luta social negar o saber adquirido de grupos socialmente oprimidos.

Mas deve-se contribuir, discutir, debater, lutar, ampliar a pluralidade de discursos, “quebrar com o discurso autorizado e único que se

pretende universal” (RIBEIRO, 2017b, p. 70), afinal, concordando com Oliveira (2017):

parece-me superimportante que brancos discutam racismo, que homens discutam feminismo, que pessoas cis discutam assuntos trans. Isso significa democracia e existência de debate, possibilidade de produzir o político. A democracia implica espaços conflituais, de representação antagônica e até de diversidade de visões sobre políticas de representar.

Wallace Ruy, atriz trans e licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), em entrevista a Carlota Cafiero (2018), por exemplo, não concorda plenamente com o manifesto e reitera que “não é contra uma pessoa cisgênero representar um personagem trans, ou mesmo o contrário, mas é importante equilibrar a balança”.

Assim, vamos caminhando para evidenciar o que parece ser um dos principais nós do *transfake*: a ideia de que negros ou mulheres teriam dito que era proibido homens brancos falarem sobre determinados assuntos ou negaram sua produção acadêmica, equívoco que Djamila Ribeiro atribui à confusão entre lugar de fala e representatividade, afinal, “uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa”. (RIBEIRO, 2017b, p. 83-84) Assim, ainda com Djamila Ribeiro (2017b, p. 84), “falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações”, lógica semelhante a que pensou Bell Hooks para desmontar dois argumentos perniciosos sobre o feminismo: “[que] o feminismo é (só) sobre mulheres e que só os assuntos do gênero interessam às (pessoas) feministas que, de acordo com 1º argumento, são só mulheres”. (OLIVEIRA, 2018)

A partir dessa revisão, acreditamos que o lugar de fala nunca foi uma proposta de censura, mas sim a pressuposição ao diálogo enquanto reconhecimento do outro, e só quando se interrompe o diálogo é que:

ele corre o sério risco de estar contra si mesmo, de ter regredido a um momento que podemos chamar de anti-político. Se, de dentro da minha dor, eu elimino o diálogo, posso já ter deixado de lado a luta. Posso estar perdido em um exercício de puro ressentimento, no extremo – e há extremos – posso estar gozando na vingança ou na prepotência autoritária mascarada das mais belas lutas, tais como a da esquerda, do feminismo e do antirracismo. (TIBURI, 2017)

Djamila Ribeiro (2018, p. 84) faz coro com Márcia Tiburi e aponta outro equívoco que comumente se ouve, o de que o conceito de lugar de fala visa restringir a troca de ideias, encerrar uma discussão ou impor uma visão. O lugar de fala não é autoridade de fala, como se só quem vivesse uma experiência subalterna pudesse discorrer sobre seus aspectos. Pensar diferente disso soa uma contradição da política contemporânea, cuja expressão máxima é a noção de *transfake* como tem sido notada.

Aquenda a treta

A “Carta aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgênero” foi publicada na revista *Cult*, em 26 de fevereiro de 2018, pouco depois da estreia da peça *Gisberta*, produzida e protagonizada pelo ator Luis Lobianco, em 5 de janeiro do mesmo ano, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de Belo Horizonte. A peça já cumprira temporada de sucesso no Rio de Janeiro, com excelentes críticas, mas foi surpreendida com protestos contra a sua temporada na capital mineira. Os manifestantes afirmavam que “a peça de Lobianco atrapalha a luta verdadeira das trans pela conquista de espaços no palco”. (FIBE, 2018)

A carta inicia convidando o leitor para um diálogo:

Vamos conversar? Precisamos que vocês nos escutem. Então parem, se acomodem e abram seus corações e mentes. Precisamos falar sobre empregabilidade, transfobia e REPRESENTATIVIDADE. E sobre essa tal liberdade artística também. (MONART, 2018)

Mas o que se vê, ao longo de toda a carta e nos inúmeros documentos encontrados, é menos do que um diálogo. Parece que o tema não é tratado em toda a sua complexidade.

A carta assinada pelo Monart faz alusão ao texto de Valência Losada, intitulado “A insurgência trans e seu alvo impreciso” e não perde tempo em desqualificá-lo como “impreciso e confuso [...], que verticaliza na profundidade de um pires”. (MONART, 2018) Além disso, também desqualifica a própria Valência, coordenadora artística da Quintal Produções e responsável pela circulação da peça *BR Trans*, de Silvero Pereira, como opressora, transfóbica e “capitão do mato”. Mas, diferentemente do que acha a carta, Valência não se mostra “rasa” e reconhece, do seu lugar privilegiado, as inúmeras desigualdades, as exclusões, a falta de oportunidades aos saberes e vozes imposta ao universo trans, o lugar de silêncio, o não reconhecimento. E mais:

no que concerne ao universo trans, talvez a batalha por reconhecimento e dignificação seja ainda mais complexa, pois o apagamento simbólico, histórico e assassino desses corpos decorre de uma sociedade conservadora, altamente recalcada em suas sexualidades e incapaz de compreender, como imperativo fundamental do nosso tempo, o direito e a urgência que tangenciam às liberdades individuais. (LOSADA, 2018)

É também nos últimos dez anos que Leandro Colling (2018, p. 157) destaca a emergência de coletivos e artistas que trabalham com a arte como “potentes estratégias para produzir outras subjetividades capazes de atacar a misoginia, o sexismo e o racismo”. Ele aponta que a produção artística brasileira que problematiza as normas sexuais e de gênero, “arte sintonizada com perspectivas *queer*”, gera formas distintas de fazer política.

O Monart, igualmente, reconhece o papel de um teatro político:

teatro pode sim, mudar paradigmas, trazer reflexões, abrir corações e mentes, levantar discussões e temas, e que sim, enquanto artistas, devemos, precisamos e se é necessário questionar o nosso tempo. Plínio Marcos diria que devemos ser ‘repórteres de um tempo mau’. (MONART, 2018)

Ao citar Plínio Marcos, o movimento reconhece a filiação política e ideológica de um teatro que se assume como o transmissor da voz da contestação, mas, paradoxalmente, ignora o estatuto político dessas performances, que ampliam o repertório de corpos, identidades, desejos e afetos, não apenas como entretenimento ou arte, mas também como uma ferramenta para análise social e histórica.

O ator Armando Babaioff, que traduziu e produziu *Tom na fazenda*, se pronunciou nas redes sociais, em 29 de março de 2018, depois de assistir à peça *Gisberta*, no Teatro Rival, no Rio de Janeiro:

Lobianco é um contador de histórias, ele vive todxs os personagens que orbitam Gisberta, seu pai, sua mãe, irmãos, irmãs, inclusive os 14 jovens que torturaram e assassinaram Gisberta, todxs, *menos Gisberta* [...]. Quanto platéia eu acredito naquilo que é verossímil. Não sei se quero enveredar numa discussão sobre que personagens podemos ou não viver no teatro. Eu mesmo já fui criança, já fui velho, já fui homem, já fui mulher. Entendo que estamos vivendo tempos delicados, mas o palco do teatro é a última ágora que temos. É disso que temos que cuidar, temos que garantir que esse lugar seja ocupado por todxs, mesmo. Garantir que todxs possam usar o palco para contar as suas histórias. Através de editais, leis de incentivo, patrocínio público ou privado. Que 'Gisberta' continue em cena, por muitos anos. Obrigado Luis Lobianco por estar contando essa história. (BABAIOFF, 2018, grifo nosso)

Onde o Monart enxerga que produções como *Gisberta* fortalecem e contribuem para que a transfobia permaneça rígida e intacta – deslegitimando e reforçando o apagamento de suas presenças e identidades, marginalizando-as, tornando-as ficção caricatural –, achamos o inverso, que a encenação de *Gisberta* e *BR Trans*, *Sólo Almodóvar*, *Joelma*, *Os pássaros de Copacabana*, por exemplo – todos espetáculos feitos por atores e atrizes cis –, colaboram com o fim do silêncio, incomodam, desfamiliarizam, questionam o que a norma tenta calar. Esses espetáculos ocupam na cena contemporânea o lugar de inquietação, de contestação

social, que problematizam códigos identitários normativos, celebram outras vivências e resistências outras, são armas para denunciar e combater a violência, os preconceitos e discriminação e são, ao mesmo tempo, posturas de enfrentamento e potências de empatia, essa “construção intelectual que demanda esforço, disponibilidade para aprender e ouvir”. (BERTH, 2018, p. 29) Afinal, empatia não é apenas colocar-se no lugar do outro ou mensurar o que o outro sente – lembrando-se de Djamilia Ribeiro –, mas poderia ser entendida enquanto esses lugares de privilégio podem impactar na opressão sofrida pelo outro. Assim, “tão mais empática a pessoa será, quanto mais ela conhecer a realidade que denuncia uma opressão”. (BERTH, 2018, p. 29)

O que quero dizer e aonde quero chegar é que as peças citadas incorporam o debate sobre as assimetrias de nossa sociedade que impactam nas possibilidades de exercício político num sistema de enunciabilidade/visibilidade/audibilidade e fogem do coro tautológico e irascível de que todas as encenações cujos intérpretes cis interpretam trans são assassinas.⁵ Essa é uma visão deturpada, uma leitura limitada da ideia de empoderamento. Não adianta reduzir a política ao que você é como indivíduo e enquanto ganha reconhecimento como indivíduo, com a superação individual de certas opressões, sem pensar na sua participação em uma coletividade e na luta coletiva contra uma estrutura social opressora ou, em outras palavras:

julgar que se empoderar é transcender individualmente certas barreiras, mas seguir reproduzindo lógicas de opressões com outros grupos em vez de se pensar empoderamento como pensar conjuntos de estratégias necessariamente antirracistas, antissexistas e anticapitalistas. (BERTH, 2018, p. 40)

“Presentação”, representação e representatividade

Em *Em busca da representatividade transgênero nas telas e palcos*, entrevista concedida à Carlota Cafiero (2018), Renata Carvalho diz que

a luta pela representatividade trans nas telas e nos palcos se resumiria a uma palavra: representatividade, o que, para a artista, é “o ato de estar presente, de corpo presente”. Na mesma entrevista, Wallace Ruy diz “que artistas trans não representam pessoas trans nos espaços ficcionais, mas ‘presentam’, pois quando atuam, são os seus corpos presentes em cena”. A partir dessas pistas, vamos finalizar este capítulo falando sobre o teatro performativo como o lugar da subjetividade possível.

O tema da representatividade tomou as páginas das redes sociais e ganhou força no início de 2018, quando o apresentador Tiago Leifert, num dos programas que apresenta na Rede Globo de Televisão, o *reality show* Big Brother Brasil, disse: “Deixa eu falar a real. Ninguém aqui fora deu procuração para vocês representarem ninguém aí. Sem essa de representatividade, que isso não leva a nada”. A noção de representatividade que o apresentador desconhece é cara aos movimentos e minorias sociais, afinal:

no regime da visibilidade em que vivemos, ‘ser visto’ é também uma forma de pressionar instâncias governamentais por mais direitos e políticas de igualdade, a fim de garantir a dignidade humana de grupos sociais cotidianamente vilipendiados. (MENDES, 2017)

É também a percepção de que, ao longo da história, algumas identidades, por causa de um “projeto de nação” (MISKOLCI, 2012), foram privilegiadas, como questiona o texto da “Carta aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgênero”:

Procure nos livros de história as nossas histórias. Nós não fazemos parte da história. Não fazemos parte do conceito de humanidade, não somos humanos, somos falsos, de brincadeira. Os livros existentes que nos mencionam são exatamente para contar sobre nossa marginalização histórica. Vocês senhores feudais, produtores, artistas, capitães do mato, diretores e açoitadores, vocês nos apagam, nos excluem, nos deixam sem rosto, sem voz, e o pior, tentam nos calar, nos tornar risíveis (mais uma

vez). Mudam-se as histórias, nunca os protagonistas: Os homens brancos e cisgêneros. (MONART, 2018)

Nesse sentido, o Monart evidencia a falta da presença trans na história e na história do teatro brasileiro e do corpo como potência de luta. Acredita que a representatividade, nesse modelo de sociedade excludente e marginalizador, pode reverter esse processo

porque nossas identidades, corpos e presenças serão naturalizadas e humanizadas nos espaços de poder, passará a ser uma identidade legítima, verdadeira, real e palpável, e é só a partir daí, nascerá o afeto, o conhecimento, o entendimento e a empatia. (MONART, 2018)

Salvador tem sido palco de, nos últimos anos, assim poderia dizer, uma fábrica de *transfakes*. Desde 2012, espetáculos como *Sólo Almodóvar*, *Joelma* e *Os pássaros de Copacabana* vêm discutindo e reivindicando a cena contemporânea livre das políticas identitárias, como palco aberto para “implodir, no coração do desejo, o modo de vida burguês [...] e sua política de relação com a alteridade”. (ROLNIK, 2008, p. 31)

Para Gil Vicente Tavares, autor e diretor artístico do Teatro Nu, de Salvador, responsável pela peça *Os pássaros de Copacabana*, que vem pesquisando, em sua dramaturgia escrita e da cena, o tensionamento dos limites do ator e da atriz, fazendo com que trocas de gênero, caráter e idade imponham desafios a quem estiver no processo, “o teatro é um lugar especial, onde nos colocamos no lugar do outro, deixamos de ser nós mesmos para representar outra pessoa, outro caráter, gênero, orientação sexual, idade, época, cultura”.⁶ Marcelo Praddo, ator cis que representa a travesti na peça dirigida por Gil, quando perguntado sobre a polêmica do *transfake*, disse que:

o palco ainda é – e deveria sempre ser – o lugar da transgressão. Compreendo que as minorias – em qualquer tempo – tenham que se utilizar de instrumentos de afirmação, para conseguir direitos e possibilidades de existência, num mundo cada vez mais con-

servador. Por outro lado, acho que a arte deve ser o universo do exercício da liberdade. Acho que a personagem de teatro – independente de seu gênero ou orientação sexual – pode ser interpretada também por qualquer ator ou atriz, cis, trans... o que seja. O mundo contemporâneo exige de nós uma atitude mais liberta de conceitos pré-estabelecidos, especialmente da arte e de seus artistas.⁷

Complementando a sua opinião, em entrevista ao autor, Gil Vicente Tavares lembra que, recentemente,⁸ Patrícia Selonk fez o papel de Hamlet numa montagem da Cia Armazém de Teatro e nos lembramos que, bem antes, em 1991, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, a atriz Cláudia Abreu, então com 20 anos, recebeu um convite do diretor Antonio Abujamra para fazer a peça *Um certo Hamlet*, de Shakespeare, mas seu personagem não seria, como poderíamos esperar, o de Ofélia, mas sim o do protagonista, também vivido, posteriormente e em outras montagens, por Diogo Vilela, sob a direção de Marcus Alvisi (2001), e por Wagner Moura, sob a direção de Aderbal Freire-Filho (2008). *Um certo Hamlet* não difere do original: a peça teatral reconta a história de como o príncipe Hamlet vinga a morte de seu pai, envenenado por seu tio Cláudio, que, em seguida, casou-se com sua mãe, a rainha Gertrude, tomando o trono e a coroa para si.

Trago o exemplo anteriormente incitado por Gil Vicente Tavares e, ao mesmo tempo, a discussão de Luís Otávio Burnier sobre o binômio representar e interpretar, que nos interessa. Burnier (2002) esclarece que, em seu sentido próprio, interpretar quer dizer traduzir, e representar significa “estar no lugar de”, mas também pode significar o encontro de um equivalente. Quando um ator interpreta um personagem, ele está realizando a tradução de uma linguagem literária para a cênica, “ele é um intermediário, alguém que está entre. No caso do teatro, ele está entre a personagem e o espectador, entre algo que é ficção, e alguém real e material” e, “geralmente, o conceito de interpretação também evoca o da identificação psíquica do ator com a personagem, além de, historicamente, estar intimamente ligado ao texto literário”. (BURNIER, 2002, p. 27-28)

Quando o ator representa, está encontrando um equivalente (BURNIER, 2002) e, assim, conseqüentemente, vai desestruturando a personagem concebida pela estética naturalista:

O ator não está interpretando Hamlet, mas emprestando a essa personagem suas ações físicas carregadas de organicidade. Ele não é Hamlet. O ator é ele mesmo em cena, mostrando suas ações vivas codificadas e nascidas de seu trabalho cotidiano, revelando, na realidade, as imagens que vêm incutidas nestas ações, que absolutamente nada têm a ver com Hamlet. (FERRACINI, 2003, p. 25)

O que é equivalente para Burnier poderia ser chamado de transversal por Deleuze, para quem é possível pensar ou escrever transversalmente sobre certos fenômenos sem passar pela experiência real, do mesmo modo que é possível viajar sem sair do lugar. (PRECIADO, 2014) Em outras palavras, Cláudia Abreu (mulher, cis) só poderia fazer o personagem Hamlet (personagem masculino, cis) porque o espetáculo, em sua estética e concepção, não era uma tradução; ao contrário, fora concebido pensando na emancipação do ator e, conseqüentemente, na desestruturação da personagem naturalista e na libertação das bases da mimese, do ilusionismo e do artificialismo, indo em direção a um teatro de caráter performativo, que expõe sua teatralidade tomando o corpo como mutação e potência, que tem “o gosto pelo travestimento, o prazer de criar a ilusão, projetar simulacros de si e do real em direção ao outro”. (FÉRAL, 2015, p. 88) Para Féral (2015, p. 114):

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

Um teatro performativo estaria marcado, pois, pelo lúdico, pelo presente, libertando-se da representação mimética do real, jogando por terra a aliança com a verossimilhança, mas se avizinhandando ao conceito de teatralidade. Como a atriz Cláudia Abreu não reproduz ou interpreta Hamlet, ela “é seu próprio signo; [...] não é signo de alguma outra coisa, mesmo que o possa ser num plano secundário”. (GLUSBERG, 2013 p. 73)

O teatro performativo, para além dos corpos dos atuantes, almeja enfatizar sua presença, daí a noção de “presentação” defendida por Wallace Ruy estar associada ao conceito de presentificação e remeteria tanto à dimensão de estar ali, estar presente, mostrar o corpo, ocupar espaço, ser reconhecida e vista; quanto à noção da “manifestação de uma urgência, de uma presentificação radical” (RESENDE, 2008, p. 27), nem o passado, tampouco às ideias utópicas sobre o futuro. O tempo e o espaço presentes são “apresentados com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável” (RESENDE, 2008, p. 28), “abolindo qualquer ideia de reprodução ou repetição da realidade”. (SARRAZAC, 2000, p. 53) Nesse sentido, é legítimo que o Monart esteja pensando que as pessoas trans querem levar essa presentificação para a cena:

mostrar que a experiência trans não é só metáfora, símbolo, alegoria. Que ela não se dá somente como construção poética no espaço-tempo de suspensão da realidade que é o teatro, mas que ela é real, tangível, concreta. E como tal, mais que simplesmente explorar a potência metafórica da vida trans, o teatro pode e deve, sim, contribuir para exibir esses corpos, essas experiências em toda a concretude, trazendo as pessoas trans para o palco e não somente utilizando-as como símbolos. (DOURADO, 2018)

Esses corpos estão se insurgindo, furando um bloqueio de gerações para dizer que estão vivos e querem dizer daquilo que os atravessa. Por isso, quando falamos de representação e presentificação, à luz das

referências aqui citadas, não estamos falando de fenômenos diferentes ou opostos, ao contrário, porque se:

nos anos oitenta e noventa apareceram novas exigências de literalidade e teatralidade, elas se ligaram a um evento cênico que deveria ser pura apresentação, pura *presentificação* do teatro, a ponto de apagar toda ideia de reprodução, de repetição do real. (SARRAZAC, 2013)

A importância da solidariedade na experiência política social

A questão do *transfake*, que inspirou alguns e irritou outros, obrigou todos nós a reconhecer que esse é um debate legítimo e difícil de ser enfrentado. Por estratégia, volto ao “lugar do lugar de fala” porque entendo que não dá mais para discutir seriamente o Brasil sem levar em conta as formulações dos grupos subalternos, das multidões *queer* pensadas por Preciado (2011). De uma maneira correta e urgente, a vivência concreta desses indivíduos dá acesso a uma dimensão dos conflitos sociais que nenhuma abordagem teórica feita por indivíduos sem essa vivência é capaz de alcançar. E é claro que, no teatro, deve caber a história a contrapelo, de todes os vencidos. E também há de ser espaço para que todes, de toda natureza, possam apresentar/representar seus próprios corpos abjetos. (BUTLER, 2010)

Por outro lado, o conceito de lugar de fala não pode ser mobilizado para desqualificar qualquer intervenção no debate público sobre problemas sociais que envolvam essas multidões com a premissa de que, necessariamente, reproduziriam os interesses da sua estrutura de origem porque isso é, em outras palavras, ir contra o princípio da vida moral do sujeito – já defendido aqui através de Bosco (2017a) –, que é a sua capacidade de, pelo menos em parte, transcender o seu interesse imediato e particular.

Se acreditarmos que o indivíduo só pode defender os interesses da sua estrutura de origem, estaremos anulando sua capacidade de solidariedade na experiência política social. Por essa razão, não podemos perder de vista o horizonte e devemos garantir o direito:

de qualquer pessoa pensar a respeito do que está acontecendo e não ceder a pressões intimidadoras. Há autoritarismo nesse movimento, há maniqueísmo, esquematismos grosseiros, mera inversão do poder (em vez de romper o seu paradigma), entre outros traços que devem sim ser criticados, sem prejuízo de uma adesão fundamental à luta por igualdade de gêneros. (BOSCO, 2017a)

Mas, como dissemos no início do capítulo, o tema é complexo. Asad Haider (2018) defende que a política identitária contemporânea é uma neutralização dos movimentos contra a opressão racial, sempre parcial e ambivalente, e não uma progressão em relação à luta de base contra o racismo. Gosto da ideia para pensar também o *transfake*. Concordo que o Brasil precisa acertar muitas contas com sua perversidade social, que o “preconceito, forma proeminente de poder, faz com que muitos indivíduos, por serem de antemão enquadrados em identidades desvalorizadas pelo sistema de tradição, não sejam devidamente reconhecidos” (BOSCO, 2017a, p. 9) e, para tanto, às vezes, é preciso endurecer, confrontar, explicitar as tensões, mas, da forma como tem sido performado, pode ser visto como um exemplo das consequências de reduzir a política à performance identitária, que, paradoxalmente, acaba por reforçar as mesmas normas que se dispõe a criticar. É importante ressaltar o que Butler (2018, p. 75) diz: os direitos pelos quais lutamos são plurais e “essa pluralidade não está circunscrita, de antemão pela identidade, isto é, não constitui uma luta apenas de determinadas identidades”. Ou ainda:

[...] a vida não é a identidade! A vida resiste à ideia da identidade, é necessário admitir a ambiguidade. A identidade pode muitas vezes ser vital para enfrentar uma situação de opressão, mas seria um erro utilizá-la para evitar enfrentar a complexidade. Você não pode saturar a vida com identidade. (BUTLER, 2012)

A melhor maneira de sair do impasse, me parece, pode ser a perspectiva de Asad Haider (2018), a de que é preciso que prevaleça o princípio da solidariedade, um devir universalidade, a capacidade de se juntar em nome de princípios e desejos comuns para transformar profundamente a realidade, como opinou sobre o tema, com ironia e desbunde, a ativista transvestigenera⁹ Indianare Sophia:

Gente sinceramente deixo essas afetividades copiadas do mundo cis e essa solidão cisgenera pra vcs que reproduzem uma inclusão a la mode cis [...] e vão ser feliz. A 'solidão da mulher Trans,' Da mulher negra, Pra mim não existe se estou com amigas Trans, negres. Divido Casa, vivências e afetos. Por favor. Desconstruam essa reproduções de cisheteronormas que vcs carregam pra poderem serem incluídes na porra do mundo cishetero. Mostrem o pau, peito, buceta cu na esquina. Destruam essa porra e não reproduzam. Eu internamente dou muitas risadas em reuniões. Quanta perda de tempo e energia. Desaquenda mona, mina, mano, manes. Sou monstro. Fui ser feliz e não volto. (SOPHIA, 2018)

É evidente que Lobianco, Silvero Pereira, Fábio Vidal, Marcelo Prado, Simone Brault, atores e atriz dos espetáculos citados, nunca poderão lutar contra a transfobia da mesma forma que Renata Carvalho, que sente na pele, literalmente, a intensidade da violência social. Nenhum(a) daqueles(as) – excelentes intérpretes – tem essa dor, e isso, certamente, limita sua compreensão e engajamento.¹⁰ Essa diferença, como afirma Francisco Bosco (2017a), é irreduzível – mas há dimensões de encontro possíveis também, “porque o exercício público do gênero, dos direitos ao gênero, pode-se dizer, já é um movimento social, que depende mais fortemente das ligações entre pessoas do que qualquer noção de individualismo”. (BUTLER, 2018, p. 75)

O déficit por reconhecimento e representatividade da identidade trans e, por conseguinte, da cultura trans talvez possa ser manifestado em formas jurídicas, em leis e ações de políticas públicas, como fora o edital Prêmio Cultural LGBT, em 2009, da Secretaria da Identidade e da

Diversidade Cultural, do Ministério da Cultura (MinC), que premiou 33 propostas de todas as regiões do país, ou com o fortalecimento do Comitê Técnico de Cultura de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais – LGBT, também do MinC, que passou a funcionar desde junho de 2013, mas que, depois do *Relatório Final do Comitê Técnico de Cultura para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais – LGBT*, em 2014, pouco ou nada mais ouvimos falar, isso apenas para ficar ao nível das políticas federais.

Mas, por ora, deixem-me dizer, concordando com Butler (2018, p. 79), que, se “o termo *queer* não designa identidade, mas aliança, e é um bom termo para ser invocado quando fazemos alianças difíceis e imprevisíveis na luta por justiça social, política e econômica”, precisamos reivindicar que as vidas sejam tratadas igualmente e que sejam igualmente vivíveis em suas dimensões biopolíticas. É importante destacar que há toda uma multidão *queer* que se encontra em posição de exposição radical, multidão nua e matável, parafraseando Agamben (2004), sem as proteções políticas básicas em forma de leis, e esse deve ser o ponto de partida para encorajar e mobilizar todos nós, sujeitos “de fora”, a entrar no debate. Eu já entrei – sejamos todes trans!

Notas

- 1 Este texto é o resultado da discussão em dois congressos: o Queering luso afro, na cidade do Porto, em Portugal, em 2018, e da mesa-redonda “Singularidades – contribuindo com a coletividade”, dentro da Programação do Festival de Cenas Teatrais (Fescete) 2018, na cidade de Santos.
- 2 O manifesto *Representatividade Trans* foi lançado pelo Monart em 11 de março de 2017, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo.
- 3 Por estÉtica, entendemos o interesse cada vez mais frequente de produções artísticas destinadas ao questionamento social e político.
- 4 Utilizamos a palavra “rizoma” e suas variações como um conceito sinônimo a diversidade, seguindo o pensamento de Deleuze, que opõe às estruturas de pensamento de raiz única, que buscam um único caminho, ao sistema rizomático, formado pela multiplicidade: “Uma

das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas”. (GUATTARI; DELEUZE, 2011, p. 30) Talvez o mais ilustrativo exemplo de sistema rizomático na natureza seja a estrutura que se forma em um jardim ou campo coberto por grama, em que há raízes por todos os lados, entrelaçadas, uma multiplicidade de conexões em constante expansão.

- 5 É preciso lembrar que, em março de 2018, dessa vez no Rio de Janeiro, o público de *Gisberta* foi recebido com uma manifestação na porta do Teatro Rival com frases como: “‘Assassinosa!’, ‘Você está matando Gisberta pela segunda vez!’, ‘O dinheiro do seu ingresso patrocina o assassinato de travestis’, e ‘até uma trans que estava indo assistir a peça foi chamada de transfóbica’”. (BABAIOFF, 2018)
- 6 Gil Vicente Tavares, entrevista concedida ao autor em 4 de julho de 2018.
- 7 Marcelo Praddo, entrevista concedida ao autor em 4 de julho de 2018.
- 8 A peça da Armazém Companhia de Teatro estreou em 2017.
- 9 Indianare Sophia se autodeclara como trans e travesti, o que ela chama de transvestigenero.
- 10 Em 27 de julho de 2018, depois da peça *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu* ter sido autorizada pelo desembargador Sílvio Neves Baptista Filho a ser reinserida ao Festival de Garanhuns, em Pernambuco, uma nova liminar judicial, dessa vez a pedido da Ordem dos Pastores Evangélicos de Garanhuns e Região, pedia, mais uma vez, seu cancelamento. O que segue, agora, é o relato de Natália Mallo: “No intervalo, um estrondo e muita fumaça. Muita cara de prenúncio. Então, após soltarem bombas no espaço, chega uma liminar judicial e nós decidimos desobedecer, com apoio da nossa produção. Daí a segurança contratada (‘contrapartida’ oferecida pelo FIG) se volta contra nós, e proíbe a entrada do público. [Nessa hora] a amiga Renata Carvalho disse basta. Ela quebrou tudo (não é metáfora), expôs os covardes e berrou todas as verdades. A força era tanta que um batalhão inteiro da PM não teve coragem de agir. ‘Acalma ela!’, gritaram pra mim, e eu pensei: não. Ouçam, e aguentem! E permaneci dando suporte e vigiando a movimentação. Foi uma catarse e tanto. Renata abre os portões à força e pede a invasão do público, que ocupa o espaço aos gritos de ‘Fascistas!’ Nós rasgamos a liminar, e na malandragem, começamos o espetáculo, quando os censores se distraíram para assinar papéis. Cortaram o som (cantei a trilha sonora a capela), cortaram a luz. Tiraram o toldo que protegia o público da chuva, e a peça não parou. O público ficou até o fim, e foi a nossa proteção”. (MALLO, 2018)

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. Tradução Christina Baum. São Paulo: Companhia da Letras, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BABAIOFF, Armando. [Tom na fazenda]. [S. l.], 29 mar. 2018. Facebook: <https://www.facebook.com/babaioff>. Disponível em: <https://www.facebook.com/babaioff/posts/10155854058828800>. Acesso em: 21 maio 2019.

BERTH, Joice. *O que é empoderamento*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BOSCO, Francisco. *Militância e ‘linchamentos’ inspiram ensaio “A Vítima Tem Sempre Razão?”* [Entrevista cedida a] Úrsula Passos e Rafael Gregório. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 nov. 2017a. Ilustrada.

BOSCO, Francisco. *A vítima tem sempre razão? Lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro*. São Paulo: Todavia, 2017b.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2002.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 151-172.

BUTLER, Judith; PRECIADO; Beatriz. *Judith Butler y Beatriz Preciado en entrevista con la revista Têtu. Las disidentes*, [s. l.], 2012. Entrevista. Disponível em: <https://lasdisidentes.com/2012/04/20/judith-butler-y-beatriz-preciado-en-entrevista-con-la-revista-tetu/>. Acesso em: 16 jun. 2018.

CAFIERO, Carlota. Em busca da representatividade transgênero nas telas e palcos. *A Tribuna*, [s. l.] 2 jul. 2018. Disponível em: <http://www.tribuna.com.br/noticias/noticias-detalle/cultura/em-busca-da-representatividade-transgenero-nas-telas-e-palcos/?cHash=938f195f77a485e282de58214ffb6655>. Acesso em: 3 jul. 2018.

COLLING, Leandro. A emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia I*. Tradução Suely Rolnik. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DIAS, Bianca. Bianca Dias e Francisco Bosco debatem o livro 'A vítima tem sempre razão?'. *CULT*, São Paulo, 4 dez. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-francisco-bosco/>. Acesso em: 3 jul. 2018.
- DOURADO, Rodrigo. *Sobre o transfake* (2). [s. l.], 14 jan. 2018. Facebook: Rodrigo Dourado. Disponível em: <https://www.facebook.com/rodrigo.dourado.9/posts/1615902871823860>. Acesso em: 3 jul. 2018.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução: J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2003.
- FIBE, Cristina. Transradicalismo: um ator cisgênero pode interpretar um personagem trans? Protestos em Minas Gerais acendem o debate. *Época*, São Paulo, 30 jan. 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/01/transradicalismo-um-ator-cisgenero-pode-interpretar-um-personagem-trans.html>. Acesso em: 25 abr. 2019.
- GADELHA, Kaciano. Corpopolítica: errâncias poéticas decolonizando roteiros. In: PALCO giratório: circuito nacional. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2018. p. 42-52.
- GIDE, A. *Os frutos da terra*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-monde: poétique IV*. Paris: Gallimard, 1997.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GUATTARI, Félix. *Confrontações: conversas com Kuniichi Uno e Laymert Garcia dos Santos*. São Paulo: n-1 edições, 2016.

HAIDER, Asad. *Mistaken identity: race and class in the Age of Trump*. Nova York: Verso, 2018.

HOOKS, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, DF, n. 16, p. 193-210, jan./abr. 2015. Tradução Roberto Cataldo Costa.

KILOMBA, Grada. *A máscara*. [201-?]. Tradução de Jessica Oliveira de Jesus. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/115286/112968>. Acesso em: 4 jul. 2018.

KILOMBA, Grada. *Plantation memories: episodes of everyday racism*. 2nd ed. Münster: Münster UNRAST-Verlag, 2010.

LOSADA, Valência. A insurgência trans e seu alvo impreciso. *CULT*, São Paulo, 19 fev. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/gisberta-luis-lobianco-ccbb-bh/>. Acesso em: 12 abr. 2019.

MALLO, Natalia. [*Tem horas em que ou você vive ou você filma*]. São Paulo, 28 jul. 2018. Facebook: <https://www.facebook.com/natmallo>. Disponível em: <https://www.facebook.com/natmallo/posts/10217569718579005>. Acesso em: 25 abr. 2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MENDES, Gissely. Representação de LGBTs na mídia: entre o silêncio e o estereótipo. *Carta Capital*, São Paulo, 18 maio 2017.

MISKOLCI, Richard. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2012.

MORAES, Fabiana. Falar de, falar por, falar com. *In: TODOS os gêneros: mostra de arte e diversidade*. 4. ed. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

MOVIMENTO NACIONAL DE ARTISTAS TRANS -MONART. Carta aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgênero. *CULT*, São Paulo, 26 fev. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/carta-aberta-do-movimento-nacional-de-artistas-trans/>. Acesso em: 4 mar. 2018.

OLIVEIRA, João Manuel de. Feminismos são para toda a gente. *Esquerda*, Lisboa, 10 mar. 2018. Disponível em: <https://www.esquerda.net/artigo/feminismos-sao-para-toda-gente/53614>. Acesso em: 26 jun. 2018.

OLIVEIRA, João Manuel de. Lugar de fala e policiamento do discurso. In: OLIVEIRA, João Manuel de; NAVARRO, Pablo Pérez. *Blog Orgullos Críticos do Sul*, [s. l.], 10 jul. 2017. Disponível em: <https://orgulloscriticos.wordpress.com/2017/07/10/lugar-de-fala-e-policiamento-do-discurso/>. Acesso em: 26 jun. 2018.

PRECIADO, P. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, P. Multidões queer: notas para uma política dos anormais. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RIBEIRO, Djamila. O algoz não vai ter mais razão. *Carta Capital*, São Paulo, 18 dez. 2017a. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/revista/983/o-homem-branco-nao-vai-mais-ter-razao>. Acesso em: 7 jul. 2018.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala*. Belo Horizonte: Letramento, 2017b.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: FURTADO, Beatriz; LINS, Daniel (org.). *Fazendo rizoma*. São Paulo: Hedra, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Critique du théâtre: de l'utopie au désenchantement*. Paris: Circé, 2000.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, n. 13, p. 56-70, jun. 2013.

SEN, AMARTYA. *Identidade e violência: a ilusão do destino*. Tradução José Antonio Arantes. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2015.

SOPHIA, Indianare. [*Gente sinceramente*]. Rio de Janeiro, 11 jan. 2018. Facebook: https://www.facebook.com/indianara.sophia?__

tn__=%2CdC-R-R&eid=ARAVhlNp9JT1JdAokg_fVhQM6sB4AJ7-d9-dVL6BkMc9bbpWoMDaYnjQS2XYRKwsCxSl2jEtogSuWiL1&hc_ref=ARSycBgCt63HGFUtkmLVhPAFkcE_AtDXC-SCEa2DSwD2i86zYydu7Pim_GM_tbg6As&fref=nf. Disponível em: <https://www.facebook.com/indianara.sophia/posts/431239317293226>. Acesso em: 25 abr. 2019.

TIBURI, Márcia. Lugar de fala e lugar de dor. *CULT*, São Paulo, 29 mar. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/lugar-de-fala-e-etico-politica-da-luta/>. Acesso em: 25 jun. 2018.

THÜRLER, Djalma. *A língua política, a política poética e o agenciamento do sensível*. 2018. Trabalho apresentado a 8ª Conferência Latino-américa e Caribenha de Ciências Sociais: as lutas pela igualdade, a justiça social e a democracia num mundo turbulento. Buenos Aires, 2018a.

THÜRLER, Djalma. “Sabedoria é desaprender”: notas para a construção de uma política cultural das margens. In: SILVA, Gimima; RIOS, Otávio; PUGA, Lúcia (org.). *Alfabetização política, relações de poder e cidadania: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018b. p. 14-26.

Eu sou neguinha? Identidades e ambiguidades na MPB

*Jorge Caê Rodrigues**

Porque o ser humano, seja homem
ou mulher, é uma eterna criação.
(RAINHA DO EGITO, 1976)

Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto:
que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram
terminadas – mas que elas vão sempre mudando.
Afinam ou desafinam. Verdade maior.
(ROSA, 2006)

Introdução

No Brasil, a Música Popular Brasileira (MPB) desempenha papel de tradutora, ou melhor, de espelho do cotidiano das nossas culturas. Política, religião, sexo e outros aspectos sociais estão presentes nas nossas

* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Realizou estágio de pós-doutorado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, junto ao Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS), da Universidade Federal da Bahia (UFBA). É professor do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ). *E-mail:* cae_rodrigues@globo.com.

canções, assim como personagens desviantes em gênero e sexualidade também se revelam em muitas das canções que embalaram a história da MPB. Do sujeito que se fantasia de Antonieta¹ para brincar no Bola Preta e encabula sua amada ao Zezé,² que, por conta da sua cabeleira, era alvo de chacota acerca da sua masculinidade, ou a menina³ que gosta de namorar as outras meninas. Porém, a partir dos anos 1960, artistas passam a abordar questões de gênero e sexualidade não só nas suas canções, mas também nas suas performances – no palco, nas capas dos discos e nos vídeos.

Nos primeiros anos da ditadura cívico-militar, em 1967, tivemos um movimento que provocou mudanças pontuais no cenário artístico brasileiro, a Tropicália. Esse marcante encontro de muitos(as) artistas, em termos culturais e políticos, expressou, no sotaque nacional, o panorama de mudanças as quais atravessava o mundo, influenciou o comportamento e tocou a sensibilidade da geração que acompanhava aturdida e entusiasmada as novas propostas musicais oferecidas. O movimento abriu novos caminhos para o cenário artístico, notadamente o musical, além de trazer novas discussões sobre o imaginário brasileiro, pela primeira vez abordando pontualmente questões de gênero e sexualidade.

Quase 50 anos depois, em 2015, o vídeo “Zero”, da cantora Liniker, causou impacto e despertou a atenção não apenas pelo aspecto musical. Dona de belíssima voz, a artista edita sua imagem de forma original, usando turbante, saias longas, longos brincos, batom nos lábios sob um fino bigode. Mais uma vez, o universo da música popular reascendeu e corroborou com os debates sobre gênero e sexualidade, avançando da MPB às mídias sociais.

Este texto faz parte de uma pesquisa que pretende fazer uma genealogia de como as dissidências sexuais e de gênero vêm sendo abordadas na visualidade da MPB, no *design* gráfico das capas dos LPs e CDs que ainda são produzidos, nos videoclipes e nas performances de alguns artistas. A pesquisa pretende contribuir com uma possível genealogia das “performances dissidentes” de gênero e sexualidade na MPB,

anteriores ao fenômeno que se inicia com “Zero”.⁴ Quem antes deles provocou a respeitada MPB? Sempre nos lembramos do nome do Ney Matogrosso, mas há outros que tiveram ousadia e coragem, com suas performances, de questionar as fronteiras estabelecidas socialmente no que se refere a gênero e a sexualidade. Aqui, me refiro à performance no sentido de apresentação, realização, e não no sentido que a palavra ganha a partir da segunda metade do século XX – performance como um gênero artístico.

Usando os conceitos de *design* expandido (CANEVACCI, 2016), cultura visual (MIRZOEFF, 2015) e os estudos *queer* (BUTLER, 2003; MEYER, 2013; MISKOLCI, 2012), pretendo analisar aspectos do trabalho artístico de diferentes artistas da MPB. O objetivo é o de observar como as normas de gênero e a sexualidade foram (des)construídas e ressignificados pelos(as) artistas em suas apresentações – no palco e em vídeo – e no *design* das capas de seus discos, que, sob a perspectiva aqui adotada, seriam tão portadoras de conteúdos quanto as músicas que embalam.

Música, identidades e gêneros podem se entrecruzar formulando discursos e signos, que irão traduzir ou aludir a questionamentos e discussões sociais. A proposta, portanto, de embasar a análise das capas de discos e as performances dos(as) artistas por meio da cultura visual e dos estudos *queer* está relacionada à ideia das manifestações identitárias não normativas expressas por meio da imagem dos e das artistas. A atenção à imagem visual atrelada à obra musical se deve à força da narrativa visual na desestabilização das fronteiras das formulações identitárias de gênero. A orientação sexual dos(as) artistas aqui citados(as), evidentemente, não importa à pesquisa, e sim pensar como os abrigos identitários, como condição de pertencimento, se mostram possíveis por um viés criativo e ousadamente flexível.

Para respaldar a ideia do poder de formação das imagens visuais, no qual aqui apostamos, ou da força e desafio da cultura visual, argumentamos que, a despeito de sua particularidade e peculiaridade, as imagens possuem a potência de interagir com o olhar, aguçar visualidades,

interrogar resistências, formular outras formas de ver e evidenciar a complexidade desafiadora da cultura visual e as vantagens e riscos que ela nos aporta.

Consideramos, portanto, que as imagens visuais exercem suas potências em diferentes suportes, desde os mais facilmente identificáveis, os impressos e digitais. Destacamos o corpo como veículo de infinitos significantes que sempre redundam em importantes narrativas, na medida em que nos ligam a diferentes lugares, espaços simbólicos e coletivos, servindo, em sua textualidade nem sempre discreta, como defesa e apoio frente aos ataques nos embates da vida. Há flagrante relação entre as visualidades que embalam os corpos e a economia erótica, ou as reservas sexuais.

*Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher*⁵

Os anos 1960 foram marcados e são lembrados pelas mudanças sociais que ocorreram naquele decisivo período para o mundo, como o movimento *hippie*, o *black power*, o movimento feminista e, por último, o movimento gay sob o pano de fundo das tensões da Guerra Fria, que redefinia politicamente o planeta em áreas de influência. Para os Estados Unidos, berço de muitas dessas manifestações, a Guerra do Vietnã teve especial significado, na medida em que a geração que atingia reagia questionando efusivamente o *establishment* e se engajava em diversas frentes de ação contestatória e reivindicatória. Decididamente, a visualidade reiteradamente editada do *american way of life* desbotava e, sob ela, emergia um embaraçante mosaico de imagens contrastantes.

No Brasil, por sua vez, nessa década, ocorre a mudança geográfica da capital da República e a esperança da emancipação nacional nos planos político, econômico e social – esperanças que seriam ceifadas a partir do golpe cívico-militar e a ditadura, a partir de 1964. Nesse momento, com aparente atraso, começam a chegar ao país informações da contracultura: debates acerca do uso das drogas, a utilização da psicanálise, o

uso do corpo, os circuitos alternativos, os poetas *beats* americanos, o feminismo, o movimento gay americano e o *black power*.

A Tropicália, enquanto movimento basicamente musical, foi abortada pela prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil e durou menos de dois anos. Durante o III Festival de Música Popular Brasileira, em 1967, Caetano e Gil, personagens mais importantes do tropicalismo, apresentaram as duas músicas que alagariam os caminhos da MPB: “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”. Em dezembro de 1968, duas semanas após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), que reduziu drasticamente os direitos civis no país, Caetano e Gil foram presos. Seis meses depois, foram obrigados a partir para o exílio e ficaram dois anos em Londres.

No campo da sexualidade, a discussão sobre comportamentos não normativos foi uma das provocações que o grupo baiano, notadamente atizada por Caetano Veloso, veicularia na Tropicália e que tomaria vulto maior com o regresso do cantor. De acordo com Silviano Santiago (2000, p. 151), o repórter da revista *Veja* que cobriu a chegada de Caetano e o seu *show* no Teatro João Caetano, em 1972, chamava atenção para a roupa com que Caetano se apresentou:

Uma modesta calça cor de areia, estilo ‘tomara-que-caia’, e um blusão Lee muito curto, desabotoado, com o umbigo de fora. Uma roupa no mínimo ‘diferente’, como a jardineira que usava ao desembarcar no aeroporto do Galeão.

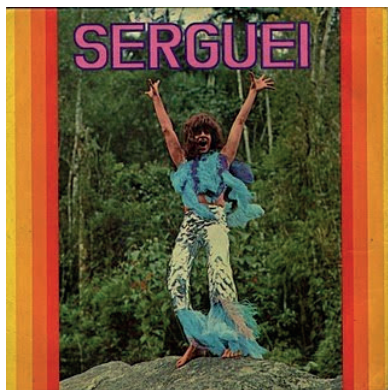
A apresentação de Caetano e Gil, que usavam roupas consideradas não “masculinas” – especialmente Caetano – e beijavam-se na boca no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, provocou discussões sobre a visibilidade “andrógina” que logo seria assimilada e incorporada pela crescente legião de fãs desses artistas. No início dos anos 1970, a escritora Rose Marie Muraro publicou vários artigos sobre o assunto em diferentes jornais do Brasil, anunciando uma mudança que estava por vir.⁶ E o próprio Caetano falou sobre o tema:

O aspecto travesti da sua imagem [Carmen Miranda] sem dúvida também importava muito para o tropicalismo, uma vez que tanto o submundo urbano quanto as trocas clandestinas de sexo, por um lado, e, por outro lado, tanto a homossexualidade enquanto dimensão existencial quanto a bissexualidade na forma de mito do andrógino eram temas tropicalistas. (VELOSO, 1997, p. 269)

Essa discussão, evidentemente, não termina na Tropicália. Caetano, Gil e outros artistas criaram e interpretaram muitas canções ao longo das suas carreiras, cujos temas contemplaram outras possibilidades de gênero e sexualidade, explicitando, portanto, por meio da arte, a plasticidade das masculinidades e feminilidades para além do binarismo de gênero.

Outro artista que também ganhou a alcunha de andrógino foi o cantor Serguei. Tendo iniciado a sua carreira em 1966, ganhou certa popularidade em 1968, quando lançou seu disco *Psicodélico*, em cuja foto da capa aparece com gestos inusitados e roupas extravagantes. Serguei nunca obteve sucesso comercial e deve grande parte de sua fama ao suposto romance com a cantora Janis Joplin, quando ela esteve no Brasil, e por ter, anos mais tarde, assumido ser pansexual.

Figura 1 – O ser gay de Serguei, Continental, 1968



Fonte: Laurindo (2010).

Observando a história do *design* gráfico das capas de disco, a visualidade transgressora mais antiga, em termos de gênero e sexualidade, é a capa do disco de Carnaval da banda Lyra de Xopotó.⁷ Na capa, dois sujeitos fantasiados simulam um beijo. Entretanto, convém considerar que, em se tratando de Carnaval, a peculiar permissividade dilui a potência da imagem, creditando a ousadia à intenção jocosa. (FAOUR, 2006)

No início dos anos 1960, outra capa de disco se destacou no âmbito das transgressões ou dissidências de gênero: a travesti Valéria, hoje conhecida como Divina Valéria, foi a artista ambigualmente retratada. Valéria, na ocasião, fazia grande sucesso no teatro de revista brasileiro, estrelando o musical *Les Girls*, ao lado de Rogéria, outra travesti cujo sucesso na carreira artística a acompanhou até sua morte. Na esteira do sucesso de Valéria, a fábrica de discos Rozenblit lança, em 1966, um compacto duplo que traz na capa duas fotografias da artista, uma como mulher e outra como homem. É importante perceber como o *designer* concebeu a relação da linguagem textual com a linguagem verbal. A imagem da mulher é Valéria e a imagem do homem é “o” travesti que, nesse caso, usa o artigo definido masculino, já que se refere à imagem masculina abaixo. Naquele momento, já sob a ditadura cívico-militar apoiada pela direita conservadora, teria sido uma ousadia que passou despercebida pela acirrada censura às artes, ou apenas não teria sido considerada uma ameaça ao regime.

Figura 2 – O travesti, Rozenblit, 1966



Fonte: Valéria... (2008).

É importante observar que o cenário musical brasileiro, naquela época, era dominado pela Jovem Guarda, pela bossa nova tardia e pelo início do período que ficou conhecido como a “Era dos festivais”. Nesse ambiente, no qual a diversidade de estilos e propostas musicais contrastava e convivía, as sexualidades não normativas quase não eram tematizadas ou sequer mencionadas. E, quando surgiam, o escárnio prevalecia, como na marchinha de Carnaval “Olha a cabeleira do Zezé”. Uma exceção se deu por conta do cantor/bailarino americano Lennie Dale. Embora o seu trabalho não apontasse para essa direção, suas inusitadas performances no palco desconstruíam a imagem sexista dominante no ambiente machista da estética da bossa nova – desconstrução curiosamente interdita para menores, conforme o universo das canções da Jovem Guarda.

No livro *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*, Ruy Castro (1990, p. 310) fala do incômodo que Dale causou:

Lennie Dale, que afinal, era um coreógrafo e já se dizia ‘da Bossa Nova’, resolveu se antecipar e criar a dança, antes que algum gringo o fizesse. E criou, mas ela tinha probleminhas: os homens não se sentiam bem dançando-a, porque ela não favorecia muito sua masculinidade – em Lennie Dale até que ficava bem, mas ele era um dançarino.

Lennie era homossexual assumido e o autor legitimou a sua dança porque ele era dançarino, para não dizer homossexual. Como cantor, ele gravou quatro LPs⁸ e foi o responsável pelo gestual da novata Elis Regina, que iniciava sua carreira de cantora. A gravadora Elenco desenvolveu um conceito gráfico para suas capas que foi relevante na história do *design* brasileiro. Apesar do aspecto minimalista dos seus projetos, as capas desenvolvidas para Lennie evidenciavam o aspecto libertário de sua arte.

Figura 3 – Duas capas para o fulgurante Lennie Dale



Fonte: Hi-Fi masterpieces (2011).

Anos depois, Dale voltaria aos palcos como líder do grupo Dzi Croquettes. Trupe de atores bailarinos, os Dzi criaram espetáculos que misturavam teatro e dança, nos quais a fronteira entre masculino e feminino era talentosamente diluída e artisticamente problematizada. Foi, portanto, um trabalho importantíssimo nas ações de afirmação das dissidências sexuais e de gênero a despeito do peso e violência da ditadura cívico-militar. Convém, contudo, observar que o sucesso junto ao público e à crítica, que lhes permitia afirmar, provocativamente, “não serem homens, nem mulheres”, sendo *queer avant la lettre*, correspondia às aspirações das novas gerações de uma forma ou de outra atingidas pela onda libertária que varria parte do planeta.

O movimento tropicalista, apesar de sido deflagrado e difundido pela música, teve reverberação importante nas artes plásticas, no teatro e no cinema, embora tenha durado menos de dois anos. Mesmo assim, a Tropicália foi cultural e politicamente marcante, na medida em que descortinou o horizonte de possibilidades poéticas e comportamentais que emergia no Ocidente. De certa forma, esse movimento incentivou as ambições libertárias da juventude brasileira e favoreceu, portanto,

alguns questionamentos não apenas comportamentais, mas também no campo das artes e, especialmente, na música.

O Brasil dos anos 1970 assistiu a certa euforia cultural, no contexto do propagandeado “milagre econômico”. A produção cultural alcançou grande dinamismo e, mesmo sem condições de se posicionar objetiva e claramente crítica à ditadura, englobava manifestações de notável consistência, como a contracultura, a imprensa marginal e o cinema marginal, que emergiam como resistência à violência do regime ditatorial. Essas manifestações marcaram posição contra a repressão e ao conservadorismo da direita que apoiava o golpe. A juventude, por sua vez, vivia o que viria a ser chamado de “desbunde” ou a pós-tropicália. As areias do antigo píer da praia de Ipanema, no Rio de Janeiro, foram cenário ensolarado de um singelo modo carioca de resistência e afirmação juvenil face às sombrias condições vividas por todo o país. Conforme Rodrigues (2007, p. 106):

No imaginário social dos anos 1970, o questionamento das formas de poder e de todas as autoridades se dá de várias maneiras. Paralelamente à luta armada, uma parcela da juventude, e aqui incluo alguns artistas, preferiu um caminho alternativo para sua luta – o rock, o hippismo, a vida comunitária, as experiências com drogas, o erotismo – intervenções iniciadas pela Tropicália.

Também analisando as mudanças desse período, Green (2014, p. 185) diz:

Os shows e as imagens de Caetano Veloso, especialmente depois de sua volta do exílio em 1972, quando ele enfatizava o seu lado feminino, as performances dos Dzi Croquettes em 1973, com rupturas e misturas de representações de gênero, e a popularidade de Ney Matogrosso, que cantava com uma voz fina e efeminada, ofereceram novos ícones e novos padrões que romperam com os papéis tradicionais de homens e mulheres.

No *show* que Caetano Veloso apresentou no ano de 1973, o estereótipo masculino é desconstruído de maneira radical. O figurino foi um decotadíssimo macacão rosa coloridamente bordado em harmonia com a sua atuação cênica cheia de rodopios, cambaleios e pulos que acompanhavam seu canto. A performance culminou no último número, quando interpretou uma canção popular considerada “brega”⁹ da MPB, acompanhado da travesti Ditinha Soares.¹⁰

Tendo encontrado Ditinha, propus-lhe que entrasse no palco toda noite para o número final. Eu cantava para ela. Não lembro exatamente como era a roupa de Ditinha. Mas estou certo de que não era uma roupa do dia a dia de uma mulher. Era roupa de palco – e havia plumas. (VELOSO apud TENHO..., 2015)

Figura 4 – Programa do *show* Caetano Veloso em Concerto, 1973



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Naquela época, apesar de estarmos vivendo um dos períodos mais terríveis dos “anos de chumbo”, como foi denominado o período da ditadura cívico-militar, as pessoas reinventavam como podiam modos de resistência que tornassem minimamente suportável o inconformismo geral.

*Um disco para entendidos*¹¹

No universo do *rock*, o início dos anos 1970 foi marcado pelo que ficou conhecido como *glam rock* ou *glitter rock*. Foi um estilo de música e performance principalmente britânico. Uma das características desse estilo foi a ambiguidade sexual e de gênero que os cantores assumiam; dentre eles, David Bowie, Marc Bolan, entre outros.

No Brasil, talvez o único exemplo nesse estilo tenha sido o baiano e gay assumido Edy Star. (FAOUR, 2011) Edy começou muito cedo a sua carreira de cantor, ator e artista plástico. Natural de Juazeiro, Bahia, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1970. Gravou, junto com Raul Seixas, Sergio Sampaio e Miriam Batucada,¹² um disco hoje considerado histórico, mas que não teve nenhuma divulgação. Começou a sua carreira como cantor de boates consideradas “inferninhos”¹³ no Rio de Janeiro e só em 1974 conseguiu lançar seu primeiro LP solo. Com músicas que aludiam diretamente à sua orientação sexual e sua dissidência de gênero, *Sweet Edy* trazia na capa a foto do artista maquiado com *glitter*, calçando botas prateadas, macacão de renda preta, peito à mostra e uma vasta cabeleira *à la* Gal Costa.¹⁴ A tipografia usada na capa do disco refletia a sua proposta artística: era pura purpurina. Bem entendido.¹⁵ Entretanto, não passou de mais um trabalho elogiado pela crítica que passou despercebido pelo grande público (FACCHI, 2014; FAOUR, 2011), ou seja, sem retorno comercial. Muitos são os fatores que se entrecruzam levando ao fracasso do disco, como a divulgação, intencionalmente ou não, ineficiente, a não identificação ou paladar do público,

ou a consistência artística do trabalho diante da potência da obra dos artistas com os quais, de certa forma, disputaria o público.

No período citado, a censura oficial implantada pelo regime condenava dezenas de músicas, peças de teatro e filmes. Impedia as suas apresentações, divulgação e circulação. Apoiada, de certa forma, por parte da sociedade que apoiava o golpe, convivia como outro tipo de censura, silenciosa e tão poderosa quanto a oficial, que era o preconceito estruturante da sociedade brasileira marcada pela naturalização do escravismo e poderio patriarcal. A ousada imagem produzida por Edy foi de encontro ao ideário dominante.

Figura 5 – Edy assumindo seu *glamour* e sua irreverência, Som Livre, 1974



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Curiosamente, mas nem tanto, a imprensa que, de certo modo, apoiou o golpe e refletia muitas das ideias conservadoras concedeu considerável espaço ao retorno de Caetano Veloso do exílio. Reportagens e notícias relacionadas ao artista, à sua obra e comportamento foram publicadas por vários meses. Isso se deu por vários fatores, mas o que aqui interessa ressaltar foi a repercussão e reação do público e da imprensa

com a sua postura cênica. Durante a Tropicália, as referências à ambiguidade sexual do grupo geraram apenas comentários esparsos. O artista, ao rever aquele período, comentou:

Eu imitava os trejeitos de Carmen Miranda, torcendo as mãos e revirando os olhos. Era uma imitação distanciada ('brechtiana', dir-se-ia no Brasil de então), com paradas bruscas e desarme do tipo, num comentário da situação do exílio e das relações do Brasil com o mundo exterior. Mas ainda assim era uma imitação – e isso contava como ousadia antimachista, reforçando a minha ambiguidade sexual já comentada antes de nossa saída do Brasil. (VELOSO, 1997, p. 462)

As imitações, a postura efeminada, que assume a partir daquele momento – apresentações com lábios pintados de vermelho, longos brincos, bustiê etc. –, e suas composições iriam, de alguma forma, se incorporar ao seu trabalho e do seu parceiro artístico Gilberto Gil até a atualidade. Conforme Christopher Dunn (2001, p. 181):

No fim da década de 70, tanto Veloso quanto Gil compuseram e gravaram canções que expressavam ambigüidade de gênero e homossexualidade que interferiam diretamente nos debates sobre sexualidade no Brasil. Na canção 'Pai e Mãe', de Gil (1975), ele expressa o afeto homosocial como uma extensão do amor filial por seu pai: [...] Veloso foi ainda mais explícito ao apresentar uma persona andrógina no palco e em público.

Em 1973, considerado por muitos o fim da Tropicália (CALADO, 1997; DUNN, 2001; RODRIGUES, 2007), Caetano lançou o disco mais experimental de sua carreira: *Araçá azul*. Gravado em apenas uma semana, o disco, de capa dupla, oferecia a imagem do corpo do artista magérrimo, seminu, vestindo apenas uma sunga vermelha refletida em um espelho sob ângulo oblíquo.

Figura 6 – Frente e interior de *Araçá azul*, Philips, 1973



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Na parte interna, várias fotos do artista em alguma praia do Brasil, encabeçadas com a frase: “UM DISCO PARA ENTENDIDOS”, o que poderia ser mais uma provocação, na medida em que o termo “entendido” era usado pelos homossexuais como autoidentificação, quase um código tribal da época. E, no verso da capa, a foto de uma araçá azul. A fruta nordestina, artificialmente tingida, aludia à canção homônima, “Araçá azul, um sonho ou um brinquedo”. O disco, frente às produções de sua época, foi considerado radicalmente experimental. Seu conteúdo sonoro continha poucas melodias e muitos ruídos e se aproximava da obra de autores pouco familiares ao público brasileiro, como John Cage, Yoko Ono, entre outros(as). A capa, em nada óbvia, inquietou tanto quanto o conteúdo musical e incomodou até mesmo parte do público fiel do cantor. A obra, além de quase um fracasso, entrou para a história fonográfica como o disco com o maior número de devoluções. Muitas pessoas que correram para comprar o novo álbum de Caetano Veloso voltavam às lojas para devolvê-lo depois de ouvir apenas a primeira canção.¹⁶ A canção título do álbum, premonitoriamente, afirmava “araçá azul, sonho brinquedo, araçá azul, o nome mais belo do medo”. Ouso considerar que a mobilizada reação ao disco evidencia, mais uma

vez, a arte, mesmo e sempre sob todos os riscos, como um meio antecipador das relações estéticas existenciais das sociedades que, cedo ou tarde, tocarão a todos os coletivos que as compõem.

*Vira homem, vira lobisOMEM*¹⁷

Parafrazeando Rodrigues (2017), em 1973, uma banda de *rock* despontou no cenário musical do Brasil – os Secos & Molhados. O grupo, absolutamente inovador nas imagens e nas canções, causou grande impacto e muita curiosidade. A repercussão não se dava mais pelo comprimento dos cabelos, nem apenas pela música curiosa e cativante, mas principalmente pelo visual andrógino e original que a banda adotou. Os três integrantes do grupo ocultavam o rosto sob pesadas maquiagens. Porém, quem mais chamava a atenção era o cantor principal. Além de esconder completamente seu rosto, Ney Matogrosso utilizava figurinos sofisticados semelhantes às fantasias plenas de toda ordem de citação. Ao mesmo tempo em que lembrava dançarinos orientais, se assemelhava a animais exóticos. Suas coreografias abusavam de trejeitos femininos e evidente sensualidade e erotismo. Apesar do sucesso – o grupo conseguiu vender 800 mil cópias no seu disco de estreia –, a banda Secos & Molhados durou pouco tempo e, em julho de 1974, o grupo se desfez. Contudo, o cantor rebotativo, com voz de contratenor, iniciou sólida carreira solo e, com o passar do tempo, tornou-se uma das principais estrelas do universo artístico brasileiro sem comprometer a imagem que construía nem sua postura inicial fortemente marcada pela ambiguidade de gênero e atrevimento, estilo e modo de afirmação artística e política que mantém até os dias de hoje.

Figura 7 – Secos & Molhados, Continental, 1974



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Secos & Molhados era composto por Ney Matogrosso, João Ricardo e Gerson Conrad. As dissidências sexuais e de gênero que o grupo apresentava se manteriam no trabalho solo de Ney, como veremos mais à frente. Porém, o criador do grupo e compositor da maioria das canções, João Ricardo, também tentou apostar em uma estética de ambiguidade sexual e de gênero. Independente da orientação sexual do artista, no projeto gráfico para a capa do seu disco solo, que tem seu nome como título, o cantor posa vestindo um terno cor de rosa, adornado com pulseiras e anéis brilhosos, numa pose lânguida e glamourosa – imagem de inquestionável estética gay, na qual assumia aspectos femininos, o que talvez tenha sido uma estratégica e oportuna provocação na medida em que a visualidade e sonoridade da banda já havia comprovado inesperada aceitação pública. Contudo, o referido disco de João Ricardo não obteve o sucesso aspirado, apesar das críticas positivas que recebeu. (BRANDÃO, 2017)

Figura 8 – O LP que ficou conhecido como o Disco Rosa, de João Ricardo, Philips, 1975



Fonte: Zarcecosta (2013).

Voltando à performance de Ney Matogrosso, esta era caracterizada por uma expressão corporal até então nunca vista sendo realizada por um homem cantor. Ele dançava sensualmente, cuja voz de contratenor, com pronúncia notadamente feminina, conquistou rapidamente um público heterogêneo e fiel. Se a sua voz, seu figurino e a sua postura no palco eram diferentes, assim também vai ser o *design* gráfico dos seus álbuns. O *design* gráfico, em termos gerais, “não é apenas uma questão de apresentar figuras isoladamente; na verdade, é um meio de veicular ideias através da justaposição ou integração da palavra e das imagens em uma entidade holística”. (JOBLING; CROWLEY, 1996, p. 3) As capas de disco dos vinis tiveram um papel importante na relação do artista com o seu público. Elas foram e ainda são um dos espaços em que o *design* gráfico mais atua, principalmente num país musical e consumidor de música como o Brasil.

Decorrente dos desdobramentos da tecnologia, os vinis ou LPs foram deixando de ser produzidos a partir de 1980 e cederam espaço para os CDs. A chegada da internet trouxe mudanças radicais para a indústria e o mercado fonográfico, pois os discos já não são protagonistas da carreira dos músicos e as músicas passam a circular e ser comercializadas no mundo *on-line*. Isso facilita e acelera a sua aquisição já independente da produção de material concreto. Porém, no mundo contemporâneo,

no qual a cultura visual dita normas, a imagem assume outros veículos sem perder a centralidade. Os CDs continuam sendo produzidos e os LPs voltaram sob o efeito de certa nostalgia, mercadologicamente oportuna, que faz desse suporte objeto de desejo e fetiche. A cultura visual, campo transdisciplinar que congrega discussões sobre diversos aspectos da visualidade, “trata a imagem não apenas pelo seu valor estético, mas, principalmente, buscando compreender o papel social da imagem na vida da cultura”. (MARTINS, 2007, p. 26) Sob tal perspectiva, tomamos para a discussão o conceito de um *design* expandido, no qual ele envolve uma multidão de aplicações na esfera cultural. E Ney é um exemplo significativo de maestro (*designer*) que organiza, tanto mentalmente como corporalmente, obras que impactam e produzem sensações visuais e sensoriais. (CANEVACCI, 2016)

Por intermédio da representação da imagem de Ney nas suas capas – considerando que as capas de disco são apenas um aspecto de toda a sua carreira, embora de enorme importância, na medida em que realiza a sua complexa imagem –, pretendemos nos ater no processo que o artista deflagra na (des)construção das ciladas identitárias na tensão da relação entre o artista e o seu público. O aludido processo de (des)construção vem se dando por meio de todas as linguagens artísticas que o cantor tem recorrido, tais como o canto, a escolha das canções, a produção musical, o figurino, os cenários de seus *shows*, suas performances no palco, maquiagem etc.

Ave do céu – Pássaro foi o título do primeiro LP solo do cantor Ney Matogrosso, lançado em 1975. A imagem da capa reitera o posicionamento estético e comportamental iniciado com o grupo Secos & Molhados, ou seja, provocar o questionamento dos papéis sexuais e de gênero e, sobretudo, jogar com a ambiguidade acerca de sua identidade de gênero. Na foto, o cantor aparece meio homem, meio animal, surgindo das espumas com o corpo seminu no interior do álbum. Uma alegoria de novo ser ou modo de ser, sem roupas convencionais, sensual, meio à natureza, sem fronteiras entre o bicho e o humano. Essa imagem

se repete no figurino usado no *show*. Além dos originais aspectos semânticos da capa, a embalagem ousa nos aspectos formais.

Figura 9 – Ave do céu – Pássaro. Continental, 1975



Fonte: arquivo pessoal do autor.

O disco e o *show* confirmaram o talento do cantor e o elevaram à categoria de artista do primeiro escalão da MPB. Contudo, a sua postura *queer* ainda incomodava a muita gente. Segundo entrevista dada à revista *Sui Generis* (1995), a Ordem dos Músicos do Brasil e o Sindicatos dos Artistas fizeram uma comissão para tentar evitar que o cantor abusasse dos trejeitos femininos nas suas apresentações. No *site* oficial do cantor, na seção sobre sua trajetória, Ney relembra que, no início da sua carreira solo, o *Jornal do Brasil* proibia a citação do seu nome, pois eles alegavam que o jornal não podia dar voz a “um travesti”.¹⁸

Nos anos 1970, nos Estados Unidos, o termo “*queer*” era apenas um agressivo xingamento aos gays, um termo depreciativo para ofender os homossexuais masculinos. Os estudos *queer* só foram consolidados a partir dos anos 1990. Utilizamos o conceito *queer* como forma de mostrar a sua presença na cultura brasileira *avant la lettre*, na obra e comportamento do cantor Ney Matogrosso. Segundo Miskolci (2012,

p. 25), “enquanto o movimento homossexual apontava para adaptar os homossexuais às demandas sociais, para incorporá-los socialmente, os queer preferiram enfrentar o desafio de mudar a sociedade de forma que ela lhes seja aceitável”. E de acordo com Salih (2012, p. 19), “o queer não está preocupado com definição, fixidez ou estabilidade, mas é transitivo, múltiplo e avesso à assimilação”.

Figura 10 – Bandido. Continental, 1976



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Músicos e cantores frequentemente usam seus nomes para dar título aos seus discos e raros são os que, no início da carreira, não o fazem, pois a estratégia de *marketing* é clara. Ney Matogrosso, entretanto, não utilizou esse recurso de fixação do nome, preferindo levar à poética de cada obra ao seu título. Ele só vai usar o seu nome como título no seu sétimo álbum. Apresentamos, a seguir, os seus três discos posteriores ao de lançamento, aos quais denominamos de Trilogia do Desejo. Utilizando substantivos que simbolizam atitudes não legitimadas socialmente para nomear seus próximos discos, os quais vemos como “alegorias da sedução”, o cantor assume diferentes *personas* e, dessa forma, vai desenhando seus trânsitos identitários, embora sob a clara referência da

liberdade da autocriação. Seu percurso evidencia a autonomia do cantor em relação a qualquer aprisionamento identitário. Suas realizações, antes de caracterizar uma identidade, a desconstroem ou criam o que seria a (des)identidade. No primeiro disco da trilogia, *Bandido* (1976), a foto de capa ocupa toda a extensão do suporte. O retrato mostra o cantor com um corte na altura da cintura, paramentado com adereços que remetem à ideia de um bandoleiro, um “Zorro dos trópicos”. A imagem é irônica, o rosto sem máscara, barba por fazer, traz apenas os olhos fortemente delineados, construindo um “bandido” andrógino. A figura enigmática, mitológica, da capa do disco anterior dá lugar a uma imagem forte e incisiva. Enquanto a capa anterior era cercada por uma atmosfera de brumas esbranquiçadas, a segunda é constituída de cores fortes e linhas objetivas, fortalecida pelo contraste cromático e de luz. A alusão à localização marginal do personagem continua no encarte, no qual desafia o contemplador com seu olhar fixo e uma faca, provocativamente apontada.

Nos aspectos formais, o verso da capa traz uma faca – nome técnico dado a um corte no suporte com um desenho específico –, como se fosse uma fenda numa árvore na qual se vê um grupo de homens de torso nu, o “bando”. A tipografia do nome do cantor e do título mantém a polaridade masculino/feminino estabelecida pela sua figura andrógina. No nome do cantor, é usada uma fonte cujas partes descendentes foram acentuadas, criando ornatos, dando ao nome “Ney Matogrosso” movimento gracioso com evidente “feminilidade”. Em oposição à imagem do nome, a palavra “bandido” é grafada com uma tipografia que imita a marcação feita com ferro em brasa, mais dura ou viril, “masculina”. Sob o conceito de *design* expandido, de Canevacci (2016), a constituição visual da capa seria o que o antropólogo chamaria de polifonia dissonante efetivada por múltiplas imagens poéticas para o corpo representado e para o próprio corpo da embalagem do disco.

No disco seguinte, intitulado *Pecado* (1977), a capa, além das funções primárias de embalar e proteger o vinil, anuncia o conteúdo da obra e

reitera o discurso do artista, ainda, um discurso provocativo. A comunicação é dada a partir do elemento não textual e da sua repetição na forma textual. O elemento não textual é uma foto do cantor em momento de performance. Maquiado, paramentado, sensual, aparece na frente e no verso da capa em momentos do seu *show* em impregnantes imagens orgásticas.

Figura 11 – Pecado. Continental, 1977

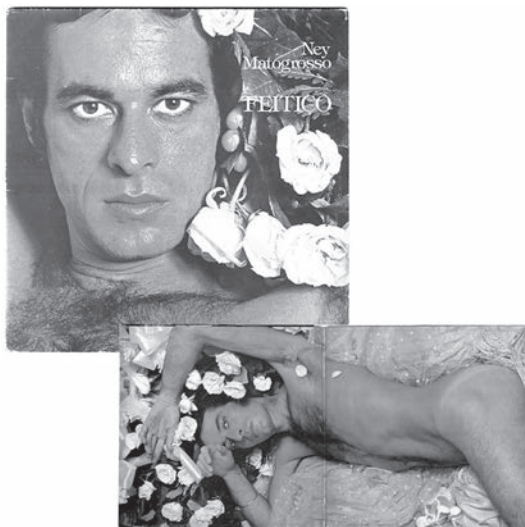


Fonte: arquivo pessoal do autor.

O nome do disco e o nome do cantor, elementos textuais, aparecem formando um único bloco no canto esquerdo inferior com significantes bastantes distintos. Enquanto o nome do cantor aparece em fonte *outline*, bem discreta, o nome do disco é todo desenhado em uma fonte fantasia. Cobras representam as letras que formam a palavra “Pecado”. A tipografia enfatiza o significado no corpo do significante. “Bandido” na obra anterior, na seguinte Ney empresta seu corpo ao “pecado”. Por meio do polêmico jogo fálico, o artista desdobra a sua atuação *queer* fazendo da música, modalidade artística na qual se insere, um pouco mais do que a sonoridade da sua bela voz.

Segundo Martins (2007, p. 27):

Figura 12 – Feitiço. Warner, 1978



Fonte: arquivo pessoal do autor.

A imagem é uma condição vinculada ao modo como uma acepção, ideia, objeto ou pessoa se posiciona ou se localiza num ambiente ou situação. Significados não dependem da fonte que os cria, emite ou processa, mas de uma condição relacional e concreta, ou seja, da situação ou contexto no qual os vivenciamos.

O último disco da Trilogia do Desejo tem como título a palavra “Feitiço”. Em sua capa, o cantor Ney Matogrosso exhibe sua figura andrógina, mais uma vez subvertendo os estereótipos binários, borrando as fronteiras entre o feminino e o masculino. O álbum, lançado em 1978, fim do AI-5, traz o teor mais provocativo de todas as capas. A capa é um *close-up* do rosto do cantor e uma parte do seu torso peludo. Do lado esquerdo do rosto, algumas rosas brancas, os elementos textuais, o nome do cantor e o nome do disco são grafados com a mesma tipografia. Ney olha diretamente os olhos do apreciador, dessa vez sem maquiagem alguma. Ao abrir o álbum, vemos a imagem do cantor nu, sorridente e deitado em meio a panos diáfanos e rosas brancas. A imagem remete às *pin ups*; entretanto, se trata de uma *pin up* hir-

suta¹⁹ que enfeitiça o olhar de quem a contempla. Segundo Canevacci (2008),²⁰ os fetichismos visuais incorporam um desejo perturbador e parcialmente desviado quanto difundido em culturas diversas. Assim, a representação adquire sentido por meio dos sistemas simbólicos. Nesse caso, a confluência nas capas de disco, das imagens poéticas das canções, dos figurinos, cenários e demais elementos dos *shows* que ocorrem simultâneos aos lançamentos dos discos A obra se expande em ambientes e mídias diversas cujas conexões contam com a experiência estética provocada em cada indivíduo que constitui seu público.

Ney parece ter construído e afirmado a sua liberdade sexual via o jogo poético da ambiguidade, de forma política, sem nenhuma filiação partidária formal e sem se vincular aos movimentos sociais identitários. Em entrevista dada ao jornal *Lampião da Esquina*, em 1979, ele dizia:

O único compromisso que eu tenho é com a minha vida. Eu não sou estandarte de nada. O que eu mostro para as pessoas é um indivíduo livre, uma alma livre. Se minha vida pode ajudar outras pessoas, se o fato de eu me expor como eu me exponho pode ajudar outras pessoas, tudo bem. Agora não me coloquem estandarte na mão de jeito nenhum. (LAMPIÃO DA ESQUINA, 1979, p. 6)

Ampliando a liberdade aplicada à obra artística aos diversos aspectos da sua carreira e posicionamento público, foi precursor e facilitou a continuidade da geração de cantores(as) atuais que adotam conduta poética e comportamental semelhante. Mas isso não quer dizer que a nova geração de cantores não tenha críticas ao cantor. Por causa de uma frase dita em uma entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, o cantor Johnny Hooker fez duras críticas ao posicionamento, segundo Hooker, equivocado de Ney. Na biografia *Vira lata de raça*, Ney comenta o assunto:

Talvez seja essa compreensão política, e senso de história que o jovem cantor não alcançou ao reagir a minha declaração na Folha de S. Paulo: Gay é o caralho. 'Sou ser humano'. É o que acredito, de verdade. Temos de respeitar as diferentes formas de

atuação de cada um, apenas. Penso que, mesmo sem carregar a bandeira do arco íris, de alguma forma contribui para avanços nas pautas de reivindicações políticas do movimento gay. (MATOGROSSO, 2018, p. 184)

Em 1979, Ney lançou seu quinto LP. Com o título de *Seu tipo*, a foto de capa exibe Ney de camiseta e jeans abraçando a si próprio. Sem máscaras, sem maquiagem, sem adereços. A tipografia do nome do cantor e do nome do disco têm forma de um logotipo. Ney Matogrosso surge como uma marca; contudo, o jogo de luz e sombra da foto mantém o jogo da ambiguidade imagética do artista. O corpo e a voz, assim como a imagem do rosto, não são tributários aos padrões tradicional e hegemonicamente estabelecidos. As imagens do artista aportam sempre certa provocação e ou mistério. Conforme Kubrusly (2003, p. 32), “reconhecemos alguém, imediatamente, pela visão de seu rosto. O rosto informa, ao mesmo tempo, sobre seu ânimo, disposição ou estado de espírito”. No caso do artista, a visão do rosto é múltipla e o que se identifica é a não obviedade.

Em 1980, Ney realiza o *Sujeito estranho*, título do sexto LP da carreira. Dessa vez, o polêmico artista assume suas peculiaridades que aproximam sua imagem do atual conceito *queer*. A capa traz o rosto do cantor sob enquadramento que provoca certo “estranhamento” ou certo incômodo ao olhar. Isso se torna mais forte com a utilização do forte contraste entre o amarelo do terno do cantor e o preto do fundo da capa. O verso da capa é uma foto do artista dançando com as costas à mostra. As capas são apenas uma das suas criações, certamente secundárias em relação à centralidade da música. Contudo, é por meio delas que ele edita e atualiza a imagem que deseja oferecer ao público. E, portanto, nos permite refletir sobre sua atuação como artista e veiculador de ideias.

No *show* Feitiço, de 1979, apresentado num teatro da Galeria Alaska, no Rio de Janeiro, Ney explorava a sensualidade ao máximo. Conforme crítica da época:

O show foi de muita malícia e colorido, estava dividido em duas partes: a primeira era teatro de revista onde Ney se descontraía e liberava todo seu feitiço com as músicas mais balançadas e ritmadas, acompanhado pelo excelente grupo Terceiro Mundo. Vestido com um véu de moedas antigas na cabeça, de peito nu com uma calça amarela cheia de franjas, um luxo só. Surgia depois de luvas, quepe, calça tudo de couro negro e um corpete lindíssimo de taxas, bem à moda bandido, Ney interpretava sempre com um toque novo e bem-humorado, onde não faltava um strip-tease e uma simulação com uma banana onde, num ápice, ele simplesmente a comia naturalmente. (MATOGROSSO, [20--])

Como podemos ver, roupas, cenário, músicas, tudo era orquestrado no intuito de intensificar a experiência estética de tal maneira que seu trabalho, em alguns aspectos, ultrapassava a categoria do *show* convencional e o aproximava do universo das artes visuais, especificamente da performance. A ambiguidade em sua obra não se limitava ao jogo das fronteiras de gênero – englobava também as modalidades artísticas das quais aproveitava e misturava todos os elementos que interessassem ao seu projeto. Daí a imagem, a corporeidade e a visualidade não se subordinavam à música; antes, a complementavam.

Ainda que nos anos 1970 não se falasse de estudos *queer*, são eles que podem oferecer uma visão mais ampla do trabalho de Ney. Isso porque os estudos gays e lésbicos, que pautavam as pesquisas àquela época ou logo depois dela, lutavam por um reconhecimento e legitimação e buscavam a inserção social dentro de uma “norma” referendada pelo conjunto social heterossexual (LOURO, 2004), o que não é o caso do artista. É o cantor que traz sua ambiguidade sexual e de gênero para o palco. São as suas performances, seus figurinos, suas capas de disco e suas falas e entrevistas, ao longo dos 40 anos de trabalho, que problematizam as matrizes heteronormativas e nem por elas podem ser efetivamente compreendidas e assimiladas. Já a percepção proposta pelos estudos *queer* permite avançar com pertinência e menos risco no estudo da emblemática e ímpar obra de Ney Matogrosso.

Conforme Pino (2007, p. 161):

A Teoria Queer pensa os sujeitos e as práticas sexuais que ultrapassam a oposição homossexual/heterossexual, mulher/homem, apontando para a variedade e diversidade das subjetivações e das práticas que não se enquadram no que Judith Butler (2003:48) chama de gêneros inteligíveis, ‘aqueles que mantêm e instituem relações de coerência e continuidade entre o sexo, gênero, desejo e prática sexual’.

A perspectiva *queer* trouxe a reflexão sobre sujeitos e práticas para além dos limites de problematização impostos pela perspectiva binária hétero/homo, pois se pauta “na crítica às exigências sociais, aos valores, às convenções culturais como forças autoritárias e preconceituosas”. (MISKOLCI, 2012, p. 25) A condição ou posicionamento *queer* se dá questionando os padrões heteronormativos ainda dominantes na maior parte das sociedades e, assim, questiona a naturalização das normas e comportamentos que muitos têm como corretos. A pauta *queer* é a liberdade de escolha e autorrealização radicalmente descompromissada de qualquer tipo de imposição, o que leva à desconstrução, ao questionamento e à subversão das regras sociais, tabus culturais e morais que impeçam o sujeito ser o que sente e deseja ser. Portanto, a dimensão *queer*, em suas práticas e modos de emergir, implica a denúncia de tudo o que restrinja as liberdades corpóreas, estéticas e performáticas, que venha, portanto, excluir e desqualificar as performances, gostos e modos de ser que escapam do que é autorizado. A liberdade *queer* é individual e coletiva, é a liberdade dos corpos, é a liberdade na autorrealização e de todas as escolhas implicadas.

As imagens que embalam o disco de 1982, intitulado *Matogrosso*, mostram o cantor vestido com apenas um tapa-sexo, fotografado submerso num córrego, cercado por capim. E foi usando apenas o reduzi-díssimo figurino, o tapa-sexo, que ele surgia no palco do Canecão, no Rio de Janeiro, em *show* homônimo.

Figura 13 – *Matogrosso*, Polydor, 1982



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Ao longo das décadas seguintes, em muitos outros discos, a imagem de Ney aparecerá como *Bugre*, *Aventureiro*, *Pescador de pérolas*, *Brasileiro*, *Vagabundo*, *Inclassificáveis*,²¹ dentre outros. A ambiguidade sexual e de gênero, a sensualidade e o erotismo tornaram-se a marca de Ney Matogrosso, que, com suas performances, seduziu inúmeras plateias e perturbou grande parte da sociedade. Curiosamente, mas coerente, Ney declarou em entrevistas que decidiu sua carreira quando viu Caetano Veloso vestido de cor-de-rosa.

Em 1976, Caetano Veloso e Gilberto Gil, juntamente com Maria Bethânia e Gal Costa, formaram o grupo Doces Bárbaros. O *show* talvez tenha sido a culminância dos aspectos da contracultura que os artistas incorporaram em seus trabalhos durante a ditadura e que aglutinou visualidade exuberante, música e poesia, assim como as provocações sociais, de gênero e sexuais. Roteiros, cenários, figurinos e as performances dos(as) artistas envolviam várias provocações, conforme descreve Renato Gonçalves (2017b):

De um lado, Caetano Veloso e Gilberto Gil, usavam dos pés à cabeça, em determinada parte do *show*, um *collant* branco que, como as roupas dos bailarinos, atachava o corpo para deixá-lo nu e livre. De outro, Maria Bethânia e Gal Costa, apesar da feminilidade normativa impressa às saias e aos *tops* que vestiam, subvertiam a heteronormatividade ao encenar, em *Esotérico* (Gilberto Gil), um flerte homoafetivo entre duas mulheres – um dos momentos mais sutis do espetáculo.

Considerando os atravessamentos que movimentaram e inspiraram a MPB nas últimas quatro décadas, parece ser indiscutível a constatação de que a experiência tropicalista foi fundamental para os desdobramentos de diferentes linguagens artísticas e, não obstante, para as discussões e os avanços em temas fora da arte, como a problemática de gênero e o redimensionamento da sexualidade. Esses aspectos hoje fulguram na produção mais recente da MPB e podem ser identificados em muitas declarações encontradas no livro *Vozes transcendentales*. (MOREIRA, 2018)

Depois do fim da Tropicália e da pós-Tropicália, não encontramos nenhum outro movimento que aglutinasse as manifestações artísticas na intensidade e originalidade do tropicalismo. No campo da MPB, a década de 1970 termina com o surgimento da *disco music*, fenômeno musical de grande popularidade cujo marco inicial foi o filme *Saturday night fever* e ao qual alguns artistas aderiram. Porém, a década que se inicia traz outro momento musical, não totalmente novo,²² mas com muita personalidade: o *rock* brasileiro. O *brock*, *rock* 80 ou simplesmente *rock* dos anos 1980 foi um fenômeno musical brasileiro que ocorreu ao mesmo tempo em que o Brasil e o mundo foram atingidos por acontecimentos de importantes consequências. Enquanto, no plano local, no Brasil, terminava a ditadura cívico-militar, todo o planeta sofria com o impacto do surgimento do HIV/Aids.

A MPB, que havia resistido às agruras da ditadura, se via envelhecendo, estabelecida e encastelada nas entranhas da indústria fonográfica. A juventude aspirava por um repertório que falasse diretamente

das suas relações, dilemas e interesses a serem contemplados em nova poética e musicalidade.

A década de 1980 trouxe o início da redemocratização política, mas ainda não a benesses sociais. Foi, portanto, o momento no qual os movimentos sociais apareceram para suprir as muitas demandas acumuladas pela maior parte da sociedade brasileira nas décadas de totalitarismo. Surgem novos partidos e, dentro deles, o mais expressivo é o Partido dos Trabalhadores. A Assembleia Nacional Constituinte é formalizada, a nova Constituição é criada e a militância política passa a ser relacionada ao dia a dia e aos interesses de indivíduos.

O aparecimento do HIV/Aids desestabiliza o movimento de afirmação e defesa da comunidade gay, iniciado nos anos 1960 e fortalecido na década de 1970. Mudanças das convenções sociais e do comportamento sexual adquiriram espaço e força nos debates sobre os direitos humanos. No fim da década de 1970, nos grandes centros urbanos, os homossexuais gozavam certa liberdade refletida nas inserções na mídia, no considerável aumento de espaços sociais, tais como bares, boates, restaurantes, praias, muito embora o preconceito ainda se manifestasse forte e implicasse a formação de guetos. De qualquer forma, a conjuntura daqueles anos proporcionou à comunidade gay a liberdade regida por Eros. Contudo, em pouco tempo, Thanatos ocupará o comando – momentos sombrios alardeados e agravados pela mídia que divulgava a tragédia do vírus sob o viés da discriminação e preconceito.

Masculino / feminino

No fim dos anos 1970, uma dupla trouxe para a MPB visualidade semelhante a que tinha sido apresentada no teatro pelos Dzi Croquettes. Les Étoiles²³ começaram sua carreira em Barcelona e rapidamente alcançaram sucesso em Paris e, depois, no Brasil. Contudo, nunca alcançaram o reconhecimento conquistado no exterior, mesmo com muitas apresentações e *shows* no Brasil. Suas performances no palco, assim

como suas fotos nas capas de seus álbuns, subvertiam as regras do gênero masculino. Roupas, maquiagem e gestual femininos eram utilizados pela dupla como parte de seu trabalho, “vestiam um gênero” que não era deles, ou talvez de nenhuma identidade fixa, na medida em que exacerbavam o que seria uma visualidade comum às mulheres na realização de seu trabalho.

Figura 14 – Les Étoiles. Warner, 1980



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Les Étoiles era composto por dois homens negros que não se apresentavam como *drags*, mas como uma dupla de cantores de MPB. Contudo, suas performances subverteram a cena tradicional e, em certo ângulo, poderiam ser lidas como atuação *drag*. De acordo com Butler (2003 apud SALIH, 2012, p. 93), “Ao imitar o gênero, a drag revela, implicitamente, a estrutura imitativa do próprio gênero – bem como sua contingência”. Entendemos a visualidade de Les Étoiles, portanto, como criação ou licença poética para além de qualquer ideia de simulacro, qualidade – aliás, de toda performance *drag*.

Les Étoiles foi um caso à parte na MPB, sobretudo se tomarmos o cantor Ney Matogrosso como o precursor no recurso à visualidade cênica

com ênfase na desconstrução das imagens ortodoxas de gênero, enquanto o trabalho de Edy Star poderia ser compreendido dentro da abordagem específica do *glam rock* – talvez o único no Brasil, Edy representou um movimento planetário. Porém, a MPB, que, durante um bom tempo, teve “cara de *smoking*”,²⁴ se rende às provocações da dupla, que, na vida e na arte, não reproduziam as performances de gênero autorizadas.

No universo da MPB, apesar da resistência inicial de alguns artistas, a Tropicália tinha incorporado as guitarras elétricas, o que levou ao uso definitivo do instrumento e ao que ele implicava na MPB. A partir daí, o *rock* brasileiro, até então visto pela crítica de esquerda como imposição imperialista, é incluído em boa parte da produção musical brasileira. E no tangenciamento entre violão e guitarra, alguns artistas continuariam a evidenciar, em suas propostas poéticas, indícios e evidências das dissidências sexuais e de gênero inicialmente apresentados na Tropicália. A arte, mais uma vez, reflete as movimentações socioculturais de seu tempo e espaço de criação, como é possível observar nos momentos discutidos do cenário musical brasileiro.

Se, nos anos 1960 e 1970, as performances de alguns artistas adquiriram um certo grau de ativismo, como pudemos ver nas falas e apresentações de Caetano Veloso, as performances – nas capas de disco, no palco e em vídeos – dos artistas apresentados a seguir podem ser vistas como “a forma direta com que o artista se faz perceber, ao alterar a realidade, sua e a de outros, diretamente por meio de ações, ou proposições, usando, para isto, meios que estão relacionados à arte e a estética”. (VILAS BOAS, 2015, p. 33) Nesse caso, as mudanças sociais ocorridas nas últimas décadas permitiram que artistas se colocassem diante novos enfrentamentos sociais de forma direta e provocativa.

As imagens [...] chegam até nós e engendram, constroem, realizam presenças, como uma tecnologia da imagem, logo estamos falando de artefatos de disputa política e epistemológica. As imagens visuais aliadas ou não a outras imagens sonoras, imaginais, olfativas, etc., ativam poderes e por poderes outros são ativados. (VICTORIO FILHO; TRAVASSOS, 2017, p. 2)

O cantor Luiz Maurício, que mais tarde ficará conhecido como Lulu Santos, iniciou sua carreira como guitarrista da banda Veludo Elétrico, mas foi na banda Vimana que seu nome começou a ganhar destaque na imprensa. Em 1980, iniciou o seu trabalho solo e construiu uma sólida carreira, alternando o *pop*, o *rock* e a MPB. No seu disco de estreia, ainda assinando Luiz Maurício, ele apareceu em uma pose bem provocativa usando batom vermelho, subvertendo, ao menos visualmente, os valores machistas dominantes no *rock*. Ainda que o *rock* seja uma seara de liberdade, ele foi e ainda é um campo com muitas marcas misóginas e sexistas. A capa de Luiz já indicava que o caminho de Lulu Santos seria bem mais diverso. Lulu Santos rapidamente alcançou sucesso nacional e tornou-se um *hit maker*.

Figura 15 – Lulu Santos em início de carreira, Warner, 1980



Fonte: Luiz... (2016).

Em 1985, a morte do ator Rock Hudson popularizou a epidemia da Aids, que estava apenas começando. Pouco se sabia sobre o vírus e a doença contribuiu para renovar positivamente os debates sobre sexualidade em geral, mas, por outro lado, levou a reforçar os equivocados discursos da homofobia. Lulu Santos entrava em uma boa fase na carreira

com o lançamento do seu *Toda forma de amor*, em 1988. Esse álbum traz a canção “A cura” e os versos “consideramos justa toda forma de amor”, da canção que dá título ao disco. Conforme Narcélio Rocha (2016).

A capa apresenta os brinquedos Ken e Barbie na cama durante o ato sexual, ou melhor, simulando um casal em ato sexual. Os bonecos ocupam área central da capa e as cores são invertidas. Após o lançamento, a capa foi considerada um atentado contra a moral e os bons costumes. Censurada a capa, os discos tiveram de ser recolhidos e redistribuídos com uma capa totalmente preta no qual se podia apenas ler o nome de Lulu Santos e o nome do álbum.

A censura, que tinha proibido as capas de *Jóia e Índia*, de Caetano e Gal, respectivamente, ainda atuava à frente, apesar do fim da ditadura, incomodando-se com detalhes. Evidentemente que o que leva à intervenção na circulação de uma obra de arte sempre resulta de uma rede de interesses de toda ordem. No caso da capa com o casal das populares bonecas, há de se considerar o fator da preservação da imagem de um produto de imenso sucesso comercial direcionado e elaborado para crianças da classe média.

Figura 16 – Ken e Barbie não podem namorar, RCA Victor, 1988



Fonte: Discogs (c2019).

Em decorrência das inevitáveis e urgentes discussões sobre a Aids, a vida LGBT ganhou visibilidade. O que era escandaloso saía da marginalidade dos becos e banheiros públicos e ganhava espaço nobre da sala de jantar, pois ninguém estava isento de se contaminar. Foi um tempo em que os gays se tornaram vítimas e guerreiros contra uma doença que, como qualquer outra, nunca foi só deles. Assim, da trágica doença decorreu não apenas a dizimação, mas a afirmação, organização e consequente visibilidade dos movimentos de amparo, defesa e luta pela cura, o que implicou a abordagem direta, franca e amadurecida da sexualidade e da moralidade. Naquele momento, dentre as vítimas da doença moral, que produziu mais estragos do que o vírus, existiram também heróis midiáticos, como os cantores e compositores Cazuza e Renato Russo.

Cazuza assumiu ser portador do vírus em uma época em que a escassez de informações reforçava o terrível imaginário que alimentava o medo e o preconceito. Sob alguns aspectos, a convivência com a doença passou ser o catalisador do seu trabalho e seu padecimento foi fartamente noticiado até sua morte, em 1990. Na capa de *Burguesia*, seu último disco, a imagem é o retrato em preto e branco do artista magro e fragilizado pela doença.

Melancolia, sentimento de transcendência? Ele se encontra em seu universo particular. Uma capa minimalista e crua com apenas alguns detalhes coloridos para um álbum gravado em condições adversas, entre internações em um hospital e o estúdio, às vezes com o auxílio de uma maca. (DAPIEVE, 1995, p. 77)

No momento em que a epidemia atingia celebridades e anônimos, as discussões a respeito da homossexualidade, deflagradas pela Aids, pareciam se ampliar em todas as esferas. Renato Russo vinha de uma sólida carreira, como membro da banda Legião Urbana, quando, em 1994, resolveu fazer seu disco solo. O disco, uma homenagem aos 25 anos da Rebelião de Stonewall, tirava Renato do “armário”, se é que um dia ele

esteve lá, para o grande público. Para alguns, uma obra ativista; para outros, uma obra romântica e triste. Renato fez questão de colocar, no encarte do disco, o nome de 29 entidades sociais, entre as quais o Grupo Gay da Bahia e o Grupo Arco-íris, do Rio de Janeiro. Na capa e no encarte, Renato enaltece sua orientação sexual em fotos, nas quais simula um cabo de força com outros rapazes. Além disso, o altar, criado a partir dos seus pertences, ilustra o centro do encarte e traz, em primeiro plano, a revista gay *Mandate*.

Dentre os novos nomes da MPB, três se sobressaem nesse debate da década de 1980: Marina Lima, Pepeu Gomes e Ângela Ro Ro. A cantora e compositora Marina lançou, em 1984, o disco *Fullgas*. Conforme Rodrigues e Basilio (2014, p. 14):

Em *Fullgás*, palavra que remete ao termo ‘fugaz’, cujo significado pode ser entendido como algo ‘rápido’, ‘veloz’, ‘transitório’, é exatamente a ideia que a cantora transmite na capa do disco, enquanto parece movimentar-se rapidamente com a cabeça. A cantora atravessa a fronteira da categoria ‘mulher’, desestabilizando uma imagem delicada e comportada do gênero feminino. Dentro dessa ambiguidade sexual, a vitalidade exacerbada que é exibida no verso do mesmo disco, em uma pose de comemoração perante a vitória, que em uma segunda leitura, mostra que Marina se opõe à imagem fragilizada e doente que era associada aos homossexuais da época.

No seu álbum *Lá nos primórdios*, de 2006, a cantora posou na capa como uma guitarrista, mais uma vez explorando a ambiguidade de gênero. Em umas das músicas, “Anna Bella”, ela pergunta: “por que as mulheres não podem ter sauna gay?”. Durante a excursão do *show* *Primórdios*, baseado no disco, dirigido por Monique Gardenberg, na execução da música citada, um grupo de atrizes bailarinas seminuas simulavam uma paquera no cenário de uma sauna.

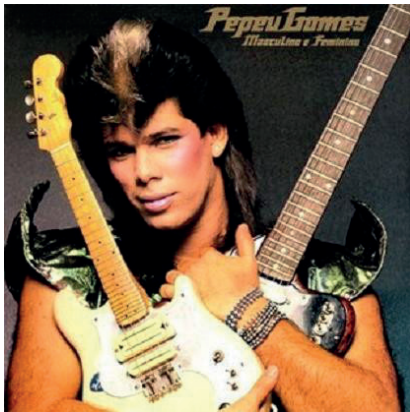
Em 1983, Gilberto Gil e Pepeu Gomes lançaram discos que trazem imagens que levariam à discussão sobre outras possibilidades de sexualidades e gêneros dissidentes. Gilberto Gil, no seu disco *Extra*, nos

apresenta uma canção intitulada “O veado”, uma ode à feminilidade de algumas bichas, utilizando a palavra “viado” para designar homossexuais.

Naquele momento o tema estava muito associado a nós, artistas que fazíamos a defesa da estética do androginismo – incorporando inclusive a ornamentália feminina em princípio proibida ao homem, mas enfim assumida por nossa geração como forma de afirmação de autonomia de ideia [...] É também a expressão da necessidade que eu sentia de aproximação e compreensão da homossexualidade, e de participação nela. (GIL, 1996, p. 268)

Pepu Gomes²⁵ lançou o álbum *Masculino e feminino*. Conforme Rodrigues e Basilio (2014, p. 11), “a dicotomia homem/mulher é contestada, ‘ser um homem feminino, não fere o meu lado masculino’, abrindo-se um espaço para que coexistam dois gêneros em um mesmo corpo”. O disco falava de uma possibilidade que surpreendeu muita gente, ser masculino e feminino. No projeto de capa para o disco, o cantor aparece maquiado e segurando duas guitarras que apontam em direções opostas.

Figura 17 – *Masculino e feminino*, CBS, 1983



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Tanto Marina quanto Pepeu encontram ressonâncias nas palavras de Butler (2003), quando ela diz que os gêneros masculino e feminino não são determinados pelos órgãos sexuais. São comportamentos identitários construídos culturalmente por meio do que ela chama de performatividade de gênero – sequência de atos repetidos continuamente que, em certo ponto, tomam o caráter de naturalidade.

Em 1979, a cantora Ângela Ro Ro lançou seu primeiro disco. Ângela foi a primeira cantora brasileira a assumir sua lesbianidade publicamente. Sua personalidade forte e uma atitude não convencional para as cantoras da época logo chamaram atenção da mídia. No ano de 1981, ela foi manchete de jornal²⁶ por causa de um escândalo passional envolvendo outra cantora. O assunto foi noticiado por semanas nos jornais e revistas sensacionalistas, que a retratavam como uma pessoa violenta e drogada. No mesmo ano, Caetano Veloso se solidarizou com a cantora e fez uma canção a partir do ocorrido. A canção deu nome ao novo disco, *Escândalo*, e o projeto gráfico da capa fazia referência às manchetes de jornal. Ro Ro pagou caro pela sua ousadia e coragem.

Figura 18 – A capa do *Escândalo*, de Ângela



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Juventude transviada

Nessa breve recuperação e recorte da história da MPB como suporte e veículo de imagens que problematizaram questões de gênero e sexualidade encontramos outros(as) artistas que confrontaram as convenções de gênero e sexualidade em suas canções, suas performances e suas imagens, “não como mera e dispensável ilustração nem como alegoria estética, mas como afirmação dos acontecimentos dos quais foram frutos”. (VICTORIO FILHO; TRAVASSOS, 2017, p. 2)

No fim dos anos 1970, Ronaldo Resedá, bailarino e ator, iniciou sua carreira de cantor nos palcos dos teatros do Rio de Janeiro. Em 1979, lançou seu único LP e ganhou destaque por ter uma música em uma novela da TV Globo. A capa do disco retrata o *glamour* do seu universo de bailarino, usando fraque, chapéu e bengala e faz uma referência aos mestres de cerimônia de um cabaré. Além disso, o peito nu aposta na sensualidade. A tipografia imitando neon corrobora com o estilo *dance music* proposto. Infelizmente, ele faleceu vítima do HIV em 1984.

Um pouco mais tarde, o cantor Edson Cordeiro também se aventurou na *disco music* e evidenciou, em seu trabalho, o universo das dissidências sexuais. Com privilegiada voz de contratenor, o cantor logo chamou atenção das gravadoras. Em 1992, lançou o seu primeiro álbum e ganhou o prêmio revelação da MPB. Em 1997, assumiu a *disco music* com os álbuns *Clubbing* (1997), *Disco clubbing ao vivo* (1998) e *Disco clubbing ao vivo – mestre de cerimônia* (1999). Nas capas dos álbuns, assim como nas suas performances – que traziam *gogo boys* como *backing vocals* ou *backing vocals* como *gogo boys* –, Edson buscou uma visualidade e estética referenciada diretamente no “gay village people”. A partir dos anos 2000, o cantor foi viver na Europa e mantém a imagem ambígua.

Em 1992, Cássia Eller lançou o disco *O marginal*, alusão ao indivíduo “à margem da sociedade”, música que possui o mesmo título do disco. Na capa, Cássia Eller aparece ilustrando o título do próprio álbum, ao exibir-se com roupas despojadas e fumando um cigarro, uma imagem,

certamente com uma dose de estereótipo, que, embora não aludisse à bandidagem, refletiria o sentido de afastamento social, despreocupação com o seguimento das normas. A fonte utilizada no título do CD na capa faz uma brincadeira com a tipologia da pichação, reforçando o caráter de contestação e de infração ou transgressão. Cássia Eller posa como a figura do “marginal”, a qual, no imaginário social, é atribuída ao gênero masculino, um sujeito desocupado e, por isso, perigoso. Cássia joga, por sua vez, com a ambiguidade de gênero não apenas na capa do disco, mas em suas performances, suas entrevistas, nas capas de revistas ou gravando músicas como *Eles*,²⁷ em que discorre sobre as diferentes possibilidades de amor.

Figura 19 – O marginal. Warner, 1992



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Outra cantora que também iniciou a sua carreira se apresentando de forma livre dos ditames estereotipados do gênero foi Adriana Calcanhoto. A capa do disco de estreia exibiu a cantora em imagem andrógina. Com cores quentes nas roupas e no cenário, a cantora desfila pela capa como um *clown*, um entregador de flores, um rapaz bem-humorado.

No mundo do samba, entre malandros e cabrochas, surgiu a artista Mart'nália. A cantora gravou seu primeiro disco em 1987, sem grande sucesso. Em 1995, com o disco *Minha cara*, foi reconhecida como pertencente ao seletor clube das cantoras de samba. Com um sorriso malicioso e um boné ao contrário, a capa destaca elementos visuais opostos à feminilidade, recurso que vai ser utilizado nos seus figurinos, nas suas performances e nas suas entrevistas.²⁸ Mart'nália se apropriou ironicamente do estereótipo do malandro carioca e, em 2005, assumiu seu gênero dissonante na capa do disco *Menino do Rio*, na qual ela é o menino.

Escritora, cantora, atriz e pioneira do movimento trans, Claudia Wonder se destacou na cena artística *underground* de São Paulo nos anos 1980. Porém, só em 2007, depois de uma longa carreira pelo Brasil e no exterior, Claudia lança seu primeiro CD. Se em 1965 Divina Valéria posava como homem e mulher na capa do seu disco, Claudia não precisava mais provar nada. Ela era uma melindrosa sofisticada dos anos 1920. Claudia viveu sua transexualidade de forma transgressora, virando um ícone para a cena paulistana. Faleceu em 2010.

Figura 20 – A maravilhosa Claudia Wonder



Fonte: Audioteca... ([2000]).

No Nordeste brasileiro, com uma curta carreira, porém com um visual impactante nas suas performances no palco e na capa de seu disco, a banda Textículos de Mary abriu caminhos para o reconhecimento da pluralidade sexual. A banda pernambucana chamou atenção da mídia durante o Abril Rock, de 2001. Conforme Marina Suassuna (2015):

tão irreverente quanto o conteúdo das músicas eram as roupas e a performance dos integrantes, que uniam crítica e escracho numa atmosfera sórdida, típica do submundo – artifício usado para falar da violência e intolerância com as minorias.

A banda esteve em atividade de 1998 a 2004. Consideramos relevante a sua importância na genealogia das imagens de dissidências sexuais e de gênero na MPB. Referimos-nos a uma genealogia que, segundo Foucault (2004, p. 15), possa:

[...] marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda a finalidade monótona; espreitá-los lá onde menos se esperava e naquilo que é tido como não possuindo história – os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos; apreender o seu retorno não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas onde eles desempenharam papéis distintos.

Segundo Fabio Mafra,

tanto quanto o discurso verbal, o cenário e o figurino foram ferramentas essenciais para dar conta da mensagem que a TM queria passar. O visual e a performance se tornaram o principal cartão de visita da banda. Havia uma consciência do corpo enquanto lugar de fala. (TEXTÍCULOS DE MARY, 2015)

Textículos de Mary foi censurada, não oficialmente, mas pela pressão da própria gravadora, que impôs à banda mudar sua postura e modificar algumas letras, o que provocou o seu fim.

Figura 21 – Os Textículos de Mary e a banda das cachorras



Fonte: Textículos... (2015).

A mudança de milênio não se reduziu ao calendário. O terceiro milênio já estava posto no avanço das tecnologias de informação e comunicação, o que favoreceu e provocou mudanças globais do mercado à indústria, das lutas políticas à arte. Assim, todos os setores da indústria cultural iniciaram processos de reconfiguração cuja dinâmica e transformação parece não ter fim. De acordo com Marcelo Hailer (2017), com a popularização da internet e do compartilhamento digital de músicas, expressões culturais e musicais ignoradas pela mídia tradicional começaram a ganhar popularidade ao utilizar as plataformas digitais em trabalhos independentes.

Começaram a surgir novos nomes no mercado fonográfico. Favorecidos pelas novas possibilidades tecnológicas, os(as) artistas puderam fazer experiências sem a censura ou imposição das gravadoras. Esse foi o caso do Duo Montage, banda eletro *punk* surgida em 2006. Devido à estética totalmente dissonante dos padrões curiosamente já convencionais de uma banda *punk*, a banda sofreu preconceito e desqualificações. Daniel Peixoto, um dos componentes do Duo, fala:

Na minha época era assim: ‘É a banda do travesti’, no masculino... Era a banda ‘do travesti’, ‘militante’, mas essas palavras eram utilizadas para debochar da minha cara. E toda uma perseguição: ‘o Montage é uma banda gay’. Mas, nós éramos três caras e um era gay. (PEIXOTO apud HAILER, 2017)

Figura 22 – Blasfêmia pouca é bobagem. Independente, 2009



Fonte: Teu pai já sabe? (2009).

Intitulando-se uma banda *queer core*, Teu pai já sabe? teve vida curta. A banda, que surgiu em 2008, em Curitiba, acabou em 2013. Contudo, veiculou o discurso *queer*, o que provavelmente foi muito importante naquele momento nos espaços nos quais atuaram, assim como para o público com o qual dialogavam diretamente, além da afirmação política da diferença para os demais. Com críticas severas à norma heterossexual e ao movimento LGBT *mainstream*, a proposta da banda contrastava com o universo *punk* machista, proposta provocativa ostensivamente destacada na polêmica capa do disco *Blasfêmia pouca é bobagem*.

De acordo com Collier (2017), nessa época, nos Estados Unidos, uma nova forma de comunicação já estava atingindo números estratosféricos: o YouTube. A plataforma de compartilhamento de vídeos foi lançada em 2005 e, em apenas três anos, se tornou um dos *sites* mais visitados do mundo e, a partir daí, a indústria fonográfica não seria a mesma, porém, mais do que nunca, as imagens, conforme nos diz Martins (2010, p. 25), passaram a:

[...] ser tratadas como potencial dialógico para múltiplas possibilidades de interpretação, como uma forma de compreensão da experiência articulando processos performativos para relatar, descrever uma história, ou seja, para construir narrativas.

Em 2013, se utilizando do YouTube, cinco “menines” surgiram no universo *funk* e das dissidências sexuais e de gênero. Conforme Nascimento e Lopes (2017, p. 5-6):

Todos os componentes do Bonde são oriundos de Cinco Bocas, uma favela da Zona Norte do Rio de Janeiro. E revelam um outro modo de ser carioca que, embora fuja da estética dos postais turísticos, é de dura autenticidade. O Bonde, além de possuir divertido e peculiar repertório musical, produziu notável acervo de imagens e videoclipes de suas performances que vem publicando na internet. A produção do primeiro videoclipe doméstico, francamente artesanal, nos primeiros dois meses de sua postagem na rede recebeu mais de três milhões de visualizações, se tornando um ‘viral’²⁹ na internet, fazendo desses jovens celebridades e produzindo efeitos significativos para um número considerável de jovens. Jovens que se identificaram em muitos aspectos com o alegre grupo e se tornaram seus fãs que disseminam seus vídeos, imitam suas coreografias e nele encontram um exemplo emblemático de afirmação positiva de suas condições e cultura. Percebem que, apesar do contumaz, e insuportavelmente violento, preconceito que a juventude negra, pobre e sobretudo LGBT é alvo, é possível alcançar e ousar a liberdade de expressar o que se deseja e se identifica. Sob muitos aspectos, conscientes ou não do fator político de sua arte, o bonde projeta sua militância visual do quintal para o mundo. ‘Militância visual nas redes: vídeos caseiros do quintal ao global’.

Figura 23 – Menin@s do Bonde das Bonecas



Fonte: Frederico (2013).

O sucesso da plataforma também fez com que as imagens do clipe “Zero”, de Liniker, fossem vistas por 17.811.942 pessoas e ela ganhou 191 mil *likes*.³⁰ A popularidade de Pabllo Vittar e o ativismo de cantora trans Linn da Quebrada deram início a um novo debate sobre gênero e sexualidade como nunca houve antes na MPB. Apontados por alguns como um ativismo das dissidências sexuais e de gênero (COLLING, 2018), essas pessoas artistas e outras vêm produzindo vários discursos, nos seus respectivos campos de atuação, que, como podemos constatar, estão em conexão em uma rede de antecedentes.

Considerações

Superando a oposição binária de gênero e sexualidade e deslocando fronteiras, alguns artistas evidenciaram a plasticidade identitária em gênero e sexualidade, oferecendo novas possibilidades de conceber sujeitos críticos das normas, subvertendo concepções convencionais.

No fim dos anos 1980, Caetano Veloso perguntava “Eu sou neguinha?”.³¹ Hoje, Liniker diz, “Sou uma bicha preta!”.³² Dois diferentes

momentos, duas colocações, uma só posição: não sou apenas uma possibilidade.

O objetivo da genealogia aqui proposta foi elencar artistas que, superando a oposição binária de gênero e sexualidade e deslocando fronteiras de estereótipos e visualidades estratégicas, evidenciaram as precariedades das identidades fixas e definitivas, associando diretamente à criação artística sujeitos e práticas críticas às normatividades. Nesse sentido, a genealogia é ela mesma vontade de potência, pois não é um método que oferece a melhor condição de possibilidade para alcançar um determinado fim, não é um banco de informações sobre a origem de algo, mas, destarte, é uma interpretação, até poderia se dizer que ela é uma reinterpretação daquilo que fora interpretado em outros tempos por outra vontade de potência. Foucault sugere precisamente isso ao destacar o caráter documentário que procura, em antigos pergaminhos, o deslindamento da contradição, do choque de vontades de potência. (CORRÊA, 2011, p. 4)

Hoje, a discussão continua. As dissidências sexuais e de gênero de alguns cantores e de algumas cantoras atuais dialogam com os trabalhos desses(as) artistas aqui mencionados(as). É interessante observar que Ney Matogrosso e Rico Dalasam, apesar da diferença de 48 anos, têm a mesma expressão estética, o mesmo “ativismo visual”. (CORTÊZ, 2017) Mais de 50 anos depois, a cena musical brasileira apresenta um grupo de artistas que ultrapassou os limites da oposição binária de gênero através de suas performances no palco e/ou nos vídeos apresentados nas redes sociais. A arte é capaz de interagir com a percepção e o posicionamento dos sujeitos em seus campos afetivos, criando terreno fértil para que as reflexões surjam, favorecendo à reinvenção do panorama social.

Parafraseando Beatriz Rezende (2002), é na pluralidade cultural, no reconhecimento das diversas subjetividades, nas múltiplas identidades e na certeza de que existem muitas “Linikers”, muitas “Linns” e outros “Neys” à procura de uma cabeleira que lhes sirva, ou não, que está a possibilidade de se reconhecer o complexo, o(a) diferente, o(a) outro(a).

Notas

- 1 “Camisa listrada” – Assis Valente, 1938.
- 2 “Cabeleira do Zezé” – João Roberto Kelly, 1964.
- 3 “A namorada” – Carlinhos Brown, 1996.
- 4 No livro *Vozes transcendentas*, de Larissa Ibúmi Moreira (2018), encontramos 28 nomes de artistas que desconstróem as normas de gênero e sexualidade na MPB atual.
- 5 “Mal necessário” – Mauro Kwitko.
- 6 Títulos dos textos: “A emergência do andrógino”, *Jornal do Brasil*, 1972; “A perfeição do andrógino”, *Flor do Mal*, 1971; “Feminismo e androginia”, *Rolling Stones*, 1972.
- 7 *Reminiscências do Carnaval carioca* – Lyra de Xopotó, Sinter, 1957.
- 8 *Um show de bossa... Lennie Dale com os Bossa Três* (1964); *Lennie Dale e o Sambalção Trio-Gravado no Zum Zum* (1965); *Lennie Dale* (1965); *A 3ª dimensão de Lennie Dale e Trio 3D* (1967); todos LPs lançados pela Elenco.
- 9 A inclusão de canções consideradas de “mau gosto” no seu repertório é fato que se inicia no próprio movimento da Tropicália. Um dos grandes momentos do disco-manifesto é a gravação de “Coração materno”, a mórbida e trágica canção emblemática de Vicente Celestino, exemplo maior do que a MPB da época queria evitar.
- 10 Caetano cantava “Tenho ciúme de tudo”, que foi sucesso na voz de Orlando Dias, um dos precursores do brega-romântico, em 1961. No número final, Caetano se ajoelhava e cantava: “tem ciúme até das roupas que tu vestes”.
- 11 Frase existente no interior do álbum *Araçá azul*, de Caetano Veloso.
- 12 Os cantores Raul Seixas (1945-1989) e Sergio Sampaio (1947-1994), durante suas carreiras, foram taxados de “malditos” por suas posturas transgressoras no palco e na vida. Miriam Batucada (1947-1994), uma cantora sambista com uma carreira muito curta, e Edy se juntaram em 1971 e lançaram o disco *Sociedade da Grã Ordem Kavernista*.
- 13 O termo era e ainda é usado para classificar boates mais transgressoras, que permitem maior liberdade comportamental aos usuários.
- 14 Homens usando cabelo comprido não eram bem vistos, ainda mais se o cabelo fosse penteado de forma “feminina”. Vale lembrar que ser chamado de cabeludo, naquela época, era um xingamento.
- 15 Título de uma música do disco, que faz referência ao modo como algumas pessoas homossexuais se identificavam perante outros homossexuais.
- 16 “Araçá azul, um fracasso em vendas”. *Jornal do Brasil*, 1973.
- 17 “O vira” – João Ricardo e Luhli.
- 18 Ver: <http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/hotsite/>.

- 19 “Pin up” é um termo em inglês que se refere a um estilo de fotografias de mulheres. A expressão ficou muito conhecida a partir da Segunda Guerra Mundial. “Hirsuto” é alguém com muitos pelos.
- 20 Segundo o conceito de *design* expandido, as imagens podem apresentar polifonias dissonantes, sincretismos ubíquos e fetichismos visuais.
- 21 Títulos de seus discos.
- 22 No fim dos anos 1950, temos a chegada do *rock* ao Brasil. Chamada de primeira onda, começa com Cauby Peixoto, em 1957, até Celly Campelo. A segunda onda é a Jovem Guarda – de 1965 até 1968 –, e a terceira onda é o *brock* dos anos 1980.
- 23 Formado por Luiz Antonio (1946-2002) e Rolando Faria.
- 24 Referência à fala de Chico Buarque no DVD *Uma noite em 67*.
- 25 Músico que fazia parte do grupo Novos Baianos e guitarrista de Baby do Brasil, sua esposa na época.
- 26 Ver, por exemplo, o *Jornal do Brasil* de 30 de abril de 1981.
- 27 Cássia Eller, Luis Pinheiro e Tavinho Fialho.
- 28 Na reportagem “Veja as peças do armário da cantora Mart’nália”, ela mostra que prefere usar cuecas a calcinhas femininas. *Jornal O Globo*, suplemento Ela, ago. 2012.
- 29 “Viral” ou “viralização” é um termo que foi ressignificado na internet com o crescimento do número de usuários das redes sociais e *blogs*. A palavra é utilizada para designar os conteúdos que acabam ganhando repercussão – muitas vezes inesperada – na *web*. O termo é relacionado a uma doença viral, já que as pessoas chegam a compartilhar o conteúdo quase que inconsciente e instantaneamente, criando uma espécie de “epidemia” na internet, com internautas dos mais variados grupos sociais falando sobre o mesmo assunto.
- 30 Números registrados até o dia 13 de junho de 2018.
- 31 “Eu sou neguinha?” – Caetano Veloso, LP *Caetano*, 1987.
- 32 *Liberdade de gênero*, série documental da GNT, episódio 4.

Referências

AUDIOTECA Claudia Wonder. Bajubá: Memória LGBT. [S. l.], [200-]. Disponível em: <http://acervobajuba.com.br/audioteca-claudia-wonder/>. Acesso em: 20 maio 2019.

BRANDÃO, Eduardo. Arkie do BRock #22 - As últimas flores e vãos solos de João Ricardo. In: KREMPEL, Lucas (ed.). *Blog n’ Roll*. [S. l.], 2017.

Disponível em: <http://blogs.atribuna.com.br/blognroll/2017/02/arkie-do-brock-22-as-ultimas-flores-e-os-voos-solos-de-joao-ricardo/> - Acesso em: 10 maio 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CANEVACCI, Massimo. Bottega digital: etnografias ubíquas, polifônicas e sincréticas nos olhares do designer. In: MEGIDO, Victor Falasca (org.). *A revolução do design: conexões para o século XXI*. São Paulo: Gente, 2016. p. 145-157.

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos visuais: corpos erópticos e metrópole comunicacional*. São Paulo: Atelier, 2008.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COLLIER, Renan; RODRIGUES, Jorge C. Visibilidade versus representatividade. In: SEMINÁRIO DESFAZENDO GÊNERO, 3., 2017, Campina Grande. *Anais [...]*. Campina Grande: UEPB, 2017.

COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018.

CORRÊA, Sérgio F. M. *Nietzsche: considerações acerca de uma genealogia crítica*. Porto Alegre: PUCRS, 2011.

CORTÊZ, Natacha. Me vejo em você. *Trip*, São Paulo, n. 266, p. 74, 2017.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 1995.

DISCOGS. c2019. Disponível em: <https://www.discogs.com/Lulu-Santos-Toda-Forma-De-Amor/release/3115140>. Acesso em: 20 maio 2019.

DUNN, Christopher. *Brutality garden: tropicália and the emergence of a brazilian counterculture*. North Caroline: North Caroline Press, 2001.

- FACCHI, Cleber. Glam Rock: 10 discos essenciais. In: BLOG Miojindie. [S. l.], 25 nov. 2014. Disponível em: <http://miojindie.com.br/glam-rock-10-discos-essenciais/>. Acesso em: 20 set. 2018.
- FAOUR, Rodrigo. [Encarte do CD *Sweet Edy*]. [S. l.]: Joia Moderna, 2011.
- FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FREDERICO, Tiago. 'Bonde das Maravilhas' versão gay faz sucesso na Zona Norte do Rio. In: FREDERICO, Tiago. *Blog A vida é um close*. [S. l.], 5 abr. 2013. Disponível em: <https://avidaeumclose.wordpress.com/2013/04/page/4/>. Acesso em: 20 maio 2019.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 20. ed. São Paulo: Graal, 2004.
- GIL, Gilberto. *Todas as letras*. Organização Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- GONÇALVES, Renato. *Artigo analisa as questões de gênero e sexualidade no Tropicalismo*. São Paulo, 16 set. 2017a. Disponível em: <https://oanews.com.br/artigo-analisa-as-questoes-de-genero-e-sexualidade-no-tropicalismo/>. Acesso em: 18 out. 2018.
- GONÇALVES, Renato. Tropicalismo transviado. *Revista Bravo*, [s. l.], 18 jul. 2017b. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/tropicalismo-transviado-fdc345e56079>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- GREEN, James. O grupo Somos, a esquerda e a resistência à ditadura. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan (org.). *Ditadura e homossexualidade: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 177-200.
- HAILER, Marcelo. Música contra a ordem e os bons costumes. *Caros Amigos*, Florianópolis, 2017. Disponível em: <http://desacato.info/musica-contra-a-ordem-e-os-bons-costumes/>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- HI-FI MASTERPIECES. 2011. Disponível em: <https://brazilliance.wordpress.com/category/lennie-dale/>. Acesso em: 20 maio 2019.
- JOBLING, Paul; CROWLEY, David. *Graphic design: reproduction & reproduction since 1800*. New York: Manchester University Press, 1996.
- KUBRUSLY, Claudio A. *O que é fotografia?* São Paulo: Brasiliense, 2003.

- LAMPIÃO DA ESQUINA. Rio de Janeiro: Esquina, ano 1, n. 11, 1979.
- LAURINDO, Eduardo Mattos. Discografia. In: LAURINDO, Eduardo Mattos. *Blog Serguei - o divino do rock*. [S. l.], 4 ago. 2010. Disponível em: <http://sergueinews.blogspot.com/2010/08/discografia.html>. Acesso em: 18 out. 2018.
- LOURO, Guacira. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LUIZ Mauricio (Lulu Santos) - Melô do Amor. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (4 min 10 s). Publicado pelo canal Ara Araujjus. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vqeyCP_dVtI. Acesso em: 18 out. 2018.
- MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas de ver. In: OLIVEIRA, Marilda Oliveira de (org.). *Arte, educação e cultura*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2007. p. 19-40.
- MARTINS, Raimundo. Hipervisualização e territorialização: questões da Cultura Visual. *Educação & Linguagem*, Goiania, v. 13, n. 22, p. 19-31, 2010.
- MATOGROSSO, Ney. [Feitiço]. [20--]. Disponível em: http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/showo4_to1.htm. Acesso em: 10 nov. 2018.
- MATOGROSSO, Ney. *Vira-lata de raça: memórias*. Organização Ramon Nunes Mello. São Paulo: Tordesilhas, 2018.
- MEYER, Richard. *Art & queer culture*. New York: Phaidon Press Limited, 2013.
- MIRZOEFF, Nicholas. *How to see the world*. London: Pelican Books, 2015.
- MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica: Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.
- MOREIRA, Larissa Ibúmi. *Vozes transcendentas: os novos gêneros na música brasileira*. São Paulo: Hoo, 2018.
- NASCIMENTO, Rodrigo; LOPES, Daniel dos Santos. Imagens e Autoimagens nos embates virtuais: opressões e golpes na democracia brasileira. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL REDES EDUCATIVAS

- E TECNOLOGIAS, 9., 2017, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: EDU, UERJ, 2017. p. 5-6.
- PINO, Nádía Perez. A teoria queer e os intersex: experiências invisíveis de corpos desfeitos. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, p. 149-174, jan./jun. 2007.
- RAINHA do Egito. Intérprete: Jorge Mautner. Compositores: Jorge Mautner. *In: MIL e uma noites de Bagdá*. Intérprete: Jorge Mautner. [S. l.]: Philips, 1976. 1 disco vinil, lado A, faixa 1 (3min 37 s).
- REZENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil: todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ROCHA, Marcelio. *A produção do rock brasileiro dos anos 1980*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Produção Cultural) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos fatais: design, música e tropicalismo*. Rio de Janeiro: 2AB: Novas Idéias, 2007.
- RODRIGUES, Jorge Caê. *Atento aos sinais: Ney Matogrosso, um sujeito estranho*. Trabalho apresentado ao I Congresso Nacional de Gênero e Sexualidade de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2017.
- RODRIGUES, Jorge Caê; BASILIO, Thais Lopes. Identidades e ambigüidade de gênero nas capas de disco da MPB. *Todas as musas: revista de literatura e das múltiplas linguagens da arte*, São Paulo, ano 10, n. 2, p. 2-14, jan./ jun. 2014.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SUASSUNA, Marina. Entrevista: Textículos de Mary. *Outros críticos*, [s. l.], 26 out. 2015. Disponível em: <https://outroscriticos.com/entrevista-texticulos-de-mary/>. Acesso em: 20 ago. 2018.

TENHO ciúme de tudo - Caetano Veloso (1973). [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal de Valter Hugo Tonhá. Descrição da página. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HpJ-ZlnP7aM>. Acesso em: 8 jun. 2018.

TEXTÍCULOS DE MARY. Entrevista: Textículos de Mary. [Entrevista cedida a] Marina Suassuna. *Outros críticos*, [s. l.], 26 out. 2015. Disponível em: <https://outroscriticos.com/entrevista-texticulos-de-mary/>. Acesso em: 20 ago. 2018.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. 5. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VICTORIO FILHO, Aldo; TRAVASSOS, Mariane. *Falas e imagens como tecnologia de formação e resistência*. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE CULTURA, LINGUAGENS E TECNOLOGIAS DO RECÔNCAVO, 1., 2017. Santo Amaro. *Anais [...]*. Santo Amaro: UFRB, 2017. p. [1-12].

VILAS BOAS, Alexandre Gomes. *A(r)tivismo: arte + política + ativismo - sistemas híbridos em ação*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2015.

TEU PAI JÁ SABE? Blasfêmia pouca é bobagem. In: RUÍDO Records. [S. l.], 20 jan. 2009. Disponível em: <https://ruidorecords.bandcamp.com/album/blasf-mia-pouca-bobagem>. Acesso em: 8 jun. 2018.

TEXTÍCULOS de Mary e a Banda d’As Cachorra “Cheque girls” (Deck Disc, 2002). In: BLOG Disco furado. [S. l.], 28 fev. 2015. Disponível em: <http://discofurado.blogspot.com/2015/02/texticulos-de-mary-e-banda-das-cachorra.html>. Acesso em: 8 jun. 2018.

VALÉRIA - O Travesti - Brasil - 1966. *In*: BLOG Mundo Estranho de PB. [S. l.], 31 dez. 2008. Disponível em: <http://mundoestranhodepb.blogspot.com/2008/12/valria-o-travest-brasil-1966.html>. Acesso em: 18 out. 2018.

ZARCECOSTA. João Ricardo - 1975 (Disco Rosa). *In*: ZARCECOSTA. *Blog Woodstock Sound – It's only rock and roll but I like it*. [S. l.], 26 ago. 2013. Disponível em: <https://woodstocksound.wordpress.com/2013/08/26/joao-ricardo-1975-disco-rosa/>. Acesso em: 18 out. 2018.

Ruídos anti-hegemônicos na música brasileira contemporânea: dissidências sexuais e de gênero

*Rafael Siqueira de Guimarães**
*Cleber Braga***

Definição de ruído como *desordenação interferente* ganha um caráter mais complexo em se tratando de arte, em que se torna um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens. (WISNIK, 1989, p. 33)

Há lutas que, como já refletimos no texto “Vidobras dissidentes na música pop brasileira” (GUIMARÃES; BRAGA, 2017, p. 28), “transbordam das geografias dos atos públicos, das marchas,

* Artista, psicólogo, produtor cultural e ativista. Doutor em Sociologia e professor da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). *E-mail:* rafaorlando@gmail.com.

** Artista e professor assistente na Universidade Federal do Amapá (UNIFAP) e doutor pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). *E-mail:* cleberbrag@gmail.com.

dos palanques”. Vidas redobrantas sempre resistem, no interior do poder, como nos ensina Foucault (2015, p. 104): “[...] onde há poder há resistência, e no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder”. As obras – e as vidas – dissidentes não são, de forma alguma, exteriores às relações de poder. Existem uma por conta da outra e, portanto, nos interessa, neste ensaio, rascunhar, gaguejar e prospectar algumas possibilidades para pensarmos como, nos últimos anos, a música *pop* brasileira movimentou-se, estética, ética e politicamente no sentido de denotar variações, fronteiras e dissidências desde os lugares determinados para o sexo e o gênero. Sabemos ser um objetivo deveras ambicioso e, por isso mesmo, assumimos aqui um ensaio-diálogo, a fim de ativar ressonâncias, reverberações e outras análises: olhar para o contemporâneo, nas redobragens de seus processos, é sempre tarefa complexa.

No início da década de 1990, a voz rouca da roqueira Marina (Lima) alertava sobre suas segundas intenções. Na canção “Não estou bem certa”, depois de discorrer sobre a fluidez de seu desejo, movente entre o pensamento na menina e a atenção aos braços do rapaz ou, nos termos da canção, entre “a dama que me completa” e “o homem que me desperta”, Marina ratificava: “Mas o que eu quero mesmo é saber pôr fogo no Brasil/Onde já se viu?”.

O gosto pelo escândalo caracterizou mais fortemente a obra de outra artista brasileira: “Sou uma moça sem recato/desacato a autoridade/me dou mal...”, declarava, 12 anos antes, Ângela Ro Ro, na canção “Agito e uso”. Canções como essa, juntamente com entrevistas e performances debochadas – a exemplo do vídeo gravado em 1984 para o programa *Bar Academia*, da TV Manchete, no qual se destacam os grandes sapatos masculinos usados pela cantora – ajudavam a compor um imaginário de passionalidade e subversão.

Marina e Ro Ro são artistas nacionalmente reconhecidas no contexto da música *pop*/popular brasileira e do mercado fonográfico, sendo que o *rock* fez parte da formação de ambas. Ainda que também

reproduzissem a imagem da cantora enquanto musa que empresta sua voz para composições de homens que, muitas vezes, idealizam a própria condição feminina, elas foram também compositoras e, se bem cantaram o amor romântico, o fizeram à sua maneira, fissurando a heteronorma. Não se pode falar aqui em militância, mas talvez em um devir que se distingue daquilo que se esperava de uma mulher cantora à época, um outro modelo de feminilidade, de sexualidade, de desejo preconizado publicamente por meio de sua arte.

A partir do século XXI e de forma distinta, é possível perceber uma profusão de artistas impulsionadas pela internet que tematizam, expressam, manifestam questões relativas à sexualidade e ao gênero numa perspectiva de valorização de sua condição minoritária, militância explícita pelo direito à diferença numa espécie de politização da arte, de estetização da política ou de manifestação estético-política da sexualidade.

Nas últimas duas décadas, seja na produção musical independente de artistas precursoras dessa cena, como Solange Tô Aberta e Anarco Funk, passando por jovens artistas e coletivos artísticos, a exemplo de Triz, Ventura Profana e Quebrada Queer, e por artistas já reconhecidas pelo cenário e mercado musical brasileiro, a exemplo de Liniker, Linn da Quebrada, As Bahias e a Cozinha Mineira, ou mesmo pelo *mainstream* nacional, como é o caso de Pablló Vittar, tais artistas parecem levar a cabo práticas micropolíticas.

Essas práticas, como bem descreve Mazetti (2006), relacionam-se à defesa de grupos específicos, dada sua descrença em modelos discursivos totalizantes, macropolíticos. Se “a questão micropolítica é a de como reproduzimos (ou não) os modos de subjetividade dominante” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 133), o que fazem esses artistas é justamente travar a sua batalha no campo cultural ao invés da arena político-partidária, em um contexto em que o capital se ocupa da subordinação econômica enquanto a cultura se ocupa, complementarmente, da subordinação subjetiva. Inauguram novos imaginários

e avançam produzindo, por vezes, mais ruídos que contradiscursos. Se tomarmos o ruído como “elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens” (WISNIK, 1989, p. 33), ele, então, é capaz de, mais do que configurar-se numa resposta reativa ao discurso hegemônico e, por isso mesmo, condicionada à sua existência, expandir-se em uma multidirecional incerteza não restrita à arquitetura da narrativa vigente, criando, assim, espaços caóticos nos quais o desejo se desprende do modelo e se reinventa, em maior ou menor grau, a depender de cada ação estético-política.

Desse modo, é relevante pensarmos a relação arte e política, desde a reflexão do Comitê Invisível (2018, p. 73-74, grifo nosso):

Política é o que surge, o que faz acontecimento, o que abre *uma brecha* no curso regulado do desastre. O que suscita polarização, partilha, tomada de partido. Mas não há nada como ‘a política’. [...] É político tudo o que diz respeito a encontro, ao atrito ou ao conflito entre formas de vida, entre *regimes de percepção*, entre sensibilidades, entre mundos, *uma vez que tal contato atinja certo limiar de intensidade*.

Ruído das brechas, do choque, da fronteira. Desde essa perspectiva, não há nenhum ato, do ponto de vista estético, “mais político” que outro. Não há marchas mais importantes que performances ou poesias, desde que partamos do entendimento de que atinjam, qualitativamente, um limiar de intensidade. Avaliar a intensidade política de um ato não passa apenas por verificar seu impacto quantitativo, mas de que modo os regimes são colocados em encontro, em atrito ou em conflito e aqui nos interessa, já que nos propusemos a tratar de manifestações artísticas, dos modos de como os regimes de percepção se constituem nas/das relações de poder. Parece-nos também necessária a reflexão a que nos chama Raposo (2015, p. 5):

Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas

como prolixas e polêmicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão [...]. *Artivismo* consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística.

Para o autor, para falar em artivismo, há muitos itinerários a seguir, mas se trata de um conceito útil tanto para construções do ativismo, a fim de pensar uma “outra política”, do ponto de vista de sua prática, como também para refletir sobre as fundações das artes contemporâneas, pois, para ele:

práticas de insurgência rizomática global parecem interseccionar-se com dissidências pontuais, precisas e localizadas, tornando o *artivismo* num mecanismo de intensificação e contágio do combate político e num espaço da resistência de contra-poder, *mas também produzindo inquietações no próprio território da arte contemporânea e das suas fundações*. (RAPOSO, 2015, p. 11, grifo nosso)

Considerando essas questões, pensamos que aqui não se trata de dizer quais artistas que tratam das dissidências sexuais e de gênero são mais políticos ou quais são mais potentes esteticamente, mas, sobretudo, de que afetações produzem em nós mesmos, artistas-pesquisadores, e de sua capacidade de desestabilizar a ordem instituída no âmbito da sexualidade e do gênero. Assumimos uma escrita do afeto, seguindo os conselhos de Gloria Anzaldúa (2015, p. 132): “selecciono imágenes de los ojos de mi alma, buscando las palabras adecuadas para recrear las imágenes”. Dizer sobre arte e sobre dissidência não é, para nós, um trabalho de gabinete; bem ao contrário, é saber localizado, nos termos de Haraway (1995, p. 7), pois “o ‘nós’ imaginado são os outros corporificados, a quem não se permite não ter um corpo”. Um dizer também sobre nossas próprias histórias e muitas que vêm conosco.

Mas o que poderia ser compreendido como diferença, dissidência, no contexto da Música Popular Brasileira (MPB)? A ideia de MPB é um

tanto vaga, porque, aparentemente, remete a uma noção de identidade nacional, de regionalismo ou mesmo de autenticidade. Por outro lado, está submetida a uma lógica que define o que merece ser estudado, reconhecido – sendo que, via de regra, essa noção de qualidade esteve alinhada à reelaboração de diferentes referências “populares” numa perspectiva mais erudita, o que equivale dizer mais europeia. Nesse sentido, a oposição defendida por Mário de Andrade entre música popular e música populeasca – de apelo comercial e produzida em centros urbanos – e a compreensão de que seria uma missão do artista moderno ressignificar essas tradições desde sua formação estética eurocentrada ressaltam as contradições que compõem parte do entendimento do que seria uma MPB. (NEDER, 2010)

A expressão “MPB” alberga, como um valor, a mistura, a mescla, a contaminação proveniente do choque entre os distintos corpos que compuseram o contexto colonial – divididos aqui, *grosso modo*, entre o corpo do colonizador e o corpo do colonizado. Contudo, a validação das elaborações estéticas no contexto cultural brasileiro, o reconhecimento acadêmico ou de qualquer outra ordem estruturada pela branquitude parece passar, necessariamente, pela “tradução” dessas distintas referências para a linguagem do colonizador, que pode então refiná-las, atualizá-las, civilizá-las.

Parece ser esse o caso do samba carioca, criminalizado no início do século XX e incorporado posteriormente como marca da identidade nacional – chegando a ser reconhecido pelo Estado brasileiro, em 2007, por meio de seu Ministério da Cultura, como patrimônio cultural imaterial. Enquanto tal validação não se efetiva, existir configura uma espécie de dissidência, passível de repressão, como que tem sofrido o *funk*. Um exemplo recente dessa repressão é a Sugestão Legislativa nº 17, que pedia a “Criminalização do Funk como crime de saúde pública à criança, aos adolescentes e à família”, analisada e, por fim, rejeitada pelo Senado brasileiro no ano de 2017.

Em conversa informal com Pêdra Costa (Solange Tô Aberta), ela nos disse: “o funk é o punk *para nós*”. Como nós, ela é filha da mesma geração que viveu os anos 1980 num contexto urbano. As insurgências pós-ditadura que nos chegaram desde a mídia, do ponto de vista da música, refletiam muito os movimentos contraculturais anglófonos, as dissidências da música “de juventude”. Artistas como Claudia Wonder e As Mercenárias, vidobrantes no *underground* paulistano, são importantes para pensarmos como as estéticas *punk* se interseccionalizaram com as dissidências sexuais e de gênero: Claudia, uma multiartista travesti, e As Mercenárias, um grupo de mulheres cis, dissidentes dos modelos heteropatriarcais, se constituíram em um momento histórico de “redemocratização” do Brasil.

*onde não é chamada
polícia vai
onde não é chamada
polícia vai
onde não é chamada
polícia vai
onde não é chamada
(POLÍCIA, 1986)*

Não à toa, os Titãs, grupo de *rock* também paulistano já consolidado, lançam, quase que na mesma época, um disco bastante influenciado pelo *punk*, deslocando-se esteticamente de seus dois álbuns anteriores, tendo, inclusive, canção também sobre a polícia, tema já recorrente no *punk* inglês, como em “Police and Thieves”, do The Clash (1977), questionamento do Estado e de seus aparelhos repressores feito pelo movimento. A dissidência de As Mercenárias e do movimento *punk* paulistano, protagonizado por elas, Ratos de Porão e a gravadora Baratos Afins, além de vários outros grupos, reverbera os entrecruzamentos políticos, em especial no constructo temático,

e também dos conflitos em relação aos regimes de percepção, como chamávamos atenção anteriormente.

Ainda que sem uma discursividade de palanque – e até por isso mesmo –, essa dissidência constitui-se como ruidosa expansão criativa que se desdobra em outros meios de produção no CISTema¹ capitalístico – gravadoras e produtoras de *shows*, por exemplo –, atingindo também espaços midiáticos já existentes, em especial na TV pública, pois a TV Cultura, à época, foi um espaço importante para dar visibilidade a diversos grupos. Em diálogo com esse mesmo movimento, Claudia Wonder foi um expoente estético no *underground*, também porque estava, ao mesmo tempo, produzindo outras artistas, realizando eventos em lugares alternativos da cidade, performando, atuando no cinema, no teatro, compondo e tocando com o Jardim das Delícias e o Truque Sujo. Sobre a artista, em outro momento, já mencionamos que:

Sua figura não coube no estreito papel que lhe pretenderam conferir. Hábil, deslocou-se continuamente sem se deixar capturar: de atriz de teatro à atriz de cinema, passando pela atuação como cantora, chega à performance como forma de manter-se na fronteira. Um movimento de aproximação entre arte e vida que explode a ideia de representação. Se o performer trabalha com uma máscara ritual que amplia sua identidade sem configurar uma personagem (COHEN, 2002), é a própria trajetória pessoal da artista que entra em jogo quando entra em uma banheira repleta de groselha no porão do clube underground Madame Satã, em São Paulo – numa alusão ao tabu do sangue no período de maior disseminação da Aids, doença que vitimou muitos de seus amigos. E é esta mesma trajetória que a leva a trabalhar anos mais tarde no Centro de Referência da Diversidade, prestando auxílio à transexuais em situação de vulnerabilidade social. (GUIMARÃES; BRAGA, 2016, p. 112)

Fronteira de Gloria Anzaldúa (2015, p. 141):

Soy un amasamiento, soy el acto de amasar, de unir y juntar, que há creado una criatura de oscuridad y también una criatura de luz, la que, además, cuestiona las definiciones de luz y oscuridad y les da nuevos significados.

Amassar é como redobrar as heranças, na encruzilhada das culturas fundantes, seguindo a escritora chicana. É estreita, para nós, a relação da performatividade de Claudia Wonder, entre tantos mundos, nenhum deles ocupado em condição de privilégio, já que sempre “impura”, “mestiza”, “deslocada”. Continuando com o pensamento fronteiriço, “la (r)evolución resuelve el choque entre culturas en nuestra propia carne”. (ANZALDÚA, 2015, p. 141)

Voltemos à nossa conversa com Pêdra Costa, “o funk é o punk para nós”. Isso nos leva a pensar sobre como as heranças atravessam esses corpos e essas criações e, desde uma perspectiva anticolonial – subalterna, periférica, pós-colonial, decolonial e mais muitas coisas juntas –, refletir sobre um histórico de proposições estéticas que se desdobram e redobram nesse movimento musical atual. Numa postura crítica de fronteira, por meio da leitura-localização *punk-funk*, levantamos aqui alguns marcadores-em-movimento que consideramos importantes: branqueamento/recusa ao branqueamento; amor romântico/recusa à monogamia cisheteropatriarcal; corpos cis e normatizados/enviadescimento da imagem; negatividade do popular-periférico/afirmatividade da sonoridade da periferia; e captura midiática/apropriação dos meios de produção sonoros e audiovisuais.

Entendemos, contudo, que tais marcadores-em-movimento não devem ser condicionados à ideia de simples respostas aos modelos já estabelecidos. Diferente disso, aqui são tomados como um transbordar para além de tais dicotomias, erráticos fluxos do desejo que se desprendem da estrutura, desrespeitando as fronteiras.

Como defende Grosfoguel (2016), são quatro genocídios/epistemicídios que o colonialismo efetuou no século XVI e que reverberam na formação das colônias até a atualidade, desenvolvendo uma política racista/sexista para as nossas vidas. Esses genocídios/epistemicídios, segundo o autor, advêm da lógica cartesiana que se impõe como verdade para

os modos de expansão colonialista, subjugando outros povos e saberes, invadindo geografias e reproduzindo a ideia de expansão de fronteiras a fim de construir um mundo homogêneo, branco e patriarcal. Os quatro genocídios/epistemicídios, que tradicionalmente não são discutidos em conjunto pelas ciências sociais, são:

- contra os muçulmanos e judeus na conquista de Al-Andalus em nome da ‘pureza do sangue’;
- contra os povos indígenas do continente americano, primeiro, e, depois, contra os aborígenes na Ásia;
- contra africanos aprisionados em seu território e, posteriormente, escravizados no continente americano; e
- contra as mulheres que praticavam e transmitiam o conhecimento indo-europeu na Europa, que foram queimadas vivas sob a acusação de serem bruxas. (GROSFOGUEL, 2016, p. 31)

A trajetória de vida da historiadora Beatriz Nascimento é um exemplo nítido de como o processo de branqueamento se dá nos espaços de produção de conhecimento. A sua obra é pouquíssimo conhecida e discutida no Brasil, assim como é visível como a obra de artistas como Abdias do Nascimento e Carolina Maria de Jesus foram relegadas a segundo plano, o que evidencia a primazia de interpretações do Brasil desde uma intelectualidade quase que exclusivamente branca. Enquanto isso, as artes negro-diaspóricas e as artes indígenas são colocadas nas categorias de artesanato ou militância e as produções intelectuais negro-diaspóricas e indígenas como panfletagem militante, o que efetivamente marcou o apagamento da trajetória de Lélia González na academia.

Nos últimos anos, fruto de muita produção e de luta por reconhecimento de séculos, são mais evidentes os avanços dos movimentos negros organizados, bem como dos movimentos indígenas que se

ocupam de reverberar outras narrativas, além de buscar reconhecimento de intelectuais e artistas não brancos da história. Assim, hoje, o trabalho de artistas como Rosana Paulino, Conceição Evaristo e do próprio Olodum, que possuem uma afirmatividade negra antirracista, denota um movimento que pauta a recusa à branquitude hegemônica nas artes, tendo em vista sua amplitude nos espaços de circulação. Fica muito nítida, nesse sentido, a mudança de perspectiva sonora e poética da artista negra Elza Soares, que, nos últimos anos, para além de defensora de uma poética política antirracista e feminista, também incorpora as pautas das dissidências de gênero e sexualidades, numa perspectiva interseccional.

Assim, também como no *rap*, é importante notar que o *funk* se faz presente em boa parte da produção de artistas que, na atualidade, tematizam criticamente questões de sexualidade e gênero em suas músicas: Solange Tô Aberta, Sapabonde, K-Trina Erratik, Linn da Quebrada, MC Xuxu, MC Transnitta e Rosa Maria, Codinome Rosa Luz são algumas das artistas que propõem o que poderia ser compreendido como um *funk cuir*, dissidente. Parece que, ao cruzarem as fronteiras identitárias que delimitam a sexualidade e o gênero em suas vidobras, tais artistas o fazem por vias estéticas que remetem a outras fronteiras, étnicas e – por que não dizer – de classe social.

Podemos pensar esse processo histórico de branquitude/recusa à branquitude como uma herança colonial/decolonial presentes nesses ruídos anti-hegemônicos. Mesmo que marcadamente, em algumas produções que tematizam as dissidências sexuais e de gênero, existisse um processo de branqueamento como estratégia para ocupação do lugar hegemônico, a afirmatividade da negritude ou de uma não branquitude faz-se presente como propulsora desse momento.

Queremos dizer com isso que as estéticas negras, desde outros lugares das artes – da literatura, das artes visuais e até da *world music*, como foi categorizada, ironicamente, a produção de alguns artistas não euroestadunidenses –, colaboram com a produção dessas dissidências,

que propõem outros regimes de percepção, porque dissidentes de gênero e sexuais, mas também porque racializados, e isso só foi possível por uma herança dos espaços artísticos (e intelectuais) que propuseram descolonizações estéticas no interior de seus campos.

Se “meu país é meu lugar de fala”, como reafirma repetidas vezes a voz de Elza Soares, na canção “O que se cala”, de 2018, faz sentido, no contexto do *rap* e do *funk cuir* brasileiro, o protagonismo das pessoas afro-indígenas que compõem muito das populações periféricas dos grandes centros urbanos. Se a própria criminalização da homossexualidade e da travestilidade no Brasil se deu no contexto colonial, como nos aponta João Silveiro Trevisan (2004) – ainda que não tivesse tipificação específica, pois estava inserida na esfera da “vadiagem” –, dissidir dessa herança punitiva implica também a dissidência do modelo racializado e sexualizado que sustenta a lógica do capitalismo global.

Há muitas outras artistas que apresentam as pautas de raça, mesmo fora do diálogo com a sonoridade do *funk* carioca. Só decidimos aqui marcar a importância dessa herança estética advinda da periferia, como é o caso de As Bahias e a Cozinha Mineira, Liniker, Rico Dalasam, Muriquins, Transbatucada e Majur, por exemplo, sem com isso nos reduzirmos a essas artistas e grupos. Ainda que bastante minoritária – porque também assim se dá historicamente nos movimentos políticos no Brasil –, a afirmatividade indígena de Jaloo, que dialoga com uma música *pop* eletrônica, pode ser percebida. No diálogo com a performance e o audiovisual, é necessário mencionar a presença amazônica na estética, ainda que uma afirmatividade identitária indígena não seja o foco do artista. Também há que se notar o espaço aberto pela *drag* amazônica Uyra Sodoma, que engaja-se na intersecção *cuir*/indígena do povo munduruku, e a *rapper* Katu Mirim.

Como assevera Foucault (2015, p. 113), há, desde o século XVIII, os quatro “conjuntos estratégicos que desenvolvem dispositivos

específicos de saber e poder a respeito da sexualidade”. São eles, segundo o autor, a “histerização do corpo da mulher”, “pedagogização do sexo da criança”, “socialização das condutas de procriação” e “psiquiatrização do prazer perverso”. Como podemos analisar, em diálogo com Molina (2011), a psicanálise trata, no século XX, de corroborar com essas quatro premissas, ainda que ela mesma tenha possibilitado deslocamentos, em especial sobre a obra de Freud, analisada desde a sua perspectiva sobre a mulher – e também de Klimt e Schnitzler, artistas contemporâneos dele em Viena. Deste trecho de sua análise sobre a obra freudiana, podemos refletir sobre esses quatro conjuntos:

O feminino rebelde, que não se conforma com sua castração, continua com sua atividade ativa (clitóris) e permanece masculino, homossexual ou ocupando posições masculinas. Mas parece que o desejo de Freud, como foi revelado em Dora, é o da reconciliação da mulher com o feminino, e que triunfe o matrimônio. (MOLINA, 2011, p. 63)

A MPB, em termos poéticos, muito se construiu no interior de uma compreensão monogâmica e heterossexual, ainda que cantoras/compositoras lésbicas da MPB, a exemplo de Marina Lima e Ângela Ro Ro, trouxessem a temática de um amor não heteronormado ao grande público. Tendo abertamente relações com outras mulheres e não seguindo, poeticamente, as trilhas do amor romântico monogâmico necessariamente matrimonializado, essas mulheres compõem poeticamente um deslocamento de sentido no que hegemonicamente perdura até os dias de hoje, inclusive sobre narrativas de amores homoafetivos e também no espaço da música de artistas gênero-dissidentes.

De modo bastante parecido do que apontam Brett e Wood (2002) sobre as artistas lésbicas estadunidenses, que protagonizaram ocupação do espaço no interior da música popular do país, nos anos 1980 e

1990, também aqui houve esse movimento. Pensamos que essa ocupação, ainda que em diálogo com a música popular *mainstream*, é um legado para a construção da cena atual, em especial porque efetivamente artistas como Simone Magalhães, GA31 e Horrorosas Desprezíveis dialogam com uma poética de um feminino não heteronormado, desde a performance até a sonoridade e a poesia de suas músicas.

O legado da dissidência de uma viadagem na música popular pode ser menos evidente do ponto de vista temático do que de uma performatividade (FÉRAL, 2008) composta, em parte, pelo desejo de ruptura da fronteira vida/arte, numa recusa ao ilusionismo do modelo representativo característica da performance-arte e, ao mesmo tempo, composta também pela noção mais sociológica e antropológica de performance, voltada ao reconhecimento da dimensão cultural dos comportamentos. Assim, na mesma atuação, são cruzadas as fronteiras das linguagens artísticas e também de gênero, num processo de irrupção da realidade na obra.

Seguindo um tom dado pelo *glam rock* dos anos 1970 (BRETT; WOOD, 2002), Ney Matogrosso é um ícone reconhecido nesse sentido na MPB. Já dissemos, no texto “Vidobras dissidentes na música pop brasileira”, que:

Muito além das letras das canções ou mesmo da bela voz com falsetes afinadíssimos que a aproximava de padrões vocais femininos, era a construção imagética repleta de androginia e distante de qualquer assexualidade que seduzia multidões com suas maquiagens, figurinos e danças extravagantes. (GUIMARÃES; BRAGA, 2017, p. 28)

Nos anos 1980, como apontam Brett e Wood (2002), os armários se arrefeceram no Hemisfério Norte, em especial na Inglaterra. É conhecido o ativismo do grupo Bronski Beat, que grava seu álbum *Age of consent*, trazendo signos sobre a idade em que a homossexualidade ainda era crime no país, diferentemente dos grupos da música *pop*

inglesa da época, que não tratavam nitidamente da questão. O mesmo se passa no Brasil, pois grupos com cantores/compositores assumidamente gays, como o Barão Vermelho, de Cazuza, ou a Legião Urbana, de Renato Russo, não descolam suas obras do amor romântico quase heteronormado, concedendo certa “neutralidade” ao discurso. Entretanto, hoje, artistas como Veronika Decide Morrer, VINAA, Johnny Hooker e Liniker já tematizam explicitamente em suas canções relações homoafetivas, a exemplo de “Flutua”, composta por Johnny Hooker e interpretada por ele e Liniker:

*Baby, eu já cansei de me esconder
Entre olhares, sussurros com você
Somos dois homens, e nada mais*

*Eles não vão vencer
Baby, nada há de ser, em vão
Antes dessa noite acabar
Dance comigo, a nossa canção!
(FLUTUA, 2017)*

Ainda que seja particularmente necessário dizer sobre o preconceito, é também uma reconfiguração do amor entre dois homens de que se fala, o que não é comum no interior da música *pop*. Diz-se de um desejo homoerótico, de uma relação possível, significando já um efetivo marcador de diferença.

Além da forte marca histórica do já aqui citado Ney Matogrosso – precedido, guardadas as devidas proporções, pela imagética glamourosa e exuberante das performances e, sobretudo, dos figurinos de Cauby Peixoto –, compõe uma herança a esta outra geração ruidosa a obra dos Dzi Croquettes, revisitada pelo lançamento de um documentário, de

mesmo nome do coletivo, em 2010, e também o movimento mundial de retorno da cultura *drag* nos anos 1990, após invisibilização por conta da epidemia da Aids uma década antes.

A performance *drag* entrelaça-se com as construções de gênero e sexualidades, no sentido em que enviadesce as identidades gays, relativizando seus contornos. Muitas artistas que se autodenominam *drag* têm ocupado o lugar da música, não apenas, como de costume, realizando dublagens de músicas – notadamente de divas *pop* ou de cantoras da MPB –, mas efetivamente compondo – muitas vezes em parceria – e cantando. Artistas como Gloria Groove, Aretuza Lovi, Lorelay Fox e Pablio Vittar – em especial, a última – ganharam muito espaço na mídia. Essas artistas, por dialogarem diretamente com o universo das divas *pop*, talvez tenham se incorporado mais ao mercado. Mas quando falamos de uma herança dessa fluidez que propõe a cultura *drag*, também estamos falando de como essa performatividade mais deslocada e não fixa se incorpora nas artistas dessa geração, de distintos modos, de acordo com a sua perspectiva estética. Colling, Sousa e Sena (2017, p. 213), ao falarem de Linn da Quebrada, apontam que:

para enviadescer não é preciso ser homossexual, ou melhor, não é necessário ser viado. Sua proposta, nesse sentido, foge do rígido modelo identitário para pensar o enviadescer como um posicionamento capaz de diversas coisas, inclusive duvidar de certezas e inventar suas histórias. Ao enviadescer aumentamos nossas possibilidades e flexibilizamos aquilo que definimos como limites.

Assim, o enviadescimento da música *pop* se desdobrará, desde a intersecção com uma tradição do *glam rock* revisitado em conexão com uma herança da cultura *drag* no Brasil dos anos 1990, na performance sonora e visual de artistas como Johnny Hooker. Desde essa construção, Hooker se configura em um viado, mais do que um homossexual ou gay.

Pensar uma política de ocupação dos corpos sexo e gênero-dissidentes na música, como o que temos tentado desenhar aqui, enseja refletir mais detalhadamente sobre uma arte que, como já anunciamos em diálogo com Raposo (2015), faz romper com o sistema fundante das artes contemporâneas. Assim, produzir arte sem os toldos da instituição visibiliza elementos essenciais para pensarmos a potência de artistas dissidentes. É importante retornar ao elemento *queer*, que nasce em um contexto estadunidense, durante a era Reagan, numa conexão entre diversos movimentos político-sociais populares. Tais movimentos, desde seu lugar minoritário e necessariamente interseccional, reivindicam políticas distintas das que vinham sendo propostas pelos movimentos LGBT e feministas (brancos) tradicionais. Desde esse lugar de multidões populares, nos anos 1980, Glória Anzaldúa já incorpora o termo, porém ele permanece invisibilizado – assim como sua obra –, sendo apenas evidenciado a partir do conhecido artigo de Teresa de Lauretis, em 1991, ainda que essa autora tenha introduzido e marcado adequadamente de onde vinha sua inspiração para pensar a teoria *queer*.

É importante realizar esse marco histórico e pensarmos que a profusão do *queer* vem mesmo é das ruas, das multidões e das escritas periféricas. Muito do rechaço de artistas/ativistas à teoria *queer* vem de encontro à incorporação acadêmica e também à captura desse termo, que muitas vezes acaba se elitizando, passando por uma apropriação pelo mercado rosa. Refletir sobre isso é bastante importante, em especial sobre as geografias do sul. Não se trata necessariamente de rechaçar o termo “queer”, mas, como ensina Brian Epps (2008), trata-se também de uma questão de linguagem. A teoria *queer*, via estudos de Judith Butler e uma academia anglófona, talvez chegue ao Brasil sem o sentido de multiplicidade tão decisivo para a sua formulação.

*Bixa, preta, pobre, vadia, degenerada
poesia engatilhada e apontada na tua cara
moro no seu abandono to comendo do teu lixo
o excesso do espetáculo garante o subsídio
meu look é de recicle, detona fashion week
é o bonde dreadlock apavorando as bixa chique*

*Bixa, preta, pobre, vadia, degenerada
sou o terror da família peste negra encarnada
tô de boa do ciúme que se foda o casamento
sem herança ou propriedade vou pra comunidade
construir um corpo livre sem normatividade
com crianças e idosos em um pé de igualdade*

(“Bixa pobre”, Anarcofunk)

A “bixa pobre” evocada nesse *funk*, que é também negra, se recusa a entrar no jogo que sustenta a relação entre família, propriedade privada e Estado. Nega o contexto gay burguês, as “bixa chique”, que, ao militarem por igualdade de direitos, acabam por reproduzir a estrutura de poder do patriarcado, sintonizando-se com a sociedade de consumo. Mas possui um sentido comunitário, outro, ancorado na ideia de liberdade e diferença.

Exilada dos círculos privilegiados, ela reivindica essa desterritorialidade como uma potência. Performa a sua monstruosidade de sujeita abjeta: “peste negra encarnada”. É a configuração do *cuir* enquanto dissidência. Contudo, cabe aqui uma reflexão: se a noção de *queer* é importada desde o Norte global, onde surge nas ruas, para o ambiente sudaca, em um contexto acadêmico repleto de universidades embranquecidas, ela pode reproduzir o sistema hierárquico que critica:

El uso de la palabra queer en inglés, en un contexto latinoamericano, suena fashion, más elegante que los terminos peyorativos. Lo que nos lleva a una necesaria reflexión sobre la colonización de las lenguas de la occidentalización forzada que habla-

mos em América; lenguas coloniales siempre dispuestas a encontrar más fashion lo que se dice como importado aunque sea un insulto, a costa aun de tergiversar el sentido de una lucha. (MOGROVEJO, 2016)

Hoje em dia graças a Deus temos todo o necessário para tomar o estandarte queer dentro da metrópole: mil produtos para nos transformar em seres ambíguos de difícil leitura sexual e perfomar pela vida como transgressão identitária, hoje é possível estudar esta teoria em Universidades e receber informação fidedigna do tema, hoje temos à disposição a compra e venda de livros que traduzem e levam essa mensagem esperançosa até o criado-mudo da sua cama, hoje existem as possibilidades de lugares de encontro multissexuais, bares, discotecas, etc. Hoje existem bandas de música com estética queer que você também pode adquirir e desfrutar, hoje existem lojas de artefatos contra sexuais para nossa estimulação plural ciber-carnal. Um mundo de fabulosas oportunidades para levar a cabo o discurso e o desborde estético necessários para nos sentirmos envolvidos e santificados pelo tema. O sistema econômico facilmente recolhe as novas identidades e lhes outorga um perfil. (PERRA, 2014, p. 6)

As declarações da multiartista chilena Hija de Perra e da ativista peruana Norma Mogrovejo nos advertem de que o simples emprego de um conceito, como o *queer*, sem uma relação efetiva com o contexto no qual é empregado, não o faz escapar da mesma colonialidade do saber do qual é crítico. Contextualizar pode ser uma estratégia decolonial:

O pensamento decolonial denuncia os processos de construção dessa universalidade, e também desconfia dessas Teorias [...] A teoria *queer*, por seu turno, possibilita uma crítica dos olhares, da história com uma lente heteronormativa, interpretando a configuração sexo/gênero como parte do projeto colonial. A teoria *queer* e o pensamento decolonial se abrem e apostam em outros corpos, histórias e teorias. (PEREIRA, 2015, p. 415)

Contudo, ainda que a teoria *queer*, configurada desde uma perspectiva decolonial, abra espaço para outros corpos, muitas artistas da cena

musical *pop queer* reproduzem binarismos de gênero, processos de embranquecimento, modelos de objetificação do corpo negro e do corpo feminino. Muitas estão sintonizadas com o *pink money* e confundem, em sua militância, direito e consumo, e então o mesmo amor romântico estruturante do heteropatriarcado pode ser reconhecido aqui, mas não é esse o objeto desta reflexão. Aqui, interessa mais o que escapa, o que burla. Aquilo que, por ainda não configurar uma centralidade estruturante, mantêm-se borda, minoriza “para liberar devires contra a História, vidas contra a cultura, pensamentos contra a doutrina, graças ou desgraças contra o dogma”. (DELEUZE, 2010, p. 36)

Há que se considerar que, mesmo na cooptação dessas potências criativas pelo mercado, numa “geopolítica da cafetinagem” tão bem descrita por Suely Rolnik (2006), a simples fricção entre modelos hegemônicos e figuras *cuir*, dissidentes no imaginário da cultura *pop*, pode ter potência para gerar ruído. Seguindo a linha inversa, no caso do *rap* – cuja relação com a ideia de ativismo talvez seja mais reconhecida do que a do *funk*, dada a sua relação com o movimento negro –, essas novas presenças dissidentes forçam outras reflexões, ocupam espaços de exclusão e reafirmam a urgência de uma autocrítica das masculinidades hegemônicas que também atravessam os corpos negros. Rico Dalasam, Tiely Queen, Hiran, Diih Cerqueira e Quebrada Queer – que, em sua música de lançamento na internet, avisa que “não há mano nessa cena que tente me silenciar” – são figuras de expressão nesse contexto. E também é expressiva a presença de mulheres – sejam elas lésbicas cis, como Luana Hansen e Dory de Oliveira, ou trans, como Danna Lisboa e Lulu Monamour –, além de pessoas não binárias ou de gênero neutro – a exemplo de Triz –, nesse contexto musical do *rap*, tão dominado por homens cis heterossexuais.

O movimento do *funk* carioca também é efetivamente um movimento artístico-cultural que nasce das comunidades periféricas. Nascido nos bailes *funk*, que aconteciam em ginásios até a década de 1980, é apenas nos anos 1990 que toma os espaços públicos das ruas

das comunidades. (BESCHIZZA, 2015) Por seu caráter marcadamente popular – com raça e classe bastante evidenciadas –, o *funk* é absolutamente rechaçado em seu histórico, mas se configura com um entrelaçamento musical bastante rico de diversas sonoridades da *black music* estadunidense, em especial o *hip hop*:

Desde o início da década de 1980, o baile se separa da discotecagem dos discos de soul e disco, e acompanha a nova *black music* estadunidense, o hip-hop, que surge como nova tendência nos EUA. Nessa época, os DJs tinham uma grande concorrência entre si quanto ao repertório dos bailes em que tocavam. Um baile tinha suas músicas características, seus próprios sucessos que nenhuma outra equipe teria. Para que isso fosse possível, os discos que seriam tocados eram buscados no exterior, e, nesse caso, por efeito da influência cultural hegemônica estadunidense, eram buscados nos EUA. (BESCHIZZA, 2015, p. 5)

O destino dos DJs nos Estados Unidos era Miami e, assim, se aproxima do “Miami Bass”, um ritmo mais dançante próprio da capital da Flórida. Também, ainda segundo Beschizza (2015), os bailes, ao se separarem das discotecagens *disco* e *soul*, se afastam das propostas da Black Rio e do ideário do orgulho negro propriamente dito. Com o tempo, os DJs passam a gravar as suas próprias músicas, com influência marcante do Miami Bass e com narrativas sobre os cotidianos da favela. Já no final dos anos 1990, com o ingresso da bateria eletrônica, o *funk* carioca passa a desenvolver o estilo chamado de “batidão”, que se popularizou e deu origem ao proibidão, com temáticas propriamente mais sexuais. A participação das mulheres, no início, foi bastante minoritária, mas, a partir do final da década de 1990, artistas mulheres passam a fazer parte da cena com mais em evidência, como Tati Quebra Barraco, Valeska Popozuda e MC Carol, para citar algumas artistas bastante conhecidas do público.

O histórico que o senso comum de classe média branca reconhece como *funk* vem composto de dois elementos pejorativos, advindos

de uma postura higienista, típica da sociedade urbana com recorte de classe, raça, gênero e sexualidade que temos no Brasil, o crime e a linguagem sexualizada. Pensando num enfrentamento descolonizador, no início dos anos 2000, o grupo soteropolitano Solange Tô Aberta propõe o *electro-punk-funk*. Numa perspectiva contestadora das normatividades de gênero e sexualidade, o grupo, como já dissemos antes, “enviadece-desvia-estoura a nossa macabra formação judaico-cristã-cis-heteronormativa em som, texto e imagem, sobrando até para o cu do Freud”. (GUIMARÃES; BRAGA, 2017, p. 29)

Podemos evidenciar que, nessa encruzilhada de enclaves, o diálogo direto com a musicalidade do *funk* renegada pelo mercado é uma característica de artistas como Solange Tô Aberta, Sapabonde, K-Trina Erratik, Linn da Quebrada, MC Xuxu, MC Transnitta, Anarcofunk. A estética *funk* – não apenas na sonoridade, mas também em um conjunto de símbolos que se afirmam na performance e no corpo – é uma proposta estético-política de afirmatividade, desde o que foi rechaçado, tendo exatamente um sentido muito parecido ao movimento social *queer* estadunidense dos anos 1980 e mesmo a incorporação do termo “punk”, que vem das classes operárias inglesas. A sujeira da sonoridade e o espaço do proibido, da sexualidade exposta, são aqui tomados como potência estética, processo de singularização que encarna conflitos com regimes estabelecidos de percepção e de sensibilidades.

Contudo, para além do universo do *funk* e do *rap*, outros ruídos são produzidos. Influenciados pela fusão de *eletropop* e do brega, alguns artistas transitam pelo tecnobrega para se expressar. Surgido na cidade de Belém do Pará, esse ritmo também marginalizado ganha cada vez mais espaço no cenário musical brasileiro:

Com batidas eletrônicas de bateria, efeitos sonoros e samplers baixados da internet (os programas mais utilizados no início eram o Soundforge e o Vegas) ou pirateados de jogos eletrônicos como Mortal Kombat e Street Fighter, o tecnobrega surge como promessa de modernização da tradição brega local, criando novas sonorida-

des para gêneros regionais como o flash brega e o bregacalipso, com a pegada da música eletrônica global. Dessa forma, o tecnobrega se afirma como tradução atualizada da música pop mundial recente, a qual atua simultaneamente como barreira à circulação do pop em suas formas originais e agente de sua propagação, com base em recriações e apropriações. Não por acaso, essa música é uma expressão que traduz um pensamento estético da periferia de Belém de forma territorializada, no sentido dos estilos de vida e influências culturais dos quais emana, mas ainda assim sintonizada com a produção musical global. (BARROS, 2015, p. 137)

Numa espécie de resistência incorporadora, o tecnobrega mescla referências da música *pop* internacional com a música tradicionalmente ouvida pelas classes sociais mais baixas da cidade de Belém. O resultado foi um *pop* regional que se reflete na música das paraenses Aíla e Leona Vingativa, essa última uma jovem artista trans cujas performances cômicas se popularizaram na internet, e também na música de artistas como Banda Uó – e a carreira solo de Mel – e Pablllo Vittar, de impacto bastante expressivo no mercado musical. É importante também mencionar o pernambucano Getúlio Abelha, que dialoga com a tradição do forró e o imaginário musical *pop* estadunidense.

Suely Rolnik (2006) faz uma aposta às artes latino-americanas, acreditando no seu sentido transformador do sistema capitalístico globalizado, propondo que, pelos subterrâneos – pela via de práticas moleculares –, elas possam, para construir outros caminhos de enfrentamento à subjetividade globalizada, cartografar a cafetinagem. Parece-nos bastante interessante pensar que um processo cartográfico não se dá de forma homogênea, ao contrário, pela multiplicidade e sutileza de diversas camadas que se constroem, produzem, alargam e ocupam espaços de ação. Leandro Colling observou, ao analisar os movimentos LGBT e os ativismos *queer* na Argentina, Chile, Portugal e Espanha, questões que muito podem nos servir, para pensarmos as políticas

identitárias/não identitárias, modos de ação e, em especial, lugares de ação (se moleculares ou molares):

Aliás, meu campo de pesquisa mostrou que a diferença entre movimento LGBT e ativismo queer não está entre quem afirma e quem não afirma identidades. Os coletivos queer chegam a ser hiperidentitários em relação às identidades mais subalternas, aquelas que se afastam das dimensões mais higienizadas e heteronormatizadas presentes em parte do movimento LGBT. O que os estudos e ativismos queer fazem é pensar sobre os limites dessas políticas em escala macro, que outras políticas devem ser realizadas e como podemos lidar com as que já possuímos. (COLLING, 2015, p. 184)

Talvez possamos pensar sobre as perguntas propostas por Rolnik (2006, p. 12), desde essas proposições estético-políticas em camadas de contraposição a um sistema que organiza a arte até entradas pelas brechas de suas fundações:

Como liberar a vida destes seus novos impasses? O que pode nossa força de criação para enfrentar este desafio? Que dispositivos artísticos estariam conseguindo fazê-lo? Quais deles estariam *tratando* o próprio território da arte, cada vez mais cobiçado (e minado) pela cafetinagem que encontra aí uma fonte inesgotável para extorquir mais-valia de poder? Em suma, como reativar nos dias de hoje a potência política inerente à ação artística, seu poder de instauração de *possíveis*?

Não se trata de avaliar qual postura é mais “ativista” que outra, até porque muitas dessas artistas que mencionamos sequer reivindicam esse lugar de ação, simplesmente porque ou estão ligadas a outras lógicas de entendimento ou porque, para elas, política faz parte do fazer artístico, não existindo uma arte que é e outra que não é “engajada”. Mais pertinente, talvez, seria compreendermos que há artistas que constroem sistemas alternativos de manutenção de sua fruição até artistas que dialogam com políticas de manutenção dos sistemas de arte, sejam públicos ou privados. Também não se trata de dizer que cada

“polaridade” dessa cadeia seja exclusiva de um grupo ou de outro ou que, mesmo que determinada artista ou coletivo dê prioridade a uma produção mais independente, eventualmente não possa participar de espaços de manutenção promovidos por instituições.

Refletir sobre que “outros possíveis” são potencializados desde esses caminhos pode ser um itinerário interessante. Um coletivo como o Anarcofunk, por exemplo, sequer possui formação fixa; é um espaço coletivo de ocupação artística mais radical, no qual o fluxo rompe com uma perspectiva identitária não apenas no âmbito da dissidência sexual e de gênero, mas também na própria organização da criação: se propõe aberto, colaborativo e itinerante. Um percurso nômade, por assim dizer, e na precariedade, inclusive, no que isso significa em relação aos meios técnicos. Outras possibilidades são as produções colaborativas, financiadas coletivamente, protagonizadas por artistas dessa geração, que viveu, no contexto macropolítico, a derrocada das gravadoras, mas também, em especial, a percepção de que suas poéticas, suas sonoridades e suas temáticas não correspondem exatamente ao contexto musical cisheteronormado. Artistas como MC Xuxu e Linn da Quebrada, que marcadamente reivindicam uma identidade trans travesti, percebem-se fora do mercado fonográfico, tanto porque sua sonoridade conforma-se desde o *funk* como por suas poéticas, ligadas a vivências das dissidências. São artistas distintas entre si, que trazem realidades e desdobramentos de sonoridades *funk* bem diferentes; entretanto, ambas buscam financiamentos coletivos, do tipo *crowdfunding*, para o lançamento de seus álbuns.

Outro modo que nos parece interessante pensar tem sido uma perspectiva colaborativa entre os coletivos e artistas das dissidências sexuais e de gênero. Sem romantizar as relações profissionais que se dão no interior dos sistemas de arte, cada vez mais globalizados e liberais, mesmo com financiamentos via editais públicos ou de instituições de arte reconhecidas por uma certa “lisura”, a competitividade é proeminente, mas há muitos registros de processos colaborativos, do ponto de

vista da participação, seja por visibilidade ou por trocas estéticas mais efetivas. Gloria Groove, por exemplo, compõe e participa do álbum de Linn da Quebrada; Jaloo produz vídeos para As Bahias e a Cozinha Mineira; e assim por diante. Essas condições de colaboração efetiva dão indícios de que se torna possível, nos espaços das dissidências, agir contra um processo de extorsão, como assevera Rolnik (2006), e encontrar caminhos de organização, que também são técnicos e financeiros, mas, acima de tudo, estéticos.

Nota

1 Palavra grafada assim para se referir à cisnormatividade. Sobre o tema, ver Vergueiro (2015).

Referências

AGITO uso. Intérprete: Angela Ro Ro. Compositores: A. Ro Ro. *In*: ANGELA Ro Ro. Intérprete: Angela Ro Ro. [S. l.]: PolyGram, 1979. 1 disco vinil, lado B, faixa 7 (3 min 36 s).

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza*. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México/Programa Universitário de Estudios de Género, 2015.

BARROS, Lydia Gomes de. A validação do tecnobrega no contexto dos novos processos de circulação cultural. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 134-149, 2015.

BESCHIZZA, Christian Barcelos Carvalho Lima. Funk carioca: surgimento e trajetória no século XX. *Horizonte Científico*, Uberlândia, v. 9, n. 2, p. 1-21, dez. 2015.

BRETT, Phillip; WOOD, Elizabeth. Música lésbica e guei. *Revista Eletrônica de Musicologia*, [s. l.], v. 7, dez. 2002. Tradução de Carlos Palombini. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv7/Brett_Wood/Brett_e_Wood.html. Acesso em: 10 fev. 2019.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLLING, Leandro. *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer*. Salvador: EDUFBA, 2015.

COLLING, Leandro; SOUSA, Alexandre Nunes de; SENA, Francisco. Enviadescer para produzir itereccionalidades. In: OLIVEIRA, João Manuel de; AMÂNCIO, Lígia (org.). *Gênero e sexualidades: intersecções e tangentes*. Lisboa: Centro de Investigação e de Intervenção Social (CIS-IUL), 2017. p. 193-215.

COMITÊ INVISÍVEL. *Motim e destituição agora*. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Sobre teatro: um manifesto de menos: o esgotado*. Tradução Fátima Saadi, Ovídeo de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

EPPS, Brian. Retos, riesgos pautas y promesas de la teoría queer. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LXXIV, n. 225, p. 897-920, oct./dic. 2008.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, São Paulo, n. 8, p. 197-210, 2008.

FLUTUA. Intérpretes: Johnny Hooker e Liniker. Compositor: Johnny Hooker. In: CORAÇÃO. Intérprete: Johnny Hooker. [S. l.: s. n.], 2017.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: I: a vontade de saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, Brasília, DF, v. 31, n. 1, p. 25-49, jan./abr. 2016.

GUIMARÃES, Rafael Siqueira de; BRAGA, Cleber. O que nos ensinam Claudia Wonder e Alfredo Sternheim em “Sexo dos Anormais”? *Textura*, Canoas, RS, v. 18, n. 38, p. 110-122, set./dez. 2016.

GUIMARÃES, Rafael Siqueira de; BRAGA, Cleber. Vidobras dissidentes na música pop brasileira. *CULT*, São Paulo, n. 226, p. 28-31, ago. 2017.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.

MAZETTI, Henrique Moreira. Intervenção urbana: representação e subjetivação na cidade. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília, DF. *Anais [...]* Brasília, DF: UnB, 2006, p. 1-15.

MOGROVEJO, Norma. *Lo queer em América Latina: ¿Lucha identitária, post-identitária, asimilacionista o neocolonial?* 27 feb. 2016. Disponível em: <http://seminariodefeminismonuestroamericano.blogspot.com/2016/02/lo-queer-en-america-latina-lucha.html>. Acesso em: 11 nov. 2018.

MOLINA, José Arthur. *O que Freud dizia sobre as mulheres*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

NÃO estou bem certa. Intérprete: Marina Lima. Compositora: Marina Lima e Pedro Pimentel. In: MARINA Lima. Intérprete: Marina Lima. [S. l.]: Emi-Odeon Brasil, 1991. 1 disco vinil, lado A, faixa 4 (4 min 56 s).

NEDER, Alvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, p. 181-195, 2010.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer decolonial: quando as teorias viajam. *Contemporânea*, São Carlos, v. 5, n. 2, p. 411-437, jul./dez. 2015.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. *Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 2, p. 1-8, 2014.

POLÍCIA. Intérprete: Rosália Munhoz. Compositores: Ana Maria Machado. In: CADÊ as armas? Intérprete: Rosália Munhoz. [S. l.]: Baratos Afins Brasil, 1986. 1 CD, faixa 2.

RAPOSO, Paulo. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2018.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

VERGUEIRO, Viviane. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. 2015. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Outros títulos da Coleção Cult

CULT 1 - Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares

Gisele Marchiori Nussbaumer (Org.)

CULT 2 - Políticas culturais no Brasil

Antonio Albino Canelas Rubim e Alexandre Barbalho (Org.)

CULT 3 - Políticas culturais na Ibero-América

Antonio Albino Canelas Rubim e Rubens Bayardo (Org.)

CULT 4 - Estudos da cultura no Brasil e em Portugal

Antonio Albino Canelas Rubim e Natália Ramos (Org.)

CULT 5 - Transversalidades da cultura

Linda Rubim e Nadja Miranda (Org.)

CULT 6 - Políticas culturais no governo Lula

Antonio Albino Canelas Rubim (Org.)

CULT 7 - Políticas culturais para as cidades

Antonio Albino Canelas Rubim e Renata Rocha (Org.)

CULT 8 - Políticas culturais, democracia e conselhos de cultura

Antonio Albino Canelas Rubim, Taiane Fernandes e Iuri Rubim (Org.)

CULT 9 - Stonewall 40 + o que no Brasil?

Leandro Colling (Org.)

CULT 10 - Cultura e desenvolvimento: perspectivas
políticas e econômicas

Alexandre Barbalho, Lia Calabre, Paulo Miguez e Renata Rocha (Org.)

CULT 11 - Estudos da festa

Linda Rubim e Nadja Miranda (Org.)

CULT 12 - Desleitura cinematográfica: literatura, cinema e cultura

Marinyze Prates de Oliveira e Elizabeth Ramos (Org.)

CULT 13 - Política e gestão cultural: perspectivas Brasil e França

Frederico Lustosa da Costa (Org.)

CULT 14 - Federalismo e políticas culturais no Brasil

Alexandre Barbalho, José Márcio Barros e Lia Calabre (Org.)

CULT 15 - Estudos e políticas do CUS

Leandro Colling e Djalma Thurler (Org.)

CULT 16 - Cultura dos sertões
Alberto Freire (Org.)

CULT 17 - ENECULT 10 anos
*Lindinalva Silva Oliveira Rubim, Mariella Pitombo
Veira e Delmira Nunes de Souza (Org.)*

CULT 18 - Políticas culturais na bahia contemporânea
Antônio Albino Canelas Rubim

CULT 19 - Dimensões e desafios políticos para diversidade cultural
*Paulo Miguez, José Márcio Barros, Giuliana Kauark
(Org.)*

CULT 20 - Políticas Públicas de cultura para as cidades: os casos de Recife
e Salvador
Hortência Silva Nepomuceno dos Santos

CULT 21 - Políticas culturais no governo Dilma
*Antonio Albino Canelas Rubim, Alexandre Barbalho
e Lia Calabre (Org.)*

CULT 22 - Diversidade Cultural: políticas, visibilidades midiáticas e redes
Giuliana Kauark, José Márcio Barros e Paulo Miguez (Org.)

CULT 23 - Panorama da gestão cultural na Ibero-América
*Antonio Albino Canelas Rubim, Carlos Yáñez Canal e
Rubens Bayardo (Org.)*

CULT 24 - Formação em organização da cultura no Brasil: experiências e
reflexões
Leonardo Figueiredo Costa e Ugo Barbosa de Mello (Org.)

CULT 25 - Financiamento e Fomento à Cultura nas Regiões Brasileiras

Antonio Albino Canelas Rubim, Fernanda Pimenta

Vasconcelos (Org.)

CULT 26 - Financiamento e Fomento à Cultura no Brasil: estados e Distrito Federal

Antonio Albino Canelas Rubim, Fernanda Pimenta

Vasconcelos (Org.)

CULT 27 - Políticas e Gestão da Cultura: diálogos entre universidade e sociedade

Clelia Neri Côrtes, Alice Pires de Lacerda, Renata Costa

Leahy e Ricardo de Araujo Soares (Org.)

CULT 28 - Os trabalhadores da cultura no Brasil

Alexandre Barbalho, Elder Patrick Maia Alves e Mariella

Pitombo Vieira (Org.)

CULT 29 - O golpe na perspectiva de gênero

Linda Rubim e Fernanda Argolo (Org.)

CULT 30 - Um lugar para os espaços culturais

Giuliana Kauark, Plínio Rattes e Nathalia Leal (Org.)

Este livro foi composto na EDUFBA por Rodrigo O. Schlabitiz.


O projeto gráfico deste livro foi desenvolvido no Estúdio Quimera por Iansã Negrão com o auxílio de Inara Negrão para a EDUFBA, em Salvador. Sua impressão foi feita no setor de Reprografia da EDUFBA. A capa e o acabamento foram feitos na Cian Gráfica.

A fonte de texto é DTL Documenta. As legendas foram compostas em DTL Documenta Sans, família tipográfica projetada por Frank Blokland.


O papel é Alcalino 75 g/m².

400 exemplares.





A obra apresenta e analisa parte da “cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade”, em especial algumas experiências localizadas de forma mais intensa na música e no teatro. Em nossa análise, essa cena, que pode ser encontrada também em várias outras linguagens artísticas, se constituiu em uma significativa potência artística e política que está problematizando as normas de sexualidade e gênero em nosso país. O livro destaca os antecedentes dessa cena e quais são algumas das suas caras e características atuais. Em um momento em que o fundamentalismo e o conservadorismo se articulam e ocupam espaços importantes, essa cena artista também se ampliou e está oferecendo respostas contundentes de enfrentamento aos preconceitos motivados pela falta de respeito à diversidade sexual e de gênero.



ISBN 978-85-232-1889-8



9 788523 218898