

Volume 13
número 3
[edição especial]
novembro
2023



Pontos de Interrogação

Revista de Crítica Cultural

MANIFESTAÇÕES DAS SEXUALIDADES NO TEATRO: DO TEXTO E DA CENA



UNEB
UNIVERSIDADE DO
ESTADO DA BAHIA

POSCRÍTICA
PROFESSORIA DE POPULARIZAÇÃO EM CRÍTICA CULTURAL

ISSN 2237-9681



Pontos de Interrogação

Revista de Crítica Cultural

MANIFESTAÇÕES DAS SEXUALIDADES NO TEATRO: DO TEXTO E DA CENA

Organização:

Prof. Dr. Djalma Thürler (Universidade Federal da Bahia)

Prof. Dr. Paulo César García (Universidade do Estado da Bahia)

Prof. Dr. Bruno Schiappa (Universidade de Lisboa/Sorbonne Nouvelle-Paris)

Fábrica de Letras

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural

Departamento de Linguística, Literatura e Artes do Campus II

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

© 2023 | Fábrica de Letras

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)

Departamento de Linguística, Literatura e Artes, Campus II

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Rodovia Alagoinhas-Salvador BR 110, Km 3

CEP 48.040-210 Alagoinhas – BA | Caixa Postal: 59

Telefone: (75) 3163-3515 | E-mail: secposcritica@uneb.br

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA (UNEB)

Reitora: Adriana Marmori

Vice-Reitora: Dayse Lago de Miranda

Pró-reitora de Extensão: Rosane Vieira

Pró-reitora de Pesquisa e Ensino de Pós-Graduação: Tania Maria Hetkowski

Pró-reitora de Graduação: Gabriela Sousa Rêgo Pimentel

Departamento de Linguística, Literatura e Artes II: Áurea da Silva Pereira

Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica)

Coordenador: Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos

Vice-Coordenadora: Prof. Dr. Cosme Batista dos Santos

CONSELHO EDITORIAL

Angela Del Carmen Bustos Romero de Kleiman (Universidade Estadual de Campinas)

Christian Miranda Jaña (Universidade do Chile, Chile)

Cláudia Graziano Paes de Barros (Universidade Federal de Mato Grosso)

Cláudio Cledson Novaes (Universidade Estadual de Feira de Santana)

Denise Almeida Silva (Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões)

Diógenes Buenos Aires de Carvalho (Universidade Estadual do Piauí)

Fabiola Simão Padilha Trefzger (Universidade Federal do Espírito Santo)

Francisco de Assis da Costa (Universidade Federal da Paraíba)

Geórgia Maria Feitosa e Paiva (Centro Universitário Estácio do Ceará)

Geraldo Vicente Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)

Jordi Canal Morel (EHESS, França)

José Henrique de Freitas Santos (Universidade Federal da Bahia)

Marcelo Ferraz de Paula (Universidade Federal de Goiás)

Márcia Cristina Corrêa (Universidade Federal de Santa Maria)

Marcio Rodrigo Vale Caetano (Universidade Federal do Rio Grande, Brasil)

Maria Altina da Silva Ramos (Universidade do Minho, Portugal)

Mônica Santos de Souza Melo (Universidade Federal de Viçosa)

Patrick Imbert (Universidade de Ottawa, Canadá)

Paulo Martins (Universidade de São Paulo, FFLCH, Brasil)

Ramon Grosfoguel (University of California at Berkeley, EUA)

Rosane Maria Cardoso (Universidade de Santa Cruz do Sul)

Sinara de Oliveira Branco (Universidade Federal de Campina Grande)

Fan Xing (Universidade de Pequim, China)

© 2023 | Fábrica de Letras

PONTOS DE INTERROGAÇÃO

Revista de Crítica Cultural do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, v. 13, n. 3, novembro 2023 [ed. especial].

 <https://doi.org/10.30620/pdi.v13n3>

NÚMERO TEMÁTICO: MANIFESTAÇÕES DAS SEXUALIDADES NO TEATRO: DO TEXTO E DA CENA

ORGANIZAÇÃO DESTE NÚMERO:

Prof. Dr. Djalma Thürler (Universidade Federal da Bahia)
Prof. Dr. Paulo César García (Universidade do Estado da Bahia)
Prof. Dr. Bruno Schiappa (Universidade de Lisboa/Sorbonne Nouvelle-Paris)

COMISSÃO EDITORIAL:

Daiane Silva de Oliveira Costa

ACOMPANHAMENTO EDITORIAL:

Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel (UNEB)

REVISÃO LINGÜÍSTICA:

Autores e organizadores

IMAGEM DA CAPA:

Foto de Caio Lírio.
Espetáculo: "O princípio de Arquimedes", de Josep Maria Miró
Direção: Djalma Thürler
Atores: Duda Woyda e Rodrigo Lélis

SÍTIO DE INTERNET:

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint>

DISTRIBUIÇÃO:

Editora Fábrica de Letras
E-mail: distribuicao.fabricadeletras@uneb.br

APOIO TÉCNICO COM O OJS:

Editora Fábrica de Letras

PREPARAÇÃO DE TEXTO:

Daiane Silva de Oliveira Costa
Juliana Miranda

NORMALIZAÇÃO, DIAGRAMAÇÃO E CAPA:

Julio Gomes de Siqueira

EDITORA FÁBRICA DE LETRAS

Coordenação: Profa. Dra. Edil Silva Costa
Editor: Prof. Dr. Roberto Henrique Seidel
Editora assistente: Daiane Silva de Oliveira Costa

FICHA CATALOGRÁFICA

Sistema de Bibliotecas da UNEB
Biblioteca Carlos Drummond de Andrade – Campus II
Manoela Ribeiro Vieira
Bibliotecária – CRB 5/1768

R454

Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica), (2023: Alagoinhas) [v.13, n. 3, nov. 2023] [edição especial].

Manifestações das sexualidades no teatro: do texto e da cena / Prof. Dr. Djalma Thürler, Prof. Dr. Paulo César García, Prof. Dr. Bruno Schiappa – Alagoinhas: Fábrica de Letras do Pós-Crítica, 2023.

Semestral
ISSN 2237-9681

1. Sexualidades. 2. Teatro. 3. Cultura. I. Thürler, Djalma. II. García, Paulo César. III. Schiappa, Bruno. IV. Departamento de Linguística, Literatura e Artes (DLLArtes). V. Universidade do Estado da Bahia. VI. Título.

CDD 809.89297

Os conceitos emitidos nos artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.



Os trabalhos publicados pela Pontos de Interrogação são distribuídos sob os termos da licença **Creative Commons CC BY-SA (Atribuição – Compartilha Igual) 4.0 Internacional**.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO <i>Djalma Thürler, Paulo César García e Bruno Schiappa</i>	7
--	---

ARTIGOS

BROADWAY TROPICAL: POPULISMO ESCÊNICO LGBTQIA+ EN PUERTO RICO <i>Lawrence La Fountain-Stokes</i>	11
A HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE NOS MUSICAIS DE JONATHAN LARSON: NOTAS PARA UMA ENCENAÇÃO EM ALIANÇA <i>Duda Woyda José Roberto Severino</i>	37
SEXUALIDADE(S) NAS ARTES E DESCONSTRUÇÃO DE GÊNEROS, COMO AS RELACIONAR? UMA ABORDAGEM A PARTIR DA, E DIRECIONADA PARA A DESCONSTRUÇÃO DOS GÊNEROS NA VERSÃO CÊNICA DE A CASA DE BERNARDA ALBA, DE JOÃO GARCIA MIGUEL <i>Bruno Schiappa</i>	55
DZI CROQUETTES EM ATOS CRITICAMENTE DISSIDENTES <i>Paulo César García Renato Silveira</i>	71
AS MIMOSAS DA PRAÇA TIRADENTES: ESTRATÉGIAS, POÉTICAS E ESTÉTICAS QUEER PARA UM TEATRO MUSICAL BRASILEIRO DE MERCADO <i>Marcelo Nogueira</i>	91
BRENDA LEE E O PALÁCIO DAS PRINCESAS: ARTIVISMO, ALEGRIA, TRANSCESTRALIDADE E LUTO <i>Leandro Colling</i>	111
O CORPO DA PÁGINA: SABERES DECOLONIAIS EM TRÊS PUBLICAÇÕES DE DRAMATURGIA <i>Ligia Souza de Oliveira</i>	125
A MONSTRUOSA NORMALIDADE EM "A DESAFORTUNADA HISTÓRIA DO ROMANCE DE JULIETA E ROMEU" <i>Djalma Thürler</i>	149

ENTREVISTAS

O MUNDO É URGENTE – A LITERATURA DE IVÁN MONALISA OJEDA: Entrevista com Luiz Henrique Moreira Soares <i>Djalma Thürler</i>	165
--	-----

RESENHAS

POLÍTICA E ÉTICA EM MANIFESTAÇÕES POÉTICAS E ESTÉTICAS DAS SEXUALIDADES
Vitor Lemos

173

SOBRE OS ORGANIZADORES

177

SOBRE A AUTORA E OS AUTORES

179

APRESENTAÇÃO

MANIFESTAÇÕES DAS SEXUALIDADES NO TEATRO: DO TEXTO E DA CENA

Prof. Dr. Djalma Thürler (Universidade Federal da Bahia)

Prof. Dr. Paulo César García (Universidade do Estado da Bahia)

Prof. Dr. Bruno Schiappa (Universidade de Lisboa/Sorbonne Nouvelle-Paris)

Na última década, expressões e discussões a respeito de gêneros e sexualidades – suas inúmeras identificações e variáveis – saltaram para a linha de frente da conversa cultural mais ampla, transcendendo os limites da vida pessoal e das Universidades para se encontrarem, como tema principal, no centro do palco sociopolítico, onde sua representação tem desempenhado um papel fundamental, não apenas na reflexão da sociedade heteronormativa, mas, sobretudo, ao desafiar preconceitos e celebrando a diversidade.

As políticas de identidade sexual através de personagens e enredos complexos, maneiras de ler e desafiar as noções tradicionais de gênero e orientação sexual na dramaturgia e no palco e a convicção de que o teatro tem promovido uma compreensão mais profunda das experiências humanas, foram as principais razões que nos motivaram a reunir artistas e intelectuais de três países: Brasil, Portugal e Estados Unidos, para escreverem sobre a sexualidade como uma lente para examinar a criação e a recepção teatrais em uma perspectiva social e interdisciplinar.

Neste sentido, Lawrence La Fountain-Stokes, da University of Michigan, Ann Arbor, pensa dialeticamente em como a temática LGBTQ+ no teatro comercial em Porto Rico, nos últimos trinta anos, está fortemente marcada pela adaptação e tradução de obras estrangeiras e pela influência da televisão. Entre a construção de consciência sobre a experiência LGBTQIA+ e o fomento de estereótipos sobre essa comunidade, La Fountain-Stokes argumenta que as

traduções e adaptações podem ser um espaço interessante, mas também limitado, através de análises de montagens porto-riquenhas de *A Gaiola das Loucas*, de Jean Poiret e de *Os Rapazes da Banda*, de Mart Crowley, além de obras originais com fortes vínculos à televisão por Héctor Méndez, Alexis Sebastián Méndez e Johnny Ray.

Em *A História do tempo presente nos musicais de Jonathan Larson: notas para uma encenação em aliança*, Duda Woyda e José Roberto Severino, com foco na História do Tempo Presente, contribuem para a memória do teatro musical dissidente ao se debruçarem sobre a produção de Jonathan Larson (1960-1996), especialmente as peças *Tick, Tick ... Boom!* e *Rent*.

Bruno Schiappa, do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em *Sexualidade(s) nas artes e desconstrução de géneros, como as relacionar? Uma abordagem a partir da, e direcionada para a, desconstrução dos géneros na versão cénica de A Casa de Bernarda Alba, de João Garcia Miguel* apresenta uma análise de como a peça de Federico Garcia Lorca resulta numa referência de como o teatro e as artes performativas, de modo geral, podem exibir uma desconstrução dos géneros edificados pela sociedade.

No contexto brasileiro, Paulo César García e Renato Silveira revisitam o filme *Dzi Croquettes*, de Tatiana Issa e Raphael Alvarez (Brasil, 2009) e tentam compreender em cenas do filme, como os paradigmas culturais e linguagens usuais são desconstruídas e outros modos dissidentes passam a existir, num espaço onde o teatral e as relações de si se interseccionam e se politizam no plano estético.

Em *As Mimosas da Praça Tiradentes: estratégias, poéticas e estéticas queer para um teatro musical brasileiro de mercado*, Marcelo Nogueira, após apresentar uma breve contextualização do poder transformador do teatro musical e do gênero Revista se debruça nas formas e representações pelas quais a produção *queer* no teatro musical brasileiro pode transcender aos marcadores paradigmáticos de gênero e sexualidade estabelecidos e servir como espaço de reflexão crítica, local de identificação, produção e reconhe-

cimento para os sujeitos dissidentes no espetáculo *As Mimosas da Praça Tiradentes*. Ainda no terreno dos musicais brasileiros, Leandro Colling afetado pelo espetáculo *Brenda Lee e o Palácio das Princesas*, pensa por que determinadas produções artísticas das dissidências sexuais e de gênero apostam na alegria e na esperança como recurso para contar histórias de violência e sugere que a ideia de transcestralidade, acionada pelo musical, pode ser potente para refletir sobre outras formas de se lidar com o luto.

Lígia Sousa em *O corpo da página: saberes decoloniais em três publicações de dramaturgia*, articula as noções de pós-museu, oralitura e escrita das mulheres, oriundas de reflexões construídas por Françoise Vergès, Leda Maria Martins e Hélène Cixous para refletir, a partir de três publicações de dramaturgias: *Vaga Carne*, de Grace Passô, *MÃE ou Eu também não Gozei*, de Leticia Bassit e *Manifesto Transpofágico*, de Renata Carvalho sobre a possibilidade de decolonização do livro e a proposição de um pós-livro para contemplar as criações dessas artistas.

Djalma Thürler, faz análise da peça teatral *A monstruosa normalidade em “A desafortunada história do romance e Julieta e Romeu”* sob a perspectiva da monstrosidade, cuja característica principal consiste na reunião de vários elementos por justaposição, tornando a peça, não apenas a soma desses elementos, mas algo novo, desconhecido, ainda sem nome e resistente à descrição. Para o autor, a dramaturgia monstruosa pode ser entendida como um método empírico interdisciplinar de produção dramática decolonial e contrahistórica que questiona estruturas e papéis sociais percebidos não apenas como normais, mas como forças naturais da vida.

Em entrevista a Djalma Thürler, Luiz Henrique Moreira Soares apresenta ao leitor a artista dissidente, imigrante chilena e *transgender two-spirit*, Iván Monalisa Ojeda e Vítor Lemos, professor convidado do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Évora (UÉVORA), apresenta a resenha do livro *Sexualidades nas artes. A cena obscura* (Lisboa, Ed. Colibri, 2023), de Bruno Schiappa.



Em resumo, os textos aqui reunidos pretendem demonstrar que a cena e o teatro, através de produções corajosas e inovadoras – seja o palco, seja o texto – é uma poderosa ferramenta da promoção de uma variedade de experiências sexuais e identidades de gênero e, por isso, desempenha um importante papel na discussão e exploração da sexualidade na contemporaneidade, desafiando estereótipos e aumentando a visibilidade da comunidade LGBTQ+.

BROADWAY TROPICAL: POPULISMO ESCÊNICO LGBTQIA+ EN PUERTO RICO

Lawrence La Fountain-Stokes¹

Resumo: A exploração da temática LGBTQIA+ no teatro comercial em Porto Rico nos últimos trinta anos está fortemente marcada pela adaptação e tradução de obras estrangeiras (principalmente estado-unidenses e europeias) e pela influência da televisão. É isto um problema? Fomenta a criação de consciência sobre a experiência LGBTQIA+ e de comunidade, ou fomenta estereótipos? Por que o público gosta tanto destas obras? Neste artigo analiso montagens porto-riquenhas de *A Gaiola das Loucas* de Jean Poiret e de *Os Rapazes da Banda* de Mart Crowley e de obras originais com fortes vínculos à televisão por Héctor Méndez, Alexis Sebastián Méndez e Johnny Ray sob a ótica do populismo cênico, uma modalidade que apela ao popular e a um consenso social que pode marcar rupturas mas que à mesma vez não transforma a sociedade de maneira radical. Exploro também o papel de figuras chave como Juan González-Bonilla, argumentando que as traduções e adaptações podem ser um espaço interessante, mas também limitado, e que a televisão em Porto Rico é um espaço sumamente complexo cheio de contradições no referente a questão LGBTQIA+.

Palavras-chave: LGBTQIA+. Performance. Porto Rico. Queer. Teatro. Televisão. Tradução. Adaptações teatrais.

Abstract: The exploration of LGBTQIA+ themes in commercial theater in Puerto Rico over the last thirty years is strongly marked by adaptations and translations of foreign plays (principally from the United States and Europe) and by the influence of television. Is this a problem? Does it foster the creation of awareness about LGBTQIA+ experience and community, or does it propagate stereotypes? Why do audiences enjoy these plays so much? In this article I analyze Puerto Rican productions of *La Cage aux Folles* by Jean Poiret and *The Boys in the Band* by Mart Crowley, and of original plays by Héctor Méndez, Alexis Sebastián Méndez, and Johnny Ray under the optic of scenic populism, a modality that appeals to the popular and to a social consensus that can mark ruptures but that simultaneously does not transform society in a radical way. I also explore the role of key figures such as Juan González-Bonilla, arguing that translations and adaptations can be an interesting but also limited space, and that Puerto Rican television is an extremely complex space full of contradictions regarding LGBTQIA+ matters.

Keywords: LGBTQIA+. Performance. Puerto Rico. Queer. Theater. Translation. Theatrical adaptations.

¹ Professor and Chair, Department of American Culture, Professor of Romance Languages and Literatures and Women's and Gender Studies University of Michigan, Ann Arbor. Estados Unidos

Introducción

Bajo la sombra de Broadway y de Stonewall y de la televisión local. El fenómeno de la adaptación teatral de obras extranjeras (principalmente estadounidenses y europeas) sobre temática LGBTQIA+ a un contexto local y de producciones locales basadas en comedias televisivas se ha dado en Puerto Rico durante los últimos treinta años de maneras complejas, con resultados mixtos que demuestran sus posibilidades y limitaciones (La Fountain-Stokes, 2018). El teatro ha ocupado un espacio importante en Puerto Rico para la exploración política, social y cultural de diversas temáticas, incluyendo cuestiones LGBTQIA+, complementando otros espacios, tales como el activismo, la producción literaria, las artes visuales y el cine (Fiet, 2004; Laureano, 2016; Stevens, 2004). Esto se da en un país que lleva bajo dominio colonial estadounidense desde 1898, que en algunos contextos se ha beneficiado de los avances de los derechos civiles que se han dado en ese país, en parte gracias a las contribuciones de la comunidad diaspórica puertorriqueña, incluyendo a personas tales como la activista trans Sylvia Rivera (La Fountain-Stokes, 2009, 2021; Negrón-Muntaner, 1992, 2004). Es un país que también sufre de la explotación, el abandono y la negligencia del poder imperial (Klein, 2018; Zambrana, 2022) y de un alza de homofobia, transfobia e intolerancia, muchas veces ligada a partidos políticos de derecha tales como Proyecto Dignidad. A veces esta finalidad social del teatro compite con su meta de entretenimiento o sus necesidades, prioridades y compromisos económicos. Frecuentemente demuestra una falta de sofisticación que distancia al teatro tradicional o comercial (es decir, no de vanguardia o experimental o comunitario) del teatro alternativo o más claramente político (Fiet, 1997, 2004; Martínez Tabares 1997, 2015; Rivera, 2014), separándolo de lo que José O. (Keke) Rosado ha llamado las piezas “‘liminales’ de la ‘nueva’ nueva dramaturgia puertorriqueña” (Rosado, 1997), es decir, de propuestas más vanguardistas que ocurren tanto en discotecas como en festivales de danza y performance u otros espacios. En algunas ocasiones, este teatro comercial o más popular tiene aciertos. A esta compleja situación denomino populismo escénico LGBTQIA+ en Puerto Rico. El populismo escénico apela a lo popular y a un consenso social que puede marcar rupturas

pero que a la misma vez no transforma a la sociedad de manera radical. He ahí precisamente la encrucijada.

Desde la perspectiva de los movimientos sociales, y en específico, desde las luchas LGBTQIA+, el arte, la cultura y el teatro pueden servir como herramientas para promover el cambio y la justicia, siguiendo de cierta manera los postulados que Raymond Williams elaboró en su libro pionero de 1958, *Cultura y sociedad* (Williams, 2001), que también corresponden a la visión política de dramaturgos tales como Bertolt Brecht (2004). ¿Requiere este cambio social una estética innovadora o puede darse en el espacio del lugar común? ¿Cómo se ha dado este proceso en relación con el teatro comercial en Puerto Rico en los últimos treinta años? ¿Sirve el teatro como espacio de utopía gay lleno de esperanza, donde se forma comunidad, como sugiere la investigadora Jill Dolan (2005), inclusive cuando la obra esté plagada de estereotipos, de melodrama telenovelesco o de humor fácil? ¿Qué pasa cuando el teatro se vuelve un reflejo de la televisión local, específicamente de programas “con mediocres valores de producción y libretos formulaicos dignos de sainetes”, como los describe el investigador Félix Jiménez (204, p. 261)? En este artículo discuto varias puestas en escena, incluyendo *El Cotorrito by the Sea* (1997), *Los muchachos del combo* (*The Boys in the Band*) (1997), *Vidas de herejes* (2007), *La verdadera historia de Cuca Gómez* (2023) y *Esto sí es un fucking show* (2023). La reflexión sobre estas obras responde a mi entusiasmo, pero también a mi incertidumbre y frustración sobre los límites de la eficacia política de estas experiencias estéticas y comunitarias.

El Cotorrito by the Sea

¿Hay teatro propiamente LGBTQIA+ en Puerto Rico? En un artículo en el semanario puertorriqueño *Claridad*, el crítico teatral e investigador de performance Keke Rosado (1997) discutía sus percepciones sobre el teatro gay y lesbiano en Cuba y ofrecía la conclusión de que, en Cuba, a pesar de que había teatro sobre la homosexualidad, no había un teatro homosexual, es decir, uno que se originara en la comunidad y que respondiera a sus necesi-

dades.² Si bien esta aseveración tal vez ya no sea válida veinticinco años más tarde (pensemos en la constante y compleja labor de Teatro El Público bajo el liderazgo de Carlos Díaz, por ejemplo, o en las obras de Norge Espinosa), la distinción que Rosado ofrece es útil para analizar algunas de mis experiencias como miembro del público asistiendo a piezas más comerciales en Puerto Rico a finales del siglo veinte y principios del siglo veintiuno³. Un ejemplo: en 1997 asistí a una función muy divertida de *El Cotorrito by the Sea*, obra que se anunció como una “versión boricua-tropical de *La jaula de las locas*”. La obra se presentó en el Teatro del Parque en Santurce, una zona central de la ciudad capital de San Juan, durante el mes de julio de ese año. La discusión de esta obra revela algunas de las paradojas que me interesan.

La trama de *El Cotorrito by the Sea*, como recordarán aquellxs espectadorxs y cinéfilxs que vieron la obra de teatro y la película original francesa *La Cage aux Folles*, su montaje en Broadway y su adaptación cinematográfica americana *The Birdcage*, gira en torno a una pareja gay de mediana edad, dueños de un negocio de espectáculos de travestis ubicado en la parte inferior de su casa (Ammour-Mayeur, 2012; Hart, 2003). Su cotidianeidad se quiebra cuando el hijo de uno (del más “masculino” de los dos) anuncia que se va a casar y que sus futuros suegros, quienes son sumamente conservadores, se encuentran en camino a la casa. Esta noticia da lugar a una comedia de enredos en la que los hombres gais tratan de disimular su orientación sexual (es decir, gran parte de su identidad) para complacer al hijo. En esta versión boricua de 1997 (que no fue la primera versión de *La jaula de las locas* a montarse en la isla, siguiendo el legado, adaptación y producción de Juan González-Bonilla y Joseph Amato de 1980, 1988 y 1995), el reconocido animador de televisión Luisito Vigoreaux, hijo del fenecido animador Luis Vigoreaux, hizo el papel de Jorge, el homosexual más masculino, rol representado por Robin Williams en *The Birdcage*. El reconocido comediante Luis Raúl apareció como su pareja, la loca travesti Zaza/Justino, “madre” adoptiva de Lorenzo (Ernesto Concepci-

² Ver también ROsado, 1994.

³ Sobre el teatro LGBTQ en Cuba, ver ESPINOSA MENDOZA, 2012, 2012; FUNDORA, 2017; WHITE, 2021.

ón, hijo), el hijo de Jorge. A esta familia nuclear se sumó el mayordomo de la casa, Jacobo, interpretado por Josean Ortiz, actor con larga trayectoria interpretando papeles gais y travestis en el teatro isleño y diaspórico (López Ortiz, 2006). La obra contó, además, con un elenco lleno de conocidas figuras de la farándula local, incluyendo a las actrices Awilda Carbia y Johanna Rosaly. De cierta manera, fue valioso ver la obra simplemente por ver a todas estas estrellas de la televisión puertorriqueña. Desafortunadamente, el carácter de farsa de la obra también implicó que a menudo actuaran como si estuvieran en la pantalla chica, privilegiando el gesto exagerado en contraposición a la actuación cuidadosa o sutil. El personaje de Awilda Carbia, por ejemplo, era una caricatura de la exiliada cubana; nos hizo reír, sin duda, pero no ultrapasó la broma fácil. Johanna Rosaly, elegantísima, y ahora muy reconocida por su activismo LGBTQIA+ (Primera Hora, 2015), tristemente interpretó su papel con una superficialidad sorprendente.

Si bien la trama de la obra se desarrolla en Francia en la versión original de Jean Poiret, la dirección y adaptación del libreto del reconocido director Pablo Cabrera (Gómez-Aponte, 2012, p. 123-125; Rivera González, 2023) transformó la misma e hizo que tuviera un auténtico sabor local. La resurrección del histórico club nocturno El Cotorrito, reconocido por sus espectáculos transformistas en los años sesenta y setenta (pero en esta obra ubicado en el oeste de la isla, en Joyuda, Cabo Rojo, “by the sea” [cerca del mar] en vez de en Santurce), dio continuidad a la tradición de entretenimiento travesti para los curiosos (Laureano, 2016; Torres, 2020; Vargas Casiano, 2018). Esta vez, en vez de ser Johnny Rodríguez (el hermano del cantante y músico Tito Rodríguez) el dueño de este “sitio alegre para gente sin complejos”, también conocido en su publicidad como “a gay place for gay people” (un lugar feliz para gente feliz), lo fueron dos hombres gais. Numerosas referencias al entorno boricua ubicaron la pieza como algo del patio. Entre las más graciosas se encontraba la nueva profesión que Lorenzo inventó para su padre: funcionario del Instituto de Cultura Puertorriqueña, agencia gubernamental destinada a promover la cultura nacional en un contexto colonial. “¿Y qué digo que hago?” le pregunta el padre a su hijo. “¡Nada! ¡Si los funcionarios del gobierno no hacen nada!” respondió

Lorenzo. En otro momento, el personaje de Awilda Carbia comparó la confusión de ese hogar tan poco tradicional con el ya cerrado, pero antiguamente muy conocido y querido parque de diversiones y zoológico El Monoloro, localizado en Carolina en los años setenta, que le perteneció al productor y actor Tommy Muñiz (Pérez, 2017).

¿Corresponde esta pieza a una tradición de teatro LGBTQIA+ en Puerto Rico? Sí y no. Entre los aspectos más interesantes de la misma estuvo su incorporación a nivel de elenco de figuras claves en la historia de dicho teatro, tales como Antonio Pantojas (1948-2017), un verdadero pionero dotado de talento singular (Laureano, 2007; Rivera, 2014, p. 96-132; Rivera, 2018; Rosado, 1997). Este valioso teatrero apareció en el rol de un fotógrafo (un periodista) que trataba de obtener imágenes comprometedoras de los dueños de El Cotorrito. A pesar de que no apareció como travesti, su historia como el actor/transformista de más renombre en la isla garantizó que la mayor parte del público lo reconociera como tal. La presencia de Pantojas le dio cierta solidez al espectáculo; fue una pena que no apareciera en un papel más sustancioso. De igual manera, la participación de Josean Ortiz (intérprete de Jichi en la genial *Por el medio... si no hay más remedio* de Leo Cabranes-Grant, al igual que de Diego en el montaje local de *Fresa y chocolate*, de Isabel la Negra en *La última plena que bailó Luberza* y del protagonista gay de *Bola de Nieve*, sobre el cantante abiertamente homosexual afrocubano) garantizó cierta validez de la obra dentro de una tradición local. Alex Soto (1965-2015), destacado actor y travesti que hacía espectáculos de transformismo en Puerto Rico en la discoteca Eros (antes conocida como Krash) y en Nueva York y que tenía una presencia en la televisión y en el teatro, también apareció para el gran deleite del público (Asad Sánchez, 2015; Santiago Torres, 2015). La obra contó, también, con la participación de Edwin Pabellón, autor de *Los hijos de la noche* (Pabellón, 1995), una adaptación boricua de *The Boys in the Band* de Mart Crowley, pero en tiempos de sida y con referentes criollos. Pabellón también es autor de *Entendidos* (2010), “una extensión temática de la primera” en que “el autor repite la fórmula de *Hijos de la noche* [donde] se recrea en disertaciones de tono didáctico sobre lo que debe y lo que no debe ser con relación a la

valoración y respeto hacia el homosexual” (Del Valle, 2010). Pabellón sirvió como productor de *El Cotorrito*.

¿En qué sentido no es *El Cotorrito by the Sea* una obra gay? Al presentar el tema, ¿ayuda a fomentar la tolerancia o la integración LGBTQIA+ en Puerto Rico? ¿Es muestra de un cambio en las percepciones u opiniones generales en cuanto al tema? ¿O simplemente ayuda a propagar ciertos estereotipos sobre los homosexuales, cierta versión de la homosexualidad? Algunas de estas preguntas tienen que ver con la naturaleza de la obra en sí y no con su representación en Puerto Rico. Este es un tema que el investigador Olivier Ammour-Mayeur (2012) ha explorado, proponiendo una lectura recuperativa (para usar el concepto de Eve Kosofsky Segwick) que cuestiona la manera en que se ha descartado esta obra por supuestamente no ser lo suficientemente radical; Ammour-Mayeur resalta el papel subversivo de la risa como herramienta de empoderamiento. Habrá personas que piensen que este tipo de representación es beneficiosa en el sentido que aumenta la visibilidad LGBTQIA+ y lo hace de una manera no amenazadora para el público en general. Habrá otros que ven esta pieza como promotora de una aceptación muy particular, centrada en la del homosexual como espectáculo a ser tolerado. Sería ingenuo descartar la importante función de la cultura gay/travesti dentro de la propia comunidad LGBTQIA+ (La Fountain-Stokes, 2021), pero cabe preguntarse los resultados de que se limite estrechamente a estos ámbitos. En el público se apreciaba una diversidad de personas, incluyendo hombres gais y mujeres lesbianas. Tal vez no se trate del valor absoluto de la pieza sino de su valor relacional, dentro de un contexto más amplio de piezas que exploran el tema.

Uno de los riesgos del teatro popular es reiterar los estereotipos y los prejuicios. Aquí conviene hacer una breve observación sobre el personaje de Jacobo en *El Cotorrito by the Sea*. Como se sabrá, el mayordomo negro que trabaja en el hogar de los dueños del negocio es un personaje muy simpático y gracioso que tiene comportamiento exagerado de travesti aspirante a estrella de cabaré. La cuestión de su raza como broma, sin embargo, dentro del contexto de la representación racial en la televisión puertorriqueña, desafortunadamente no es algo tan risible (Arroyo, 2023, p. 28-69; Rivero, 2005).

El personaje dice que es de la pequeña isla de Montserrat, parte del Caribe francés, lo cual le permite hacer un sinnúmero de bromas sobre volcanes, pero también permite presentar lo negro como algo extranjero y no autóctono o propio de Puerto Rico. Cuando tarareó la canción cubana “Ay Mamá Inés” (coescrita por Ernesto Lecuona y popularizada por Rita Montaner en la década de los veinte del siglo pasado), con su coro de “todos los negros tomamos café”, el público se destornilló de risa, pues aludía a la historia de asociar lo afrocaribeño a lo folklórico, a lo agrícola y, en Puerto Rico, a la publicidad y a los comerciales, específicamente a un anuncio de Café Yaucono. Cabe preguntarse a cuesta de qué nos estamos riendo, si esta risa es el recuerdo de un prejuicio que hemos superado o si no es más que la vieja repetición de un racismo sutil, pero no por eso menos dañino.

Los muchachos del combo: sobre *The Boys in the Band* de Mart Crowley

Muchas veces, las obras que más se representan en Puerto Rico son adaptaciones de textos extranjeros, a veces ya algo caducos en cuanto se refiere a la experiencia más reciente de la comunidad LGBTQIA+. A pesar de sus limitaciones, estas adaptaciones pueden crear un espacio interesante para la discusión de temas relevantes en un contexto local. El montaje de Producciones Candilejas de *Los muchachos del combo* que se presentó en el Centro de Bellas Artes Luis A. Ferré de Santurce en agosto de 1997 permite discutir este asunto de una manera compleja. El texto es una traducción y adaptación de *The Boys in the Band*, obra del dramaturgo norteamericano Mart Crowley estrenada en 1968 y convertida en película por William Friedkin en 1970. Cabe notar que en Estados Unidos se ha vuelto a escenificar esta pieza con mucho aclamo en 2018 y se hizo una segunda versión cinematográfica en 2020 dirigida por Joe Mantello, que fue producida por Ryan Murphy para Netflix. Su valor principal, me parece, es marcar el progreso histórico tan notable (al menos allá) y la transformación de la vida gay. Algunos le han visto valor a la versión original por reflejar el modelo de círculo o grupo de empoderamiento gay (Fawaz, 2022).

El análisis del montaje de *Los muchachos del combo* en el Centro de Bellas Artes de Santurce permite continuar la exploración de la cuestión del teatro LGBTQIA+ puertorriqueño desde una perspectiva diferente. La obra original del Mart Crowley presenta a un grupo de amigos homosexuales quienes se encuentran en casa de uno, Michael (interpretado en esta producción por Rocky Venegas) para celebrar el cumpleaños de otro, Harold (Jaime Bello). La trama se desarrolla en Nueva York y se limita al apartamento de Michael. Lentamente van llegando los diferentes invitados, incluyendo algunos que se aparecen algo inesperadamente. Entre estos se encuentran Donald (Jimmy Navarro), un tímido muchacho intelectual que vive con sus padres en Long Island y depende por completo de su psicoterapeuta; Emory (Juan González-Bonilla), un gracioso decorador con mucha chispa; Hank (Luis Roberto Guzmán), un maestro muy serio, con su compañero Larry (Jorge Castillo); Bernard (Modesto Lacén), el único muchacho negro del grupo; Alan (Roberto Ramos-Perea), el homofóbico amigo de universidad de Michael; y el “Vaquero” (Ken Román), un musculoso joven que llega como regalo de cumpleaños para Harold.

Michael, el personaje central de la obra, es un hombre joven de exagerados hábitos consumistas que vive en base al crédito, comprando y viajando a todo tren. Es un personaje muy tenso, muy poco a gusto consigo mismo. Trata de renunciar a la bebida y al cigarrillo, pero la tensión provocada por diferentes incidentes (muchos de ellos su propia culpa) hace que retome los vicios abandonados. Es cruel con sus amigos en la medida que muestra ser una persona sumamente infeliz. A diferencia de Michael, el agasajado Harold se muestra mucho más en control, a pesar de que tampoco tiene una vida perfecta. Michael lo acusa de ser un drogadicto y de voluntariamente lacerarse la cara. Harold le responde que al menos sus drogas están todas pagas y que no le debe dinero a nadie. Como se ve, el intercambio entre estos dos supuestos amigos es notablemente violento, marcado por un tono venenoso y vengativo.

Estas tensiones hacen que la versión cinematográfica original de 1970, cuyas tomas cerradas en un apartamento pequeño producen una sensación de claustrofobia, sea extremadamente difícil y hasta dolorosa de ver. A cambio, la versión de Producciones Candilejas, bajo la dirección del reco-

nocido director Dean Zayas (1938-2022), que usó la traducción y adaptación de Joseph Amato, fue mucho menos angustiante, principalmente debido a la brillante focalización de humor que se dio a través del personaje interpretado por Juan González-Bonilla. Mientras que la película provoca un malestar general que se origina en la idea de que el homosexual es un ser profundamente angustiado, la producción de Amato y González-Bonilla logró un balance y neutralizó la amargura a través de la comedia. En última instancia, la producción hizo que la experiencia homosexual apareciera de forma más rica, más llena de matices y menos obsesionada con los traumas provocados por ser una minoría frecuentemente hostigada.

No es de sorprender que Producciones Candilejas haya presentado un espectáculo que abordara la temática de la homosexualidad de una manera tan rica y provocadora. Un rápido repaso de la producción teatral de esta compañía muestra su largo compromiso de presentar el tema de la homosexualidad y el lesbianismo de una manera compleja en los teatros de Puerto Rico (Ramos Perea, 1997). Fundada en 1970 por Joseph Amato y Juan González-Bonilla y activa hasta el 2019 (Guzmán, 2010; Fullana Acosta, 2019), Producciones Candilejas inauguró la exploración del tema con su obra *Doce paredes negras* (1973), que se presentó en el Teatro Sylvia Rexach con la participación de Esther Sandoval y Myrna Vázquez (González-Bonilla, 1977). La obra provocó mucha controversia y luego fue escenificada con Lydia Echevarría y Alba Nydia Díaz. A esta pieza le siguió *Flor de presidio* (1989), obra original de González-Bonilla sobre el lesbianismo en las cárceles de Puerto Rico, contando con las actuaciones de Ángela Meyer, Carmen Belén Richardson, Johanna Rosaly, Flor Núñez, Sharon Riley y Alba Nydia Díaz (González-Bonilla, 1997, p. 45-75). La obra rompió récords cuando se hizo y se declaró uno de los mayores acontecimientos de los años ochenta. Más recientemente, se estrenó en traducción al inglés en el Etcetera Theatre en Londres con el nombre *Convicted Flower*, bajo la dirección de Frances Arroyo-López (Torres, 2023). En los años ochenta y noventa, Producciones Candilejas también presentó su propia versión de *La jaula de las locas* y su comedia original *El aniversario de Pepe y Luis* (1996), la cual explora las relaciones de familia y la revelación de la homose-

xualidad que se da cuando los padres de un joven llegan inesperadamente a su celebración de aniversario. En esta pieza se explora la cuestión homosexual de una manera libre de pugilatos. Como me afirmó en una entrevista en 1997, Juan González-Bonilla siente que todas estas obras recibieron una gran aceptación del público, a diferencia de la actitud mostrada por los que se sientan detrás de los escritorios en las agencias culturales del país (por ejemplo, en el Instituto de Cultura Puertorriqueña).

La producción de *Los muchachos del combo* que asistí en 1997 contó con un muy talentoso elenco que representó bien la diversidad de personalidades dentro de ese entorno neoyorquino de fines de los años sesenta. Rocky Venegas fue muy hábil y consistente en su caracterización; representó un personaje algo difícil a quien le correspondieron muchas líneas de un dramatismo exagerado y sobrecargado, una de las fallas principales del texto de Crowley. Jimmy Navarro se destacó por la medida de su actuación; a su personaje le correspondieron varias de las mejores líneas de la obra. La verdadera estrella fue, sin embargo, Juan González-Bonilla, quien se robó el show en numerosas ocasiones con sus ademanes de “loca cafre”, sus citas de películas de Hollywood y sus animadas griterías. González-Bonilla rescató esta “comedia salvaje” y la volvió algo mucho más apetecible: un espacio de altas tensiones entre seres humanos complejos, con múltiples problemas y complicadas relaciones. *Los muchachos del combo* triunfó precisamente en la medida que la especificidad de su contexto se abrió para abarcar las más comunes y recurrentes dificultades que atravesamos todos.

***Vidas de herejes* de Héctor Méndez y el Festival de Teatro del Tercer Amor**

Los festivales de teatro pueden ser espacios importantes para presentar obras que responden a los intereses de una comunidad. En 2007, pude asistir a un festival que me permitió un acercamiento distinto al tema de la representación LGBTQIA+ en Puerto Rico. El jueves 7 de junio de ese año dio inicio el Segundo Festival de Teatro del Tercer Amor, evento de dos meses de duración patrocinado por el Teatro Coribantes de Hato Rey. Este fes-

tival, que tuvo catorce ediciones, tuvo como finalidad explorar la diversidad sexual, específicamente la experiencia de personas lesbianas, gais, bisexuales, transgénero y queer (LGBTQ) y duró hasta 2019 cuando el Teatro Coribantes perdió su sede debido a un alza de alquiler (Rodríguez, 2019). La edición de 2007 a la que asistí incluyó la presentación de siete obras de teatro de jueves a domingo (una por semana), un ciclo gratuito de siete películas del cineasta español Pedro Almodóvar que se ofreció los lunes, dos funciones de autocine al estilo drive-in en el que se veía la película desde el carro, una obra infantil de marionetas (*Todos iguales para un mundo mejor* el 22 de julio), siete charlas gratuitas los lunes, siete funciones de café-teatro los domingos por la noche, con homenajes a Camilo Sesto, Raphael y Juan Gabriel, y tres charlas de teatro en la Universidad de Puerto Rico.

Como gestión de promoción cultural, el Festival de Teatro del Tercer Amor cumplió durante muchos años un papel importante en el entorno local. A través de este festival y de sus otras puestas en escena, el Teatro Coribantes se convirtió en uno de los principales espacios para la exploración de temas LGBTQIA+ en Puerto Rico (Dávila-López, 2007). Esto se dio en el contexto de la ausencia de centros comunitarios u otros espacios abiertos al público donde se fomenta la educación y la confraternización. Es importante reconocer y validar el esfuerzo de Rafael Rojas, presidente del Teatro Coribantes y de los otros organizadores del festival y apoyar este tipo de gestión. En 2007, Coribantes estrenó la segunda edición del festival con una reposición de la obra *Vidas de herejes* del dramaturgo puertorriqueño Héctor Méndez, la cual estuvo en cartelera del 7 al 10 de junio. Esta pieza ha sido un gran éxito de la crítica y del público. En 2002 fue nominada como Mejor Obra de Teatro Puertorriqueño por el Círculo de Críticos de Teatro; se presentó en julio de 2006 como parte de la primera edición del festival. En 2014, la Editorial La Tuerca, casa puertorriqueña enfocada en escritors LGBTQIA+, publicó el texto (Méndez, 2014). A pesar de sus logros y de su gran popularidad, la obra no fue de mi agrado.

Vidas de herejes, cuyo autor ha declarado que fue escrita para públicos heterosexuales, es una obra coherente que fue montada con profesionalismo, pero la producción estuvo sobrecargada de melodrama telenovelesco,

de lugares comunes y de un afán didáctico que rayó en lo condescendiente o inclusive paternalista, particularmente cuando los actores aparecían en escena y ofrecían moralejas y resúmenes de la acción, indicando la finalidad del autor. La obra busca fomentar cierta tolerancia o comprensión para con los homosexuales, las lesbianas, los travestis y las personas con sida, pero lo hace a través de un exagerado énfasis en el trauma psicológico que hace recordar ciertas tendencias ultrapasadas del cine y del teatro inglés y angloamericano de los años sesenta y setenta, por ejemplo, la anteriormente discutida *The Boys in the Band* de Mart Crowley.

Hay un determinismo patológico en *Vidas de herejes* que es absolutamente desconcertante. Todos los personajes gais y las lesbianas y los travestis están marcados por tragedias personales que tienen que ver sobre todo con el enamorarse de o ser manipulados por personas heterosexuales y bisexuales. Por lo general, viven vidas solitarias dada la muerte o el abandono de sus parejas o el engaño que se da al relacionarse con hombres casados, algunos con hijos. Tres de las viñetas están fuertemente dominadas por el trauma de la enfermedad (sida y cáncer). Y el único momento de realización homosexual en la obra (el reencuentro y abrazo entre dos amigos que se han evitado el uno al otro por veintitrés años) ocurrió literalmente detrás de una pareja heterosexual al que se paró en frente de ellos; los amantes gais permanecieron en la sombra mientras un hombre y una mujer nos comunicaron una moraleja aleccionadora sobre la naturaleza humana y las intenciones del autor de la pieza.

Es importante, aunque un poco difícil, tratar de entender por qué *Vidas de herejes* gustó tanto. El público que fue a la obra en el Teatro Coribantes (yo diría que en su enorme mayoría LGBTQIA+) adoró la puesta en escena. Oí a un hombre comentar que ésta era la tercera vez que la veía. Numerosos asistentes irrumpieron en bravos y vítores al concluir y los aplausos sonaron a todo dar; gran parte del público se paró para aplaudir. ¿Cómo se explica que una obra intrínsecamente conservadora, dogmática, aleccionadora, patologizante y melodramática genere una recepción tan positiva?

Podemos ofrecer varias interpretaciones. Me da la sensación de que muchxs en el público reaccionaron de manera catártica al evento teatral como

momento de realización colectiva y comunitaria, como afirmación de identidad y de libertad, en un contexto donde no hay otras posibilidades estéticas semejantes. Otra posibilidad es que el público valoriza a los personajes (se encariña o solidariza o fascina con ellos) y no le presta demasiada atención a la tragedia de sus vidas, o que les presta más atención a los elementos de cultura LGBTQIA+ (el apego por la cantante y actriz americana Barbra Streisand o por la cantante cubana La Lupe, por ejemplo; la experiencia del nene que se pone el lipstick o pintalabios de la abuela; la realidad del sida). Justo es decir que muchos de los actores eran muy atractivos, particularmente José Brocco, Tony Pacheco y José Eugenio Hernández, al igual que las actrices Noris Joffre, Lizmarie Quintana e Ivonne Arriaga. Todes usaron ropa provocadora que dejaba ver músculos fuertes en el caso de los hombres y bustos y piernas sensuales en el caso de las mujeres. Todes interpretaron sus personajes con gran convicción. La representación que hizo Alex Soto de una travesti que narra su vida fue sumamente amena. Y la saturación mediática cultural hace que la mayor parte del público (y me atrevería a decir, de los críticos que han celebrado esta obra) tenga como punto de referencia principal la televisión y muy en particular, las telenovelas. ¿Son, entonces, las convenciones dominantes de la televisión puertorriqueña y latinoamericana las que hacen que esta obra de teatro adolezca de ciertas modalidades estéticas, principalmente del sentimentalismo melodramático y que a la misma vez sea de tanto éxito con el público? ¿Será que, al no vivir en Puerto Rico, no entiendo los códigos y las preferencias nacionales, a pesar de ser un puertorriqueño que vive en la diáspora?

Pienso que es maravilloso que las personas vayan al teatro. Apoyo los esfuerzos del Teatro Coribantes y de otros grupos de crear un espacio de entretenimiento, educación y fortalecimiento de vínculos comunitarios y de identidades sexuales y afectivas que respondan a la visión de Jill Dolan del teatro como espacio de utopía (Dolan, 2005), lo que el crítico cubano americano José Esteban Muñoz llamó “queer worldmaking” o el hacer un mundo cuir (Muñoz, 1997). Pero a la misma vez, quisiera que las obras de teatro ayudaran a transformar nuestras maneras de pensar y no insistieran en repetir modelos y estereotipos ya superados. Quisiera que el teatro fuera un espacio dinámico

de creación y debate que llevara al pensamiento crítico y no un marco pedagógico o didáctico que insistiera en la tragedia o el melodrama telenovelesco como manera de fomentar la solidaridad y el entendimiento. No necesitamos del “ay bendito” de la sociedad heterosexual para logrnarnos como individuos y ciudadanos. Tampoco necesitamos que Héctor Méndez nos explique todas sus intenciones como dramaturgo, como si no tuviéramos la capacidad de hacerlo nosotres mismos. Y en una obra formada de múltiples viñetas y monólogos que aspiran a dar una visión comprehensiva del mundo LGBTQIA+, no hace falta que tantas ahonden en la muerte, la soledad y el desespero.

La verdadera historia de Cuca Gómez (2023) y Esto sí es un fucking show (2023)

La situación actual del teatro LGBTQIA+ en Puerto Rico es compleja e incluye un nuevo festival temático, obras y performances experimentales, adaptaciones y traducciones de obras extranjeras y puestas en escena sumamente comerciales basadas en programas de televisión. Algunas de estas obras no se promocionan como LGBTQIA+, pero sí integran humor basado en la ansiedad o el pánico homosexual o en el afeminamiento como chiste. Muchas incluyen performances travestis o drag. Otras producciones sí integran un enfoque LGBTQIA+ de forma explícita, por ejemplo, al ser parte del True Colors Fest establecido en 2019 (Vargas Casiano, 2019), que celebró su tercera edición en 2023 y que ha reemplazado al Festival de Teatro del Tercer Amor (El Nuevo Día, 2023). El True Colors Fest sigue la tradición de privilegiar obras extranjeras a su vez que también ofrece un (reducido) espacio para dramaturgos nacionales. Por ejemplo, en 2023, las obras que se presentaron fueron *Smiley... 6 años después* de Guillem Clua, *Casi un hogar* de Padraic Lillis, *Máscaras afuera* de Joselo Arroyo (el único puertorriqueño en la cartelera), *Ella, la teta y yo* de Karen Hartman y *Piel firme* de Joshua Harmon (Vargas Rodríguez, 2023). No he asistido al True Colors Fest, pero sí puedo dar constancia de su popularidad, de la amplia cobertura mediática que recibe y del entusiasmo que genera en la comunidad LGBTQIA+.

Algunas obras que no se promocionan como LGBTQIA+ sí están estrechamente vinculadas a este tema, como es el caso de *La verdadera historia de Cuca Gómez* de Alexis Sebastián Méndez y *Esto sí es un fucking show* de Johnny Ray. Asistí a la primera el sábado 8 de julio y a la segunda el sábado 15 de julio de 2023, ambas en el Centro de Bellas Artes Luis A. Ferré de San-turce. Las dos también se presentaron en diversos escenarios a través la isla, recibiendo gran aclamo de la prensa y del público. Estas obras se originaron como recuperaciones nostálgicas de comedias de televisión. Ambas me divirtieron, pero también me incomodaron y hasta cierto punto, desconcertaron. Haré breves comentarios sobre cada una.

La verdadera historia de Cuca Gómez está centrada en un famoso personaje de la televisión puertorriqueña de los años ochenta interpretado magistralmente desde sus inicios por el comediante Otilio Warrington (n. 1944), mejor conocido como Bizcocho, un actor de casi ochenta años que se traviste para ejecutar el papel (Feliciano Díaz, s.f.). Cuca Gómez es una exitosa cosmetóloga y comerciante de productos de belleza, uno de los personajes más queridos del programa *Los Kakukómicos*, que se transmitió por una década en Telemundo Puerto Rico (canal 2) comenzando en 1980. Cuca Gómez es conocida sobre todo por repetir su frase icónica, “Yo lo fabrico, yo lo uso y yo lo recomiendo”. Alexis Sebastián Méndez, autor de *La verdadera historia de Cuca Gómez*, se inspiró en los libretos originales de Felipe San Pedro y Shorty Castro (creadores de *Los Kakukómicos*) y también recurrió a conversaciones con Bizcocho para escribir el guion (Torres, 2023). La trama de la obra se centra en un pleito judicial en contra de Cuca Gómez, quien está siendo demandada por su archirrival Loba Sofía, interpretada por la reconocida actriz Marilyn Pupo, quien busca obtener fraudulentamente el control de su negocio y de su célebre frase. A Cuca la apoya su fiel asistente Gloria, interpretada de manera magistral por la talentosa comediante Tita Guerrero, quien se vale con gran éxito del humor corporal y de la exageración dramática.

Esta comedia de enredos se centra en constantes doble sentidos y en revelar los amores pasados de Cuca Gómez, quien además de talentosa mujer de negocios es una discreta dama de sociedad. Gran parte del humor de la

obra estriba en que Bizcocho, un actor heterosexual cisgénero y reconocido padre de familia, es el que interpreta el papel de Cuca, lo cual crea extrañas e interesantes dinámicas homoeróticas, por ejemplo, cuando Cuca interactúa con pretendientes tales como Colibrí (Gil Viera) y con examantes tales como el apuesto Braulio, interpretado por el conocido galán de telenovelas y actor Braulio Castillo, hijo. De hecho, la culminación de la obra se da en una sala judicial, en la que Braulio le tiene que mostrar al juez (interpretado por Herbert Cruz) un tatuaje en la zona del ano con la célebre frase de Cuca Gómez, supuesta evidencia de que ella es la autora de la misma. Este humor pueril centrado en ansiedades homoeróticas que privilegia la analidad resuelve la trama de la obra, junto a la inesperada aparición del previamente desconocido hijo de Cuca Gómez llamado Alí (interpretado por Alí Warrington, hijo de Otilio Warrington), fruto de una antigua pasión fuera del país. Alí llega del Medio Oriente y promete rescatar a su madre (¿y a Puerto Rico?) de la bancarrota.

Como espectador gay, lo que sentí ante esta trama fue pleno desconcierto. Si bien disfruté de los brevísimos interludios musicales que le permitían a Cuca presentarse como estrella de cabaré (lo más cercano a reconocer que Cuca es, de cierta manera, una drag queen, un tema que genera mucho debate y controversia en Puerto Rico), la exageración de otros personajes travestidos (por ejemplo, del reconocido comediante de televisión Adrián García haciendo de la envejeciente solterona cachonda Solitaria, dúo cómico con Soledad, interpretada por Waleska Seda), el apego al estereotipo del mundo árabe representado por el personaje del jeque Alí (por ejemplo, su mención de camellos y harenes), y el supuestamente gracioso afeminamiento “woke” del personaje del mesero (Erik “Chicho” Rodríguez), me dejaron soso. Entre los grandes aciertos de la obra estuvo la genial participación del nonagenario actor Luis Antonio Rivera (n. 1930), más conocido como Yoyo Boing, una leyenda de la televisión puertorriqueña, interpretando de manera sumamente graciosa el papel de Pah, el padre del juez, quien desea escaparse del asilo donde vive para tener aventuras románticas. Ver a Yoyo Boing en su silla de ruedas y escuchar sus atinados chistes fue conmovedor, especialmente porque su ritmo cómico se mantiene intacto.

La obra *Esto sí es un fucking show* del comediante y actor Johnny Ray, estructurada más como un espectáculo de variedades, también parte de un programa de televisión, en este caso de *Esto no es un show*, que se transmitió en Telemundo de 1992 a 1996 (Vázquez Torres, 2015). Este programa televisivo se centraba en distintos personajes interpretados por Johnny Ray, y la función en el Centro de Bellas Artes de Santurce, dirigida por Víctor González, sirvió para rememorarlos, junto a un elenco de bailarines (Gipssy Filomeno, Carlitos Hernández, Gilberto Marrero, Vanessa Millán, Katherine Morey, Israel Reyes, Jorge Rivera, Cristina Sesto) y variixs invitadxs especiales, incluyendo a la importante artista transformista Ruddys Martínez, también conocida como Mami Ruddys, “La Pantoja de Puerto Rico” (Guzmán, 2023), que apareció en una grabación proyectada en una pantalla; el no muy talentoso pero sí carismático y simpático joven artista gay Freddo Vega, quien ha sufrido ataques públicos en Puerto Rico por su compromiso social como transformista lanzados por la senadora del partido derechista religioso Proyecto Dignidad, Joanne Rodríguez Veve (Pérez, 2022), interpretando su personaje drag de Magda; y el comediante y actor Kiko Blade (como Yéska Suania), cuyo grotesco travestismo de mujer de clase baja me resultó ofensivo (Escribano Carrasquillo, 2021).

Durante el espectáculo, Johnny Ray apareció como él mismo, nos dejó saber en un monólogo inicial que pese a su lozana apariencia, ya tiene 65 años, pasando a hacer un breve anuncio (no irónico) sobre su línea de cremas de piel Ultra by JR, recibiendo el cálido aplauso del público. Luego pasó a interpretar (o a mostrar videos de) sus personajes por varias horas, incluyendo al juez Moña Blanca, Juan Bazó, Swami La Raj (algo exotizante y orientalista), Nancy Popoff, Petraca (uno de sus personajes travestidos más conocidos y más queridos, que apareció en un sketch con Magda), Ya Ustedes Saben Quién (un homenaje a la vedette Iris Chacón, la mejor parte del espectáculo, que incluyó invitar a dos miembros del público a subir al escenario) y el trío Las Hermanas Pestillo (con Carlitos Hernández y Carlos Muñoz), haciendo una comedia física pueril centrada en senos que se desplazan. Fui con poco conocimiento de lo que iba a ver, pero inspirado en una muy grata experiencia previa, la de ver un extraordinario espectáculo centrado en el personaje de Ya Ustedes Saben

Quién que se llevó a cabo en el Teatro Ambassador de Santurce en 2017 (La Fountain-Stokes, 2017). Muchos de los sketches de *Esto sí es un fucking show* (por ejemplo, los del Juez Moña Blanca, del estereotípico Swami La Raj y de las exageradas Hermanas Pestillo) no me resultaron graciosos y en ocasiones me parecieron hasta ofensivos. Lo más desconcertante era ver el entusiasmo del público, su pleno goce ante el despliegue de estereotipos y de comedia baja. Si bien es incuestionable que Johnny Ray ha sido un verdadero pionero hablando abiertamente sobre su identidad como hombre gay en el contexto homofóbico de la televisión puertorriqueña (Ramos Rosado, 2023), su espectáculo en el Centro de Bellas Artes me desconcertó y decepcionó.

Consideraciones finales

¿Tiene valor el populismo escénico, más allá de entretener y generar lucro comercial? ¿Cómo retarlo o, mejor dicho, quién lo reta y cómo? ¿Y qué valor tienen las puestas en escena de obras internacionales LGBTQIA+, incluyendo muchas traducidas al español? Los altibajos de las representaciones que he analizado en este artículo confirman que el teatro popular o comercial en Puerto Rico, tanto de traducciones, adaptaciones, u obras originales basadas en programas de televisión local, es un espacio de contradicciones, con algunos aciertos y muchos fallos. Es importante analizarlo en parte por la gran acogida que recibe del público y porque en ocasiones puede ser fascinante, ya sea la sutileza para la adaptación de Juan González-Bonilla o los momentos absolutamente brillantes de Bizcocho interpretando a Cuca Gómez o de Johnny Ray interpretando a Petraca y a Ya Ustedes Saben Quién. Pero estos momentos son limitados y compiten con el moralismo casi absurdo de *Vidas de herejes*, con el riesgo de caer en lo trillado (por ejemplo, en relación a la experiencia negra o árabe) y con la ansiedad generada por la homosexualidad.

Mucho más interesante, a mi entender, es el trabajo de artistas gais, lesbianas y cuir puertorriqueñas más experimentales o vanguardistas, como señala Keke Rosado, quien resalta la labor de Javier Cardona, Eduardo Alegría, Willie Rosado, Marcus Kuilland-Nazario y Antonio Pantojas (Rosado,

1997), o de personas como Freddie Mercado y Jorge Merced (La Fountain-Stokes, 2021) o del dramaturgo Abniel Marat (La Fountain-Stokes, 2017, p. 224-26; Perales, 2017; Rivera, 2014, p. 162-212). Inclusive, hay obras de artistas que no se identifican como LGBTQIA+ tales como Aravind Enrique Adyanthaya, como su drama *Las facultades* (La Fountain-Stokes, 2022), que retan nuestras expectativas y nos hacen pensar de maneras radicalmente nuevas, usando la incomodidad como una herramienta política y estética. El enorme éxito de las adaptaciones teatrales de los cuentos de *Mundo cruel* del autor gay puertorriqueño Luis Negrón, por ejemplo su obra *El jardín: pequeño musical para tres personajes y una trinitaria* con Norge Espinosa Mendoza (Negrón y Espinosa Mendoza, 2021); los performances de Mickey Negrón tales como *Poner Mickeytarne* (2015) y sus talleres MeOcupa; el trabajo de José Pepe Álvarez Colón en *Lamamutcandungo* (2015); y la pieza *El Otro Party* de La Otra Laboratorio dirigida por Pó Rodil en 2022 son alternativas valiosísimas al populismo escénico y a las adaptaciones o traducciones. La falta de más crítica teatral que complemente la labor periodística dificulta entender todas las dimensiones de este fenómeno.

Referências

AMMOUR-MAYEUR, Olivier. "It's Playtime at *La Cage aux folles*: Subversion des Genres et Revendications Politiques". *Australian Journal of French Studies* 49.2 (2012): 153-166.

ARROYO, Jossianna. *Caribes 2.0: New Media, Globalization, and the Afterlives of Disaster*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2023.

ASAD SÁNCHEZ, Soraida. "Fallece el transformista y comediante Alex Soto". *Primera Hora*. Disponible: <https://www.primerahora.com/entretenimiento/farandula/notas/fallece-el-transformista-y-comediante-alex-soto>. Acceso en: 10 de abril de 2015.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Traducción de Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba Editorial 2004.

DÁVILA-LÓPEZ, Grace. "El arte de la improvisación teatral: *Cartas a X*". *Gestos* 22.43 (abril 2007): 169-174.

DEL VALLE, Javier. “Comedia a medias en el Teatro Coribantes”. *El Nuevo Día*, 22 de junio de 2010.

DOLAN, Jill. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

EL NUEVO DÍA. “Regresa el True Color Fest 2023 al Centro de Bellas Artes de Santurce”. *El Nuevo Día*. Disponible: <https://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/notas/regresa-el-true-color-fest-2023-al-centro-de-bellas-artes-de-santurce>. Acceso en: 2 de mayo de 2023.

ESCRIBANO CARRASQUILLO, Rosa. “Kiko Blade: ‘Siento que estoy creciendo más como persona’”. *Primera Hora*. Disponible: <https://www.primerahora.com/entretenimiento/cine-tv/notas/kiko-blade-siento-que-estoy-creciendo-mas-como-persona>. Acceso en: 10 de mayo de 2021.

ESPINOSA MENDOZA, Norge. *Cuerpos de un deseo diferente: notas sobre homoeroticismo, espacio social y cultura en Cuba*. Matanzas: Ediciones Matanzas, 2012.

ESPINOSA MENDOZA, Norge. *Escenarios que arden: miradas cómplices al teatro cubano contemporáneo*. Habana Vieja, Cuba: Letras Cubanas, 2012.

FAWAZ, Ramzi. “Beware the Hostile Fag’: Acidic Intimacies and the Gay Male Consciousness-Raising Circle in *The Boys in the Band*”. *Queer Forms*, 159-96. New York: New York University Press, 2022.

FELICIANO DÍAZ, Enrique. “Otilio Warrington (“Bizcocho”).” *Fundación Nacional para la Cultura Popular*, sin fecha. Disponible: <https://prpop.org/biografias/otilio-warrington-bizcocho>.

FIET, Lowell. “El ¿otro? teatro puertorriqueño.” *Claridad*, suplemento *En Rojo* (21 al 27 de noviembre de 1997): 28.

FIET, Lowell. *El teatro puertorriqueño reimaginado: notas críticas sobre la creación dramática y el performance*. San Juan: Ediciones Callejón, 2004.

FULLANA ACOSTA, Mariela. “Apagan sus candilejas”. *El Nuevo Día*. Disponible: <https://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/notas/apagan-sus-candilejas>. Acceso en: 10 de febrero de 2019.

FUNDORA, Ernesto. *Cuba queer: 27 textos para el teatro*. Jacksonville: Editorial Hypermedia, 2017.

GÓMEZ-APONTE, José Félix. *La puesta en escena del teatro puertorriqueño: 1950-2000*. San Juan: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2012.

GONZÁLEZ-BONILLA, Juan. *Doce paredes negras: experimento inconcluso en tres actos*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1977.

GONZÁLEZ-BONILLA, Juan. *“Lo que no se habla”: Teatro puertorriqueño*. San Juan: Editorial Gallo Galante, 1997.

GONZÁLEZ-BONILLA, Juan. *Me quedo con las mujeres: Catorce comedias del teatro puertorriqueño*. Río Grande: La Casa Editora de Puerto Rico, 2018.

GUZMÁN, Marcos Billy. “Burla de una burla”. *El Nuevo Día*, 23 de febrero de 2010.

GUZMÁN, Marcos Billy. “En la casa de Mami Ruddys: la historia de cómo una boricua refugió a decenas de jóvenes LGBTQ+”. *El Nuevo Día*. Disponible: <https://www.elnuevodia.com/noticias/locales/notas/en-la-casa-de-mami-ruddys-la-historia-de-como-una-boricua-refugio-a-decenas-de-jovenes-lgbtq>. Acceso en: 24 de junio de 2023.

HART, Norman. “The Selling of *La Cage aux Folles*: How Audiences Were Helped to Read Broadway’s First Gay Musical”. *Theatre History Studies* 23 (2003): 5-24.

JIMÉNEZ, Félix. “La vida televisual del hombre inconsolable”. *Las prácticas de la carne: construcción y representación de las masculinidades puertorriqueñas*, 247-265. San Juan: Ediciones Vértigo, 2004.

KLEIN, Naomi. *La batalla por el paraíso: Puerto Rico y el capitalismo del desastre*. Chicago: Haymarket Books, 2018.

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. *Escenas transcaribeñas: ensayos sobre teatro, performance y cultura*. San Juan: Isla Negra Editores, 2018.

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. “El Cotorrito by the Sea”. *Claridad*, suplemento *En Rojo* (8 al 14 de agosto de 1997): 28.

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. “Johnny Ray es Ya Ustedes Saben Quien”. *80grados*. Disponible: <https://www.80grados.net/johnny-ray-es-ya-ustedes-saben-quien>. Acceso en: 9 de agosto de 2017.

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. “Los muchachos del combo: sobre *The Boys in the Band* de Mart Crowley”. *Claridad*, suplemento *En Rojo* (15 al 21 de agosto de 1997): 28.

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. “Reescribiendo ‘la gran familia puertorriqueña’: Tecnología, religión, percepción extrasensorial, violencia familiar y sexualidad en Las facultades de Aravind Enrique Adyanthaya”. *HispanismeS* 20 (2022). Disponible: <https://journals.openedition.org/hispanismes/17413>.

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. *Translocas: The Politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021.

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. “*Vidas de herejes* de Héctor Méndez y el Festival de Teatro del Tercer Amor”. *Claridad*, suplemento *En Rojo* (28 de junio al 4 de julio de 2007): 28.

LAUREANO, Javier E. “Antonio Pantojas se abre el traje para que escuchemos el mar: una historia de vida transformista”. *CENTRO Journal* 19.1 (2007): 330-49.

LAUREANO, Javier E. *San Juan gay: conquista de un espacio urbano de 1948 a 1991*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2016.

LÓPEZ ORTIZ, Miguel. “Josean Ortiz”. *Fundación Nacional para la Cultura Popular*. Disponible: <https://prpop.org/biografias/josean-ortiz>. Acceso en: 27 de julio de 2006.

MARTÍNEZ TABARES, Vivian. “El ¿Otro? Teatro Puertorriqueño”. *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano* 106 (mayo-agosto 1997): 2.

MARTÍNEZ TABARES, Vivian. “La escena puertorriqueña vista desde fuera/dentro”. *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano* 106 (mayo-agosto 1997): 3-12.

MARTÍNEZ TABARES, Vivian. “Vuelo y vigor en la escena puertorriqueña”. *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano* 174 (enero-marzo 2015): 2-3. Disponible: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/174/revista.html>.

MÉNDEZ, Héctor. *Vidas de herejes*. Carolina: Editorial La Tuerca, 2014.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

NEGRÓN, Luis; MENDOZA, Norge Espinosa. *El jardín: pequeño musical para tres personajes y una trinitaria*. Santurce: La Esquina, 2021.

NEGRÓN-MUNTANER, Frances. *Boricua Pop: Puerto Ricans and the Latinization of American Culture*. New York: New York University Press, 2004.

NEGRÓN-MUNTANER, Frances. “Echoing Stonewall and Other Dilemmas: The Organizational Beginnings of a Gay and Lesbian Agenda in Puerto Rico, 1972-1977”. *CENTRO Journal* 4, no. 1 (1992): 77-95; 4, no. 2 (1992): 98-115.

PABELLÓN, Edwin. *Los hijos de la noche*. San Juan: Editorial Cultural, 1995.

PERALES, Rosalina. “Abniel Marat, pionero del teatro queer”. *Argus-a: artes y humanidades* 6.24 (mayo 2017). Disponible: <https://www.argus-a.com/publicacion/1249-abniel-marat-pionero-del-teatro-queer.html>.

PÉREZ, Denisse Y. “Freddo y Magda: dos personas diferentes con una misma misión”. *Noticel*. Disponible: <https://www.noticel.com/top-stories/pop/la-calle/20220219/freddo-y-magda-dos-personas-diferentes-con-una-misma-mision>. Acceso en: 19 de febrero de 2022.

PÉREZ, Emmanuel. “Recordando El Monoloro”. *Carolina787*. Disponible: <https://www.carolina787.com/bl/monoloro>. Acceso en: 30 de agosto de 2017.

PRIMERA HORA. “Johanna Rosaly será madrina de la parada Orgullo Gay 2015”. *Primera Hora*. Disponible: <https://www.primerahora.com/entretenimiento/farandula/notas/johanna-rosaly-sera-madrina-de-la-parada-orgullo-gay-2015>. Acceso en: 4 de junio de 2015.

RAMOS PEREA, Roberto. “Estudio preliminar de la obra dramática de Juan González-Bonilla.” En GONZÁLEZ-BONILLA, Juan. “*Lo que no se habla*”: *Teatro puertorriqueño*, 25-42. San Juan: Editorial Gallo Galante, 1997.

RAMOS ROSADO, Víctor. “Johnny Ray: ‘Cada generación tiene que pelear por sus derechos’”. *El Nuevo Día*. Disponible: <https://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/notas/johnny-ray-cada-generacion-tiene-que-pelear-por-sus-derechos>. Acceso en: 27 de junio de 2023.

RIVERA, Carlos Manuel. *Para que no se nos olvide: ensayos de interpretación sobre un teatro puertorriqueño marginal*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2014.

RIVERA, Nelson. “Antonio Pantojas, in memoriam”. *80grados*. Disponible: <http://www.80grados.net/antonio-pantojas-in-memori>. Acceso en: 2 de febrero, 2018.

RIVERA GONZÁLEZ, Yaira. “Pablo Cabrera”. *Fundación Nacional para la Cultura Popular*, 2023. Disponible: <https://prpop.org/biografias/pablo-cabrera>.

RIVERO, Yeidy M. *Tuning Out Blackness: Race and Nation in the History of Puerto Rican Television*. Durham: Duke University Press, 2005.

RODRÍGUEZ, Jorge. “Último Festival del Tercer Amor”. *El Vocero*. Disponible: https://www.elvocero.com/escenario/ltimo-festival-del-tercer-amor/article_cf810106-9153-11e9-9080-fb721976089c.html. Acceso en: 18 de junio de 2019.

ROSADO, José O. (Keke). “A nosotras no nos dan tabacos”. *Claridad*, 20 de junio de 1997, p. 28-29.

ROSADO, José O. (Keke). “An Old Voice in the Revolution Claiming Its Place: Coming Out in Contemporary Cuban Theatre”. *Caribbean Studies* 27.3/4 (julio – diciembre 1994): 427-29.

ROSADO, José O. (Keke). “Seis piezas ‘liminales’ de la ‘nueva’ nueva dramaturgia puertorriqueña”. *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano* 106 (mayo-agosto 1997): 50-54.

SANTIAGO TORRES, Amary. “Actores de teatro resaltan valía de Álex Soto”. *Primera Hora*. Disponible: <https://www.primerahora.com/entretenimiento/cine-tv/notas/actores-de-teatro-resaltan-valia-de-alex-soto>. Acceso en: 11 de abril de 2015.

STEVENS, Camilla. *Family and Identity in Contemporary Cuban and Puerto Rican Drama*. Gainesville: University Press of Florida, 2004.

TORRES, Edgar. “El desafío de visitar personajes icónicos”. Entrevista a Alexis Sebastián Méndez. *Fundación Nacional para la Cultura Popular*. Disponible: <https://prpop.org/2023/06/el-desafio-de-revisitar-personajes-iconicos>. Acceso en: 21 de junio de 2023.

TORRES, Edgar. “Flor de presidio’... ¡en Londres!” *Fundación Nacional para la Cultura Popular*. Disponible: <https://prpop.org/2023/08/flor-de-presidio-en-londres>. Acceso en: 25 de agosto de 2023.

TORRES, Víctor Federico. *El hermano mayor o, la verdadera historia de Johnny Rodríguez*. Río Piedras: Publicaciones Gaviota, 2020.

VARGAS CASIANO, Patricia. “El True Colors Fest dará visibilidad a la diversidad dentro de toda la sociedad.” *El Nuevo Día*. Disponible: <https://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/notas/el-true-colors-fest-dara-visibilidad-a-la-diversidad-dentro-de-toda-la-sociedad>. Acceso en: 10 de septiembre de 2019.

VARGAS RODRÍGUEZ, Shakira. “Un festival teatral que promueve el disfrute de la diversidad.” *El Nuevo Día*. Disponible: <https://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cultura/notas/un-festival-teatral-que-promueve-el-disfrute-de-la-diversidad>. Acceso en: 11 de junio de 2023.

VÁZQUEZ TORRES, Jayson. “TBT: ‘Esto no es un show’ rompió esquemas en la televisión boricua”. *Primera Hora*. Disponible: <https://www.primerahora.com/entretenimiento/cine-tv/notas/tbt-esto-no-es-un-show-rompio-esquemas-en-la-television-boricua>. Acceso en: 14 de mayo de 2015.

WHITE, Bretton. *Staging Discomfort: Performance and Queerness in Contemporary Cuba*. Gainesville: University of Florida Press, 2021.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura y sociedad (1780-1950): De Coleridge a Orwell*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

ZAMBRANA, Rocío. *Deudas coloniales: El caso de Puerto Rico*. Traducido al español por Raquel Salas Rivera. Cabo Rojo, Puerto Rico: Editora Educación Emergente, 2022.

A HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE NOS MUSICAIS DE JONATHAN LARSON: NOTAS PARA UMA ENCENAÇÃO EM ALIANÇA

Duda Woyda¹
José Roberto Severino²

Resumo: O artigo contribui para a memória do teatro musical ao se debruçar sobre a produção de Jonathan Larson (1960-1996), compositor, letrista e dramaturgo americano que, além de ter atualizado o segmento de teatro musical, tornou o debate sobre seus espetáculos, especialmente *Tick, Tick ... Boom!* e *Rent*, inevitáveis e culturalmente necessários. Com foco na História do Tempo Presente, que inclui construções interpretativas de fenômenos culturais caras ao debate contemporâneo em diálogo interdisciplinar com processos culturais que tiveram, ou têm, lugar, mais especificamente a partir da segunda metade do século XX e início do século XXI, o artigo em termos de conclusão reforça a mensagem de Larson, que o amor cura, seja porque pode ajudar a prolongar a vida de quem vive com uma doença ou porque pode melhorar a vida cotidiana de quem não está infectado com uma doença terminal.

Palavras-chave: Teatro Musical. *Tick, Tick ... Boom!*. *Rent*. História do tempo presente.

Abstract: The article contributes to the memory of musical theater by delving into the production of Jonathan Larson (1960-1996), an American composer, lyricist, and playwright who, in addition to updating the musical theater segment, made the debate about his shows, especially *Tick, Tick ... Boom!* and *Rent*, inevitable and culturally necessary. With a focus on the History of the Present Time, which includes interpretative constructs of cultural phenomena relevant to contemporary discourse in interdisciplinary dialogue with cultural processes that took place, or are taking place, more specifically from the second half of the 20th century to the beginning of the 21st century, the article, in terms of conclusion, reinforces Larson's message that love heals, whether because it can help prolong the life of those living with an illness or because it can improve the daily life of those not infected with a terminal illness.

Keywords: Musical theater. *Tick, Tick ... Boom!*. *Rent*. History of the present time.

¹ Ator, pesquisador da ATeliê voadOR Teatro e do NuCuS/UFBA. É doutorando da Linha Cultura e Artes do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade.

² Professor Associado da Faculdade de Comunicação e Professor Permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA). É pesquisador do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT e do Observatório da Economia Criativa da Bahia (OBEC).

1

O teatro musical³, dadas as suas especificidades históricas e o contexto social, econômico e político, se firma muito timidamente como espaço de reflexão crítica, principalmente em se tratando do universo *queer*. Com seu potencial transformador costuma reafirmar estereótipos heterocêntricos da cultura e pouco suscita enquanto política de subjetivação, projetando diferentes formas de ser, estar no mundo. Nesta direção, o objetivo central desse texto vislumbra analisar as brechas, as rasuras de representação a partir das políticas e estética *queer* no teatro musical, seus processos de subjetivação, seus modos de ser voluntariamente excêntricos, modos de vida alternativos e impactos culturais e sociais que, ao mesmo tempo em que contestam construções naturalizadas e concordantes de gênero e sexualidade, permitem imaginar suas vidas fora dos marcadores paradigmáticos da experiência cisnormativa.

Especificamente, gostaríamos de apresentar a ideia em construção de “encenação em assembleia”, que vimos discutindo a partir do legado teórico de Judith Butler, aqui aproximado, seja da ideia de história em tempo presente, seja dos espetáculos teatrais de Jonathan Larson, *Tick, Tick... Boom – rock monologue* e *Rent*, ambos adaptados para o cinema⁴, que nos parece, contribuir para o entendimento de que o teatro musical – precisamente o *straight play* – e os processos políticos de subjetivação dele decorrente, apesar de ter se firmado muito timidamente como espaço de reflexão crítica, tendo o seu potencial transformador limitado, servindo muitas vezes para reafirmar estereótipos e o padrão hetero-

³ Béatrice Picon-Vallin, em “Rumo ao Teatro Musical: as propostas de Vsévolod Meierhold” (2008) afirma que a “noção de teatro musical é fluida: em sua acepção mais ampla, é utilizada para designar todo gênero artístico que mistura elementos teatrais e musicais, não importando qual seja a proporção de cada um desses componentes – da ópera à peça de teatro na qual intervém, por exemplo, um violoncelo” (p. 20). Para nós, no entanto, “o gênero do Teatro Musical perpassa a história do entretenimento no Brasil desde o final do século XIX. Inicialmente sob influência europeia, posteriormente com produções genuinamente nacionais, seguiu-se vivendo a confrontação do regime militar – servindo como resposta cantada ao cerceamento da liberdade cultural imposta por um regime de exceção – e desde o início do século XXI amalgama-se com os motes provenientes de West End e da Broadway no circuito cultural nacional, mormente no eixo Rio-São Paulo, com as versões adaptadas à língua portuguesa de seus principais títulos” (Cardoso; Fernandes; Cardoso-Filho, 2016, p. 29).

⁴ *Tick, Tick... BOOM*, como veremos aqui neste artigo, foi dirigido em 2021, por Lin-Manuel Miranda e *Rent – Os Boêmios*, foi produzido em 2005 e teve a direção de Chris Columbus.

cêntrico, também encontra brechas emancipadoras carregadas de resignificação, desfamiliarização e descontinuidade subversiva, porque, parafraseando Bédarida (1996), são produzidos na história do tempo presente, onde o debate contemporâneo é inevitável, natural e culturalmente necessário, portanto, por uma história inacabada, em constante movimento, portanto, objetos de uma constante preocupação com a linguagem e com os conceitos em transformação no tempo.

Em boa medida, esse texto também se dedica à história do teatro musical como um esforço crítico e tem objetivo duplo. O primeiro é de sanar, pelo menos em parte, a escassez em língua portuguesa de referenciais sobre o fenômeno do teatro musical; depois, criar espaço no qual os estudiosos da história da arte possam refletir sobre o papel que a história do tempo presente desempenha para fazer com que as categorias do debate contemporâneo, especialmente as de gênero e sexualidade, pareçam inevitáveis e culturalmente necessárias, encorajando o exame crítico da influência da história sobre a cena teatral oferecendo uma alternativa rigorosa e teoricamente informada, baseada principalmente em provas de arquivos, textos, e outras fontes. Possibilidades inspiradas em Koselleck (2021), quando sugere que o historiador explore as relações entre experiência e linguagem, na medida em que sugere uma teorização das temporalidades. Há que se explorar os limites de racionalidade e atribuição de sentido à história como algo universal e centrado em visões neutras do tempo. Há que destacar ainda a crítica aos pressupostos de uma visão da arte marcada pelo eurocentrismo e por concepções limitadas:

A arte universal emerge finalmente como a quimera de uma cultura global pela qual a história da arte é desafiada como um produto da cultura europeia. Em contrapartida, as minorias reclamam sua participação numa história da arte de identidade coletiva em que não se vêem representadas (Belting, 2006, p. 18).

2

Tick, Tick... Boom – rock monologue é um monólogo de *rock* autorreferencial apresentado pela primeira vez em novembro de 1991, no Village Gate,

em Nova Iorque. O texto foi escrito e interpretado por Jonathan Larson⁵ (1960-1996), o famoso compositor teatral, libretista e dramaturgo que criou um dos mais famosos musicais da história, *Rent*, que ficou 12 anos seguidos em cartaz, tornando-se num dos espetáculos mais longevos e bem sucedidos da Broadway, ultrapassando 280 milhões de dólares e, também, ganhando uma infinidade de prêmios, incluindo três Tony Awards, um Pulitzer e um Drama Desk Award⁶.

Larson faleceu tragicamente em 1996 de um aneurisma da aorta aos 35 anos na noite anterior à primeira apresentação pública de *Rent*, no New York Theatre Workshop. Para Livia Sudare de Oliveira, a morte súbita de Larson, além da temática inusitada para os padrões dos musicais americanos, somada à boa qualidade técnica do texto fizeram de *Rent* um dos musicais mais assistidos de todos os tempos e mudaria a paisagem musical da Broadway (Oliveira, 2011), ou nas palavras de Lin-Manuel Miranda, “the first truly contemporary musical I had ever seen” (Schulman, 2021, sem paginação).

Não à toa, a década de 1990 foi uma década de profundas mudanças na Broadway. Em seu início, a invasão de peças do West End estava em pleno andamento, já que espetáculos musicais como *Les Misérables*, *Cats*, e *The Phantom of the Opera* dominavam as bilheteiras (Riedel, 2021). Mas Andrew Lloyd Webber⁷ (1948) logo acompanharia o fim desta era e o início de uma nova onda de musicais americanos, começando com a ascensão de um espetáculo improvável de um escritor em dificuldades que reimaginou a ópera de Puccini.

Para os não-*rentheads* o musical ópera-rock de Larson é uma reimaginação da sua predecessora lírica, a ópera *La Bohème*, de Giacomo Puccini, de 1896, que tratava de temas e personagens que ainda eram relevantes para

⁵ Larson era aquariano, nascido a 4 de fevereiro de 1960, em White Plains, Nova Iorque.

⁶ No Brasil o musical teve duas montagens, em 1999 e outra em 2016/2017. Segundo Adriana Barea Cardoso, José Fernandes e Cassio Cardoso-Filho (2016), “O musical *Rent*, produzido em 1999, marca a segunda fase de renascimento dos musicais adaptados da Broadway. Este período foi marcado pelas Leis de Incentivo Fiscais (como a Lei Rouanet); com os orçamentos mais generosos, foi possível a realização de grandes montagens e consequente profissionalização desse setor (Martins, 2008)” (Cardoso; Fernandes; Cardoso-Filho, 2016).

⁷ As músicas e as memórias da extraordinária vida e carreira de Andrew Lloyd Webber são fundamentais para o entendimento do panorama do teatro musical, mas esse é mais um hiato do qual não daremos conta neste curto espaço de reflexão.

a contemporaneidade e que poderiam, ainda, ser acentuadas se a ação fosse transposta para a moderna Nova Iorque.

A ideia do musical que viria a tornar-se *Rent* teve origem com o dramaturgo Billy Aronson, em 1988 (Kaczorowski, 2015; Ramet, 2020). Aronson, um apreciador de ópera, quis criar uma versão americana contemporânea de sua ópera favorita de Puccini, ambientada no Upper West Side de Nova Iorque. Larson teve a oportunidade de colaborar com Aronson e imaginou imediatamente o que iria tornar-se a sua obra-prima, o paralelo entre os boêmios de Puccini e o seu próprio círculo de amigos, jovens artistas talentosos que trabalhavam com baixos salários a fim de sustentar a sua arte, e que viviam num ambiente urbano desestabilizados pela droga, pobreza e doença. Larson cria o título, e avança mais de um século na história de Puccini.

Larson e Aronson trabalharam juntos na construção de *Rent* durante vários anos, mas em 1991 Aronson tinha perdido o interesse na colaboração e Larson assumiu o material. Segundo Kaczorowski (2015), a despedida foi amigável:

Larson wrote a formal letter to Aronson stating that “if any such miracle as a production ever happens,” he would give Aronson credit and compensation for the idea. When *Rent* was eventually produced, Aronson was credited for “original concept/additional lyrics”. (Kaczorowski, 2015, p. 3).

No libreto de *Rent* os artistas famintos e empobrecidos como o próprio Larson e seus amigos vivem em East Village, em Nova Iorque nos anos 1990, e não em Paris de 1830 e lidam com temas pesados como a falta de moradia e a toxicodependência; e suas personagens, impregnadas de referências às lutas físicas e psicológicas enfrentadas pelas pessoas com AIDS nos anos 80 e 90, antes dos *cocktails* de drogas que tornaram a doença mais controlável. Elas rezavam para que ainda houvesse tempo para viver e criar antes que o vírus se instalasse.

Em certa medida, o espetáculo foi inspirado pela necessidade de Larson em responder à epidemia da AIDS que contaminava seus amigos e, também, para celebrar as vidas daqueles que tinham morrido assim jovens e tão tragicamente, ou seja, história do tempo presente é a história experimen-

tada, formada a partir da sua própria experiência, ou como destaca Isherwood (2008), Larson “lived among and loved the people he [wrote] about, ached for their losses, expressed their fears, dreams and everyday indignities in sharp lyrics and evocative melodies” (Isherwood, 2008, sem paginação).

A primeira leitura encenada de *Rent* aconteceu no New York Theatre Workshop, em 1993. Recebeu uma segunda leitura encenada em 1994, onde ganhou o prêmio Richard Rogers Studio Production Award, da Academia Americana de Artes e Letras e a 26 de janeiro de 1996, uma produção completa do espetáculo foi aberta no New York Theatre Workshop para uma primeira temporada de seis semanas de duração, antes de finalmente chegar ao fim a 7 de setembro de 2008. Ben Brantley, escrevendo no New York Times, observou que “*Rent*” é também uma celebração de identidades que têm sido rejeitadas pela sociedade dominante e o que o torna tão especial

is its “extraordinary spirit of hopeful defiance and humanity”, and observed that Larson had “conceived the show’s surrogate family of fringe artists, drag queens and HIV-infected drug users with such rich affection and compassion that it is impossible not to care about them (Brantley, 1996, *apud* Kaczorowski, 2015, p. 4),

ou seja, uma das maiores realizações de *Rent* é o que denominamos – inspirados pelo trabalho de Judith Butler, especialmente e, mais recentemente, suas discussões sobre performance, performatividade e corpos em espaços públicos – de *encenação em aliança*.

Em *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia* (2018), Butler elucida a dinâmica da assembleia pública sob condições econômicas e políticas prevalecentes e a compreende como formas plurais de ação performativa, alargando a sua teoria da performatividade para argumentar que a precariedade, ou a destruição das condições de habitabilidade, tem sido força e tema galvanizadores nos protestos altamente visíveis na contemporaneidade. Ao alargar a sua teoria da performatividade para além dos atos de fala e pensar em assembleias de corpos físicos, Butler salienta que um corpo que sofre em condições de precariedade ainda persiste e resiste, e que a mobilização traz à tona esta dupla dimensão da vida corporal.

Tal como as assembleias, que tornam visíveis e audíveis os corpos que exigem liberdades básicas de movimento e de associação, afinal,

quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária (Butler, 2018, p. 17),

as *encenações em aliança* reivindicam o espaço cênico como espaço de aparição, encenam o direito de aparecer como estética fundamental para a participação democrática, estabelecendo o teatro como ato e compromisso político permanente com a democracia, com a humanização de personagens que a sociedade geralmente despreza, sua capacidade de mostrar-nos que a vida é uma luta e que só superamos essas lutas através da ligação com os outros, em aliança pela diferença.

Mas não se trata de uma assembleia *agit-prop* – seus excessos e ingenuidades (Pavis, 2017, p. 241) –, uma efetividade política imediata ou uma referência a qualquer manifestação cultural ou intervenção social subartística (Erber, 2021) em que as nuances estéticas não estão em jogo, “sem a capacidade de inscrição no sensível, no estético, no poético ou na criatividade conceitual própria à arte moderna” (*Idem*, p. 141), alienado do conceito de obra de arte, em que o mais importa é a natureza política do discurso.

Ao contrário, a *encenação em aliança* é teatro que convence, que aproxima. Teatro com caráter de obra artística, que não substitui a dimensão artística pela “imediatez ética”, antes, seria ela “tributária do estético e da noção de qualidade artística” (Erber, 2021, p. 141), com certa clientela específica. Nas palavras de Luiz Camillo Osório,

a política da arte implica sempre uma reconfiguração do sensível, que nos obriga a redefinir nossos modos de ver, falar e interpretar o real; ou seja, de ajuizá-lo sem regras a priori, engajando-nos neste processo de ajuizamento justamente por não sabermos como ver e identificar o que

estamos vendo. Ajuizar não implica, pelo menos não necessariamente, normatizar, dizer como determinada situação deve ser, mas sim obrigar-se a percebê-la no que ela tem de singular (Osorio, 2020, p. 75).

Essa “reconfiguração do sensível”, pensada por Osorio (2020) e repercutida em Picon-Vallin, para quem “a arte se torna política sem se colocar diretamente no terreno político” (Picon-Vallin, 2008, p. 142) é o dispositivo estético que reaproxima o público, que já “dá provas hoje em dia de certa desconfiança. Ele rejeita o teatro abertamente militante e prefere obras que apresentem uma nova maneira de fazer política, tanto na sociedade, como no teatro” (Pavis, 2017, p. 241). Então, podemos ser mais diretos e compreender que certos espetáculos nem mesmo alcançam qualquer grau a ponto de serem chamados teatro, afinal, “bad theater discourages good actors and directors, encourages bad actors and directors and disgusts audiences. It proves to the audience that theater is a bore and confirms that film and even tv are better diversions/excitements/fulfillments/whatever” (Edelstein, 1970, p. 439), antes, lembram celebrações, reuniões onde se comparece para louvar certas ideologias intimamente ligadas à vanguarda ou à *intelligentsia*.

Rent, enquanto *encenação em aliança*, parafraseando Glissant (2008), não apenas aceitava as diferenças de suas personagens, mas o direito à opacidade que perturbava a hierarquia do sistema (Glissant, 2008), não à toa foi a peça que definiu uma geração e tornar-se-ia, então, a “‘Hair for the 90’s’ and he wanted ‘to bring musical theater to the MTV generation’” (Tommasini, 1996, sem paginação), uma peça que falaria, persuasivamente, sobre uma comunidade diversificada de artistas, muitos dos quais identificados como gays, lésbicas, bissexuais e/ou transgêneros.

Parafraseando Frank Rich (1996), com *Rent*, Larson levou para os palcos as mesmas pessoas a quem os políticos agora transformam em bodes expiatórios: os multiculturais, os multissexuais, os desabrigados e reivindicou o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, “uma vida que possa ser vivida” (Butler, 2018, p. 33). É com *Rent*, também, que começamos a ver como as multidões *queer* (Preciado, 2011) podem aparecer dentro dos nossos modos de representação, e estes tornarão a nossa análise política mais vibrante e convincente.

Como Scott Miller observou em *Rebels with Applause: Broadway's Groundbreaking Musicals*,

Broadway audiences generally don't want to see musicals about overtly sexual gays and lesbians (although the desexualized varieties are okay) or S&M dancers, drug addicts, drag queens, or performance artists. And they certainly don't want to see these people have simulated sex onstage. (Miller, 2001, p. 191).

3

A força das representações vistas em uma abordagem do tempo presente, nos leva às reflexões sobre as concepções de tempo nas histórias e nas narrativas de si, pensadas a partir da noção de regimes de historicidade, ou melhor, de presentismo sugeridos por Hartog (2014), pois tudo nessa segunda seção foi escrito na altura ou pouco depois da altura da estreia de *Tick, Tick... Boom!* na Netflix,

um musical autobiográfico que [Jonathan Larson] escreveu detalhando uma época de sua vida em que temia fazer 30 anos sem ter composto um musical de sucesso, tendo passado oito anos de sua vida em uma peça de ficção científica, chamada “Superbia”, enquanto trabalhava meio período em uma lanchonete. Em dado momento de sua vida, Jonathan Larson estava dividido entre abandonar seu estilo de vida artístico e sem dinheiro, para assumir uma posição no *marketing* de uma agência de publicidade, mas as boas críticas de “Superbia” e “Tick, Tick... Boom!” fizeram o jovem a continuar perseguindo seu sonho (Hoffmann, 2021, sem paginação).

Trinta anos depois, Lin-Manuel Miranda, criador e estrela de *Hamilton* – “o maior fenômeno pop dos palcos americanos da década” (Soto, 2021, sem paginação), dirige sua adaptação para a Netflix e o transforma em uma declaração de amor filmada ao gênio do teatro musical. O filme, ao contrário do que se imagina, não repete o *plot* dramático do original teatral contando apenas os sofrimentos criativos do compositor de teatro musical, Jonathan Larson, prestes a fazer 30 anos.

Embora Larson tivesse ganhado o Richard Rodgers Production Award e o Richard Rodgers Development Grant, que foram verdadeiros impulsos para a escrita do ambicioso e distópico *Superbia*⁸ (1990), tinha acabado de fracassar em arranjar um produtor para esse projeto, um grande musical de *rock* em que esteve a trabalhar entre 1983 e 1990, que espelhava o estilo e os temas de George Orwell, em 1984. Aliás, Larson pretendia originalmente que *Superbia* fosse uma adaptação direta do romance de Orwell, mas os detentores dos direitos autorais não lhe concederam a permissão para o utilizar.

Superbia recebeu um *workshop* no Playwrights Horizon, de Nova Iorque e foi apresentada em uma versão de concerto de rock no Village Gate em 1989. Embora várias pessoas influentes no mundo do teatro musical tenham ficado impressionadas com os esforços de Larson, o espetáculo nunca seria totalmente produzido – o musical fora considerado demasiado estranho para ser montado nos palcos da Broadway e, também, demasiado caro para ser montado fora da Broadway – e, consequentemente, Larson não foi bem sucedido em encontrar produtores interessados em dar ao trabalho uma produção em grande escala, o que o desapontou muito, afinal, era sua grande aposta para um futuro melhor e o seu fracasso significava que estaria fadado a continuar seu trabalho de atendente na lanchonete Moondance Diner, no bairro SoHo de Manhattan, aos finais de semana⁹.

Paralelamente a essa epopeia, vários amigos de Larson sucumbiram à epidemia de AIDS e seu amigo íntimo, Matt O'Grady, tinha acabado de fazer um teste positivo ao HIV. Segundo Kaczorowski (2005), através de O'Grady, Larson envolveu-se com uma organização dedicada a fornecer apoio emocional e espiritual a qualquer pessoa com HIV/AIDS ou outras doenças potencialmente fatais, a Friends in Deed.

⁸ Termo latino para o pecado mortal do orgulho.

⁹ Larson trabalhou nos fins de semana como empregado de balcão na lanchonete Moondance Diner durante nove anos e meio, enquanto compunha as canções de seus musicais durante os dias de semana.

Por outro lado, Larson estava a ver muitos dramaturgos terem sucesso no gênero *one-person-show*¹⁰, como foi o caso de Eric Bogosian (1953), e John Leguizamo (1964), então, canalizou suas frustrações para a criação de um musical que poderia ser feito com ele sozinho, com pouquíssimo ou quase nenhum cenário, acompanhado por uma pequena banda

que prescinde de iluminação, sonoplastia e de um palco específico para a apresentação, cujo foco está exclusivamente na relação artista- espectador. Essas características, de um formato minimalista e facilmente adaptável a qualquer realidade, determinam o fim da ditadura da cidade sobre o interior, do centro sobre os bairros de periferia, dos grandes teatros sobre as pequenas salas de apresentação e espaços alternativos (Xavier, 2012, p. 70).

Um monólogo de *rock* que refletia sobre o tempo, esse “conceito extremamente amplo, complexo e multidisciplinar por natureza (Martins, 2004, p. 62): o voo do tempo subjetivamente experimentado, a dimensão bruta da realidade, aquela na qual os acontecimentos se sucedem e percebemos a força que atua sobre o mundo, sobre os seres e o espaço, que revelava os sentimentos de Larson sobre o envelhecimento e a falta de sucesso, a demora mesma em descobrirem seu potencial como artista renovador da cena musical; e, por outro lado, o tempo newtoniano, universal, absoluto e indiferente ao que acontece no seu interior, o tempo da realidade objetiva, o tempo que restava da vida do seu amigo infectado pelo HIV, ambos os quais ele temia que estivessem prestes a esgotar-se. Essas foram as inspirações para o musical que eventualmente seria chamado *Tick, Tick... Bomm!*, dedicado a Matthew O’Grady.

Kaczorowski (2015) lembra que algumas horas antes da sua morte, Larson deu a sua primeira e única entrevista, a Anthony Tommasini, o crítico musical do New York Times. Naquela entrevista, Larson discutiu algo que tinha aprendido com um amigo com AIDS: “It’s not how many years you live, but how you fulfill the time you spend here. That’s sort of the point of

¹⁰ Sobre este tema, sugerimos o capítulo 4 da dissertação “Da poética das lágrimas a uma poética do riso: de Aristóteles ao *one-man show*”, de Rodrigo César do Nascimento Xavier, realizada junto ao PPG de Artes Cênicas, da UFRN.

[Rent]” (Tommasini, 1996, sem paginação), ou seja, o trabalho em *Tick, Tick ... Boom!* tinha mudado a atitude e a perspectiva de Larson. Ele tinha sido capaz de expressar a sua raiva e frustrações no espetáculo solo e isso, decididamente, repercutiria em sua arte, notadamente, seu próximo espetáculo, *Rent*, afinal, “how could he kvetch about his struggles when friends were dying?” (Kaczorowski, 2015, p. 3).

“Tick... Tick... Boom!”, originalmente intitulado *Boho Days*¹¹ (Schulman, 2021), fez temporadas em vários pequenos teatros off-Broadway, passando por alguns títulos diferentes, como “30/90”, antes de ser renomeado *Tick, Tick ... Boom!*. O *tick, tick* do título era o aviso insistente nos seus ouvidos, afinal, o seu ídolo e mentor, Stephen Sondheim (1930-2021), tinha estreado o seu primeiro espetáculo da Broadway quando tinha vinte e sete anos.

A peça de Larson, estreada em maio de 1990, obteve um sucesso modesto, mas o suficiente para que ganhasse a atenção do produtor teatral Jeffrey Seller, que tornar-se-ia um dos primeiros apoiadores de *Rent*. Sobre *Tick, Tick ... Boom!*, Seller chegou a afirmar: “Here was a man telling his life story that I felt was my life story, and telling it in a musical vernacular that was giving me goosebumps” (Riedel, 2021, sem paginação).

Após a morte de Larson, os produtores voltaram a *Tick, Tick ... Boom!* para ver se conseguiam encontrar uma maneira de o restabelecer sem ele. O dramaturgo David Auburn e o diretor musical Stephen Oremus tentaram reformular o monólogo de 45 minutos de Larson, transformando-o numa peça de teatro em um ato, um musical de câmara para três personagens, o próprio Jon, sua namorada, a bailarina Susan que Larson namorava enquanto tentava encenar *Superbia*, e o seu melhor amigo Matt O’Grady, que descobre que tem AIDS.

O *Tick, Tick ... Boom!* de três pessoas, esse sim adaptado para a versão fílmica que estreou em 19 de novembro de 2021, nunca se tornou no sucesso de *Rent*, mas desenvolveu um culto ao seguimento do teatro musical.

¹¹ “Boho days” é uma das canções do musical, cujo refrão enaltece a vida bohemnia:
This is the life, bo bo, bo bo bo
This is the life, bo bo, bo bo bo
This is the life, bo bo, bo bo bo
Bohemia

Estreou fora da Broadway em 2001 estrelado pelo ator bissexual Raúl Esparza (1970) como Jon e várias remontagens do projeto foram visitados frequentemente durante a década seguinte. Em 2014, o Encores! Off-Center Rival produziu sua reencenação e no papel de Jonathan Larson, estrelou o jovem compositor e ator Lin-Manuel Miranda (1980), o mesmo que em 2021 dirigira o filme para a gigante Netflix. Ou seja, a carreira de Miranda tem sido paralela à de Larson desde há muito tempo: ambos escreveram musicais que definiram gerações, ambos impulsionaram o vocabulário musical da Broadway e ambos escreveram musicais obcecados com problemas como a morte e a ambição artística.

O filme de Miranda não é uma hagiografia e, ao invés de tratar Larson como um gênio, o reconhece como um jovem e ambicioso escritor e compositor de teatro musical, afinal, a frase “Eu sou o futuro do musical americano”, foi frequentemente profetizada por Larson, de modo que temos espaço para criticar tanto o seu egoísmo como a sua música, que é juvenil, frequentemente medíocre e só, ocasionalmente, brilhante. O que é mais convincente não é a verdadeira música que Larson está a escrever neste filme, mas, sim, o seu terrível e cativante compromisso com a música acima de tudo na sua vida. Ele quer ser grande e está empenhado em trabalhar para se tornar grande.

O dispositivo metalinguístico do filme *Tick, Tick ... Boom!* adapta o musical autobiográfico, escrito e interpretado por Larson baseado em suas tentativas, suas batalhas, criativa e pessoal para escrever e montar o musical, *Superbia*, por isso o filme interpela as vidas tanto do Jon fictício como do verdadeiro Jonathan.

É como uma mistura de 3 Larsons a atuar neste filme. Além do verdadeiro Larson, Andrew Garfield interpreta o ator Jonathan no filme Miranda, que interpreta a si próprio em cena, Jon, no espetáculo solo (aquele realizado no Village Gate e, também, apresentado no New York Theatre Workshop até 1993). Nesse sentido, *Tick, Tick ... Boom!*, o filme, é um musical que fala sobre as dificuldades de fazer um musical (*Superbia*), dentro de um musical (*Tick, Tick ... Boom!*, a peça). E Andrew pisa delicadamente a linha alternadamente entre estes dois, pelo que infundiu a sua própria voz e estilo nas personagens (Jon e Jonathan).



A nosso ver ainda, o filme de Miranda serviu a dois principais propósitos: mostrar como Jonathan Larson é um compositor espantoso e, evidente, a luta por que passou para nos dar a obra-prima *Rent* e; o quão talentoso é Andrew Garfield, afinal, sua performance não é um movimento paralelo, mimético ao original, ao contrário, ele dominou os gestos, maneirismos e a vibração geral de Jon, mas em sua versão, não parece que esteja a copiar Jonathan.



Foto: Reprodução do site Odisseia. <https://aodisseia.com/jonathan-larson-tick-tick-boom-filme-netflix>.

Ao invés de fazerem uma espécie de “Show dos Famosos”¹², fizeram uma homenagem. Andrew aprendeu a cantar, dançar e tocar piano, não para substituir, mas para lembrar um homem amado por milhões.

O filme também destaca a importância de Stephen Sondheim na carreira de Jonathan Larson, que se tornou seu forte apoiador, e chegou a escrever várias cartas de recomendação aos produtores durante muitos anos. De fato, Larson creditou frequentemente Sondheim por o encorajar concentrar-se

¹² Segundo a Wikipédia, “*Show dos Famosos* foi um *talent show* musical brasileiro produzido e exibido pela TV Globo desde 23 de abril de 2017. [...] Na competição, os participantes tem que se caracterizar o mais parecido possível com cantores nacionais e internacionais e realizar um número musical reproduzindo o desempenho de palco similar”.

no seu trabalho como compositor em vez de seguir uma carreira de ator. Sem Sondheim, não teria existido Jonathan Larson ou Lin-Manuel Miranda.

Larson escreveu *Tick, Tick ... Boom!* antes de se tornar realmente um sucesso, por isso não sabe, como nós sabemos, que nem este espetáculo nem o espetáculo dentro do espetáculo farão o seu legado, mas sim, *Rent*. E teria sido fantástico ver o que mais teria feito se tivesse tido *tick... tick.. tick.. tick...*

Referências

- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CARDOSO, Adriana Barea; FERNANDES, Angelo José; CARDOSO-FILHO, Cassio. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.16 – n.1, pp. 29-44, 2016.
- COLLIS, Jonathon. *Boho Days: The Wider Works of Jonathan Larson*. Sheffield: Jonathon Collis, 2018.
- EDELSTEIN, Leonard. Regional Theater Board of Directors. *Performing Arts Review*. vol. 1, ed. 3, pp. 437-444, 1970.
- ERBER, Laura. *O artista improdutivo*. Belo Horizonte: Âyiné, 2021.
- EVERETT, William. A.; LAIRD, Paul R. *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. *Revista Criação & Crítica*, nº 1, pp. 53-55, 2008.
- GRADY, Constance. *The intertwined legacies of Jonathan Larson and Lin-Manuel Miranda*. Fonte: Vox. Disponível em: <https://www.vox.com/culture/22787502/tick-tick-boom-lin-manuel-miranda-jonathan-larson>. Acesso em: 19 de nov de 2021.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. HOFFMANN, F. *Quem foi Jonathan Larson, personagem de Andrew Garfield em Tick, Tick... Boom?* Fonte: Odisseia. Disponível em: <https://aodisseia.com/jonathan-larson-tick-tick-boom-filme-netflix>. Acesso em: 20 de nov de 2021.
- ISHERWOOD, Charles. *525, 600 Minutes to Preserve*. Fonte: New York Times. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2008/09/21/theater/21ishe.html>. Acesso em: 21 de set de 2008.

KACZOROWSKI, Craig. *Larson, Jonathan (1960-1996)*. Fonte: Encyclopedia GLBTQ. Disponível em: http://www.glbtqarchive.com/arts/larson_jonathan_A.pdf. 2015.

KOSELLECK, Reinhart; GUMBRECHT, Hans Ulrich; RODRIGUES, Thamara de Oliveira (org.). *Uma latente filosofia do tempo*. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

MARTINS, André Ferrer Pinto. *Concepções de estudantes acerca do conceito de tempo: uma análise à luz da epistemologia de Gaston Bachelard*. São Paulo: Tese. Faculdade de Educação. USP, 2004.

MILLER, Scott. *Rebels with Applause: Broadway's Groundbreaking Musicals*. Portsmouth, NH: Heinemann, 2001.

OLIVEIRA, Livia Sudare de. *Rent*: nenhum dia além de hoje. pp. 174-182, 2011.

OSORIO, Luiz Camillo. Querelas que interessam: Forensic Architecture e os paradoxos da arte e da política. *Cadernos de Estética Aplicada*, jul-dez, pp. 71-91, 2020.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Trad. Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PICON-VALLIN, Beatrice. *A cena em ensaios*. Trad. Fátima Saadi, Cláudia Fares, Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRECIADO, Paul. B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Revista Estudos Feministas* 19 (1), pp. 11-20, 2011.

RAMET, Geran Weil. *A History and assessment of Jonathan Larson's Rent*. Kansas City, Missouri: University of Missouri-Kansas City, 2020.

RICH, Frank. *East Village Story*. Fonte: New York Times. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1996/03/02/opinion/journal-east-village-story.html>. Acesso em: 2 de mar de 1996.

RIEDEL, Michael. *Singular Sensation: The Triumph of Broadway*. Nova Iorque: Avid Reader Press / Simon, Schuster, 2021.

SCHULMAN, Michael. *The New Yorker Interview*. Fonte: Lin-Manuel Miranda Goes in Search of Lost Time. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/lin-manuel-miranda-goes-in-search-of-lost-time>. Acesso em: 14 de nov de 2021.

SOTO, Cesar. *G1*. Fonte: Pop & Arte. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2021/11/19/tick-tick-boom-e-homenagem-sincera-entre-criadores-de-classicos-musicais-da-broadway-g1-ja-viu.ghml>. Acesso em: 19 de nov de 2021.



TOMMASINI, Antony. *The Seven-Year Odyssey That Led to Rent*. Fonte: New York Times. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1996/03/17/theater/theater-the-seven-year-odyssey-that-led-to-rent.html>. Acesso em: 17 de mar de 1996.

XAVIER, Rodrigo César do Nascimento. *Da poética das lágrimas a uma poética do riso: de Aristóteles ao one-man show*. Natal: PPG de Artes Cênicas, UFRN, 2012.

SEXUALIDADE(S) NAS ARTES E DESCONSTRUÇÃO DE GÊNEROS, COMO AS RELACIONAR? UMA ABORDAGEM A PARTIR DA, E DIRECIONADA PARA A DESCONSTRUÇÃO DOS GÊNEROS NA VERSÃO CÊNICA DE *A CASA DE BERNARDA ALBA*, DE JOÃO GARCIA MIGUEL

Bruno Schiappa¹

Resumo: Apesar de os géneros serem uma construção do Homem, não é fácil, mesmo com os esforços de inúmeras atividades, desconstruir de modo global esse binarismo. O teatro e a Arte em geral podem, no entanto, contribuir para uma edificação da ideia de que os géneros (entre outras questões) são transitáveis, transversais e/ou transformáveis. Com o caso concreto de *A casa de Bernarda Alba*, na versão cénica de João Garcia Miguel, o autor apresenta um exemplo de como o teatro pode dialogar com a sociedade na problematização dos espalhos.

Palavras-chave: *A casa de Bernarda Alba*. João Garcia Miguel. Género. Sexualidade.

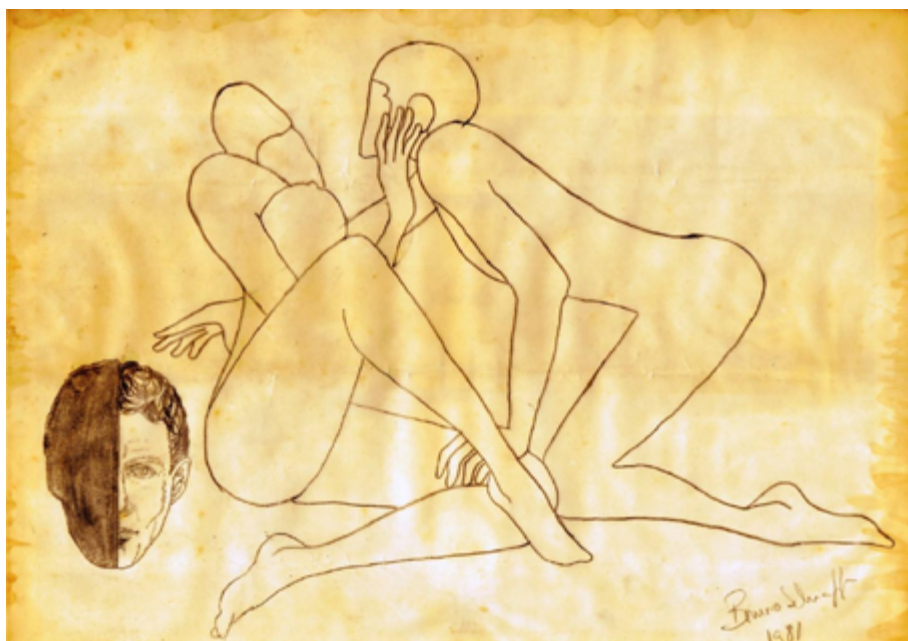
Abstract: Although genders are a construction of Man, it is not easy, even with the efforts of countless activities, to deconstruct this binarism globally. Theater and Art in general can, however, contribute to building the idea that genres (among other issues) are transitional, transversal and/or transformable. With the specific case of *A casa de Bernarda Alba*, in the stage version by João Garcia Miguel, the author gives an example of how theater can dialogue with society in the problematization of corsets.

Keywords: *The House of Bernarda Alba*. João Garcia Miguel. Gender. Sexuality.

¹ Ator, diretor, dramaturgo, Doutor em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa, membro do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Associado ao CREPAL – Sorbonne Nouvelle/Paris. Bruno Schiappa é autor de outros dois livros: “João Garcia Miguel e a transfiguração do coro – com um capítulo sobre Sara Ribeiro”, editado pela CJGM (2021) e “A dimensão teatral do Auto da Fé” (2018), editado pela Edições Colibri. Ele também se dedica à plataforma MST – Manifestações da Sexualidade no Teatro (<http://mst.estudosteatro.pt>), voltada para a disseminação de investigações relacionadas com manifestações da sexualidade na performance teatral.



“Desejei um pau feitiço, destes com que dão pancadas, que se mede às polegadas, bem feito, grosso e roliço: achei um frade noviço. Nariz grande e rosto fusco, vinha cheirando a chamusco e logo esta conta fiz: quem tem tal cara e nariz este tem o pau que eu busco.” D. Tomás de Noronha (Correia; Nunes, 2022, p. 125).



Inner Shadows, Bruno Schiappa, 1981.

O teatro, enquanto espaço de denúncia, questionamento e enquadramento social, oscilou sempre entre repressão e permissão. A sexualidade, enquanto conceito social, nasce no séc. XIX, quando a medicina se torna independente da igreja. Mas o ser humano é indissociável da pulsão e impulso sexual. No teatro, as manifestações e discursos de sexualidade estiveram sempre, de modo mais ou menos evidente, associadas ao estímulo – por via da fantasia, identificação e/ou projeção –, da liberdade individual e/ou coletiva. Pretende-se, com este estudo, criar um intercâmbio sobre os efeitos e consequências de ordem estética, ética e política do erotismo, voyeurismo e exibicionismo, nas práticas teatrais.

Partindo da premissa de que, a sexualidade, envolve todos os sentimentos e sensações que surgem quando alguém diz que é masculino ou feminino, associada à premissa atual de que o gênero de cada indivíduo não é algo natural, mas sim fruto de uma cultura, posso dizer que a sexualidade – ou as sexualidades, como mais adiante se verá – não se limita apenas aos órgãos sexuais e ao ato sexual. É, antes, uma forma de estar num corpo enquanto indivíduo com pulsões, impulsos e desejos sexuais que se traduzem no modo de pensar, sentir e agir de cada um.

Pensar como, e em que medida, o (re)conhecimento da diversidade de sexualidades, altera ou molda o nosso pensamento, ou que consequências éticas, estéticas e políticas daí resultam, foi o objetivo e desafio a que me propus.

Falar sobre sexualidades na Arte não foi tarefa fácil no início da investigação a que me propus: as suas manifestações na *performance* teatral. O facto de estas estarem ligadas, culturalmente, aos campos da prática e comportamento sexual, normalizado ou desviante, dificultavam a abordagem numa outra perspetiva. O tema da minha investigação começou por ser “Manifestações da sexualidade na *performance* teatral: efeitos e consequências de âmbito estético, ético e político da estimulação sensual e erótica através da exibição e do *voyeurismo*”. No entanto, ao fim do primeiro ciclo de 3 anos, optei por alargar para o campo mais amplo da Arte em geral, porque é uma questão transversal aos vários domínios desta: *performance*, teatro, dança, cinema, literatura, música, pintura e desenho, escultura.

Entre as consequências que decorrem dessas manifestações mais ou menos obscuras, interessava-me particularmente a questão da manipulação e estimulação sexual (erótica), consciente, do espectador através de mecanismos de elaboração estética e espetacular e da repercussão ética e política, sendo ela premeditada ou não.

Tive de questionar e revisitar o conceito de sexualidade. Confunde-se com a atividade sexual ou mais com a fantasia e o desejo? E como se podem identificar as várias sexualidades, a partir de pequenos indícios ou energias performativas? Como, e em que medida, o (re)conhecimento dessa diversidade altera ou molda o nosso pensamento? Inferi também que é preferível referir-

mo-nos a sexualidades, em vez de sexualidade, uma vez que, ao longo da vida, o indivíduo vai alterando as suas fantasias, com o surgimento de novos conhecimentos e exemplos, conforme a sua experiência pessoal, ou por procuração (relatos, filmes, quadros, livros, etc.). Posso ainda referir que essas alterações podem acontecer mesmo ao longo do ano, mês, semana ou num mesmo dia.

Isto implica que, tal como eu já vinha inferindo de há uns anos a esta parte, a sexualidade de alguém não tem de corresponder necessariamente ao comportamento sexual desse alguém. Pelo contrário. Quanto maior for o número de represálias e normas de conduta de uma sociedade, no que diz respeito à conduta sexual, maior é a possibilidade de as sexualidades se manifestarem apenas no espaço e tempo da fantasia, uma vez que é de desejo que se trata – da libido –, e aqui entra a luta entre Eros e Thanatos. O primeiro dá a pulsão de vida e o segundo a pulsão de morte, ou, para usar uma linguagem mais freudiana, ambos encerram em si a pulsão sexual e a pulsão agressiva. É neste contexto que as sexualidades abordadas, de modo evidente ou subtil, nas Artes, vão ter implicações de ordem estética, ética e política na esfera social.

Freud, em 1905, no seu livro com os três ensaios sobre a teoria da sexualidade (Freud, 1996), fez uma tentativa de abordar a sexualidade de modo distinto: o princípio do prazer: a bissexualidade, os fetiches e os preliminares; as 3 fases da criança: a libido, a pulsão sexual e a pulsão agressiva; as abordagens às diferenças: a inversão e os modos de a viver – esconder (manter no escuro), ter medo ou recusar mas comportar-se de acordo com essa inversão física das normas vigentes (moral e boa conduta oficiais).

Michel Foucault, nos anos 70 do século XX, procurou pensar como, o que hoje chamamos de ser humano, foi moldado por meio de mecanismos de poder, de regimes de saber, de disciplinas científicas e de máquinas políticas e, nos seus estudos sobre a sexualidade, nos anos 1980, operou um deslocamento da reflexão. Os saberes e os poderes, longe de perderem importância, ganharam um novo *locus* com a problemática do governo de si e dos outros. Com ela, são analisadas as relações dos sujeitos com a verdade, em torno das quais se constroem regimes de governo e de técnicas de si (Foucault, 1998, 1999, 2005).

Procura-se, deste modo, com um estudo sobre a sexualidade, analisar como o sujeito emerge, sempre como uma realidade contingente, entre um nexo de práticas, de saberes, de leis e de poderes, que não só o condicionam como, também, por meio dele, ganham vida e movimento.

Foucault debruçou-se, nos volumes II e III da *História da Sexualidade*, sobre os textos de filósofos gregos ou greco-romanos da Antiguidade para encontrar os princípios de uma “hermenêutica do sujeito” ou de “técnicas de si”. Podemos concluir que, o estudo de Foucault, traçou uma evolução da sexualidade e abordagem ou vivência do comportamento, e não do significado de sexualidade, propriamente dito.

Ana Alexandra Carvalheira, no seu estudo, *Em defesa do erotismo* (2018), traz à luz um elenco de conceitos que nos direcionam para um lugar mais perto da definição de sexualidade.

Ao diferenciar sexo (o órgão genital com que se nasce) de género (as características que adotamos, no comportamento e na aparência – modo de vestir, adereços, etc.), Ana Carvalheira aborda a sexualidade, não apenas como diferente de pessoa para pessoa, como de género para género, afirmando que, tal como as pessoas são 7 mil milhões, também as sexualidades correspondem a esse número.

Mas, Ana Carvalheiro tem um discurso que encerra e repete dois conceitos que me chamaram à atenção e que vêm, de algum modo, corroborar a minha hipótese: fantasia e comportamento ou *versus* comportamento.

É neste contexto que as sexualidades abordadas, de modo evidente ou subtil, nas Artes, vão ter implicações estéticas, éticas e políticas na esfera social:

Estéticas, porque o indivíduo depara-se com, apercebe-se de e nota, uma nova forma de estudo do bom e do belo, implícitos naquela filosofia da Arte; Éticas, porque o indivíduo vai questionar o conjunto de regras de conduta, de ordem moral, em grupo ou de modo isolado; Políticas, porque o indivíduo vai questionar o modo como os Estados (as cidades – pólis) estão organizados e tentar perceber as justificações para as regras de comportamento em sociedade.

Se eu não tiver acesso à arte nem à cultura – e aqui abro um parêntesis para referir que, Arte, acontece de modo espontâneo e único, enquanto, cultura, diz respeito ao que foi integrado e é referente a qualquer coisa que participa da vida em comum/culto – ficarei apenas preso nas referências e normas que são impostas e praticadas e, tudo o resto que me ocorrer mas não participar dessas referências e normas, far-me-á sentir mal, desintegrado e inadaptado – porque não tenho conhecimento de que haverá mais pares –, guiando-me num sentido de fragilização que me torna uma presa fácil para o sistema. Presa, aqui, no sentido de não ter outras possibilidades.

Mas, se eu tiver acesso à Arte e à Cultura, através do (re)conhecimento de outras experiências e outros modos de existência, terei a possibilidade de encontrar paralelismos, similaridades e divergências, que contribuirão para uma voz e uma participação mais ativas na e com a comunidade.

Os géneros e a sua desconstrução

Partindo da premissa de que cada corpo é exclusivo e que, consequentemente, existem tantos géneros como corpos e sexualidades, este artigo centra-se num espetáculo específico – apesar de haver vários exemplos desde o séc. XVII português, passando pela época shakespeariana, para referir dois exemplos muito evidentes –, encenado por João Garcia Miguel, a partir do texto *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca, e apresenta uma análise que resulta numa referência de como o teatro e as artes performativas podem exibir uma desconstrução dos géneros edificados pela sociedade.

São vários os estudos que refletem sobre a relação intrínseca entre teatro e sociedade: Erving Goffman, Erika Ficher-Lischte, Marvin Carlson, Michel Foucault, Freud, Jung, Nietzsche, Maria João Brilhante, Vera San Payo de Lemos, e eu próprio, são apenas alguns dos que posso nomear, mas a lista é mais vasta, “o teatro está em toda a parte, desde distritos de entretenimento às *fringes*, dos rituais do governo à cerimónia do tribunal, do espetáculo das arenas desportivas aos teatros de guerra. Entre estas diversas formas estende-se um *continuum* teatral através do qual as culturas se afirmam e se questionam.” (Harvey; Rebellato, 2010, p. vii).



Os modos de estudar o teatro, têm mudado decisiva e incisivamente. O teatro assumiu o seu lugar no seio de um largo espectro da *performance*, relacionando-se com outras esferas da cultura. Por sua vez, esta condição contribuiu para estabelecer ligação entre várias disciplinas. Nos últimos anos, o teatro e a *performance* têm sido usados como metáforas chave, e práticas, com as quais se repensam as questões do género, da economia, da guerra, da linguagem, das artes visuais, da cultura e da própria noção do Eu.

Esta introdução conduz-nos à necessidade de enquadrar, também, a questão dos géneros, ou melhor dizendo, as questões dos géneros. Se, conforme sugere Simone de Beauvoir *The Second Sex* (1997), não se nasce mulher, torna-se mulher, então, como alerta Judith Butler em *Gender Trouble* (1990), tal construção não implica necessariamente que parta de um corpo do sexo feminino.

Se o género é construção, pressupõe um construtor humano. Esse construtor irá selecionar o que irá reter e o que irá excluir. Nesse sentido, falar de um género ou mesmo de dois é redutor uma vez que cada pessoa é idiossincrática. Cada tentativa de adequação de género resulta, segundo Freud numa melancolia, numa dor, porque implica seleção, perda, exclusão de características. Como se tivéssemos de escolher entre dois filhos, uma *Escolha de Sofia*²: “Na dor, o mundo torna-se pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego [que se torna isso]” (Freud, 1996, p. 249).

O referencial vai ficando familiarizado conforme crescemos. Deixamos de ter um destino biológico para passarmos a ter um destino cultural. Por destino, refiro-me ao percurso a partir de determinado ponto até um outro ponto de chegada. O nosso corpo torna-se a ferramenta mais útil, mas também a mais aprisionada. A esfera pública sociopolítica impõe que assim seja e habitamos entre sombras e espectros do que ainda se mantém em nós. Porque escolher não significa abolir, neste caso, “a dor infinita, porque o processo é infinito em vida, torna-se central no modo como o objeto perdido é incorporado e fantasmagoricamente preservado no e como ego” (*Idem*).

² Filme de 1982, realizado e escrito por Alan J. Pakula, a partir do romance de William Sturton, sobre uma mãe que, durante o holocausto, tem de escolher um dos dois filhos. Um viverá e o outro morrerá.

Tomamos o corpo como grande referência, mas de um modo geral apenas temos acesso ao corpo vestido, ao corpo decorado, ao corpo domado. São os códigos aceites, ou os cânones, e integrados, selecionados, que nos revelam e conduzem a conclusões, estereotipadas, sobre o “rótulo” da pessoa em questão. No entanto, se essa mesma pessoa, ou outra, se apresentar com sinais exteriores de uma outra cultura, de uma outra sociedade, totalmente díspar daquela em que estamos inseridos – por exemplo, a nipónica tradicional –, será uma tarefa difícil, e até árdua, concluirmos de imediato a que “rótulo” corresponde aquele corpo naquelas vestes e decoração.

Se, em sociedade, estas situações de ambiguidade ou de precipitação de julgamento de géneros é constante, também no teatro ela se verifica. A identidade sexual associada ou associável ao género sugere-nos uma perspetiva a partir da qual podemos observar como é que a *performance* é construída e recebida, assim como nos sugere o tipo de desempenho sexual, quer dos atores/*performers*, quer das pessoas no seu quotidiano. Não existe *performance* sem *performance*. É necessário haver uma construção para haver um desempenho. A sexualidade, partirá ela, então, de pressupostos pré-estabelecidos? E em caso afirmativo, se não os cumprirmos temos uma sexualidade desviante? Ou alternativa? E como podemos inferir sobre a sexualidade de alguém sem a observamos diretamente, em ato, ou a praticarmos com esse mesmo alguém?

Considerarmos a sexualidade como uma componente da prática e receção do teatro/*performance*, permite-nos analisar o modo como o desejo interliga atores/*performers* e espectadores. A sexualidade é tão importante como outros aspetos identitários: o género, etnia, classe social, idade, aptidões e outros fatores que nos permitem identificarmo-nos. Mas isso não se torna evidente em palco. Como é que podemos, apenas por vermos um ator, dizer qual é, naquele momento, a sua sexualidade? No entanto, com maior ou menor recorrência, quase todos, ou mesmo todos nós, já fizemos esse exercício e isso torna presente a questão do desejo associado ao teatro, independentemente do género ser de matriz heterossexual ou não. Muito caberia dizer neste ponto e sobre este assunto, mas temos de ir avançando. Houve épocas na História do Teatro em que, por razões que se prendiam com a censura e a limitação da



liberdade individual, as mulheres estavam proibidas de representar. O período ativo de Shakespeare – séc. XVI e início do XVII – bem como o período do reinado de Dona Maria I, em Portugal, no séc. XVIII, como já referi enquanto exemplos. No entanto esse travestismo compulsivo, dificilmente poderia ser observado como uma transgressão ou subversão das normas, não só devido ao caráter oficial que a tal obrigava como, também, pela eventual condição de resultar em momentos risíveis que nada tinham a ver – assim quero pensar – com o impacto político e social de repensar os géneros sexuais.

Detendo-me sobre o nosso tempo. Este séc. XXI depara-se, ainda, com um preconceito residual e com o espectro da perseguição àqueles que se situam à margem da matriz heterossexual patriarca. Natália Correia apontava o patriarquismo como um sistema fascista no qual não cabem as opiniões das mulheres e eu integro todos os outros géneros que, segundo Ana Carvalheira, são 7000 milhões porque existem 7000 milhões de sexualidades, ou seja, cada um de nós é um género e tem uma sexualidade que, por mais semelhante que seja a outra, tem sempre a sua idiossincrasia.

Mas regressando ao nosso tema e relação com o teatro, gostava de iniciar a ponte entre todo este preâmbulo e *A Casa de Bernarda Alba*, citando *Queer eyes*, o prólogo de Agnès Vannouvong, dirigido a Jean-Luc Verna, em *À bras le corp* e que resulta num elogio poético à metamorfose em palco:

O teu corpo mutante mexe-se. Ele encarna-se, sob o meu olhar de espectadora. Tu avanças hirtos, orgulhoso, um pouco de vermelho para os lábios na tua boca pálida, a tua pele suave, tatuada, um olho violeta e ou outro vermelho. Cortaste os pelos do teu sexo, deslizados nas extremidades, num quadrado minúsculo, num saco de plástico, disposto o escuro velo como uma linha, um trilho, um signo. Pareces-te com uma criatura híbrida, uma virgem de género volátil. Faz-se tarde. No vídeo, as imagens desfilam. Partem, derrapam. Tu exhibes as tuas identidades voláteis, flutuantes. [...] Embarcas-me numa experiência farmacopornográfica. Prestas homenagem às estrelas, travestis, prostitutos e prostitutas, brinquedos para a atividade sexual, drag queen camp, drag queen kitch. Surgem as imagens de um vídeo. Queen, Freddy Mercury de peruca castanha, brincos de plástico, top cor-de-rosa, minissaia de imitação de pele, tios ou loucas retorcidas. [...] Passa uma rapariga fá-

lica durante o teu concerto. Uma imagem de um rapaz com saltos altos agulha. Um corpo vital [...] fétiche dos fétiches nos sonhos [...] entre motivos pontilhados (2004, p. 9).

A Casa de Bernarda Alba. O texto.

A Casa de Bernarda Alba (1936) é o último texto – o terceira da trilogia de dramas folclóricos – do escritor espanhol Federico García Lorca – integram a trilogia as peças *Bodas de Sangue* (1933) e *Yerma* (1934).

Finalizada exatamente trinta dias antes de o seu autor morrer assassinado por forças do governo espanhol, em 19 de agosto de 1936, durante a Guerra Civil de Espanha. À parte da simbologia que contém, relativamente à ditadura de Franco que se vivia na altura em que foi escrita, trata-se da história trágica de uma família do campo composta por uma mãe viúva, austera e controladora das suas cinco filhas. Estas vivem ainda na companhia da governanta La Poncia, que serve de intermediária e apaziguadora da relação tensa e desconfortável qu'entre elas existe, estando elas obrigadas pela mãe a viver dentro de casa num luto e repressão constantes, devido à morte recente do marido de Bernarda. A filha mais velha, Angústias está prometida em casamento a Pepe Romano, porém este encontra-se frequentemente às escondidas com a irmã mais nova da noiva, Adela. A peça desenvolve-se no decorrer dos preparativos do enxoval de Angústias, entre as confidências, tristeza, inveja e ciúme das irmãs restantes perante o destino da irmã mais velha, e entre a relação secreta dos dois amantes que se vão encontrando furtivamente durante a noite, até que são descobertos. Perante a situação de desespero em que se vêm envolvidos, Pepe Romano foge e Adela acaba por cometer suicídio.

Considerado um texto sobre o modo como as mulheres viviam na Espanha de Franco, penso no entanto que, à luz dos nossos dias, o que o texto representa é a misoginia do olhar sobre as mulheres. Não convivem sem inveja nem ciúmes umas das outras, preocupadas com o corpo, a beleza, a idade e um número variado de estereótipos que lhes retiram qualquer dignidade e profundidade às mesmas. Também a forma como Bernarda é apresentada

em concordância com o olhar heterossexual, patriarcal, falocêntrico ao atribuir-lhe uma conduta de poder associável ao masculino. Claro que tudo isto é legitimado pela conversão em simbolismo do teor do texto. Uma mulher torna-se homem, não num corpo masculino mas feminino, para governar a sua casa. Casa essa onde habitam as suas cinco filhas e uma governanta. O marido morreu. Ela assume a cadeira e de modo mais misógino, quicá, do que o marido. A rebeldia das mulheres/filhas, não é muito produtora uma vez que guerrilham entre si para não enfrentarem, em coletivo, o poder da mãe/ditadura. Os esforços são vão. Tudo termina com a morte de Adela e a fuga de Pepe. O homem desobriga-se da mulher que amava em prol dos interesses masculinos/do poder/patriarcas.

A versão cénica de João Garcia Miguel

João Garcia Miguel dispensa apresentações sendo um dos mais emblemáticos criadores do tecido teatral em Portugal. No entanto farei uma apresentação sucinta retirada do seu *curriculum vitae*. Sendo um homem inquieto e com uma forte relação familiar com um tio que era nada mais nada menos que o João Osório de Castro, ligado ao Teatro do Salitre e que escreveu uma série de textos, tendo ficado conhecido sobretudo como empresário. Nasceu no Campo Grande em 1961, e após o 25 de abril iniciou formação em Belas Artes. De resto, uso as palavras dele que me parecem mais interessantes para aqui:

Nesse período dei início às atividades de criação no âmbito das artes plásticas e à apresentação pública de eventos musicais e performativos. Condicionado, na altura, pela falta de estruturas que acolhessem e divulgassem o trabalho de novos e emergentes artistas e as novas formações que as atividades artísticas na época requeriam, desenvolvi capacidades de organização de atividades artísticas e da busca de formas de financiamento das mesmas (Miguel, 2019, sem paginação).

Existia, na época, uma motivação efervescente, entre o subtil desejo de mudança e a necessidade estratégica, publicamente expressa, para a criação de um alternativo paradigma que desse substância performativa a um *corpo*

português, imagem de um país moderno, apelando-se ao desenvolvimento de um imaginário hodierno³ que na altura se apresentava inerte ou quase morto. Os desafios de uma comunidade europeia que invadia o território por todas as fronteiras e meios, as promessas de um mundo *novamente novo*, as exigências de autonomia e de projetos contemporâneos assim nos impeliram para a ação.

Fazer e fazer observar esse acontecer eram um desafio à existência que nos implicava a idealizar e a programar espaços e projetos artísticos, a procurar lugares e meios de produção para as nossas atividades, a divulgá-las junto de públicos que extravasavam os habituais frequentadores destes acontecimentos. Simultaneamente procurávamos criar e realizar artisticamente os objetos e eventos que nos identificassem com o tempo e o mundo em que nos propúnhamos viver. Foi um tempo em que os artistas necessitaram de regressar à gestão do seu espaço vital. O reinventar de perspetivas, das coisas e do mundo, deu azo a que nascessem em simultâneo o artista criador, o diretor artístico, o programador cultural e o produtor cultural de projetos e eventos. Mais tarde vieram as atividades de docente e investigador académico e as relações institucionais mantendo a abertura das primeiras ações alternativas.” Disse ele na entrevista que lhe fiz.

As últimas criações de João Garcia Miguel têm partido da revisitação de vários clássicos, resultando num palimpsesto que procura adequá-los à atualidade. Os temas funcionam sobretudo como metáforas para as questões e preocupações deste criador, que estão focadas numa realidade emergente na qual valores humanos parecem ter sido erradicados da própria “humanidade”, mantendo uma linha narrativa focada na fábula original. No caso de *A Casa de Bernarda Alba*, há uma operação diferente do texto. O que nos é servido é uma parábola, ou melhor, uma dupla parábola que nos remete para todos os ditadores e braços da extrema-direita, que proliferam no mundo atual, sendo Trump expressamente referido. Uma dupla parábola porque, antes de entrarmos na casa de Alba, propriamente dita, Sean O’Callaghan (o ator que dá corpo e voz à Bernarda Alba) narra-nos uma lenda japonesa sobre a imposição de normas

³ Visionário; mais moderno.



de conduta por parte do poder, idênticas às de Franco da Espanha de Lorca, de Salazar, de Hitler, Mussolini, atualmente Bolsonaro e Trump, e tantos outros que por razões muito pessoais instauraram ditaduras. Esta antecâmara instala no público a consciência de que vai receber um espetáculo que o confrontará com repressões absurdas (desprovidas de qualquer lógica). João Garcia Miguel mantém a estrutura, o eixo da narrativa. Bernarda Alba, ao enviuvar, assume o poder absoluto da casa de família, obrigando as filhas a viver em retiro total e não sociabilizarem com ninguém, sobretudo se for alguém do sexo masculino. Desse modo, as cinco irmãs (Angústias, Madalena, Martírio, Amélia e Adela) são mantidas numa vigilância repressora. As janelas são blindadas de modo que não haja qualquer comunicação com o exterior. Mas duas das irmãs (Adela e Martírio) apaixonam-se por um rapaz da aldeia (Pepe Romano), numa disputa que terminará de modo drástico: Adela mata-se para não ter de viver no regime que a mãe impôs.

Com Sean O'Callaghan a representar Bernarda Alba, surge a primeira desconstrução de género materializada a partir do momento em que ele aparece com vestes inspiradas nos samurais, mas que, também, remetem para o feminino como ele é figurado. As calças largas, em sino, assumem por vezes a silhueta de saia. A voz é a de Sean, firme, mas com inflexões suaves e meigas, os gestos das mãos por vezes atingem tal leveza que é impossível, contra mim falo, não associar ao que recebemos como feminino. A Bernarda Alba de João Garcia Miguel é, ao contrário da do texto, uma mulher que se tornou tal, mas que, num corpo masculino, mantém as ações atribuídas ou fixadas pela moral, conduta, cultura e arte como masculinas, ou seja, o poder, a intolerância, o sadismo, a conduta de exercício de poder. É assim que, num ambiente gótico, assistimos a uma galeria de personagens, preocupações e digladiações com alguma gravidade que, pontualmente, é distraída por Duarte Melo (que dá corpo e voz à governanta, e aqui temos uma segunda desconstrução de género) que alivia um pouco a tensão que o tema do espetáculo instalou. Duarte Melo utiliza o seu corpo de um modo que nos convida a visitar outros corpos, outros eros, outras sensualidades, outros desejos, e tudo mantendo presente, que é a velha governanta La Poncia. Com um corpo delicado, mas enérgico,

lânguido, mas firme, sinuoso, mas preciso. Duarte é o corpo que apresenta, mas, em simultâneo, representa uma variedade de corpos e, por consequência, de géneros e de sexualidades. Outro dos momentos de alguma “esperança” acontece quando, com a ausência de Bernarda Alba, as filhas e a governanta dançam a Macarena – o tema dos Los Del Río que, num ritmo contagiante, diz, entre outros versos:

Dale a tu cuerpo alegría,
Macarena
Que tu cuerpo es pa'darle
alegría y cosa buena
Dale a tu cuerpo alegría,
Macarena
Hey Macarena, ¡Ay!
Macarena tiene un novio
que se llama,
que se llama de apellido
Vitorino,
Y en la jura de bandera el
muchacho
se la vio con dos amigos (Los Del Río, 1995, sem paginação).

Se bem que possa parecer desajustado, o tema é bastante pertinente não só pela letra como pelo que simboliza no que diz respeito à libertação do corpo, da vontade e do desejo. De origem grega, a “macarena” é uma das invocações à Virgem Maria mais famosas em Espanha, encontrando-se relacionada com o bairro sevilhano da Macarena, que recebeu o seu nome a partir de um antigo edifício dedicado a São Macário. É também o título dado à *Nuestra Señora de la Esperanza*, em Sevilha, que é considerada a padroeira dos ciganos. Ainda na Andaluzia, é um nome comum entre as mulheres. A etimologia está relacionada com o grego makários, da raiz mákas, que significa o afortunado, o alegre, o feliz.

As mulheres, em cena, estão muitas vezes sozinhas. Por vezes com os seios expostos. Algo de inquietante é sugerido e cumprido com a solidão coletiva. O que, acredito, corresponde a momentos frequentes dos géneros

marginalizados. A solidão inerente a um processo de tentativa de participar de uma sociedade inibidora, sem perder a identidade própria, e o dissabor de perceber que se é olhado como estranho, inconveniente e mal vindo. Sobre o espetáculo e texto, João Garcia Miguel escreveu no programa: “O corpo e a terra precisam de falar. Demos-lhe a voz que Lorca nos deixou.” (Programa do espetáculo *A Casa de Bernarda Alba*, Cia João Garcia Miguel, 2018).

Eu acrescento, o corpo e a terra precisam de falar e de serem ouvidos para além de se ouvirem. Enquanto pudermos defender isso, a nossa liberdade individual e identitária é uma possibilidade e uma esperança. Tal como não existe só um ou dois teatros, mas vários, também não existe um ou dois géneros mas vários. Tantos géneros nas pessoas, como géneros artísticos. Porque é a isso que me refiro, à expressão de todas as possibilidades. E precisamos dos vários Joões Garcia Miguel que nos lembram e estimulam para sairmos da sombra. Erotizando. Erotizantes. Em defesa do Erotismo.

Referências

BUTLER, Judith. *Gender trouble, feminism and the subversion of identity*. London & New York : Routledge, 1990.

CARVALHEIRA, Ana Alexandra. *Em Defesa do Erotismo – a favor da liberdade e da saúde sexual*. Porto Salvo: Edições Desassossego, 2018.

DOLLAN, Jill. *Theatre and Sexuality*, London: Palgrave Macmillan, 2010.

ÉTIENNE, Noémie; VANNOUVONG, Agnès (ed.) *À Bras le Corps, Dijon*: les Presses du Réel, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*, 8ª Edição, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, 13ª Edição, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade III: o cuidado de si*, 8ª Edição, Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*, 37ª edição, Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2009.



FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. In: Obras Completas, volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *The Basic writings of Sigmund Freud*, translated & edited by Dr. A. A. Brill, New York, The Modern Library, 1995.

HUNT, Lynn (Ed.). *The Invention of Pornography, Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York: Zone Books, 1996.

MIGUEL, João Garcia. *Entrevista a Bruno Schiappa*, 2019.

Programa do espetáculo *A Casa de Bernarda Alba*, Cia João Garcia Miguel, 2018.

DZI CROQUETTES EM ATOS CRITICAMENTE DISSIDENTES

Paulo César García¹
Renato Silveira²

Resumo: A produção do documentário “Dzi Croquettes”, sob direção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez (Brasil, 2009) apresenta um grupo de artistas que vivenciam, em pleno regime militar dos anos 70 no Brasil, a liberdade e o cerceamento, a expressarem de si e corpos in-disciplinados. Constituído por homens travestidos, a resistência marca o movimento artístico, dadas as cenas performáticas das subjetividades entrecruzadas pelo espaço teatral do saber e do poder, entre gêneros e sexualidades. O objetivo do trabalho visa compreender como as cenas são recortadas, os paradigmas culturais e as linguagens usuais são desconstruídas, à medida que as imagens visualizam outros modos dissidentes de existir, num espaço onde o teatral e as relações de si se interseccionam e se politizam no plano estético.

Palavras-chave: Corpos dissidentes. Dzi Croquettes. Performances. Subjetividades.

Abstract: The production of the documentary “Dzi Croquettes”, directed by Tatiana Issa and Raphael Alvarez (Brazil, 2009) presents a group of artists who experience, during the military regime of the 70s in Brazil, freedom and restriction, expressing themselves and undisciplined bodies. Consisting of cross-dressed men, resistance marks the artistic movement, given the performative scenes of subjectivities intersected by the theatrical space of knowledge and power, between genders and sexualities. The objective of the work aims to understand how scenes are cut, cultural paradigms and usual languages are deconstructed, as the images visualize other dissident ways of existing, in a space where the theatrical and self-relationships intersect and become politicized in the aesthetic plan.

Keywords: Dissident bodies. Dzi Croquettes. Performances. Subjectivities.

¹ Doutor em Literatura e Professor do curso de licenciatura em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural | Dllartes Campus II – Alagoinhas – Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: pgarcia@uneb.br.

² Mestre em Crítica Cultural do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural | Dllartes Campus II – Alagoinhas – Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: rsghiggi@gmail.com.

1. Abertura das cortinas: palcos possíveis

Falar de performance teatral nos palcos do Brasil em plenos anos 70 é algo que nos remete a alguns ícones das artes cênicas. Daí, destacamos a produção de Tatiana Issa e Raphael Alvarez (2009) com a criação do documentário sobre a trajetória do *Dzi Croquettes*, um grupo que movimentou as o espaço teatral em plena contracultura. Homens que se vestem de mulher, rebolam como as “bichas loucas”, que ferviam em corpos magros e purpurinados e andróginos.

Os integrantes do *Dzi Croquettes* usam do humor ácido e do sarcasmo para enfraquecer a utopia dos corpos docilizados mirando a matriz heterossexual e visando combater o controle sobre os cidadãos que, de acordo com Wittig (1992, p. 5), “não podem deixar estas coisas no poder do pensamento hetero ou do pensamento de dominação”. Portanto, nem binarismo, nem abuso de poder aos e sobre os gays, pois eles não eram abjetos e nem motivo de sarcasmo considerando a época dos anos setenta do século passado.

O objetivo do texto aqui não pretende analisar o filme *ipsis litteris*, mas permitir compreender as imagens de si, como a performance das personagens que já se revela potencializada em pleno século de torturas no Brasil e na América Latina. Assim o tempo presente se reatualiza com o olhar para o passado, para ser pensado como algo reativo, que se destaca com o potencial que o teatro tem, ao oferecer uma dinâmica de corpos, de subjetividades, de uma política dissidente entrelaçada ao movimento teatralizado do espaço da dramaturgia e ao modo crítico de fazer arte. Mais exatamente, trata-se de perturbar o real e a patrulha política, enquanto as performances “ofensivas” de corpos seminus interligam ao coro cultural da época ao instigar o público com desejo de mudanças, pauta defendida pelo grupo *Dzi Croquettes*.

Por meio das imagens de si, todavia, os corpos agenciam outras formas de se exibirem. Tal poder está relacionado à subjetividade dos corpos (Rolnik, 1995), argumento com o qual o grupo teatral encabeça uma onda crítica à colonização do saber em torno da heteronormatividade e da masculinidade hegemonicamente tóxica e que atravessa o movimento cênico. A trajetória do grupo traz uma riqueza histórica e assertiva, quando os cenários

do filme mostram o período do regime militar e cujos personagens, através dos depoimentos, dos flashes de convidados e de relatos ajudam a entender a dinâmica do *Dzi* e como eles conseguiam driblar o regime disciplinar. Se existe a ação de revolucionar os corpos masculinos pelo excesso de maquiagem e adereços femininos sem uma busca mimética pelo feminino, ela pode ser agenciada de forma potente pela expressão teatral que, dentro das limitações impostas pela ditadura militar dos anos 70, marcam uma época e, mesmo sob o rígido controle da censura, driblaram seus algozes pelo jogo de palavras e pela inovação performática de corpos *seminus* nos palcos.

A atuação transloucada e andrógina permite-nos a crítica ao sistema estrutural da história brasileira quando os movimentos da contracultura, dentre eles, a posição GLS³, a abrilhantam os palcos num tom demasiadamente irônico, ao aparecerem pintadas pelo verde oliva. São homens dispostos a usar seus corpos como um entendimento dos efeitos da dinâmica de poder, sexo e ironia à heteronormatividade sobre os corpos abjetos. Eles não gozam o status de sujeitos, não aceitam o gênero e não se enquadram no padrão binário, logo, não existem socialmente, não são “apropriadamente generificados” (Butler, 2001, p. 161). Também, Aguilar e Câmara (2017, p. 34) nos lembram que a “subcultura potencializava a luta no contexto contra a ditadura com o objetivo de livrar a nova visibilidade do sexo para que o corpo não se tornasse um tabu”. Nesse sentido, a proposta do *Dzi* seria o novo elemento de discussões com o qual o afrontamento aos militares tinha força e os encarava ousadamente e subversivamente críticos ao sistema dominador e patriarcal.

2. Cena 1: Sujeitos potencialmente críticos

Durante longos vinte anos, a sociedade brasileira foi controlada e censurada em um período em que se notabilizaram vários movimentos culturais, sociais e, principalmente, sexuais dentre os quais destacamos a *Primavera de 68* e o movimento *hippie* por iniciarem uma série de manifestações violentas.

³ Gays, Lésbica e Simpatizantes eram identificadas as pessoas de orientação sexual no período dos anos 80.



tas e espontâneas, como a Rebelião de *Stonewall* cujos membros da comunidade LGBTQIAP+ se posicionaram contra a invasão da polícia de Nova York. Também, os festivais de música e o movimento do Tropicalismo, na América Latina, adentraram pela busca por direitos civis e mais liberdade soando o grito de luta contra o controle do governo. É nessa efervescência política, cultural e social que surge o *Dzi Croquettes*, em 1972.

Uma das formas encontradas pelo grupo de criticar o regime era fazer uso de roupas femininas e maquiagem forte e exagerada. A paródia se baseava em figuras emblemáticas do século XX, a exemplo, o ditador Hitler caracterizado como uma bailarina “meiga” e ridicularizada com a performance de Claudio Gaya, que se travestia com o intuito de satirizá-lo, afinal, foi essa a forma que o artista encontrou para expressar o descontentamento do sistema operante. O ator reforça a noção de um grupo cômico e provocador que justificava seus espetáculos pelo fato de viver sob o regime de ditadura e responsável por introduzir uma das leis mais ferrenhas de todo o período em que mandaram no país, o AI-5, cuja notoriedade se deu pela forte repressão e pelos atos de violência praticados contra a população, contra artistas, estudantes e trabalhadores.

Imagem 1: Cláudio Gaya e sua bailarina hitleriana



Fonte: Youtube (2009a).

Centenas de pessoas foram presas, torturadas ou mandadas para o exílio, dentre eles, intelectuais e artistas devido ao seu poder de influenciar as massas. O ator soube reproduzir, cinicamente, pelo corpo magérrimo, um

Hitler inofensivo. Quando Claudio Gaya surge com o rosto exageradamente maquiado e vestindo roupas de bailarina, ele despreza e ridiculariza o soldado másculo e hetero e, nesse jogo, ele atinge seu objetivo.

Tal provocação foi captada pelos militares e, prontamente, começaram as advertências contra o grupo, pois, àquela altura, o alto comando responsável pela liberação da censura o entendia como um possível problema que merecia atenção especial. Quando falamos em ditadura, queremos remeter que é preciso ter em mente duas coisas, a força bruta e a truculência e, no caso dos militares, eram tipos de violência institucionalizada pelo Estado e o alvo seria os locais públicos e os teatros, como ocorreu no Teatro Galpão em 1968. Assim, a dramaturgia cria narrativas, produz corpos heterotópicos caracterizados pelo uso da arte teatral e seu intuito era forjar locais que construíssem sujeitos potencializados em lugares, a fim de evidenciar a bravura das subjetividades e, ao mesmo tempo, confrontar as diretrizes vigentes.

Queremos ainda dizer que o espaço teatral heterotópico não via o ator homossexual com bons olhos, dando maior visibilidade e preferência aos cenários teatrais onde personagens heterossexuais tinham preferência. Acompanhando o sistema heteronormativo, sobressaíam os papéis em que o ator macho se destacava e as chances de bichas e transformistas conseguirem atuar eram mínimas. Portanto, a realidade era de uma discriminação intensa contra os/as artistas vistos/as como “pervertidos/as” no teatro ou no cinema, com papéis menores, revelando uma perversidade que existia no mundo artístico e de onde os personagens homossexuais tinham como final da história a morte ou o suicídio ou, ainda, serem ofuscados pelo “mocinho”, e desaparecerem em tempestades, serem esquecidos em manicômios ou se tornarem cobaias de “curas” médicas e religiosas.

Ainda dentro do tema, o pensamento de Green (2000) esclarece em seus estudos que, no Brasil, independente do período, essa discriminação sempre ocorreu, o que nos conduz ao Estado Novo (1937-1945) e, posteriormente, aos anos de chumbo, mostrando como sendo notória a preponderância dos papéis de gênero inflexíveis e de papéis que eram, na sua maioria, destinados a homens cujos personagens dificilmente seriam gays. Por outro lado, a presença

de pessoas travestidas, homens travestidos de mulheres, no período carnavalesco, eram permitidos, de modo que muitos homossexuais se fantasiavam e não eram perseguidos, significando que não haveria problemas no ato do flerte, já que nos bailes do carnaval havia uma liberdade sob a prática da fantasia que modulava o corpo e a fantasia que pairava nos salões com a piscadela para encontrar o parceiro sexual. Daí o desejo por mais expressão de liberdade que motivou e fortaleceu, durante décadas, as resistências associadas aos eventos por mais direitos e possibilidades de escolha.

Na vida ordinária e fora do contexto alegórico da festa momesca, o filme e o documentário do *Dzi Croquettes* mostram a força policial desferindo golpes contra os gays, travestis, estudantes e artistas com o objetivo de acabar com os frequentadores e com os lugares onde se praticavam “sodomias”, ou seja, estabelecimentos cujo público-alvo era os homossexuais, lésbicas, “sapatonas, bichinhas, viadinhas”, pois a ordem era encerrar as atividades desses bares, boates e, principalmente, dos teatros por serem considerados “antros ofensivos”.

No texto “O outro lado das falas de si. O que podem encenar”, Paulo García destaca a importância da encenação dramática, enfatizada pelo discurso performático que, citando o *Dzi Croquettes*, agencia o poder da fala, cujos sentidos persuadem e empoderam as resistências, e nos esclarece que a dramaturgia atualmente:

São quebradas com a art-queer, quero dizer, a exteriorização de uma linguagem que mexe com um corpo queer, reconstruído em tempos e espaços diferentes. Nos anos de 1970, o grupo *Dzi Croquettes* repercutiu com alto teor de subversão, descentralizando os conceitos, inserindo a carga de subjetividade no contra-poder (Garcia, 2016, p. 12).

O sujeito não é facilmente dominado e, segundo García (2016), era preciso se reinventar e, nesta reconstrução dos corpos políticos, resolver os dilemas que os embates proporcionariam sendo preciso, para isto, dar uma resposta à altura, e ninguém melhor que o *Dzi Croquettes*. Na verdade, a indústria do entretenimento precisava se libertar dos antigos formatos sobre como filmar, criar linguagens e esta era uma proposta mais provocadora do que libertadora para afrontar os desmandes militares.

Entre o descontentamento da sociedade e os militares, mencionamos o pensamento de Green sobre o tema quando diz que “um grande número de questões mais urgentes começava a desafiar o controle militar sobre a sociedade brasileira” (2000, p. 40). Para o escritor estadunidense e um brasilianista, ficava cada vez mais evidente a dificuldade de controlar a sociedade e esses “descontroles”, porque eram um sinal claro de que mudanças estavam por vir. Diante do exposto e das promessas de novos horizontes, o *Dzi Croquettes* sabiamente escolheu como arma de revide a performance. Pois, retratando bem a realidade na qual o espetáculo acontecia, enquanto as autoridades discursavam para parte da sociedade alienada, o show não podia parar e seguia junto com a batida da marcha militar e, cada um a seu estilo, se exibia como lhe era conveniente, fosse na avenida marchando sob o verde oliva ritmado pela baqueta do tamborim militar, fosse pela batida da música “Relance” (1973), cantada por Gal Costa, encenando corpos seminus.

As tentativas de moldar o *Dzi* eram as mesmas usadas para controlar as apresentações no universo do *Chão de Estrelas* visto que, para os censores, era imperativo acabar com as “bizarrices”. Acerca dos “subversivos”, entendemos com Paul Preciado como o corpo marginal está, geralmente, “Sujeito à vigilância e normalização (por sua condição homossexual) converte o sujeito gay num hermeneuta privilegiado do espaço urbano: o gay pode ser entendido como [...] que passeia sem rumo determinado pela cidade em busca de novidades e acontecimentos” (Preciado, 2017, p. 6).

No cenário artístico, poder-se-ia caracterizá-los como “desterritorializados” que, segundo Silva: “[...] ocorre quando começamos a nos questionar sobre um determinado problema, ao sair de nossa zona de conforto, e à procura da solução precisamos construir novos conceitos e outras formas de pensar como se fosse um processo concomitante, essencial para entender o ser humano e suas práticas” (Silva, 2001, p. 92). Portanto, a punição ocorreria apenas pelo fato de serem gays, mas eles eram exatamente o oposto e essa oposição se transformaria uma potente bandeira.

Ainda acerca da territorialidade marginal dos corpos, de acordo com Miskolci e Pelúcio, “uma sexualidade perigosamente marginal [...]” e “alocada

pelo discurso hegemônico nessa territorialidade, nas ‘zonas invisíveis e inabitáveis’ estão os corpos que não ‘importam’ [...] balizam as fronteiras da normalidade” (2007, p. 8). O que ocorre é que, segundo Miskolci e Pelúcio (2007), existe uma forma de pensar o sujeito através da dominação no sentido de reprimir os corpos e na forma como a sociedade operaria esses processos condicionantes nos “devassos” para o seu “adestramento”. Quem discordasse sofreria punição, podendo ser submetido a certas análises que diriam se ele seria ou não um ser racional, digno de confiabilidade, que pudesse atender ao que era pregado pela heteronormatividade, caso contrário, seria mais um abjeto. Dado o referido contexto, a heteronormatividade é compreendida como um reflexo de práticas e códigos heterossexuais amparados somente pela relação matrimonial, pelo amor verdadeiro, pela lealdade da relação homem *versus* mulher.

Para ser notado no palco, o artista, a artista têm de ir além do simples discurso de onde o povo está, do pré-determinado, e significar por atos de si, por novos horizontes para acabar com a crença de que o inusitado é perigoso. O Dzi combatia este pensamento, que perdura por décadas e tornando a perspectiva do ativismo LGBTQIAP+.

3. Cena 2: o ativismo pela frente da coxia

Destacamos como o corpo amplia práticas do devir-sujeito e que se distancia do que conhecemos por “masculinidade heterossexista”, de maneira que a relação da arte dramática do grupo *Dzi Croquettes* nos remete ao âmbito da música e do teatro à performatividade pelos suplementos, como a saltos altos, sutiã, peitoral peludo, abuso nos cílios postiços e barbas purpurinadas. Dada uma performance rebolativa, uma espécie de marca registrada da performance corporal, o gênero é trabalhado na elaboração ou redefinição dentro do discurso político que não é “uma verdade psiquicamente pura, concebida como ‘intrínseca’ e ‘oculta’, nem é redutível a uma aparência superficial. Pelo contrário, sua condição insolúvel deve ser reconhecida como a relação entre psique e aparência” (Butler, 2012, p. 25).

Butler considera o gênero representado que não pode ser visto como verdade universal nem como algo somente pertencente à performatividade, não é nem escolha nem objeto de desejo, sendo, assim, incorreto atribuir a performatividade ao desempenho do gênero. E o que ocorre, de fato, na relação entre gênero e sexualidade é uma negociação entre a identificação e o desejo. Sendo assim, os/as artistas do *Dzi Croquettes* desconstróem a imagem do homem másculo, heterossexual, “machão” para dar lugar à nova proposta do homem transgressor, subversivo, em que as identidades masculinas são apresentadas de forma intersexualizada ou andrógina para a época vivenciada, e como as bichas que, no filme e no documentário, “fervem”. A proposta dos atores em cena tem como ponto fundamental desfazer os conceitos de gênero baseados no binarismo ou no homem e mulher cisgênero. Conceitualmente, para Butler (2017, p. 26), o gênero foi construído para fortalecer as ideias retrógradas e o preconceito, assim, não foi a biologia que separou as pessoas e sim as ideias culturais que se tornaram o destino.

Imagem 2: Entre o discurso militar e a dança malandra: Dale e Paulette



Fonte: *Dzi Croquettes* (2009b).

O *Dzi Croquettes* manifesta de forma dócil e hilária, mas criticamente subversivos, de forma a cativar o público atraído pela arte dissidente, a que está atrelada às ideias de ressignificar o pensamento social, do desejo de menos controle afetando outras posições de enunciar ou de ocupar lugares possíveis.

O ato se torna possível graças às transformações que realizavam no palco, pois, se mudavam a aparência, feita com o uso de muita maquiagem, e com figurinos burlescos, era para abusar da feminilidade e com o ativismo que se via na graça dos corpos peludos, entranhadamente desatinados e à flor da pele para constituírem assim uma estética política, sujeitos confrontando de peito aberto para expulsar os conceitos retrógrados e conservadores da cultura logocêntrica e patriarcalista. Sem mergulharem nos mecanismos de controle, a todo momento, investiam em corpos indóceis, mas não obtiveram os efeitos que imaginavam, pois, por mais que se desejem domesticar o corpo, a descolonização do saber se colocava na mira da ação teatral. Todo ato performativo era ensaiado à exaustão e, assim, o grupo se apresentava com uma exuberância contagiante.

Sobre essa magia que envolvia o público, Lobert (2010) via na forma como se apresentavam uma espécie de pilar fundamental, que os sustentava, como se fosse uma coluna vertebral e via na coreografia de Lennie Dale a precisão: era “exaustivamente ensaiada”. Na proposta do Dzi, o homem poderia ser quem quisesse, poderia amar quem desejasse, no entanto, respeitaria o “modo homem de ser”, defendendo novas propostas de ser, segundo Rogério de Poly, “nem homem, nem mulher, gente” (Dzi Croquettes, 2009).

Se a sociedade, por sua vez, os via como um “bando de viado” e, segundo Cysneiros (2014, p. 61), tal desaprovação se dava pela “ininteligibilidade descontínua que conectava seus sexos, gêneros e suas práticas sexuais” e de modo a compartilharem com o público e que fora “[...] possível enxergar uns viados dando pinta e/ou o não tão silencioso levantar de uma revolução”. Assim também, segundo Tovar, “Como tínhamos essa variação no figurino, fizemos praticamente uma peça infantil. Era um bando de retardados, dançando como idiotas, vestidos de ursinhos” (Dzi Croquettes, 2009). Tudo fazia parte de uma espécie de caos, mas muito organizado, numa “bagunça familiar” e que desfazia ordenações que um sistema persistia e insistia impor.

Falando frente a frente, para além da coxia do espaço teatral, consideramos em Féral (2008, p. 11) o teatro performativo, insistindo “mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas)”, pois o agenciamento

da performance entra no campo cênico, problematizando subjetividades com resistência e práticas mais livres na atuação de corpos e sujeitos. Eis o que percebemos enquanto uma arte que politiza subjetividades ou, se quiser, uma ativismo que tem na produção do grupo DZI um campo fértil de críticas endereçadas. Resgatamos a reflexão em Butler (2017) por aludir a ideia de que os corpos falam através de suas performances, indicando uma poderosa arma política que pode ser usada não só como discurso verbal, mas através do corpo. Como o sujeito é politicamente construído, isso acontece pela relação dos objetivos vinculados à legitimação das operações políticas dos 33 (trinta e três) sujeitos e seus discursos potencialmente políticos que atravessam de ponta a ponta o cenário artístico do *Dzi Croquettes*.

Os movimentos de atores representam, melhor, reapresentam mais do que corpos dançantes, revelam técnicas com sentido crítico e o público percebe quando insinuações emergem, questões de corpos nus, seminus vêm, ecoam, como quando Claudio Tovar interpreta um policial e tem um comportamento oposto ao da força policial. Trata-se de não se acovardar e em “bater de frente” com outras posturas, linguagens utilizadas por eles que, além do verbo, seus corpos dialogavam, protestavam, principalmente, dançavam muito, utilizando a arte como ferramenta política na descoberta de novos horizontes cênicos em paralelo aos projetos cenográficos e performáticos.

Para enriquecer o sentido que propusemos com a leitura do *Dzi*, Cohen (2002, p. 111), também trata a “performance – que é, como definimos, uma linguagem de interface que transita entre os limites disciplinares – tentaremos situar essa linguagem dentro do universo maior da expressão cênica”. Por outra face de compreensão, Mignolo nos esclarece que não existe “outras maneiras de pensar, fazer e viver”, já que precisamos mesmo é mudar a forma como nos vemos nas margens e, para isto, é preciso que as pessoas pensem esse novo modelo de comportamento como um novo “pensar que se desvincula das cronologias construídas pelas novas epistemes ou paradigmas” (2011, s/p).

É preciso pôr em prática o pensamento descolonizador na revel[ação] (grifos nossos) de novos outros personas, identidades que performam gêneros e sexualidades, com o poder de atravessamentos, ou seja, de poder-devires-su-

jeitos nos enfrentamentos aos movimentos sociais, políticos, culturais. A diversidade assim desmoldada, ou melhor, desconformada ao sistema operante, visa ao pensamento colonial a partir de ideias históricas, democraticamente críticas, tendo a cartilha da igualdade e da justiça como promissoras do bem em comum. Quando teoriza o pensamento de margem, Mignolo evidencia a fala de nós mesmos, como se fossem nossos próprios corpos, experiências de vida, dilemas e provocações sociais.

4. Cena 3. Escutas, ações, palavras em deslocamento

Tratamos a performance artística ganhando projeções significativas. A forma como o teatro era apresentado no Brasil começou a mudar na década de 1940 (Thürler, 2011), cujas mudanças foram significativas, pois o tom que era apresentado nos palcos até então obedecendo aos velhos ditames cômicos do teatro lisboeta. O teatro nacional, em algum momento, precisava ser reinventado, a beleza artística e cultural precisava resgatar seus momentos de glória e, então, a ordem era renovar o antigo e dar lugar ao inédito, ao próspero. Nessa onda de mudanças, chegamos aos anos 70 com todas as turbulências políticas que o país atravessava e o grupo artístico *Dzi Croquettes* aparece com a proposta diferenciada em que o escracho e o sarcasmo seriam suas principais ferramentas. Através de recursos inéditos, como o exagero das luzes, do cenário, das maquiagens, dos corpos magros, peludos e produzidos por eles próprios, defensores de uma política que olhasse para as identidades gays e travestis, à sua maneira, se destacavam no cenário nacional.

A proposta artística e política adotada em cada palavra, ato, gesto, sonoridade dos sujeitos-atores *Dzi Croquettes* traz um sentido revolucionário em um período em que o referente tipo de pensamento era proibido, mas, mesmo assim, era preciso renunciar aos desejos para fortalecê-lo como contraventor, reforçando um ativismo homossexual de época. O *Dzi* formava um grupo além de seu tempo, com sua maneira de conscientizarem criticamente

as pessoas, através de experiências pessoais, contra o reflexo da masculinidade tóxica, bem como pela promoção da estética gay. A politização à qual nos referimos no decorrer do texto ocorre no sentido de mostrar que as pessoas podem existir, adotar práticas livres, bem como ter seus desejos vividos a partir de experiências que reforçam a arte do viver, um modo de politizar e historicizar as experiências de si, menos atadas às masculinidades hegemônicas e mostrar que “a forma como nós fazemos as coisas não é a única forma de fazê-las e pode causar um salutar abalo” (Weeks, 2010, p. 45).

As imagens de si apresentadas nos movimentos coreografados por Lennie Dale, por exemplo, evidenciavam a garra e a leveza do masculino que a dança proporciona e, em seus passos delicados, os sujeitos ali que encenam, acena, mostrava a arte com “a força do macho, ao passo que não se perdiam nos movimentos de leveza da fêmea”. Assim, eles indicavam as várias formas de se fazerem presentes através das performances.

Lennie Dale via a arte como uma forma de influenciar não só a alma da pessoa, porém, uma maneira de ver, através de seu público, as futuras gerações que seriam influenciadas pelo jeito inovador de fazer da arte performática a sua referência. Eram ideologias que surgiam, mentalidades antes proibidas que, agora, começavam a despertar nas pessoas o senso crítico.

Se os movimentos eram “bem coreografados e os corpos seminus, com passos marcantes, executados de maneira disciplinada e, ao mesmo tempo, leves, proporcionando a quem assistia o confronto de sensações”, como revela Lennie Dale, as pessoas pareciam estar em um delírio coletivo devido ao efeito que eles exerciam sobre elas. A energia do DZI parecia um êxtase coletivo, seu poder parecia hipnotizar o público. O grupo, ao mesmo tempo em que era influenciado, também inspirava e influenciaria vários artistas no cenário nacional. Nesta troca de experiências e influências destaco *Os Mutantes*, *Secos e Molhados*, *Novos Baianos*, que serviriam de inspiração para novas produções musicais e artísticas, graças às contravenções que inspiraram e criaram uma cultura pop mais fortificada, e no terreno sólido que surgiria, também, o grupo *As Frenéticas*.

Imagem 3: Dos Dzi Croquettes de Wagner Ribeiro às Frenéticas



Fonte: Youtube (2009c).

E, para ilustrar exatamente como o cenário do grupo dava as cartas para diálogos férteis, a reflexão de Rolnik (2006, p. 2) é elucidativa ao citar as mudanças devidas ao poder de persuasão e influência, afirmando que não “há então porque estranhar que a arte indague sobre o presente das mudanças que se operam na atualidade”. Trata Rolnik da subjetividade de modo a não apresentar uma particularidade ou de algo individual; pois, na verdade, ela se refere ao “modo como atravessam corpos em referência às forças de um determinado contexto histórico” (Rolnik, 2006, p. 22). Ainda segundo a pensadora, há processos que ocorrem como algo que assume um posto em uma ordem que propicia elementos para sua essência. É preciso compreender que é importante entender o passado e suas nuances para que não repitamos os mesmos erros no presente e, por isto, toda arte revolucionária traz embutida frentes esteticamente políticas porque não somente enuncia, mas denuncia entre ditos e não-ditos.

O papel do Dzi Croquettes e sua importância no cenário artístico foi fundamental para forjar um novo estilo de apresentação, logo, o resgate da memória é relevante para entender a proposta do grupo através de um comportamento que rompia as normas. Se faz necessário importar o olhar do passado para descrever o presente, a obra de Tatiana Issa, ao documentar o *Dzi Croquettes*, aparece como um produto que permeia a arte da contracultura com flashes sem tamanho, sem mais do mesmo, fazendo parte a memória que instaura a partir de um período que dá graça à afetação de subjetividades em performance e que, segundo Thürler (2011), eles “abalavam as marcas”,

mas o que ocorreu, de fato, foi o surgimento de novos giros comportamentais e com os quais gêneros e sexualidades esbarram na fronteira de uma binaridade em estado de tensão.

A vontade de saber sobre o grupo importunar e precisar da aceitação do público, como confirma Ciro Barcellos que atua desde a década de 1970, e continua a dançar nos palcos, dizia respeito a atuar com a sensualidade do corpo, que contrastava com o AI-5, responsável por censurar mais de 500 filmes, 450 peças teatrais e em torno de 1000 letras de músicas (Green, 2000, p. 391). O Fotograma 7 retrata o exato momento das duas realidades no Brasil:

Imagem 4: Entre coturnos e saltos altos



Fonte: Youtube (2009d).

Com a imagem da dança, a “bicha louca” despidoradamente encenava, com trajes de mulher e em todos os adornos que o figurino exigia, existe uma outra realidade que brotava com as leis militares a ofuscar o brilho da utopia. Nesse cenário truculento, o Dzi Croquettes⁴ surgiu como uma alternativa cômica nascida do antigo teatro, com um humor escrachado, rebolando de forma a serem invejados esbanjando carisma e cativando o público, elementos primordiais para alcançarem uma carreira meteórica:

⁴ O grupo inicialmente era formado por Wagner Ribeiro, Roberto Rodrigues, Cláudio Gaya, Bayard Tonelli, Reginaldo de Poly, Rogerio de Poly, Paulo Bacellar, Claudio Gaya e Ciro Barcellos.



Imagem 5: Dzi Croquettes nas primeiras aparições



Fonte: Revista Rolling Stone (1972).

No início, o grupo era formado por 13 homens que estavam longe dos padrões da moda, das etiquetas, mas com uma beleza peculiar, única. O convencional definia a orientação dos sexos dentro do conceito de família tradicional, mas, para eles, isso inexistia. Eles eram doces, sensíveis e Wagner Ribeiro confirma isso quando diz que “só o amor constrói” e esse era o elo que mantinha o grupo como uma família “diferentona”, mas não menos amável. Em agosto de 1972, se apresentaram no Teatro 13 de Maio (São Paulo) para o espetáculo chamado “Gente computada igual a você”. O show foi apresentado, inicialmente, na boate Ton Ton e depois passou para o Teatro 13 de Maio; o título da apresentação foi inspirado em uma das falas carregadas de duplo sentido e seus diálogos saíam do tradicional e, para corroborar com o tema, menciono Lobert, para quem os diálogos encantavam a plateia, que cita um trecho:

Nem senhores, nem senhoras
Gente dali, gente daqui
Nós não somos homens, também não somos mulheres
Nós somos gente [...] gente computada igual a você
Vocês querem uma flor, nós temos
Vocês querem uma porrada, nós também temos (Lobert, 2010, p. 48).

Para Lobert (2010), esse seria o ponto de partida para projetar o Dzi ao estrelato não só por palavras, mas também pela forma carismática quando se dirigia ao seu público, pois suas performances evidenciavam a felicidade sem culpa de um homem fantasiar o uso de roupas femininas.

Imagem 6: Primeiras aparições do Dzi Croquettes (1972)



Fonte: Revista Rolling Stone, (1972).

O *Dzi croquettes* ousara e deixara um legado, algo diferente para a época e para uma geração em que o conceitual em torno das performances de si e da arte não os intimidavam, não se preocupavam em acertar ou errar, e sim com o fazer artístico e o desfazer de gêneros com os quais a permissividade no espaço teatral lhes proporcionavam existir.

Referências

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p. 26-58. (Entrecríticas).

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151-172.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTLER, Judith. Sobre o anarquismo: política e trabalho. *Revista de Ciências Sociais*, n. 36, p. 19-27, abr. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/12860>. Acesso em: 16 set. 2019.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/82649/mod_resource/content/1/COHEN%20Renato%20-%20Performance%20como%20linguagem.pdf. Acesso em: 15 out. 2019.

CYSNEIROS, Adriano Barreto. *Da transgressão confinada às novas possibilidades de subjetivação: resgate e atualização do legado Dzi a partir do documentário Dzi Croquettes*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16300/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20VERS%c3%83O%20FINAL.pdf>. Acesso em: 25 out. 2019.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, n. 8, p. 197-210, 2008. Trad. Lígia Borges. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>. Acesso em: 16 set. 2019.

GARCÍA, Paulo César. O outro lado das falas de si: o que podem encenar. *Revista Ambivalências*, v. 4, n. 8, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Ambivalencias/article/view/6002>. Acesso em: 22 jan. 2020.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Trad. Cristiano Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora UNESP, 2000. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4250425/mod_resource/content/1/GREEN%2C%20James.%20Alem-do-carnaval-a-homossexualidade-masculina-no-Brasil-do-seculo-XX.pdf. Acesso em: 23 abr. 2020.

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

MIGNOLO, Walter. *Geopolitics of sensing and knowing: on (de)coloniality, border thinking and epistemic disobedience*. In: INSTITUTO EUROPEU PARA POLÍTICAS CULTURAIS PROGRESSIVAS, set. 2011. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/en>. Acesso em: 16 abr. 2013.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. “Fora do sujeito, fora do lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis”. *Periódicos.uff.br/revistagenero*, v. 7, n. 2, p. 255-267, 1 sem. 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/30980>. Acesso em: 19 jul. 2020.

PRECIADO, Paul. B. Cartografias queer: o flâneur perverso, a lésbica topofóbica e a puta multicartográfica, ou como fazer uma cartografia “zorra” com Annie Sprinkle. *Revista Performatus*, n. 5, jan. 2017. Disponível em: <http://performatus.com.br/traducoes/cartografias-queer>. Acesso em: 12 jun. 2020.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, PUC/SP. São Paulo, 2006.

ROLNIK, Suely. Subjetividade e história. *Rua*, Campinas, v. 1, n. 1, p. 49-61, 1995.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Comp.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/5017798/Nunca_fomos_humanos_-_nos_rastros_do_sujeito_Tomaz_Tadeu-org_. Acesso em: 14 mar. 2020.

THÜRLER, Djalma. Dzi Croquettes: uma política queer de atravessamentos entre o real e o teatral. In: CONGRESO IBEROAMERICANO DE MASCULINIDADES Y EQUITAD: INVESTIGACIÓN Y ACTIVISMO. *(Trans)formando la masculinidad: de la teoría a la acción*, Barcelona, 2011. Disponível em: https://rfp.sesc.com.br/moodle/pluginfile.php/2756/mod_folder/content/0/Prof_Rouse_Texto%208_Dzi%20Croquettes%20.%20Uma%20pol%C3%ADtica.pdf?forcedownload=1. Acesso em: 5 dez. 2020.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

WITTIG, Monique. *O pensamento hetero*. Trad. Javier Sáez e Paco Vidarte. Boston: Beacon, 1992.

Cinematografia

Dzi Croquettes. Direção: Tatiana Issa; Raphael Alvarez. Brasil. Tria Productions e Produções Artísticas. Tempo de duração: 109 min/Ano de lançamento: 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OGrIMj-4UWc&t=253s>.

Foto imagens

Dzi Croquettes. Imagens do grupo. Cláudio Gaya e sua bailarina hitleriana, 2009a, Fonte Youtube. Acesso em jul de 2019.

Dzi Croquettes. Imagens do grupo, Entre o discurso militar e a dança malandra: Dale e Paulette, 2009b, Fonte Youtube. Acesso em jul de 2019.

Dzi Croquettes. Imagens do grupo, Dos Dzi Croquettes de Wagner Ribeiro às Frenéticas, 2009c, Fonte Youtube. Acesso em jul de 2019.

Dzi Croquettes. Imagens do grupo, Entre coturnos e saltos altos, 2009d, Fonte Youtube. Acesso em jul de 2019.

Dzi Croquettes. Primeiras aparições. Revista Rolling Stone, 1972.

AS MIMOSAS DA PRAÇA TIRADENTES¹: ESTRATÉGIAS, POÉTICAS E ESTÉTICAS QUEER PARA UM TEATRO MUSICAL BRASILEIRO DE MERCADO

Marcelo Nogueira²

Resumo: Este artigo apresenta uma breve contextualização do teatro musical e seu poder transformador, do gênero revista – identificado como um gênero de cunho popular, discriminado pela “elite intelectual”, porém de forte estabelecimento na produção nacional brasileira. Assim, nos debruçamos nas formas e representações pelas quais a produção *queer* no teatro musical brasileiro, pode transcender aos marcadores paradigmáticos de gênero e sexualidade estabelecidos, e servir como espaço de reflexão crítica, local de identificação, produção e reconhecimento para os sujeitos dissidentes. Buscamos refletir, mesmo que preliminarmente, sobre o alcance e as limitações das poéticas e estéticas *queerness* no espetáculo *As Mimosas da Praça Tiradentes*, enquanto estratégia de mudança social, visibilidade, potencial mercadológico e estimulador de saberes, sensibilidades e afetos.

Palavras-chave: Teatro Musical. Musical. *Queer*. Subjetividades.

Abstract: This article presents a brief contextualization of musical theater and its transformative power, of the revue genre – identified as a popular genre, discriminated against by the “intellectual elite”, but with a strong establishment in Brazilian national production. Thus, we look at the ways in which queer production in Brazilian musical theater can transcend the established paradigmatic markers of gender and sexuality, and serve as a space for critical reflection, a place of identification, production and recognition for dissident subjects. We seek to reflect, albeit preliminarily, on the scope and limitations of *queerness* politics and aesthetics in the show *As Mimosas da Praça Tiradentes*, as a strategy for social change, visibility, marketing potential and stimulating knowledge, sensibilities and affections.

Keywords: Musical Theater. Musical. *Queer*. Subjectivities.

¹ Agradecemos a disponibilização de acervo, informações e dois encontros gravados em áudio com o artista Gustavo Gasparani que foram decisivos para acionar outras chaves de leitura nessa pesquisa. Seus percursos enquanto artista, agente cultural e professor de arte, foram fatores centrais para entender seus processos na construção cênica e realização do musical em tela.

² Doutorando em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com Bolsa de Pesquisa da PAPESB. Mestre em Musicologia (UFRJ). Ator, cantor e produtor cultural. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-6886-0887>. E-mail: mnogueiram@gmail.com.

O teatro musical e seu poder transformador

Este artigo suscita reflexões interdisciplinares sobre o espetáculo *As Mimosas da Praça Tiradentes*, que estreou em 2012, no Rio de Janeiro. Se apoia em estudos e pesquisas que interseccionam as perspectivas dos estudos de teatro, gêneros e sexualidades para pensar em como essa poética *queer-ness* pode transcender marcadores paradigmáticos de gênero e sexualidade estabelecidos e servir como espaço de reflexão crítica, local de identificação e reconhecimento para os sujeitos dissidentes. Tenta-se concluir, mesmo que preliminarmente, que o teatro musical brasileiro enquanto *locus* de reflexão e de construção social – considerando-se as características específicas de uma sociedade, como a brasileira, que se desenvolve na periferia do capitalismo mundial –, contribui para a desconstrução e desmantelamento de narrativas excludentes e preconceituosas. Para isso propomos pensar nas potências dissidentes no que tange ao “momento musical” (Herzog, 2010): a estética, a narrativa, a visualidade e a sonoridade na encenação como estimuladores de outros saberes, sensibilidades e afetos.

Assim, as estratégias de analítica *queer* aqui empregadas, seguindo as pistas de Caudwell (2006), apesar de abandonar as políticas de identidade, com elas se relaciona para atingir muitas de suas metas, que “frequentemente incluem: expor o caráter construído da sexualidade; expor a ilusão/ficção da identidade sexual; evitar identidades normativas e essencializadas; resistir à regimes de ‘normalidade’; violar relações compulsórias de sexo/gênero; desmantelar relações de gênero binárias; e minar discursos heteronormativos hegemônicos” (Caudwell, 2006, p. 2).

Desse modo, ao desafiar narrativas hegemônicas de subjetivação, produções musicais brasileiras, como *As mimosas da Praça Tiradentes* tem se organizado estrategicamente na produção e criação de leituras *queer*, anti e contra-normativas que se esmeram em perturbar os entendimentos tradicionais sobre gênero e sexualidade, ao mesmo tempo em que e convidam espectadores a pensar e experimentar lógicas que contradizem, tempos que mudam, gêneros que se misturam, passados que voltam, futuros que são mais confusos do que o que o momento presente parece permitir.

O teatro musical é indiscutivelmente um dos gêneros teatrais mais populares no Brasil e no mundo. Apesar do seu alcance comercial e de sua capacidade em incorporar diversas competências artísticas, técnicas e linguagens, como as artes plásticas, a dança, a poesia, a história, combinando “elementos do teatro popular, das danças dramáticas, do circo, do vaudeville, e do *Music-hall*” (Tragtenberg, 2008, p. 114), é evidente que a força narrativa da música de cena reside, justamente pela manipulação desse vasto conjunto de bases preexistentes.

Assim como as demais manifestações artísticas, o teatro musical pode constituir-se como espaço propício para a criação, reflexão e produção de novas linguagens, conhecimentos culturais e intelectuais, e tornar-se um propulsor de “desestabilização” da realidade social. Por suas características específicas, seja pelo contato direto com a plateia – que recupera o potencial radical da crítica brechtiana, que ocorre principalmente, nos momentos musicais, escapando aos padrões hegemônicos tradicionais de narrativas teatrais, por ter certa autonomia narrativo-estética e romper através da fisicalidade –, seja pela música – que pode enfatizar ou dar continuidade à ação, substituir os encadeamentos lógicos da progressão narrativa, estabelecer e ampliar “o que não se pode expressar somente pelo discurso” (Asaief, sem paginação, *apud* Picon-Vallin, 2008, p. 30), como também criar um deslocamento temporal, curvas, rompimentos, brechas polifônicas de estranhamentos na estrutura lógica –, a escolha da trama, do enredo e da linguagem e as suas incidências sobre o público nunca é neutra, sendo assim, podemos pensar que a linguagem produz sentidos e valores legitimadores de ideologias.

Podemos, então, concluir que o gênero musical traz à cena, não somente a dramaturgia, mas outros elementos estéticos capazes de acionar novas sensibilidades. Assim, a linguagem do teatro musical emerge como espaço social adequado para a prática das construções e desconstruções. Ademais, urge se pensar sobre as significações do teatro musical brasileiro contemporâneo enquanto tecnologia interdisciplinar e sobre as incidências exercidas desse gênero teatral na construção social e na exclusão de sensibilidades dissidentes, na medida o mercado cultural é regido por fatores e interesses capitalistas, midiáticos e sociais.

O Musical como estratégia de representação *queer* no teatro musical brasileiro

A origem do teatro musical brasileiro remonta às operetas e ao teatro de revista, fortemente influenciados pelas operetas francesas que marcaram época em meados do século XIX no Brasil. A revista³, oriunda da *com-media dell'arte*, nasceu nos teatros de feiras de Paris, chegando ao Brasil, como gênero musical inovador, através de Portugal (última década XIX). Já a opereta Francesa, que estava em moda, aportou no Brasil, em 1865, antes do Teatro de Revista, (re)criada como paródia das famosas óperas. Segundo, Neide Veneziano, uma das precursoras de estudos sobre Teatro de Revista no Brasil, – a diferença entre a opereta e a revista, é que na opereta existe uma história com começo, meio e fim, e a revista é fragmentada, com independência dos quadros. O Teatro de Revista desenvolveu papel fundamental como divulgador da música popular brasileira e de uma identitária cultural de diferentes dimensões voláteis e fluídas. A malícia e o sexo com certa ingenuidade, o *double sense*, passado e o presente, eram elementos substanciais na revista e o corpo era o atrativo principal. Segundo informações da pesquisadora, nos anos 40, além dos quadros de humor, a vedete aparecia como figura central nas produções musicais (Veneziano, 2021). Conhecidas como *girls*, as vedetes elegiam um nome artístico glamoroso geralmente inspirado nas grandes estrelas do cinema, protegendo com isso, a imagem da família do preconceito. Por outro lado, estampavam as capas de jornais e revistas da época.

Do final do século XIX até a década de 60, centenas de revistas foram produzidas no Rio de Janeiro e São Paulo, atraindo o maior público de teatro que já se teve notícia no Brasil. Uma poderosa indústria de entretenimento se instalou no país. [...] Derivados do Teatro de Revista, outros espetáculos menores, como shows de cassino, shows de boates alcançaram enorme sucesso junto ao público (Veneziano, 2019, 10:56min a 13:30min).

³ Vale explicar, pois parece que muitos desconhecem completamente o gênero. A Revista ou Teatro de Revista é um gênero teatral musical que tem como característica principal revisar os fatos e acontecimentos do ano, do mês, da semana. Sempre pelo lado crítico e cômico e de apropriação da atualidade.

A Revista brasileira que sobrevivia de certa “ingenuidade apimentada”⁴ perdeu espaço para os novos acontecimentos políticos e sociais nos anos de 1960. Alguns fatores sociais, tecnológicos e econômicos como a ditadura, o feminismo, a comunicação de massa e os movimentos civis em prol da comunidade *gay* e dos negros, remodelaram a estética e os temas das produções artísticas no âmbito teatral, modificando os padrões de comportamento. Considerando essa escavação, levantamos uma possibilidade: seriam os elementos da estética da revista capazes de alavancar afetividades e um retorno do interesse e da paixão do brasileiro em produções musicais *queer*?

Na contramão dos limites impostos pelo regime militar, um outro grupo de vedetes, desta vez travestidas, “subiram à cena como irreverentes, em 1965, no luxuoso show *Les Girls*, de Meira Guimarães” (Veneziano, 1991, p. 117), se apropriando da estética das revistas e da figura sensual e glamurosa da vedete. Nesse caminho revisteiro, um outro grupo, *Os Dzi Croquetis*, revitalizou a paródia, a crítica, e os elementos da revista. Conforme salientado por Veneziano (1991, p. 118), esse grupo, que incorporava em suas performances, através da alegria, do canto e da dança, elementos revisteiros como a paródia e o deboche, ressignificou os conceitos relacionados com a cultura *gay* no Brasil.

Foi a partir da segunda metade do século XVIII, que ocorreram políticas públicas e privadas para a construção dos teatros, intensificados no decorrer do século XIX em diante, constituindo “inconfundíveis indicativos da transformação de valores morais e culturais na sociedade do século XIX” (Dias, 2012, p. 61).

As políticas de incentivo à construção de teatros no Brasil foram definidas ao longo do século XIX, com auxílios por parte do governo, ou sob forma de loterias e subvenções dadas às associações, com o propósito de edificar casas de espetáculos formando o teatro como uma instituição de relevância para a formação social do povo, um espaço apropriado para formar

⁴ Conforme explicitado pela atriz Claudia Raia, no documentário “Mamãe quero ser vedete” de Neyde Veneziano (2019). Claudia revisitou a estética e os elementos da revista em seu bem-sucedido espetáculo “Não fuja da Raia” de Silvio de Abreu, “com filas que davam volta nas ruas” (Raia, 2020, p. 137), e que só esvaziou pelos boatos criados por um médico, afirmando que a atriz havia testado positivo para o HIV.

uma sociedade, levando em consideração os padrões de civilidade que nesta época começavam a ser assimilados por influências externas. O teatro seria um bom veículo condutor e transformador de valores e deveria participar ativamente da proposta mais vasta de conscientizar e instruir a sociedade para o progresso e para a civilização (Dias, 2012, p. 63).

Segundo James Green, a partir dos “anos 30, a topografia homorótica do Rio de Janeiro estendia-se em semicírculo que começava na Praça Floriano Peixoto [...] até a Praça Tiradentes” (Green, 2019, p. 157) oferecendo ambientes públicos e privados para interações homosociais e homossexuais, como cabarés, bares, pensões, edifícios e quartos de aluguel, mas isso não significava que estivessem livres para expressar em liberdade e sem discriminação suas afetividades. Muitos homossexuais viviam na marginalidade em atividades ilícitas e na prostituição como possibilidade de sobrevivência, já que havia certa dificuldade em conseguir empregos, acentuado pela crise econômica brasileira que sofria efeitos colaterais da depressão mundial. Até 1940, o travestismo era considerado uma violação do código penal, mas encontrava acolhimento nas festas de Carnaval e no teatro. A praça Tiradentes era o centro de entretenimento da cidade do Rio de Janeiro

e os teatros à sua volta tornaram-se o lugar favorito para as festas de carnaval em que se travestir era permitido, embora não necessariamente promovido. A Praça Tiradentes passou a ser associada com espetáculos picantes, fausto e *glamour*. Como se poderia esperar, durante os quatro dias de festa de carnaval os teatros e os cinemas da região serviam para abrigar os bailes carnavalescos (Green, 2019, p. 353-354).

O travestismo carnavalesco funcionava como um acréscimo, “artifícios de fantasia como atrativos claramente homossexuais. E deixava claro que as fantasias e máscaras do Carnaval ofereciam oportunidade para “outros reprimidos” se expandirem” (Trevisan, 2018, p. 233). Segundo Trevisan (2018), essa tendência direcionou-se para uma esfera profissional, com a emergência “nos palcos do ator-transformista” (*Idem*), que passou a dedicar-se profissionalmente à imitação de mulheres, incorporando “a categoria travesti em suas diversas expressões” (Nascimento, 2021, p. 42) ampliado para a vida cotidiana

na. Os travestis-atores ou atores travestis perceberam na revista musical um espaço propício para experienciar as feminilidades (Louro, 2004), expressão artística *queer* e oportunidades de trabalho, incluindo apresentações em pequenos teatros e casas noturnas voltadas para a comunidade LGBTQ+. Suas *performances* foram incorporadas mais tarde aos *shows* e programas humorísticos de televisão. Conforme explicitado por Trevisan (2018). Na década de 80, das seis revistas em cartaz, quatro eram de travestis:

além de improvisada, a estrutura de um show costuma ter poucas variações, numa pobreza de recursos que leva o travesti a se desdobrar em cômico, bailarino e cantor. [...] Houve show de travesti que obtiveram grande sucesso, como *Mimosas* até certo ponto, que ficou três anos em cartaz. Seu público oscilava entre homens solitários e casais de meia-idade, geralmente pobres, que se compraziam em rir dos palavrões e das piadas pesadas. [...] Geralmente, os textos não ultrapassavam a frivolidade do travesti-estereótipo, procurando sempre situações exóticas, a partir desse curioso estilo de vida assentado na ambiguidade andrógina que fascina as pessoas desde as mais remotas eras (Trevisan, 2018, p. 235).

No depoimento registrado no filme *Divinas Divas*, a atriz e cantora Divina Valéria afirma que “se não fosse artista” não “teria sido travesti”. Essa declaração é relevante para refletir sobre como sujeitos dissidentes, por meio de engajamento na arte teatral musical, empregam estratégias e “tecnologias culturais” (Thürler; Garcia, p. 2018), para abrir novas possibilidades. Seguindo as ideias de autoras como Butler (2003), Rolnik (2008) e Preciado (2011) tais estratégias envolvem agenciamento, alianças, devires e a “invenção de possíveis” (Rolnik, 2008), capazes de subverter às dinâmicas hegemônicas, que estão presentes também no mercado teatral musical.

As Mimosas da Praça Tiradentes

O Espetáculo *As Mimosas da Praça Tiradentes*⁵ foi um musical criado e produzido por brasileiros, que estreou em 14 de janeiro de 2012, com previsão

⁵ A gravação na íntegra do espetáculo “As Mimosas da Praça Tiradentes” pode ser conferido em: <https://vimeo.com/415627875>.

de temporada até 25 de março de 2012, em apresentações semanais, de quinta a domingo às 19h30, no Teatro Municipal Carlos Gomes, situado na Praça Tiradentes na cidade do Rio de Janeiro. O êxito do espetáculo possibilitou uma prorrogação de temporada até 22 de abril de 2012, totalizando 54 apresentações, saindo de cartaz apenas pela necessidade do teatro em receber outras produções.

A idealização do projeto partiu do ator, diretor e autor Gustavo Gasparani, que convidou Eduardo Rieche para dividir o libreto, em nova parceria após *Oui Oui... A França é Aqui! – a revista do ano*. A direção artística de Gasparani contou com a colaboração do diretor Sérgio Módena.

Segundo informações colhidas no programa impresso, o musical teve uma vasta rede de apoiadores para divulgação, alimentação, restaurantes, lavanderia, maquiagem até mesmo academia de ginástica e depilação, além dos seguintes patrocinadores: Usina Termoeletrica Norte Fluminense (UTE Norte Fluminense), Light, Tractebel Energia GDF Suez, Oi, Governo do Rio de Janeiro e Secretaria de Cultura via Lei de Incentivo à Cultura.

O musical foi convidado pela Secretaria Municipal de Cultura, por ter sido contemplado através do Edital da Prefeitura do Rio de Janeiro – FATE (Fundo de Apoio ao Teatro) – para realizar sua temporada de estreia no Teatro Municipal Carlos Gomes⁶ – um dos teatros mais tradicionais do país – pelo fato de estar estrategicamente localizado em frente à Praça Tiradentes.

Ao contrário do que seria habitual dentro de uma narrativa teatral musical, *As Mimosas da Praça Tiradentes* retratam um coletivo de personagens *queer*, que residem em um cabaré, no auge de sua decadência, localizado no coração da praça Tiradentes. A tensão é intensificada com a notificação de despejo, devido à especulação imobiliária – prática bastante conhecida entre os cariocas, que vem ao longo das décadas desmantelando a identidade histórica e cultural da cidade do Rio de Janeiro. Diferentemente dos períodos anteriores, em que o setor empresarial estimulava o mercado cultural com cafés-concertos, teatros, casa de óperas, cassinos entre outros espaços culturais.

⁶ Teatro Municipal Carlos Gomes, inaugurado em 26 de janeiro de 1905. O teatro foi ocupado pela cia de teatro de Revista empresariado por Manoel T. Pinto (Empresa Paschoal Segreto) em 1929 e pela cia Margarida Max (Dias, J., 2012. p. 139) e destruído por um incêndio no mesmo ano, sendo reconstruído e reinaugurado em 6 de abril de 1932, ao estilo *art-déco*.

As mimosas configuram um elenco com doze atores performando efusivos gueis transformistas, uma travesti, *boys* dançarinos, e uma mulher trans, que resolvem como estratégia de luta, ensaiar e apresentar um *show* musical criado a partir da história da praça Tiradentes, com o intuito de juntar fundos e pagar as dívidas do “Cabaré das mimosas”. Focadas nesse objetivo principal, não percebem que um dos habitantes do sobrado é um ator contratado (Miguelito, o cigano que não é cigano) informante do grupo de investidores ciganos que estão interessados em adquirir o imóvel. Após algumas reviravoltas, Miguelito apaixona-se perdidamente por Vânia, com direito a final feliz e beijo guei, dois anos antes do primeiro beijo *gay* na Novela “Amor à Vida” que parou o Brasil em 31 de janeiro de 2014.

Figura 1: Cena XI. Atores Jonas Hammar e Gustavo Gasparani.



Foto: Guga Melgar.

As personagens do musical apresentam no decorrer da história, *drags* montadas para representar características de vários momentos históricos: as diásporas africanas, as comunidades ciganas que se instalaram na praça no início do século XVIII, as revistas que aportaram no Rio de Janeiro através das cias

européias, a corte portuguesa, as gafeiras com suas dançarinas, os cafetões e malandros e a figura das vedetes do teatro de revista.

Para Brandão, a montagem que faz uma atualização da estrutura da revista, utiliza o transformismo como elemento cênico fundamental, e “deseja compreender esta vocação da praça, compreender o desejo de liberdade do ser humano, compreender a vocação do teatro brasileiro, [...] em especial está o desejo de liberdade do teatro musical, que ecoa nesta mesma praça desde o século XIX” (2012, sem paginação). Tal afirmação da crítica Tânia Brandão nos leva a problematizar e pensar: que elementos e formas contidos na montagem de *As Mimosas da Praça Tiradentes* são de fato potentes para o seu êxito na captação de investimentos públicos e privados, interesse da mídia espontânea e principalmente pela presença de uma plateia cisheteronormativa e de classe média? Em que medida tais poéticas e estéticas *queerness* provocam ou encantam? Em que medida elementos e materialidades consagrados da grande massa social, são utilizados na encenação?

As mimosas apresentam ao longo das cenas, fragmentos de subjetividades, pequenos antagonismos familiares, oferecendo visibilidade *queer* não somente, pela comicidade das cenas ágeis e alegres, mas, sobretudo, por “uma exaltação da humanidade e da liberdade de ser” (Brandão, 2012, sem paginação).

A trama caminha em forma espiralada, aberta e despreocupada com desfechos, por meio de dois eixos com dois personagens principais: uma camada mais histórica, contada pela perspectiva das bichas, regida pela personagem Lourival, o professor (Lola, a imperatriz), uma espécie de *compère*, responsável pela articulação dos fatos históricos sobre o entorno da praça Tiradentes e o teatro de revista, vivido pelo ator e ex-Dzi-Croquette Cláudio Tovar. O outro eixo, de categoria dissidente e de afetividade *queer*, é conduzido por Gustavo Gasparani, através da personagem Vânia, uma travesti dançarina de cabaré, que por sua vez, se expressava artisticamente através da *drag queen Vanilla Cherry*. A construção dessa personagem rendeu ao ator o prêmio de Melhor ator no 25º prêmio Shell de Teatro.

A encenação, por nós considerada como de grande escala em relação aos padrões de produções nacionais, rechaça narrativas do fracasso e da

infelicidade (Halberstam, 2018), mas não esconde a precariedade e “cumpre todas as exigências brechtianas, a festa, o prazer e a reflexão crítica” (Roubine, 2003, p. 156). Compreendemos que a opção adotada na encenação, de evitar tratar experiências trágicas de existências *queer*, possa ter contribuído como estratégia eficaz para promover a discussão de outras demandas sociais, culturais e econômicas de sujeitos dissidentes como moradia, empregabilidade, inclusão social, racismo e promover um engajamento de público diferentes de *coterie plays*. Toda ação é impulsionada por algum sentimento de alegria, de festa, de riso, sejam nas coreografias propostas, nos tempos de improviso, e principalmente nos momentos musicais. Afinal, “as bibas querem festa” (Gasparani; Rieche, 2012, p. 15). Se há alguma contenda entre as personagens, estas são descontraídas pelo desejo em comum, a sobrevivência do coletivo na luta e permanência do seu território afetivo, artístico e familiar: o cabaré. Nessa perspectiva, em assembleia, que Butler (2019) aciona o pensar coletivo em forma de luta,

quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaços públicos (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária (Butler, 2019, p. 17).

O musical traz questões sociais importantes vivenciadas pelo grupo de artistas: a exclusão social das transformistas e travestis no Brasil, que encontram afetividade familiar diferente das institucionalizadas; as mudanças ocorridas na praça Tiradentes, as transformações e ocupações do Teatro Carlos Gomes⁷, o esvaziamento e o preconceito com o gênero revisteiro que fora ou-

⁷ Ao longo de sua existência Teatro Carlos Gomes, recebeu vários nomes, ocupações e transformações. Nasceu sala de concerto, virou teatro, cineteatro, depois cinema e enfrentou três incêndios ao longo de suas transformações. O Primeiro incêndio, ocorreu em 1932 (na ocupação da cia de Teatro de Revista), o segundo em 1950, em plena temporada da revista Escândalos (empresariada por Hélio Ribeiro, marido da atriz Bibi Ferreira) e o terceiro em 1960, na temporada da revista Segura o Ximango (da cia de Max Nunes e J. Maia).



trora espaço de trabalho para o grupo marginalizado. Estes elementos somados ganham maior pujança e visibilidade por tratar tantas camadas superpostas de precariedades econômicas, sociais e culturais. Fatores que destacamos como estratégicos na narrativa para uma identificação imediata do público. As personagens representam versões *drags* alicerçadas em características dos vários momentos históricos: as diásporas africanas, as comunidades ciganas que se instalaram na praça no início do século XVIII, as vedetes do teatro de revistas que chegaram no Rio de Janeiro através das cias europeias, a corte portuguesa, as gafeiras com suas dançarinas, cafetões e malandros, entre outros.

Figura 2: cena X. Estética *Camp*, representação *drag queen* da Marquesa de Santos. Ator Cláudio Tovar e coro.



Foto: Guga Melgar.

Nos anos de 1990 iniciou o movimento de obras realizado pela Prefeitura do Rio de Janeiro na busca de uma revitalização na região da Praça Tiradentes. As obras no entorno da praça e o convite da Prefeitura do Rio para realizar a temporada nesse espaço geográfico, possibilitaram acionar na encenação uma metalinguagem: a verossimilhança da dramaturgia com o panorama social e histórico vivenciado. A ficção e a realidade, o passado e o presente se confundiam

ao passo em que o espectador se percebia imbrincado na história oficial que se desenrolava diante dos seus olhos, contada por uma ótica dissidente.

A Praça Tiradentes, é considerada o berço do Teatro Brasileiro, principalmente pela prática teatral do gênero das comédias de costumes e do teatro de Revista, “era reduto de poetas, compositores dramaturgos, romancistas, enfim, ponto de encontro de intelectuais e artistas [...]. Praça dos cabarés, dos *dancings*, das gafeiras, das populares revistas, local da primeira sede da ABL, do meretrício e dos homossexuais” (Gasparani, 2012, sem paginação).

Apesar da crítica teatral Bárbara Heliodora que considerou o texto e os diálogos “mal escrito e irrelevantes misturando alhos e bugalhos referindo-se a Independência e ao Brasil Império [...] Sem fazer jus às glórias passadas” com tudo confuso, “perdido e pesado” (Heliodora, 2012, p. 2), acreditamos que a incorporação da história da praça Tiradentes em revista musical espiralada, se revelou como poderoso recurso para desafiar a colonialidade das estruturas hegemônicas, tanto histórica quanto estético-narrativas. Essa ideia trouxe uma representação envolvente, afirmando vidas e subjetividades dissidentes por meio da alegria, do humor, da irreverência, da colagem, das citações e da intertextualidade. Sendo considerado uma “revolução” por levar os procedimentos do teatro contemporâneo para a velha arte da revista” (Brandão, 2012, sem paginação), um ótimo musical e muito bem escrito, “por mesclar delirantes fantasias com precisas informações ao público” (Fischer, 2012, sem paginação) e por conferir “dignidade e respeito às mantenedoras da mitologia da praça: as mimosas” (Davino, 2012, sem paginação).

O roteiro musical é resultado da pesquisa dos autores e do jornalista e escritor Rodrigo Faour, a partir do cancionário popular nacional e internacional. Diferentemente das estruturas tradicionais de musical orgânico da Broadway, o musical se impõe volátil e livre, a canção pode se encaixar à narrativa e dar continuidade a ação, pode catalisar o instante expondo os sentimentos ou romper criando curvas.

Como exposição das personagens dissidentes através da fisicalidade e do canto citamos três momentos: O número de abertura com a música *Mal Necessário* (1978) traz o elenco e o coro de seis *boys* de vestidos com calcinhas, em movimentação cênica sensual, a *media luz* com iluminação na palheta de

cores vermelhas. A transformação do lugar de precariedade e exclusão em modos de vidas alternativos é ressignificada pelo erótico e político: “Sou o certo, sou o errado, sou o que divide / O que não tem duas partes, na verdade existe”. Outro momento é a canção solo de Vânia, *Para uso exclusivo da casa* (2009), que reivindica sua “mulheridade” (Nascimento, 2021, p. 25), que esta merece ser “valorizada pelo o que representa diante da sociedade” (Gasparani; Rieche, 2012). Essa mulher à margem também sonha, cultiva afeto e luta pelo seu homem na letra da canção: “sei muito bem o que valho / grudo no meu felino, ah! Esse menino dá muito trabalho / mas eu estou ligada, ganho essa parada / não vem que eu não dou mole, tira o olho, mona” (Gasparani; Rieche, 2012, p. 8).

Essa mulher também enfrenta as mudanças da vida. Se nos detivermos ao significado da canção *Mudanças* (1979), o terceiro número de destaque, veremos que trata do que é verossímil na trama, a perda do amor, mas ao mesmo tempo evidencia a potência dissidentes e a urgência de reconhecer essa experiência como humana (Nascimento, 2021, p. 49), conforme se depreende nessa estrofe: “Hoje eu vou mudar sair de dentro de mim / E não usar somente o coração / Parar de cobrar o fracasso / Soltar os laços / E prender as amarras da razão / Voar livre com todos os meus defeitos / Para que eu possa libertar os meus direitos” (Vanusa; Sá, Sérgio, 1979).

Em entrevistas com os autores, Gustavo Gasparani explicita que após uma viagem a Nova Iorque, assistiu a montagem de *Priscila – a Rainha do Deserto*, e decidiu fazer a Priscila Brasileira. De fato, a concepção do roteiro musical passa pela apropriação dos musicais da *Broadway* com potências dissidentes através das canções *Hello, Dolly*, *The Impossible Dream* do musical *Man of the Mancha*, *Dreamgirls*, e pelos musicais explicitamente *queer*, que também tiveram suas produções brasileiras realizadas no eixo Rio-São Paulo e em versões cinematográficas na TV aberta, como *Gaiola das Loucas*, com a canção *I am what I am* e *Priscila – a Rainha do Deserto*, com *I will survive*. Estas duas últimas canções foram gravadas pela diva pop e ícone *gay*, *Gloria Gaynor* amplamente reconhecidas e tocadas nas rádios brasileiras, reverenciadas por simbolizar superação, orgulho e de “*to open up your closet*”⁸.

⁸ Tradução nossa: Abrir o seu armário.

O Musical aposta no Brega, no *kiscth* pela corporeidade, pelo gesto, na expressividade, nas roupas, com o intuito de provocar o riso, mas sem cair na caricatura, como ocorre nos momentos musicais das canções *Coisas do Amor* (Rudy Perez / Roberto Livi – versão de Carlos Cola), *Sandra Rosa Madalena, a cigana* (Roberto Livi/ M. Cidrás) que foi sucesso na voz de Sidney Magal e *Eu sou a outra* de Ricardo Galeno, gravado por Carmen Costa.

O Segundo ato do espetáculo é estruturado dentro da linguagem da revista musical apropriada nos *shows* de transformistas das boates cariocas, afasta o estilo didático – muito comum em musicais brasileiros – para apresentar de forma transgressora, inovadora e festiva, alguns fatos históricos marcantes. A apropriação dos efeitos de iluminação das boates, dos *shows* de transformistas, dos concursos de Miss Brasil *Gay*, e concursos de fantasias do antigo Hotel Glória, amplificam as características extravagantes, feéricas e carnavalescas do *camp*.

A estética *camp* é predominante neste segundo ato, não adota uma posição de “desdém; ao contrário, é de reverência” (Prado, 2017, sem paginação), utilizado como “estratégia de sobrevivência para obter reconhecimento dentro dos espaços hetero-patriarcais” (Thürler, 2021, p. 180), já que algumas pessoas heterossexuais “têm, uma grande identificação com a cultura gay, significando que elas se apropriam de uma certa sensibilidade e de um conjunto de práticas culturais” (Prado, 2017, sem paginação).

Matthew Tinkcom, em seus estudos de musicais cinematográficos, estabelece uma relação entre a estética do *camp* e o que ele denomina como *gay labor*. Nessa análise, argumenta-se que as contribuições criativas e estéticas de indivíduos gays e lésbicas nas produções cinematográficas, em particular nos musicais americanos, desempenharam um papel descentralizador em relação à figura do diretor. Além disso, essas contribuições tiveram um potencial dissidente que impactava nos lucros da indústria cinematográfica, tornando o gênero musical mais atrativo para o público em geral. Tinkcom afirma que o *camp* tornou-se algo palatável podendo ser “consumido tanto por gueis como por não gueis” (Tinkcom, 2002, p. 117).

Figura 3: 2º ato. Cena III. Ator Gustavo como *Vanilla Cherry*, canta “Mudanças” de Vanusa/Sérgio Sá. Intertextualidade de “Priscila, a rainha do deserto” e “A Gaiola das Loucas”.



Foto: Guga Melgar.

A encenação de *As Mimosas da Praça Tiradentes* utilizou como estratégias para a construção cênica certos recursos estéticos–narrativos e históricos, como ponte para promover visibilidade fora nos marcadores de violência e de sexualidade dos sujeitos marginalizados. Buscamos nesse sentido discutir as ressonâncias e influências de grandes produções musicais explicitamente *queer* e do gênero revista que não se prende a ação, mas não abandona uma história com princípio, meio e fim. Tais fatores são identificáveis e capazes de promover a visibilidade *queer* e criar efeitos outros de deslocamento e reconhecimento das experiências e sensibilidades dissidentes e que possam ter contribuído para êxito e engajamento de público.

O espetáculo e seus agentes dissidentes, tendo Gustavo Gasparani como figura central, foram capazes de mobilizar apoio e solidariedade dos

meios de comunicação, da crítica, dos investidores e do público. Podemos citar como materialidade utilizadas e memoráveis: o cancionário nacional e internacional, as paródias, o *kitsch* e principalmente o *camp*, canções de artistas consagrados da mpb e do pop vistos como ícones *queer*, imagens e sonoridades das produções brasileiras de versões musicais da Broadway, musicais cinematográficos que marcaram presença no palco e na tv aberta no Brasil. Ao protagonizar um amor dissidente em um musical explicitamente dissidente, sem focar nas condições de exclusão, dor e preconceito, mas sim no musical com elementos da comédia e da revista, rompem e provocam percepções outras a um público cisheteronormativo.

Referências

BRANDÃO, Tânia. *Em busca de um teatro musical carioca* (Introdução) Imprensa Oficial. São Paulo, 2010, p. 11-40.

BRANDÃO, Tânia. A irresistível arte de ser livre: As Mimosas da Praça Tiradentes. *Folias Teatrais*. Letra, cenas, imagens e carioquices. 27 de janeiro de 2012. Disponível em: <https://foliateatrais.com.br/2012/01>. Acesso em: 3 de março de 2023.

BUTLER, Judith. *O problema de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. 4ª edição. – Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2019.

CARRILHO, Paulo. *Teatro Musical – uma breve exposição*. Volume 2. Editora Chiado. Portugal. 2016.

CAUDWELL, Jayne. Introduction. In: CAUDWELL, J. (Ed.). *Sport, sexualities and Queer/Theory*. New York: Routledge, p. 1-9, 2006.

DAVINO, Leonardo. *As Mimosas da Praça Tiradentes*. Mirar & ver. Disponível em: <http://medindodias.blogspot.com/2012/01>. Acesso em: 3 de março de 2023.

DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.

DIAS, José. *Teatros do Rio de Janeiro: do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes. FUNARTE, 2012, p. 44-45.

FISCHER, Lionel. *As Mimosas da Praça Tiradentes*. Teatro/crítica. 12 de março de 2012. Disponível em: <http://lionel-fischer.blogspot.com/search?q=mimosas+da+pra%C3%A7a>. Acesso em: 5 de março de 2023.

GARCÍA, Paulo César; THÜRLER, Djalma. Os aprisionamentos culturais sem grades e os enfileiramentos de corpos livres. *Revista Língua & Literatura*, v. 35, n. 20, p. 17-30, 2018.

GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do Século XX*. 2. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

GASPARANI, Gustavo; RIECHE, Eduardo. *As Mimosas da Praça Tiradentes – Musical*. Rio de Janeiro, 2012.

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

HELIODORA, Bárbara. Musical não faz jus às glórias da Praça Tiradentes. *Jornal O Globo*. Segundo Caderno. p. 2. 17 de janeiro de 2012.

HERZOG, Amy. *Dreams of difference, songs of the same: the musical moment in film*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021. Feminismos Plurais.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A Cena em Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Arthur. Como ser gay, o novo livro de David Halperin. *Revista CULT*, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/como-ser-gay-uma-resenha>. Acesso em: 07 de junho de 2023.

PRECIADO, Paul. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, Florianópolis. V. 19, n. 1, jan/abr. 2011.

PRECIADO, Paul. *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmocopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RAIA, Claudia. *Sempre Raia um novo dia*. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020. p. 137.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: *Fazendo Rizoma: pensamentos contemporâneos*. São Paulo: Hedra, 2008, p. 25-44.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 156.

THÜRLER, Djalma. And tell sad stories of the death of queens: o camp e a metáfora da vida como teatro. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 23, p. 177-191, 2021.

THÜRLER, Djalma. Os aprisionamentos culturais sem grades e os enfrentamentos de corpos livre. *Revista Língua & Literatura*, v. 35, n. 20, p. 17-30, jan./jun. 2018.

THÜRLER, Djalma. Os efeitos marginalizadores da heteronormatividade em “The boys in the band”. *Revista Apotheke* 6.3 (2020).

TINKCOM, Matthew. Working like a homosexual: camp visual codes and the labor of gay subjects in the MGM Freed Unit. In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood musicals, the film reader*. London & New York: Routledge, 2002.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*. A homossexualidade no Brasil, da colônia até à atualidade. 4º ed. rev., atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: Editora UNICAMP, 1991.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 114-117.

WLIAN, Luiz Fernando. Canções desviantes: momento musical e utopia no cinema queer contemporâneo. *Revista Brasileira de Música*, v. 33, N. I, Jan-jun. 2020 PPGM –UFRJ.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec: EDUC, 1997. p. 157.

Vídeos

VENEZIANO, Neyde. *Mamãe quero ser vedete* (2019). Documentário. Disponível em: <https://vimeo.com/274061081/6eb670361b>. Acesso em: 03 de maio de 2023.



Podcast

SALA TUSP #21: *O Teatro de Revista, com Neyde Veneziano*. 5 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7b08tYHlVyA4r5JCuRmu4D?si=a-434e10c28974244>. Acesso em: 2 de maio de 2023.

Canções citadas

RESENDE, Paulinho; PERALVA, Juninho. Para uso exclusivo da casa. In: RIBEIRO, Dhi. *Manual da mulher*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2009. CD. Faixa 1.

BRENDA LEE E O PALÁCIO DAS PRINCESAS: ARTIVISMO, ALEGRIA, TRANSCESTRALIDADE E LUTO

Leandro Colling¹

Resumo: Afetado pelo espetáculo *Brenda Lee e o Palácio das Princesas*, o texto tem por objetivo situar a obra no contexto em que ela foi encenada e pensar por que determinadas produções artísticas das dissidências sexuais e de gênero apostam na alegria e na esperança como recurso para contar histórias de violência. O artigo sugere que a ideia de *transculturalidade*, acionada pelo musical, pode ser potente para refletir sobre outras formas de se lidar com o luto.

Palavras-chave: Teatro. Travestis. Ancestralidade. Alegria. Luto.

Resumen: Afectado por el espectáculo *Brenda Lee y el Palacio de las Princesas*, el texto pretende situar la obra en el contexto en el que fue escenificada y pensar por qué ciertas producciones artísticas de disidencia sexual y de género recurren a la alegría y la esperanza como recurso para contar historias de violencia. El artículo sugiere que la idea de *transculturalidad*, desencadenada por el musical, puede ser poderosa para reflexionar sobre otras formas de afrontar el duelo.

Palabras clave: Teatro. Travestis. Ancestralidad. Felicidad. Duelo.

Assisti ao espetáculo *Brenda Lee e o Palácio das Princesas* na noite do dia 15 de abril de 2023. O musical já tinha recebido os prêmios Bibi Ferreira (de atriz revelação em musicais e melhor roteiro), da Associação Paulistas de Críticos de Arte (de melhor espetáculo do ano) e Shell (de melhor atriz). Naquele momento em temporada de reestreia, a peça estava em cartaz na sede do Teatro do Núcleo Experimental, na Barra Funda, em São Paulo. O teatro estava lotado de gente ansiosa e feliz por ter a oportunidade de ver o premiado musi-

¹ Professor associado IV do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos e professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia. Integrante do NuCuS – Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades. E-mail: leandro.colling@gmail.com.

cal que contava com seis atrizes “transvestigêneres”² em cena: Verónica Valentino, Olivia Lopes, Tyller Antunes, Andrea Rosa Sá, Rafaela Bebianio e Leona Jhovs, além do ator cisgênero Fabio Redkowicz.

Eu e Gilmaro Nogueira, que me acompanhava, não estávamos diferentes das demais pessoas da plateia. Como o espetáculo conseguiu com que, pela primeira vez, uma atriz trans (Verónica Valentino) ganhasse o prêmio Shell? O que fez com que o musical alcançasse tamanha visibilidade, premiações e reconhecimento dentro e fora da comunidade LGBTQIAPN+? Essas perguntas estavam em meus pensamentos enquanto esperava o início da apresentação naquela noite. Ao término, eu já tinha algumas respostas para as questões iniciais, mas várias outras foram surgindo depois de todo o impacto causado pela peça³. Uma delas é a seguinte: por que é tão recorrente que a gente prefira contar as nossas trágicas histórias com bom humor, alegria, festa, dança e esperança?

Do ativismo ao ativismo

Para tentar responder as primeiras questões do parágrafo anterior, talvez valha a pena, além de destacar a qualidade artística do musical, situar o contexto em que o espetáculo foi produzido. Como temos destacado em várias produções de integrantes do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS), da Universidade Federal da Bahia, emergiu no Brasil, nos últimos 15 anos, uma cena ativista das dissidências sexuais e de gênero (ver Colling, 2019 e 2022a). Uma grande quantidade de artistas

² A categoria foi usada em diversos textos de divulgação do espetáculo (Casa 1, 2023) e faz referência a um termo criado por Indianarae Siqueira (Cunha, 2017).

³ No livro *A vontade de expor: arte, gênero e sexualidade*, eu proponho um modo de pensar sobre as obras de arte a partir daquilo que chamei de “afetos performativos utópicos dissidentes”. A ideia é se deixar afetar, no sentido de Espinoza, pelas obras para que elas nos forcem a pensar mais e nos ensinem sobre coisas sobre as quais ainda não sabemos ou sabemos pouco. Ou seja, as obras são produtoras de conhecimento e não ilustrações de conhecimentos já teorizados. Nessa “metodologia” não se aplicam conceitos pré-determinados sobre as obras, mas as obras é que também possuem a capacidade de provocar novos conceitos e reflexões. Para saber mais, ver Colling (2021a).

LGBTQIAPN+ ganhou visibilidade (determinadas pessoas ficaram muito famosas, mas a maioria permanece relativamente desconhecida) por usar diversas linguagens artísticas para enfrentar o conservadorismo, a extrema direita, e questionar as normas binárias, heterossexistas, cisheteronormativas, machistas e misóginas. *Brenda Lee e o Palácio das Princesas* não está fora dessa cena, pelo contrário, o espetáculo é um dos seus poderosos frutos. A atriz principal, por exemplo, já trabalha nessa dos ativismos por mais de uma década. Seus primeiros trabalhos remontam ao coletivo *As travestidas*, que desempenhou um importante papel ativista e artístico na cidade de Fortaleza, conforme evidenciou a tese de doutorado de Francisco das Chagas Alexandre Nunes de Sousa (2019). E nessa nova cena, não sem tensionamentos⁴ e muito ativismo, as artistas trans alcançaram um intenso protagonismo.

Essa cena ativista, no meu entender, produziu algo extraordinário tanto no campo das artes quanto no campo do ativismo LGBTQIAPN+ no Brasil. Nas artes, ampliou e levou para outros lugares produções que estavam mais circunscritas às boates e aos bares e alguns poucos teatros. Essa cena ocupou de forma intensa as redes sociais, os palcos de muitas outras casas de shows, as festas, as redes de televisão (inclusive as hegemônicas, como a Rede Globo⁵) e as universidades brasileiras, por onde passaram, em maior ou menor grau, muitas dessas novas artistas. Toda essa movimentação gerou o que poderíamos nomear como um importante braço artístico e teórico do movimento LGBTQIAPN+. Ou seja, saímos de um movimento calcado no ativismo para contarmos também com um ativismo que também estava sendo estudado nas universidades. Isso tudo (e certamente muitas outras coisas) gerou um enorme debate sobre identidades dissidentes em nosso país. Esse debate, controverso, precisa ser estudado com profundidade. No entanto, arrisco dizer que toda essa repercussão torna impossível com que premiações e público permaneçam indiferentes a tais produções artísticas. Não é mais possível ignorar o fato

⁴ Vide, por exemplo, os tensionamentos em torno do *transfake* ou *facetrans*. Sobre esse tema, sugiro ler as reflexões de Ian Habib (2021).

⁵ Talvez o caso mais emblemático, nesse quesito, seja a participação de Linn da Quebrada no Big Brother Brasil, em 2022, e na série Segunda Chamada, em 2019, na Rede Globo de Televisão.

de que o campo das artes e a sociedade em geral precisam contemplar outras identidades, temas, personagens e linguagens.

No teatro, em particular, as pessoas artistas LGBTQIAPN+, com as suas produções baseadas em autobiografias, autoficções, auto *mise en scène*, autorrepresentação, performances autobiográficas ou autoescrituras performativas⁶ elevaram o teatro do presente a outro patamar. Como diz José Da Costa:

[...] os criadores e as criações são atravessados, no teatro do presente, pelo âmbito do mundo que os rodeia: pela história, pela memória dos sujeitos, pelos conflitos urbanos, pela vida ordinária dos indivíduos e da comunidade de que fazem parte, percebidos não apenas como temas, mas como forças efetivas às quais os artistas reagem ou com as quais interagem, em meio a um processo no qual elas, aquelas forças, terminam por determinar, em grande medida, a produção de sentido, a sintaxe interna e um teor político singular do teatro do presente (Da Costa, 2019, p. 242).

Voltando ao aspecto ativista específico do musical em questão, ele também acaba por fazer justiça para com o trabalho de Brenda Lee, que nasceu na cidade de Bodocó (Pernambuco) em 1948. Aos 14 anos, Brenda mudou-se para São Paulo, onde trabalhou com a prostituição até meados dos anos 1980 e então decidiu comprar um sobrado no Bixiga e abrir uma pensão para acolher travestis em situação de vulnerabilidade, muitas delas infectadas pelo vírus HIV/AIDS.

O espaço foi muito importante porque, na época, como se sabia muito pouco sobre a epidemia, a maioria das travestis soropositivas estava condenada ao preconceito, à violência, ao abandono e à solidão. E, por esse trabalho essencial, a ativista passaria a ser conhecida como “anjo da guarda das travestis”. Mais tarde, o centro de apoio à população trans seria reconhecido como a primeira casa de acolhimento a pessoas com HIV/Aids no Brasil. Chamada de Palácio das Princesas, a instituição firmou convênios com a Secretaria da Saúde do Estado de São Paulo e com o Hospital Emílio Ribas. E graças a um trabalho conjunto, essas entidades aprimoraram a forma de atender pacientes soropositivos, independente de gênero, sexo, orientação sexual e etnia. Aos 48 anos, em 28 de

⁶ Faço referência aqui ao prefácio escrito por Sílvia Fernandes (2017) ao livro de Janaina Fontes Leite (2017).

maio de 1996, no auge de seu projeto, Brenda foi assassinada e encontrada no interior de uma Kombi estacionada em um terreno baldio, com tiros na região da boca e no peitoral. O crime teria sido motivado por um golpe financeiro cometido por um funcionário da casa. Em 2008, foi criado o “Prêmio Brenda Lee”, que contempla personalidades que se destacam na luta contra o HIV e prevenção da Aids (Casa 1, online).

Apesar desse importante trabalho, como destacam Gilson Goulart Carrijo, Keila Simpson, Emerson Fernando Rasera, Marco Aurélio Máximo Prado e Flavia Bonsucesso Teixeira (2019), Brenda Lee não consta nas narrativas mais oficiais como uma militante do movimento das travestis e transsexuais do Brasil.

A sua atuação no enfrentamento à epidemia da aids produziu um reconhecimento vinculado ao campo da atenção em saúde e assistência social. Entre a fundação da instituição e sua morte, a Casa de Brenda se tornou um equipamento fundamental para a rede estadual de saúde, embora seu ativismo não tenha necessariamente transformado o espaço em um lugar de formação da militância. No entanto, vale ressaltar que a experiência coletiva organizada por Brenda Lee teve seu reconhecimento junto às políticas de enfrentamento à aids, médicos e profissionais da saúde, transformando a experiência de moradia coletiva em um espaço de aprendizagem sobre as formas políticas de enfrentamento à aids, à organização das políticas públicas e à participação e formação dos diferentes profissionais nesse espaço (Carrijo *et al.*, 2019, p. 5).

Alegria e festa

Em outro texto (Colling, 2022b), em diálogo com várias produções artísticas que integram a cena da atualidade, refleti sobre como alguns/mas artistas utilizam a ideia de resistência em suas obras e intervenções públicas. O uso recorrente da chave da resistência me levou a pensar sobre como alguns autores bem conhecidos, como Michel Foucault, Espinoza e Paul B. Preciado pensaram sobre a ideia de resistência. Depois, fui percebendo que existem várias formas de resistência, desde as mais racionais, intencionais e organizadas até as mais sutis. Algumas formas usam ou não da violência, outras podem ser

mais focadas no uso da raiva e outras podem utilizar mais do bom humor, da alegria, da festa, do canto e da dança.

Essas últimas formas, ao que parece, são fartamente utilizadas na cena ativista das dissidências sexuais e de gênero e isso sempre me inquietou. Por que essa escolha? As obras denunciam as violências e os preconceitos que atingem as pessoas LGBTQIAPN+, em especial quando elas também são negras, pobres e periféricas, mas, apesar disso, as produções não abdicam da alegria, da festa e da esperança, afetos e características com as quais muitos espetáculos terminam. Ou seja, a priori, teríamos tudo para produzir artes marcadas pelo pessimismo, pela tristeza, pelo luto infinito, pela desesperança, pelo não ao futuro⁷. E por que boa parte das produções (não todas, obviamente) opta por construir as suas poéticas de outra forma? Para tentar responder essa questão, inicialmente eu recorri ao livro *Pensar nagô*, de Muniz Sodré (2017). Como muitas produções com as quais eu dialogava naquele texto foram produzidas por pessoas negras, Sodré me ofereceu reflexões outras sobre a ideia de alegria através do pensamento nagô. Segundo ele, na perspectiva nagô a alegria não é um afeto momentâneo, que vai e vem ao sabor dos eventos e circunstâncias, mas é um regime de relacionamento com o real, uma espécie de potência ativa, uma forma com a qual as pessoas se relacionam com a vida. Trata-se, de acordo com o pesquisador, de um princípio ético, de natureza filosófica, possível de ser comprovado empiricamente nos terreiros de Candomblé (Sodré, 2017).

Sodré nos ofereceu uma forma muito diferente para pensar a alegria, radicalmente distinta daquelas propagandas turísticas que vendiam (e ainda vendem) Salvador (e outras partes do Brasil também) como a “terra da alegria”. Nessa perspectiva mercadológica e estereotipada, a alegria soa muito mais com uma espécie de alienação. Talvez por isso, a professora Liv Sovik (2009) destacou que muitas pessoas estrangeiras, em especial nas primeiras viagens em que visitam o Brasil, se perguntam: como podem ser tão felizes com uma história tão cruel de escravidão, que reverbera até os dias atuais? Diz Sovik:

⁷ Essas ideias e afetos, por exemplo, são acionados por perspectivas norte-americanas negras afropessimistas e também por perspectivas antissociais dos estudos queer. Discuto sobre essas últimas em Colling (2021b). Devo muito a José Esteban Muñoz (2020) pelas reflexões que tenho realizado sobre esses temas.

No primeiro momento, estranhei que um povo tão oprimido não tivesse um *blues* para lhe acompanhar, formando uma pedra de toque de amargor ou causando prazer, ao transformar dor em melodia, ritmo e poesia. Depois de um tempo, o impulso comparativo diminuiu e entendi melhor a forma brasileira de processar, na cultura, o sofrimento gerado pelo passado de colonização e de escravidão e o presente de injustiça social. Uma forma aparentemente menos ligada à tristeza ser senhora do samba do que à apreciação lúdica da relação amorosa, como fonte de riso, prazer e felicidade, enfim, de alegria (Sovik, 2009, p. 34).

Sovik destaca que o afeto carinhoso do povo brasileiro e sua alegria são produtos não só da cultura negra, mas também das políticas do embranquecimento, que produziram a ideia do brasileiro cordial via, por exemplo, o trabalho de Sérgio Buarque de Holanda. Mas o que isso teria a ver com o espetáculo *Brenda Lee e o Palácio das Princesas*, musical que, a rigor, não trata de temas étnico-raciais interseccionados com as dissidências sexuais e de gênero? Ainda que a peça não trate sobre negritude, como é o caso de outras produções com as quais eu dialoguei em outro texto (Colling, 2022b), poderíamos sugerir que o pensamento nagô, nos termos de Sodré, de alguma forma constitui um dos modos de ser brasileiro e a sua cultura? Isso não nos parece impossível de pensar e o próprio Sodré segue esse caminho. Mas antes de seguir nessa direção, é preciso contar mais um pouco da história de Brenda Lee e o modo como ela foi narrada no espetáculo.

Transculturalidade

Aos 48 anos, no dia 28 de maio de 1996, Brenda foi assassinada e encontrada no interior de uma Kombi estacionada em um terreno baldio na cidade de São Paulo. Segundo algumas informações veiculadas por ocasião do próprio espetáculo, o crime teria sido motivado por um golpe financeiro cometido por um funcionário da casa. Perto do final do musical, a personagem vivida por Ver nica Valentino parece intuir que sua morte estaria chegando. De alguma forma, ela se despede das amigas antes de encontrar a pessoa que vai lhe matar. No entanto, a morte de Brenda não culmina no fim do espet -

culo. Ela retorna, ou melhor, ela passa rapidamente a ser festejada como uma ancestral, ou melhor, como uma “transcestral”, como disse Valenttino em entrevista sobre o espetáculo (Dip, 2023, online).

Assim que Brenda retorna, após a sua morte, na condição de “transcestral”, a casa toda canta e entra em festa, festeja a sua existência. Ora, isso é muito similar ao que assistimos no espetáculo baiano do Corre Coletivo Cênico, intitulado *Para-íso* (Colling, 2022b). A peça contava a história de um grupo de bixas pretas que se encontrava para lamentar e festejar a morte de uma outra bixa vítima do HIV no auge da pandemia do Coronavírus. A festa, a alegria e a dança encerravam o espetáculo, assim como em *Brenda Lee e o Palácios das Princesas*.

Ora, como sabemos, a ideia de ancestralidade é fortemente oriunda de cosmovisões negras em nossa cultura. O pesquisador Osmundo Pinho (2021), para problematizar e criticar o afropessimismo norte-americano, sem com isso desconsiderar as suas importantes reflexões, recorreu à ideia de ancestralidade para pensar as relações raciais brasileiras. Ao invés da negatividade de afropessimista, que marcaria a morte social negra, o mundo antinegro e a ideia de que o negro é o escravo e a negra é a escrava,

[...] a ancestralidade assume o ponto de vista do mundo negro, dos candomblés, dos batuques, do quilombo, para reconhecer em nosso fundamento, subjetivo e político, o africano. (...) o afropessimismo assume o ponto de vista do porão do navio negreiro, e a ancestralidade, o ponto de vista do quilombo e do terreiro (Pinho, 2021, p. 24-25)⁸.

Ou seja, a ideia de ancestralidade permite enfrentar as mortes, mesmo as violentas, de uma outra forma. Transformadas em ancestrais ou “transcestrais”, as vidas precisam ser festejadas e reverenciadas. Juana Elbein

⁸ Não por acaso, é na obra do artista baiano Ayrson Heráclito que Osmundo Pinho encontra o terreno fértil para pensar a ancestralidade e as obras de arte. Na leitura de Pinho, a obra de Heráclito tensiona a morte social e a escravidão como categorias centrais para uma subjetividade política e imaginação estética porque inclusive desafia a ideia de representação (que ele analisa nas obras de outro artista, o pintor neerlandês Albert Eckhout), ao colocar a “ênfase nos materiais, na ação e na incorporação dos artefatos artísticos, e dos fetiches sagrados que exercem influência transformadora sobre os sujeitos, os espaços, os sentidos” (Pinho, 2021, p. 178).

dos Santos (2012) fez um brilhante estudo sobre como os nagôs entendem e lidam com a morte. Quando uma pessoa do axé passa do *àiyé* para o *òrun*, após os rituais do *Àsèsè*, ela “transforma-se automaticamente em ancestral, respeitado e venerado e poderá inclusive ser invocado como *Égún*” (Santos, 2012, p. 254). Com isso, o ancestral não desaparece, mas passará a fazer parte do poderoso axé do terreiro. Para os nagôs, “a morte não significa absolutamente a extinção total, ou aniquilamento, conceitos que verdadeiramente o aterram. Morrer é uma mudança de estado, de plano de existência e de status” (Santos, 2012, p. 253).

O historiador João José Reis (1991), em seu famoso livro *A morte é uma festa*, ao tratar dos antigos cortejos fúnebres de pessoas brancas na Bahia (de 1809 a 1828), pretensamente católicos e fortemente marcados com a presença de pessoas negras, destaca que eles eram espetaculares e, embora tematizassem a morte, aparentavam celebrações da vida (Reis, 1991, p. 137). Já os funerais de pessoas negras escravas e libertas também eram frequentes, com muitos participantes que faziam uma grande “algazarra” (Reis, 1991, p. 162).

Se, para os nagôs, a alegria é um regime de relacionamento com o real, uma forma com a qual as pessoas se relacionam com a vida, um princípio ético, o que podemos dizer de como se constituíram as identidades LGBT-QIAPN+? Apesar de a história oficial de criação do movimento gay ter como mito fundador a Revolta de Stonewall, provocada também pelo direito a se encontrar e festejar, a historiografia e demais estudos sobre as políticas para o respeito à diversidade sexual e de gênero parecem apostar apenas nos afetos tristes e nos problemas pelos quais passam a nossa comunidade. Por que, apesar de nossa história, muitas vezes parece que esquecemos que o significado da palavra gay é alegria e ainda assim não entendemos a alegria e a festa como constituintes de nossas subjetividades? Não teríamos, em realidade ou em potencial, também uma forma de encarar o real marcado pela alegria, uma espécie de *alegria queer* (Wlian, 2022)? Quantos movimentos sociais souberam usar a festa, como fizeram e continuam a fazer os movimentos LGBTQIAPN+, para demonstrar força e combater a invisibilidade, por exemplo, através das nossas imensas paradas espalhadas pelo mundo?

Luto

Ou seja, são muitas perguntas geradas pelos nossos encontros com as produções da cena dos ativismos das dissidências. E elas não param de povoar os meus pensamentos. Vou encerrar este texto com mais uma questão: se várias obras artísticas da cena tratam da violência para com as pessoas LGBTQIAPN+, inclusive de assassinatos, como foi o caso do espetáculo sobre Brenda Lee, e rapidamente convertem essas mortes em festa, estaríamos, com isso, recusando o luto e recaindo na melancolia? Sousa (2019) retomou a discussão do luto e da melancolia desde Freud até as produções de Judith Butler. Em Freud (2010) estão as bases para pensar que no luto choramos por uma perda que identificamos e na melancolia sofremos por algo que perdemos e não sabemos. Por isso, precisamos passar pelo luto, que possuiria várias fases, a fim de resolvermos, de alguma forma, aquela dor pela perda de algo. O psicanalista Christian Dunker (2023, p. 14) explica que “um luto termina quando a perda se integra a uma cadeia de lutos que o precedeu e o tornou possível.” No luto, “por mais dolorosa que a perda seja, acabamos substituindo o objeto amado e incorporando aquilo que se foi como parte de nós” (*Idem*). Quando o luto é “apressado, suspenso ou negado”, o psicanalista o inclui nas “patologias individuais do luto” (Dunker, 2023, p. 15).

Não farei aqui toda a revisão bibliográfica que Sousa (2019) realiza em sua tese, mas destaco apenas que Butler (2009 e 2017), ao retomar o tema do luto, mesmo que de forma distinta de Freud e várias outras autorias, mantém a posição de precisamos enfrentar e passar pelo luto, ao refletir sobre quais mortes nós choramos, sobre quem tem direito a ter uma vida enlutável. Seguindo esse mesmo raciocínio, Sousa (2019), ao analisar espetáculos do coletivo As travestidas, em especial *Quem tem medo de travesti* e *Br trans*, pensou longamente sobre a encenação do luto e defendeu que o grupo, ao colocar em cena os assassinatos de pessoas trans, produziu o enlutamento delas.

Aquela posição de autodesconhecimento perante a perda referida por Butler é verbalizada pela atriz Alícia Pietá em *Quem tem medo de travesti* quando, após uma cena na qual recita as contradições presentes em diversos versículos bíblicos proibitivos, se questiona, olhando para a plateia, sobre tais

interditos em relação aos modos de vida dissidentes: “é o que me resta? Pequenos momentos, farrapos de emoção. E o que me resta? Fragmentos”. Já em *BR trans*, logo após uma cena em que há exposição de imagens e nomes de dezenas de pessoas trans e travestis assassinadas, o ator Silvero Pereira discorre sobre a necessidade de não paralisação diante do medo e da melancolia, enquanto dirige-se aos corpos desenhados com giz no chão e diz: “Nada a fazer. Apenas ficar trancado no meu apartamento lavando minhas mãos sujas de sangue. Um sangue que não é meu, uma culpa que não é minha, [...] Não! Isso eu não vou fazer! Eu vou para a rua, para a chuva!” (Pereira, 2016, p. 26-27) (Sousa, 2019, p. 103).

No entanto, Sousa (2019) também destacou que os espetáculos, logo depois das denúncias e das mortes, imediatamente partiam para o riso e para a *fechação*. Por isso, ao final ele defende que as peças não podem ser analisadas e reduzidas ao luto ou à melancolia, mas que elas provocam o que ele chamou de “*queerificação* do luto e da reparação e uma heterotopia fechativo-lutuosa que aponta um *queer* por vir”. Na época em que li essas reflexões de Sousa (2019), na condição de orientador da tese, fiquei muito satisfeito e concordei com elas. Hoje, depois de assistir outros espetáculos, inclusive os aqui citados, e de ter lido e relido trabalhos como os de Santos (2012), Sodré (2017), Pinho (2021) e Reis (1991), eu já tenho outras perguntas a fazer.

Por exemplo: a ideia de que devemos passar pelo luto e não recair na paralisia da melancolia, no caso da dor causada pela morte de uma pessoa, não está vinculada a uma perspectiva judaico-cristã sobre como se entende a morte? A morte, por uma via cristã, significa que a pessoa terá dois destinos: o céu ou o inferno. Não há a ideia de que a pessoa morta possa ser transformada em um ancestre. Pouquíssimas pessoas podem ser santificadas, depois de um logo processo, mas isso é algo muito raro. Ainda assim, santo e ancestral não são equivalentes. Para os nagôs, segundo Santos (2012, p. 109), o/a ancestre não é um/a santo/a e sequer um/a orixá. Será o que é, um/a ancestral, um espírito de um ser humano que, inclusive, pode ser invocado e se manifestar em determinadas casas específicas ao culto dos *égún*. O que esse modo bem distinto de pensar sobre a morte impacta no luto ou na

melancolia? Seria o luto algo universal? Para pessoas e culturas marcadas, de alguma ou de outra forma, por outras compreensões sobre a morte, distintas das perspectivas judaico-cristãs, faz sentido a necessidade de se passar pelo luto?⁹ Que traços dessas questões poderiam aparecer em produções artísticas que aqui nos interessam, em especial aquelas produzidas por pessoas negras e/ou que recorrem a alguns elementos da cosmologia nagô, como é o caso da ideia de ancestralidade/*transculturalidade*?

Sim, são muitas perguntas e poucas respostas. Alguém poderia dizer que estou “forçando a barra” ao vincular a forma como pessoas do Candomblé encaram a morte com o espetáculo sobre Brenda Lee. No entanto, foi o próprio musical que reivindicou a ideia de *transculturalidade*. E quando se aciona essa ideia, mesmo não sendo uma pessoa de Candomblé, estamos acionando um saber dos terreiros que, como defende Sodré (2017), culturalmente constitui boa parte da cultura brasileira.

Fred Moten (2020) encontrou no *free jazz*, na gravação da canção *Protest*, de Abbey Lincoln, Max Roach e Oscar Brown Jr., o eco do grito proferido por Tia Hester enquanto ela era açoitada durante a escravidão, conforme os relatos do seu sobrinho, o escritor Frederick Douglass, no seu livro de 1845. Moten (2020) chamou isso de resistência do objeto, pois o “grito vira fala, vira música” (Moten, 2020, p. 37). E quais são as resistências dos objetos nos artivismos da atualidade?

Referências

BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder*. São Paulo: Autêntica, 2017.

BUTLER, Judith. *Vida precária: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

⁹ O psicanalista Christian Dunker (2023) acabou de lançar um livro sobre os lutos finitos e infinitos. Nessa importante obra, ele retoma as discussões sobre o luto em Freud, Lacan, Butler e vários/as outros/as autores/as. No capítulo 4, ele trata sobre como os indígenas Araweté lidam com a morte e como realizam os seus atos fúnebres. No entanto, ao invés de pensar essas questões dentro da perspectiva daquele povo, ele insiste em analisá-la a partir da psicanálise, em especial de Freud. Por isso, ele chama o luto Araweté como “atípico”.

CARRIJO, Gilson Goulart; SIMPSON, Keila; RASERA, Emerson Fernando; PRADO, Marco Aurélio Máximo; TEIXEIRA, Flavia Bonsucesso. Movimentos emaranhados: travestis, movimentos sociais e práticas acadêmicas. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 2, e54503, 2019.

CASA 1. Premiado musical Brenda Lee e o Palácio das Princesas reestreeira no teatro do Núcleo Experimental dia 14 de abril, *Casa 1*, 12 de abril de 2023. Disponível em: <https://www.casaum.org/premiado-musical-brenda-lee-e-o-palacio-das-princesas-reestreeira-no-teatro-do-nucleo-experimental-dia-14-de-abril/#:~:text=O%20musical%20Brenda%20Lee%20e,sua%20maioria%2C%20vivem%20da%20prostituição>. Acesso em: 13 set. 2023.

COLLING, Leandro. *Arte da resistência*. Salvador: Devires, 2022a.

COLLING, Leandro. A arte da resistência. In: COLLING, Leandro. *Arte da resistência*. Salvador: Devires, 2022b, p. 9 a 28.

COLLING, Leandro. *A vontade de expor: arte, gênero e sexualidade*. Salvador: EDUFBA, 2021a.

COLLING, Leandro. Fracasso, utopia queer ou resistência?: chaves de leitura para pensar as artes das dissidências sexuais e de gênero no Brasil. *Conceição/Conception*, 10(00), e021004, 2021b.

COLLING, Leandro. *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019.

CUNHA, Eduardo Leal. As gay, as bi, as trans e as sapatão, tão tudo organizada pra fazer revolução! *Jornal GGN*, 26 de novembro de 2017. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/cidadania/as-gay-as-bi-as-trans-e-as-sapatao-tao-tudo-organizada-pra-fazer-revolucao-por-eduardo-leal-cunha>. Acesso em: 19 set. 2023.

DA COSTA, José. O teatro atravessado: imagem, corpo e política na cena contemporânea. In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia e GUIMARÃES, Julia (org.) *O teatro como experiência pública*. São Paulo: Hucitec, p. 242 a 263.

DIP, Juliano. “A gente quer viver”, afirma Valenttino, a primeira travesti a vencer o prêmio Shell de melhor atriz. *Band News*, 26 de abril de 2023. Disponível em: <https://bandnewstv.uol.com.br/conteudo/a-gente-quer-viver-afirma-valenttino-a-primeira-travesti-a-vencer-o-premio-shell-de-melhor-atriz>. Acesso em: 13 set. 2023.

DUNKER, Christian. *Lutos finitos e infinitos*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

FERNANDES, Sílvia. Sintomas do real no teatro. In: LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Hucitec, 2017, p. XI a XVI.

HABIB, Ian Guimarães. *Corpos transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena*. São Paulo: Hucitec, 2021.

LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Hucitec, 2017.

MOTEN, Fred. A resistência do objeto: o grito de Tia Hester. *Revista Eco-Pós*, 23(1), 14-43, 2020.

MUÑOZ, José Esteban. *Utopía queer*. El entonces y allí de la futuridad antinormativa. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

PINHO, Osmundo. *Cativeiro: antinegitude e ancestralidade*. Salvador: Editora Segundo Selo, 2021.

REIS, João José. *A morte é uma festa*. Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SANTOS, Juana Elbein dos Santos. *Os nágô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Êgun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 2012.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nágô*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

SOUSA, Francisco das Chagas Alexandre Nunes de. *Travestígonas: performatividade de gênero, da política e do luto no teatro de As travestidas*. 230 f. 2019. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

WLIAN, Luiz Fernando. A dança dos corpos quebrados: notas para uma alegria queer. In: ANAIS DO 31º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2022, Imperatriz. *Anais eletrônicos*. Campinas, Galoá, 2022. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2022/trabalhos/a-danca-dos-corpos-quebrados-notas-para-uma-alegria-queer?lang=pt-br>. Acesso em: 19 set. 2023.

O CORPO DA PÁGINA: SABERES DECOLONIAIS EM TRÊS PUBLICAÇÕES DE DRAMATURGIA

Ligia Souza de Oliveira¹

Resumo: O estudo pretende refletir sobre a possibilidade de decolonização do livro a partir das reflexões construídas por Françoise Vergès, Leda Maria Martins e Hélène Cixous, articulando noções como pós-museu, oralitura e escrita das mulheres. As reflexões se apresentam como base para análise de três publicações de dramaturgia: *Vaga Carne* de Grace Passô, *MÃE ou Eu também não Gozei* de Letícia Bassit e *Manifesto Transpofágico* de Renata Carvalho. Ressaltando a inscrição do corpo nas páginas das dramaturgias, o artigo sugere a proposição de um *pós-livro* para contemplar as criações dessas artistas.

Palavras-chave: Publicação de dramaturgia. Decolonização do saber. Pós-livro. Oralitura.

Abstract: The study aims to reflect on the possibility of decolonizing the book based on the reflections constructed by Françoise Vergès, Leda Maria Martins and Hélène Cixous, by articulating notions such as post-museum, *oralitura* and women's writing. The reflections are presented as a basis for the analysis of three drama publications: *Vaga Carne* by Grace Passô, *MÃE ou Eu também não Gozei* by Letícia Bassit and *Manifesto Transpofágico* by Renata Carvalho. Reinforcing the inscription of the body in the pages of dramaturgies, the article suggests the proposal of a post-book to contemplate the creations of these artists.

Keywords: Dramaturgical publication. Decolonization of knowledge. Post-book. Oralitura.

Livros à fogueira! Se por um lado, historicamente a defesa do livro parece ser evidente na luta contra extremismos, nacionalismos, misoginias, racismo e tantas outras violências contra as maiorias minorizadas, por outro lado o livro também pode ser considerado um ícone do pensamento racional

¹ Pesquisadora, dramaturga e professora. Pesquisadora de pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas no Programa de Pós Graduação em Artes do Corpo. Doutora em Teatro pela Universidade de São Paulo (BR) com período de intercâmbio na Universidade de Paris 8 – Saint-Denis na França. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná e Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Letras do Paraná. Esta pesquisa é financiada pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (processo nº 2021/04837-9). Contato: oli.ligia@gmail.com.

européu imperialista que legitima a escrita enquanto construção do conhecimento que desconsidera os saberes decoloniais. A escritora argelina Hélène Cixous em seu livro *O Riso da Medusa* (2022) é categórica: “Quase toda a história da escrita se confunde com a história da razão, da qual ela é ao mesmo tempo o efeito, o suporte e um dos álibis privilegiados. Ela coincidiu com a tradição falocêntrica” (*Ibid.*, p. 49). Nesse sentido, criou-se uma fenda entre a cultura oral e a cultura letrada, enfatizando a escrita como uma forma de instituir poder sobre os povos e de perpetuar a misoginia.

O pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos, no podcast *Ilustríssima Conversa* da Folha de São Paulo nos fala sobre a dualidade escrita e oralidade no contexto brasileiro contemporâneo:

A vida inteira nós fomos tachados de analfabetos, de atrasados porque nós não sabíamos ler. De tanto vocês insistirem, a gente aprendeu a ler e a escrever. Mas vocês não aprenderam a falar. Vocês continuam apenas lendo. (...) Nós entendemos que, pra gente se entender bem, agora nós precisamos ensinar vocês a falar (*Ilustríssima Conversa*, 2023).

A pesquisadora Leda Maria Martins no seu artigo *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória* (2003), já nos acenou que a prepotência europeia acredita que a produção do conhecimento está somente na organização, na concretização da escrita, centrado no engenho do campo óptico, da percepção da letra pelo olhar, vinculando visão e conhecimento. Portanto,

tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes (*Ibid.* p. 64).

Ela afirma que os livros, arquivos, bibliotecas, monumentos, museus e outras proposições são dispositivos que a cultura letrada criou para perpetuar esses conhecimentos em detrimento da memória cambiante dos povos tradicionais.

Esses dispositivos de proteção do conhecimento que visam à manutenção do poder eurocêntrico, branco, patriarcal são o centro da discus-

são do livro *Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta*, (2023) de Françoise Vergès. Entre outras questões, ela indica que a origem do museu se deu principalmente para acolher roubos de objetos e obras de outras nações a partir de processos de colonização, e até hoje as suas administrações realizam a manutenção desse poderio. É evidente que, no que tange às artes visuais, é muito mais explícito os capitais financeiros envolvidos, mas nos interessa aqui o que essas instituições vigoram enquanto manutenção simbólica e conservação do imaginário branco e patriarcal, colaborando com a narrativa colonial de preservação da cultura como forma de poder.

É nesse sentido que gostaria de fazer um paralelo com o livro. Essa materialidade, originalmente, é o repositório de uma cultura que silencia, contesta e mata diversas culturas calcadas na oralidade. Como já nos disse Antônio Bispo dos Santos, se os povos tradicionais caminham em direção à cultura letrada, é, generosamente, numa tentativa de diálogo. Já o contrário ainda encontra muita resistência.

Françoise Vergès nos elucida que é impossível pensar a decolonização do museu sem que o próprio mundo seja pós-racista, pós-imperialista e pós-patriarcal (*Ibid.*, p. 22). Não se trata somente de alterações curatoriais ou de aberturas de diálogo com as culturas decoloniais, mas sim da ruína de toda uma estrutura que ainda violenta os povos que não se adequam à cultura europeia e estadunidense e que os mantém refém. Nesse sentido, a autora recorre à noção de *Programa de Desordem Absoluta* de Franz Fanon:

Desordem aqui significa ruptura com uma ordem que só trouxe e continua trazendo caos, destruição, expropriação, extração, exploração e uma divisão racializada de vidas que importam e vidas que não importam. O capitalismo racial e o imperialismo, com a cumplicidade dos Estados, criaram um mundo irrespirável e inabitável para bilhões de seres humanos e não humanos. E não se trata de uma metáfora: concretamente, milhões de pessoas respiram apenas fumaça tóxica e ar poluído, contaminado, e 7 milhões de mortes no mundo estão relacionadas à poluição do ar. Mulheres e crianças do Sul global são as principais vítimas (*Ibid.*, p. 49).

A resposta de Vergès a esse contexto, é justamente a possibilidade de um pós-museu, que configuraria uma utopia emancipadora que fosse capaz de criar novos imaginários de apreensão do mundo “que despertaria sentidos, que deixaria sonho e imaginação voarem” (*Ibid.*, p. 48).

Essa criação de Vergès parece ir ao encontro do que a professora Leda Maria Martins nos apresenta como *Oralitura*, ao evidenciar a produção de conhecimento nas performances rituais do congado, manifestação cultural de origem afro-brasileira. No artigo, ela elenca quatro conhecimentos que podem ser apreendidos através de uma noção de experiência, de construção corporal, de conhecimento através dos sentidos:

a esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura, matizando na noção deste termo a singular a inscrição cultural que, como letra (littera) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo o seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (2003, p. 77).

A noção de escritas grafadas pela voz se soma à sua proposição de *litura*, de rasura do que se entende como construção formal da linguagem, colonizadora, dominante. Além disso, o que nos interessa aqui, é a extensão que a professora Leda Maria Martins faz para a proposição de *oralitura*. Não se trata de uma noção que se adequa somente às performances rituais, às experiências do acontecimento, da presença, mas sim de uma extensão dessa proposição aplicada à diversas linguagens, “tanto na letra caligrafia no papel, quanto no corpo em performance” (*Ibid.*, p. 77). Para sintetizar, ela recorre ao verbo *tanga*, de origem na língua bantu do Congo, que designa ao mesmo tempo o ato de escrever e de dançar.

Mas recorremos agora a uma leitura de gênero no que tange à prática da escrita a partir do pensamento de Hélène Cixous. Para ela, em relação à escrita das mulheres, não há uma diferença de atividade no que tange ao oral e ao escrito. Há, historicamente, uma violência de gênero em relação às duas linguagens: “toda mulher conheceu o tormento da chegada à palavra oral, o co-

ração a ponto de explodir, às vezes queda ao perder a linguagem” (2002, p. 52). Mas o que nos interessa da reflexão de Cixous é justamente o quanto a construção dessa fala ou dessa textualidade possui outros traços que abrem uma fenda no que se sustentou historicamente como a construção de um discurso: “é hora de a mulher imprimir sua marca na língua escrita e oral” (*Ibid.*, p. 52).

Esse chamado da autora se dá principalmente pela consciência de que a escrita das mulheres parte da descoberta de um corpo singular, que o patriarcado acabou por silenciar por tantos anos: “que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto foram de seus corpos” (*Ibid.*, p. 41). É através dessa apreensão sobre o próprio corpo que se dará a descoberta de uma escrita fora dos padrões falocêntricos e de uma construção baseada no *antílogo* (*Ibid.*, p. 52).

Ao mencionar a oralidade para as mulheres, Cixous afirma também uma outra estrutura de construção do discurso, que aqui aludimos também à escrita:

Escute uma mulher falar em uma assembleia (caso ela não tenha perdido dolorosamente o fôlego): ela não “fala”, ela lança seu corpo trêmulo no ar, ela se joga, ela voa, ela é inteira que se transmite através da sua voz, é com seu corpo que sustenta com vitalidade a “lógica” de seu discurso; sua carne fala a verdade. Ela se expõe. Na realidade, ela materializa de modo carnal o que pensa, ela significa o que pensa com seu corpo. De certa maneira, ela inscreve o que ela diz, por que não nega à pulsão sua parte indisciplinada e apaixonada pela palavra. Seu discurso, mesmo “teórico”, ou político, não é jamais simples ou linear, ou “objetivado” generalizado: ela traz na história a sua história (*Ibid.*, p. 55).

Além disso, o que gostaríamos de evidenciar é que essa acepção do corpo enquanto inscrição da experiência e narrativa das mulheres, não se apresenta como uma noção única, uniforme. Ela é, antes de tudo, uma recusa cambiante, que quando se torna codificada pelo sistema teórico masculino, patriarcal, se transforma: “ela (a mulher) só se deixará imaginar pelos sujeitos que rompem com os automatismos, pelos que correm às margens e que nenhuma autoridade poderá jamais subjugar” (*Ibid.*, p. 58).

Nesse sentido, apresentamos três livros que, carregados de discursos decoloniais, apresentam estruturas que nos convidam a pensar, referenciando Françoise Vergès, na possibilidade de *pós-livros*. Seleccionamos três artistas do teatro que atuam no campo das mulheridades e que nos convidam a pensar a condição das mulheres negras, das mulheres mães e das travestis, de forma colocar seu corpo à frente, a se lançar, a voar, deslocando o nosso entendimento prévio sobre a materialidade livro e nos convidando a fruir de modo distinto, provocador e igualmente corporal.

***Vaga Carne* – Grace Passô**

A publicação da dramaturgia *Vaga Carne* (2018) de Grace Passô foi editada pela Javali e já se encontra em segunda edição. Nesta reflexão, iremos passar por três questões: seu conteúdo, a narrativa construída; o engenho linguístico que deflagra o ritmo da fala; e a materialidade do livro, sua visualidade enquanto performance da página. Separadas metodologicamente, elas se alimentam e passeiam entre si.

O texto de Grace Passô inicia pela indicação: “Vozes existem. Vozes. Pelas matérias” (*Ibid.*, p. 15 e 16). Esse é o mote geral da dramaturgia, uma voz que passeia pelos objetos e que retira a centralidade da experiência humana da construção narrativa. A voz flana por objetos e seres diversos: um pato, um cavalo, uma mostarda, uma estalactite, a hélice de uma avião, e demonstra que a constituição dessas materialidades produzem habitações distintas. Essa questão está completamente vinculada ao entendimento que os humanos fazem da linguagem. Essa voz nos explica que o uso ordenado da linguagem justifica-se pelo fato dessa voz estar, nesse momento, habitando o corpo de uma mulher:

Sou uma voz, apenas isso. E, mesmo sabendo que vocês não acreditam nesse tipo de existência, que não é humana, vim até aqui, proferir sons de vossas línguas limitadas. Línguas que não decidem. Não decidem se falam o que escrevem, ou se escrevem o que falam. Estou me comunicando com palavras de um bicho humano, porque vocês são egoístas,

que só entendem as próprias línguas. Eu poderia me comunicar em Código Morse, em sons inaudíveis, em ondas magnéticas, ou qualquer outra coisa assim (*Ibid.*, p. 17).

Essa confrontação sobre o que se entende por ser humano parte de uma contestação direta da linguagem. Se comunicar é apenas uma parte das utilizações da linguagem, como já nos dizia Valère Novarina (2009), e esse entendimento está completamente vinculado a uma ideia do que seja a humanidade e o mundo partindo principalmente de uma visão eurocêntrica e patriarcal, que coloca a razão como forma central de construção do pensamento.

E é por isso que, quando a voz entra no corpo de uma mulher negra a narrativa se transforma, e a autonomia que a voz tinha sobre a sua perambulação, de forma ilesa, se modifica em para uma encarnação desconhecida: “Quem é você, mulher? O pato, a mostarda, as estalactites, a hélice do avião eu entendi imediatamente quando entrei, mas você...” (Passô, 2018, p. 19). A voz perde a sua liberdade de trânsito quando se estabelece no corpo dessa mulher, e acaba ela próprio, sofrendo transformações, como, por exemplo, o esquecimento, ou a incerteza: “E eu devo te agradecer, carne, sua máquina me ensina. Eu já me sinto matéria nesses cantinhos da sua carne, já me sinto com volume, vagar por aqui parece copulação. Corpo, corpo, carne aberta, já quase acredito que existo!” (*Ibid.*, p. 46). Dessa maneira, Grace Passô nos convida a refletir sobre a relação entre linguagem e corpo. Não se trata mais de uma construção a priori, um discurso que deve se adequar às concepções de humanidade e civilização. Aqui, a voz é transformada pela carne de uma mulher negra, não consegue se separar, não há mais dualidade, elas se estruturam mutuamente.

A partir deste contexto, já fica evidente que a questão da oralidade é tema central da dramaturgia. A narrativa apresenta uma situação irreal mas legível, abordando questões da filosofia e da filologia acerca da criação, da utilização e da composição da linguagem em relação ao sujeito.

Porém, além de uma discussão que pode parecer teórica, o texto também coloca a oralidade como uma experiência prática. Ele apresenta uma construção prosódica que nos convida a oralizar (sem necessariamente vocali-

zar) suas palavras. Podemos indicar a repetição como um vestígio da materialidade da língua, por exemplo: “Ou quando a torneira gotejava sem interromper, sem interromper, sem interromper, sem interromper...” (*Ibid.*, p. 16). Ou ainda, no trecho abaixo, o uso da pontuação quebra acordos ortográficos e nos convida a perceber a fala enquanto musicalidade, não somente pela escolha das palavras e sua estrutura de repetição, mas também pela pontuação que impõe pausas e respirações que constroem recorrências sonoras.

Ei, eu estou aqui,
Eu estou aqui,
Eu estou aqui.
Você. Você é muito.
Você é pouco.
Você é quase nada.
Muito. Pouco. Quase nada.
Eu não dormiria com você.
Você, eu não te quero.
Você, eu te amo.
Você, eu te quero agora (*Ibid.*, p. 20 e 21).

Essa construção também aparece no trecho que se segue:

Eu adoro dizer, adoro o gesto que diz com as palavras, adoro dizer com as palavras, adoro dizer, por exemplo... “bostica de nada”. Ei, cawboy, você é um bostica de nada! E também posso mudar a procedência da carne: Tu é um bostica de nada, seu cabra da peste! Dá pra mudar também a nacionalidade dessa carne: tu es bete, ou quoi? (*Ibid.*, p. 21).

Esse trecho nos convida a oralizar um ritmo específico que faz parte da nossa vivência com a linguagem no contexto brasileiro. A voz se impõe no escrito e por ela é conduzida. O corpo que produz um som ao falar, e esse som, mesmo que mental, é uma construção evocada pela prosódia, pela escolha das palavras no papel. Grace Passô nos coloca essa relação paradoxal: “Línguas que não decidem. Não decidem se falam o que escrevem, ou se escrevem o que falam” (*Ibid.*, p. 17).

Por fim, esse deslocamento da linguagem também acontece se pensarmos que, no caso da publicação, esta voz que habita o corpo de uma mulher na construção narrativa, quando se trata da materialidade, se encontra habitando o livro em questão. E é nesse sentido que a autora proporciona também uma construção não discursiva de seu texto. A voz habita o livro, mas problematizando a sua própria constituição colonial. Não se trata somente de um repositório de discursos articulados pela utilização indicativa, comunicacional das palavras. Assim como o corpo de uma mulher negra, neste livro, se coloca como uma ruptura, uma fratura, um buraco, um furo na articulação racional do pensamento.

Vemos um corpo agindo sobre o papel, e como tal, se coloca em dança com ele. O momento em que essa construção material se apresenta, parece ser ideal na elaboração narrativa da dramaturgia: a voz, ao encarnar o corpo de uma mulher negra, nos confidencia que esta carne está se impondo sobre sua existência e modificando sua própria constituição. No início ela nos confidencia: “posso penetrar, invadir, ocupar tudo. Também não tenho começo, nem fim, nem começo. também não tenho vida, porque eu não tenho fim. Se eu não tenho fim, eu não tenho vida” (*Ibid.*, p. 18). Esse trecho afirma a constituição de um presente radical na constituição dessa voz, uma desconstrução total da noção cronológica de tempo.

Porém ao encarnar uma mulher negra, a própria voz reconhece que, nela, há a constituição do tempo enquanto passagem, finitude, mas não necessariamente a cronológica eurocêntrica. Ao tentar sair do corpo da mulher, a voz raivosa afirma: “tem uma palavra na sua língua que eu adoro gritar, uma palavra que define muito bem essa situação. Eu vou gritá-la pra você, sua carne pequena e insuportável, escuta e me larga, escuta esta frase com todos os sons” (*Ibid.*, p. 23). E, após esse trecho, encontramos no livro uma série de páginas em branco e seguido delas, a frase: “eu me esqueci” (*Ibid.*, p. 27).



Primeiramente, a proposição de diversas páginas em branco acaba por nos convidar a vivenciar o silêncio desse corpo, desta situação. O leitor, ao virar diversas páginas em branco, experimenta o silêncio do texto. Isso seria completamente diferente se a autora tivesse optado por nos indicar em formato de rubrica, “silêncio”, ou mesmo, “silêncio longo”. O entendimento racional sobre o silêncio se difere completamente da experiência do silêncio provocada pelo ato de folhear as páginas em branco.

Há, nessa proposição, uma imposição do tempo que se parece com o que a autora propõe enquanto tema. A voz, que se dizia ileso ao tempo, experimenta a falta de memória, o que ela mesma explica como uma construção humana, após páginas e páginas em branco:

Não! Inferno! Eu nunca, sua carne maldita, eu nunca tive isso, isso não é meu, eu sou um fluxo sonoro, eu não tenho mãe, eu sou outra coisa, o tempo é puro pra mim, pra mim não existe trajetória, pra mim não existia “cronologia”, eu sou uma voz apenas. Cadê minha palavra? Merda! Não, ninguém me guia, eu me guio. Não, eu peguei doença de ti,

é esse sangue, eu devo estar cheia de sangue, eu fui contagiada. Não, “esquecer”, não, eu prefiro me acabar do que ter isso, esse vazio... eu me esqueci. Isso é sonso (*Ibid.*, p. 33).

Nesse sentido podemos fazer um paralelo entre o sangue e a página. Se foi através da encarnação dessa mulher preta, que a voz se colocou enquanto materialidade que se inscreve no tempo, o livro também opera nesse mesmo sentido, pois as páginas em branco alteram a construção da linguagem esperada, e nos atenta que nele operam temporalidades distintas que coexistem: o tempo da narrativa, o tempo do autor e o tempo do leitor que performa essa voz corporalmente a cada vez que a leitura acontece.



Dessa forma, Vaga Carne se mostra como uma possibilidade de descolonizar o livro, impondo a narrativa indicativa às construções que se colocam na alteridade, no encontro com o outro e com a transformação do saber a partir de uma visão de compartilhamento, e não mais como repositório de informações e de disputa de poder.

MÃE ou Eu também não gozei – Letícia Bassit

A dramaturgia autobiográfica de Letícia Bassit, editada pela Clara-boia, confidencia com os leitores o percurso de descoberta de uma gravidez, os 09 meses de gestação, o nascimento de seu filho e os primeiros meses do bebê. Nessa narrativa, a autora apresenta o fato de desconhecer a identidade exata do pai de seu filho, revelando que os quatro homens possíveis pais, ao serem interpelados pela notícia, afirmaram: “esse filho não é meu, eu não gozei” (2022, p. 79). Assim, a dramaturga levanta uma série de reflexões sobre a repressão ao prazer feminino, paternidade, a ausência da denominação dos pais em certidões de nascimentos, maternidade solo e outros temas.

O texto de Bassit já nos convida desde o início: “eu não vou parar de andar. andando eu me salvo de mim mesma” (*Ibid.*, p. 26). Nos indica também que este texto se trata de uma encruzilhada, referenciando a narrativa afro-brasileira como um lugar sagrado. Porém a variação por ela proposta, EN CRUZ ILHADA, revela a contradição do momento da descoberta da gravidez, uma situação de extrema solidão e carregada de julgamento pelo desconhecimento da figura paterna. Acompanhamos essa caminhada ao longo de todo livro, que, ao final, subverte a palavra vagabunda, e coloca nele também a noção de vagar, de percurso. Caminhamos com a autora, somos interpelados por ela, e também fazemos calos nos pés: sua leitura nos coloca em cheque, enfrenta nossos preconceitos e também nos deixa desconfortáveis pela co-responsabilidade, enquanto sociedade, pela narrativa de dor das mulheres mães.

É também por isso que a dramaturgia de Bassit apresenta uma diversidade de formas textuais. Na sua andança, cada episódio requer uma maneira distinta de existência. Há formas que se aproximam da narrativa prosódica, em outros momentos acompanhamos o ritmo das palavras versificadas num poema e outras encontramos vozes dialogando, às vezes com outras pessoas, às vezes consigo mesma.

A autora desconstrói o que entendemos como escrita dramática tradicional. As convenções do texto teatral são desconsideradas. Em sua dramaturgia não há nenhuma rubrica, nenhuma indicação cênica. As proposições em itálico, em certos momentos, brincam com as expectativas e referências dos leitores:

Já transei com toda uma tribo.
Concebi, pari e criei aqui.
Sozinha.

É meu útero que fala.

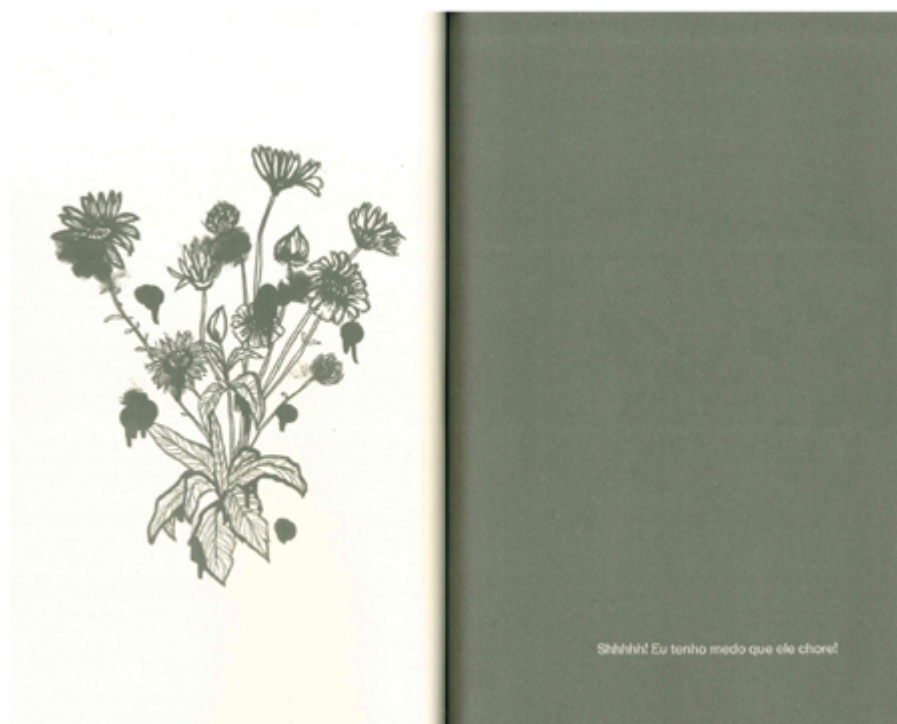
Minha existência se faz no abismo, no infinito, no horizonte.

Nesta encruzilhada (*Ibid.*, p. 31).

Apesar de não apresentar o formato convencional de dramaturgia, é presente em todo momento uma dimensão da fala, da oralidade, que nos remonta à escrita teatral. O ritmo, o silêncio, a respiração da página em branco e a disposição dos textos instauram o acontecimento teatral.

No decorrer da leitura tivemos uma sensação do livro enquanto um acontecimento. Ele apresenta uma narrativa, mas não é só isso. A leitura em si é um acontecimento. Sem recorrer à estrutura do teatro, eu, leitora, também não penso exatamente nele, mas também não leio da mesma forma que um livro em prosa. Percebo a fruição deste livro como um acontecimento artístico que rompe o fluxo do cotidiano, e dessa forma, se faz teatro, pois compartilho o tempo/espço dessa materialidade contínua com a autora que um dia escreveu essas palavras direcionadas a mim.

Ainda nessa quebra da convenção teatral, encontramos várias páginas em preto com a escrita em branco. Essa construção nos traz a dimensão de “situação” de maneira muito forte. Os escritos repetem o mesmo tema: “Você está ouvindo o choro dele?” (*Ibid.*, p. 34), “Shhhhhh! Eu tenho medo que ele chore!” (*Ibid.*, p. 65), “O medo do choro dele é o maior medo que já senti” (*Ibid.*, p. 106). Essas páginas distribuídas ao longo do livro nos levam a pensar numa situação recorrente da condição da mulher mãe: um quarto escuro, a tentativa de silêncio e a insistência para que o bebê durma, para que nada atrapalhe o seu descanso. Sem nenhuma rubrica, somos transportados para essa situação através de uma construção da página.



Outra proposição nos convida a fruir o texto para além de seu entendimento lógico, narrativo. Vários desenhos acompanham a dramaturgia, assinados pela artista Juliana Piesco. Uma série de flores nos convidam a fazer conexões, livre associações com o texto: a autora explica que sua mãe sempre a chamou de florzinha, indicando sua fragilidade (*Ibid.*, p. 42), em outro momento relata o despertar de sua sexualidade “os anos se passaram e um dia desabrochei. Floresci” (*Ibid.*, p. 42), ou ainda quando ela fala sobre as hemorróidas que a gravidez gerou, comparando seu cú com flores “meu cu floresceu. Voltei a ser Florzinha, exatamente do mesmo jeito que minha mãe sempre sonhou” (*Ibid.*, p. 63), por fim, ela referencia as flores com um anúncio de morte “ESCÂNDALO. Parece nome de flor. Flor de funeral” (*Ibid.*, p. 95). E por isso, a cada imagem de flor, temos uma construção diferente do significado dessa imagem.

Isso também acontece com os quatro diferentes desenhos de corvos, que simbolizam os quatro homens que não assumiram suas responsabilidades diante da possibilidade da paternidade. São quatro desenhos de ângulos dife-

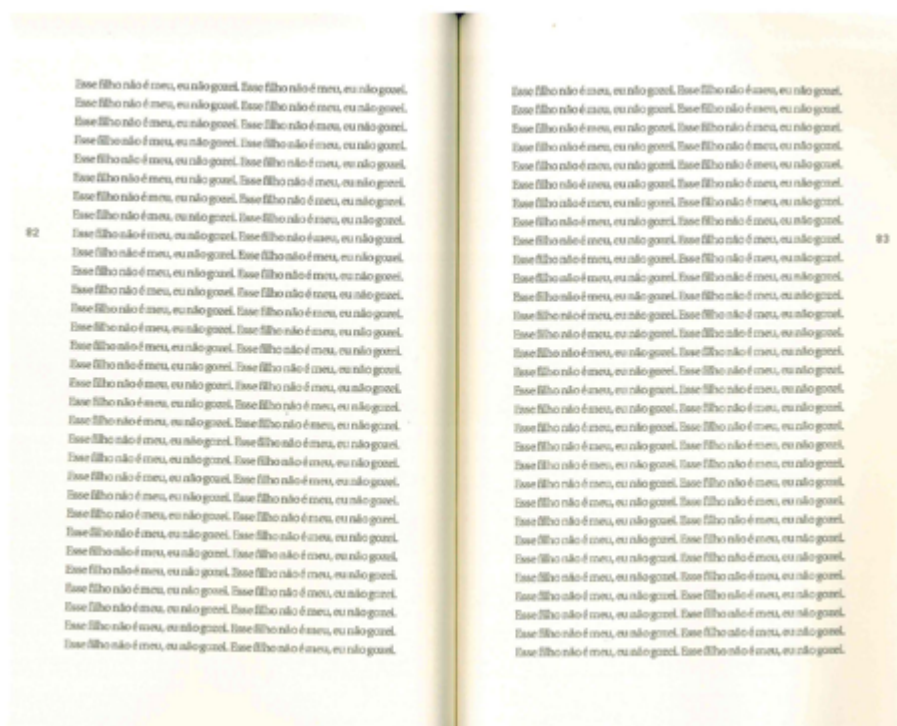
rentes de um mesmo corvo, representando a semelhança das ações dos quatro homens. Também acompanhamos ao longo do livro o desenvolvimento de um feto através de desenhos, nos primeiros ainda muito pequeno, em formato que se assemelha à condição no útero, até encontrarmos, enfim, o bebê sendo amamentado no colo da mãe. Os desenhos também traçam uma caminhada ao longo do livro, um percurso.

Outro trecho textual muito interessante é a construção de frases onomatopaicas que decodificam a sonoridade produzida pelos bebês. Em determinado ponto do livro encontramos uma página inteira com a repetição: “Abruuu abruuu dze dze bru bru mama mama vuu vuu ta” (*Ibid.*, p. 88). O que a autora nos propõe é a vivência dessa linguagem, e não somente a compreensão lógica dos ruídos dos bebês (que poderia ser construído através de uma rubrica descritiva). A escolha de Bassit é nos colocar como leitores vivenciando esta linguagem, ouvindo suas construções sonoras. Em outro momento ela intercala esses sons, ruídos dos bebês, com frases da mãe direcionadas ao bebê: “Cadê meu amorzinho? Achou?” ou ainda “Ai que sorriso lindo! Vamo brincá do quê?” (*Ibid.*, p. 114). Nesse trecho fica evidente que a linguagem se dá para além da comunicação lógica, do entendimento racional, do significado das palavras. Referenciamos a poeta Ana Martins Marques “espera, estou inventando uma língua para dizer o que preciso” (2017, p. 34), para evocar a proposição de Bassit, que constrói uma nova linguagem para falar sobre sua maternidade que prevê também a voz de seu bebê, numa simbiose.

Uma noção importante para entender a construção da autora é a proposição de repetição. Como os dias de uma mãe com filho bebê se repetem entre mamadas, trocas de fraldas, tentativas de sono e muita roupa e louça para lavar, o que muda nessa sucessão de atividades repetitivas, é o desenvolvimento do bebê. No seu livro também vemos uma estrutura de repetições (trechos em fluxo, prosa, trechos em verso, diálogos, desenhos, páginas em preto se intercalam entre si), mas aqui, o que se desenvolve é a narrativa.

Por outro lado, a repetição também acontece em páginas inteiras com a mesma frase, ou mesma palavra. O chamamento “mamãe” (Bassit, 2022, p. 104) ocupa duas páginas inteiras do livro, nos lembrando a perpetuidade da

condição materna. Mas também encontramos quatro páginas com a afirmação: “Esse filho não é meu, eu não gozei” (*Ibid.*, p. 81). Elas reforçam o posicionamento dos quatro homens com quem a autora teve relações sexuais. Quatro páginas de negativas, que contrastam a frase solitária de Bassit “Eu também não gozei” (*Ibid.*, p. 80). Essas duas repetições elucidam o título do livro.



Mas essas páginas também revelam um ato de fala, conforme as reflexões de John Austin (1990). Após as quatro páginas, encontramos o seguinte trecho:

Essa frase não cabe na minha boca. Minha língua não é capaz de realizar qualquer movimento para que ela seja pronunciada. Meus lábios não se encontram, minha laringe, faringe, traqueia, diafragma, pulmões, cordas vocais falham. Não há espaço, forma, formato, ângulo, numero, palavra, sentido, coisa, lógica, linguagem, qualquer possibilidade para que essa frase seja dita pelo meu corpo. Porque a presença de um bebê dentro de mim é a minha verdade. O rasgo do meu ventre é a minha



verdade. O peso da minha barriga é a minha verdade. O peso do meu bebê grudado em mim, pendurado em mim, é a minha verdade. A memória do meu útero é a minha verdade. A única que tenho (*Ibid.*, p. 85).

Essa recusa de Bassit nos faz pensar: na performance do texto, se não é a autora que diz, então, quem disse, já que eu li, realizei silenciosamente esta frase por quatro páginas seguidas? Se essa construção não cabe na boca de Bassit, porque coube na minha? Compreendo que falamos nós, os leitores, pois, enquanto sociedade, ainda não estamos preparados para acolher uma criança no mundo. A dimensão tribal, de rede, é colocada à prova quando da afirmação da frase. Nós, leitores, afirmamos oralmente: “Esse filho não é meu, eu não gozei” (*Ibid.*, p. 81). Bassit constrói um ato de fala coletivo e o processo de responsabilização se dá com a existência do seu livro no mundo.

A escrita de Bassit passa pela escrita de sua própria experiência, com rasgo no ventre, o peso da barriga e do bebê. Seu livro é a decodificação do seu corpo, por isso a linguagem utilizada não pode seguir as normas de uma ortografia ou de uma convenção europeia, colonial. O livro de Bassit, com estruturas tão diferentes entre si, nos revela as transformações contínuas de um corpo grafado pela experiência da maternidade.

Manifesto Transpofágico – Renata Carvalho

A dramaturgia de Renata Carvalho, editado pela Casa 1, é um manifesto e uma autoficção. Nesse texto, ao mesmo tempo em que ela nos conta alguns episódios de sua vida e de sobre o seu processo de transição, ela também apresenta e reflete sobre como a sociedade brasileira convive com as travestis. Em ambas as narrativas, violência e potência convivem nas mesmas páginas.

O título faz referência ao *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, considerado um ícone do movimento modernista do início do século XX. A ideia de antropofagia por Oswald se dá no diálogo com outras culturas, um canibalismo para a construção de uma arte que revele o compartilhamento de instâncias antes separadas: “só não me interessa o que não é meu” (2023, s.p.). Dessa mesma forma, Renata opera no diálogo profundo. Seu texto apresenta

66 notas que referenciam suas fontes, em sua larga maioria outras travestis que constroem com ela o discurso que articula no texto. Por fim, ela altera a célebre frase oswaldiana para demonstrar o preconceito nacional com máxima violência: “é homem ou mulher? That is the question” (Carvalho, 2021, p. 22).

Essa questão, para além de ser articulada no texto como discurso e narrativa, povoa as páginas do livro enquanto imagem, cor e sensações que delas emanam. Já na abertura do livro encontramos uma montagem de fotos de travestis e frases estampadas como manchetes sensacionalistas. Destaca-se a palavra TRAVESTI estampada em caixa alta no canto direito superior da página, local conhecido como destaque na diagramação publicitária. A composição faz referência direta à estética televisiva e jornalística que foi extremamente importante para a visibilidade das vidas travestis, ora de maneira violenta, ora de forma a exaltar sua potência. Essa montagem constrói um quadro em rosa e azul, cores que estarão presentes ao longo de todo o livro. Essa proposição imagética que abre o livro é justificado pela autora no início do texto:

o meu corpo (TRAVESTI) sempre chega antes, na frente, como um muro, um outdoor ou um letreiro piscante, independentemente de que eu seja ou do que eu faça, mesmo eu existindo a partir de 1981, com impressões digitais únicas RG tal, CPF tal, certidão de nascimento e não importa o nome escrito (*Ibid.*, p. 08).

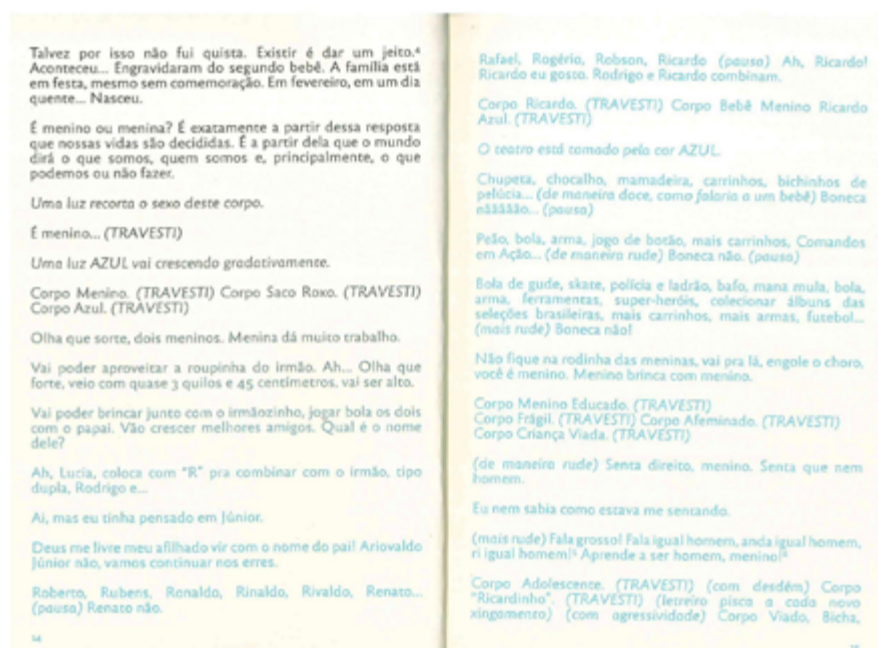
É nesse sentido que o corpo da página se transforma no corpo de uma travesti. É através das cores azul e rosa coexistentes que a materialidade do corpo da artista se coloca na página.

Além dessa referência inicial, que iremos aprofundar em seguida, o livro também apresenta um diálogo forte com o acontecimento teatral. A autora não renuncia às rubricas que explicam a dimensão das construções cênicas. Com isso, a ideia de *blackout* se mostra importante ao longo da obra. Já na capa encontramos uma fotografia do corpo da autora Renata Carvalho recortado pela iluminação do teatro que não nos deixa ver o seu rosto. Mas, além disso, encontramos várias páginas em preto sucedidas da indicação “blackout”. Renata Carvalho nos explica a dimensão dessas páginas, desse escuro que chega aos nossos olhos:

(em voz baixa) E aquilo que não se fala passa a não existir. Põe debaixo do tapete na sala de jantar, ninguém vai notar. (sussurrando) Aqui a gente desaparece quieta, quieta, e voz baixa. Silenciosamente. Sós e (a voz alta) desesperadas. Somos veladas ainda vivas” (*Ibid.*, p. 20).

O *blackout* e a página preta simbolizam a morte, o apagamento dos corpos travestis e de suas vivências. Uma violência que aqui se projeta em cor.

Ainda no campo da construção das cores, encontramos também a alteração da cor da fonte dos textos. Numa aparente normalidade, o texto inicia com a fonte em tonalidade preta. Porém, quando Renata vai nos relatando o seu nascimento biológico e a designação familiar de seu gênero, “É menino” (*Ibid.*, p. 14), o texto começa, gradualmente, a se transformar do preto para o azul. Todo o relato violento sobre a relação de sua família com a performance de gênero da autora durante a infância permanece em azul, e revela a violência desse momento de sua vida: “Não fique na rodinha das meninas, vai pra lá, engole o choro, você é menino. Menino brinca com menino. (...) Senta direito, menino. Senta que nem homem” (*Ibid.*, p. 15). A violência da narrativa masculina é referência também na designação da cor azul como seu representante.



Em seguida encontramos o caminho inverso, do azul para o preto, justamente quando a família começa a recusar sua identidade pela violência da dominação cis-heteronormativa. A transformação inicia justamente no trecho em que a família expulsa sua existência do convívio: “Vai morar na Amazônia, assim ninguém saberá que você é nosso filho. E se te perguntarem, diga que não tem nem mãe nem pai” (*Ibid.*, p. 16). E continua quando a autora discorre sobre sua própria condição: “ela passou os últimos anos da vida correndo do menino que ela tentava ou costumava ser...” (*Ibid.*, p. 16). O retorno à fonte em cor preta se apresenta como uma recusa ao azul, sua existência não pode ser negada, sua identidade de gênero se colocava com força, mesmo que ela lutasse contra.

Em seguida encontramos a transição para a cor rosa justamente quando a autora compartilha a violência em outro polo, quando o corpo travesti se coloca como tal e gera preconceitos diversos:

odeio como as pessoas encaram meu corpo, (TRAVESTI), tratam meu corpo, (TRAVESTI), comentam sobre meu corpo. (TRAVESTI) Olham meu corpo (TRAVESTI) sempre numa vasculha alucinante, cada centímetro dele, cada ângulo: vão no gogó, nas mãos, nos pés, na neca, olham cuidadosamente o volume, o nariz... Até meu pulso já foi posto à prova, todes atrás de algo dito masculino para poderem assim deslegitimar meu corpo enquanto feminino (*Ibid.*, p. 22 e 23).

Encontramos então a palavra TRAVESTI em letras maiúsculas em cor branca ocupando duas páginas com fundo rosa reforçando a construção do feminino. Renata reforça: “este corpo quis ser um corpo feminino. E é no corpo que as travestis se produzem enquanto sujeitas” (*Ibid.*, p. 23). Retomando o corpo da página como o corpo de uma travesti, a habitação em rosa reforça a construção no feminino.

Não podemos deixar de mencionar que utilização das cores azul e rosa faz referência direta a uma situação recente no Brasil: a ministra do governo Bolsonaro, Damares Alves, avessa aos avanços no que tange às discussões sobre identidade de gênero e sexualidade, declarou que os meninos só deveriam usar azul e as meninas rosa, uma declaração completamente antiquada e

preconceituosa. O livro sugere essa leitura a partir de sua materialidade, sem tematizar o fato diretamente. Ao colocar essas duas cores no texto, a autora afirma sua condição de travesti de natureza não binária. O discurso autobiográfico ganha um ponto de vista ainda mais político com esta proposição.



Depois deste letreiro em fundo rosa, não há transição da cor da fonte. Na página seguinte, encontramos a cor preta diretamente. Há na cor preta uma necessidade de normalização desses corpos. Não no sentido de entrar na norma, mas no sentido da convivência, da necessidade de aceitação, respeito, para além da tolerância. A fonte em preto revela uma busca da autora de colocar seu discurso também como um discurso que deveria ser cotidiano, sem sofrer violência. Ela segue nessa cor por seis páginas, nos apresenta um histórico das travestis no imaginário brasileiro, suas potências e também as violências que sofreram, principalmente nas décadas 60, 70 e 80.

Mas quando Renata Carvalho discorre sobre o preconceito contra as travestis em relação à epidemia de AIDS na década de 80 e 90, o texto vol-

ta a mudar de cor, agora em vermelho, representando o perigo que, preconceituosamente, os corpos travestis representaram naquele período. Também por conta desse preconceito a autora conta em vermelho sobre a Operação Tarântula, que prendia, violentava e matava travestis na cidade de São Paulo em 1987, sobre a Diáspora Travesti, quando houve um êxodo das travestis em direção à Europa, e sobre a Casa de Apoio Brenda Lee que acolheu diversas travestis em tratamento da AIDS.

O texto vai se alterando gradualmente para a cor preta novamente quando a autora vai listando a forma de defesa das travestis através do uso da gilete, por conta do medo do contágio da AIDS. Uma ferramenta de proteção de seus corpos. Agora a narrativa segue em cor preta até o fim do texto. Mas gostaríamos de fazer uma reflexão também sobre o uso dessa cor como uma pretensa e inocente normalidade que não existe. Renata Carvalho, ao fim da narrativa, nos explica:

essa linha tênue do feminino e masculino para a travesti é quase uma obsessão. (...) E tentamos nos encaixar nos padrões da mulher, feminilidade e cisgeneridade com toda essa pressão estética. Corremos atrás dessa tal passabilidade, muito por motivos de segurança (*Ibid.*, p. 39).

Assim como o corpo travesti, a cor preta se apresenta como um campo de contradição que neste livro não nos deixa, corpos cisgêneros, confortáveis na leitura. Somos co-responsáveis pelas violências que esses corpos sofrem.

O livro finaliza com um letreiro com a palavra TRAVESTI em letras maiúsculas e no fundo preto. Esse letreiro nos faz pensar sobre a intenção da autora nessa repetição intensa da palavra travesti ao longo do texto. Aqui, a palavra se funde com o corpo em cena: “então, hoje eu resolvi me vestir com a minha própria pele, o meu Corpo Travesti, até que ele se humanize, se naturalize e acalme os olhos e olhares cisgêneros” (*Ibid.*, p. 43).

Conclusão

Finalizamos este estudo fazendo uma conexão com a menção à fogueira de livros apresentada no início deste texto. Não é à toa que, assim como os livros, mulheridades também foram queimadas ao longo da Idade Média. Seus corpos são luta e resistência em si mesmos e por isso quando se apresentam nas páginas de um livro se tornam igualmente inflamáveis. O livro, ou melhor, o pós-livro e o corpo das mulheridades têm a mesma materialidade disruptiva, podem destronar. É evocando a natureza imaginativa e utópica de Vergès, a rasura e dança de Leda Maria Martins e a exposição e visceralidade corporal de Hélène Cixous que tateamos algumas possibilidades de construção do livro enquanto um saber decolonial, dando palco, página em branco, aos corpos de artistas incríveis como Grace Passô, Letícia Bassit, Renata Carvalho e muitas outras que virão.

Referências

- AUSTIN, John. *Quando Dizer é Fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BASSIT, Leticia. *Mãe ou Eu também não gozei*. São Paulo: Claraboia, 2022.
- CARVALHO, Renata. *Manifesto Transpofágico*. São Paulo: Casa 1: Editora Monstra, 2021.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- ILUSTRÍSSIMA CONVERSA: Estados e partidos são colonialistas. Entrevistado: Antonio Bispo dos Santos. Entrevistador: Eduardo Sombini. *Folha de São Paulo*, 19 ago. 2023. Podcast. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2023/08/estado-e-partidos-sao-colonialistas-diz-quilombola-antonio-bispo.shtml>. Acesso em: 19 de agosto de 2023.
- MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. *Como se fosse a casa (uma correspondência)*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- MARTINS, Leda. *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.
- NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.



PASSÔ, Grace. *Vaga carne*. Belo Horizonte: Javali. 2018.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago e manifesto da poesia pau-brasil*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 10 de outubro de 2023.

VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o Museu: Programa de Desordem Absoluta*. São Paulo: UBU Editora, 2023.

A MONSTRUOSA NORMALIDADE EM “A DESAFORTUNADA HISTÓRIA DO ROMANCE DE JULIETA E ROMEU”¹

Djalma Thürler²

Resumo: Neste artigo, a peça teatral “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu”, encenada pela ATeliê voadOR Teatro, em 2022, é lida sob a perspectiva da monstrosidade, cuja característica principal consiste na reunião de vários elementos por justaposição, tornando a peça, não apenas a soma desses elementos, mas algo novo, desconhecido, ainda sem nome e resistente à descrição. A partir de “A cultura dos monstros: sete teses (2000), de Jerome Cohen – não o primeiro esforço, mas uma espécie de fundação para a criação do monster studies – procuramos pensar que a dramaturgia monstruosa, pode ser entendida como um método empírico interdisciplinar de produção dramática decolonial e contrahistórica que questiona estruturas e papéis sociais percebidos não apenas como normais, mas como forças naturais da vida.

Palavras-chave: ATeliê voadOR Teatro. Dramaturgia monstruosa. Monster studies. Teatro contemporâneo.

Abstract: In this article, the play “The unfortunate story of the romance of Juliet and Romeo”, staged by ATeliê voadOR Teatro, in 2022, is read from the perspective of monstrosity, whose main characteristic is the meeting of many elements by juxtaposition, making the piece, not just the sum of these elements, but something new, unknown, still nameless and resistant to description. Starting from “Seven Theses of Monster Theory” (2000), by Jerome Cohen – not the first effort, but a kind of foundation for the creation of monster studies – we try to think that monstrous dramaturgy can be understood as empirical method interdisciplinary decolonial and counterhistorical dramaturgical production that questions structures and social roles perceived not only as normal, but as natural forces of life.

Keywords: ATeliê voadOR Theatre. Monstrous dramaturgy. Monster studies. Contemporary theater.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 / This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

² Investigador Colaborador do ILCML, da Universidade do Porto (Portugal), é diretor artístico e dramaturgo da ATeliê voadOR Teatro (<http://www.atelievoadorteatro.com.br>). É Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. E-mail: djalmathurler@ufba.br.

As histórias da história da peça

“Este poema chama-se drama, ou seja, ação, e não narrativa;
Aqueles que o representam são chamados de atores, não de oradores;
aqueles que estão presentes são chamados de espectadores, e não de Ouvintes.
Por fim, o local utilizado para estas performances chama-se teatro,
ou seja, um local onde olhamos para o que ali se faz, e não, onde ouvimos o que se diz”³
(D'Aubignac, La Pratique, p. 407).

Este texto trata do processo de encenação do espetáculo “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu”, vencedor do Prêmio 24º Festival Cultura Inglesa, em 2020. Com a pandemia causada pela COVID-19 e o impacto nas indústrias culturais e criativas, seu adiamento para 2022 coincidiu com a comemoração dos 20 anos de carreira da ATeliê voadOR Teatro. A estreia aconteceu na Sala do Coro do Teatro Castro Alves, em Salvador, capital da Bahia, em 19 de maio de 2022, permanecendo em cartaz até 12 de junho do mesmo ano.

A ATeliê voadOR Teatro é uma Companhia de repertório conectada à Universidade Federal da Bahia, em Salvador, seu berço institucional, sustentada por três eixos, a pesquisa, a extensão e a formação, que desde sua origem, “[...] se revela como um coletivo cênico vinculado às questões decoloniais, dos confrontos contra hegemônicos e heteronormativos” (Santos, 2019, p. 40). Seu repertório e procedimentos de encenação são pensados sob um viés interdisciplinar e apoiados em teorias como os estudos culturais, decoloniais e subalternos, a teoria *queer*, os estudos das encruzilhadas e transfeministas, todas reunidas sob a ideia dos “saberes de desaprendizagens” (Thürler, 2018) e suas contribuições epistemológicas, éticas e políticas.

O ponto de partida da encenação de “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu” foi o texto “Ensaio sobre a inevitabilidade” (2013, p. 9), de Filomena Vasconcelos, introdução da tradução portuguesa de “Romeu

³ Texto adaptado pelo autor do original: “Ce poème est nommé Drama, c’est-à-dire, Action, et non pas Récit; Ceux qui le représentent se nomment Acteurs, et non pas Orateurs ; Ceux-là même qui s’y trouvent présents s’appellent Spectateurs, ou Regardants, et non pas, Auditeurs; Enfin le lieu qui sert à ces Représentations, est dit Théâtre, et non pas Auditoire, c’est-à-dire, un Lieu où on Regarde ce qui s’y fait, et non pas, où l’on Écoute ce qui s’y dit”.

e Julieta”. Nele, a autora parte da ideia de que esta “não é uma história original”, ou seja, se devemos a Shakespeare a história mais completa de Romeu e Julieta – afinal, se boa parte da trama já estava lá, assim como as personagens principais, Shakespeare aprofundou a história, desenvolveu personagens secundárias, introduziu uma alternância de episódios trágicos, violentos e passagens cômicas, cenas poéticas ou românticas – ele está longe de ser seu único autor, afinal, os nomes das duas famílias já teriam sido mencionados na “Divina Comédia”, publicada em 1321, quando no sexto canto do Purgatório, Dante Alighieri fala das brigas entre as famílias italianas: “Vê, descuidoso, na aflição tamanha, / Capelletti e Montecchi entristecidos. / Monaldi e Filippeschi, alvo de sanha. / Vem, cruel, vewr feis teus suprimidos: / De tanto opróbrio seu toma vingança” (Alighieri, sd, sp).

Posteriormente, a trama dos dois amantes foi repetidamente desenvolvida na literatura italiana do Renascimento. Os nomes de Romeu e Julieta aparecem pela primeira vez em “Giulietta e Romeo. Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti”, de Luigi da Porto, publicada postumamente em 1930, onde a ação se passa precisamente em Verona. Da Porto foi um soldado e escritor que se apaixonou perdidamente por sua prima Lucina Sarvognana, em 1511. Suas famílias, porém, eram hostis ao florescimento de tal amor, tanto que ele se exilou em Montorso Vicentino, perto de Vicenza, triste e exausto da vida. É nessas condições que nasce a história de Romeu e Julieta, diretamente inspirada em seu próprio romance impossível. O autor já ambienta a história na cidade de Verona e dá aos seus protagonistas os nomes de Romeu e Giulietta.

Dezenove anos depois, a história de amor dos dois amantes é retomada por Matteo Bandello, que se contentará em desenvolver a história respeitando o enredo de Da Porto. Com base nessa versão, o francês Boistuau traduziu para sua língua o romance de Romeu e Julieta, permitindo assim que essa história entrasse no reino de França. Desta tradução francesa, em 1559, derivaram posteriormente duas primeiras versões inglesas. O poema narrativo de Arthur Brooke, “The Tragicall Historye of Romeus and Juliet” (1562), é a primeira tradução inglesa dessa história, e serviria como fonte chave para Shakespeare, em 1597. Situado nas “colinas fecundas” de Verona, o poema de Brooke

descreve a rixa “mortal” entre duas famílias ricas e nobres – Capulet e Montague. Neste cenário, o autor conta a história ‘infeliz’ de uma bela juventude, Romeus Montague, cujo coração é apanhado pela sábia e graciosa Julieta Capulet. Mas o próprio Brooke afirma ter baseado o seu trabalho na novela italiana de Matteo Bandello (1554), embora na realidade pareça ter utilizado a tradução francesa de Boaistuaú, já citada aqui. A segunda versão inglesa sobre a intriga dos amantes de Verona também ecoa no segundo volume de “The Palace of pleasure”⁴, em que o autor William Painter faz uma tradução, desta vez em prosa.

Pela ótica de Vasconcelos, se a história de Romeu e Julieta é a história que se tornou clássica através do bardo inglês, ela é “antes de mais nada uma reescrita, um texto que vive de ser reescrito, texto de e para outro texto, texto sobre outro texto ou texto para outros textos. Revela-se, então, a importância capital da tessitura de fontes, influências e referências de carácter inter e metatextual em que a peça de inscreve, de muito difícil rastreio e descrição na sua totalidade” (*Idem*, p. 12). Se por intertextualidade, em seu sentido mais restrito, podemos destacar a presença de um texto noutro texto por citação ou evocação, acrescentaríamos que em “Romeu e Julieta”, nota-se, também, a presença da hipertextualidade, que designaria uma relação de derivação entre um texto e outro texto, que poderia, portanto, ser chamada de reformulação de um texto-fonte por pastiche, paródia, simplificação, aglutinação ou outro recurso qualquer. Ou seja, essa dramaturgia é atravessada por referências que dialogam entre si, que se saqueiam, que se reescrevem.

Do Brasil, a principal fonte intertextual foi o cordel “Romance de Romeu e Julieta” (1975), disponível no site da Fundação Casa de Rui Barbosa que, embora seja atribuído a João Martins de Athayde, poeta popular e primeiro editor proprietário importante do Nordeste, nascido aproximadamente em 1880, é difícil confirmar sobre sua autoria. A propósito, esse foi o mesmo texto utilizado na adaptação para o teatro realizada por Ariano Suassuna, em 1997.

⁴ Esta famosa coleção de contos foi publicada pela primeira vez em 1566, com 60 contos. Foi seguido no ano seguinte por um volume incluindo 34 novas histórias. Uma edição melhorada (1575) continha mais sete novas histórias. “The Palace of Pleasure” tinha como objetivo puramente a diversão dos leitores, com histórias traduzidas do latim, do grego ou de traduções francesas das línguas originais; daínda outros das coleções italianas de Boccaccio, Bandello e Marguerite de Valois.

Essa introdução apoia a ideia de que a história de Romeu e Julieta foi multiadaptada ao longo dos séculos em uma ampla variedade de formas e mídias e continuam a gerar desdobramentos contemporâneos, desde sinfonias e filmes⁵ até mangás e shows de marionetes, num processo legítimo de transculturação que, em seu caráter dialógico, liga e combina culturas e tempos históricos diferentes na sua narrativa, graças ao manejo peculiar e particular das inovações da modernidade na sua escrita, gerando produtos novos e originais a nível individual, político e acadêmico (Rama, 2008).

1. Diante do monstro, a ordem racional se desintegra

Interessar-se pela noção de gênero literário no campo particular da escrita dramática é assumir que o teatro, quando a palavra escrita funciona como única testemunha, pertence à literatura, no entanto, as diferentes abordagens estabelecidas pela crítica sobre essa questão demonstram a complexidade desse assunto, além da pouca relevância da tradicional distinção estabelecida outrora entre poesia, teatro e romance.

Herdeiros de Aristóteles continuamos a pensar que “em se tratando de texto dramático, com o fim último da encenação, não nos podemos ater a considerar somente a fala e as réplicas dos atores. Todo o teatro é linguagem, desde a escritura do texto até a sua encenação e recepção por um público” (Fernandes, 2007, p. 100-101), ou seja, o espetáculo nada tem a ver com a poética, porque “la puesta en escena del espectáculo es más un problema de la técnica escenográfica que de los poetas” (Aristóteles, sd, p. 8), quer dizer, a encenação tem efeito sobre os ânimos da plateia, mas, em si, pouco a ver com a dramaturgia.

Se concordarmos com Evelyne Hoisel (2014, p. 79), para quem “enquanto manifestação literária, o texto dramático contém aspectos que o singularizam em relação às demais”, este gênero, então, se referirá a um conjunto de textos que compartilham características comuns, tanto no conteúdo quanto na forma, como o destaque gráfico para a fala dos atores e as rubricas, mas, torna-

⁵ O filme de George Cukor (1936), de Franco Zeffirelli (1968) e de Baz Luhrmann (1996), são algumas das versões mais conhecidas para o cinema.

-se mister destacar, que há uma enorme variação dentro dos próprios gêneros (às vezes até mais do que entre os gêneros) e que, portanto, ao menos contemporaneamente, não deveriam ser vistos como categorias fixas por serem tão frequentemente implantados por praticantes de teatro em diferentes tipos de combinações híbridas, ou seja, a identidade genérica de um texto deveria ser estabelecida pelo próprio autor ou, na sua ausência, pelo leitor por meio da comparação com outros textos semelhantes.

Nesse diapasão, “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu”, ao atender apenas aproximadamente aos critérios de definição de gêneros e, portanto, ao mostrar como é difícil sua classificação, seja porque o gênero, como tradicionalmente conhecemos, não reflete suas especificidades, seja porque o modo de nomeação é simplesmente defasado, pode ser considerada como uma dramaturgia monstruosa, “a antítese do ‘belo animal’ aristotélico” (Thürler, 2022, p. 3), porque nesse caso, há uma deliberada encruzilhada de gêneros literários e outras multicamadas textuais. Em última análise, o termo ‘texto para encenação’, mais do que ‘peça’ ou mesmo ‘texto para teatro’, designaria com mais precisão o fim da dramaturgia monstruosa, por causa de seus reflexos no âmbito de uma política de subjetivação (Rolnik, 2008; Thürler, 2019), já “que o monstro sempre desestabiliza a representação e a identidade em suas diversas formas de expressão” (Peixoto Júnior, 2010, p. 180) afetando profundamente a vida daqueles que nos assombram.

Entre os textos líricos de Brooke e Athayde, a novela de Bandello e a peça de Shakespeare, o que esta montagem da Ateliê voadOR propõe é uma complexa negociação cultural entre essas fontes em suas forma e conteúdo. Da primeira, combina a macroestrutura épica do cordel de Athayde com as microestruturas dramáticas, líricas e narrativas das demais fontes literárias para jogar com a ambiguidade e irregularidade da linguagem; da segunda, se afasta do moralismo desaprovador e da mensagem sombria e cautelosa que os primeiros autores (Brooke e Athayde) dão aos seus poemas trágicos – a de que se cedermos à ‘luxúria’, ao desejo desonesto e negligenciarmos os conselhos dos nossos pais, apressar-nos-emos a uma ‘morte infeliz’ como estes ‘infelizes

amantes⁶ – para desempenhar um importante papel na discussão contemporânea de alguns dos problemas mais desafiadores da sociedade, os traumas coloniais, as relações de poder e as desigualdades, ou seja, a forma como as pessoas se relacionam com os monstros revela como elas entendem a si mesmas, seu mundo e sua posição dentro dele.

Se para Filomena Vasconcelos, essa negociação cultural transforma a peça isabelina num “palimpsesto de leituras” (2013, p. 10), “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu” é o efeito de relação, de cruzo com outros textos para a construção de novos sentidos, uma encenação em encruzilhada, provocada pela vontade de expandir referências e conhecimentos sobre tudo que os olhos podem alcançar além da “marafunda colonial” (Rufino, 2019, p. 74), numa espécie de encenação exusíaca.

Seu título, por exemplo, além de uma síntese dos títulos de João Martins de Athayde (“Romance de Julieta e Romeu”), Arthur Brooke (“A trágica história de Romeu e Julieta”) e Ariano Suassuna (“A história do amor de Romeu e Julieta”), propõe, também, sua inversão protagonica. Acostumados no Ocidente a avizinhar os nomes dos casais literários com o do homem em primeiro plano, como são os casos de “Tristão e Isolda”, “Abelardo e Heloísa”, “Píramo e Tisbe”, “Orfeu e Eurídice”, “João e Maria” (o conto de fadas e a música), só para citar alguns, “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu”, ao trazer o nome de Julieta para o primeiro plano, destaca o caráter assertivo de Julieta, afinal, é ela a personagem principal, ela quem vive mais conflitos, quem está rodeada de mais personagens, quem planeja a fuga, o casamento, ela é quem mais age, enquanto romeu assume ser apenas “o bobo do seu destino” (Thürler, 2022b, sp).

Nem é preciso dizer, aliás, que a hibridação, a mistura e a estrutura dramática não linear, como quer indicar a expressão dramaturgia monstruosa, na carona parafrásica de Luiz Rufino (2019, 2021), Luiz Antonio Simas (2018, 2019), Hadock-Lobo (2007, 2020) e Arnaldo Xavier (*apud* Duarte; Fonseca, 2011), está a se referir, por um lado, a uma forma de linguagem insubordinada,

⁶ No poema de Brooke, ama e frei são ambos punidos pelo seu envolvimento na morte dos adolescentes. A ama é banida, o frei é enforcado, afinal, ambos infringiram a lei.

totalmente contrária às formas canônicas de controle, regulação e vigilância e, por outro lado, fiel às forças de movimento, cruço, rasura, invenção. Desse modo, sua dramaturgia é terreiro “que tudo come e corpo que tudo dá” (Simas; Rufino, 2018, p. 10), sem nenhuma obrigação com a lógica racional, articulando tudo aquilo que não parece articulável, de forma úmida (Hadock-Lobo, 2020), sem se preocupar com definições, não sendo seca nem molhada (*Idem*, 2007), uma dramaturgia monstruosa, afinal,

a monster may obviously be a composite figure of heterogeneous organisms that are grafted on to each other. This graft, this hybridization, this composition that puts heterogeneous bodies together may be called a monster. [...] But a monster is not just that, it is not just this chimerical figure that in some way grafts one animal onto another, one living being onto another. A monster is always alive, let us not forget. Monsters are living beings. The monster is also that which appears for the first time and, consequently, is not yet recognized. A monster is a species for which we do not yet have a name, which does not mean that the species is abnormal, namely the composition or hybridization of already known species⁷ (Derrida, 1995, p. 385-386).

O monstro “constitui, assim, uma espécie de operador quase-conceptual” (Gil, 2000, p. 175) para o qual ainda não temos um nome definido, mas uma composição ou hibridação de outros já conhecidos, cujas fronteiras não se pode esconder. A variedade de perspectivas literárias e conexões interdisciplinares possíveis traz à tona os desafios teóricos e metodológicos pertinentes relacionados a como o monstruoso encontra aplicação não apenas no pensamento crítico em artes, mas também em outros contextos.

Ao exigir um “repensar radical da fronteira e da normalidade” (Cohen, 2000, p. 31), ele não simplesmente se mostra – *elle se montre* – em

⁷ Um monstro pode obviamente ser uma figura composta de organismos heterogêneos que são enxertados uns nos outros. Esse enxerto, essa hibridação, essa composição que junta corpos heterogêneos pode ser chamada de monstro. [...] Mas um monstro não é só isso, não é só essa figura quimérica que de alguma forma enxerta um animal no outro, um ser vivo no outro. Um monstro está sempre vivo, não nos esqueçamos. Monstros são seres vivos. O monstro é também aquele que aparece pela primeira vez e, conseqüentemente, ainda não é reconhecido. Um monstro é uma espécie para a qual ainda não temos um nome, o que não significa que a espécie seja anormal, nomeadamente a composição ou hibridação de espécies já conhecidas. Tradução nossa.

algo que ainda não se mostrou e que, portanto, parece uma alucinação, mas, também adverte – *monstrum* –, salta aos olhos, assusta, justamente porque não havíamos nos preparado para identificar essa figura, afinal, “o monstro resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um “sistema” que permita a polifonia, a reação mista (diferença na mesmidade, repulsão na atração) e a resistência à integração (*Idem*, 2000, p. 31).

Importante destacar que a compreensão do tempo como binária, linear e progressiva tem sido fundamental para o desenvolvimento e a autoimagem da modernidade europeia que remonta ao imperialismo, cuja maneira de perceber e contar sobre o mundo resultou na normalização de uma exploração cada vez maior da vida, do trabalho e do meio ambiente. Na contramão dessa perspectiva, um giro monstruoso (seria também um giro *queer* e decolonial?) permite que os sujeitos acreditem, experimentem, descrevam e desenvolvam experiências e sensibilidades para outras temporalidades humanas e mais que humanas, modificando a maneira como nos relacionamos uns com os outros e com o mundo e, nesse sentido, criando estruturas dramáticas alternativas que podem abrir espaço para histórias extremamente necessárias, mas ainda não disponíveis.

2. Como os monstros dependem dos humanos que eles assombram

Se monstros eram indicadores de estranheza e perigo, maravilhas híbridas que revelavam distância do familiar e do seguro, o espetáculo “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu” é exemplo de uma dramaturgia monstruosa por mais de uma razão: (i) pela sua estrutura genérica inclassificável, ao mesmo tempo drama, prosa e poesia, em redondilhas ou alexandrinas, em estrofes isométricas ou livres; (ii) pelos recursos estéticos, com fortes alusões às festas populares do Nordeste (São João) e Sudeste (Comissão de Frente de Escolas de Samba do Rio de Janeiro) e às religiões afrobrasileiras, como a macumba; (iii) pela pluralidade musical, desde arranjos acústicos e populares, até o orquestral, da cena do balcão extraída do musical “West Side

Story”⁸ e por fim; (iv) pelos *insights* que revelam sobre o estado social e político das coisas, afinal, os monstros ao engolirem nossos costumes e expectativas culturais, tornam-se o que comem e, então, refletem de volta para nossos próprios rostos, tornados repugnantes.

O encontro com um monstro – os monstros representam o mal ou a transgressão moral e cada época evidencia um tipo particular de monstro – pode nos permitir parar, questionar, tanto nossas estruturas sociais, quanto nossas atitudes em relação à sociedade. Os monstros da cultura contemporânea, ao assegurar a emergência da diferença, incomodam e assombram e nessa dupla ação nos fazem perguntar: Onde termina o monstro e onde começa o humano?

No mundo de Julieta e Romeu não é o amor que assombra, embora caótico e perigoso, esteja sempre ligado através da palavra e da ação à violência, aliás, amor e morte aqui dançam um estranho *ballet*, cujo clímax é a morte dos dois protagonistas. Na peça, o amor está intimamente ligado à morte, como se o espectro funerário os perseguisse desde o momento em que se encontram no baile até o seu trágico fim. Ao ligar o amor à dor (amar é mesmo quase uma dor?) e, por fim, ao suicídio, Shakespeare sugere que existe um sentimento inerente de violência em muitas das facetas físicas e emocionais da expressão do amor. Gérard Garcia (2013) nos faz lembrar que, em francês, as expressões “l’amour, la mort” formam uma linda aliteração, mas, também, uma antinomia, porque amor é vida, mesmo que no sentido figurado você possa morrer de amor por alguém.

Mas o assombro que permite a interrogação de problemas sociais está em um diálogo entre os atores narradores já no final da peça:

Ator 5:

A ideia de que os noivos

Escolhessem um ao outro

Livrentemente, para uma vida marital

era um absurdo total?

⁸ O musical “West Side Story” é inspirado em “Romeu e Julieta”, de William Shakespeare e se passa em meados da década de 1950 no Upper West Side de Manhattan, na cidade de Nova York, então um bairro multirracial e operário. Foi concebido por Jerome Robbins com música de Leonard Bernstein, letra de Stephen Sondheim e livro de Arthur Laurents.



Ator 6:

Foi este o maior motivo
Da infelicidade de seus ais
Deveria ser o casamento uma instituição
Social, econômica e política
A ser decidida pelos seus pais?

Ator 5:

Os Amantes de Verona
tiveram fim desgraçado
Só porque contrariaram a ordem social,
Foram punidos de forma descomunal,
embora tenham morrido
um com a outra abraçado.

Atores 6 e 7:

Julietta apunhalada,
Romeu envenenado.

Ator 6:

Mas o teatro não é um tribunal
Ele encena questões sobre a violência,
O destemper, a dor, o poder,
O malquerer, o amor marginal
Mas não precisa realizar
Julgamento justo em seu final

Ator 7:

Ninguém pode amarrar as pontas
Dessa história de modo
Ordenado e conclusivo
Ou emitir juízo absoluto e objetivo

Ator 4:

Diferente do texto original
Que dá mote para essa encenação
Vamos, nós, finalizando a sessão
Mas não sem antes dizer que, afinal,
Quem como nós, odeia a tradição

Não pode concordar que
Julieta tenha sido punida por
Por se entregar à sua paixão
Ou Romeu, impedido de
Repetir o seu tesão porque
seu pai, um dia,
de um crime lhe cobrara a solução (Thürler, 2022b, sp).

Sob o olhar da encenação, as trágicas mortes de Julieta e Romeu nunca foram, senão, um modo de denúncia do patriarcado, de um sistema de educação para as normas, para a lógica social imputada pela autoridade soberana – que decreta controle, poder e disciplina sobre as intenções da infância – que é reconhecida como uma força de monstruosa normalidade (La Chance, 2010).

Para La Chance (2010), em uma sociedade onde os monstros são espetacularmente visíveis, eles não são realmente monstruosidades, pois recebem, ou os dispositivos corretivos da normalidade ou são exilados em espaços heterotópicos. O monstro seria, antes, aquele/aquilo que é invisível, idêntico ao indivíduo comum e, assim sendo, se volta contra ele mesmo e a norma que o constitui para mostrar suas contradições e criticá-lo. Em Julieta e Romeu é a violência o monstro ininteligível, que se desprende de seu solo materno, do amor humano, das alegrias compartilhadas, *un déballage* grotesco e anacrônico em relação aos costumes e valores da contemporaneidade que, ao perturbar o espectador, o convoca a se reconstruir em um processo de reumanização, a imaginar novas relações sociais.

É por esse prisma que, apesar de estar tudo ali, amor jovem, ódio amargo, comunidades rivais, mortes imerecidas, a história dos amantes de Verona não é apenas uma história de amor, este é apenas pano de fundo de uma sociedade distópica, em caos: “From ancient grudge break to new mutiny, / Where civil blood makes civil hands unclean” (Shakespeare, Prólogo, sem paginação), ou seja, é mesmo no Prólogo, em tom sinistro e ameaçador, que é transmitida a mensagem de violência da peça, uma agenda contrária à vida que o mundo resolveu ver apenas como uma história de amor, aliás, uma história que precisa ser ferozmente disputada.

Se o palco é o espaço da transgressão e constitui um mundo de fantasia, de imaginação, de ficção, gerado pela ação das personagens – o outro lado do espelho de Alice –, onde tudo é possível, incluindo a fuga dos códigos, convenções e regras que enquadram e regulam as relações interpessoais, podemos falar, então, que “A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu” cria uma fissura, uma inversão nessa relação, pois, ao entrar no mundo do espelho e, portanto, participar ativamente da cena, o espectador passa a ter aquela característica do monstro apontada por Cohen (2000), de ser o mesmo no outro e o outro no mesmo, o que traz à tona, apesar de sua autonegação, sua monstruosidade, afinal, “*quoi qu’il en soit au réel de la spécificité biologique du monstre, le sentiment de la monstruosité naît de là aussi, d’une impression d’égarement: je ne me retrouve pas en moi-même, cette chair que j’habite m’échappe*” (Ardenne, 2010, p. 384).

A inversão dessa relação deixa claro que o que está em jogo para Ardenne (2010) é a perplexidade do espectador que, desorientado, reconhece em si mesmo o que lhe escapa. Frente à monstruosa normalidade em que está inserido, incapaz de falar ele mesmo do mal-estar que o habita, reconhece no teatro um dispositivo onde outros, que não ele, falarão em seu lugar, onde ele é falado mais do que fala para si mesmo, onde é testemunha das contradições que o habitam e se reconhece, portanto, voluntariamente na posição de hospedeiro de males que não mais pode controlar a partir de então.

Quero dizer, o monstro, na sociedade do século XXI e como temos mencionado, deve ser visto, por um lado, como um Outro dialético que põe em crise pensamentos binários, cujo o objetivo a nosso ver, não é a destruição da normalidade monstruosa, mas sua desconstrução, afinal, ela pode ser enfraquecida quando, o indivíduo comum, tomado pelo sentimento abissal de sua diferença consigo mesmo é capaz de reconhecer as engrenagens que se tornaram identificáveis através do teatro.

“A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu”, portanto e por fim, quer ser uma porta aberta, um cheque em branco que deseja permitir que seu espectador entre em diálogo com o Outro e, seguindo o raciocínio de Michaël La Chance (2010), perceba que os monstros estão, de fato, inscritos na

banalidade, no dia a dia e só podem se tornar visíveis, ou melhor, perceptíveis, se eles falarem através de nós, porque dessa fala surge a dúvida do humano em nós. Nesse sentido é, então, impossível fazer com eles – os monstros de monstruosa normalidade –, o que fazemos com os monstros espetaculares – os que fortalecem o domínio da norma –, porque aqueles não podem ser isolados e tornados exceções abjetas, porque estão completamente relacionados conosco.

Referências

ARDENNE, Paul. *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du 20 siècle*. Paris: Éditions du Regard, 384, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Disponível em: <https://bityli.com/WnI8kE>. Acesso em: 11 mar 2023.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Disponível em: <https://bityli.com/tAHO14>. Acesso em: 08 fev 2023.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DERRIDA, Jacques. Passages – From Traumatism to Promise (Interview with Elisabeth Weber). In: Jacques Derrida, Elisabeth Weber, Peggy Kamuf: *Points... Interviews, 1974-1994*, Stanford, 1995, p. 372-395.

DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, M. N. S. (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, v. 4, História, teoria, poética, 2011.

FERNANDES, Juliana Assunção. *Texto narrativo/texto dramático: uma análise de “A Rosa do Adro”*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007.

GARCIA, Gérard. Roméo et Juliette: l'amour, la haine; l'amour, la mort. *Academie Du Var*, 2013. Disponível em: <https://bityli.com/UD0RfV>. Acesso em: 15 mar 2023.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HADDOCK LOBO, Rafael. *Para um pensamento úmido: a filosofia a partir de Jacques*. Tese. Doutorado em Filosofia. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

HADDOCK LOBO, Rafael. Sonho meu (ou a festa que Derrida me deu). In: MEDEIROS, Claudio; GALDINO, Victor. *Experimentos de Filosofia pós-colonial*. São Paulo: Ed. Filosófica Politeia, 2020.

HOISEL, Evelyne. Fronteiras do gênero dramático. In: LOPES, Cássia; LEÃO, Raimundo Matos (Org.). *Tempos de dramaturgia*. Salvador: EDUFBA, 2014.

LA CHANCE, Michaël. La monstruese normalité. Dans Palmiéri, C. (dir.) *De la monstruosité: expression des passions*. Québec: L'Instant même et Montréal: Jaune-Fusain, 55, 2000.

PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. Sobre corpos e monstros: algumas reflexões contemporâneas a partir da filosofia da diferença. *Psicologia em Estudo*, Maringá, vol. 15, n. 1, p. 179-187, jan./mar. 2010.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Panoramas. 2ª ed. Buenos Aires: Ediciones Andariego, 2008.

ROLNIK, Suely. "Geopolítica da cafetinagem", in: FURTADO, B.; LINS, D. *Fazendo rizoma – pensamentos contemporâneos*. São Paulo: Hedra, 2008, p. 25-44.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. *Vence-demanda: educação e descolonização*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2021.

SANTOS, Josué Leite. *A (tecno)cena: Arte como política de subjetivação*. Tese em Cultura e Sociedade. Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2019.

SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Romeo and Juliet*. Disponível em: <https://bityli.com/92WkoP>. Acesso em: 16 mar 2023.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

THÜRLER, Djalma. "Sabedoria é desaprender – notas para a construção de uma política cultural das margens". In: SILVA, G. *Alfabetização política, relações de poder e cidadania: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018, pp. 14-26.



THÜRLER, Djalma. *Sexualidade e políticas de subjetivação no campo das artes*. Salvador: UFBA, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências; Superintendência de Educação a Distância, 2019.

THÜRLER, Djalma. *Dramaturgia monstruosa: teatro contemporâneo e outras políticas de subjetivação*. Salvador: Projeto de Pesquisa Sênior, CNPQ, 2022.

THÜRLER, Djalma. *A desafortunada história do romance de Julieta e Romeu*. Salvador: mimeo, 2022b.

VASCONCELOS, Filomena. Ensaio sobre a inevitabilidade. In: SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2013.

O MUNDO É URGENTE: A LITERATURA DE IVÁN MONALISA OJEDA Entrevista com Luiz Henrique Moreira Soares¹

Djalma Thürler²

Thürler: Luiz, você está prestes a defender uma tese de doutorado sobre Iván Monalisa Ojeda? Fale um pouco sobre ela.

Luiz Henrique Moreira Soares: Iván Monalisa Ojeda é artista dissidente, imigrante chilena e *transgender two-spirit*, nascida em Llanquihue, cidade localizada na Região de Los Lagos, ao sul do Chile, em 1966. Trata-se de uma das vozes mais importantes na narrativa latino-americana contemporânea, pois, por meio de seus contos/crônicas, de gênero flutuante e indefinido, a escritora personifica uma comunidade de travestis-*locas* de Nova York, sobrevivente desde os fins da década de 1990. Sem príncipes encantados, a comunidade aparece nessas narrativas como a personagem principal, flagrando movimentações históricas, as iniciativas de gentrificação dos bairros nova-iorquinos e as políticas de controle dos imigrantes ilegais. A literatura de Monalisa Ojeda, nesse quadro, pode significar a expansão da herança de um conjunto de práticas culturais “degeneradas”, denominadas por Gabrielle Bizzarri como “Queeramérica”, parte de um *corpus* literário travesti em processo de ebulição, encenando pulsões e visões sobre a violência cotidiana e as (im)possibilidades do afeto.

¹ Doutorando e mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras), da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) Campus de São José do Rio Preto. Possui graduação em Letras/Inglês pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP) Campus de Jacarezinho, e Pedagogia pela Universidade Anhembí Morumbi. Possui textos literários publicados em diversas revistas literárias do Brasil e do exterior.

² Investigador Colaborador do ILCML, da Universidade do Porto (Portugal), é diretor artístico e dramaturgo da ATeliê voadOR Teatro (<http://www.atelievoadorteatro.com.br>). É Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. E-mail: djalmathurler@ufba.br.

Thürler: O que seria *transgender two-spirit*?

Luiz Henrique Moreira Soares: *Two-spirit* é um termo cunhado por nativos norte-americanos e canadenses na década de 1990. Refere-se aos indivíduos que articulam os dois “espíritos”, masculino e feminino, além de deslocamentos de identidades e papéis fixos de gênero e de conceitos arquitetados pelo processo histórico de colonização. Nos entremeios dessa identidade – ou de um mosaico identitário, pois a autora congrega a experiência da imigração e da prostituição nesse jogo – podemos entender como a produção de Monalisa Ojeda opera, articulando e questionando os binarismos que constituem uma identificação legível, legítima e controlada pelo Estado.

Thürler: E a relação de Iván Monalisa Ojeda com o teatro?

Luiz Henrique Moreira Soares: Antes, é importante dizer que a história de Iván Monalisa Ojeda é um projeto ainda em processo de registro. Inicia o curso de Direito na Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), ainda como Iván Ojeda, mas logo abandona para estudar Artes Dramáticas na Universidad de Chile (UCH), em Santiago. A efervescência cultural do ambiente acadêmico a possibilita conhecer e firmar contato com figuras eminentes da vanguarda santiaguina, como Sérgio Parra, Pedro Lemebel e Francisco “Panchito” Casas (estes dois últimos, especialmente, fundadores do coletivo de arte Las Yeguas del Apocalipsis).

Durante o curso, Iván Ojeda elabora performances artísticas em diálogo com o contexto chileno de contracultura, de expressão e busca por liberdade democrática. Em 1992, aos 25 anos, monta a primeira peça de teatro, intitulada *BUFONADA*, na qual encena as possibilidades de desconstrução de noções identitárias fixas, especialmente ao colocar como protagonista uma travesti chamada Él/ella. No mesmo ano, apresenta *Alexina, un deseo interferido*, peça baseada nos textos do poeta chileno Juan Luis Martínez e nos escritos sobre sexualidade de Michel Foucault. A peça conta com a participação de vários artistas, como Carmen Berenguer, Virginia Errázuriz, Eduardo Cáceres e Magali Rivano.

Thürler: E só depois ela segue para Nova York?

Luiz Henrique Moreira Soares: Isso. A viagem ocorre em 1995, quando Iván Ojeda recebe uma bolsa para participar de uma residência literária para escritores emergentes de teatro na Dramatist School, em Nova York. Esse curto período de trabalho criativo transformou-se em uma jornada corrente de mais de 20 anos. Em Nova York, Iván Ojeda conhece a experiência *callejera*, o trabalho sexual das travestis latinas e as identidades de gênero cambiantes, construindo, ao mesmo tempo, novas formas de expressão artística e identitária. Em entrevista a Felipe Sánchez Villarreal, em 2019, ela diz: “Aqui nasceu Monalisa”, evidenciando um processo no qual a construção da identidade relaciona-se de modo explícita ao próprio deslocamento geográfico desse corpo artista e dissidente.

Thürler: E assim, ela permanece em Nova York...

Luiz Henrique Moreira Soares: É, Iván Monalisa Ojeda assume a identidade *two-spirit transgender* e nunca mais volta para o Chile. No começo vive ilegalmente, trabalha como prostituta e compõe uma rede de afetos com travestis e prostitutas latinas. No entanto, é importante evidenciar que o imaginário *queer/cuir* de Monalisa Ojeda não surge necessariamente em Nova York, mas encontra nesta cidade um material historicamente denso – o que constituirá a potência de suas narrativas. Embora ofereça subsídios de interconexão artística e identitária, esse imaginário parece ter sido gestado muito antes: implica e revela um projeto sem origem aparente, mas conectado a um conjunto de experiências sexuais, afetivas, culturais e políticas; organiza-se quase como um projeto de vida, um projeto de (trans)formação inconclusa que encontra, na literatura, no cinema, no teatro e na performance, modos outros de transmissão e de sensibilidade.

Thürler: Fale mais sobre a importância da “experiência *callejera*” na literatura de Monalisa Ojeda.

Luiz Henrique Moreira Soares: O contato com a vivência *callejera*, especialmente a prostituição, é o elemento primordial nos deslocamentos

identitários e artísticos experimentados por Iván Monalisa Ojeda, pois as narrativas, escritas inicialmente à mão, focalizando experiências sexuais e afetivas, múltiplas e complexas, individuais e coletivas, de sujeitas indocumentadas atravessadas pelos aparelhos estatais de regulação, encontram rastros de influências em diversos artistas, que se mantiveram fiéis à sua identidade e ao lugar a que pertencem, como Pedro Lemebel e Las Yeguas del Apocalipsis, Carmen Berenguer, Escilda Greve, Charles Bukowski, Jean Genet e Copi, podendo citar, ainda, Lucia Berlin e Diamela Eltit. Nesse processo, a repetição de temas, lugares e personagens estrutura o caráter potente dos textos de Monalisa Ojeda, justamente por negar a obsolescência – um desejo imperialmente capitalista –, ao passo que o ritmo ágil de narração e a brevidade das narrativas conformam tanto a urgência do relato – os sentidos gerados em torno da necessidade política e cultural de apontar perspectivas não hegemônicas no contexto estadunidense do século XXI – quanto *flagram*, estruturalmente, o plano de fundo regente das histórias narradas, composto por relacionamentos esporádicos, perdas, transações sexuais, desventuras, decepções e consumo de drogas ilícitas, cujos efeitos são mais ou menos passageiros.

Thürler: Quando foi publicado o primeiro livro de Monalisa Ojeda?

Luiz Henrique Moreira Soares: Em 2014 sai o livro *La misma nota, forever*, pela Sangría Editora – uma editora de pequeno porte fundada em 2008 pelos escritores chilenos Mónica Ríos e Carlos Labbé. A versão bilíngue do livro foi publicada em 2016, na coleção Legibilities, dedicada a trazer visibilidade a perspectivas pouco representadas nos Estados Unidos. A obra é composta por nove narrativas: “La gata siamesa”, “El fan club de la Turner”, “El nene ese le enseño a pelear”, “El chico de al lado”, “Un slave”, “La misma nota, forever”, “House of dreams”, “Lo que necesito es dinero” e “Estas son nuestras banderas”. O fio condutor e o cenário criativo unificador dos textos é o caráter representacional das vivências de *travestis-locas* em Nova York, nos fins do século XX e início do século XXI.

Thürler: Parafraseando o Héctor Andrés Hojas, *La misma nota, forever* elabora um aspecto profundo sobre a experiência travesti-*loca* em Nova York, é isso?

Luiz Henrique Moreira Soares: É, o foco narrativo dos textos escritos em primeira pessoa flagra os momentos anteriores ao controverso projeto de gentrificação urbana em bairros nova-iorquinos, a perseguição e o monitoramento de imigrantes após o atentado ao World Trade Center, em 11 de setembro de 2001, bem como os trânsitos, as transações e os modos de sobrevivência de uma comunidade travesti-*loca* em um palco de expressão de perigo iminente à existência. Esses textos, primariamente, objetivam construir uma identidade e um espaço, portanto, trata de demonstrar, não somente os modos de (sobre) vivência de uma comunidade, mas construir essa comunidade como imagem política e cultural potente, permeada de saberes e negociações, que partilha o sensível de situações não lineares, repetitivas, combinadas e por vezes aparentemente banais, mas congregadoras de tensões e desequilíbrios. Monalisa Ojeda utiliza uma série de situações e experiências para compor combinações, repetições, modos de elaborar imagens possíveis sobre uma vivência ao mesmo tempo particular e coletiva, diferente e igual, minoritária, clandestina, imigrante, travesti-*loca* – uma potência enunciativa comunitária.

Thürler: Mas uma “potência enunciativa” também difícil de definir, enquadrar...

Luiz Henrique Moreira Soares: Sim. Pois pensar em uma dimensão conceitual e delimitadora em torno das narrativas de Monalisa Ojeda me parece impossível. Figuram-se categoricamente como contos, a brevidade temporal latente e os interstícios autobiográficos assemelham-se a crônicas, mas a leitura conjunta das histórias sugere o aspecto de novela. No entanto, esse “espaço de indefinição” resulta um componente importante para entender os modos de construção e *deslocamento* investidos temática e formalmente nesses textos. Ao trabalhar nas fronteiras dos gêneros (*gender* e *genre*), as definições de “ficcional” e “real”, de “memória” e “invenção”, bem como o tradicionalmente definido como “masculino” e “feminino”, deslizam em um inventário de histórias e de identidades travestis – um inventário de histórias

de travas. Essas noções, na escrita de Monalisa Ojeda, não são opositivas, mas se constituem como esferas contaminantes e regurgitadoras do exercício de criação e de urgência enunciativa de corpos atravessados pelas legislações e pelo controle do Estado.

Thürler: Quando é que as percepções em torno da obra de Monalisa Ojeda como um projeto literário-político tomam contornos evidentes?

Luiz Henrique Moreira Soares: Em 2019, com a publicação, agora pela Alfaguara, de sua segunda obra, *Las biuty queens* – e, posteriormente, em 2021, com a tradução para o inglês publicada pela Astra House. Composta por treze textos, e lida como um trabalho continuado de registro de uma comunidade historicamente violentada, a obra aprofunda as discussões levantadas pela autora em *La misma nota, forever*, como a questão da imigração, a prostituição e o consumo de drogas, bem como segue a mesma estrutura de narrativas breves, no limiar do conto e da crônica. Nesses textos, a morte aparece como elemento mais complexo, cotidiano e incorporado, tal como a exclusão e o não lugar; há a presença da denúncia social, das superstições e dos saberes, das violências e abusos, das relações familiares conflituosas, do envelhecimento, da rotina das travestis-locas em Nova York e os modos de vivência e resistência, os ambientes disciplinares (prisões e clínicas psiquiátricas), a (des)figuração de identidades e dos espaços, além, é claro, das redes de afeto e solidariedade tecidas entre as personagens.

Thürler: Por fim, como podemos visualizar essa urgência enunciativa?

Luiz Henrique Moreira Soares: No universo de Monalisa Ojeda, os temas e as formas relacionam-se diretamente à necessidade e à urgência de enunciação, pois colocam em primeiro plano subjetividades potentes, corpos estranhados às normas de gênero, sexualidade, desejo e comportamento, atravessados por dinâmicas de violência (imigração, transfobia, perseguição policial), e imersos em narrativas que jogam com a inversão de hierarquias (ativa/passiva, vida/morte, luz/sombra), a produção de espaços de interação (parques, pontes, quartos de pensão, praias, bares, clubes de *stripper*), bem como a viabilização

de imagens transfiguradas de identidade (travestis-*locas*, drags, imigrantes latinos). Além disso, a presença de uma comunidade travesti-*loca* é evidente: há um *nosotras* intrincado no discurso, revelando que se trata de enunciação coletiva – por isso potente e politicamente urgente. Essa insistência no discurso, no dizer, no rememorar, faz da literatura de Monalisa Ojeda um importante registro literário/histórico/político das experiências de travestis-*locas*-imigrantes-prostitutas, pois as palavras permanecem, como memória – uma semente/ato contra o esquecimento e a morte.

POLÍTICA E ÉTICA EM MANIFESTAÇÕES POÉTICAS E ESTÉTICAS DAS SEXUALIDADES¹

Vítor Lemos²

Questionamentos acerca da sexualidade e de gênero estão na pauta de importantes projetos de artistas, coletivos e pesquisadores contemporâneos, atualizando discussões sempre mobilizadoras (não apenas) da criação artística. Se hábitos, padrões e normas são frutos de complexas relações sociais, políticas, históricas, nada mais compreensível do que manifestações no campo das artes – e do teatro em particular – de práticas que expandem políticas de subjetivação acerca do que se convencionou sancionar como normal ou natural nos campos do gênero e da sexualidade. Afinal, não cabe às artes o tensionamento com o mundo que nos é apresentado e que nos convoca à mais irrestrita aderência? Não cabe às artes a experimentação de novas possibilidades para o humano pensar e ser pensado, agir e ser afetado, imaginar e ser imaginado?

É neste universo que encontramos o livro *Sexualidades nas artes. A cena obscura*, de Bruno Schiappa, publicado pelas Edições Colibri, Lisboa, em março 2023. O livro reúne um conjunto de referências artísticas e teóricas para refletir sobre os efeitos estéticos, éticos e políticos que podem emergir nos e dos modos como artistas do passado e do presente representaram e representam as sexualidades. O trabalho resulta de uma investigação de pós-doutorado do autor realizada no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade

¹ Resenha do livro: SCHIAPPA, Bruno. *Sexualidades nas artes. A cena obscura*. Lisboa, Ed. Colibri, 2023.

² Vítor Lemos é artista da cena, investigador e professor de atuação. Mestre em Teatro pela Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro – UNIRIO (2000), Doutor em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ (2016), com Pós-doutoramento em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa – ULISBOA (2020). Atualmente, é professor convidado do Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora (UÉVORA) e trabalha sobre os processos de criação do ator/atriz com artistas integrantes do estúdio O Canto do Bode, pelo Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa (CET/FLUL).

de Letras da Universidade de Lisboa sob a supervisão da Professora Maria João brilhante³ e do Professor Fernando Guerreiro⁴.

A palavra “sexualidades”, apresentada no título no plural, indica ao leitor, já no primeiro contato com a obra, o propósito de Schiappa em ampliar a questão das sexualidades, analisadas nas obras e conferências selecionadas, em relação à sua manifestação mais explícita: a “dos órgãos sexuais e do ato sexual”. Schiappa está interessado na sexualidade que se manifesta de diferentes modos, a partir de “uma forma de estar num corpo enquanto indivíduo com pulsões, impulsos e desejos sexuais que se traduzem no modo de pensar, sentir e agir de cada um.” (p. 10).

Se considerarmos que normas e instituições disciplinam o corpo e, conseqüentemente, constroem as suas possibilidades a estreitas funcionalidades e identidades, a fantasia, segundo o autor, é um caminho para experimentações de uma sexualidade transgressora. E a fantasia, em certas circunstâncias, pode se tornar uma operação artística, uma “cena obscura”, como proposto também no título da obra. Essa operação artística pode acontecer com inúmeros graus de intencionalidade, do mais consciente e explícito desejo do criador/criadora, ao mais sutil e involuntário propósito. É essa riqueza de possibilidades que Schiappa localiza nos materiais analisados: as conferências integrantes de dois ciclos organizados no percurso do seu pós-doutoramento, em que são discutidas as sexualidades em obras oriundas da literatura, das artes plásticas, do teatro, da dança, da performance e do cinema.

O livro pode ser dividido em duas partes fundamentais. Na primeira, o autor analisa os dois ciclos de conferências que foram realizadas no Teatro Trindade, em Lisboa. O primeiro ocorreu entre 2019 e 2020, e o segundo, entre 2021 e 2022. O manifesto objetivo de Bruno Schiappa foi reunir diferentes perspectivas e abordagens dos modos de representação das sexualidades em objetos artísticos. Nesse primeiro ciclo, encontramos as análises de Bruno

³ Foi professora associada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Atualmente, é membro da direção do *European Journal of Theatre and Performance*.

⁴ Professor Associado no Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Schiappa da encenação de João Garcia Miguel para o texto *A Casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca e das conferências de João Pedro Rodrigues e José Bértolo, “*Fantasia, (Homo)Erotismo e Sexualidades Alternativas na tríade O Fantasma* (2000), *Odete* (2005) e *O Ornitólogo* (2016), de João Pedro Rodrigues”; “*A Ligação entre a Exposição e Total Visibilidade da Pornografia e a Sociedade Contemporânea*”, de Elmano Sancho; “*O gesto teatral e o corpo no trabalho do performer*”, de Sara Carinhas e “*Dizer como quem não diz*”, de Olinda Kleiman.

No segundo ciclo, as análises das conferências “*Pensar a(s) Sexualidade(s) e como a(s) podemos (re)conhecer através das Artes. Os géneros do fantástico e do horror enquanto sublimação das sexualidades – Drácula e o mal como álibi do desejo*”, do próprio Bruno Schiappa; “*A fantasia como representação mental da(s) sexualidade(s) e a sua transposição para as Artes*”, de Rui Cintra; “*Ainda Aristóteles – ethos e representação do humano*”, de Maria João Brilhante, e, por fim, “*Erotismo e Fantástico nos procedimentos conceptuais da Karnart, uma abordagem comparativa dos casos de Hermaphrodita* (2015), *Commedia Inferno* (2016), *Idílio* (2019) e *Cratuz* (2021)”, de Luís Castro.

Na segunda parte do livro, Bruno Schiappa se volta para as análises de dois espetáculos: *5 Heures du Matin*, dos Pigeons International (2005), criação de Paula de Vasconcelos, e *I Can't Breathe*, da companhia Loup Solitaire (2015), de Elmano Sancho. À descrição dos espetáculos e aos respectivos comentários, seguem as transcrições na íntegra de duas entrevistas com Paula de Vasconcelos e Elmano Sancho.

Um ponto de convergência entre o estudo de Schiappa e os estudos que desenvolvo no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET/FLUL) se encontra justamente no olhar para o campo da criação artística, e no meu caso, mais especificamente para o teatro e para a atuação, como articulação não apenas de diferentes áreas artísticas, cujas fronteiras vão se tornando cada vez menos precisas, mas também, de conhecimentos interdisciplinares trazidos, por exemplo, da psicanálise, da filosofia, da sociologia e da antropologia. No entanto, importante ressaltar, este encontro de conhecimentos, no contexto da criação artística, é estéril se não promover nos corpos envolvidos, seja na criação, seja na recepção, um tipo

de experiência não conformada pela linguagem e pelo conceito, um tipo de experiência decorrente do contato com algo inteiramente desconhecido, que nos atravessa, nos abala, nos revolve, nos transforma.

Por trás desta expectativa, encontro uma inquietação comum à de Schiappa: nossos corpos estão adoecidos por mecanismos de controle, tal como pensados por Foucault, que os desencantam numa automatização produtiva e consumista. Motricidade, imaginação, afetos, desejo – todas estas instâncias e muitas outras estão mobilizadas para a circulação cada vez mais rápida e desigual dos fluxos de capital. Nestas condições, nos tornamos os tiranos de nós mesmos, tiranos e tiranizados, simultaneamente. É urgente, então, a manutenção e propagação de circunstâncias de estranhamento desta realidade e de resistência à tamanha violência. As manifestações artísticas são circunstâncias privilegiadas para a operação de corpos/afetos/sensibilidades que sejam causa e efeito da desarticulação – ainda que temporariamente – de processos aos quais nos submetemos apressadamente como se fossem “naturais”.

Se as sexualidades, como sugerido por Schiappa, fazem parte do repertório com que nos relacionamos com um mundo que nos é dado, e sendo a arte um meio de desestabilização desses modos, então a relação com a obra que manifesta uma sexualidade desviante – seja como aquele ou aquela a que assiste, o voyeur, seja como aquela ou aquele que a realiza, o exibicionista, (e aqui a associação entre ator/atriz e espectador/espectadora com exibicionismo e voyeurismo é uma sugestão do autor) – seria instauradora de processos que recriam modos próprios de estar no mundo, dinamizam subjetividades, o que confere às manifestações das sexualidades nas artes uma dimensão política e ética cada vez urgente e necessária.

SOBRE OS ORGANIZADORES DESTE DOSSIÊ – MANIFESTAÇÕES DAS SEXUALIDADES NO TEATRO: DO TEXTO E DA CENA

Djalma Thürler

É Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Investigador Colaborador do ILCML, da Universidade do Porto (Portugal), é diretor artístico e dramaturgo da ATeliê voadOR Teatro (<http://www.atelievoadorteatro.com.br>). E-mail: djalmathurler@ufba.br.

Paulo César García

Doutor em Literatura e Professor do curso de licenciatura em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural | DLLARTES Campus II – Alagoinhas – Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Integrante do grupo de pesquisa Linguagem e Crítica Cultural (DLLARTES \ UNEB), associado como colaborador do grupo de pesquisa Intersexualidades do ILCML da Universidade do Porto e do NuCuS (UFBA) E-mail: pgarcia@uneb.br.

Bruno Schiappa

Ator, diretor, dramaturgo, Doutor em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa, membro do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Associado ao CREPAL – Sorbonne Nouvelle/Paris. Bruno Schiappa é autor de outros dois livros: “João Garcia Miguel e a transfiguração do coro – com um capítulo sobre Sara Ribeiro”, editado pela CJGM (2021) e “A dimensão teatral do Auto da Fé” (2018), editado pela Edições Colibri. Ele também se dedica à plataforma MST – Manifestações da Sexualidade no Teatro (<http://mst.estudosteatro.pt>), voltada para a disseminação de investigações relacionadas com manifestações da sexualidade na performance teatral.

SOBRE A AUTORA

Ligia Souza de Oliveira

Pesquisadora, dramaturga e professora. Pesquisadora de pós-doutorado na Universidade Estadual de Campinas no Programa de Pós-graduação em Artes do Corpo. Doutora em Teatro pela Universidade de São Paulo (USP) com período de intercâmbio na Universidade de Paris 8 – Saint-Denis, na França. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná e Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Letras do Paraná. Esta pesquisa é financiada pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (processo nº 2021/04837-9). E-mail: oli.ligia@gmail.com.

SOBRE OS AUTORES

Bruno Schiappa

Ator, diretor, dramaturgo, Doutor em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa, membro do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Associado ao CREPAL – Sorbonne Nouvelle/Paris. Bruno Schiappa é autor de outros dois livros: “João Garcia Miguel e a transfiguração do coro – com um capítulo sobre Sara Ribeiro”, editado pela CJGM (2021) e “A dimensão teatral do Auto da Fé” (2018), editado pela Edições Colibri. Ele também se dedica à plataforma MST – Manifestações da Sexualidade no Teatro (<http://mst.estudosteatro.pt>), voltada para a disseminação de investigações relacionadas com manifestações da sexualidade na performance teatral.

Djalma Thürler

É Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Investigador Colaborador do ILCML, da Universidade do Porto (Portugal), é diretor artístico e dramaturgo da ATeliê voadOR Teatro (<http://www.atelievoadorteatro.com.br>). E-mail: djalmathurler@ufba.br.

Duda Woyda

Ator, pesquisador da ATeliê voadOR Teatro e do NuCuS/UFBA. É doutorando da Linha Cultura e Artes do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade.

José Roberto Severino

Professor Associado da Faculdade de Comunicação e Professor Permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA). É pesquisador do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT e do Observatório da Economia Criativa da Bahia (OBEC).

Lawrence La Fountain-Stokes

Professor and Chair, Department of American Culture, Professor of Romance Languages and Literatures and Women's and Gender Studies University of Michigan, Ann Arbor. Estados Unidos.

Leandro Colling

Professor associado IV do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos e professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia. Integrante do NuCuS – Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades. E-mail: leandro.colling@gmail.com.

Luiz Henrique Moreira Soares

Doutorando e mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras), da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) Campus de São José do Rio Preto. Possui graduação em Letras/Inglês pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP) Campus de Jacarezinho, e Pedagogia pela Universidade Anhembí Morumbi. Possui textos literários publicados em diversas revistas literárias do Brasil e do exterior.

Marcelo Nogueira

Doutorando em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com Bolsa de Pesquisa da PAPESB. Mestre em Musicologia (UFRJ). Ator, cantor e produtor cultural. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-6886-0887>. E-mail: mnogueiram@gmail.com.

Paulo César García

Doutor em Literatura e Professor do curso de licenciatura em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural |Dllartes Campus II – Alagoinhas – Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Integrante do grupo de pesquisa Linguagem e Crítica Cultural (DLLARTES\UNEB), associado como colaborador do grupo de pesquisa Intersexualidades do ILCML da Universidade do Porto e do NuCuS (UFBA). E-mail: pgarcia@uneb.br.

Renato Silveira

Mestre em Crítica Cultural do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural | DLLARTES Campus II – Alagoinhas – Universidade do Estado da Bahia (UNEB).

Vitor Lemos

Artista da cena, investigador e professor de atuação. Mestre em Teatro pela Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro – UNIRIO (2000), Doutor em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RJ (2016), com Pós-doutoramento em Estudos de Teatro pela Universidade de Lisboa – ULISBOA (2020). Atualmente, é professor convidado do Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora (UÉVORA) e trabalha sobre os processos de criação do ator/atriz com artistas integrantes do estúdio O Canto do Bode, pelo Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa (CET/FLUL).