

MANOEL MOACIR ROCHA FARIAS JR.

**Reinventando gêneros: uma cartografia da cena performativa-política de
Fortaleza**

São Paulo

2019

MANOEL MOACIR ROCHA FARIAS JR.

Reinventando gêneros: uma cartografia da cena performativa-política de Fortaleza

Versão corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e prática do teatro

Orientador: Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Farias Júnior, Manoel Moacir Rocha Reinventando gêneros: uma cartografia da cena performativa-política de Fortaleza / Manoel Moacir Rocha Farias Júnior ; orientador, Marcos Aurélio Bulhões Martins. -- São Paulo, 2019.
170 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Gênero 2. Cena performativa-política 3. Heteronormatividade 4. Crítica das artes cênicas brasileiras
5. História das artes cênicas brasileiras I. Martins, Marcos Aurélio Bulhões II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Nome: FARIAS JR., Manoel Moacir Rocha

Título: Reinventando gêneros: uma cartografia da cena performativa-política de Fortaleza

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Izabel Gurgel, Oswald Barroso, Marcelo Costa, Silvia Moura, Felipe Araújo, Fauller Freitas, Kaciano Gadelha, Juliano Gadelha, Tatiana Valente, Ari Areia, Vanéssia Gomes, Denis Lacerda, Rayanna Rayovac, dentre outros, com quem tive o prazer de ter conversas, aulas ou encontros para esta tese.

Aos meus professores no PPGAC na USP: Felisberto Sabino, Marcello Denny, Marília Velardí, Antonio Araújo e a meu orientador, Marcos Bulhões, por tudo que me provocaram a pensar.

Aos membros da banca de qualificação, Ferdinando Martins e Carminda Stenio, pela ajuda decisiva na hora certa.

À minha família e a meus amigos de todas as horas, pelo amor que me deram, e aos que se dispuseram a me ouvir ou a me incentivar nessa escrita.

À memória de minha mãe.

RESUMO

FARIAS JR., Manoel Moacir Rocha. *Reinventando gêneros: uma cartografia da cena performativa-política de Fortaleza*. 2018. 170f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Este estudo busca analisar alguns trabalhos da cena contemporânea de Fortaleza, que discutem de algum modo as questões de gênero e reconfiguram seus padrões de representação. O foco da pesquisa é o que chamaremos de cena performativa-política, com suporte teórico dos estudos do teatro contemporâneo e da performance, da teoria queer e da filosofia. Nesse sentido procuraremos estabelecer relações entre nossos objetos e o pensamento de autores distintos dos campos dos estudos performativos e de gênero, como Taylor, Fischer-Lichte, Caballero, Dubatti, Turner, Butler, Preciado, Halberstam, Louro, Gadelha, Martins, Leal, Coelho; além de filósofos como: Foucault, Artaud, Agamben e Didi-Huberman, para citar alguns. Num primeiro momento, procuraremos situar nossa pesquisa a partir do que propõem alguns desses pensadores em relação ao contexto nacional e local, sobretudo a partir do diálogo com pesquisadores como Ramos, Fernandes, Mostaço, Yamamoto, Castro, Costa e Honório, por exemplo. Num segundo momento, analisaremos as “respostas gays” pelo teatro, sobretudo a partir dos anos 1970, com foco na análise do espetáculo *Caio e Léo*, encenado pelo Outro Grupo de Teatro. Em seguida, buscaremos ver como se desconstroem imagens do chamado “universo feminino” em algumas encenações e sobretudo no espetáculo *Corpornô*, da Cia. Dita. Por fim, observaremos a criação de “transtopias” e remixagens no trabalho do coletivo As travestidas, com foco na encenação de *BR-Trans*. Ao longo dos capítulos, teremos uma seção de provocações críticas e, ao final, buscaremos responder à questão sobre como esses processos (e os demais vistos brevemente) podem reagir à heteronormatividade.

Palavras-chave: Gênero. Cena performativa-política. Heteronormatividade.

ABSTRACT

FARIAS JR., Manoel Moacir Rocha. *Reinventing genders: a cartography of Fortaleza's performative-political scene*. 2018. 170f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This study aims to analyze some works from the Fortaleza's contemporary scene, which discuss gender issues and reconfigure its patterns of representation in any way. The focus of this research is what we will call a performative-political scene, with theoretical support from studies of contemporary theater and performance, queer theory and philosophy. In this sense, we will try to establish relations between our objects and the thought of different authors from the performative and gender areas, such as: Taylor, Fischer-Lichte, Caballero, Dubatti, Turner, Butler, Halberstam, Louro, Gadelha, Martins, Leal, Coelho; and philosophers as: Foucault, Artaud, Agamben and Didi-Huberman. to name a few. At first, we will seek to situate our research from what some of these thinkers propose in relation to the national and local context, especially from the dialogue with researchers such as Ramos, Fernandes, Mostaço, Yamamoto, Castro, Costa and Honório, for example. In a second moment, we will analyze the "gay answers" by the theater, especially from the 1970s, focusing on the analysis of the play *Caio and Léo*, staged by Outro Grupo de Teatro. Then, we try to see how images of the so-called "female universe" are deconstructed in some scenarios and especially in the performance *Corpornô*, by Cia. Dita. Finally, we will observe the creation of "transtopias" and remixes in the work of the collective *As travestidas*, focusing on the staging of *BR-Trans*. Throughout the chapters, we will have a section of critical provocations and, in the end, we will try to answer the question about how these processes (and the others seen briefly) can react to heteronormativity.

Keywords: Gender. Performative-political scene. Heteronormativity.

“ Nomear a norma é o primeiro passo rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência, porque a norma é o que não se nomeia, e nisso consiste seu privilégio. ” (MOMBAÇA, 2017, pág. 306)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1.CENA PERFORMATIVA-POLÍTICA EM FORTALEZA.....	21
1.1. Virada performativa no Brasil	22
1.2. Uma virada performativa-política em Fortaleza.....	32
1.3. As questões de gênero como motor de uma nova cena.....	45
2. JOGOS COM O MASCULINO.....	52
2.1. Sobre uma “resposta gay” pelo teatro.....	53
2.2. Pensamentos cênicos sobre o masculino.....	61
2.3. <i>Caio e Léo</i> e a arte do fracasso.....	73
2.4. Provocações críticas.....	83
3. DESCONSTRUÇÕES DO FEMININO.....	87
3.1. Aportes para desconstruções do feminino.....	88
3.2. Histórias para uma cartografia das desconstruções do feminino	93
3.3. <i>Corpornô</i>	103
3.4. Provocações críticas.....	114
4. UMA CENA EM DEVIR-TRANS.....	117
4.1. Transtopias.....	118
4.2. As performances do Coletivo <i>As travestidas</i>	125
4.3. Releitura de <i>BR Trans</i>	134
4.4. Provocações críticas.....	144
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	151
BIBLIOGRAFIA.....	154

ANEXOS.....161

INTRODUÇÃO

Ao falar de uma cena performativa-política de Fortaleza, daquilo que nela transgride, reinventa as relações de gênero e redimensiona questões nos corpos de quem faz e de quem assiste, irei pensar por meio de vivências, imagens, sensações e relatos, fazendo disso uma cartografia afetiva e, ao mesmo tempo, crítica, no que exige de rigor teórico e distanciamento. Será preciso repensar metodologias, se deixar contaminar pela potência própria dessas artes, abrir espaço nas memórias escondidas, na vida cotidiana e nas histórias desses trabalhos que virão à tona.

Na busca por um tipo de escrita em que apareçam tanto as marcas vividas pelo pesquisador, como aquilo que atravessaria diversas performances em direção a uma forma própria de ler seu tempo e repensar a própria história, Taylor lança mão de uma escrita pessoal, em *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural na América Latina* (2013). Situada nos estudos de performance, ela se debruçou em diferentes manifestações, pensando a performance não apenas como arte, mas num sentido ampliado, levando em conta como ali se poderia ler uma série de comportamentos adquiridos e atualizados como roteiros, a serem seguidos ou subvertidos, na perspectiva de uma dominação cultural europeia, que tomou conta da América Latina desde seu período colonial.

Seus estudos percebem nessas incorporações culturais uma dimensão de arquivo (como os monumentos, prédios, documentos históricos ou acadêmicos, etc.) e uma dimensão de repertório (no efêmero do ritual incorporado, nas apresentações de dança e no teatro, nas falas, nos jogos esportivos, na ação não-verbal). Distingue, é curioso notar, o teatro como arte “sob o peso de séculos de atividade evangélica colonial ou normalizadora” (TAYLOR, 2013, pág. 44) sem, contudo, se furtar à análise de artistas reconhecidos da cena latina, como Denise Stocklos e o Grupo Yuyachkani. Em meio aos sentidos polimorfos de performance, a autora faz questão de marcar um diferencial:

A performance traz consigo a possibilidade do desafio, até mesmo de autodesafio. Como termo que conota, simultaneamente um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo, a performance excede, em muito, as possibilidades dessas outras palavras oferecidas em seu lugar. (TAYLOR, 2013, pág. 44)

Minha tarefa se situaria numa ideia similar, que não deixa de pensar as artes cênicas como lugar em que as operações com os signos de uma cultura se dão, levando-os a um tipo muito específico de crise, como nas formas da performance como arte, no teatro e na dança em especial, pela presença do performer e sua recepção. Apostando, como ela faz, que as narrativas biográficas são fontes de arquivos e repertórios culturais, categorias em constante interação, procurarei fazer também algumas ligações entre teoria e prática na minha experiência, como forma de apresentar as primeiras bases teóricas desse ensaio acadêmico e abrir esse caminho.

A cartografia, entendida como um registro pessoal e que não pretende abarcar todos os sentidos das obras estudadas, será o método de pesquisa. Em sua sistematização por Amador e Fonseca (2009), vemos que se alicerça em oito “pistas”:

trata-se de um método para acompanhar processos e não representar objetos; refere-se a um coletivo de forças; visa um território existencial; traça um campo problemático; requer dispositivos para funcionar; e, por fim, consiste em um método que não separa pesquisa de intervenção. (AMADOR E FONSECA, 2009, pág. 34)

Sobre essa última pista, a de intervir, associo minha atividade ao longo de alguns anos com alguns artistas, pesquisadores, professores, e mais atualmente à minha atuação como crítico “de cenas” (dança, teatro, performance, especificamente) que passei a desenvolver um pouco antes de iniciar esta pesquisa, em 2014.

Entre na vida artística de Fortaleza no começo dos anos 2000, iniciando no contexto de um teatro amador em busca de profissionalização no Grupo Balaio e, depois, estudando dança contemporânea na Cia. Andanças, quando pude perceber na pele uma reviravolta em curso no *modus operandi* das artes cênicas da cidade. A própria experiência mediada por dois grupos tão diversos entre si já diz algo sobre essas mudanças.

No Grupo Balaio, atuei em dois espetáculos, uma montagem do *Auto da Compadecida* e uma remontagem da peça infantil *Coisas de Rei*, entre os anos de 2001 e 2002, respectivamente. Nesse início, percebi a presença forte de um encenador, Marcelo Costa, figura de liderança, estudioso da história teatral e da dramaturgia cearenses, gestor na época de dois teatros particulares, e que parecia tomar todas as decisões do processo criativo, como um diretor artístico. Emblemático, provocador, mais preocupado com uma

certa assinatura de “peça-bem-feita” (no que toca à assim chamada “direção de cena”) do que com a organicidade das interpretações dos atores e do próprio processo coletivo. Ele estava, ao meu ver, empenhado em montar um teatro que se baseasse na dramaturgia ligada ao cânone da literatura dramática cearense, brasileira e universal.

Entre seus procedimentos estavam a marcação a partir da divisão do palco em três partes em relação à proximidade com a plateia (baixo, médio e alto) e três lados (esquerda, direita, centro), o uso estilizado de luz, cenário e música funcionando literalmente como “molduras” para as mais diversas atmosferas ; atuações, diálogos e temas que remetiam a um realismo do teatro norte-americano *à la* Tennessee Williams e que também poderiam remontar às divas de uma fase clássica do cinema hollywoodiano ; um gosto pelo gênero burleta (musical) e seu humor popular, e pelo período do teatro cearense em que floresceu, entre 1920 e 1930. Nessa década, surgem em Fortaleza grupos que se afirmam junto ao público da época, com ênfase para o Grêmio Dramático Familiar. Costa compilou e estudou a poética do dramaturgo que se destacou nesse grupo, Carlos Câmara, autor de quem montou algumas peças e a partir do qual fez sua tese de doutorado, publicada como *Era uma vez um grêmio: o teatro musical de Carlos Câmara e a construção do teatro cearense* (COSTA, 2014a).

Nas encenações de Costa, existe também a presença de um homoerotismo latente em muitos dos afetos, trejeitos e caricaturas apropriadas dos próprios atores de alguns personagens. Do grotesco ao trágico, diria haver ali uma necessidade do próprio encenador de rever-se, de mostrar sua homossexualidade, usando para tanto figuras femininas que sofrem por amor, seja por abandono ou pelo peso da moral social, ou ainda nos personagens homossexuais, mesmo que poucos, mas de algum modo presentes.

Mais adiante, entre 2004 e 2006, me dediquei a uma pesquisa de linguagem, com o ator Marcio Medeiros, numa época em que participei do Núcleo de Dança do Alpendre (uma ONG que abrigava a Cia. Andanças). Pensamentos sobre o corpo cênico, práticas de dança contemporânea, educação somática e jogos corporais aprendidos com aquele núcleo nos serviram de base para pesquisa.

Recebemos apoio do I Edital de incentivo às Artes da Secretaria Estadual de Cultura do Ceará na área de “pesquisa de linguagem”, com o Projeto Um, trabalhando entre 2004 e 2005 no Alpendre, dentre outros espaços. Estivemos em eventos locais e nacionais, como o Festival de Teatro de Guaramiranga, o *Fringe* do Festival de Curitiba, o Quarta

em movimento (projeto de dança da Secretaria de Cultura de Fortaleza), nos cursos Princípios Básicos de Teatro e Técnico em Dança, com a performance *Um silêncio*. Com o tempo, foi sendo apresentada com outra pequena ação chamada *Catar-se*.

A relação de pesquisa prática sobre teatro e dança contemporâneos se dava o tempo todo com apresentações, viagens e conversas, com o público ou com alguns artistas/pesquisadores que estivessem fazendo algum tipo de trabalho parecido. Em algumas dessas interlocuções, fomos sendo provocados a trabalhar com uma dramaturgia de ações mais fechada em partituras corporais, o que nos levou a uma busca por mais objetos, movimentos e textos.

Depois de alguns meses convivendo com as práticas estudadas com a Cia. Andanças e, ao mesmo tempo, buscando formas que nos fossem possíveis de acessar outra corporeidade cênica, no entremeio da dança-teatro, começamos a compor cenas a partir de objetos trazidos por nós. De fato, uma vez que não tínhamos textos prévios, nem sequer um roteiro ainda, nos deparamos com a exploração de questões do imaginário de cada um. Ainda que o trabalho tenha incorporado algumas palavras (de um fragmento da novela “Lavoura Arcaica”, de Raduan Nassar) tratou-se sempre de procurar explorar-se a si mesmo, sem mascarar-se como personagem. Uma das cenas, inclusive, envolvia a recusa de uma máscara, após seu uso. Esse talvez fosse um dos temas dessa performance, o uso e, quase que ao mesmo tempo, a recusa de uma fabulação.

É importante situar essa experiência para marcar meu encontro com a arte da performance, como um dispositivo híbrido, que nos pede um olhar sobre processos de criação com procedimentos tão diversos como os que foram vividos até ali (a intervenção urbana, o vídeo-dança, o teatro físico, o uso de espaços e narrativas não-convencionais, a exploração de si mesmo), dentre outros.

Nesse sentido poderia falar de um teatro performativo, segundo a acepção de Fèral. Ao falar de artistas e experimentos de encenação recentes ela observa com clareza uma linha que os separa de uma visão tradicional de teatro.

Assim, existe, apesar de tudo uma linha, uma fratura entre duas visões de teatro, uma que rompeu com a tradição e se inspira na performance e uma visão mais clássica da cena teatral. A primeira é mais livre e inventa os parâmetros que permitem pensá-la, a segunda permanece em certa medida tributária do texto e da fala, mesmo que esse último não seja mais necessariamente, o seu motor. (FÈRAL, 2015, pág. 129)

No meu caso, a quebra com as tradições modernas e tradicionais do teatro se opera com a passagem aos trabalhos em colaboração com a Cia. de Arte Andanças, o Projeto UM e experiências de troca com outros artistas, entre Fortaleza e São Paulo em um período muito fértil estudando no mestrado do PPGAC da ECA-USP, entre 2006 e 2009. Fui aluno de artistas da dança contemporânea de São Paulo, como Mara Guerreiro no Estúdio Move, Lívia Seixas no Estúdio Nave, Helena Bastos e seu grupo do LADCOR, um laboratório de exploração de possibilidades do movimento. Com os artistas visuais Luana Veiga, Audrey Hojda e Ticiano Monteiro participei da exposição *Blocos de ensaio*, que ocorreu no Centro Cultural Banco do Nordeste, em 2008, com o vídeo-performance *Primeiro movimento sobre desenho*.

Outros encontros começam a se dar a partir do momento em que as políticas públicas no Ceará vão buscando, por meio de ações dos equipamentos culturais e de festivais de artes cênicas, trazer grupos e artistas de fora para co-habitarem com os da cidade. Assim, quando retornei a Fortaleza, fiz uma oficina com Eleonora Fabião, numa breve semana de julho de 2009.

Ela nos trouxe algumas reflexões suas sobre a dança, corpo e arte da performance, em um módulo dado no curso de extensão “Dança e pensamento”, parceria da Universidade Federal do Ceará com a Vila das Artes, um espaço municipal de cultura e formação. Mais do que ligar a dança contemporânea ao processos e figuras da performance, Fabião procurou investigar por meio de perguntas e algumas práticas o que teríamos a dizer, sobre nós e nossa experiência ao longo dos dias ali no centro da cidade. Convidou-nos a ler, sem desconexão com suas “tarefas”, textos de autores diversos entre si como Deleuze, Fritjof Capra, Peggy Phelan, Sandra Meyer, Regina Melim, André Lepecki e Maria Rita Kehl. Do mesmo modo, se discutiram trabalhos de Orlan, Marina Abramovic, Teatro da Vertigem, Lygia Clark, dentre outros.

Sua prática se norteava no estudo dessas ações, em que percebemos a realização de programas, ou seja, ideias-chave que podem descrever aquilo que se performa. Em alguns desses exercícios deveríamos interagir com um parceiro, com ou sem verbalizar, perceber nosso estado emocional em poucos movimentos, marcar um ritmo pessoal para sua execução. Em um outro momento, deveríamos andar pelas ruas do centro da cidade, pensar uma ação a partir dessa caminhada, e por fim realizá-la diante dos colegas de

oficina. Como esclarece Fabião, trata-se de uma prática que não se confunde com treino ou ensaio, próprios de uma tradição teatral. Segundo uma distinção sua:

Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (...) Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio.” (FABIÃO, 2008, pág. 237)

Outro importante contato nessa linha performativa foi com o trabalho de Marcos Bulhões, como performer e professor, desde 2009, quando fiz seu workshop “Acupuntura poética”, no SESC Pinheiros ou quando participei no experimento *Cegos* (em 2014, 2015 e 2016). Nela, atuei como performer em 2014 (Fortaleza) e 2015 (São Paulo), e na função de apoiador da produção em 2016, novamente em Fortaleza. A ação principal de *Cegos* consiste numa caminhada em grupo pelas ruas dessas cidades, sendo que em cada uma delas alguns pontos são escolhidos para serem postos em relação aos performers, que executam movimentos em reação à carga simbólica deles. Em Fortaleza, por exemplo, o grupo “saudou” com um gesto do nazi-fascismo o mausoléu construído para homenagear Humberto de Alencar Castelo Branco, ex-presidente durante a ditadura militar brasileira.

Participei também da criação colaborativa em uma oficina de intervenção urbana, que ocorreu em dezembro de 2015, durante o II Simpósio de Pedagogias do Teatro da Universidade Federal do Ceará (UFC). Durante essa oficina, numa roda de conversas, Bulhões pontuou, por meio de algumas imagens, seu percurso na performance com a opção pelo ativismo, isto é, por um dispositivo híbrido entre arte e enfrentamento a poderes, que expõe o performer naquilo que tem de instabilidade política e social. Imagens da intervenção *Cegos*, ou de trabalhos recentes como *Interditados: Ocupar e Resistir* - realizado em parceria com os alunos da ocupação das escolas públicas paulistas em novembro de 2015 - e *Que morram os artistas* – ação na exposição Máquina Tadeusz Kantor, organizada naquele mesmo ano pelo SESC (SP) - davam um norte para alguns conceitos que também eram colocados, como o de coralidades¹ performativas. Com essas

¹ A coralidade é uma propriedade do câno, elemento épico no gênero dramático, que desestabiliza a narrativa, fragmentando-a, no discurso de outros, que a comentam. Sobre sua presença no teatro contemporâneo, nos diz Sarrazac que: “assinala e manifesta um desejo, que não deixa de lembrar aquele que arrasta o indivíduo para a ideia de comunidade. Num modo defasado, paródico (em Frisch), patológico (em Weiss), revolucionário (Living Theatre), o recurso ao coro é quase sempre, na hora do desencantamento do mundo, oportunidade para uma deploração fundamental, aplacando a maldição do disjunto e a insuperável separação dos seres.” (SARRAZAC, 2012, pág. 62)

ideias, ficou aberta a possibilidade de criar imagens coletivas, nas quais um jogo corporal de seguir e propor estava implícito, acionando vias de comunicação não-rationais ou nem sempre verbalizáveis, mas que ocorrem por meio de movimentos e sensações compartilhadas.

A maior inquietação dos participantes e que se repetia em quase todas as falas foi, no entanto, com o crime e a violência, num momento em que onze jovens tinham sido mortos por policiais militares, num episódio que ficou conhecido como a “Chacina do Curio”. Questão de quem vive o cotidiano da Fortaleza do século XXI, cidade que desde 1860 tem sido higienizada e padronizada para esconder e camuflar as tensões e seus problemas da periferia. A modelização da cidade se deu com os planejamentos de Adolfo Herbster, com suas ruas e quarteirões que imitam um tabuleiro de xadrez², que segundo Ponte (2014) foram claramente orientadas pelas reformas urbanísticas do Barão de Haussmann em Paris, que visavam a eliminação de ruelas, no sentido de conter e controlar revoltas sociais.

Em grupo, um percurso de caminhada foi sendo decidido, assim como possíveis roupas (figurinos do curso de teatro da UFC, roupas usadas), uma visualidade para cada performer com sangue feito à base de mel e groselha e adereços natalinos. Toda a caminhada foi feita em fila indiana, com pés descalços ou não, saindo do Teatro Universitário até o Centro Administrativo da Polícia Militar na Avenida Domingos Olímpio, aonde alguns relatos apontam terem acontecido crimes de tortura (ou mesmo de assassinato) durante o período da ditadura militar brasileira. Pensamos num programa para movimentos em cômico: erguer os braços, como quem é vistoriado pelos olhares dos que passassem, e mostrar essa ação em sinais de trânsito fechados e na própria calçada na P.M. Deixamos enfeites de natal à mostra na boca como mordanças, ou enrolados pelo corpo. Com cordas, ficamos presos em grupos ou individualmente em postes e árvores; num determinado ponto, caímos todos juntos, uns por cima dos outros. Um de nós carregou balões negros, pois afinal existia a presença de um luto e a memória de um mal

² Ponte apresenta uma leitura desse momento de “remodelação” em seu estudo *Fortaleza Belle Époque* em que “os setores considerados mais preocupantes dessa massa urbana começaram a receber atenções redobradas de governantes e círculos de saber locais. Procurando discipliná-los para amenizar a tensão social que então se desenhava na cidade” (PONTE, 2014, pág.38)

estar cultural que era acionada sem dizermos sequer uma palavra, nessa intervenção que se chamou *Bandido Bom é Bandido Morto? ou Chacinados: Feliz Natal Polícia Militar*.

Cada processo que apresentei traz uma forma específica de se transmitir, lidando com relações interpessoais em equilíbrio precário e possibilidades de erro e fracasso, retirando daí suas forças. A diversidade de modos de interação e convívio entre pessoas, pensamentos, linguagens e resultados é algo que move meu interesse para falar dos processos a seguir, dando espaço a outras narrativas e formas de lidar com o instável, com o político, com a presença corporal de discursos disruptivos e transgressores.

Espero, com isso, ter demonstrado meu lugar de fala³, no qual incluo minha condição de homossexual assumido, que sempre teve de lidar com violências e tentativas de silenciamentos sobre minha “escolha”, que poderiam com sua carga paralizante ter inviabilizado este e outros projetos de vida, mas que foram de um modo ou de outro reprocessados e aqui encontraram nas obras e artistas, de que falo e falarei, uma forma de superação.

No capítulo 1, procurarei investigar as raízes do que chamarei de cena performativa-política em Fortaleza, a partir da ideia de virada performativa de Fischer-Lichte, e buscando semelhanças com o contexto brasileiro na obra de diferentes cartógrafos e pesquisadores, como Cohen, Ramos, Fernandes, Da Costa e Yamamoto. Ressalto que essa etapa não visa reconstruir fielmente períodos históricos das artes cênicas, mas apresentar um panorama do que podemos pensar cartograficamente para dar conta de uma vertente da criação contemporânea, para o qual muito contribuiu a filosofia de Artaud, Uno, Agamben e Foucault; a antropologia de Turner, assim como autores que num contexto local procuram mapear práticas de resistência teatral como Caballero (em se tratando da América do Sul), Barroso e Honório (no Ceará). Em seguida, falarei ainda sobre a importância das questões de gênero como motores de uma nova cena em Fortaleza, por meio de um diálogo entre distintos autores como Preciado e Butler, da teoria *queer*, enfocando seus estudos de gênero, dos pesquisadores de teatro Lehmann e

³ Fruto de ideias que surge no debate feminista, esse conceito de lugar de fala se refere ao não-silenciamento dos que foram colonizados, dos subalternos a qualquer ordem social. A escuta dessas vozes tem sido uma forma importante de criar espaços plurais de vida e de formas políticas. Segundo Ribeiro: “entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados.” (RIBEIRO, 2018, pág. 86)

Dubatti, bem como de autores que cruzam esses campos e pensam a cena brasileira emergente, como Martins e Leal.

No segundo capítulo, irei me deter em estratégias de criação que jogam com os modelos de entendimento do masculino, partindo de uma proposta de “resposta gay”, como lugar de subversão e provocação, mapeada por Moreno, no teatro paulistano, por exemplo, e que em Fortaleza parece ter se iniciado com as encenações de Marcelo Costa nos anos 1970. Aparecem aí problematizadas as figuras nordestinas, enquanto que surge mais fortemente em suas peças os esterótipos da época de gays afeminados. Avançando um pouco mais nessa discussão verei como o grupo Expressões Humanas, as criações de Andréia Pires e o Outro Grupo, tematizam as questões de gênero em suas últimas peças. Ao longo desse caminho, analisarei com mais cuidado o espetáculo *Caio e Léo*, do Outro Grupo, recorrendo a uma conversa com o tema do fracasso presente no pensamento em Halberstam,

No terceiro capítulo, busco de início traçar um breve resumo de questões tratadas pelos feminismos dos dias de hoje (nos depoimentos ou estudos de Davis, Adiche, Kehl e Tiburi), para a seguir, ver como a cena fortalezense procura equacionar esses e outros temas, a partir dos trabalhos de Sílvia Moura e dos coletivos Ponto e Manada. Neste capítulo, analiso o espetáculo *Corpornô*, da Cia. Dita, com a perspectiva de ler como as mulheres, em suas corporeidades e sexualidades, são representadas e as direções em que são rompidos ou reconfigurados padrões de representação associados a elas.

No quarto e último capítulo, observarei de perto o coletivo As Travestidas, procurando colocá-lo em diálogo com o contexto das transtopias, conceito desenvolvido Coelho e Veras, que como se verá procura falar do universo trans, a partir dos movimentos do centro da cidade que promovem novas formas de sociabilidade e subjetivação em contraponto a um regime heteronormativo. Me deterei numa leitura do espetáculo *BR-trans*, monólogo de Silvero Pereira (que ao meu ver conversa com ideias presentes em Butler e Dubatti, por exemplo) cujas ressonâncias se fizeram e fazem sentir na cena nacional, e que levaram-no a uma projeção que o situa num lugar de cruzamento entre o teatro e a mídia televisiva.

Ao final de cada capítulo, do segundo em diante, mantereí um espaço que chamarei de “Provocações críticas”, no qual proporei um tipo diverso de contato com os trabalhos ali discutidos. No segundo e no terceiro capítulos, aponto alguns sentidos e temas que me

parecem demandar mais atenção, já no quarto proponho um embate entre visões sobre o trans que podem ser frutíferas para uma cena por vir. Também vinculados a um viés crítico que compõe esta pesquisa são os textos apresentados em anexo, nos quais procuro falar de outros trabalhos ou mostrar diferente facetas de alguns que abordo aqui, na perspectiva de uma cena performativa-política e na versão em que foram publicados (online no blog que mantenho, “Caderno de críticas”, no endereço: <https://cadernocriticas.blogspot.com/>).

Dentre tantos artistas de interesse ao nosso tema, incluí alguns cantores, cujas performances nos shows e nas construções de suas imagens tratam de algum modo de um enfrentamento ao mundo heteronormativo e/ou de uma reconfiguração de suas sexualidades. São eles: Verônica Valentino (atriz e cantora na banda *Verônica decide morrer*), Getúlio Abelha e Karine Alexandrino.

Por fim, gostaria de adicionar uma nota nessa introdução que já se faz longa. Os termos bailarino/bailarina e ator/atriz muitas vezes aparecerão como performer⁴. Essa decisão se funda na convicção das misturas inseparáveis entre a “performance como linguagem” de arte e as artes cênicas tradicionais e na concepção deste termo, segundo propõe Taylor, como realização, acontecimento, e dentre outras definições, como modo de intervir no mundo.

⁴ A relação entre os termos performer e ator, por exemplo, no contexto das artes cênicas contemporâneas costumam deslizar e se impregnar como se estivessem num *continuum*, como disse Bonfitto: “podem ser infinitos os entrelaçamentos e contaminações.” (BONFITTO, 2013, pág. 212)

1.CENA PERFORMATIVA-POLÍTICA EM FORTALEZA

Neste capítulo, procuraremos demarcar as questões que movem a cena performativa-política, entendendo-a como uma cena expandida, na qual se fazem sentir múltiplas direções de sentido num cruzamento entre as artes e suas formas.

Daí, buscaremos entrever momentos recentes das artes cênicas em Fortaleza, com instantes decisivos de poéticas e artistas que abrem-se às questões contemporâneas de criação, dentre as quais estão as discussões de gênero.

Passaremos a estabelecer relações entre essas discussões e as novas formas de criação que estão emergindo, vendo quais seriam os operadores teóricos que melhor dariam conta de nosso *corpus*.

1.1. Virada performativa no Brasil

A ideia de uma virada performativa advém de Fischer-Lichte, em *The transformative power of performance* (2008)⁵, que busca lidar com a transformação poética e estética provocada pela emergência da performance e dos estudos dedicados a ela, sobretudo nas últimas décadas do século XX. Faz referência a artistas corporais e visuais como Marina Abramovic, Joseph Beuys, Grupo Fluxus, Acionistas Vienenses, dentre outros, para apontar que “a corporeidade domina a semioticidade” (2008, p.19), aludindo ao caráter de processo ritual que engloba a ação dos espectadores quase sempre como co-participantes na criação da obra como um tipo de evento aberto em seus trabalhos.

De modo parecido, ela nos mostra como a virada performativa se deu nos domínios da música, quando nos concertos foram exploradas novas relações entre ouvintes e músicos; na literatura, com as leituras em voz alta; assim como no teatro, por exemplo, com os experimentos de Peter Handke, do *Performance Group*, de Richard Schechner, ou do *Living Theatre* de Julian Beck e Judith Malina, surgidos entre os anos 1960 e 1970.

Haveria assim uma dissolução das fronteiras entre as artes, algo que entre nós se traduz em muitas peças do nosso assim chamado teatro experimental, nos coletivos, ou atualmente presente em algumas das criações dos que fazem teatro de grupo. Antes de pensarmos um diálogo desta virada, na acepção de Fischer-Lichte, com o contexto brasileiro, devemos mapear alguns outros agentes que podem responder a uma ânsia de falar sobre os processos históricos e de poder que constituem corpos e suas subjetividades nas artes cênicas.

Voltando um pouco ao início do século XX, com as novas práticas das vanguardas europeias, Artaud (2006) nos parece um dos principais nomes da história teatral que representa um pensamento de renovação, que nele se mostra como uma desconfiança da palavra, da comunicação verbal e do texto dramático, a ser constantemente combatido em seus lugares comuns e convenções, e na sua aposta em formas não-europeias de arte, como o teatro balinês, com seu ator- bailarino. Aposta numa soma de forças e energias

⁵ Virada performativa é nossa tradução possível para o termo *performative turn* da versão em língua inglesa utilizada aqui.

que faria os signos cênicos capazes de transitarem no onírico, saindo de formas realistas de representação, um dos temas modernistas mais caros.

Em um texto de 1932, *O teatro que vou fundar*, ele se ocupa de um projeto que não levaria a cabo, mas que demonstra sua intenção, de romper sistematicamente com a ideias do teatro europeu de então, o que exigiria outra forma de encarar o trabalho com textos, atores e a própria vida, numa linguagem poética capaz de renovar essas instâncias e entrelaçá-las. Em um manifesto - cujo tom visionário se faz presente em suas cartas, artigos e que percorre sua obra mais conhecida, *O teatro e seu duplo* - ele nos adverte:

Eu creio que o teatro só poderá voltar a ser ele próprio no dia em que os autores dramáticos mudarem completamente sua inspiração e sobretudo seus meios de escritura. Para mim, a questão que se impõe é de se permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressão e de mímica, linguagem de gritos e onomatopeias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras. As palavras serão apenas empregadas em momentos determinados e discursivos da vida como uma luz mais precisa e objetiva aparecendo na extremidade de uma ideia. Eu me proponho tentar fazer em torno de um tema conhecido, popular ou sagrado, um ou mais ensaios de realização dramática, onde os gestos, as atitudes, os signos, *serão inventados* (sic), à medida que forem pensados, e *diretamente* (sic) no palco, onde as palavras nascerão para rematar e concluir esses discursos líricos, feitos de música, de gestos e de signos ativos. (ARTAUD, 2006, pág. 80)

Um dos efeitos desse pensamento é que devem irromper outras formas de comunicação, de notação e escrita para fixar uma outra criação, como em uma partitura musical, “com uma linguagem cifrada de um novo gênero” (ARTAUD, 2006, pág.80), que podemos associar à sua visão de crueldade no teatro. Uma manifestação disso é sua reconfiguração da concepção de corpo pulsante e presente em cena, como metáfora para outras formas de viver, criar e pensar.

Nos parece que aí se dá a emergência de um modo de ver o estado de criação, cujas formas e vocabulários escapam constantemente a rótulos, num exercício contínuo de liberdade. Daí que muitos autores e artistas também explorem o caráter de provocação e de não-forma, sendo seu pensamento associado muito mais à dança, à *performance art*, ao transgressor e ao novo em relação às tradições teatrais europeias.

Assim o faz, por exemplo, Uno (2012), ao mapear experiências cênicas e filosóficas do século XX, em que o pensamento de Artaud e o de tantos outros, pode ser entrevisto

nas formulações de corpos “desconhecidos”, cujas imagens ainda estão em estado de gênese, e que ainda nos atravessam, circulando por vezes como uma espécie de arquivo em livros ou registros escritos (diários, manifestos, entrevistas), mas também como repertório, nas apresentações em que sua presença se faz notar, e das quais precisamos falar e relembrar, para avançar na direção do que hoje vivemos.

Uno vê em Artaud uma experiência com os limites, por exemplo quando esteve às voltas com inúmeras internações, com as quais seus escritos mantinham íntima relação, Isso criaria, a seu ver, uma distinção essencial:

Artaud opõe seu corpo ao corpo orgânico como objeto biológico, médico, higiênico, etc., o corpo para ele, é algo que sempre se distingue do corpo como objeto determinável, contornável. O corpo designa uma diferença que se diferencia, que constantemente se espessa em matéria fluante, abrindo-se aos agenciamentos e às conexões, a todas as crueldades que lhe atravessam. É um plano imanente que se adensa ao se abrir, que se desterritorializa ao se recolher. “Dilatar o corpo de minha noite interna” (sic), exterioridade invaginada, dobrada dentro, interioridade extirpada, aberta. O corpo é a única matéria desmaterializada para Artaud. Ele é o inconsciente do inconsciente ou a única consciência do inconsciente. (UNO, 2012, pág. 41)

A necessidade de expandir o já posto com os saberes ocidentais, seja pelo teatro, seja na sua vida (no embate com a psiquiatria, ou mesmo com a psicanálise, que sua escrita enseja) e abrir campo para arte em toda sua autonomia nos parecem os elementos que movem essas novas formas de compreender a arte e suas “destinações”. A dilatação do corpo não levaria apenas a uma experiência com os outros soterrados de si (essa “consciência do inconsciente”). Ao que nos parece, atravessa uma esfera de individualização do sujeito e transpõe-se ao político, aos tensionamentos da *pólis*, proposição presente nos estudos de Foucault, como também o observa Uno.

É o que lemos num texto de 1974, para uma conferência dada no Rio de Janeiro chamada “O nascimento da medicina social”. Nesse momento, Foucault (1979) se volta para uma crítica específica ao capitalismo, explicando como nele se dá uma produção do corpo, e não sua interdição, como viu ocorrer também com a sexualidade. Cria, com isso, uma hipótese sobre relações de controle, em que a medicina opera como instrumento de um mecanismo de “biopoder”. Segundo suas considerações:

Minha hipótese é que com o capitalismo não se deu a passagem de uma medicina coletiva para uma medicina privada, mas justamente o

contrário; que o capitalismo, desenvolvendo-se em fins do século XVIII e início do século XIX, socializou um primeiro objeto que foi o corpo, enquanto força de produção, força de trabalho. O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica. A medicina é uma estratégia biopolítica. (FOUCAULT, 1979, pág. 80)

De um modo sucinto, podemos perceber a possibilidade de leitura de diversas práticas artísticas que vão surgindo ao longo do século passado e que prosseguem até hoje, e que levam as mais diversas imagens do corpo e seus processos de produção a se interrogarem sobre si mesmos. Faz-se aqui a necessária distinção entre uma prática teatral que se entrega ao jogo capitalista, como mais uma peça de seu jogo e sem nenhum tipo de questionamento dessas imagens, e outra vertente, voltada a essa problemática que estamos tratando, e que leva aos seus programas performativos uma desconfiança sobre as formas com que essa biopolítica se investe nas nossas vidas, com estratégias de controle que superam a dos espaços de disciplina e docilização dos corpos, estudados por Foucault em livros como *Vigiar e punir* e *Os anormais*.

Se levarmos em conta que estamos falando de algo em curso e que atualmente vivemos, cada vez mais, uma forma de espetacularização da vida, a transgressão do corpo é se interpor à lógica de um consumo de identidades, pensamentos prontos, gestos e palavras de ordem, de todo o tipo, que podem ser vistos como normatizações de um biopoder, mostrando o que há nesses discursos de tão controlador e como podem ser revirados e subvertidos, especialmente por um tipo de cena contemporânea que, com Féral (2015), consideramos como performativa.

Essa atitude diante da criação pode nos levar a ver algo comum numa série de trabalhos, que por uma lógica similar à dos conceitos em interação de arquivo e repertório, buscam uma espécie de enfrentamento e escavação com o seu tempo, revendo roteiros e memórias incorporados, trazendo à tona pontos de conflito, esquecimentos, fraturas, ou ainda, “escuridão”. Com isso, nos identificamos com o olhar poético proposto por Agamben (2009) sobre um tipo de relação com o tempo de hoje:

(...) o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz, é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação a outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-

la, segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência, à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, pág. 72)

A relação entre diversas temporalidades, como revisão e citação dos processos criativos e das histórias no caso das artes, a criticidade diante de suas questões e ao mesmo tempo um “modo inédito”, no que há de procura formal, de ler esse campo de forças, são alguns dos motores dessa cena que estamos mapeando, atravessada pela presença de performance, da dança, de novas tecnologias no audiovisual. Ela lida com um discurso polimórfico, não-linear e em que se atualizam essas mudanças de paradigmas nas artes cênicas brasileiras pesquisadas por Cohen (2004) em *Work in progress na cena contemporânea*.

Para ele, a exposição da processualidade da obra⁶, tem se imposto numa perspectiva global como algo que liga trabalhos de literatura (já desde um pré-modernismo em Lewis Carrol, passando por James Joyce ou Samuel Beckett), cultura *underground*, coletivos de artes corporais (os grupos Mabou Mines e Wooster Group, de Nova York), performers (Joseph Beyus, Vito Acconci, Gina Pane) diretores e/ou coreógrafos (Tadeusz Kantor, Robert Wilson e Richard Foreman, Yvonne Rainer e Pina Bausch).

Referindo-se a um período que cobre, sobretudo, a segunda metade do século passado, e indo até meados dos anos 1990, Cohen identificou na cena brasileira um movimento “de teatro autoral”, que juntava “encenadores e performers”, muitos com os quais ele conviveu ou criou, como Bia Lessa, Enrique Diaz, Lívio Tratenberg, Maura Baiocchi, Cia. Ueinzz, Gerald Thomas, Antonio Araújo, Beth Lopes, Zé Celso, dentre tantos outros (COHEN, 2004, pág. 20).

⁶ Segundo esse autor: “Se por um lado, o termo *work in process* é associado a uma noção de obra inacabada, aberta, por outro, estabelece, em relação ao conceito de obra aberta (Umberto Eco), corrente até os anos 70, uma clara ampliação de horizonte, investindo-se principalmente na ideia de dinamicidade de sistema. (...) Dentro desse conceito também está embutida a noção de obra em feitura, de risco, de projeção ao longo do tempo/espço”. (COHEN, 2004, pág. 21)



Figura 1 - *Os Sertões* do Teatro Oficina (2003). Foto: Divulgação.

No sentido de mapear os casos nacionais, esforços similares podem ser vistos em trabalhos acadêmicos mais recentes, que podem nos indicar traços mais efetivos, e que ainda estão em curso, nos trabalhos dos quais iremos falar. Contudo, não estaremos situados na história do teatro brasileiro, mas focados em obras de cartografia dessa história, algo que pode nos arejar na busca por novos contextos, comentando-as livremente.

No estudo *Teatro contemporâneo no Brasil* (2009), Da Costa analisa essa passagem de um modernismo ainda muito voltado ao experimentalismo com o texto até atualidade, chamando-o de “teatro narrativo-performático”, ao observar a presença constante de uma ficcionalidade que se interroga sobre si mesma, produzida geralmente em criações coletivas, entre os anos 1990 e início dos anos 2000. Segundo ele, esse movimento de boa parte das criações localizadas entre São Paulo e Rio de Janeiro, num primeiro olhar se mostra paradoxal:

Em primeiro lugar, verifica-se uma clara narrativização da cena (desfazimento da concepção unificada e fechada do drama, da compreensão tradicional de personagem, dos diálogos e da ação, em favor de uma valorização do diálogo direto do artista com o público e de uma concepção do trabalho do ator como uma espécie de rapsodo, de jogral ou de *performer*). Ao lado desse traço narrativizador, figura a segunda das duas tendências paratáticas: a problematização da narrativa entendida como reconstituição ou representação estável dos fatos. (DA COSTA, 2009, pág. 30)

Mas é justamente nesse sentido, e com uma leitura da operação de “diferimento” presente na obra Derrida, que Da Costa pensa a partir de como se dão essas formas

coletivizadas de escrever, de filtrar (ou não) o vivido e misturar, com isso, parcelas do real, com o intuito de rever as dicotomias e noções de superioridade comuns aos processos de construção de linguagem. Afirma, com isso, a necessidade que esses processos possuem de colocar em cheque relações hierárquicas e binárias, como por exemplo as noções aparentemente opostas de *verdadeiro* ou *falso*, em favor de uma percepção de que existem contaminações, um espaço de “intercondicionamento” entre as visões mais conservadoras/tradicionais e aquelas voltadas a uma prática experimental sobre as próprias possibilidades de representação.

Penso que, no caso das escrituras teatrais contemporâneas, uma das oposições desconstruídas é a da dicotomia hierárquica entre texto e cena, mas também entre palavra e corpo, entre teatro com dramaturgia e teatro da imagem ou da visualidade. Em parte, essa atenuação de fronteiras rígidas se deve, em cada um dos pólos, há aspectos pertinentes ao outro. Não está excluída do trabalho material da cena a dimensão ficcional e nem um certo tipo de operação de escrita, do mesmo modo como as concepções de teatro, de edifício teatral, de relação entre intérpretes e espectadores determinam orientações efetivas, assumidas pela escrita dramática. Quer dizer, há todo um espaço de intercondicionamento entre o âmbito material do espetáculo e o eixo literário da escrita dramaturgica. (DA COSTA, 2009, pág. 36)

Em seu itinerário crítico e histórico, percorre de depoimentos da sala de ensaio até suas impressões das cenas em estudo, como ocorre tanto ao falar das experiências do chamado “teatro de grupo”, e que de algum modo já podem ser tidas como emblemáticas – como as da Cia. dos Atores, Cia. Ópera Seca, Grupo Galpão, Teatro da Vertigem, Núcleo Carioca de Teatro, Oficina Uzya Uzona - quanto de espetáculos não produzidos nessas condições.

Em *Teatralidades contemporâneas* (2010), Fernandes estende seu olhar para alguns desses grupos e tantos outros, situados a maioria no Sudeste, numa coletânea de análises e estudos de caso sobre como se articulam em seus diversos “discursos cênicos”. Sua escrita, em artigos independentes, parece nos apontar que já não mais é possível falar de processos vinculados apenas as ideias de um diretor ou mesmo de grupo, buscando fazer da obra em si um terreno de discussões em aberto, no qual a subjetividade do pesquisador-crítico se vê totalmente implicada e já não daria conta do “todo” do objeto pesquisado.

É notável uma análise de tendências⁷ entre teoria e prática que apontam traços das “teatralidades contemporâneas”. Dentre elas, entrevemos: a tomada de risco ao incorporar a realidade, a criação de um dispositivo antiteatral (tendo em visto o “peso” das certas convenções dramáticas), a performatividade que, com sua “nudez”, tensiona o campo da teatralidade para além da moldura da fábula e a emergência dessa hibridização num contexto colaborativo brasileiro, a partir de grupos, dramaturgos e diretores.

Numa outra perspectiva, *Mimesis performativa: a margem de invenção possível* (2015) procura dar forma a um percurso de crítica, pesquisa e criação de Ramos, em torno da noção aristotélica de mimesis. Para isso, se contrapõe à sua concepção como imitação da natureza, numa tradução já bastante conhecida. Desfazendo-se da primazia do *mythos* (fábula), recupera a noção imagética e onírica de *opsis*, como uma das possibilidades de rever a pulsão mimética, que ao seu ver é performativa na medida em que instaura rupturas e opera por recusas ao dramático. Nomeando seu objeto como “cena expandida” pela interconexão entre performance, teatro e artes visuais, Ramos investiga, num primeiro momento, como se dão as recusas e reinvenções de artistas e encenadores do século XX, alguns ainda em atividade ou cuja “presença” se faz sentir, como Bill Viola, Samuel Beckett, Juan Muñoz, Romeo Castellucci e Mathew Barney, dentre outros.

Na contramão da teatralidade dramática, Ramos arrisca uma cartografia de experiências brasileiras que levariam a marca dessa busca, iniciada na escrita inclassificável de um Qorpo Santo, posta em diálogo com a obra de Gertrude Stein. Afinidades que se dão por um modo de lidar com o “cadáver”, como nos diz, desse teatro mais antigo e convencional, como quando o próprio autor analisa os altos e baixos de uma encenação sua com o texto *A morta*, de Oswald de Andrade.

⁷ Apesar de entendermos a palavra tendência como um forma de tentar falar daquilo que há de comum aos processos de criação, a autora nos adverte: “Em relação às múltiplas definições de contemporaneidade, que podem iluminar a situação dessa cena, opto pela síntese de Jean-François Lyotard, para quem o contemporâneo não é uma época ou uma tendência, mas um modo de sensibilidade, do pensamento e da enunciação de hoje.” (FERNANDES, 2010, pág. XIV)



Figura 2 –*Pororoca* da Cia. Lia Rodrigues (2011). Foto: Sammi Landweer

De modo semelhante, observa os processos criativos de Luiz Roberto Galizia, e do grupo Ornitorrinco e dos encenadores contemporâneos, Gerald Thomas e Roberto Alvim. Seu mapeamento transita também por artes visuais (Nuno Ramos, Irmãos Guimarães), pela dança (Lia Rodrigues e sua Cia.; Alejandro Ahmed, no Cena 11) e por novos criadores de teatro atuando geralmente em coletivos e bastante jovens, como a parceria de Grace Passô e o grupo Espanca, ou a de Leonardo Moreira e a Cia. Hiato.

Considerando esses estudos pioneiros, gostaríamos de apontar ao mesmo tempo a necessidade de outros olhares que se espriem sobre o largo território brasileiro, com a mesma perspectiva de investigar os sentidos da contemporaneidade⁸. Sobre a cena contemporânea na região Nordeste, na qual se situa a cena de Fortaleza, encontramos publicados apenas três volumes da *Cartografia do teatro de grupo do Nordeste* (2012), organizada por Yamamoto.

Nela, busca-se situar o leitor nesse cenário diverso, e de certa maneira, periférico do Brasil. Traça um panorama inédito, ao se dividir por estado e ao apresentar entrevistas com grupos de cada um deles, além de textos de pesquisadores e/ou artistas regionais

⁸ Parte da atual crítica brasileira tem feito esse trabalho de investigação, muitas vezes em blogs ou em revistas eletrônicas, dentre os quais podemos destacar: *Questão de cena*, *Teatrojornal*, *Satisfeita Yolanda*, *Antropo Positivo*, *Enquanto danças*, *Horizonte da cena*, dentre muitos outros.

convidados a escrevê-los⁹. São nove os estados cartografados: Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte, Alagoas, Bahia, Sergipe, Maranhão, Pernambuco e Piauí.

A situação da cena atual dessa região é a da pluralidade de grupos e criadores. Aponta-se para a direção de uma história dos passos dados recentemente, mas não encontramos um conceito teórico ou tema que a pesquisa explicitamente procurou levantar. Temos, de fato, o reconhecimento das diversidades e da realidade dos criadores, por eles mesmos. Um sentido que encontramos nesses discursos contemporâneos é o do risco de criar em cenários culturais que ainda demandam mais investimentos de políticas públicas dos governos, o que se passa em grande parte do Brasil, além de vermos trajetórias que são marcadas por estratégias de criação que muitas vezes inauguram novas práticas de criação coletiva.

Até aqui procuramos nos acercar de um contexto geral, levando em conta olhares diversos que podem nos apontar como se constituíram as práticas das quais falaremos. O que podemos, resumidamente, encontrar nessas cartografias brasileiras como operadores em afinidade com a nossa pesquisa sem dúvida são: as considerações sobre abertura, a contaminação entre linguagens artísticas e a processualidade das obras, como dito em Cohen; o pôr-em-cheque os binarismos nos processos criativos, como afirma Da Costa; a irrupção da performatividade em diversos trabalhos atuais do teatro brasileiro, como nos diz Fernandes; a criação de uma cena expandida, que se faz não só nas hibridizações mas também assumindo um diálogo com o arquivos e repertórios passados das linguagens artísticas, como propõe Ramos; e, por fim, a constatação da impossibilidade de uma unidade na cena contemporânea do Nordeste, como vemos nos depoimentos diversos colhidos por Yamamoto.

Desse modo, nas páginas a seguir, passaremos a nos deter em processos e trabalhos de artistas que, de algum modo, são perpassados por esses operadores em suas formas.

⁹ Dentre os grupos entrevistados, por exemplo, podemos nomear: Joana Gajuru e Nêga Fulô, de Maceió; Dimenti, Bando de Teatro Olodum e Vilavox de Salvador; Imbuça e Stultifera Navis de Aracaju; Cena Aberta e Pequena Cia. de São Luís; Arte-em-cena, de Caruaru, e Magiluth, de Recife; Harém e Raízes, de Teresina; Alfenim, Graxa e Piollin, de João Pessoa; Estandarte e Clowns de Shakespeare, de Natal. E no Ceará, destacamos a presença dos grupos Bagaceira, Teatro de Caretas, Expressões Humanas, Máquina, todos de Fortaleza, e Ninho, do Crato.

1.2. Uma virada performativa-política em Fortaleza

Pensar as relações entre cena, corpo, gênero e suas significações hoje em Fortaleza é um ato de resistência aos modelos de compreensão do mundo (na arte, na sociedade) que o observam como um campo de forças estáveis e equalizadas numa lógica repetitiva e fechada de consumo/descarte. Na visão de Taylor, como vimos, o pensamento gerado com e sobre as performances, tidas num sentido amplo, é atravessado pelos roteiros que encenam, atualizando-os ou contestando-os naquilo que lhes é possível divergir ou transgredir, e que nos levam a uma reflexão sobre a memória das histórias de cada povo.

De modo similar, mas voltando-se para a hibridização entre teatro e performance ativista, nas análises presentes em *Cenários Liminares* de Caballero (2011), emergem questões de cada país latino-americano em que a autora esteve no início dos anos 2000, sob forma de uma cartografia não apenas de formas e temas, mas de convívios. Os “cenários” são peruanos, argentinos, colombianos e mexicanos. E são “liminares” na medida em que algo de intolerável e vivido é posto em circulação, dando a um grupo de pessoas um espaço de discussão e ressignificação, para seus traumas compartilhados num ritual comunitário. Assim acontece com as *Madres de la Plaza de Mayo*, em uma de suas ações de percorrer ruas e a praça em frente à Casa Rosada em Buenos Aires, com cartazes feitos a mão, braços dados e lenços brancos (evocação dos primeiros cuidados, de seus laços maternais), buscando tornar visível a ferida social e sua luta por encontrar novos rastros dos filhos e parentes desaparecidos na ditadura argentina.

Caballero procura autores latino-americanos que possam dar pistas sobre as especificidades desses contextos, dialogando assim com Boal e Dubatti e, embora não se detenha sobre casos brasileiros, podemos ver que ela teve acesso a alguns trabalhos realizados aqui e que se assemelham aos do seu *corpus*.

Na América Latina, a necessidade de manter vivo o teatro como ato de convivência, como espaço de diálogo e encontro, foi decisiva na procura de novos temas, de novas formas de escrita de nova produção cênica. Essa urgência impulsionou a criação dos teatros independentes e de criação coletiva. Diversos grupos teatrais nascidos na Colômbia, Argentina, Peru e Brasil, que conseguiram ganhar espaços próprios reconhecidos e apoiados pelo seu público, à margem de qualquer apoio ou compromisso institucional, têm sido e são ainda importantes núcleos de cultura viva, referências essenciais para todo estudo sobre os processos culturais em qualquer um desses países. Eles criam os espaços possíveis para pensar a liminaridade, pois, assim como Turner,

vinculam este conceito a situações de marginalidade, fora das estruturas sociais. ” (CABALLERO, 2011, pág. 25)

Sobressaem-se aí performances que se opõem a um modelo comercial de realismo teatral e que aprofundam temas vividos por grupos sociais e, geralmente, urbanos. Dizem, assim, sempre algo sobre as realidades biopolíticas¹⁰ dos corpos, sobre as raças, as sexualidades (a performatividade dos gêneros e suas contestações, por exemplo), muitas vezes desenterrando arquivos “esquecidos” secretos das ditaduras latinas. Esses novos cenários apontam para reflexões tanto estéticas quanto políticas, expandido as possibilidades de feitura e de relação até então vividas ou formatadas no dispositivo do palco italiano no teatro, ou mesmo do “cubo branco” das galerias de arte.

As dessacralizações do texto dramático e sua *mise en scène* podem ser tidas como efeitos dessa visão. No lugar disso, ela considera a importância do “texto performático”, que leva em conta desde “uma escritura gestual, uma prática corporal” até a herança cultural dos movimentos mais radicais das performances dos anos sessenta, “quando os artistas plásticos abandonaram os espaços seguros dos museus”. (CABALLERO, 2011, pág. 27)

É, de todo modo, a apropriação do conceito antropológico de liminaridade que nos traz um aspecto comum para a compreensão do artista e seu contexto em muitos casos que veremos, levando em conta a dimensão ritualística e sua estrutura comunitária. Turner o pesquisou nas práticas religiosas da África Central em *O Processo Ritual* (2013), buscando estender aos seus objetos o conceito de *limen*. Presente nos chamados “ritos de passagem”, em que se situa como etapa intermediária, é o “limiar”, entre as fases de “separação” e “agregação” (ou “reagregação”), dentro de processos rituais de um grupo pertencente a uma tribo.

Com isso, uma doença, estados de crise, ou mesmo a própria morte, seriam curados ou ressignificados numa nova lógica, e os laços rompidos, reorganizados. Esse processo de reintegração e passagem, para Turner, é indicador de uma *communitas*, espécie de relacionamento entre iguais, a experiência de trocar de lugar com o outro, que estaria, a seu ver, nas artes, nos jogos (esportes) e nas especulações filosóficas e científicas. O sujeito ou “ente” liminar está nesse trânsito, sendo diferenciado por si mesmo e pelos

¹⁰ Apesar de seus seus objetos não estarem delimitados pelo conceito foucaultiano, podemos inferir essa aproximação pelos estudos de caso que a autora nos apresenta.

outros, como criativo, liberado de estruturas sociais, e - como aponta Caballero - considerado marginal e perigoso para a manutenção da lei. Daí pensarmos em alguns artistas de Fortaleza a partir dos anos 1970 como transgressores, liminares, no que toca a questões político-estéticas.

Nesse contexto, destacamos a atuação do Grita¹¹ (Grupo Independente de Teatro Amador), de 1973 até por volta de 1993, que iniciou suas atividades com peças como *Calígula*, de Albert Camus, na busca por um “teatro sério”. Essa é uma diferenciação feita por Honório, pesquisadora e ex-membro do Grita, em *O fazer teatral: uma forma de resistência* (1992), para falar de uma fuga do viés comercial de entretenimento e para estabelecer o desejo do grupo por um contato direto com as raízes populares, trazendo já no seu nome um declarado gesto de motivar a conscientização política.

Algo que passa a estar mais presente na montagem de *Morte e vida severina* (1976), o conhecido auto de João Cabral de Melo Neto. Até 1981, o grupo era liderado por José Carlos Matos, que faleceu em um acidente nesse ano, vindo assim a experimentar alguns momentos de direção coletiva e a ter o escritor Oswald Barroso, como dramaturgo, membro e diretor.

Sobre esse momento Barroso, ao refletir quase vinte anos depois, faz um balanço esclarecedor:

Só por volta de 1975, aparece em forma de resistência um teatro independente. Primeiro, com a afirmação do Grupo Independente de Teatro Amador – GRITA (sic), dirigido por José Carlos Matos, que havia sido fundado em 73, mas que só três anos depois iniciara sua busca por um teatro mais comprometido com a linguagem e as causas populares. Busca essa começada com a encenação de *Morte e vida severina* e alcançada já no final da década, com a montagem e circulação de *O Reino da Luminura* ou *A maldição da besta fera*, peça escrita e criada dentro do próprio grupo. (BARROSO, 2002, pág. 29)

Além desses movimentos, o autor nos indica a passagem pela cidade do Teatro Oficina e Zé Celso, com as peças *Galileu, Galilei*, *Os pequenos burgueses* e *O rei da vela*, além da conhecida encenação de Antunes Filho, *Macunaíma*, apresentada no

¹¹ Podemos também citar o pioneirismo do Grupo Raça dirigido por Fernando Piancó e por Arthur Guedes nas questões de novas formas de criação cênica que estamos tratando. Este grupo, que estreou em 1978 com a peça “Circo 5”, esteve na ativa até 2011, segundo nos contou Piancó.

Theatro José de Alencar. Espetáculos, grupos e diretores que têm sido apontados por diversos críticos como redefinidores dos rumos do teatro brasileiro de então.

Pelo apreço e ênfase no coletivo, o Grita cria para si um regimento interno em 1977, que teria o intuito de evitar disputas internas por poder, dividindo-se também em comissões de organização, o que segundo Honório “preservava a articulação com o seu público e a qualidade técnica e artística das atividades que pretendia realizar” (1992, p. 80). A autora, que observa a trajetória do grupo e sua interação com a cidade e com os movimentos político-culturais, nos coloca que esse impasse sempre os acompanharia, em maior ou menor intensidade. Prosseguir em meio a tantas crises (políticas, estruturais, ideológicas) nos parece ter sido o maior desafio do grupo.

Em seu regimento, de todo modo, é interessante ver como está clara uma postura mais voltada para a ação cultural, para a vontade de mobilizar politicamente, ou mesmo ideologicamente, para chegar até um público posto à margem da sociedade, como expressa em uma de suas diretrizes:

O Grupo Independente (sic) orientar-se-á a partir dos seguintes níveis de ação: a) realização de cursos, seminários e debates em torno dos problemas relacionados com seus objetivos; b) análise constante da realidade socioeconômica política e cultural da região; c) empenho no sentido de conhecer como essa realidade se apresenta a nível municipal e estadual; d) interpretação dessa realidade por via dramática, como exercício constante, entendendo que somente assim, será possível a renovação e transformação dos métodos adotados por quantos são responsáveis pela realização do trabalho artístico teatral; e) montagem de espetáculos de autores locais, nacionais ou estrangeiros, desde que diretamente vinculados às preocupações expressas em seus objetivos. (GRITA *apud* HONÓRIO, 1992, pág. 82)

Apesar da ideia expressa de uma “via dramática”, identificamos em seus escritos e depoimentos uma busca dirigida ao teatro épico, engajado e politizado. Os estudos realizados pelo grupo levaram-no às ideias de Piscator, Brecht e Boal. Além de Camus, Oswald Barroso e João Cabral, dentre tantos, o Grita montou um poema do cearense Adriano Espínola.

Espínola escreveu *Fala, favela* após uma desapropriação brutal e autoritária de moradores da favela José Bastos de Fortaleza, em 1978, deixando muitos desalojados; (um deles, tendo sido baleado, ficou paralítico), sendo que ao final, foi construído um grande muro que deixou os que restaram cercados e isolados no espaço que antes habitavam livremente.

Composto por um mosaico de vozes, personagens e momentos que por vezes descrevem as situações de abuso vividas, desafia o formato ficcional dramático ao introduzir a terceira pessoa, o côro, a materialidade das palavras como recursos narrativos com os quais a encenação lidou, pelo que sabemos, por meio de canções de poemas, cenas dialogadas a partir de versos, ou outros jogos cênicos, como jograis. Uma leitura de imagens de um fragmento do original, o POEMA ESTÁTICO, e do cartaz da peça, nos parecem traduzir o que poderia consistir a relação com o texto e na cena:

Uma mulher de olhar parado.

Uma mulher de gestos parados.

A dor parada numa mulher.

Ao lado, as paredes do barraco.

Ao lado, as partes do seu barco.

Ao lado, os pedaços de seu arco.

No chão. No chão. No chão.

Só a sua dor erguida como uma parede.

Só a sua dor fixa como uma parede.

Só a sua dor nua como uma parede.

(ESPÍNOLA, 1998, pág. 100)



Figura 3 – Cartaz de *Fala, Favela* (1980)

Tanto Honório como Barroso observam que na história do teatro cearense do século XX, a criação “cooperativa” do Grita inaugura, não sem percalços e contradições internas fortes, um divisor de águas em favor de uma politização da própria classe artística. Saindo do contexto religioso e patrimonialista que teria sido incorporado por grande parte dos artistas anteriores, destacam que a emergência do grupo se deu numa franca oposição a grupos já estabelecidos, como a Comédia Cearense, e mais próximo de movimentos sindicais e estudantis, do teatro amador do interior e das periferias.

Fala, favela foi além do assim chamado “teatro sério”, que o grupo vinha buscando e em que ainda se observam alguns cuidados para uma peça “bem feita”. Introduz incitações e ruídos, arriscando-se numa atuação tida como “panfletária”. Nesse sentido, podemos observar com interesse que essa situação fez emergir uma problemática delineada por Honório:

No *Fala, favela* o grupo caracterizou-se por uma atuação panfletária, desejava a todo custo contribuir para o resultado imediato (a situação que se colocava era emergente). Os elementos estéticos passaram a segundo plano e as palavras de ordem ganhavam um tom explosivo. Existe a partir desse episódio, uma tendência de sectarização de ideias dentro do Grupo. O significado político, a mobilização, o discurso

inflamado no debate e nos depoimentos assumiram predominância, em detrimento do trabalho artístico”. (HONÓRIO, 1992, pág. 126)

Diante disso, nos distanciamos do pensamento da pesquisadora, arriscando-nos a imaginar que esse tom de denúncia, não-artístico, panfletário, ou como preferimos, precário (um contraponto mesmo ao entendimento do trabalho artístico como algo belo ou sublime que supomos estar implícito no juízo de valor dela), é um dos traços da emergência de “fissuras”, rumo a um teatro performativo, na busca pelo acontecimento/*happening*, ainda que intuitivamente.

A partir dos anos 1980, observamos que esse discurso cênico que busca uma maior complexidade na própria linguagem se concretiza nas ideias e nas práticas do Teatro Radical Brasileiro (TRB), nome de um coletivo (e seu “sistema”), organizado a partir do ator, diretor e escritor Ricardo Guilherme, que já no final da década anterior havia fundado o Grupo Pesquisa¹².

Em 1988, lança um manifesto com os interesses da poética do grupo, dentre os quais podemos destacar uma busca de estabelecer uma maior proximidade em relação ao espectador, com o desejo de refundar o próprio teatro ou acercar-se dele com aquilo que entende como mais primário: o ator e seu público (IPANEMA, 2014, pág. 30). Além disso, poderíamos acrescentar como traço que nos chama atenção, uma investigação muito particular (crítica, irônica, lúdica ...) da atuação em torno dos mitos ou arquétipos que poderiam falar de um povo, seja do brasileiro ou do cearense, como em *A divina comédia de Dante a Moacir*¹³ (2000).

De fato, no que diz respeito a encenação, aí se estabelece um corte em relação ao modelo tradicional e dramático de encenação que vai além das prescrições épicas brechtianas. Existe a afirmação de uma precariedade no modo de compor a cena: trabalho com poucos objetos, quase nenhuma cenografia, textos ditos em ritmos, entonações vocais e velocidades no falar que dialogam com a estrutura das palavras, com mudanças que reforçam muitas vezes seus sentidos, ou contradições. Não ouvimos mais diálogos

¹² De 1998 em diante, o grupo de artistas passa a se chamar Associação de Teatro Radicais Livres, com sede própria, desse ano até 2000.

¹³ Essa peça e *Bravíssimo* são sólos de Ricardo Guilherme, autor que pouco publica sua obra e estão analisadas no estudo de Ipanema, *O Ator radical: fabulação, presença e mito* (2014). Os textos de ambas também encontram-se anexados ao final.

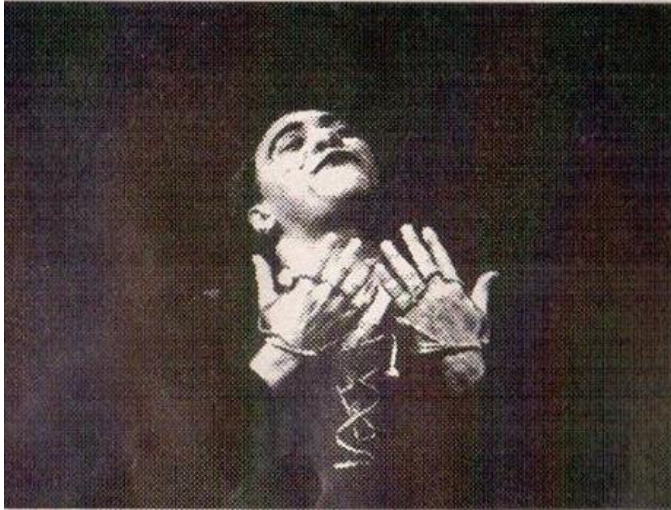
ou conversações realistas, predominam os sólos dos atores ou, quando muito, vozes e gestuais corais como em *Merda* (2001).

Trata-se de uma convicção firme dessa radicalidade de que para falar de um lado obscuro de um povo, de uma sociedade ou de um sujeito, é necessária uma forma que ponha em cheque a própria tradição da encenação, chegando-se a uma forma que deseja promover um encontro essencial. Tanto é que em alguns trabalhos as palavras ganham autonomia em relação aos movimentos dos atores. Guilherme, em alguns monólogos, por vezes aparece sentado, jogando fora as páginas do texto depois que as lê, sustentadas por uma estante de partitura musical.

Radicalidade que também vemos numa tentativa de transformação desse “objeto de estudos” que é o próprio público, o que marca em geral o tom de proximidade com ele em alguns dos seus espetáculos. É assim que, com repetições e por meio de aforismos, o autor-performer se coloca, numa releitura das crônicas de Nelson Rodrigues, em *Bravíssimo* (1998):

O brasileiro, o que é o brasileiro? O que tem sido o brasileiro desde Pero Vaz de Caminha? Vamos confessar a límpida, a exata, a singela verdade histórica: o brasileiro é um Narciso às avessas que cospe na própria imagem. E o brasileiro é um Narciso às avessas que cospe na própria imagem porque o brasileiro tem o que eu poderia chamar de “complexo de vira-latas”. O que vem a ser a ser isso? Eu explico. É que o brasileiro insiste em ter um ar de cachorro abatido. Quando passa a carrocinha de laçar cachorro, o brasileiro se esconde porque tem medo de ser laçado também. (...) Sim, porque cada um de nós carrega um potencial de santas humilhações hereditárias. Cada geração transmite às seguintes todas as suas frustrações e todas as suas misérias. No fim de certo tempo, o brasileiro se torna um Narciso às avessas que cospe na própria imagem. E como um Narciso às avessas que cospe na própria imagem, o brasileiro não gosta do brasileiro. (GUILHERME *apud* IPANEMA, 2014, pág.133)

São muitas as diferenças entre os trabalhos do Teatro Radical e do Grita, como pudemos observar. Ao longo das três décadas, arriscamos pensar que o Radical se manteve mais inquieto em suas buscas que os demais e conseguiu manter um ritmo ininterrupto de criação, buscando dialogar, a seu modo, com novas gerações, o que lhe deu a possibilidade de reinventar-se a cada momento.



Desse modo, Guilherme é seu principal e talvez único intérprete. Ele acabou por criar algo parecido com uma poética sistematizada, que de certa maneira mantém pouco alterada em seus monólogos (em geral, escritos por e para ele mesmo), com cabelos grisalhos longos, com um figurino geralmente preto ou com sua própria roupa, fazendo, com essa repetição, uma performance de si mesmo. Criou uma imagem de si que costuma retomar a cada trabalho, deixando entrar no espaço das narrativas sobre as quais desenvolve os espetáculos (alguns são aulas-espetáculos) sua própria figura estilizada. E, em paralelo, continuou a trabalhar com outros artistas ou a influenciá-los diretamente.

De outro lado, rompendo com algum tipo de expectativa de seu público (como a de atuar somente na “linha” do Teatro Radical), fez parcerias com grupos já conhecidos e tradicionais na cidade, como em *O Casamento de Peraldiana*, de Carlos Câmara (2007, com a Comédia Cearense); *Pranto por Inácio*, baseado no poema de Lorca (2012, com a Cia. Palmas); ou ainda, em *Frei Tito: vida, paixão e morte*, de autoria do próprio Guilherme (2013, com o Grupo Formosura).



Figuras 3 e 4 –*Flor de Obsessão*, em fotos dos anos 1990 (em preto e branco) e 2010. Performer: Ricardo Guilherme. Fotos: Divulgação.

De modo paralelo, acreditamos que nossa cartografia se relaciona também com a história da própria dança na cidade, que traz a marca de uma extrema relação com o balé clássico, como podemos observar com Primo (2006). Num cenário local dominado por academias e seus recitais de fim de ano, essa autora observa uma “irrupção do intensivo na dança cênica cearense”¹⁴, algo próprio das gerações atuantes a partir do anos 80, com professores que buscavam formas alternativas de compor o corpo, como Eliana Madeira, e em grupos como o GAD (Grupo Amador de Dança), Os Bailaderos e o Pano de Boca. Mas nos parece que só a partir da década seguinte, haverá de fato mudanças relevantes nesse trajeto:

No início da década de 1990, a cidade cearense transforma-se e junto com ela algumas iniciativas em dança: o Andanças surgia; Dora Andrade iniciava as atividades da Escola de Dança e Integração Social para Crianças e Adolescentes (EDISCA); a coreógrafa carioca Lúcia

¹⁴ Assim, com essas expressões, nos apresenta um capítulo de estudo sobre a contemporaneidade na dança cearense até o início dos anos 2000. Em um dado momento, ela avalia que: “Havia algo – uma tendência, uma espécie de sensibilidade do tempo, um pequeno sopro – que apesar da firmeza de sua presença, impondo uma nova experiência da sensação, ainda não havia sido incorporado”. (PRIMO, 2006, pág. 257)

Machado, assim como alguns bailarinos que fizeram parte do grupo de profissionais que buscaram outros rumos para a dança em Fortaleza na década de 1980 – como Mônica Nepomuceno (Espaço Urgente/ Grupo GAD/ Os Bailadeiros), Christine Cintra (Espaço Urgente/ Os Bailadeiros/ Anima), Claudia Pires (Grupo GAD/ Anima/ Os Bailadeiros), Wilemara Barros (Vidaça/Grupo GAD), Gustavo Lopes (GAD), Bira Fernandes (Anima) – entraram no Pano de Boca, modificando por completo a movimentação cênica no grupo; o Vidaça - que sempre esteve à frente em termos de pesquisa de movimentos, que trouxe à cena sua originalidade, duplicando-a, com uma produção-laboratório, algo nunca visto antes em dança no Ceará, servindo-se do exemplo ao que de novo surgisse em outros domínios (...) (PRIMO, 2006, pág. 256-257)

Lançaremos, a seguir, um olhar especificamente aos casos de Wilemara Barros, mencionada acima, e de Sílvia Moura, que nos anos 90 funda o grupo Em Crise, e que, com o CEM (Centro de Experimentações do Movimento), já nos anos 2000, nos apresenta o desenvolvimento de uma poética cênica que tem sido chamada por ela mesma de “dança desabafo”.

Em ambas se pode ver um uma intensa pesquisa de movimento que, partindo das referências de uma corporeidade do balé clássico, vai aos poucos abstraindo-se e tornando-se mais presente em trabalhos recentes em que apresentam sólos baseados em suas próprias vidas. Contudo, nos cabe ainda buscar alguns caminhos para essa cena nos inícios dos anos 2000, com observações e olhares sobre nossas próprias memórias.



Figura 5 - *Prisão sem grades* (1988) Bailarinos: Wilemara Barros e Gustavo Lopes. Cia. Vidança . Foto: Divulgação.

A partir da irrupção de novas formas e práticas que está em marcha, vemos uma renovação artística em Fortaleza. Poderemos falar de uma virada performativa (nos termos de Fischer-Lichte , como algo que demanda uma outra estética e modos de pensar) e também política, que em nosso caso, se dá com o reconhecimento de singularidades e de dissidências, às quais esses corpos podem nos conduzir.

Uma questão relativa à historiografia do teatro local pode nos levar à indagação: aonde nesses estudos estão os corpos, os sujeitos, suas sexualidades? Em dois livros, *Do Teatro que temos ao teatro que queremos*, de Castro (2015) e *História do teatro cearense*, de Costa (2017), podemos ler distintas interpretações sobre a cena de Fortaleza.

No estudo de Castro (2015), se fazem sentir os anseios de uma busca pela profissionalização, afirmada pelo movimento de teatro de grupo, do qual já tratamos. Ele apresenta o perfil de três grupos fortalezenses (Bagaceira, Máquina e Expressões Humanas) e entrevista três dos articuladores desse movimento: Vanéssia Gomes (do Teatro de Caretas, do Ceará), Fernando Yamamoto (do Clowns de Shakespeare, do Rio Grande do Norte) e Sérgio de Carvalho (da Cia. do Latão, de São Paulo). Podemos ler uma espécie de análise das condições que provocam a emergência desses grupos e suas questões de criação que envolvem uma politização de práticas e de temas, talvez nunca vistos antes na cidade, tamanha sua densidade e pluralidade.

No extenso volume de Costa (2017), percebemos a tentativa de mostrar diversos movimentos e poéticas que construíram, a seu ver, o teatro cearense. Sua pesquisa deu origem a um volume original em 1972, que se tornou esgotado, por não ter tido muitas edições. Contudo, seu viés personalista e polemista tornam-no de difícil uso e leitura. Falaremos mais de Costa como dramaturgo e diretor, a seguir, mas devemos nos posicionar numa margem oposta em relação ao que ele coloca em suas considerações finais, que tratam dos dias mais atuais: “Finalmente tivemos que delimitar a pesquisa. Abrangemos somente até o final do século XX, estendendo até 2005. Um breve esboço até 2010. Também é a partir daí que o teatro cearense começa a virar uma grande esquete.” (Costa, 2017, pág. 715) .

Sentimos, de fato, um espaço a ser pensado, na crítica ou na historiografia, sobre os processos criativos de uma nova cena que discute os corpos e seus sentidos, a partir de uma reinvenção de gêneros e sexualidades, com ecos em diversos autores, diálogo esse que norteará nossos percursos nas próximas páginas. Esperamos que o debate sirva a futuros estudos e vivências, que se proponham a pensar esses lugares, cujos mapas estamos por traçar.

1.3. As questões de gênero como motor de uma nova cena

Apostamos nesta tese que são as ações que englobam o teatro como cena expandida numa perspectiva, assim chamada por nós, performativa-política¹⁵, que podem nos colocar diante de outras configurações do humano e de suas relações de gênero, no caso, e nesse sentido podemos nos aproximar de autores da teoria queer, como Butler (2015, 2017) e Preciado (2011) ou da filosofia de Foucault (2013). Do mesmo modo, tomaremos aqui o pensamento de cartógrafos ou pesquisadores do teatro contemporâneo, como Leal (2018), Lehmann (2009), Dubatti (2017) e Martins (2018), que nos servirão para pensarmos sobre as dimensões ontológica e política de nossos objetos.

Sabemos que a teoria queer engloba uma série de estudos e questionamentos sobre a sexualidade e a política dos corpos, sobretudo no que tem podido liberar os sujeitos de um enquadramento racionalista e normatizado. Teve suas origens nos estudos de filosofia dos anos 1970 e floresceu, por assim dizer, durante os anos 1990, com diversos intelectuais norte-americanos criticando sobretudo a heteronormatividade¹⁶. Para Miskolci, essa expressão significa “um modelo social regulador das formas como as pessoas se relacionam” (MISKOLCI, 2017, pág 46) e que é dado como uma espécie de condição inquestionavelmente natural aos seres humanos.

Ainda que nos dias de hoje se produza um efeito de “tolerância” nas classes médias, brancas, altas e urbanas, o autor aponta para uma tendência a exigir dos gays e lésbicas uma descrição, uma não-afetação, ou mesmo a reprodução nos relacionamentos homossexuais de padrões heterossexualizados. O queer seria, na contramão, a dissidência dessa norma social. Comentando sobre a designação, que vai dos comportamentos afrontosos aos estudos já mencionados, nos lembra Louro (2015) que:

Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são denominados homens e mulheres homossexuais. Um insulto que tem, para usar o argumento de Judith Butler, a força de uma invocação sempre repetida, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homófobos, ao longo do tempo e que, por isso, adquire força, conferindo um lugar discriminado e abjeto

¹⁵ “Performativa-política”, ao invés de “performativo-política”, porque esse sutil desvio da norma gramatical nos soa como um afrontamento justo à tendência masculinizante da língua portuguesa.

¹⁶ O conceito foi originalmente definido por Michael Warner início dos anos 1990.

àqueles a quem é dirigido. (...) Para esse grupo, queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é certamente a heteronormatividade compulsória da sociedade, mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. (LOURO, 2015, pág. 39)

O cruzamento desses estudos com novas teorias do teatro pode nos ajudar a mapear uma espécie de temática comum que alguns grupos e artistas de Fortaleza têm buscado em suas obras, nos últimos anos especialmente, quando questionam os gêneros com os quais “montamos” nossas vidas. Essa relação que o teatro tem com um sentido de existir pode ser encontrado no ensaio *O corpo utópico*, de Foucault (2013), quando nos lembra das utopias que podem restituir ao próprio corpo sua realidade e sua possibilidade de ser “algo mais”, sem recorrer a mitos como a alma ou o mundo das fábulas fantasiosas dos contos de fada, por exemplo.

Contudo, ele parece se posicionar a favor de uma nova maneira de olhar para a ritualidade da arte, da tatuagem e dos signos mitológicos das figuras do gigantes (como Prometeu e Guliver) que elevam a vida além dos atos do cotidiano, levando o corpo a um lugar de “grande ator utópico”:

Mascarar-se, maquiarse, tatuar-se não é exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível (...). Máscara, signo tatuado, pintura, depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. (FOUCAULT, 2013, pág. 12).

Além desses gestos, outra grande utopia é a que concedemos aos desejos sexuais e amorosos, pois são com eles que poderemos, nas palavras do autor, fazer frente às limitações de nossa condição vivente expressas pelo espelho e pela morte, que reduzem nossos tempo e espaço de ação.

Seria talvez necessário dizer que também fazer amor é sentir o corpo refluir sobre si, é existir, enfim, fora de toda utopia, com toda densidade, entre as mãos do outro. (...) O amor, também ele, como o espelho e como a morte, sereniza a utopia de nosso corpo, silencia-a, acalma-a, fecha-a como se numa caixa, tranca-a e a sela. É por isso que ele é parente tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o cercam, amamos tanto fazer

amor, é porque no amor o corpo está *aqui*. (FOUCAULT, 2013, pág. 16)

Assim, de modo mais poético, Foucault toca nas funções ontológicas do amor, da sexualidade, e de certa forma, por analogia, do ato de mascarar-se, como vimos. Essa postura o aproxima ao pensamento de Dubatti em *O teatro dos mortos* (2016), quando vemos o resgate das relações entre teatro e recepção com os sentidos da vida, algo conseguido não mais pelas lentes da semiótica tão comuns no nosso campo acadêmico, mas pela filosofia do teatro.

Assim como Taylor e Caballero, Dubatti fala a partir de casos latino-americanos, introduzindo-nos a encenadores do teatro argentino recente e seus modos de pensar, afirmando sua diversidade em relação aos teatros europeu e norte-americano, por exemplo. Segundo seu ponto de vista, vemos que delimita aos estudos de teatro uma função primordial.

Detenho-me em uma pergunta básica que os manuais semióticos respondem de forma incompleta ou que não querem responder. Se estudamos teatro: o que estudamos? Naturalmente, confrontado com essa pergunta radical, todo amante do teatro torna-se um filósofo do teatro. A filosofia formula justamente as grandes perguntas básicas. As contribuições da ontologia ao teatro evidenciam uma nova preocupação pelo ser, não mais apenas pela linguagem, mas por aquilo que a faz possível. Uma preocupação por indagar o que existe (...), a ontologia teatral é o estudo do teatro como acontecimento e produção de entes ou, ainda, o estudo do acontecimento teatral e dos entes teatrais considerados em sua complexidade ontológica. (DUBATTI, 2017, pág. 29)

Temos, assim uma visão que se articula também com as demais que temos visto, que à sua maneira ligam a arte à vida, desde Artaud até pesquisadores acadêmicos como Ramos, Turner, Fischer-Lichte, guardadas as devidas diferenças entre eles. Em comum, observamos o desejo por falar de algo que pulsa e nos convida a uma abertura de percepções lá onde o racionalismo nos ensinou desde cedo a enquadrar nossas sensações e pontos de vista.

Com a ideia de um desenquadramento, traçamos um paralelo com as ideias de Butler no seu estudo *Problemas de gênero* (2015), quando ela se pergunta: “Em que medida é a identidade um ideal normativo, ao invés de uma característica descritiva da

experiência? ” (BUTLER, 2015, pág. 43). O que nos interessa é essa noção de que o sexo biológico não define o gênero, uma vez que o próprio gênero é performativo, eles podem coincidir, mas trata-se de um discurso sobre o qual incidem normas (e suas respectivas subversões). Assim, podemos imaginar seu diálogo com os artistas dos quais trataremos a seguir, por semelhança de temas e possíveis conclusões. Segundo suas palavras:

(...) o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Conseqüentemente, o gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. (BUTLER, 2015, pág. 56)

Na sua vinda ao Brasil em 2017, em que foi agredida verbal e fisicamente por manifestantes ultraconservadores, Butler distinguiu numa entrevista as performances de gênero das performances artísticas. Embora estejamos considerando a imbricação entre ambas (ou seja quando a performance de gênero se torna assunto da performance artística), nos parece importante dar voz às suas considerações sobre o tema. Seu modo de ver destaca a linguagem (das identidades queer) como sendo um item que se autonomiza em relação ao teatro, por exemplo.

Precisamos tanto do poder da linguagem quanto do teatro para um futuro queer. Algumas vezes os dois caminham juntos, outras vezes nós agimos sem palavras – e isso é poderoso. E outras vezes nós escrevemos sem performance, e a força da linguagem se propaga para além do momento de elocução. Precisamos da teatralidade do momento público, mas também da performatividade da linguagem tal como subsiste no futuro, assombrada por nossas perdas e anseios. (BUTLER, 2017, pág.18)

Retomaremos o diálogo com suas ideias ao longo da tese, especialmente no último capítulo dedicado ao que podemos entender como performances de gênero nas performances teatrais de coletivos e agentes do teatro fortalezense. Acreditamos que essas questões movem uma nova cena na cidade, criando um circuito de temas, de públicos, de eventos ou festivais, de agrupamentos e de multidões, justamente por serem espaço de uma reconfiguração ou enfrentamento do que se convencionou normatizar como ‘masculino’ ou ‘feminino’. Para usar um termo de Preciado (2011), podemos entender esses movimentos como “multidões queer”.

A proposta dessa nomenclatura é de uma “mutação dos corpos”, de um novo sujeito político não mais preso a definições e ao enquadramento dos pólos binários masculino e feminino. Alinha-se a um contexto de pensamento pós-humano, no sentido de escavar outras possibilidades de configuração de identidades, que ponham em cheque - “desidentifiquem” - o que o autor tem chamado de sexopolítica, o controle exercido no seio do capitalismo contemporâneo sobre a sexualidade singular dos corpos. “Desidentificação surge das ‘sapatas’, as singularidades que não são mulheres, das bichas que não são homens, das trans que não são homens nem mulheres”. (PRECIADO, 2011, pág.15)

A política emerge como uma vinculação da cena performativa ao seu tempo, mas sabemos que essa relação é entremeada de complexidades, próprias do discurso das artes. Se podemos indicar temas e formas, poéticas e semelhanças entre elas (ou divergências), também faz-se necessário indicar a própria falibilidade de tentar aprisionar as cenas que veremos aos nossos instrumentos de leitura. Colocamos aqui nosso ponto de vista, com nossa assinatura, montado a partir dos muitos que constituem nosso texto.

Um exemplo de inscrição política na cena é trazida à tona na análise da *Antígona* de Sófocles, empreendida por Lehmann em *Escritura política no texto teatral* (2009). Nesse estudo, podemos ler exemplos de como ao longo de toda sua história, o teatro, mais especificamente o europeu, concebeu falar da sociedade. A ação de questionamento das normas da *pólis*, sua *hybris* (ou desmedida) nos coloca um ponto de interrogação, dentro de “uma relação de interrupção, no que concerne ao que é político.” (LEHMANN, 2009, pág. 19)

Trata-se de uma não-afirmação, de uma não-moral. Foge-se de uma relação de comentário ou de mera reprodução/ representação de poderes impostos. Temos a subversão e ganhamos o questionamento:

Com isso levanta-se a questão sobre um outro elemento político do teatro, que não se impõe ao que é político como um tipo de suplemento não necessariamente desejado, mas que funciona como algo político dentro do político, como sua dobra interna, quebra e cesura. (LEHMANN, 2009, pág. 19)

Nesse sentido, os estudos de gênero podem apontar o que opera com essas funções mostradas por Lehmann, como uma política de “quebra e cesura”, na cena emergente

brasileira. Segundo Leal (2018), o sujeito e a cena se perfomam (nas mais amplas acepções do termo) como forma de se reinventarem. Uma das categorias que fazem com que isso aconteça a seu ver é a “autodesignação”, com a qual podemos associar a experimentação de cenas e corpos. Segundo Leal:

Basta que a performatividade se constitua em torno da experiência do sujeito para que a legitimidade de sua narrativa seja reconhecida. As formas contemporâneas da cena que se reinventam com maior velocidade são as ligadas às não convencionalidades de espaço e estrutura: performances, Teatro do Oprimido, teatro de rua, instalação, dança da indignação e outras poéticas comunitárias. Foram elas que incorporaram com maior velocidade também toda sorte de categorias marginais do teatro e de gênero/sexualidade: LGBcis, pessoas, transgêneras, intersexo. (LEAL, 2018, pág. 220)

Assim, fica cada vez mais clara a relação entre a discussão da performatividade de gênero como algo próprio às artes cênicas, principalmente àquelas que elegeram pra si a performatividade da linguagem (na acepção do teatro performativo de Fèral), em que o foco recai nos sujeitos e nas novas formas de (se) narrar.

Arrematando o debate, gostaríamos de nos deter num pensamento expresso por Martins (2018)¹⁷, no qual vemos uma aposta maior no advento dos trans no teatro e nas demais artes, como algo de fato revolucionário, pois libertaria o corpo da própria linguagem binária, conferindo à arte um lugar possível de expressar algo que não se aplica a um discurso técnico-científico, por exemplo.

A estética apartada da vida serve a que e para quem? Foucault, na sua fase derradeira, associava a estética da existência ao cuidado de si. Não por acaso, a expressividade dos corpos que tencionam o binarismo de gênero encontra seu lugar nas artes. Não se trata somente de o acolhimento da diferença ser mais recorrente no campo artístico, mas também de valer-se da experiência estética para dar conta daquilo que fora da poética é difícil de explicar. (MARTINS, 2018, pág. 406)

Reconhecendo que nosso lugar de fala na pesquisa busca tratar justamente desses movimentos “difíceis de explicar”, trataremos de expor em cada caso o que é possível ver, o que nos liga a cada caso, e como isso move nosso pensamento. A seguir, o que veremos terá sempre o tom da provocação e da subversão, para afirmar algo além da sexopolítica da heteronormatividade: os lugares utópicos que os corpos podem atingir

¹⁷ Texto escrito como posfácio na coletânea *Gênero expandido: performances e contrassexualidades*, organizada por Leal e Denny (2018), título que talvez represente a primeira cartografia sistematizada sobre o tema de discussão de gênero e artes cênicas no Brasil.

pelo dispositivo das cenas. Trata-se de quebrar a norma para repropor a vida em estado pulsante.

2. JOGOS COM O MASCULINO

Neste capítulo iremos nos deter sobre as rupturas estabelecidas por representações de masculinidades no contexto da cena expandida de Fortaleza, por acreditarmos que são nessas cenas e na perspectiva da visibilidade das homossexualidades que estão os primeiros indícios de uma discussão de gênero nas artes da cidade.

A ideia é trazer à tona as destabilizações que essas performances de gênero têm trazido, o que procuramos desenvolver também nos próximos capítulos. Nesse sentido, fazemos uso da expressão “resposta gay”, como uma forma de resistência e afrontamento às muitas formas de heteronormatividade a serem combatidas.

Fazem parte desse corpus: as peças *Noite de Glória* de Marcelo Costa e sua forma de expor o próprio pensamento sobre a sociedade de então nos programas de espetáculos e na peça *Corações guerreiros*; a peça *Orlando* do Grupo Expressões Humanas; o trabalho cênico-musical de Getúlio Abelha; as peças *Comer querer ver*, *Histórias compartilhadas* e *Caio e Léo*, do Outro Grupo de Teatro.

Nos deteremos neste último espetáculo para um estudo de caso sobre como é possível entrever formas de relação na própria ideia de fracasso amoroso, algo bem diverso das narrativas de *happy end*, às quais estamos acostumados. Confrontaremos, sobretudo, a noção de uma relação a dois (entre pessoas de sexos opostos) duradoura, tão cara a uma visão padronizada que tem como fim último o casamento e a acumulação de bens.

Como procuramos deixar claro nas provocações críticas, se trata de um enfrentamento contra cristalizações, preconceitos, e novas formas de fascismo que ultimamente demonizam as questões de gênero.

2.1. Sobre uma “resposta gay” pelo teatro

Antes de entrarmos na análise de trabalhos cênicos que nos convidam a repensar as questões de gênero numa direção contestatória e mais libertária, nos deteremos em alguns pensamentos que procuram mapear como o masculino se desvia e se reconfigura nas imagens dos gays, como corpos ainda estranhos na sociedade, e por vezes na própria arte.

Se estamos aqui interessadas na relação entre performatividade e política, no que se desenha na sigla LGBTQ¹⁸ e naquilo que se avizinha a ela, cabe-nos olhar com cuidado para a configuração do desejo homossexual como parte de uma dissidência ao patriarcado e ao projeto heteronormativo de vida. Há, portanto, que se repensar diversas críticas feitas aos movimentos que “levantam a bandeira” e clamam por direitos civis, em relação à união estável ou adoção referente à comunidade gay e lésbica, por exemplo.

Se, de fato, pedem por direitos iguais aos da matriz heterossexual, o fazem, a nosso ver, por necessidade de criar condições de vida àqueles e aquelas que se identificam/definem com as configurações desse tipo de união e que sofrem um grande prejuízo emocional por se arriscarem a viver como desejam. Em uma mirada política e pedagógica, Souza Filho (2007) escreve em um artigo com o belo título de *A resposta gay*:

Definir-se *homossexual* (ou os seus equivalentes, gay lésbica, etc.) se tornou uma atitude de afirmação política, de identidade política, com seus riscos, mas cujo sentido é esvaziar as conotações pejorativas que acompanharam o termo e, principalmente, subverter a conotação do homossexual como *objeto clínico*, criada pelas ciências médicas nas sociedades ocidentais modernas (em que teve grande papel a psicologia, a psiquiatria e a psicanálise). Afirmar-se *homossexual* é se afirmar como *sujeito político de desejo* e de *direitos*. (SOUZA FILHO, 2007, pág. 21-22)

Nesse sentido, ao longo desse capítulo, procuraremos expor como é possível estabelecer em alguns casos da cena de Fortaleza uma posição de combate por meio de diferentes autores, obras, estratégias de criação e pontos de vista. Cabe-nos, portanto, a observação crítica desses elementos que travam este difícil enfrentamento pela arte e pela vida. De início, vejamos um exemplo de cartografia dessa cena LGBTQ.

¹⁸ Para esta tese, trabalharemos com a sigla LGBTQ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e Queers), que ao nosso ver contempla melhor e mais precisamente nossos objetos de estudo.

A partir do estudo de Trevisan (2000), Moreno (2003) aponta que, por volta dos anos 1970, grupos teatrais como o Teatro Oficina, em São Paulo, o Dzi Croquettes, inicialmente no Rio de Janeiro, e o Vivencial, em Pernambuco, passam a mostrar de modo mais explícito e com irreverência temas e formas do universo homossexual. Baseando-se naquilo que foi produzido sobre isso na capital paulista, Moreno estabelece uma cartografia de “contribuições” desses trabalhos para a cena da cidade. Pensa, assim, na performance teatral entendida em suas amplitudes, pluralidades e expansões, ainda que sua crítica e objetos de estudo pareçam recair mais nos elementos dramáticos e textuais.

Nele, encontramos a análise de exemplos vindos dos performers e das *drag queens* das boates, ao lado de casos colhidos num contexto de emergência do teatro de grupo em São Paulo, num recorte temporal que percorre as décadas de 60 até o início dos anos 2000, mas que acaba por se referir a outras épocas e lugares. Diversos artistas compõem seu trajeto de pesquisa, alguns dos mais conhecidos e fundantes para o autor são: Qorpo Santo (com *A separação de dois esposos*); personagens gays de Nelson Rodrigues; Rogéria, “a travesti da família brasileira”; Caio Fernando Abreu, “um dos autores sobre o tema mais encenados em São Paulo” (MORENO, 2003, pág. 51); peças que lidam com o tema da AIDS, como *Angels in America* e *O Livro de Jó*; peças “lésbicas”, como *Violeta Vita*; peças com travestimento, como *Quem tem medo de Itália Fausta?*; performers da noite como Silvete Montila e Alice Gothz; e, por fim, jovens dramaturgos, como Antonio Rogério Toscano, Sérgio Pires e Claudia Schapira.

Chega, dessa maneira, a mencionar a cena cearense comercial de teatro de humor quando aborda obras e artistas “fora do eixo”:

No Ceará, uma série de comediantes lotam as casas de espetáculo da cidade com espetáculos como *Titia te ama, amor*, de Ciro Santos, *Três donzelas e uma comédia* de Paulo Diógenes, ou mesmo com a versão irreverente de *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, tendo a personagem Skolástica, criação do ator Antônio Fernandes, no papel consagrado por Sônia Braga. (MORENO, 2003, pág. 65)

De fato, seu olhar se detém sobre humoristas que até os dias de hoje são consagrados entre turistas e podem se assemelhar aos de comédia *stand up*, cujo humor pode conter em si um fundo político e uma subversão próprios do cômico como um todo. Mas, nos parece que aí está falando do oposto que nos interessa, desse “recorte” que apenas reforça o estereótipo do cearense, como em geral do nordestino, que para “aparecer” precisar

fazer rir, e ser engraçado. Para podermos abrir espaço, precisaremos fugir desses holofotes, ainda que eles estejam sempre nos rondando, e aos nossos objetos de estudo. Precisaremos recuar, para não nos deixarmos, como pensaria Didi-Huberman (2011) nos ofuscar demasiado.

Baseado num texto pessoal de Pasolini, Didi-Huberman se coloca contra uma vertente da teoria crítica, representada por autores que diante do poder da “sociedade do espetáculo” manteriam uma posição mais pessimista¹⁹, como o próprio Pasolini, um assumido homossexual, expoente da literatura, do teatro e do cinema contemporâneos da Itália:

Tal foi, no entanto, o desespero político de Pasolini: teriam as criaturas humanas de nossas sociedades contemporâneas, como os vaga-lumes, sido vencidas, aniquiladas, alfinetadas ou dissecadas sob a luz artificial dos projetores, sob o olho pan-óptico das câmeras de vigilância, sob a agitação mortífera das telas de televisão? Nas sociedades de controle – cujo funcionamento geral foi esboçado por Michel Foucault e Gilles Deleuze – “não existem mais seres humanos” aos olhos de Pasolini, nem comunidade viva. Há apenas signos a brandir. (...) Mas, para nós que o lemos hoje com emoção, admiração e assentimento, coloca-se doravante a questão: por que Pasolini se engana assim tão desesperadamente e radicaliza assim seu próprio desespero? Por que ele *inventou* o desaparecimento dos vaga-lumes? (DIDI-HUBERMAN, 2014, pág. 58-59)

As “luzes” que escapam viriam emitidas por artistas e coletivos que poderiam se contrapor a isso, como os vaga-lumes que, num primeiro momento, encantam Pasolini, como podemos ler na passagem a seguir, como o autor nos recorda: “Eis, então, o que alguns em tal situação escolherão fazer: retirar-se “para fora do mundo”, da *luz*, mas continuando a trabalhar em algo que possa ‘ainda ser útil ao mundo’, um lampejo, em suma. Retirar-se sem se fechar (...)”. (DIDI-HUBERMAN, 2014, pág. 151-152)

Apesar desse posicionamento, devemos reconhecer que no próprio teatro fortalezense, a questão de seguir ou não o *mainstream* da sociedade, no que toca a uma “resposta gay” sempre se colocou. Contudo, mesmo nas peças que se debatem entre uma discussão mais direta, realista, “melodramática” se prefiguram novas formas de lidar com

¹⁹ Sobre o descompasso entre a tese da “destruição da experiência” (encontrada em autores como Benjamin, Pasolini e Agamben) e a possibilidade de ver brechas na “sociedade do espetáculo” (como a chamou Debord), Didi-Huberman nos conchama a ver os que fogem dos holofotes da grande mídia e seus efeitos de poder.

a política dos corpos LGBTQ. Vejamos o caso de Marcelo Costa, dramaturgo, ator, diretor e agente cultural, responsável por boa parte da historiografia do teatro local (como vimos). Seu caso pode ser entendido como prelúdio a uma outra cena que veremos se configurar com mais intensidade entre os anos 1990 e 2000. Nas criações que enfocaremos, as questões políticas e de representação do homossexual, no caso do gay afeminado, parecem responder de modo particular ao que vinha sendo feito em Fortaleza à época.

Um tom de revolta e politização explícitas esteve presente em trabalhos seus como *Corações guerreiros*, em 1979, pelo Grupo Balaio, com texto e direção de Costa. O grupo havia estreado em 1976 com a montagem de *Cesarion, o Imperador do mundo*, de Geraldo Markan. Nesse primeiro trabalho, o grupo já mostrava o interesse por falar de um modo velado, metafórico, dos impasses do poder. Segundo o autor, “a peça trata da dificuldade (ou impossibilidade) de ser político e ao mesmo tempo puro, não fazer nenhuma concessão aos fins que justificam os meios” (MARKAN *apud* NIÑO, 1997, pág. 50).

Corações Guerreiros lida com os temas da seca, do êxodo rural e com a exploração dos trabalhadores pelos fazendeiros, mostra uma família na voz de três gerações de “Josés”, que emigraram para o Amazonas no século XIX, para São Paulo, no início do século XX, e para Brasília, na década de 1950. Fala de uma “cor local”, algo tão típico de ser ver retratado, mas que no texto e na encenação ganham traços mais regionais e particulares. Pouco antes de estreá-la, Costa escreveu uma nota sobre suas referências que vão do hino do estado do Ceará à literatura nordestina. Os nomes das principais figuras femininas - Luzia e Iracema - são os das heroínas dos romances *Luzia Homem*, de Domingos Olímpio, e *Iracema*, de José de Alencar.

Nas imagens a seguir, destacamos o rigor da iluminação de Wilson Lima, que junto com uma quase nudez do palco, a frontalidade dos atores, a simplicidade nos figurinos e as expressões dos atores talvez possam indicar um caminho que ali foi trilhado, na expectativa de um contato mais direto com o espectador. Faz parte desse momento em que falar de todos, para o coletivo, se fazia necessário e de um modo velado, que sob o disfarce de enaltecer personagens literários canônicos e homenagear o discurso oficial de um hino, toca na vida dos que precisaram emigrar e lutar para sobreviver.



Figuras 6 e 7 – *Corações guerreiros* (1979). Fotos: Maurício Albano.

Também nessa década de 70 vemos que a cena local passa a ser cartografada pelo mesmo Costa. Em 1972, escreve *História do teatro cearense*, e nos anos seguintes procurará registrar e compilar textos, fotos, opiniões sempre num tom prosaico e pessoal, arquivando, por assim dizer, boa parte da produção da cidade e dela fazendo parte até os dias de hoje.

Embora seu teatro venha de um projeto que se mostrou reflexivo e crítico sobre questões da relação texto e de encenação, como em *Corações guerreiros*, observamos já na introdução desta pesquisa que suas linhas de ação se voltavam a um teatro “bem feito”, aos costumes sociais de uma cidade em rápido crescimento e que as burletas ofereciam ao riso, e se voltava ao entretenimento local.

Em paralelo, arriscamos pensar que se dá em sua obra também uma forma de representação da homoafetividade, configurada no discurso do autor/encenador e no plano ficcional, que mostra o gay ainda conformado por normas de um bom comportamento e marginalizado. Ou seja, estamos diante de um personagem afeminado, posto na condição de empregado, num segundo plano. O riso muitas vezes comparece nas ironias, como se nota com o personagem Dedé de *Noite de Glória*, escrita em 1980 e encenada por ele em 1985 com o Balaio.

O enredo se tece a partir de Vera Elisabeth Mayer, uma ex-Miss Brasil, seus fracassos e sua paixão não correspondida por Arnaldo, que ela relata a Dedé, seu criado. Após sucessivas tentativas de reatar com ele, inclusive ajudada pela umbanda, ela cria um plano de matá-lo na noite de seu casamento com uma modelo mais jovem, Andrea.

Dedé encarnaria um tipo idealizado de homossexual, fiel e subserviente, serviçal da família e em conformidade ao tipo de mulher idealizada por padrões de beleza *à la* Miss Universo. Ao que parece, tudo está composto por uma lógica catártica e aristotélica de purgação e piedade, a partir de uma “falha trágica”, matar o que se perdeu e amou demais. Como o próprio autor, num gesto de autorreflexividade provocativa e consciente de suas opções, nos adverte em uma nota prévia ao texto:

Noite de Glória é um melodrama. Um teatrão. E eu gostaria que ela emocionasse, que tivesse lances folhetinescos, um pouco daquela essência de momentos melodramáticos encontrados na História, na Religião, na Mitologia, na vida dos grandes amantes como: David vencendo Golias; o encontro de Madalena com Jesus; Cleópatra oferecendo-se a Júlio César, envolta num tapete; São Francisco apascentando o fogo de Gubio; José do Egito recusando a mulher de Putifar; Castro Alves ferindo o pé, com ciúmes de Eugênia Câmara; o amor proibido de Adolfo Caminha por Isabel; Dido morrendo por Enéias; Aquiles e Pátroclo na planície de Tróia; o martírio de São Sebastião; a vida dolorosa de Santa Rita de Cássia; o ciúme vingativo de Medeia; as conquistas de Alexandre, o Grande; a morte de Joana D’Arc na fogueira; Moisés e as sete pragas do Egito; toda a angústia de um samba-canção de Dolores Duran. Podem ser fatos díspares mas neles a orquestra inteira está tocando a todo vapor. É o clímax. Todos

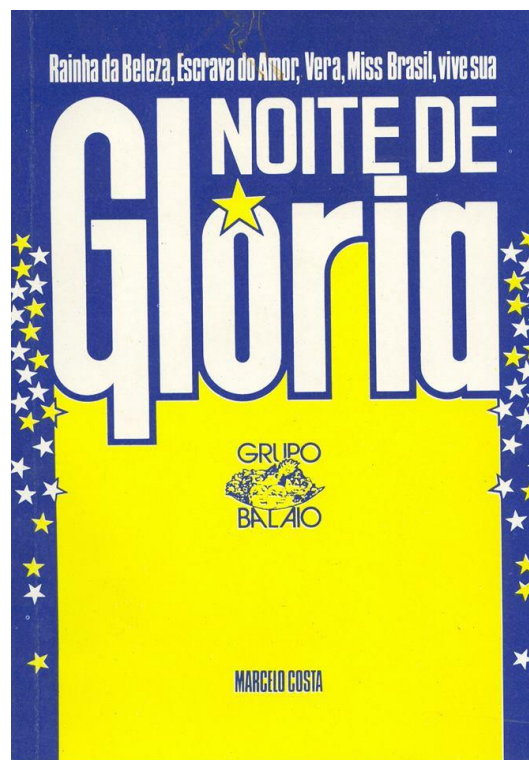
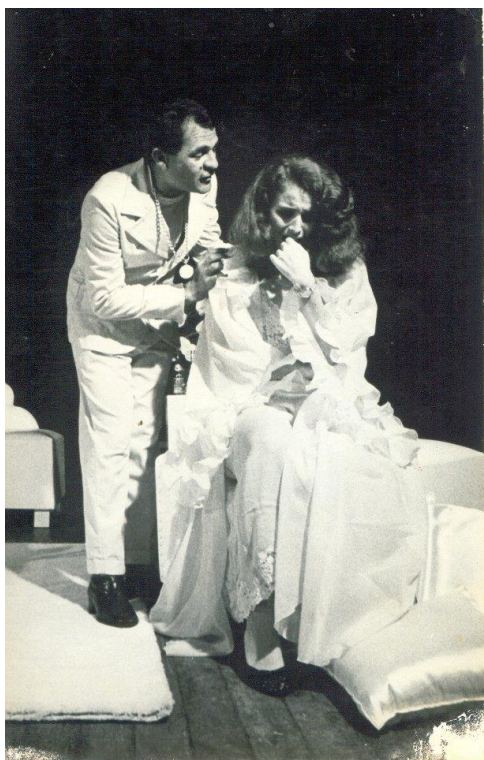
eles apelam para a emoção que é, afinal, o que fica do espetáculo. *Noite de Glória* deveria ser a primeira peça da *Trilogia do Desamor* (as outras são *Latin Lover* e *Causa Perdida*), sendo a segunda a ser encenada. Não é uma peça seguindo a última moda. A esquerda me acusará de alienado e a direita de decadente. Mas eu acho que não devo pedir desculpas por ficar no meio. (COSTA, 1999, pág. 119)

Chamemos, ainda assim, a atenção para a forma de tratar essas figuras, seja na escolha de São Sebastião em martírio, que é desde muito um ícone do universo gay, na associação de David e Golias como amantes e não apenas rivais, ou também na exaltação de homens poderosos e mulheres fortes, conhecidos por suas conquistas e sofrimentos.

São imagens “melodramáticas” de um “teatrão” que dariam visibilidade enquanto metáforas a modos de vida ditos subversivos, como o do artista teatral (pela “fala” do diretor), a condição da mulher em relação aos padrões de beleza ou a do homossexual assumido/reprimido numa época de extremos que foram as décadas de 1970 (auge e final da ditadura militar) e 80 (transição para a democracia) no Brasil.

Acreditamos que seja importante ressaltar a tensão entre as questões que podemos chamar de um teatro socialmente engajado, com propostas políticas ligadas a uma forma mais aberta ao intimismo, ou à configuração da própria subjetividade do artista, sem que se possa definir tão claramente suas fronteiras em muitos casos, o que vai rompendo as próprias convenções teatrais (e binarismos, como o do teatro “dramático” versus o “épico” ou “político”) e abrindo espaço a questões emergentes tanto numa dimensão social quanto individual.

Nos parece importante esse recorte sobre a temática “gay”, que emerge nas peças de Costa, porque significa de fato um primeiro passo em direção a uma discussão que ganhará espaço nos próximos capítulos, se ampliando, e ganhando novas formas.



Figuras 8 e 9 – *Noite de Glória* (1985). Atores: Ivany Gomes (Dedé) e Astrid Miranda Leão (Vera Elisabeth Mayer) e cartaz da peça. Foto: Nelson Bezerra.

2.2. Pensamentos cênicos sobre o masculino

Surgido em 1990, o Grupo Expressões Humanas é conhecido por trabalhos como *Morte e vida Severina* (1999), a partir do poema de João Cabral de Melo Neto, *Deus danado* (2002), com texto de João Dennys, ou ainda em *Larilará, Macunaíma Saravá* (2003), uma adaptação de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, feita pelo dramaturgo Marcos Barbosa. Esse manejo com textos e tradições da cultura nordestina, vai ao encontro de alguns outros casos da releitura dos universos populares, também feitos por grupos locais, como em *Vaqueiros* (2001) da Cia. de teatro Boca Rica, ou *Interior* (2013) do Grupo Bagaceira, com diferentes formas e matizes.

Mais recentemente, no final de 2016, o grupo se junta a outros três (Pavilhão da Magnólia, Cia. Prisma de Artes e Teatro de Caretas) e funda uma sede compartilhada, o Cena Casarão, espaço que se dedica não só aos ensaios de seus ocupantes, mas a ações que vão de conversas, reuniões, festas a lançamentos de livros. Essas ações o destacam como um grupo dos mais atuantes sobre questões políticas na cena.

Muitas vezes, elas se aproximam ou mesmo acabam por se confundir com a militância em movimentos sociais, como: na luta pelos direitos LGBTQs nos Planos Estaduais de Cultura e Educação (2016), no MAR- Movimento Arte e resistência (em meados de 2012), na Ocupação na Secretaria de Cultura de Fortaleza (2015) e no IPHAN (2016). Além disso, atuam no campo da produção de festivais de teatro, como agentes culturais.

As montagens do Expressões trazem a marca de uma visualidade onírica, de imagens desenhadas como rituais, em que música, texto e corpo são entrelaçados num universo que vai buscar suas fontes nas culturas afro, indígena e sertaneja, e mais recentemente nas representações de gênero, com a montagem de *Orlando* (2013), adaptação da obra homônima de Virginia Woolf, feita em parceria com Rafael Barbosa.

Mesmo fazendo referência aos personagens e cenários ingleses do original, *Orlando* nos parece ser uma síntese formal daquilo que tem movido o grupo, ao mesmo tempo que abre a possibilidade de falar sobre sexo, identidade e gênero, a condição feminina e a do próprio artista. Como propõe a diretora Herê Aquino (2017), essa peça está situada numa quarta fase do grupo, a da “profissionalização, circuito nacional e a primeira sede”, a

partir de viagens pelo Brasil, com o apoio do projeto Palco Giratório do SESC em 2010. Com isso, ela destaca que:

As ações e o contato com vários artistas e realidades diferentes do Brasil fizeram com que o grupo se apropriasse de sua pesquisa e de seu propósito do momento: objetivar esforços para criação de uma estrutura mais ampla de funcionamento que resultasse na formação profissional do grupo. O circuito Palco Giratório e o Prêmio Funarte Myrian Muniz geraram, pela primeira vez, a oportunidade do grupo alugar sua própria sede, sonho que vinha se protelando a algum tempo. Essa iniciativa consolidou uma dinâmica de trabalho e uma organização que ampliou o desenvolvimento do grupo. Com a sede, o Expressões Humanas passou a fomentar atividades de formação artística. Diversas oficinas, grupos de estudo, o projeto Sala de Intercâmbio e o Encontro de Pesquisa em Artes da Aldeia foram realizados agregando artistas das mais diversas áreas. (AQUINO, 2017, pág. 78)

Com o depoimento de Herê, percebemos a importância do reconhecimento público, e também privado, via editais e projetos de circulação, para a existência e a criação do grupo. No contexto brasileiro, nunca é demais afirmar, foi a partir do Governo Lula que pudemos contar com um maior arejamento, ou seja, diversificação de políticas públicas em nível nacional, dando a grupos como este a possibilidade de serem conhecidos e de, assim, poderem conhecer e trocar com outros.

Nesse contexto podemos situar a peça em questão. Orlando, o personagem-título, é um ser fragmentado em tempos cronológicos e sexualidades diversos. Seu nome, apesar de indicar um gênero, o masculino, contém também, um verbo no gerúndio, como é fácil perceber. Ao longo de suas quase duas horas, é interpretado em três diferentes momentos por Marina Brito, Murilo Ramos e Juliana Veras. Canto, dança e ritual, continuam presentes, mas não remetem diretamente à tradição de um teatro popular ou de rua, ainda que os atores demonstrem a incorporação de técnicas referentes a essas matrizes.

Vemos no palco algumas araras com figurinos e adereços que são vestidos e montam diferentes imagens desse Orlando, seja ele habitante de uma época clássica, medieval/renascentista ou vitoriana. Por sobre um mini-palco, um músico pontua atentamente as cenas. Ali, os atores diversas vezes cantam sobre a própria condição do seu ofício e da relação do personagem quanto ao seu mutante gênero sexual, abrindo aí brechas e espaços para correspondências. A sonoridade e o canto ocupam um lugar tão

forte que, em 2014, surge uma versão (reduzida em tempo) da peça, *Orlando em Canções*, e em seguida, um CD com suas músicas.

Nos jogos com a configuração de seu ser e sua sexualidade, algo parece nos questionar sobre qual a importância das definições históricas das figuras de homem e mulher frente ao desejo. Podemos pensar que tais papéis são, para usar as palavras da crítica Soraya Belusi (2014), “vários estados de espírito” que caberiam num só ser:

Orlando, mais que homem e mulher, assume-se como um estado de espírito, que se sustenta ao longo dos séculos mantendo sua aparência quase infantil. Suas habilidades de sedução parecem compreender características de ambos os sexos, numa espécie de síntese de um corpo-alma capaz de conter várias formas simultâneas. O minimalismo da encenação contrapõe a complexidade da palavra. Sem retirar do espectador a possibilidade de não somente enxergar Orlando. Mas de imaginar sua própria imagem desse ser que reúne a sabedoria e a emoção humanas sem divisões entre masculino e feminino. (BELUSI, 2017, pág. 102-103)

A percepção da multiplicidade dos desejos que compõem a esfera do erotismo humano parece dar rumo a uma discussão que relativiza, ou que talvez suspende, os sentidos das distinções tradicionais, colocando, não só no personagem, mas também nas figuras dos artistas que narram os embates a função de mostrar como é possível viver sem gêneros fixos. O corpo dos atores, nessa encenação, muitas vezes extravasa em movimentos firmes o que está desenhado como um “minimalismo” previamente ensaiado, transborda a pompa dos figurinos pelo suor visível nos atores. E, num único momento, surge despido e numa situação que remete ao transe, numa das “incorporações” de Orlando, a de Juliana Veras.

As vozes buscam pela presença de uma ritualidade e muitas vezes a “entoam” seriamente, contudo em muitos dos momentos de discussão que se seguem, no calor das situações, ouvimos sobretudo de Murilo Ramos um tom de exasperação que se contrapõe ao ritmo ordenado e às vezes conciliatório das canções. Na voz de Marina Brito também está presente algo de moleque e doce, a nos lembrar do prazer em jogar com a sedução, e com a própria “identidade”.



Figura 10 – *Orlando*. (2013) Atores: Murilo Ramos, Marina Brito e Juliana Veras. Foto: Carol Veras.

O jogo com o (questionamento do) masculino pode ser também visto na cena expandida do ator-performer-músico Getúlio Abelha, ao se referenciar no universo do forró, do rock alternativo, do *glam*, da música brega e de outros estilos. Sua presença traz a marca do chamado “humor escrachado” tão presente no cenário cultural de Fortaleza. Sua posição porém é outra, bem diversa da dos humoristas que fazem shows em casas lotadas de turistas. Com muitos recursos espetaculares (que incluem incontáveis vídeos no youtube), sua veia cômica se abre para a paródia daquilo que pode ser encontrado como machismo nas letras e códigos de representação, sobretudo, das músicas de forró.

Seus shows incorporam, por exemplo, coreografias típicas do gênero, com bailarinos que executam movimentos ainda mais sensualizados e acrobáticos, levando a paródia a um nível de entretenimento grotesco, que acaba por afirmar um sentido de desforra, de desafio sobre a heteronormatividade associada a muitos grupos do forró nordestino. Sua voz e suas letras muitas vezes são entoadas num registro próximo ao da fala, com forte sotaque de sua cidade natal, Teresina/Piauí. Em alguns momentos, brinca

como se estivesse em um ritual evangélico às avessas, ao mesmo tempo que denuncia o fanatismo e a homofobia desse e de outros grupos religiosos, que acabam por tentar apagar ou “curar” as sexualidades divergentes de seus sistemas de crenças.

Residindo desde 2012 em Fortaleza, foi nessa cidade que ele passou a montar sua persona com mais projeção. Pôde trabalhar com Andréia Pires, com que fez trabalhos como *Vagabundos* (2013) e *Bando de Pássaros Gordos* (2015) que não podem ser situados nem só como dança ou só como teatro, dada sua qualidade de hibridação. Estudou por algum tempo artes cênicas na Universidade Federal do Ceará, na qual atuou em diversas montagens. Em seus trabalhos, performances e interpretações, destaca-se uma inquietude pessoal e, de um modo ou de outro, o tensionamento dos lugares comuns sobre o gênero masculino. Exemplos disso são os vídeos de músicas suas recentes como *Laricada* ou *Eu vou te dar de mamar*, disponíveis em sites como Vimeo ou Youtube.

Num de seus shows, o vimos acompanhados de uma equipe de dois bailarinos, cuja movimentação imitava e exagerava a das tradicionais bailarinas que acompanham os cantores de forró e que dançam geralmente com pouca roupa. Os bailarinos usavam shorts curtos e que mostravam suas pernas, cabeludas, provocando a mistura de traços masculinos e femininos. A coreografia se fazia com movimentos grandes, num ritmo frenético, e em muitos momentos demonstrava tanto um deboche quanto uma mera citação àquela dos shows de forró.



Figura 11 - Getúlio Abelha em divulgação da música *Laricado* (2018). Foto: Divulgação.

Percebemos a emergência dessa “estética bicha” já nos trabalhos citados de Andréia Pires, como encenadora que maneja os materiais surgidos em aulas e oficinas que ministra, com investigações sobre corpo, improviso e movimento. Em *Vagabundos*, há uma pluralidade de tipos que encarnariam um modo contestatório de vida, por suas ações que geralmente parodiam em repetições, as músicas, os gestos e as palavras mais clichês e que ficam ali vazias de sentido. Há, a nosso ver, a apresentação de uma visualidade marginal, que aparece não apenas nesse trabalho, vinda dos lugares de artistas mais jovens, aonde ser trans ou bicha ou sapata é algo a ser construído com orgulho.

Seguindo também um novo rumo na discussão sobre a masculinidade homossexual, o Outro Grupo de Teatro, já desde seu início em 2011, foi organizado com peças curtas (esquetes) em que falava de amores e impulsos criativos próprios dos atores Ari Areia e Tavares Neto, e que foram costurados no espetáculo *Comer querer ver* (2012), com o título escrito sem separação de vírgulas. No discurso e na ação de seus integrantes se percebe uma militância que busca igualmente uma continuidade entre vida e obra, em trazer para cena os pontos de ruptura em relação ao senso comum nas relações homoafetivas e indo contra aquilo que a heteronormatividade tem de mais poderoso, o silenciamento dos afetos.

Na feitura das primeiras peças, o Outro Grupo contou com a colaboração do diretor Yuri Yamamoto e do dramaturgo Rafael Martins, ambos do Grupo Bagaceira. Em *Comer querer ver* se dividem entre estar em cena e escrevê-la. Há textos de Ari, Yuri e de Karl Valentin. O tom que predomina é o do “absurdo” das situações e nos pensamentos mais banais. Assim, a denominam como uma “comédia safadinha”, composta de, basicamente, quatro cenas interligadas pela presença dos atores que sempre fazem um tipo de “número” rápido e visivelmente ensaiado entre eles, como uma troca de roupa ou jogar no palco bolas de papel que servirão para uma das cenas. Eles se apresentam, num tipo de prelúdio, como esses dois atores que, juntos a foco de luz móvel e um banco, irão nos contar quatro histórias.

Num primeiro momento, vemos Ari que fala deitado num banco com uma espécie de máscara grande e branca, que lhe cobre o rosto, impondo uma postura de lateralidade

do ator em relação ao público. Fala sobre muitas possibilidades de eventos a partir do pensamento que começa sempre com “E se ...”, que vão desde paqueras com outros homens até catástrofes e glórias pessoais, sem nunca mostrar a outra face. Nos movimentos poucos de Ari, podemos ver uma certa agilidade mesmo na imobilidade, quando se levanta, e em dado momento, quando retira a máscara e vemos com seus olhos um dos cenários que ele imagina, o de se tornar um ator de uma trilogia de romances escrita apenas com seu piscar de olhos.

O que mais nos chama a atenção é sua despersonalização, em tantas possibilidades de acontecimentos, é como se não houvesse ali um sujeito-personagem, mas apenas cacos de clichês da língua, amontoados numa sequência de lógica engraçada e ditos por alguém que à primeira vista não tem sequer um rosto próprio, só uma cabeça gigante. Num segundo momento, eles se mostram em dupla, conversando entre si por diálogos lacônicos, mas que nos indicam com seu desenrolar que já conheciam e que estavam se conhecendo por meio de encontros rápidos, ainda que não cheguem a uma conclusão sobre quando tudo começou.



Figura 12 - *Comer querer ver* (2012). Ator: Ari Areia. Foto Allan Taissuke

Interrompem os mini-diálogos com mudanças rápidas nas posições corporais no espaço e em relação ao banco e a um foco de luz, Criam um espaço de jogo interessante, mas que remete a uma efemeridade dos encontros casuais e furtivos do casal de “desconhecidos”. Uma outra marca, a nosso ver, de uma despersonalização típica das relações casuais.

Em seguida, Ari escreve uma carta para um ex-amante, ao mesmo tempo que invade a plateia e passa a procurar no rosto dos homens sentados o de seu objeto de desejo, e a interagir com um dos espectadores, fazendo dele um refém amoroso.

Não muito depois, sai de cena indignado, o que não deixa de provocar riso, pelo excesso de afetação e sentimentalismo forçado. Caímos todos num outro extremo, o de supervalorizar as relações que já terminaram, ainda que isso pareça óbvio, surge ali como uma amostra de um traço humano de pequenez e banalidade.



Figura 13 - *Comer querer ver* (2012). Atores: Ari Areia e Tavares Neto. Foto: Fernanda Leal.

Na última cena, os dois atores, novamente posicionados num banco, se dividem entre a criação de uma cena com apenas movimentos e alguns diálogos, muitos deles alegóricos de três momentos do desejo (o “comer querer ver” do título?), deixando claro que estão falando de um apetite polimorfo, que se permite fantasiar em todos os gêneros e com poucos freios, encenando no ritmo das palavras uma forma de fazer sexo. Assim

como em *Orlando*, esse “clímax” nos permite pensar numa não-hierarquização de papéis binários.

Referindo-se a uma discussão de gênero mais ampla, o grupo monta *Histórias compartilhadas* (2015), inicialmente com o subtítulo *Ou dos corpos que não se bastam*, com a direção de Eduardo Bruno. É possível falarmos numa continuidade de temas, mas nesse trabalho nos parece haver uma mudança com o tom de comédia ou de proximidade com o público no manejo de formas mais realistas ou dialogadas.

Centrado a partir de ações do ator-performer, este trabalho se aproxima da linguagem de teatro documentário, quando investiga as subjetividades, imagens, depoimentos e histórias de vida de homens trans. Ari se mantém, em seu monólogo, ora como um narrador de teatro, ora como se estivesse num programa de auditório. Seu personagem talvez seja ele mesmo, pois parte do trabalho é inspirado em sua monografia de final de curso com o mesmo tema da peça.

Segundo o grupo, a dramaturgia é constituída também por depoimentos de transexuais, como João Neri, Helena Vieira, Thiago Uchoa e Buck Angel. Usando de músicas e projeções, vemos numa cena a semi-nudez de Ari que, mal se despe de seu traje de terno e gravata, tapa seu sexo com uma fita crepe, como símbolo de uma espécie de proibição sobre o próprio corpo. Na mesma cena, ele se perfura com uma seringa e conduz o seu sangue extraído para uma imagem sacra de Jesus Cristo.

Por conta desse gesto, o ator e a peça foram perseguidos e receberam moções de repúdio na Assembleia Legislativa e da OAB locais, e provocou ira na deputada evangélica Silvana Oliveira (do MDB), que chegou a propor um projeto de lei autorizando a polícia militar a interromper eventos artísticos no ato.

Algo assim nos fala de um período político atual, com a emergência de um pensamento conservador de extrema direita, que desrespeita a própria autonomia da arte e que desconhece a democracia como arena política de debates entre diferenças, por acreditar na estratégia da censura cultural. O grupo foi, ainda, notificado pelo Ministério Público Federal e teve de prestar esclarecimentos sob a acusação de crime de vilipêndio a símbolo religioso, por conta da publicização, distorcida a nosso ver, de fotos da performance em redes sociais.

Para o crítico Danilo Castro, há também aí um grito dos artistas contra a “meritocracia das genitálias”, algo que fica claro quando vemos cenas em que um homem trans é penetrado por uma mulher trans, num filme pornô projetado em dado momento. Nesse registro, parece que vemos uma inversão radical e um abalo de nossas estruturas imagéticas sobre formas, heterossexuais, de ter prazer.

Ari Areia continuou sua performance política também na vida pública, como candidato a vereador pelo PSOL em 2016, ano em que se deram esses fatos. Anteriormente, já havia participado da campanha de Aílton Lopes, do mesmo partido, com Tavares, com imagens de um beijo na boca entre eles, dando suporte à pauta de pluralidades sexual do candidato.





Figura 14 e 15 - *Histórias compartilhadas* (2015). Ator: Ari Areia. Fotos: Autor desconhecido (14) e Emily Gama (15).

No caso da candidatura de Ari, houve um grande apoio de setores ligados a movimentos sociais, além da classe artística da cidade que lhe garantiram um número expressivo de votos, mesmo que não tenha conseguido se eleger. Como podemos ver numa carta-crítica de Castro, esse apoio teve como uma de suas características a questão de representatividade de uma liberdade fundamental, tanto na vida como na arte:

A sua obra e a tal cena polêmica, interpretada de forma cega e pueril por uma carrada de gente conservadora que não te assistiu, é uma alegoria da dor dessas pessoas que, no decorrer da vida, transitam entre gêneros. O seu espetáculo, dirigido por Eduardo Bruno, é por si um ato político. Um basta à meritocracia das genitálias. Nessa vida, eu digo o que eu sou. Meu corpo, minhas regras. É apenas isso. Ali, no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, eu fiquei com a cabeça fervilhando. Você conseguiu acontecer com o teatro bem além da nossa redoma artística. Você envolveu setores da sociedade e tem envolvido mais pessoas diante das liberdades individuais, da diversidade de gênero, de orientação sexual. Não estamos descolados do mundo. (CASTRO, 2016)

O que mais nos chama atenção nesta peça, portanto, é como o jogo com a representação das masculinidades pode ser disruptivo e o quanto se faz necessário o debate e o enfrentamento, com peito aberto, dessas questões. Houve ainda aqui mais um entrelaçamento, o fato de Ari ter sido alvo de furiosas acusações da deputada evangélica

Silvana Oliveira (PMDB), sendo ele um filho de pastores e dissidente desta mesma religião, tendo de sair de casa, expulso, para fundar uma vida nova.

No seu caso, podemos pensar numa vida política em que a performance ou a representação política (a depender da situação) se faz na mobilização de afetos públicos, no choque, sem dúvida, mas também na aglutinação de outros corpos, no convívio individual e também no coletivo. A seu modo, a figura de Ari neste trabalho (bem como nos outros de que falamos) e seus desdobramentos vão ao encontro do pensamento de Safatle sobre corpos políticos:

Um corpo pode ser o campo de implicação genérica no interior do qual somos atravessados por uma pulsão que nos constitui, mas da qual não podemos nos apropriar. Pulsão é este impulso que causa minhas ações sem que eu possa controlá-lo, é aquilo que me retira da jurisdição de mim mesmo para fazer ressoar histórias de desejo desejados que não se reduzem à minha história. (...) A boa questão será: o que significa falar a partir disto que me destitui da condição de próprio? Notemos ainda que essa quebra de autonomia não implica servidão. Servidão existe quando submeto minha vontade à vontade de um outro. No entanto, dentro de um corpo político sou causado por aquilo que não é vontade de outro indivíduo. Sou causado por algo que é maior do que a soma dos interesses individuais, que não calcula como indivíduo, que tem outro tempo, que faz ressoar múltiplas vozes e que, por ressonância contínua de multiplicidades, constitui sujeitos em ressonância infinita, como se tais sujeitos portassem em si uma pulsação que os constitui e destitui em ritmo perpétuo, que lhes joga em processos de contínua reconfiguração. (SAFATLE, 2016, pág. 24-25)

Como veremos na análise a seguir, a produção desse estado que reconfigura os sujeitos para além de si mesmos pode se dar nas performances que escolhemos estudar por meio de formas e processos disruptivos em relação tanto à sociedade quanto em relação às próprias tradições das artes. Mas como isso se daria numa formatação dramática? Como emergem de embates dialogados e reinventam, ainda assim, os gêneros?

2.3. *Caio e Léo* e a arte do fracasso

Entre os anos de 2013 e 2014, pudemos acompanhar um pouco do trabalho do Outro Grupo, quando montava *Caio e Léo*. A peça havia sido escrita por Rafael Martins no início dos anos 2000, com o autor no elenco da primeira encenação. Naquele momento, as peças sobre ou com homossexuais ainda os traziam com a marca do escrache e do deboche, como vimos, sendo importantes a colocação de novos problemas e o desenho de outros traços. Por essa mesma época a Cia. Tear de Teatro criava *Uma branca sombra pálida*, inspirada no conto de mesmo nome de Lygia Fagundes Teles, em que também o amor entre iguais, entre duas mulheres, é trazido à tona.

O que mais salta aos olhos em *Caio e Léo* não é bem a estrutura do seu enredo, ou mesmo as estratégias de sua encenação e as pesquisas que a antecederam, quando a peça participou da primeira turma do Laboratório de pesquisa teatral da Escola de artes Porto Iracema²⁰, por exemplo. O que nos prende a ela é a forma como nos conta uma história de amor que naufraga e como isso fala de um modo de amar nos dias de hoje, entre os desencontros e desejos, num fluxo contínuo de rapidez e incertezas, por um lado, e como isso se articula com o(s) desejo(s) de seus personagens solitários.

Ao revermos o trabalho em agosto de 2017, pudemos ver como esse fracasso vai sendo preparado desde seu início em tons de melancolia, saltos temporais que recortam as ações mais importantes que definiriam uma relação amorosa. Mas no lugar de idealizações românticas, percebemos uma série de quebras de expectativas, que tornam o enlace “final” sempre impossível, como uma metáfora do amar nos tempos atuais, em que os códigos heteronormativos são questionados, ao mesmo tempo em que somos tomados por velocidades e mudanças aceleradas, incorporadas em nossos movimentos mais vitais de decisão e de pensamento.

Nesse sentido, *Caio e Léo* ultrapassa uma estrutura dramática de situações românticas, aparentemente sugerida em seu título, usando-se dessa estrutura para contar uma anti-história, uma anti-narrativa sobre o amor, já que não vemos mais o par hetero,

²⁰ Nesse período, coordenamos este Laboratório, e sem dúvida, o acompanhamento do projeto contribuiu para nosso olhar diante da peça e seu processo de montagem, com tutoria de Gilberto Gawronski (do Rio de Janeiro) e oficinas de Luiz Fernando Marques e Antonio Januzelli, ambos de São Paulo, e com a interlocução local de Andreia Pires e Danilo Pinho.

não mais “Romeu e Julieta”, mas um afrontoso encontro de dois homens, Caio (que nos remonta a um ícone da literatura gay no Brasil, Caio Fernando Abreu) e Léo.



Figura 16 - *Caio e Léo* (2014). Atores: Ari Areia e Tavares Neto. Foto: Divulgação.

No seu enredo, a peça não apresenta uma culminação feliz dos desejos, mostrando-nos num tom bastante seco a soma dos conflitos já no primeiro contato entre os dois: Leo vê Caio deitado, dormindo, e rouba-lhe um cigarro apagado nas mãos imóveis, acende-o e contempla algo no horizonte, ao som de ondas arrebatando na orla de uma praia. As roupas de ambos, na encenação de Yuri Yamamoto, evocam uma paisagem mais fria que a do litoral cearense, com jaquetas pouco úteis num clima semi-árido. Num momento seguinte, Caio acorda e vê que Léo, um belo desconhecido, está prestes a pular nas ondas do mar e grita para que ele não o faça.

Eles estão num píer vendo o pôr-do-sol, e se provocam sobre gostar do risco, e podemos ver que há muito não-dito ali também, existe a presença de um desejo em cada palavra e gesto, mas não há o clássico beijo, e sim o prenúncio de um encontro para pegação, tanto que Léo acaba por masturbar Caio. Representa-se aí o conflito que tomará boa parte de seus diálogos, a provocação do assumido naquele que ainda não se assumiu, que tem namorada e que acredita no planejamento e na organização, seja na profissão como na própria vida. Léo fala que tem um grande sonho, fotografar artisticamente o vento, e deixar o cargo de fotógrafo dos mortos no IML. Surge aí um interesse de Caio em aprender fotografia com Léo.

Em seguida, eles se encontram em um estacionamento, à procura do carro de Caio, cada vez mais desesperado. Léo, na contramão de uma atitude prática, devaneia sobre uma foto tirada em seu emprego e pergunta se Caio seria capaz de matar por amor. Essa conversa acaba por irritar o companheiro, que apesar de tudo convida Léo para dormir em sua casa, mas ele se sentindo ferido, não aceita sequer a carona. Mais adiante, vão juntos a um prédio em ruínas para as lições de fotografia de Caio, um lugar proibido, e ali eles voltam a se provocar sobre se expor (ou não) e se beijar (ou não) e, brigando, acabam deitados, fazendo sexo oral (que de fato acontece entre os atores).

Isso parece exaurí-los, e de algum modo nos cansa a nós também, como público. Surge a sensação de impotência e cansaço em quem os vê. Caio revela que tinha namorada e que tinham voltado a poucos dias. Léo se revolta, e dali a alguns dias revela uma outra coisa, num quase acerto de contas, que foi selecionado como fotógrafo por uma publicação sobre fotos de vento e que deveria partir. Depois disso, um único beijo é dado, e uma notícia fica vagando entre eles, de que Caio teve coragem de terminar o namoro e de preparar um apartamento para ambos morarem, um “pedido de casamento”, não-atendido. Em um momento final, Caio se desnuda para pular no mar, sozinho, após a despedida de Léo.



Figura 17 - *Caio e Léo* (2014). Atores: Ari Areia e Tavares Neto. Foto: Divulgação

Barros Junior (2007), ao discutir algumas representações dos gays nas artes, coloca-nos diante de certos tipos, como: o que pertence a movimentos partidários, a “bicha enrustida”, o que vive temeroso sob o julgo da proibição bíblica, o que se encontra na

própria arte e por meio dela se declara, o que prefere o *underground* e a noite (assumido ou não), o que frequenta os cinemas pornô (como os que se acham nos bairros centrais de várias cidades brasileiras), e o que se aferra a uma tradição familiar e acaba se casando com uma mulher e tendo filhos, dentre outros.

No meio desse hall de possibilidades, estão os nossos dois personagens, que são assumidamente tipos realistas e comuns. Foram pinçados pelo olhar do dramaturgo e podem dizer muito de uma geração, que também é a nossa, que está entre a liberdade e a coerção, entre o prazer escondido e a tortura das censuras sociais, entre o (litoral) urbano com suas novidades e o sertão (o interior) com suas tradições. Assim, temos que tanto o texto quanto a encenação caminham numa tentativa de se comunicar com esse público e seu universo, permeado por clichês, frases e gestos que remontam ao universo do amor romântico e, neste caso, proibido de jovens homossexuais.

Isso não significa sempre a opção pelo realismo, como em alguns momentos como quando os dois fazem juntos uma série de abdominais e a repetição da ação indica a exaustão em Léo, o que cria um paralelo entre seu cansaço físico e o mental, por fazer tantas provocações ao companheiro. Ou ainda, quando após uma briga, Léo se mantém sentado e Caio se ajusta ao dorso do amante em posição de encaixe e é, após uma breve conversa, coreograficamente arremessado para um outro lado.

Yuri e Rafael parecem manter neste trabalho uma parceria que tem - há mais de uma década - dado bons frutos no Grupo Bagaceira de Teatro, e assim, mantêm um estilo em que o simbolismo realista dos textos de Rafael encontra soluções simples e poéticas no palco. Nos parecem exemplos disso: o uso de pallets para representar o píer; carros em miniatura espalhados para significar um estacionamento; um boneco de pano vestido como Caio, iluminado por Ari Areia para mostrar sua solidão em um dos momentos finais, e mais interessantes, desse trabalho; e sonoplastia pontual, entre o jazz e um rock com a melancolia de uma banda que soa como *Sigur Rós*.

Tudo isso se junta para, de um modo muito direto, criar uma familiaridade com o que é vivido por boa parte do público, LGBTQs em sua maioria. Assim, as histórias de vida dos artistas envolvidos acabam sendo indiretamente compartilhadas também nas mídias sociais, como a dos atores que são de fato namorados. Ou ainda, algo que aconteceu ao longo do processo criativo, em que a vida de Ari apareceu com mais força, quando num episódio de sair do armário para sua família, teve quebrados seus troféus de

premiação em festivais de teatro por seus pais, pastores evangélicos, e teve de sair de casa e de buscar criar, a partir dali um novo lar.

Partindo de uma necessidade interna de dialogar com o cinema, inicialmente o grupo procurou criar imagens na cena (e a seguir, em *studio*, para divulgação) que à primeira vista se relacionam com uma estética mais hollywoodiana, contudo os corpos dos atores - ambos muito magros e altos - são um tanto desviantes de um padrão masculino cinematográfico perfeito, viril e forte. Esse mesmo padrão do qual fogem é visto nas revistas homoeróticas de nudez, como no caso da brasileira *G Magazine* e de muitas que, em sua grande maioria, reforçam estereótipos do gay forte em posições provocativas diante da câmera/olhar do possível leitor. A esse propósito, nos diz Silva (2015):

As revistas gays, como veículos de informação e socialização, fazem circular representações sociais do corpo que conferem grande visibilidade ao que se convencionou chamar de corpo delineado e harmônico. O silenciamento de outras formas estéticas que não seja a do “corpo magnífico” acaba por produzir um olhar que relaciona permanentemente o corpo masculino ao belo. “Coisa difícil é ser belo”, disse Platão ao pôr um ponto final no diálogo *Hípias Maior*, depois de haver submetido várias definições do belo. Embora a feiura seja algo muito mais comum, extensa e onipresente que o belo, ter um corpo masculino trabalhado e esculpido é uma tendência que se firma e o que faz parecer “normal”, “natural”, inerente e essencial. No mundo mediatizado, em que a aparência está na ordem do dia, essa construção do corpo “natural” é cada vez mais artificial e arbitrária. (SILVA, 2015, pág. 198)

No caso de Ari e Tavares, estão parecidos com uma paródia, ou melhor, uma imitação entre cartazes e fotos de divulgação, que encenam poses e roteiros, com a sutil subversão das cores das peles de cada um deles: Ari, um moreno/pardo/negro, e Tavares, um branco. De modo semelhante, podemos ver que suas faces procuram exprimir uma das intenções de seus personagens, como na figura abaixo, revelando não só o que mais se vê em cada um, como a fragilidade tentam, ao longo das cenas, disfarçar.



Figura 18 - *Caio e Léo* (2014). Atores: Ari Areia e Tavares Neto. Foto: Divulgação.

Que não nos enganemos ou subestimemos esses detalhes, mesmo com a comunicação acessível, direta, e a exibição de tantas cenas “quentes” de corpos jovens e uma divulgação que aposta na rótulo “peça gay” dessa e de outras do grupo, algumas apresentações certas vezes contam com pouco mais de dez pessoas. Isso sem dúvida traz outras discussões que excedem nosso formato e nosso tema. Por não contar histórias de final feliz, ou por apostar em dramaturgias que fogem de lugares comuns, ainda que se apropriem de alguns clichês, o Outro Grupo cria para si um espaço de discussão próprio e muito centrado na figura de seus atores, seja em *Caio e Léo*, seja em peças como *Comer querer ver*.

O tema do fracasso é, por exemplo, parte desse campo de debates. Vem do desejo de estarem juntos, que aparece em *Caio e Léo* como subversão de uma ordem heterossexual, no sentido de uma “felicidade clandestina”, também como uma forma de

vida sem definição, mas que precisa ser experimentada, ou ainda, como tentativa de incorporar a norma numa relação de casamento, como quando, ao fim da peça, Caio se desfaz da namorada e tenta convencer Léo a ir morar num apartamento que ele havia preparado.

Nos parece, portanto, que a potência dessa peça está em mostrar o fracasso deles em se constituir como um casal aos moldes socialmente pré-estabelecidos e na própria tentativa de se colocarem um em relação ao outro, não como deveriam ser, mas como são. O processo de revelarem-se aos poucos, e com suas dificuldades mesmo. Esse percurso da descoberta, ou melhor, do “risco“ (para usar uma das palavras-chave das falas deles) é que cria em quem vê um sentido de vida, de que o que vemos está vivo e pulsa, que põe nossos sentidos em movimento.

Se hoje é possível falar de uma “diversidade sexual” e de formas até hoje tidas como mais radicais como amor livre e poligamia, lembremos com Foucault (2017) o que ocorreu nos últimos dois séculos, com o peso hierárquico das instituições escolares ou psiquiátricas:

A sociedade “burguesa” do século XIX e, sem dúvida, a do XX, ainda é uma sociedade de perversão explosiva e fragmentada. Isso não de maneira hipócrita, pois nada foi mais manifesto e prolixo nem mais abertamente assumido pelos discursos e pelas instituições. Não porque, ao querer uma barreira demasiado rigorosa ou geral contra a sexualidade, tivesse, a contragosto, possibilitado toda uma germinação perversa e uma séria patologia do instinto sexual. Trata-se, antes de mais nada, do tipo de poder que, justamente, não tem a forma da lei, nem os efeitos da interdição: ao contrário, que procedem mediante a redução das sexualidades singulares. (FOUCAULT, 2017, pág. 52)

Para o pensador francês, existe a incitação e a produção de um discurso normalizador em relação ao sexo, reduzindo suas singularidades ora a patologias, ora a convenções sociais, baseadas nas técnicas das ciências “psi” emergentes na época acima referida, e nas exigências comportamentais do capitalismo. Assim, podemos pensar que todo modo desviante, representaria já o descortinar dessas mesmas convenções.

A confrontação com os roteiros que guiam a normalização parece exigir um pensamento que leve em conta o sexo (e mesmo a ideia de “homem”, “mulher” como construções, como vimos, “polimorfos”). Ainda seguindo a trilha aberta por Foucault:

Talvez o Ocidente não tenha sido capaz de inventar novos prazeres e, sem dúvida, não descobriu vícios inéditos, mas definiu novas regras no jogo dos poderes e dos prazeres: nele se configurou a fisionomia rígida das perversões.(...) E, nesse avanço dos poderes, fixam-se sexualidades disseminadas, rotuladas segundo uma idade, um lugar, um gosto, um tipo de prática. (FOUCAULT, 2017, pág. 53-54)

A encenação desses mecanismos de rotulação, do modo como as reproduzimos, mesmo que não nos demos conta, é feita numa série de outros universos da própria arte, e também fora dela, como tem estudado Halberstam (2011). Segunda a autora, o momento histórico de crise do capitalismo e das suas normalizações (coloniais, de gênero) em que vivemos enseja uma mirada para um declínio que pode ser proveitoso. Para tanto, provoca-nos a olhar para a cultura *pop* e não-erudita, para ver traços de outras formas de convívio nas histórias dos perdedores, como em certos personagens de filmes e desenhos animados da cultura de massa norte-americana que têm surgido aos montes nos últimos anos.

Ela mostra que há possibilidades de outras sociabilidades, de divergência à lógica capitalista de competição, por exemplo, no que antes seria visto apenas como dificuldade de ser, de se organizar. Assim, o fracasso é associado à busca em lidar com as sombras, com eternas perdas e com a ignorância (termo que ela aproxima às idéias de Paulo Freire, com sua “pedagogia do oprimido” e de Jacques Rancière, com seu “mestre ignorante”).

Do mesmo modo, ela investiga a iconografia dos homossexuais na fotografia, identificando uma “anti-estética” lésbica nas fotos dos modernos Brassai e Cecil Beaton, quando retratam mulheres masculinas cuja mistura de traços viris e femininos põe em cheque os ideais de beleza e poder que nortearam a oposição binária entre homem e mulher.

Outro ponto, é o surgimento de movimentos cada vez mais contestatórios, por toda parte, e a queda da credibilidade de líderes (e seus sistemas de pensamentos) políticos conservadores corrobora para o questionamento do que seria, então, o sucesso. Como ela mesma nos introduz ao seu pensamento:

Argumento que o sucesso em uma sociedade capitalista, heteronormativa, equivale a formas muito específicas de reprodução perfeccionista combinada com acumulação de riquezas. Mas essas medidas de sucesso enfrentaram sérios problemas recentemente, com o

colapso dos mercados financeiros, de um lado, e o aumento épico do número de divórcios do outro. (HALBERSTAM, 2011, pág. 2)

O que se ganha ou conquista com a dissidência a esses modelos é assim a própria experiência, a própria vida, sem tantas e falsas ideologias, sem objetificá-la, podemos pensar. Ganha-se, no dizer de Caio e principalmente no de Léo, o risco.

Do mesmo modo que a autora recorre a exemplos da política e da cultura de massa, podemos analogamente considerar que na rede de tramas dessa peça que estudamos, se entrevê um debate para além do melodrama, para além do romantismo decalcado pela ideia de um amor absoluto que deve ter um final feliz. O que observamos é que grande parte dos amores são mesmo formas periféricas em relação a qualquer norma, sistema de produção, patriarcado, ou qualquer outro nome que se possa dar ao que modula, classifica e conforma a sociedade. E muitos, de fato, fracassam.

Metáforas que insinuam a correlação entre arte e vida, como essa do arriscar-se de ambos os personagens, em meio ao som das águas do mar e os gestos que insinuam o preparo de um mergulho, nos provocam a tecer outras relações com o próprio conhecimento, advindas de nossas impressões e também de uma série de outras obras que, juntas a essa, podem sugerir uma poética “gay”, algo que no terreno da literatura, por exemplo, já encontra uma pequena cartografia. Assim, nos lembra Moreno (2003):

Christopher Marlowe e seu *Edward II*, os sonetos de Shakespeare, os poemas/elegias de John Milton, Edmund Spenser, Percy Bysshe Shelley e Walt Whitman, Oscar Wilde em seu *De Profundis*, os poemas de Stephan George e Constantin Cavafy, os escritos de Radclyffe Hall e Djuna Barnes. *Os sonetos de amor obscuro* de Lorca, *Querelle of Brest* de Jean Genet, as novelas e romances de James Baldwin, Yukio Mishima e Andre Gide são tesouros da literatura mundial. São também obras escritas por homossexuais que tiveram vivência/experiências amorosas-afetivas com pessoas do mesmo sexo. Sempre houve obras escritas por homossexuais que não versavam sobre o homoerotismo, assim como sempre tivemos uma literatura homoerótica produzida por escritores homossexuais fiéis a sua matéria-prima. Mas após os acontecimentos em Stonewall, uma nova nomenclatura surge: a literatura gay. (MORENO, 2003, pág. 20)

De certo modo, dentre os lugares em que podemos situar os personagens Caio e Léo, está esse, mais propriamente literário e artístico. E continuemos a ver nisso uma manifestação de uma política, no que toca à contestação. O autor rememora um fato de

1969, quando um bar frequentado por homossexuais chamado *Stonewall Inn*, em Nova York, passou a ser palco de protestos contra batidas policiais que ali se davam. Os motins reuniam grupos simpatizantes à causa e passaram a se organizar em torno de direitos civis, e no ano seguinte, deram origem às paradas de orgulho gay e lésbico, que foram ampliando seu foco e se disseminando pelo mundo, até os dias de hoje.

Assim, ainda que tenham se tornado alvo de uma pesada exploração midiática, arriscamos pensar que essas imagens e palavras atribuídas ao universo LGBTQ encontram na arte um lugar de resistência e de reinvenção.



Figura 19 - *Caio e Léo* (2014). Atores: Ari Areia e Tavares Neto. Foto: Divulgação.

2.4. Provoações críticas

Sobre o percurso de obras e pensamentos pelos quais passeamos até aqui, podemos lançar outras questões e provocações. A cena gay que mapeamos, de fato, coloca em cheque algumas noções de masculinidade associadas ao ser “homem”, o que nos mostra o próprio jogo que são as construções de gênero.

O que podemos, com nosso pensamento, provocar nos casos estudados? O que podemos esperar? Seria uma pretensão crítica intuir outros recortes? Podemos aqui esboçar caminhos, sem dúvida, mas isso não significaria necessariamente apontar tendências, seria antes um exercício criativo do olhar, uma “crítica cúmplice”²¹.

Atualizando essa ideia, as criações vistas nos instigam a levantar questões que vão para além de uma leitura delas mesmas que nos coloca para além do que foi ou é feito, mas do que pode estar por vir. Se com *Caio e Léo*, vimos a emergência de gays que se defrontam consigo mesmos e com o desenlace amoroso como um tipo de relação, podemos imaginar esse universo como um recorte dentro de um espectro de sentimentos. Ou ainda, de um conjunto de sentimentos que acompanham as representações dos romances gays, tais como o “amor proibido”, inicialmente, ou inacessível, por exemplo. Mas como nos chama atenção Halberstam (2011) as “estéticas queer” são feitas de arquivos, de uma história.

De um lado, o arquivo masculino gay coincide com um arquivo canônico, e por outro lado, estreita esse arquivo a um seletivo grupo de estéticas queer do antissocial e de ícones e textos *camp*. Isso inclui, numa ordem aleatória, Tennessee Williams, Virginia Woolf, Bette Midler, Andy Warhol, Henry James, Jean Genet, musicais da Broadway, Marcel Proust, Alfred Hitchcock, Oscar Wilde, Jack Smith, Judy Garland, e *Kiki and Herb (...)*. (HALBERSTAM, 2011, pág. 109)

Assim, uma série de referências e sentimentos fazem parte de um universo temático gay e masculino e se atualizam na maioria das peças de que falamos aqui neste capítulo,

²¹ Podemos distinguir com Sérgio Coelho (2009) a ideia de uma “crítica cúmplice” que pertenceria ao exemplo do paulista Décio de Almeida Prado: “Na outra ponta do espectro do crítico reformador, ao resistir à vaidade de se tornar personagem, está a ‘crítica cúmplice’ de Décio de Almeida Prado, segundo a fórmula de Ana Bernstein (2005). Entre 1946 e 1968, enquanto o crítico do jornal Estado de São Paulo, acompanhou de perto os anos de ouro do teatro paulista, do surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia a suas ramificações, em diálogo permanente e respeitoso com atores e diretores, para quem sempre foi visto enquanto professor”. (COELHO, 2009, pág. 113)

mas podemos perceber que são mediadas por encenações e atores que procuram dar uma visão própria, seja em *Orlando* ou em *Caio e Léo*. Esse “arquivo de sentimentos” e emoções mais canônico, nos diz ainda Halberstam, costuma ser associado a palavras de um convívio às avessas, antissocial, próprios dos sujeitos *queer*. Dentre elas podemos citar: “fadiga, tédio, chateação, indiferença, ironia de distanciamento, uso de indiretas”. (HALBERSTAM, 2011, pág. 110)

De todo modo, esse universo tende a se cristalizar e mesmo que esteja vinculado a um contexto norte-americano de onde parte a autora, podemos perceber seus traços em outras culturas, como a nossa. Assim, concordamos quando ela pondera sobre a necessidade de trazer à tona outras afetividades, um “segundo arquivo”, menos disciplinado e mais próximo a comportamentos de revolta e ruptura: “a raiva das lésbicas, o desespero anticolonial, a raiva racial, a violência contra hegemonias, o pugilismo *punk*” (HALBERSTAM, 2011, pág. 110), dentre tantas outras. Podemos identificar ecos dessa vertente em *Histórias compartilhadas* e sua polêmica recepção, dentre os exemplos que vimos.

Voltando ao que pode estar por vir, também podemos indagar sobre a questão da aids entre os gays e os porquês de sua não-representação na cena atual de Fortaleza. Talvez porque esse debate pareça hoje em dia “datado” aos anos de 1980 e 1990, quando de seu surgimento como “epidemia”, talvez porque não tenha sido visto como um tema “artístico”, por assim dizer, e sim como uma discussão ligada a movimentos sociais que buscavam “reintegrar” os doentes e lutar por políticas de saúde pública.

Do mesmo modo, as lésbicas pouco apareceram em cena. Talvez o exemplo da peça *Uma branca sombra pálida* perdure como único no teatro da cidade, se não estivermos enganados. A condição mais pobre e excluída dos homossexuais aparece com mais força, a nosso ver, nos casos mais específicos das peças do Coletivo As Travestidas (sobretudo em *BR Trans*), das quais falaremos no último capítulo.

Um outro aspecto que podemos pensar é da relação de disputa, ou mesmo de preconceito, de parte dos gays com as pessoas transgêneros²² e com travestis. Atualmente, vemos que a presença dos trans na mídia, como na televisão (novelas, *reality shows*,

²² Como relata Barros Jr.(2007) : “ Certa vez passei em frente a uma boate gay, de Fortaleza, e li um cartaz contendo uma proibição para a entrada de travestis. Estes revelam enfrentar atitudes preconceituosas dentro dos chamados ‘guetos’ homossexuais.” (BARROS JR., 2007, pág. 92)

programas de entrevistas) e com novos intérpretes da música popular brasileira, podem ter desmitificado um tipo de estranhamento e hostilidade em relação às suas figuras. Isso, contudo, nos parece um longo processo de ressensibilização do olhar, tendo em vista o fato de o Brasil ser o país que mais mata transexuais no mundo.

Para lidar com tamanha intolerância, crescente em nossos dias, somos provocados a expor de onde e como lidam agentes de um assim chamado fascismo cotidiano. Tiburi (2015) nos leva a pensar em como o ódio que circula em posturas repressoras alimenta-se do sistema democrático, o qual finge promover sob o disfarce do conservadorismo.

Artistas que expõem sua nudez ou a estupidez dos dominantes, mulheres negras de baixa renda, a classe trabalhadora, tudo que se desvie da direita conservadora como os “movimentos sociais” são os alvos mais atacados. Assim, o debate, que ainda é novo na nossa sociedade, sobre gênero é atacado como “ideologia de gênero”, por setores políticos que se dizem ligados aos direitos humanos, mas que muitas vezes provêm de Igrejas evangélicas, numa complexa cadeia de interesses e lucros.

No acordo atual entre Religião e Estado, em que os sacerdotes do autoritarismo se vendem como santos para populações de pessoas fragilizadas social, econômica ou intelectualmente, gênero passou a ser uma palavra monstruosa. Se gênero é uma questão que deveria fazer parte dos Planos Municipais de Educação, religiosos começaram a falar de “ideologia de gênero”. Armados com má-fé disfarçada de proteção a altos valores familiares, há quem esteja invertendo o sentido da necessária discussão sobre gênero (assim como é preciso discutir racialidade e classe social), tentando convencer populações de que gênero em si mesmo não é um assunto, mas uma prática de inversão do sentido sexual por meio do qual se imporia uma ditadura queer, trans, gay, homossexual. Apaga-se com isso a libertação das formas de vida gay e trans contra um paradigma heterossexual opressor em que a heterossexualidade também funciona como privilégio. (TIBURI, 2015, pág. 64-65)

Assim, acreditamos que há muito que mostrar e discutir em termos de corpos políticos que possam fazer frente a todo tipo de inversão fascista dos fatos, e esperamos que estes e outros criadores possam expor os mecanismos de dominação utilizados. A cena gay de Fortaleza e suas respostas nos levam a um questionamento sem dúvida radical.

Se pensarmos nessa trilha, nos damos conta que o ódio é o motor das intolerâncias e autoritarismos cotidianos, e perceberemos que a luta travada pela defesa da democracia

acaba por tocar em engrenagens do próprio capitalismo, como modo de produção que promove a exclusão dos diferentes. Como nos diz Tiburi, “o extermínio é calculado: quem não produz e consome segundo os padrões do capital não tem lugar” (2015, pág. 30).

De fato, o lugar para todos no regime democrático, ideia que nos dias de hoje parece cada vez mais utópica, é o que defendem as ações que procuram dar visibilidade aos que foram excluídos dos modos de vida moldados pelo capitalismo e pela heterossexualidade normativa. Os caminhos ainda estão sendo trilhados nessa busca e as artes não cessam de apontá-los, como possibilidades.

3. DESCONSTRUÇÕES DO FEMININO

Neste capítulo abordaremos as questões que giram em torno das representações das mulheres, procurando dar ênfase às criações que expõem suas vidas, em pontos de vistas diversos. Em todos os casos, se trata de buscar entrever e interpretar os materiais vividos e reprocessados na cena.

Nos deteremos sobre dois trabalhos de Sílvia Moura, o sólo *Anatomia das coisas encalhadas* e o “manifesto cênico” *É proibido dançar*; alguns trabalhos do Coletivo Ponto: a intervenção *Mulheres paradas*, a peça *As Biscartistas* e o espetáculo de dança *Gina*; o sólo *Mulata*, de Wilemara Barros; o espetáculo *Aquelas - uma dieta para caber no mundo* do Coletivo Manada; o show *Mulher tombada*, de Karine Alexandrino; e ao final faremos um estudo de caso mais específico do espetáculo *Corpornô*, da cia. Dita.

As cenas surgidas dessa cartografia são perpassadas por estratégias de resistência e por formas de combate ao machismo, seja aquele transmitido por um professor de dança, em que a bailarina fala de sua experiência (como em *Mulata*), seja em histórias que mostram outras vidas (como em *Aquelas*).

A seção de provocações críticas deste capítulo, procura incorporar esta demanda por ação, ao se colocar a pergunta sobre o que fazer diante do poder, muitas vezes silenciador e totalitário, do patriarcado.

3.1. Aportes para desconstruções do feminino

Atualmente podemos considerar que existe na sociedade brasileira um debate sobre propostas do feminismo, que ganha contornos diversos a partir dos meios em que surge. Dele se destacam questões como: a desigualdade de salários entre homens e mulheres, a condição de dupla jornada para mulheres (que trabalham tanto fora como dentro de casa), as violências físicas e verbais do machismo, o abuso de poder do patriarcado, a cultura de assédios sexuais e de estupro, o feminicídio, as questões de raça, dentre outras.

Desse debate destacamos alguns temas e vozes que possam nos guiar no sentido de desconstruir imagens que o passado cristalizou das mulheres como seres (que deveriam ser) ideais, belos, com uma feminilidade pura, maternal, inerente e universal a todas as mulheres. Esse ideário, como veremos a seguir, se constrói ao longo dos séculos e, especialmente a partir do século XIX, se consolida como uma máscara que deve ser socialmente portada num estilo de vida burguês que ali emergia.

Se levarmos em conta as questões raciais, por exemplo, temos em *Mulheres, raça e classe*, de Davis (2016) uma importante contribuição para o desvelamento das estratégias de dominação masculina, e também capitalista, em relação à condição das mulheres negras. Particularmente nos Estados Unidos, de onde parte a autora, podemos ver uma sociedade dividida (de modo semelhante ao *apartheid* da África do Sul) entre negros e brancos.

A partir dos anos 1960 teremos lá uma maior resistência, como a feita pelo grupo marxista Partido das Panteras Negras, do qual Davis participou se tornando um ícone de luta por direitos civis de afro-descendentes norte-americanos. Assim, temos um recorte que permite ver aonde a dominação e as desigualdade sociais, de raça e de gênero operam e se constituem. Do mesmo modo, vemos como se dão a resistência aos modelos sociais nesse contexto da escravidão:

A clivagem entre economia doméstica e economia pública, provocada pelo capitalismo industrial, instituiu a inferioridade das mulheres com mais força do que nunca. Na propaganda vigente, “mulher” se tornou sinônimo de “mãe” e “dona de casa”, termos que carregavam a marca fatal da inferioridade. Mas, entre as mulheres negras escravas, esse vocabulário não se fazia presente. Os arranjos econômicos da escravidão contradiziam os papéis sexuais hierárquicos incorporados na nova ideologia. Em consequência disso, as relações homem-mulher no

interior da comunidade escrava não podiam corresponder aos padrões da ideologia dominante. (DAVIS, 2016, pág. 25)

Assim, vemos que essas mulheres não se sujeitavam passivamente, havia de fato um sistema coercitivo que as punha a trabalhar mais que as suas irmãs brancas, como diz Davis. As resistências se davam em fugas, envenenamentos, participação em rebeliões, sabotagens, insolências, insubordinação diante de assédios sexuais, dentre tantas formas.

De fato, essas ocorrências continuaram segundo a autora, mesmo depois de décadas após a escravidão e, podemos acrescentar, continuam até os dias de hoje. O cenário norte-americano, com seus estudos culturais que iniciaram os debates acadêmicos sobre racismo e sexismo, é apenas um modelo que pode nos ajudar a compreender o nosso.

Em seu relato *Mulheres negras*, Felinto (2016) escreve a uma amiga de adolescência chamada Márcia sobre as razões que a impedem de ter um encontro com ela, numa crônica que auto-denomina “carta aberta à um dia”. Traz, assim, o debate da segregação racial e de gênero para os nossos dias, ao expor que as duas estão em lados opostos, uma vez que a amiga a chama para um café por uma rede social e propõe que as duas não falem sobre política.

A suposta neutralidade política do pedido da amiga mostra o quanto as duas estão separadas não apenas pelo tempo, mas por profundas questões raciais e sociais, quando a narradora expõe como era olhada pelos pais e por alguns colegas da época de juventude como estranha ou exótica. Fala de suas batalhas pessoais e conquistas que a levaram a uma posição de combate desde aquela época, reafirmando que as relações pessoais são os lugares em que se travam a maioria dessas lutas.

Além disso, desconfia que na proposta de conversar sobre outros assuntos, que não a política, se esconda o desejo por saber de conquistas materiais, algo que reforçaria uma ideologia de acumulação capitalista de bens ou ainda que isso encubra um apoio ao golpe “político-jurídico-midiático” que levou ao poder Michel Temer, no mesmo ano dessa crônica.

A ideologia da competência técnico-científica, Márcia, é “um produto da divisão entre as classes sociais” sedimentada pelos meios de comunicação social e que invade a representação política”. Meu ideário é outro, meu combate é contra as desigualdades salariais entre homens e mulheres, brancos e negros, brancos e índios. É contra o abuso e o monopólio da mídia partidarizada. Muito provavelmente você é

pautada pela mídia golpista que ajudou a engendrar o golpe político-jurídico-midiático. Uma pena. (FELINTO, 2016, pág. 08)

As palavras da cronista saem assim de uma esfera privada e ganham ressonância coletiva, com ideias que se referem a um pensamento de esquerda e que procuram dar conta da fragilização política do Brasil contemporâneo. De modo parecido, reflete Tiburi tematizando questões feministas em alguns ensaios de *Como conversar com um fascista* (2015). Busca questionar o que há por detrás dos fascismos da política e dos discursos cotidianos que são autoritários no que têm de negação da alteridade, proclamando pontos de vista unívocos e excludentes.

Às mulheres é negado o direito ao próprio corpo, quando por exemplo, não podem se vestir como bem queiram e quando lhes é proibida a possibilidade de abortar quando a gravidez, pelo motivo que for, é indesejada. Existe aí o papel do ódio que move discursos conservadores, cada vez mais presentes na política nacional e mundial, que acabam por tornar o sofrimento de mulheres, principalmente das mais pobres, ainda maior, aumentando, no caso do aborto, o risco de morrerem em péssimas condições e sem apoio legal da saúde pública, como se esperaria.

Como sintetiza Tiburi, essa é uma lógica da cultura do estupro, que parece presente nessas visões conservadoras que vão desde a violência verbal até a física, algumas vezes (mal) disfarçada:

Melhor não parecer mulher demais.(...)Na lógica do estupro a ambiguidade reina: ser mulher tem dois pesos e duas medidas que sempre são ditadas segundo a lógica da sociedade masculinista, machista, em resumo: patriarcal. O status da mentalidade brasileira relativamente à questão do estupro define a vítima como culpada. Ora, a lógica do estupro não é outra que a da dominação em geral, mas aplicada às mulheres. É a mesma lógica que permitia que brancos – “donos” de negros por eles escravizados – privassem de liberdade, espancassem e matassem pessoas negras. (TIBURI, 2015, pág.108)

De modo muito claro, Tiburi nos expõe os princípios que presidem a lógica do estupro, como sendo voltada para a dominação da vida, e além disso, podemos pensar na ideia de culpabilização da mulher, que geralmente é indagada sobre seu “merecimento”, sua “parcela de culpa”, numa relação que ela obviamente não pôde escolher a priori,

simplesmente por ter passado dos limites considerados “seguros” ou “apropriados”, num pensamento heteronormativo.

Em outro trabalho, *Feminismo em comum* (2018), ela nos adverte de que o próprio termo feminino contém em suas referências uma docilização das mulheres pelo patriarcado. “Elogiado por poetas e filósofos, o feminino nada mais é do que a demarcação de um regime estético-moral para as mulheres marcadas pela negatividade” (TIBURI, 2018, pág. 50). Em geral, ele tem sido usado para elogiar as mulheres que adotam comportamentos já esperados, contrapondo-se ao mal juízo que se faz do feminismo expresso, por exemplo, em bordões como “feminazi”.

É por isso que sustentar lugares comuns ou se eximir de discutí-los (como se estivessem pairando fora de nós e como se nossas ações não fossem também elas políticas) é um posicionamento que o feminismo em suas mais diversas vertentes tem rechaçado. Como estratégia de comunicação, e de intervenção direta, tem se valido de figuras da mídia de massa, e mais notadamente das artes, como acontece com a escritora e ativista nigeriana Adiche, em *Sejamos todos feministas* (2015).

Em suas memórias, mostradas nesse relato, conta como foi discriminada na Nigéria, que considera ser um país altamente patriarcal e machista em suas tradições. Lá, o garçom que a atendia só se dirigiria ao seu companheiro, por exemplo. Os homens são educados a serem duros, resistentes e a exigirem, assim, que as mulheres se coloquem como seus opostos “complementares”. Sobre isso, vemos como as marcas dessa educação podem ser tão danosas:

Quanto mais duro um homem acha que deve ser, mais fraco será seu ego. E criamos as meninas de uma maneira bastante perniciosa, porque as ensinamos a cuidar do ego frágil do sexo masculino. Ensinamos as meninas a se encolher, a se diminuir, dizendo-lhes: “Você pode ter ambição, mas não muita. Deve almejar o sucesso, mas não muito. Senão você ameaça o homem. Se você é a provedora da família, finja que não é, sobretudo em público. Se não você estará emasculando o homem. Por que, então, não questionar essa premissa? Por que o sucesso da mulher ameaça o do homem?” (ADICHE, 2015, pág. 30-31)

Essas preocupações com o ofuscamento dos homens acabam por minar muitas das ações das mulheres ao mesmo tempo que acirram a disputa por poder entre homens e mulheres, assim constata Adiche. Sua conclusão é a de que devemos todos melhorar, pois

há muito o que se fazer pelo presente e pelo futuro já que as tradições do passado nos pesam e pesaram tanto.

Numa entrevista recente, Kehl nos fala da personagem Emma Bovary como um dos ícones da feminilidade e representada nessa personagem de Gustave Flaubert. Sua visão psicanalítica vê nessa obra a composição de um tipo de mulher, que mais tarde seria estudada por Freud como uma histérica.

No século XIX, segundo afirma, os papéis atribuídos às mulheres acabavam por levá-las a uma grande dependência e infantilização em relação aos homens. Como deviam ficar em casa, nos afazeres domésticos, muitas vezes era na literatura que encontravam uma distração, sendo muitas vezes, retratadas como protagonistas desses mesmos romances de ficção.

Naquele momento em que a família nuclear burguesa se forma, as mulheres vão para dentro da casa. Nas sociedades de corte, elas podiam ser rainhas. Mesmo as mulheres do povo, antes, tinham uma vida coletiva, comunitária, digamos assim. E é nesse período que a vida se privatiza. A figura da rainha do lar é quase um prêmio de consolação: você vai ter um monte de filho, vai se entediar pelo resto da vida, mas você é a rainha desta casa. (KEHL, 2016, pág. 26)

Sem muitas opções de criar uma vida independente, vemos hoje o quanto esse modelo se impôs na vida de muitas mulheres, mas também podemos observar como foi aos poucos sendo renegado ou questionado, seja nas histórias pessoais, seja na emergência de movimentos e estudos feministas. Acreditamos que essas trajetórias e depoimentos, podem esclarecer e inspirar um movimento de renovação, de reconfiguração de relações.

O que podemos ver, atualmente, é um debate que procura denunciar, romper, ou ainda reestabelecer práticas que sejam menos sexistas. Como são muitas as ideias e os movimentos, procuramos aqui uma breve amostragem de seus temas, que possam nos guiar para o contato com criações que, mesmo que não se liguem necessariamente a teorias feministas, trazem consigo a marca da libertação e da contestação, próprias das artes vivas.

3.2. Histórias para uma cartografia das desconstruções do feminino

Em meados dos anos 2000, época em que começamos a acompanhar mais ativamente a cena da cidade, pudemos assistir espetáculos e performances em que se tematizava os modos de vida da mulher, as construções da feminilidade e com isso, vemos surgir uma série de problematizações em torno do assim chamado “universo feminino”.

Na Cia. Palmas, dirigida por Francinice Campos podemos ver uma nova gramática cênica surgindo a partir de suas pesquisas sobre o teatro de García Lorca, da busca por um modo surrealista de representar (sem se deixar cair numa ilustração caricata disso) e de algum tipo de diálogo, nos parece, com traços da cultura sertaneja nordestina. Destacam-se, nesse sentido, as peças: *Mulheres de Lorca* (1999), *As Lobas em Bodas de Sangue* (2001) e *Yerma* (2002). Como se percebe nos títulos, as mulheres nessas criações são o destaque. Em geral, vemos como procuram se desvencilhar, com um tom trágico acentuado, das dominações sociais do patriarcado, ou ainda, das próprias tradições que devem ser reproduzidas no seio familiar.



Figura 20 - *Anatomia das coisas encalhadas* (2011). Performer: Sílvia Moura.
Foto: Divulgação.

Outra artista que podemos identificar na linha de frente dessas discussões é Sílvia Moura. No espetáculo *Anatomia das coisas encalhadas* (2011) podemos ver a performer em ação de rememorar dramaturgicamente, pondo questões em torno do que ela pode guardar e do que deve deixar ir. Trata-se de uma briga interna em que ela se mostra ser contra descartar o próprio lixo, colocado na cena em caixas das quais ela vai jogando fora o conteúdo e pondo à mostra embalagens, tampas de perfumes e de produtos de limpeza, caixas de fósforos, palitos coloridos de picolé, sacolas refinadas de lojas de grife, um vestido de papelão, um pato quebrado feito de papéis colados, um maço de cartas íntimas que escreve para si mesma, dentre tantas coisas.

Ela se diz não ser uma acumuladora, e sim que os outros é que são os que descartam, não apenas objetos, mas também relações, amizades, amores. Sua defesa do próprio excesso de preocupação em guardar, num comportamento que seria facilmente enquadrado como desviante ou patológico por discursos “psi”, ganha contornos mais humanos, menos “obsessivos” ou “compulsivos”.

O que está associado por ela mesma a isso é uma postura de ir contra a família e o casamento, quando nesses espaços lhe pediam que seguisse regras de como ela deveria ser, o que jogar fora (em alguns pedidos da mãe) e como usar a aliança (no caso, ela queria usar em outro dedo, que não fosse no convencional), como relata em duas cenas.

Em entrevista, ela nos contou que muitas dessas coleções (para usarmos uma expressão sua) que mantém na própria casa vieram com a solidão que passou a enfrentar com o crescimento das filhas, as separações dos casamentos e com a saída de alguns amigos artistas que dividiam a casa com ela, durante a articulação do CEM - Centro de Experimentação do Movimento.

O CEM esteve presente na cena de Fortaleza, entre 2002 e 2012, fazendo diversos espetáculos e intervenções urbanas, num livre trânsito entre dança, performance, literatura e teatro. Englobava tanto aulas dadas por professores convidados quanto ações performativas geralmente capitaneadas por Sílvia. Nesse período de tempo, ela dividiu a casa com artistas em formação, sendo ali o ponto de partida dos ensaios, nas vivências, nas conversas da intimidade, com as confissões, em meio a cafés e cigarros.

Na sua performance, a mãe e a dança aparecem como duas potentes forças que a salvaram da dor de existir, quando ela conta sobre a dificuldade de envelhecer e como procurou lidar com isso, usando esses dois pilares e escrevendo cartas para si mesma. Eis,

então, que nos pede para lermos algumas dessas cartas em côro, enquanto veste um roupa feitas de recortes de papelão. Uma delas, misturando maiúsculas e minúsculas, diz o seguinte:

ardo...

Tenho febre...ardo...

minha boca estourou, meu corpo tem dores espalhadas. adoço.

desânimo, me esquivo de olhar minhas olheiras no espelho.

Travo batalhas internas, desvio caminhos, para evitar, na tentativa vã de existir dentro de alguma normalidade – conto os dias em que consigo manter por muito tempo um estado de parecer como o mundo que me rodeia. Se pudesse sumir entre um canto e outro – virar enfeite, daria um bom jarro. me esquivo do confronto, arrependo-me de ter alardeado minhas fragilidades. antes quando morria, não tinha que me preocupar em ter causos – morria e pronto.

Quem sabia era eu. (...)

(MOURA, 2017, sem pág.)

O que se se mostra nesses escritos é uma extensão do que é dito na cena, em geral Sílvia escreve e encena os próprios espetáculos. O tom de confissão vem do que ela mesma convencionou chamar em sua poética de “dança-desabafo”. As figuras e imagens que emergem daí são as de uma mulher em processo de luta, que quase sempre fala/escreve em primeira pessoa.

Rememora, mostra, buscando uma cura pela exposição de lutos, problemas cotidianos, dentre eles a própria escrita, mas também se lançando para coisas banais como a lavagem de roupas. Nos escritos que recentemente publicou como poesias, num volume chamado *Em carne viva* (2015), podemos ouvir o eco entre as cartas, monólogos e essa outra literatura dos livros.

Calos

Eu me relaciono com a escuridão ofuscante
que mora dentro de mim.

Eu sou um poço fundo,
cheio de borboletas escondidas...

Quando disse que era uma pessoa comum, porém de
escorpião, muitos reclamaram, duvidaram, etc...

Pois então pensei melhor: não sou uma flor,

não cheiro a rosas, meus olhos não são verdes.
Sou assim: fedo, rasgo, mordo.
Sou vidro moído, grito muito, choro.
Meu travesseiro é de pedra.
AH! ia me esquecendo: tenho calos e feridas
Então não podem me denunciar ao DECON –
não vendi gato por lebre.
Sinto muito. (MOURA, 2015, pág. 17)

Uma outra imagem que aparece nesses escritos é a da mulher que sofre, mas que não obtém compreensão daqueles que convivem com ela. Como se ela devesse ser um modelo de filha ou mãe exemplares, como se não pudesse sentir na própria pele os avessos dos sentimentos. Quando avisa que possui “calos e feridas”, ou que fede, rasga e morde, nos parece com isso desfazer-se do enquadramento de misto de delicadeza e força esperados ou impostos tradicionalmente às mulheres.

Podemos ver nessas confissões, também, uma crítica velada ao balé clássico que exige juventude, beleza e virtuosismo da bailarina, como nos momentos em que ela mostra as estrias e celulites que sabe saltarem aos olhos nas aulas de dança. Dentre as coleções que cultiva, existem as de movimentos, realizados desde criança e atualizados em vários espetáculos, como de olhar para cima sentada e com os joelhos flexionados para os lados, algo que diz lhe transmitir a possibilidade de não se sentir soterrada pelos problemas da vida, por poder olhar acima e adiante ao mesmo tempo que se aterra ao chão.

No auto-denominado “manifesto cênico” *É proibido dançar* (2017), Sílvia se junta a Ricardo Guilherme para juntos falarem do atual estado de coisas na arte contemporânea, em que, cada vez mais, artistas estão vendo obras que lidam com nudez e sexualidade serem censuradas, boicotadas ou taxadas como impróprias. Foi assim, por exemplo, na performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, mencionada por Sílvia e ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2017, quando o performer nu se deixava ser manipulado pelo público (numa referência à série *Bichos*, de Lygia Clark). Um vídeo com uma manipulação feita por uma criança viralizou na internet e o Museu foi acusado

de pedofilia, mesmo que a criança tenha sido acompanhada dos pais, que estavam cientes das intenções específicas do artista.

Casos como esse são colocado nesse “manifesto”, junto com canções e passos danças de índios cantadas e dançadas por Ricardo, protestos em relação ao governo ilegítimo atual, com suas reformas anti-democráticas, e pequenos trechos dançados por Sílvia, que em dado momento tira as roupas, como sinal de afronta ao espaço cênico cercado pelas censuras atuais. Numa das cenas, vemos a confissão do que dói em cada um deles, especialmente num momento em que Sílvia afirma não ter condições de suportar ser presa por poder algum.



Figura 21 - Cartaz de *É proibido dançar* (2017). Performers: Sílvia Moura e Ricardo Guilherme.

Surgido do encontro entre artistas do CEM, o Coletivo Ponto talvez seja o primeiro a sistematicamente tratar dos papéis atribuídos às mulheres e de assumir como método de trabalho temas do movimento feminista. Seus trabalhos costumam transitar entre a dança, o teatro, a performance e o circo. Na intervenção *Mulheres paradas – é gasolina, parei o trânsito, é diet, sou 201** (2010), saem vestidas com camisas fluorescentes com bicicletas

e param em pontos estratégicos da cidade, com megafones, manifestando como se sentem, seus medos e seus desejos.

Em *As Biscartistas* (2014) discutem de forma clownesca como é se sentir na posição de artistas, jovens, mulheres e desempregadas num contexto em que a própria linguagem circense, na qual se expressam, nos parece estar sendo posta como mais uma marca de exclusão. Denunciam, assim, a falta de políticas públicas continuadas especialmente para esse setor, numa discussão que ecoa protestos locais para a implementação da prometida Escola Municipal de Circo.

No experimento *Gina* (2017), derivado do espetáculo *Sexa* (2007), Nataly Barbosa e Tayana Tavares discutem as imagens que são atualmente impostas ou produzidas sobre os corpos femininos na grande mídia. Numa cena inicial, vemos uma bailarina quase nua com movimentos que sugerem liberdade, pela leveza de sua fluência, em meio a um foco de luz que recorta seu rosto e encobre o corpo que parece estar nu, num outro momento, vemos que ela veste um tipo de *collant*.

Contudo, uma outra bailarina com pesados tamancos de um material que parece ser ferro, se aproxima e começa a vestir-lhe, colocando enchimentos nos seus seios e na sua bunda, e a calçar-lhe com tamancos iguais aos seus. A ação de calçar é realizada com muito cuidado, e ao final, elas se levantam com mãos na cintura e olham para o público.

Ambas começam a caminhar assumindo poses e posturas que evocam magreza, elegância e bons modos, mas com o tempo passam a exagerar e a andar imitando grotescamente mulheres desajeitadas, pegando nos seios, nas bundas, ou explorando deformações no andar seja a partir do peso dos tamancos seja pesando o tronco. Focos de luz iluminam todo o palco, numa pulsação que marca o ritmo com que caminham.

Numa terceira cena, elas se confrontam progressivamente pela conquista de um microfone num lugar oposto ao que ocupam. Atravessam o palco em câmera lenta e brigam sempre procurando desfazer uma a imagem da outra. Assim, tamancos e enchimentos são arrancados e jogados fora. Quando uma delas encontra um microfone, vemos que o tratam como se fosse um outro objeto, algo como um cosmético posto em um pedestal. Uma das bailarinas sai e a outra comemora, levantando o pedestal e fazendo dele um objeto fálico. Faz poses ostentando sua vitória em meio a rápidos flashes e sons em off de uma plateia que aplaude, sumindo depois numa escuridão.

Dessas cenas, pudemos observar alguns temas como a competição entre as próprias mulheres, a anulação de si diante de um padrão de comportamento e de beleza a ser seguido, o que talvez nos coloque diante de um pessimismo que se liga a esse experimento. Afinal, há muito começou a surgir nas margens do sistema de imagens impostas, movimentos feministas que levam a um reconhecimento da própria beleza, seja ela como for.

De todo modo, o traço mais importante dessas cenas, ao nosso ver, é a denúncia, como em *É proibido dançar*, de uma série de situações abusivas e cerceadoras. São roteiros, na acepção de Taylor, de uma dominação cultural apreendida ao longo de séculos que podem nos dizer como nos constituímos num plano social e também moral. A opressão das mulheres e a reprodução de um padrão de beleza não deixam também de mostrar a matriz heteronormativa que regula muitos dos desejos mostrados em cena.

O sólo *Mulata* (2014), de Wilemara Barros, constrói-se nessa perspectiva, oscilando entre a denúncia e o poder da superação, a partir da história de vida da bailarina, e de uma espécie de desmontagem que faz das próprias técnicas que vivenciou em sua carreira. Muita ênfase é dada ao primeiro momento de sua jornada, quando foi aluna nos anos 1970 de Dennis Gray, na Escola de dança clássica e moderna do SESI. Como ela nos conta o professor era por vezes rude e grosseiro, revelando “um espírito da época” o do mestre ditatorial e exigente, que chegava a dar apelidos às alunas. Wilemara recebeu o de “mulata do Sargenteli” (apresentador de televisão e rádio popular à época).



Figura 22 – *Mulata* (2014). Performer: Wilemara Barros. Foto: Felipe Abud

Além de uma rígida forma de transmissão de seu conhecimento, esse professor chegou a chamá-la de “burra, mal-educada e atrevida”, talvez pelo simples fato dele mesmo não compreender como e com que atitude se deve ensinar uma complexa técnica de dança como a clássica para crianças.

De todo modo, no outro extremo desse sólo, vemos as histórias de outros aprendizados, seja pelo trabalho com diferentes abordagens de expressão corporal (como capoeira, danças africanas, sistema Laban, dança contemporânea), seja pelos espetáculos que assistiu. Dentre eles, o encontro com o balé *Stagium*, de São Paulo, quando este se apresentou nos anos 1980 em Fortaleza com uma coreografia inspirada nas canções de Elis Regina.

Houve, assim, espaço e tempo para se livrar dos preconceitos sobre sua negritude e pobreza, advindos de uma primeira formação, para ter uma experiência mais significativa e lúdica com a própria linguagem, sendo considerada hoje como uma “diva” da dança cênica do estado, coordenadora e professora de cursos que formam novas gerações, além de atuar continuamente na Cia. Dita, de cujo último trabalho falaremos mais a seguir.

Nessa linha de ação, em *Aquelas - Uma dieta para caber no mundo* (2017), do Coletivo Manada, acompanhamos a história de Maria de Biel, uma santa popular do município de Várzea Alegre, no Ceará. Em 1926, ela foi morta pelo marido, que dizem ter comido suas panturrilhas, após tê-la esfaqueado, e que segundo o relato local, teria virado lobisomem e sumido após o crime. As razões de sua morte são atribuídas a uma razão bem menos fabulosa: quando soube que seu companheiro a traía com sua irmã cega, decidiu sair da relação com ele.

Projeções de uma romaria em Várzea Alegre, a tentativa de contar a história da família, que é constantemente interrompida por jogos com facas, canções ou cenas em que tentam cortar carne para fazer um *carpaccio*, fazem da narrativa uma colcha-de-retalhos que busca mais que contar, transmitir ao espectador uma energia de revolta contra o feminicídio, cuja denúncia parece ter sido abafada pela fé religiosa que tornou a vítima em santa.

Tal denúncia se faz presente quando, por exemplo, as atrizes Juliana Veras e Monique Cardoso representam as irmãs que caminham juntas por cima de uma mesa

repleta de facas cravadas no tampo. Um espectador é convidado a guiar uma delas, que está de olhos vendados, sem que se fira ao longo da extensão da mesa. Ele deve dar apenas indicações, e ao final, sem a venda, a performer nos indaga se está realmente falando de escolhas ao pensar/encenar a trajetória das irmãs.

Em outro momento, podemos ouvir uma discussão em voz alta das duas, que gritam para si e para o público frases clichês sobre como uma mulher deve ser e se portar. O mesmo recurso é usado quando mostram uma cena em que Monique deitada embaixo da mesa esfaqueia o tampo da mesa, sob o qual está Juliana, deitada de bruços. Juliana, que ali faz a esposa que seria morta, fala ao marido frases feitas que uma dona de casa deveria dizer para “cuidar” do marido e de sua alimentação. Ou como nos faz pensar, provocativamente o título, as “dietas” para ser mulher, para “caber” num mundo tão hostil ainda às mulheres.

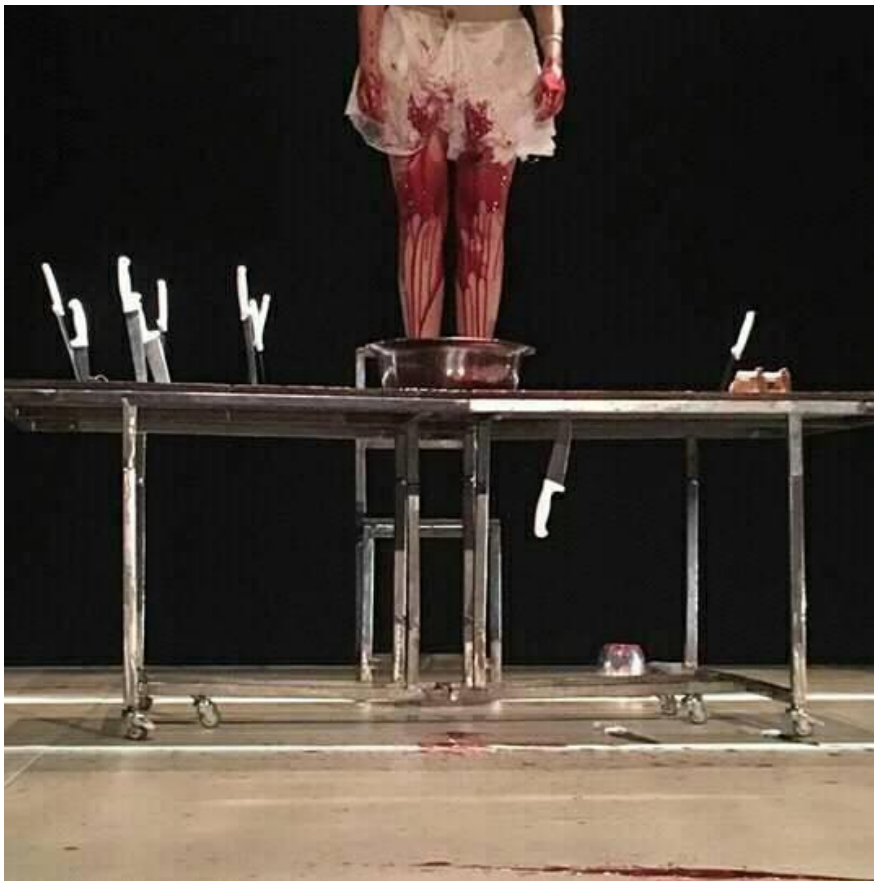


Figura 23- *Aquelas - Uma dieta para caber no mundo* (2017). Atriz: Juliana Veras. Foto: Jânio Tavares

No que toca às performances de Karine Alexandrino, podemos ver uma atitude que mistura a auto-ironia, a irreverência e um tanto de amargura em relação *establishment* do sistema das artes, ao mesmo tempo que se ancora firmemente nas relações entre moda, artes visuais e música em suas apresentações. O resultado disso é que seus shows são sempre muito lúdicos, assim como suas canções. Transita entre estilos, mesclando um som pop e techno a temas e sonoridades de mpb ou de música brega.

Em sua trajetória iniciada em meados dos anos 1990, iniciou em 2002 a trilogia *Producta*, com o álbum *Solteira Producta*, e que continuou em *Querem acabar comigo, Roberto* (2004). Em 2015, lançou o álbum *Mulher tombada*, cuja o nome remete às suas experiências de vida, com altos e baixos, fazendo de sua condição cambaleante um motivo para continuar na própria carreira, como nos conta no show *Mulher Tombada: Sucesso é para os fracos*. Várias músicas do show tratam do tema da queda e reforçam a imagem de exploração da condição feminina, de seu exaurimento, mas também de suas demandas, daquilo que é sentido como necessidade, como em *Se não for sincero, não quero*.

Nele, a presença de Karine vai conduzindo um caminho em que ela acena para um desespero diante da própria vida, mas também é contraposto por pessoas, momentos e piadas que ela conta sobre si mesma e sobre a própria performance que está fazendo, numa conversa íntima com a plateia, entre o tom de deboche e gírias do pajubá.



Figura 24 – Karine Alexandrino em ensaio de divulgação de *Mulher Tombada*.

3.3. *Corpornô*

O espetáculo *Corpornô* (2012), da Cia. Dita, lida com imagens de corpos que como o próprio nome indica remetem ao pornográfico, ao obsceno. Constrói-se por meio de gestos que impõem a presença do nu, a capacidade de podermos como espectadores fazer as nossas próprias ligações entre as cenas, uma vez que a narração linear que cada uma delas por vezes assume tende a desaparecer ou a ser invadida por outras histórias.

Assim, podemos ver a presença dos corpos femininos em quase todas essas cenas que em alguns momentos são mais narrativas, valendo-se de um teatro quase realista, em outros mais abstratas, tratando de questões próprias de sua sexualidade. Passaremos aqui a um reencontro com elas, para ver como discutem as questões do feminino e podem, em alguns instantes, rever as próprias imagens e modos de subjetivação associados ao “universo feminino”.

Num primeiro quadro, vemos uma mulher com uma bicicleta, em cujo assento se encontra um consolo (um pênis grande de borracha), ela dá uma pedalada, ajeita o vestido, ri alto, ergue-se enquanto pedala, insinua um toque da sua vagina com o consolo, até que é penetrada por ele. Após isso, grita como se estivesse tendo orgasmos, por fim, pára e sai de cena.

Em seguida, com uma música de ópera ao fundo, uma senhora elegante aparece e se senta numa poltrona antiga. Veste renda e pérola grandes, contudo a transparência da camisa mostra seus seios por debaixo. Um homem surge e tenta tocá-los. Ele também parece ser de uma outra época e pertencer a esse ambiente elitizado, pelas roupas que veste, e traz uma baguete envolta em um saco. Ela não se deixa tocar, mas o conduz pelo espaço, ele a procura de novo, e ela o empurra. Ele cai no chão e caem junto o pão e o saco, que continha purpurina. Ele se ajoelha com o saco de pão no rosto, ficando de quatro, enquanto isso ela lambe seu ânus e passa lubrificante nas mãos. A música continua, alta. Ela introduz alguns dedos, até que fista-o com a mão, o que é breve. Após isso, segura no colo como na escultura *Pietà*. Retira o saco do rosto dele, revelando um rosto coberto pela purpurina. Fim desse quadro, com alguns performers entrando para varrer a purpurina do chão.



Figura 25 - *Corpornô* (2012). Performer: Patrícia Crespi. Foto: Francisco Terceiro.

Após, longo silêncio. Uma introdução de música techno inicia. Performers entram, homens e mulheres vestidos como se estivessem em uma outra época que pode ser reconhecida então como algum período no início do século XX. A música é contemporânea, de boate. Com o passar do tempo, fazem alguns movimentos de tremer algumas partes do corpo, parecem com isso romper uma espécie de couraça moral, e saem em busca do sexo pelo chão. Nudez e solidão nesses movimentos. Alguns se movem pelo chão, com torções e espasmos. Ora expõem os genitais, ora os escondem, dependendo da posição em que ficam. Com a dinâmica de rolar por cima uns dos outros, fazem movimentos que se tornam acrobaticamente sexualizados. Por fim, uma mulher sozinha fuma um cigarro em meio aos outros corpos, deitados, enquanto se movimenta suavemente.

A essa altura podemos nos perguntar se a “acrobatização” desses movimentos sexualizados não seria uma forma de lidar com o pornográfico no que ele possui de clichê. Não seria essa uma forma de interferir nessas imagens “prontas pra usar” do sexo?



Figura 26 - *Corpornô* (2012). Foto: Sol Coelho.

A nudez mostrada é, sem dúvida, virtuosa, encenada, posta em cena, como atributo de corpo malhadados, desejáveis, padronizados e ágeis. Podemos notar, contudo, que provoca o espectador justamente por esse caráter de número, ao qual se deve assistir atentamente. Parte dessa constatação talvez se deva ao impulso de Fauller Freitas, coreógrafo e também performer na peça, em reagir aos comentários de que os corpos de sua coreografia anterior (*De-vir*, de 2002) tivessem uma nudez sublimada, etérea.

Agamben, em seu ensaio *Nudez* (2014), nos chama a atenção para a pesada tradição da nudez humana no imaginário ocidental, em sua matriz cristã e teológica. Sem as vestes da glória, a nudez de Adão e Eva expulsos do Paraíso parece recair até hoje como uma maldição da qual não conseguimos escapar, justamente porque ela nos revelaria nossa existência em sua qualidade não-espiritual, terrena, desprovida de imortalidade, apontando a nossa falha (de ter desejado e comido um fruto proibido) diante de uma divindade. Contudo, como nos diz o filósofo, é ela que poderá nos dar acesso ao conhecimento.

A nudez, que os primeiros homens viram no Paraíso quando os seus olhos se abriram, é portanto, abertura da verdade, da ilatência (*aletheia*, “não-ocultação”) que por si mesma torna possível o

conhecimento. Não estarem mais cobertos pela veste de graça não revela a obscuridade da carne e do pecado, mas a luz da cognoscibilidade. Por trás da pressuposta veste de graça não há nada, e exatamente esse não ter nada por trás de si, sendo pura visibilidade e presença é a nudez. E ver um corpo nu significa perceber a sua pura cognoscibilidade para além de qualquer segredo, para além ou aquém dos seus predicativos objetivos. (AGAMBEN, 2014, pág.118)

Existe nudez, por extensão, no modo como limpam ou preparam o espaço, seja com vassouras, seja recolhendo as peças de roupa, às vezes vestindo-as. Abertos, em movimentos simples e rápidos, nos deixam ver o instante em que preparam, o modo como montam as próximas cenas.

A bailarina que havia fistado o companheiro, que chamaremos de primeiro amante, ressurgue com as roupas e a poltrona da outra cena. Ao seu lado, postam-se o primeiro amante e um segundo, mais jovem ao som de uma canção francesa. Ela passa a mão pelos cabelos do segundo e encara o público. Existe um ar de superioridade e sedução nela em relação a esses dois homens, mantido até o final da música.

Até aqui, vimos mulheres numa posição de dominação, em nada passivas a qualquer desejo que não o delas próprias, algo que se reforça nos olhares e nos gestos que dirigem também ao público. A intensificação desse traço, a cada cena em que elas estão presentes, nos parece ser um dos elementos que compõem este trabalho.

Numa delas, vemos mulheres encapuzadas, numa espécie de alusão ao universo sadomasoquista (SM), que entram uma após a outra como se estivessem desfilando, com braços balançando exageradamente. Logo caem no chão e passam a se contorcer com gemidos altos, tão estereotipados quanto seus gestos, cruzam as pernas, levantam-se e vagam. Retornam ao chão de modo mais frenético com movimentos estereotipados de gozo ou enquanto caminham/desfilam.

Mais uma vez nos vemos diante de uma tipificação, em côro dessa vez, que poderia apontar para uma certa teatralização dessa dança. Nesse ponto, é possível ver uma busca pelo grotesco, mas que não busca o drama, a história com narrativa linear, embora possamos ver uma condução de dramaturgia dessas mulheres que jogam com o próprio corpo e encenam um tipo de prazer.

A estranheza bela desse “encontro” de linguagens, pode ser melhor resumida na ideia de Lepecki (2016), ao pensar o papel do dramaturgista e sua emergência, sobre o que se convencionou chamar de dança-teatro, desde a década de 1980.

O teatro entra no nome da dança quando está abandonando o problema do drama, quer dizer, quando está abandonando um certo tipo de compreensão da função teatral da escrita. (...) a dança se torna *dança-teatro*, por problematizar intensamente a função da *escrita* e, certamente, por descreditar a função unificadora e soberana da *escrita* como uma das principais tensionadoras da e na *dramaturgia*. A dança torna-se dança-teatro ao desviar-se do drama no teatro. (LEPECKI, 2016, pág. 73)

A dança se torna expandida, porosa, plástica. Seu movimento é de troca “sexual” com o teatro e a performance nessas cenas que engajam as performers a transitar entre tantos modos de representação, levando-as a uma exposição intensa de si. Essa ideia talvez fique mais clara na última cena desse trabalho.

Nela, vemos uma bailarina que está nua, portando apenas uma tiara e uma cauda de pavão, ao som de pássaros. Ela puxa lentamente uma bailarina com uma maçã na boca amarrada numa posição arqueada sobre si, como se fosse um porco, sob um praticado com rodas. A presa, por assim dizer, é exposta a todos numa caminhada que acompanha os contornos entre o palco e o público.



Figura 27 - *Corpornô* (2012). Performer: Wilemara Barros. Foto:Volia Castelar.

A bailarina-pavoa morde a maçã. Abaixa-se e ergue o quadril da presa, baixando sua calcinha. Um homem aparece para beijar-lhe os seios. Outra mulher beija-lhe o rosto, e a desamarra. Outros aparecem e colocam-lhe pregadores de roupa pelo corpo todo, erguendo-a. Alguns a beijam antes de colocar os pregadores. O que antes parecia uma situação de dominação e crueldade vai ganhando ares de fetiche por parte da presa.

Ao longo dessas ações, vemos fios que são presos aos pregadores e entregues a pessoas da plateia. Tudo e todos em silêncio. Um deles a guia pela mão, ela sai do pequeno pedestal, toda coberta, e geme a cada movimento, entre a dor e o prazer. Um dos pregadores se solta e, a partir disso, se contorce e vai tirando alguns com a mão, outros com movimentos de vibração do corpo. Alguns são arremessados, outros apenas caem. Os últimos a cederem são os dos genitais, numa dança que a leva a deitar-se no chão. Em êxtase e cansaço, ouve-se uma música clássica, ao final.

Esse tipo de relação nos remeteu ao universo de práticas SM, com a definição clara entre dominador e dominado, senhor e escravo, mas também com a ambiguidade dessas posições, nas quais o poder circula e ora parece recair no lado que conduz ou domina, ora parece estar no dominado.

Ao analisar o diálogo entre arte contemporânea e SM, Gadelha (2017) nos propõe que tais formas (presentes em obras como as da artista visual Virgínia Medeiros) de um modo geral “se aproximam de uma política *queer*, ao expressarem como um estilo de vida ainda encarado como abjeto ou estranho - o sadomasoquismo – possibilita a abertura para o questionamento das normas de sexualidade, prazer e intimidade vigentes.” (GADELHA, 2017, pág. 57).

No sentido de uma abjeção, podemos ver aqui um redesenho dos papéis tradicionais de passividade, romanticização e objetificação do corpo feminino e, mais ainda, das atitudes consideradas apropriadas às mulheres. Podemos nos indagar ainda um pouco mais sobre como essas imagens divergentes são construídas nesse trabalho.

Como nos contou o coreógrafo em entrevista, e dissemos anteriormente, uma das motivações desse trabalho seria o incômodo em relação aos comentários que tinham apontado uma “sublimação” da nudez em um de seus primeiros e mais conhecidos trabalhos, *De-vir*.

De-vir surge como trabalho de conclusão do Colégio de Dança, espaço de formação ligado ao Instituto Dragão do Mar do final dos anos 1990 e início dos 2000, que ofereceu não apenas um nascedouro, mas também as primeiras resistências a serem enfrentadas, principalmente pela razão de que os bailarinos se mostravam nus durante todo o espetáculo, com sapatilhas de balé clássico que lhes permitiam alguns movimentos dessa técnica, como ficar na ponta dos pés.

As formas a que chegavam eram, contudo, bem diversas, com torções sobre o corpo ereto desde as primeiras cenas, explorações em planos médio e baixo, que não se sustentavam em fábulas ou músicas conhecidas, mas que investigavam a própria anatomia desses corpos, tanto no ritmo quanto na sua ocupação no espaço. Sobre a sua estreia, podemos ler na biografia de Willermara Barros, *Wila* (2015), experiente bailarina desta Cia.:

Na primeira apresentação, o espetáculo ainda estava na fase de construção, quando foi exibido no Projeto Porão do Theatro José de Alencar. Fauller havia convidado outras bailarinas para dançar este trabalho e nenhuma aceitou. Os dias após a apresentação no Projeto Porão foram de muita falação nos corredores do Theatro José de Alencar. Fauller chegou a ser chamado na sala da direção, tendo que dar explicações quanto ao teor do trabalho. Dentre as coisas que ouviu com o passar dos dias, Fauller lembra de falarem que a bailarina Willemara Barros não precisava terminar sua carreira daquela forma. (...) *De-vir* causou polêmica, pois foi a primeira vez em que um grupo inteiro de dança local se apresentava completamente nu.” (AMANCIO, FAULLER e GURGEL, 2015, pág. 108-109)

A leitura de *Os monstros* (1994) de José Gil também esteve, num momento inicial, assumidamente associada a sua criação. Declarar essa leitura como uma de suas fontes deslocaria esse trabalho, a nosso ver, da ênfase dada pelo próprio curso, que até mesmo hoje, reformulado, nos parece demasiado técnico em sua grade curricular.

Assim, o balé clássico e seu universo fabuloso e idealizado, são deformados, tanto quanto o pensamento operado por meio das imagens de *De-vir*, título e licença poética que “quebram” o significante filosófico original para ressitua-lo como operador conceitual da dança, sem perder sua vinculação como nomenclatura da filosofia, o devir²³.

²³ Sobre sua significação na filosofia, o termo devir pode ser entendido também como “vir-a-ser”, “mudança” ou “movimento”, segundo Abbagnano (2012, p. 313), para quem, ao longo da história do pensamento ocidental, o conceito vai se vinculando a correntes mais espiritualizadas, as transcendentais,

A relação com a monstruosidade é elaborada no trabalho de Gil como algo necessário, dentro de uma visão humanista de conceber os limites do que é ou não humano, de certo modo, ainda presente nos dias de hoje “no cinema, na banda desenhada, em *gadgets* e brinquedos, livros e exposições de pinturas, no teatro e na dança” (GIL, 1997, pág. 09).

Nesse sentido, é feita uma crítica a essas imagens que investem no nosso imaginário de modo indiscriminado, como uma dúvida que nos assaltaria quanto a nossa própria humanidade. Tanto o teatro e a dança, que Gil alude, parecem pertencer a uma vertente comercial da arte que se põe a serviço de imagens catastróficas e espetaculosas, das quais afasta-se o caso de *De-vir*.

Segundo as formas que compõem esse trabalho, e que nos provocam imaginar tantas outras em suas sinuosas abstrações, também estaríamos diante de limites corporais, alongando o olhar, buscando sentidos sobre nossa humanidade, em meio a uma era de extrema tecnologia que se anexa à vida e reequaciona as relações com a natureza. Talvez estejamos mesmo divididos, como afirma Gil:

(...) Assim, dividido entre “tudo (na natureza) é humano” (visto que o homem não é senão natureza e código genético) e “tudo (no homem) é artificial”, o homem ocidental contemporâneo já não sabe distinguir com nitidez o contorno de sua identidade no meio dos diferentes pontos de referência que, tradicionalmente, lhe devolviam uma imagem estável de si próprio. Daí o fascínio actual pela monstruosidade. Os monstros são-lhe absolutamente necessários para continuar-lhe a crer-se homem. No entanto, o monstro não se situa fora do domínio humano: encontra-se no seu limite. (GIL, 1997, pág. 12)

A necessidade de auto-reconhecimento, que viria de uma certa interpretação de que a arte espelharia belamente a realidade, fica suspensa, e outra humanidade se desenharia nesses movimentos, mais animal, com gestos que não mais nos remeteriam a uma fábula. Se os monstros teriam o fim de colocar-nos o quão é importante a normalidade e suas razões, esse trabalho nos leva a uma indagação sobre as configurações dos próprios corpos como em devires monstruosos, um tanto sedutores, um tanto desafiadores. A plasticidade corporal pela nudez continuaria a ser repensada em trabalhos como o que

ou a outras que se opõem a essa concepção de mundo, as imanentistas. Segundo o autor: “Presente em sínteses filosóficas díspares, (...), o Devir encontrou uma de suas máximas expressões filosóficas em Nietzsche, que, depois de isentá-lo de qualquer referência a objetivos ontológicos preestabelecidos, propôs uma sua aceitação jubilosa e incondicionada.” (ABBAGNANO, 2012, pág. 314)

vimos, *Corpornô*, e em performances que estão desenvolvendo, com o nome de *Fortaleza: Iconografia do esplendor e do esquecimento*.



Figura 28 - *De-vir*. (2002). Foto: Alex Hermes.

Voltando para a peça de que estávamos falando, podemos também observar a tensão entre estar vestido e a nudez, em que salta aos olhos a ideia de usar figurinos de uma outra época como a lembrar de que as regras sociais, bem como suas subversões, foram construídas desde um outro tempo, séculos atrás. Os corpos femininos mesmo usando vestidos, sempre dão a ver por meio de transparências uma nudez que teima em se fazer presente. Neste trabalho as diferenças entre os corpos estão, ao que parece, marcadas, tanto quanto os pólos “homens” e “mulheres” são revistos e questionados.

Num segundo depoimento, Fauller nos conta como os bailarinos exploravam as suas sexualidades e suas representações nos ensaios:

Não iríamos dar conta de todo erotismo e toda pornografia do mundo. A gente tinha que falar sobre algo que fosse a partir da nossa experiência. E pra isso a gente tinha que ter a nossa sexualidade mais bem que resolvida (o possível) ... A forma de

ver o próprio corpo é muito determinante no trabalho. Estar bem consigo mesmo. Porque eu acho que não dá pra ir pra cena mal resolvido ... Isso foi a coisa mais clara pra todo mundo, quando a gente pensa na representação disso na cena... A gente tem que ter uma experiência sexual aqui de grupo, porque isso faz parte do nosso material de trabalho. A gente tem que saber como pegar no corpo do outro, e como que o outro sente prazer... como criar afinidade com o corpo do outro. Não ter medo... Nós fizemos alguns laboratórios. A gente apagava a luz, se pegava, se separava de dois em dois, às vezes de três em três. A gente se masturbava mesmo, ...era engraçado porque a gente estava criando uma intimidade sexual com um colega de trabalho, com alguém com quem normalmente eu não fosse pra cama. ... Então , não sei te dizer como isso se deu. Mas acho que depois dessa experiência nós passamos a estar em cena de outra forma.... De uma forma mais verdadeira, menos mentirosa. Porque tem um limite aí entre o que é cena e o que realmente é palpável... Porque o sexo tem cheiro, tem odor...Embora isso sempre tenha sido negado pela maioria dos bailarinos, principalmente os homens. As mulheres são mais tranquilas em relação a essa questão do odor, mas os homens têm mais problema com isso. (FREITAS, 2018)

Curiosamente, as cenas em que vemos apenas homens são poucas, mas podemos ver que nelas o corpo masculino também ocupa uma posição desejante, em geral sobre o mesmo sexo, numa outra afronta ao primado do desejo heterossexual. Assim, não temos uma ostracização do desejo masculino, mas ele comparece desviado da norma. Numa dessas cenas, por exemplo, vemos um casal de homens em disputa sobre dominação do corpo um do outro, na qual novamente se vêem acrobacias e uma circulação de poderes. Contudo, à medida, que sua relação se prolonga começam a tossir, numa atmosfera de desgaste, sem que possam simplesmente se abandonar.

Numa outra, vemos um grupo de homens com shorts minúsculos e coloridos, mas que pelo caráter militar dos sons que emitem e de sua postura, parecem realizar algum tipo de treino. Entram em cena, com movimentos vigorosos e exagerados de uma dança que se assemelha a uma balé moderno. Essas primeiras imagens são quebaradas após um momento em que baixam os shorts e mostram as bundas, rebolando. Após um momento, ouve-se uma música de funk carioca. Eles tiram os shorts, atravessam o espaço do palco fazendo movimentos no ritmo da música, alguns mais conhecidos como o “quadrado de oito”, até dançaram muito perto do público.

Corpornô é composto de quadros breves em que, podemos pensar, prevalece uma lógica de desejo desviada de uma heteronormatividade, e que se costura por meio de provocações. Seu sucesso junto a um público que acompanha as artes cênicas da cidade,

com sessões sempre lotadas, nos instiga a ver que há necessidade de discutir os prazeres, reconfigurá-los mesmo. Existe, pois, um desejo nesse público, de se inspirar talvez nessas outras possibilidades de reinventar a própria vida.

Por outro lado, e isso pensaremos mais a seguir, podemos nos perguntar sobre até que ponto as provocações feitas pelos corpos em relação às sexualidades estão ainda vinculadas a uma construção de gêneros (sobretudo de feminilidade) ainda presa a ideais convencionais.

3.4. Provocações críticas

Segundo vimos, a cena performativa-política de Fortaleza tem como forte traço a denúncia dos efeitos do machismo e do patriarcado e seus impactos na vida das mulheres. Também é possível entrevermos nas histórias de vida contadas por Sílvia Moura e Wilermara Barros formas de deslocamento da regulação heteronormativa, em que as próprias escolhas artísticas delas foram decisivas para sua independência

A presença das histórias de vida nas coreografias, performances e peças vistas talvez nos apontem que há muito ainda que ser dito, escavado, que essa cartografia de desconstruções do feminino apenas começou e está incompleta, à espera de inúmeras abordagens que tragam à tona percepções diversas de histórias tidas como sedimentadas, como no caso de *Aquelas – Uma dieta para caber no mundo*.

Podemos nos indagar, pensando sobretudo no exemplo de *Corpornô*, até que ponto a mulher retratada está em posição de dominação e até que ponto está ainda presa a um fetiche próprio da visão masculina (no caso do espectador ou do coreógrafo). O mesmo vale para as cenas de nudez masculina deste trabalho, até que ponto os homens ainda precisam corresponder a um padrão greco-romano de virilidade? Em *Corpornô*, vemos uma beleza idealizada e herdada desses primórdios da civilização ocidental, podemos ainda pensar que são corpos em transição para relações sexuais tidas como abjetas diante de uma moralidade da família burguesa, por um lado.

Dada a constituição desses corpos nessa coreografia - em sua maioria esbeltos, ágeis e, mesmo que com idades diferentes, todos aparentando beleza e vigor físicos – podemos nos situar diante de um impasse. A própria ideia de associar-se aos universos que compõem o pornográfico já coloca o trabalho diante de uma enorme fonte de imagens fabricadas e montadas para o deleite e descarte rápidos, sendo assim, que uma das possibilidades é vermos as cenas, mesmo que elas contenham em si desvios sobre as imagens pornô, como mera reprodução desse nicho de mercado cinematográfico.

Fica aqui a pergunta, então: até que ponto vemos algo que repropõe um novo olhar sobre o pornográfico e até que ponto vemos, ou sentimos que vemos, a reprodução das imagens clichês? Até que ponto, ainda, temos um outro corpo feminino, que ao invés de ser apenas objeto, seja em si um corpo que mostre seus próprios desejos, numa relação de liberdade?

Ou, ainda temos dificuldade em ver a nudez sem a pesada herança cristã, de que tratava Agamben, e portanto toda nudez ainda deve ser castigada? Nesse caso, com a ótica do olhar masculinizado? Podemos ainda recuperar desse olhar que tanto deseja o elemento de prazer e dissociá-lo da normatividade cristã e patriarcal?

Conseguiremos viver um gozo dos sentidos, para além da dominação do macho (a dita posição ativa) sobre a fêmea (a dita posição passiva)? Como refazer esses contratos? Uma via mostrada pelas práticas SM recupera a violência para colocá-la como em destaque, como parte de um acordo entre as partes envolvidas.

Mas o que há para além disso? Como dar formas a esses novos e/ou emergentes modos de relação numa cena?

A essas perguntas podemos somar algumas outras problematizações, uma vez que podemos dialogar com os novos feminismos e movimentos artísticos. Podemos nos indagar, por exemplo, pelo lugar das artistas negras na cidade. Pela sua dramaturgia, pelos seus olhares e performances. O mesmo questionamento podemos estender até às mulheres indígenas e às mulheres trans. São pontos de vista a serem conhecidos, principalmente por terem sido tão marginalizados, e devem ser estimulados, fomentados, desenvolvidos.

A reivindicação de direitos iguais e a luta contra os diversos poderes e efeitos do patriarcado são temas infelizmente bastante atuais. A ascensão à presidência de Jair Bolsonaro nas Eleições de 2018 traz consigo uma grande preocupação diante de todo o seu discurso conservador, liberal, machista, racista, anti-petista, contra toda e qualquer esquerda, o comunismo e a “ideologia de gênero”.

A ministra que escolheu para o Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos, a advogada e pastora evangélica Damares Alves, em suas primeiras declarações foi taxativa quanto à linha conservadora que seguirá ao afirmar que “menino veste azul e menina veste rosa”²⁴. O que virá a seguir não sabemos ainda, mas podemos entrever um difícil enfrentamento, sobretudo, se pensarmos que essas declarações encontram eco em outras ações que dizem respeito a uma situação mundial em que o discurso da direita ultra-conservadora tem tomado cada vez mais o poder político e os espaços midiáticos.

²⁴ A afirmação pode ser vista no link para a seguinte matéria:
<https://catracalivre.com.br/cidadania/damares-e-o-meme-pronto-menino-veste-azul-e-menina-veste-rosa/>

A conquista pela liberdade, algo tão caro aos movimentos sociais e feministas sobretudo nas últimas décadas do século XX, parece de novo estar em risco no início deste século. O desejo de criação costuma responder com insubordinação, como temos visto, e promete, esperamos, levar adiante suas lutas.

Nessa medida podemos nos perguntar: que novas estratégias surgirão e quais cenas estão por vir? Essas novas cenas conseguirão dar voz a novas configurações de feminilidades? Isso repercutirá nos processos de criação? De quais formas?

4. UMA CENA EM DEVIR-TRANS

Em nosso último capítulo, trataremos de uma cena de Fortaleza na qual se pode entrever um devir-trans, ou seja, os traços de uma contaminação entre as artes e as formas de vidas trans que desfazem as fronteiras entre os gêneros sexuais para se afirmarem. Nesse sentido, falaremos não apenas de formas cênicas tradicionais, mas também de performances como o bloco de carnaval e os shows da noite fortalezense.

A *Divine* foi um exemplo icônico de boate que reunia um público “GLS” (como se dizia na época de seu funcionamento) e que sempre apresentava shows de *drags*, no início dos anos 2000. Destacamos, numa geração mais atual, a atuação de Rayanna Rayovack e procuraremos ver o efeito desses e de outros fatores na gênese do Coletivo As travestidas, com um olhar para as figuras de Deydianne Piaf e Verônica Valentino. Estudaremos o espetáculo *BR-Trans*, sólo de Silvero Pereira, como um caso que discute em pormenores a vida de mulheres trans com as quais conviveu.

As nossas provocações críticas envolvem considerações sobre uma nova safra da cena performativa-política da cidade, que inclui o espetáculo de teatro de rua *Final de Tarde*, do Teatro de Caretas; a peça *Marlene* e a intervenção urbana *The bichxs metazoa é quasi-desfile animalia* do coletivo No barraco da Constância tem!; o espetáculo *Playback: Quem são os sujeitos dos discursos que cruzam nossas bocas?* do Teatro Suspenso e a “bloca” Carnaval no Inferno.

4.1. Transtópias

Podemos identificar as raízes de uma cena trans nas subjetividades e relações presentes na vida noturna e cultural latente no centro de Fortaleza. O que caracteriza e define essa cena são, a nosso ver, os modos de apropriação das realidades de vida dos transgêneros e das travestis, num exercício de criação, de reelaboração, de encontro e, sobretudo, de mistura entre a arte e a vida.

Nela, o performer se monta e confunde as identidades de gênero, que como veremos ao longo deste capítulo, são ludicamente relidas e vividas. Seu jogo de “montaria” é já por si só um exemplo de como é capaz de inverter/ subverter normas e códigos de comportamento atribuídos a uma visão binária e heteronormativa das sexualidades.

A transexualidade, vale lembrar, até pouquíssimo tempo ainda era vista como doença mental pelo discurso médico, sendo a cirurgia de redesignação sexual uma parte do tratamento do que seria considerado um transtorno de disforia de gênero. Para alguns sujeitos, esse caminho faria sentido, ao dar forma a um desejo de mudança corporal. Para outros, contudo, que também se nomeiam como transexuais “a cirurgia não seria necessária se houvesse possibilidade de legitimidade social (por exemplo, a mudança de nome, o acesso a implantes de silicone e tratamento hormonais) sem precisar passar por ela”. (PETRY e MEYER, 2011, pág. 197)

Acreditamos que as tensões que atravessam a cidade e seu centro, bem como aquilo que escapa aos poderes, ou se assume num contexto liminar, pode ser encontrado no estilo de vidas de travestis (os homens, quase sempre homo ou bissexuais, que se montam de mulheres) e transexuais (que nem sempre são travestis), nos shows de boate, como nos aponta Coelho em *Ela é o show: performances trans na capital cearense* (2012).

Segundo ela, a boate *Divine*, que esteve aberta entre 2000 e 2015, encarnaria esse espaço de conquista de uma subjetividade mais livre, despojada de amarras, aonde a depender do show, o público era convidado a assumir o papel do performer, aonde “dar close” e ir para “pegação” (ou “catação”) abria um novo convívio entre o público e a cidade, além do modo como viam a arte e os artistas.

Ao longo das narrativas e histórias de vida que surgem nesse estudo, Coelho nos mostra como gerente, DJs, cantores e performers tornaram possível o que ela considera a mais icônica boate de Fortaleza, ainda que em sua época tenha sofrido forte

concorrência de outras duas boates, a *Donna Santa* (na Praia de Iracema, reduto boêmio da cidade) e a *Meet - Music and Lounge* (na Varjota, mais voltada aos públicos ditos de classe média e alta), ambas também recentemente fecharam as portas. A *Divine*, ao que tudo indica, conseguiu se manter voltada a um público mais heterogêneo, de diversas idades e classes sociais.



Figura 29 - Cartaz de Reveillon na Boate *Divine* (2000).

Destaquemos também a presença de um escritor, hoje desconhecido localmente, dentre os que animaram a região do Centro e que de algum modo relatou as formas de homosociabilidade nos anos 1970. Se chamava Manoel Amorim , conhecido por Samorim, com os romances *Ilca* (1971) e *Nós-Eles-Nós* (1972) e morou no Edifício Jalcy, também na região central (COELHO, 2012, pag.87).

Mas podemos pensar que essa boate não foi a única a abrir o caminho. Foi parte importante, de uma série de ações, pessoas, gestos, que se arriscaram a transitar não apenas entre identidades de gênero, mas entre o que seria visto como normal ou como anormal, ou mesmo crime e desvio de conduta.

Retomando a noção já vista de sexopolítica de Preciado (2011) e ligando-a à noção heterotopia de Foucault (2013)²⁵, Coelho e Veras nos colocam que a apropriação de tecnologias de opressão pode se revelar uma forma potente de contestação, no artigo *Transtopias: sexopolíticas dos espaços e dos corpos em Fortaleza* (2017). Assim, contra as violências e proibições, ela vê a possibilidade transtopias, dos corpos e espaços, como qualidade de resistência e de ressignificação. Isso ocorre em situações, como as descritas por eles, de transtopias.

As festas organizadas por bichas e travestis do Edifício Jalcy, localizado na Avenida Duque de Caxias; o carnaval, realizado na mesma avenida até os anos 1980; os concursos de beleza (gay, transformista, travesti), que aconteciam nos palcos do Theatro José de Alencar e nas boates Casablanca e Feitiço; o trottoir na Praça do Ferreira (palco político e cultural de importantes acontecimentos na história do Ceará), e nas ruas que margeiam essa praça; e ainda, os bares, pensões e cinemas pornôns, espaços do centro de Fortaleza, são pensados como transtopias, que por determinados períodos do dia e do ano, possibilitaram outros modos de vida na cidade. (COELHO e VERAS, 2017, pág. 8)

Além dessas referências, podemos também acrescentar as saunas gays e os teatros, com seus grupos, tribos, e espaços de convívio como lugares avessos a preconceitos de gênero, o que não quer dizer que sejam lugares “puros”. Os autores lembram a criminalização das travestis, como ocorreu na Praça do Ferreira, e ainda ocorre, mas sem que isso tenham feito com que desistissem do bairro central.

Um grupo de performers ficou conhecido nos anos 1980 organizando festas em teatros ou boates, o Metamorfose. Chegou a se apresentar no tradicional Theatro José de Alencar (TJA) e no Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno (TU), apresentando seus shows em outras cidades do nordeste com um elenco de onze integrantes.

O hábito de receber travestis e seu shows no TJA, contudo, não era muito constante. Durante as primeiras décadas de sua fundação, desde 1910, ali se pensou a arte e a cultura, como formas eruditas e que deveriam ser apresentadas como um “biscoito fino” para as elites locais. Somente por volta dos anos 1970, podemos ver ali um esforço em aproximar esse lugar icônico daqueles que habitavam a cidade periféricamente. Segundo os autores:

²⁵ Heterotopias podem ser interpretadas como espaços ou comportamentos que misturam elementos improváveis, resistentes, diversos entre si, provisórios. Como nos diz Foucault: “A heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos.” (FOUCAULT, 2013, pág. 24)

As travestis se apropriaram das praças e ruas da cidade como “palco” e “passarela”. Diferente dos palcos do Theatro José de Alencar que investia nos espetáculos teatrais protagonizados por travestis famosos da década de 1980, como Rogéria, Jane di Castro e Roberta Close, as ruas e praças foram espaços onde o estrelato e glamour poderia ser vivenciado por (quase) todas. (COELHO e VERAS, 2017, pag.11)

Contudo, o espaço do TJA vem sendo ocupado por diversas políticas públicas, e iniciativas de aristas como tentativas de lidar com sua “monumentalidade” há mais de cem anos. A ideia por trás disso parece ser mesmo em como devolver esse prédio ao povo, como integrar sua arquitetura, sem perdê-la de vista como patrimônio, à agitação do centro, cujo espaço tem sido ocupado por moradores sem teto, e cuja deterioração física dos espaços públicos tem sido um fato pouco combatido pelos governantes locais, que no máximo “reformam” algumas praças.

Assim, vemos o surgimento na década de 1990 do CPBT – Curso Princípios Básicos de Teatro, um lugar de formação e de encontros, no anexo do TJA (o CENA – Centro de Artes Cênicas do Ceará). Fruto dos esforços de Paulo Ess e Joca Andrade, dois arte-educadores e atores, tem funcionado em três turnos com turmas regulares e formou a maioria dos integrantes de vários grupos da cidade, dentre os quais, os do Coletivo As Travestidas, de que falaremos mais adiante.

As tensões do bairro e da cidade podem encontrar na “cena” desse lugar uma alegoria e um ponto de resolução, ainda que provisório e situado. Pela sua importância no imaginário da maioria dos artistas, podemos integrá-lo ao que estudamos como heterotopia, e também, transtopia. No sentido que é, paradoxalmente, sintetizado por Barroso (2002):

um projeto democrático para o Theatro José de Alencar, ao contrário de querer camuflar contradições, deve ajudar a explicitá-las. Reunindo os diversos segmentos sociais da cidade em um espaço, colocando-os face a face, o edifício, como a própria arte teatral, trabalha no sentido de expor conflitos. Desvelados em cena e no recinto do teatro, cabe então aos homens resolvê-los, na vida e na cidade. (BARROSO, 2002, pág. 80)

Essa é uma das possíveis formas de ver a relação entre o espaço público e as iniciativas de movimentos, geralmente coletivos, de ocupá-lo para dar vozes a pessoas que não estão contempladas de início, ou que foram mesmo excluídas. Assim, nos parecem ser algumas ações ali ocorridas, como as apresentações do Metamorfose, o CPBT, o CEM, o Projeto Porão (com apresentações experimentais no porão do teatro, na

madrugada das sextas-feiras) e, mais recentemente, o CIDC- Curso de Iniciação em Dança Contemporânea.

Um das figuras que emergem nesse contexto das formações em artes cênicas e se volta para a performance trans é a de Rayanna Rayovack no início dos anos 2000. Sua vida artística começa com as aulas do ator Paulo Ess, no Instituto Federal (IFCE) e no CPBT, quando conheceu um colega que já trabalhava como *drag*, que lhe propôs ir a uma boate fazer um duo com ele, “montado”.

Em entrevista, nos contou que nessa primeira tentativa, as pessoas riram porque as referências dele eram muito teatrais, e que provavelmente ainda não tinha o *glamour* das *drags*. Em 2003, começa a se montar para noite e apresentar-se como animadora, com a alcunha de Rayanna Rayovack.

Logo assumiu residência de um bar que virou boate e largou o teatro para investir num processo autodidata de como aprimorar-se nas montagens, fazendo maquiagem, figurinos e adereços. Daí, Rayanna foi chamada para a *Divine*, em 2007, para integrar o elenco de apresentadoras, com a saída da *drag* Lena Oxa.

Também trabalhou em outras boates, despedidas de solteiro, festas de empresas, saunas. Recentemente, tornou-se professora de passarelas, com uma aluna que chegou a se tornar Miss Brasil. Cláudia Raia e Dercy Gonçalves, com seus deboches e palavrões, são suas principais musas inspiradoras. Em suas apresentações não faz *covers*, mas dublagens, especialmente de Maria Bethânia e MPB.

Podemos ver nessas manifestações e na trajetória de Rayanna, com sua ligação com a arte que denominamos de cenas trans, a criação de ambientes em que o convívio parece ser reinventado e forjado numa perspectiva de tornar algo de muito íntimo vivível numa esfera pública e social, sem as marcas da criminalidade, do preconceito, das muitas formas de violência.



Figura 30 – Show de Rayanna Rayovack (anos 2000). Foto: Divulgação.

Nos aproximamos novamente do pensamento de Preciado (2014), quando ele coloca que no “corpo” (pensado em termos deleuzianos), os órgãos também são políticos, no sentido de que falam de como os usamos e como somos moldados por convenções sociais e culturais (ou nos insurgimos contra).

Os órgãos sexuais não existem em si. Os órgãos que reconhecemos como naturalmente sexuais já são o produto de uma tecnologia sofisticada que prescreve o contexto em que os órgãos adquirem sua significação (relações sexuais) e de que se utilizam com propriedade, de acordo com sua “natureza” (relações heterossexuais). Os contextos sexuais se estabelecem por meio de delimitações espaço-temporais oblíquas. A arquitetura é política. É ela que organiza as práticas e as qualifica: públicas ou privadas, institucionais ou domésticas, sociais ou íntimas. (PRECIADO, 2014, pág. 31)

Sua discussão, vasta e bem fundamentada, nos põe a pensar que outra qualidade dessa cena trans é a de assumir a questão sexual como jogo político, com ou sem muitas metáforas. Preciado, que assume sua condição sexualmente não-binária, nos convoca em *Manifesto contrassexual* (2014) a assinar um contrato em que nos reconhecemos como “corpos falantes” e nos incita a renegar privilégios e limites das configurações lineares de sexo biológico-gênero. Além disso, proclama o reconhecimento de que somos produtores, criadores e difusores de dildos (próteses fáticas , como os vibradores).

Sua visão provocadora e lúdica propõe alguns exercícios, alguns dos quais fazem eco a uma performance conhecida como *O ânus solar* (1999), de Ron Athey. De acordo com essas práticas, com desenhos de falos, próteses, dildos e movimentos de “masturbação” sobre esses membros desenhados, uma inversão (real e simbólica) de poderes poderia acontecer.

O corpo desviante das travestis e dos transgêneros estaria assim, numa perspectiva como a de Preciado, desde já provocando desordens de sentido heteronormativo e ao mesmo tempo instaurando um novo modo de vida. Podemos pensar o trabalho dos artistas que veremos a seguir como uma forma de convocação a manifestos contrassexuais, escritos pelo próprio público²⁶ em relação com os artistas.

²⁶ Num sentido mais literal dessa escrita do público, podemos pensar no caso de Fernanda Meireles, no trabalho *Defloração* (2015). Ao nosso ver, se trata de uma aula-performance em que ela dá uma oficina de construção de zines na Praça Portugal. Os temas levantados nas oficinas de Fernanda geralmente lidam com corpo, sexualidades desviantes, espaços e hábitos urbanos dos participantes, surgidos de uma conversa prévia à confecção “das zines”, como ela chama.

4.2. As performances do Coletivo *As travestidas*



Figura 31 - *Cabaré das trevestidas* (2014). Foto: Divulgação.

O coletivo *As travestidas* se debruça e se mistura ao mundo dos travestis, transformistas e transgêneros, numa pesquisa iniciada pelo ator Silvero Pereira no começo dos anos 2000, com o espetáculo *Uma flor de dama* (2005), um monólogo baseado no conto *Dama da Noite*, de Caio Fernando Abreu. Nesse início, houve também a colaboração de outros artistas, pesquisas de campo, entrevistas, leituras. Vemos na cena dessa peça o recorte de uma noite na vida de uma travesti que luta com preconceitos, esbraveja, paquera, desabafa.

Em *Uma flor de dama* podem ser vistos temas como o envelhecimento e como é encarado pela travesti em seu contexto, a montagem e desmontagem de sua persona artística como *drag queen*, a fuga cotidiana na bebida e, ao mesmo tempo, o enfrentamento de questões de sua existência, como o HIV, a relações com os homens (tensionada pelo desejo e o preconceito deles), a transformação de sua figura numa espécie de dança em que Silvero mostra os atos cotidianos que constroem sua vida nas ruas.

Dessa peça, derivam-se outras como *Engenharia erótica* (2010) e *Cabaré da dama* (2008), este último com números de dança, dublagens de Silvero e das outras travestidas, e que se encerra com o monólogo de *Uma flor de dama* que, por sua vez, tem forte laço

com o *Cabaré das travestidas* (2014), em que literalmente vemos um cabaré com shows de dublagem e dança, e com uma estrutura um pouco mais aberta, comportando cenas curtas, em geral monólogos, em algumas de suas apresentações.

Em 2013, estreia *BR-trans*, de Silvero com a direção da gaúcha Jezebel de Carli, e que será objeto de nossas reflexões neste capítulo. Seu impacto no teatro brasileiro se fez sentir com premiações, convites para apresentações em diversos festivais e programações no Brasil e no exterior, dando projeção midiática à figura de Silvero, como veremos, com a peça publicada em uma coleção nacional de dramaturgia contemporânea e bem avaliada pela crítica nacional.

A seguir, surge *QTMT – Quem tem medo de Travesti* (2015), peça que continua a parceria com a diretora gaúcha e que apresenta uma variedade de situações e cenas do repertório do coletivo. Mostram desde situações limites, como o suicídio de uma travesti, até o sofrimento com a descoberta do desejo homossexual, contrastadas por uma “pulsão de vida”, advinda das expressões artísticas (canto, dança, humor, dublagem) e da própria denúncia que fazem dessas situações, muitas delas vividas pelos performers.

O compartilhamento de histórias de vida adota um tom mais pessoal em *Trans Ohno* (2017), com a “desmontagem” em cena da figura da Mulher Barbada, criada por Rodrigo Ferreira. Também investe-se numa tentativa de diálogo com a cultural oriental, seja pelos seus clichês pop, como faz Diego Salvador (Yasmin Shirran), seja pelos poemas e pela obra coreográfica de Kazuo Ohno, nas performances em que se traveste de mulher como em *La Argentina*. O espetáculo também conta com a participação de Fabinho Vieira, e é fruto de uma parceria com o diretor e performer Tomaz de Aquino, com orientação de Ana Cristina Cola (atriz do Lume Teatro), ambos conhecedores de práticas corporais baseadas na linguagem do butô (a “dança das trevas”, no original), pela qual Ohno ficou conhecido mundialmente.

Podemos pensar com isso, que os trabalhos derivam uns dos outros, continuando aspectos anteriores, mas dando-lhes remixagens diversas. Os nomes que os integrantes do coletivo adotam, por exemplo, costumam trazer essa marca do processo criativo, sendo misturas entre referências populares e eruditas, religiosas e profanas, tais como: Alicia Pietá, Deydianne Piaf, Karolayne Carton, Gisele Almodovar ou Patricia Dawson. Remixagem também no trânsito entre arte e vida, uma vez que os depoimentos que ouvimos se confundem com os deles próprios.

Essa ideia pode ser vista numa análise de Martin sobre um processo de criação em dança, no qual observa a presença de elementos já mixados, com “uma primeira associação de elementos”, “um primeiro casamento” que deverá ser “ajustado ou modificado” (MARTIN, 2012, pág. 132). Ou seja, existem elementos de improvisação que são assumidamente montados “na hora”, no momento dos encontros desses corpos travestidos, que já possuem um vocabulário comum e compartilhado de referências, gestos, nomes, números, que são remixados em cada novo trabalho, o que não quer dizer que não usem de ensaios e reuniões para decidirem juntos os caminhos a seguir.

Essa lógica de recombinação está presente em uma figura da cidade que trabalha em outros grupos e que se monta, Devon Zool. Participa de peças de teatro e vídeos, colaborando com grupos como o Teatro Esgotado ou o Teatro Suspenso, seja dublando (como veremos adiante), seja fazendo figurinos e direção de arte. Sua presença andrógina é como a voz de Mulher Barbada, que com seus traços não-binários, nos seduz por uma beleza pouco comum.

De modo parecido, podemos ver as remixagens nas atividades ou projetos que são produzidos com ou pelas Travestidas desde festas como a Transvirada, com performances delas, de convidados e discotecagem; vídeos no Youtube; participação em performances de outros artistas; blocos de carnaval e shows musicais como *Três travestis* (2016), com canções de mpb, axé, funk e jazz e *Levianas*, a partir dos gêneros sofrência e sertanejo (2017).

Uma das ações que mais nos têm chamado a atenção é a performance que fizeram para o *Translendário*, um calendário que produziram para os anos 2012 e 2013. Foram escolhidas pinturas renascentistas como *A santa ceia* e *A Gioconda (Monalisa)* de Da Vinci ou a escultura *Pietà*, de Michelangelo, remixadas pelos corpos desviantes desses performers, dentre outras imagens conhecidas do imaginário brasileiro, como uma de Carmem Miranda.

À época, o deputado estadual Fernando Hugo do PSBD-CE apresentou uma crítica na Assembleia Legislativa do Ceará sobre o possível desrespeito às imagens católicas que estariam sendo explicitamente parodiadas. Indagou, também, sobre a presença da logomarca da Prefeitura municipal de Fortaleza, que por sua vez disse não ter apoiado diretamente a ação. As respostas do coletivo foram dadas por Silvero, num tom

conciliatório, no sentido de que eram fotografias a partir de obras de arte, sendo portanto releituras, e que não necessariamente afrontariam a religião católica.



Figura 32 – *Translendário* (2012-2013). Foto: Sol Coelho.

Vemos nessa polêmica que, mesmo que não tenham declaradamente procurado, acabaram por parodiar imagens tidas como sagradas. O problema, a nosso ver, está na estreiteza da visão do deputado e também da prefeitura, que não foram capazes de ver no *Translendário* uma obra a favor da livre expressão dos sujeitos (dos produtores, inclusive, não apenas dos artistas) e de que houve, segundo o Coletivo, um agradecimento às parceiras com um órgão municipal, a Coordenadoria da Diversidade Sexual.

Denis Lacerda, um dos artistas que mais acompanhamos do Coletivo é um exemplo das remixagens com sua figura caricata, Deydianne Piaf. Alter ego; maquiadora; drag queen; humorista; apresentadora de eventos culturais (ou de outra natureza); dj em algumas festas; “diva” no *For Rainbow*, um festival anual de cinema e cultura LGBTQ ... Perde-se a conta das atividades e funções diversas em que ela aparece. Essa reinvenção de si surgiu do encontro com Silvero Pereira, que atua no coletivo como um tipo

professor-performer-diretor artístico. Em entrevista, nos contou que participou em grupos de teatro da igreja e da renovação carismática, de que participou quando adolescente, num contexto oposto ao que vive atualmente.



Figura 33 – Deydianne Piaf. Performer: Denis Lacerda. Foto: Divulgação.

Desde então, sua trajetória se confunde com a dos demais: seu primeiro espetáculo foi *Engenharia erótica*, a seguir vieram as polêmicas com o *Translendário*, a releitura dos trabalhos anteriores em *QTMT – Quem tem medo de Travesti...* E por fim, a abertura para o que foi proposto pela direção de Silvero, líder e responsável que tem sido pelos rumos que seguem os integrantes das Travestidas. Duas delas, Patricia Dawson e Alicia Pietá se tornaram mulheres trans, processos vividos dentro das investidas criativas desse coletivo, mas também bancados autonomamente por cada uma delas.

Entre tantos percursos, também podemos destacar o de Verónica Valentino, mulher trans que participou de uma “primeira formação” do coletivo e que, junto com Jonaz Sampaio e outros, fundou a banda *Verónica decide morrer* em 2010. Ela começou sua vida artística em movimentos da igreja, assim como Deydianne, mas em seu caso, na evangélica. Sentindo-se reprimida, encontrou no teatro, seu estudo na graduação e com o coletivo As Travestidas uma via de acesso à própria sexualidade.

Numa entrevista em 2016, a banda esclarece ter uma ligação muito forte com a década de 1980: Depeche Mode, Duran Duran, David Bowie e Queen, além do fato de procurarem fazer um rock autoral, “mas não um rock machão e pesado” (CARVALHO,

2016). A ligação de Veronica com a cena de teatro da qual emergiu é evidente em como se monta, nos gestos sempre exagerados e precisos que acompanham sua voz rouca, andrógina e grave. Ainda que tenha se radicado com a banda em São Paulo, traz de Fortaleza suas referências em músicas como *Roxy Music*, *Bicha invejosa* e *Testemunho de trava*.

Verónica destaca, contudo, que o que está em jogo não é uma teatralidade. “A gente não junta teatro e música. É que tudo, hoje em dia, é mais performático. Há entrega. Todos os integrantes participam ativamente da performance. Afinal, nós somos uma banda de rock” (CARVALHO, 2016). Seu pensamento, pelo que vimos, já está mais distanciado do que foi vivido inicialmente, quando a música emergiu misturado ao teatro. Tem procurado se localizar como cantora e assim, tem conseguido notoriedade com sua banda no mundo musical alternativo do rock brasileiro. Atualmente, ela participou do espetáculo *As 3 Uiaras de SP City* (2018), na qual interpreta uma trans que trabalha num salão de beleza, faz performances em boates e programas. A peça discute tanto as estratégias de sobrevivência numa grande cidade, como as violentas perseguições da polícia aos travestis.



Figura 34 - Jonaz Sampaio e Verónica Valentino no clipe da música *Feito HaiKai*.
(Da esquerda para direita). Foto: Divulgação.

Em 2017, o coletivo realiza o segundo *Festival das Travestidas*, com cinco de seus espetáculos, dentre os quais, *Uma flor de dama*, primeira peça de Silvero e que lhe pôs em contato com a pesquisa formal que desembocaria em todas essas experiências, dentre as quais *BR-trans*, objeto de nossas reflexões neste capítulo.

Quando a assistimos nesse festival, Silvero já estava consagrado na televisão pela participação na novela de Gloria Perez, *A força do querer* (2017). Nela, os personagens Nonato (Silvero) e Ivana viviam com a questão transgeneridade. Mas enquanto o primeiro se resolvia se travestindo em shows noturnos, a segunda tinha necessidade de intervir na própria aparência, retirando as mamas, mudando de nome e tomando hormônios masculinos, o que lhe provocou grande sofrimento para se afirmar abertamente na sociedade.



Figura 35 – II Festival das Travestidas (2017).

Nossa aposta é que o debate levantado pela novela para os brasileiros, pouco acostumados a lidarem com esses temas é algo produtivo, ainda que esteja longe de contemplar tantas outras questões vividas pelos trans. Sem contar que a própria Rede Globo, conhecida por seu monopólio midiático e suas novelas melodramáticas, buscou claramente tentar captar uma parcela de consumidores mais do que criar uma discussão mais aprofundada sobre questões da teledramaturgia.

Vemos pelo cartaz do II Festival (figura 30) duas imagens de Silvero, na maior veste uma blusa preta e na outra, está com toalhas brancas. Indica suas trajetórias no primeiro e no último sólo, respectivamente, enquanto se afirma como figura central desse Coletivo e como um grande chamariz para o público. Seu trabalho, podemos arriscar dizer, é atravessado por essa tensão entre a visibilidade política e teatral, ao mesmo tempo que foi potencializado por uma enorme exposição midiática, na qual saiu-se ainda mais reconhecido nacionalmente.

Dessa tensão, buscaremos lidar com seu discurso sobre performatividade de gênero, no âmbito do teatro, talvez como uma resposta mais elaborada, mais voltada ao convívio com o espectador, para usar uma expressão de Dubatti. No caso, privilegiaremos essa convivialidade em oposição mesmo ao que ele chama de “tecnovívio”, que seria a expectativa via uma estrutura tecnológica que configura a experiência humana numa mediação do tipo “homem-máquina”.

O teatro resiste na ancestral forma de associação e interação humanas que anula as mediações que permitem subtrair os corpos e desterritorializá-los. Pode-se afirmar que no teatro, graças ao convívio, sempre “regressa” a densidade ontológica do acontecimento; portanto, a função ontológica também opera como memória cultural. Ir ao teatro, observar em convívio um corpo vivo produzindo ou espectando *poiesis*, é recordar a densidade ontológica própria do real, da realidade, da *poiesis*, etc. (DUBATTI, 2016, pág. 131)

A afirmação dessa “centralidade” atribuída à figura de Silvero, assim, tem sentido porque de fato é mediada não pela televisão, apenas potencializada por ela (para alguns), mas pela sua atividade que gera convívio, partilha e transformação, numa ação de ator-performer. Numa dramaturgia de si que ecoa nos presentes, este sim é o fio que nos liga ao seu trabalho.

Também podemos questionar a sua atuação, que se por um lado dá a ver o sujeito trans e sua comunidade, por outro poderia ser acusado como um *trans fake*, ou seja, como um homem gay cis (com a identidade identificada com o sexo biológico) que de fato não é trans, mas um ator. Nessa visão, o papel de Silvero contribuiria para invisibilizar a atuação dos reais trans, ao invés de lhes dar espaço de fala.

O que de fato acontece, ao nosso ver, é que as artes cênicas em suas tradições e *modus operandi* podem sim ter incorporado ou reproduzido preconceitos, exclusões e invisibilizações presentes na sociedade. Foi assim no caso de homens se fazendo passar por mulheres, no caso de brancos se pintando de negro (a *blackface*), práticas que atingem diretamente mulheres e negros, respectivamente.

Nesse sentido, é justo que grupos e ativistas se organizem e façam protestos como o que foi feito por Renata Carvalho na Mostra Internacional de São Paulo (MITsp) em 2018. Em suas palavras:

O que a gente está debatendo é essa engrenagem transfóbica que eles acabam reforçando por mais que tenham boa intenção. Quando nós deixamos de poder nos interpretar nossa identidade é apagada. (...) E não só no teatro. Ainda tem um discurso ‘patologizante’ em cima dos corpos trans. A gente ainda tem que sempre ser aceita. É lutar para existir. (CARVALHO *apud* ABÊ, 2018, s/ pág.)

Assim, temos um conflito: as narrativas que Silvero trabalha em seus espetáculos e em seu próprio corpo são feitas por um *trans fake* e grupos como Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart) nos contam que temos que rever nossas práticas, não apenas nas artes cênicas, como também no áudio-visual. Estamos ainda imersos numa cultura de exclusão à população trans.

Uma ideia, contudo, que podemos levantar na defesa não apenas do trabalho de Silvero, mas na do coletivo que ajudou a fundar, é a de que estão vivendo ao lado do universo que representam, trocam de posições (como os integrantes que viraram trans), abrem-se a escutar outros lugares de fala (como o das as performers trans que os antecederam) e nos parecem agir a partir de seu próprio inacabamento formal, sempre incorporando em si e em seus trabalhos novas referências e discussões. Acreditamos que o debate sobre a condição de *trans fake* de Silvero pode representar uma abertura em seu coletivo e em outros grupos para projetos futuros mais inclusivos e sensíveis ao devir-trans nas artes.

4.3. Releitura de *BR Trans*

Inspirado por fatos de sua vida, por referências de leitura, por discussões artistas, pelo trabalho coletivo e por seus próprios desejos, Silvero Pereira no convida a transitar por esses caminhos em *BR- trans*, que aponta (como o nome indica) para a condição dos transgêneros no trânsito entre dois nos extremos do Brasil, Ceará e Rio Grande do Sul. Inquieto, recebe o público como sua personagem Gisele Almodóvar, num vestido vermelho, cuja ondulação do sinuoso corpo do artista faz surgir formas que mal aparecem se desfazem, enquanto espera que sentemos.

Nas cenas seguintes veremos as diversas faces que compuseram a experiência de Silvero: o medo; a raiva diante das mortes cometidas aos transgêneros (sendo o Brasil o país que mais os mata no mundo); o desejo de se evadir para outros lugares; a necessidade de resignação; memórias da sua família (ao ler uma carta de sua mãe), da escola e da faculdade, sendo essas instituições normativas ao performer (o banheiro de cada sexo, a legitimar a linearidade entre sexo-gênero, por exemplo); o enfrentamento dos demônios pessoais e o encontro com o transformismo e com o teatro, que o levaram até ali..., para nomearmos alguns dos temas que parecem saltar aos olhos em cada cena.

Estreado em 2013, *BR- trans* é um sólo que busca mostrar o livre trânsito entre arte e vida como um forte procedimento de criação e como uma forma de lidar com os impasses de vida de quem se descobre transgênero, mas também dos que resolvem inventar pra si outra vida. Ele entra e sai de enredos, que nos mostram pontos de ruptura com a heteronormatividade, seja a vivida na família, seja na sociedade. Mostra-os com alguma dose de tragédia, pois certos desfechos levam a “ finais infelizes”, sendo o tom de denúncia e revolta algo muito presente em todo o espetáculo.

Um das dessas histórias é a de Babi, mostrada nos momentos finais, quando o performer se mostra refletindo sobre como se dá a relação dos trans com o universo das artes. Essa postura não deixa de ecoar o descaso que é sofrido no âmbito das relações familiares, como podemos ver:

O sonho de Babi era ser atriz. Ela começou a realizar esse sonho fazendo show de transformismo em boate, até que ela deu sorte. Um diretor de teatro famoso foi assistí-la e a convidou para fazer parte de um espetáculo de repertório de seu grupo. (...) *O ator vai até o microfone e canta “Geni e o Zepelim” de Chico Buarque. Na última estrofe da música, ele troca o nome Geni por Babi. Hoje, Babi mora em*

Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul. Se um dia você quiser ligar para a casa dela e falar com ela, chame pelo Carlos. A família detesta que a chamem de Babi. (PEREIRA, 2016, pág. 45)

Ao longo da peça, Silvero se posiciona com indignação diante dos preconceitos dentro do próprio mundo dos fazedores de teatro, ressaltando que o formato das companhias e grupos, a rotina de ensaios, as decisões dos diretores, tudo ali por vezes rejeita o próprio transexual, pois exige a demarcação de gêneros, de “papéis” atribuídos a homens e mulheres. Um pouco antes, ele havia dito que não se importava com as hierarquias, com os grandes nomes, com os que pensam que o transformismo não seria uma forma de arte.

Antes de começar a apresentação, a produção repassa ao performer os nomes dos artistas que estarão assistindo. Assim, na cena XII (“A história de Gisberta”), após vestir-se de lençóis e dublar uma canção de Maria Bethânia, anuncia:

Tem gente que acha que o que a gente faz não é arte. Que artista mesmo é o ator, o bailarino, que ficam seis meses ou um ano ensaiando pra fazer alguma coisa. (*vai em direção ao público*) Meu cu pra Fernanda Montenegro, meu cu pra Marco Nanini, pra Antunes Filho, pra José Celso Martinez, pra Marieta Severo. Meu cu! Quando subo em um palco e faço uma Maria Bethânia, uma Elis Regina, uma Gal Costa, uma Clara Nunes, eu me sinto como uma espécie de Carlitos. (PEREIRA, 2016, pág. 43)

A postura de enfrentar as artes, a sociedade e a família é adotada como uma afronta, afinal está falando de sentimentos extremos, escavados em imagens projetadas e nos casos fortes que são contados, que indicam os muitos sofrimentos e as mortes, como quando o ator relata que sentiu medo em entrar no universo trans, medo de não ter como se manter (algo que tiveram em comum), medo das perguntas e da violência verbal e física, uma espécie de moeda de troca de quem andava com os travestis na noite. Assim, muitos foram mortos por policiais, por ex-clientes, não se sabe por quem. Dizer isso traz à tona a relação com a política e a evocação do passado, algo que Dubatti (2016) tem chamado de “teatro dos mortos”.

Numa analogia possível, a rememoração realizada nessa peça é como a paisagem do teatro argentino pós-ditadura descrito por Dubatti, na qual a presença dos mortos se faz sentir nos temas das peças, nos espectadores e sua necessidade de elaborar um luto

coletivo, justamente para poder com isso reafirmar a continuidade da vida e da sociedade nesse contexto. No caso, para o autor esse é um dos fatores que distinguem o que é feito na cena argentina da do resto do mundo:

(...) na pós-ditadura, a Argentina se transformou em uma espécie de laboratório de teatralidade social: para sustentar que, enquanto os corpos vivem, continuamos vivendo e, ao mesmo tempo, sustentar o luto pelo país morto a partir da relação entre cultura vivente e a morte. (DUBATTI, 2016, pág. 148)

Do mesmo modo, ele nos desafia a ver a relação com o próprio teatro como uma perda da peça apresentada e de como é precioso qualquer documento ou registro que o recorde historicamente, sobretudo para os críticos e estudiosos. Em *BR-trans*, essa consciência parece estar presentes nos gestos de lembrar, narrar e, também, de misturar os relatos com um trecho de *Hamlet*, em que Laertes fica sabendo da morte por afogamento de sua irmã, Ofélia. A referência à peça shakespeariana retorna quando Silvero conta a história de Marcelly, uma das únicas em que se pode entrever uma brecha para um otimismo.

Nela, o ator pega um abacaxi, o descasca e oferece ao público enquanto fala que ela, vinda do interior como um rapaz, resolve se conhecer e se experimentar nos idos dos anos 1970. “ E apenas um pensamento pairava sobre sua cabeça: *To be or not to be? That’s the question!*” (PEREIRA, 2016, pág. 30). Na cidade grande, ela consegue se empregar como enfermeira num hospital, em que é explorada numa atividade de limpeza. Ela só trabalha para pagar as contas, sem os grandes lances e aventuras esperados, chama-a por isso de “Cinderela dos pés grandes”, mas destaca um momento de sua vida:

No seu primeiro dia de trabalho, conheceu Katy, nossa Branca de Neve, pois esta já havia sido expulsa do palácio e trabalhava na noite prestando serviço para anões, príncipes e outros mais. Assim, Branca de Neve e Cinderela se tornaram grandes amigas. Branca mostrou para Cindy coisas importantes como maçãs envenenadas, madrastas, silicone, cafetinas, hormônios, necas, odaras, erês, elzas e o mais importante de todos: o feitiço de Águila. De dia, a realidade, à noite, Michelle Pfeiffer”. (PEREIRA, 2016, pág. 30)

Vemos uma frase célebre do erudito texto canônico de *Hamlet* ser utilizada para a história de uma limpadora de hospitais, que resolve se devotar a cuidar dos transgêneros como ela, jogando fora a casca grossa da vida, como a peça mostra na metáfora do abacaxi

sendo descascado, fatiado, oferecido e comido pelo público. Além disso, o ritual se torna engraçado ao misturar o tom clássico (mas debochado na voz de Silvero) do original em inglês e os universos de contos de fadas com o bajubá²⁷, a atriz principal e o enredo do filme *O feitiço de Áquila*.

De fato, aqui poderíamos pensar numa extensão entre Marcelly e o próprio narrador, uma vez que ambos se solidarizam ao conhecer de perto o que era ser trans, algo entre o glamour e o perigo, e que lhes marca a própria vida. A confusão inicial de que nos fala Gisele Almodovar entre ela e Silvero, ou o momento em que ele nos lê uma carta são indícios de mais um “embaralhamento” entre vida e ficção.

A encenadora Jezebel de Carli é quem usa esse termo para dar conta da proposta de mesclar a vida e as referências poéticas de Silvero, com quem trabalhou ao longo de apenas três meses de ensaios, estabelecendo um jogo de encenação a partir de pequenos achados. Um deles é o texto de Agrado, a travesti do filme *Tudo sobre minha mãe* (de Pedro Almodovar), cujas falas são ditas em espanhol quando a personagem Gisele se apresenta. Do mesmo modo que ela elenca os procedimentos estéticos que fez, Silvero escreve em diversos momentos na sua pele alguns nomes dos protagonistas das histórias que relata.

Segundo a diretora da peça: “O fragmento como produtor de conteúdos; embaralhamento de histórias, documentos e memórias. Conduzo a encenação de BR-trans em busca de indefinições e incompletudes.” (DE CARLI *apud* PEREIRA, 2016, pág. 59). Desse modo, diretora e ator lidam com a performance imbricada no teatro, nesse híbrido que consideramos cena performativa-política, na qual, como diz Fèral:

O performer desfaz o sentido unívoco – de uma imagem ou de um texto - , a unidade de uma visão única e institui a pluralidade , a ambiguidade, o deslize dos sentido – talvez dos sentidos – na cena. Esse teatro procede por meio da fragmentação, paradoxo, sobreposição de significados (Hotel Pro Forma), por meio de colagens-montagens (Big Art Group), intertextualidade (Wooster Group), citações, *ready-mades* (Weems, Lepage). (FÉRAL, 2015, pág.123)

²⁷ Bajubá é um termo inspirado pelo nagô e o iorubá, de matrizes africanas, conhecido como o dialeto típico de gays e trans, geralmente urbanos.



Figura 36- *BR- trans* (2013). Performer: Silvero Pereira. Foto: Divulgação.

Sua noção de teatro performativo é retomada para vermos como é possível que diferentes criadores, distantes no tempo e no espaço estejam conectados, pois essas características estão presentes em *BR-trans*. E podemos também acrescentar o pastiche, o deboche, que neste trabalho são armas poderosas para desfigurar o peso da heteronormatividade, cujos sentidos unívocos, são constantemente desestabilizados.

Trata-se de uma série de afrontamentos aos roteiros da discriminação sexual, os mesmos que naturalizados na forma de preconceitos ou mesmo da violência cotidiana, ceifam vidas. Assim, ao expor cada caso, podemos perceber um tom de revolta, que leva o performer em dado momento a contemplar em si mesmo uma fagulha daquilo de que via nos outros.

Para tanto, Silvero conta como faz a dublagem, “sincando”, ou seja dando a ilusão de sincronia entre as palavras da música e seus movimentos de boca. Quando ouvimos *Shake it out*, da banda de pop rock *Florence and the machine*, passamos a um registro cômico.

Ao mesmo tempo, a canção fala de que é difícil dançar com o diabo nas costas (em inglês) e vemos uma dificuldade do performer em realizar movimentos de dança em cima de uma caixa com rodinhas, que lhe trazem o risco de levar uma queda. De dublagem,

Silvero passa a traduzir a letra da música enquanto se movimenta e seu esforço, além da letra da música, acrescentam uma camada de emoções que são de fato trágicas, levando-nos facilmente a uma catarse, ao nos identificarmos com suas constatações.

Estamos, pois, falando de um diálogo com sentimentos que fazem parte de nossa cultura. Na orelha do livro que registra o texto de *BR- trans*, Trevisan (APUD Pereira, 2016) nos mostra como o travestimento está presente na sociedade brasileira. No cinema, no carnaval, nas festas religiosas dos credos afro-brasileiros e também no teatro, desde que os jesuítas vestiram homens de mulheres.

No século XX, temos o teatro de revista e o teatro de rebolado, além dos shows em boates e saunas *gays*. Trevisan nos chama atenção para as particularidades dessa vida cultural e de como ela contribui para a diversidade que compõe a própria história do país. Focalizando o carnaval como arena em que os diferentes se encontram, traça nesse campo e também no da luta por direitos dos transgêneros o trabalho de Silvero, que não deixa de ecoar os princípios de “devoração do outro para ser a si mesmo” do modernismo de 22.

Um outro olhar crítico que encontramos, o de Valmir Santos (2013), lança uma questão sobre as músicas cantadas por Silvero, que acabariam por tomar, ou melhor, desviar o foco do espectador:

Interpretar canções na íntegra parece desviar do corpo dramaturgico que se deseja esculpir. Soam longos os parênteses de uma estrutura que, tudo indica, não é estrita à categoria musical e tem sua potência expressada principalmente por meio do documento vivo (conteúdos de fala e audiovisual). (SANTOS, 2013, pág. 35)

Podemos concordar com os “longos parênteses” que ele destaca, mas acreditamos que seu excesso demarca uma aposta na independência da palavra cantada em relação à falada. Pensamos assim, porque vemos que esses e outros excessos que transbordam, apontados por Santos, levam o teatro a sair dos limites da peça-bem feita, e convidam o espectador a se imergir numa experiência de músicas longas, tensões dilatadas, arquiteturas provisórias mesmo que isso leve o performer ao seu limite, muitas vezes. Tendo visto algumas vezes a peça desde 2013 até 2017, pudemos perceber que os excessos continuam e foram incorporados, sendo o desempenho de Silvero marca da vitalidade dos mesmos.

Sobre isso, podemos admitir com o crítico paulistano, uma busca pelo virtuosismo que de fato imprimia às primeiras apresentações uma marcação rígida e ansiosa, que foi aos poucos sendo naturalizada. “Pereira é demasiado codependente da marcação. A cada transição de tempo e espaço paira a ansiedade em dirigir-se para tal posição ou apanhar determinado objeto ou adereço componente da ação seguinte”. (SANTOS, 2013, pág. 35)

Tamanha preocupação podemos creditá-la, para além do estar em cena, a uma certa tradição do travestismo, como diria Trevisan, associada ao teatro de revista e do próprio ambiente de cabaré, sugerido pela cenografia, que exige um contato muito intenso e de olho-no-olho, assim podemos esperar ver como resultado disso uma exigência de certa afetação, que algumas vezes pode se misturar à própria ânsia de executar as ações performativas.

Esse tom de glamour e de perfeição da imagem do travesti pode ser associada a dois ícones recentes do mundo trans e gay, Ru Paul e Rogéria. O primeiro é uma *drag queen* norte-americana que tem feito sucesso entre as novas gerações com um *reality show*, chamado *Ru Paul's drag race*, em que muitos gays e trans que ganham a vida se montando de drag disputam e são julgadas num concurso de números e atrações em que devem dublar músicas e dançar para uma banca de jurados.

Sobre Rogéria (“nome de guerra” adotado por Astolfo Barroso Pinto), sabemos que foi uma figura teatral midiática, que desde os anos 1970, se impôs sobretudo em personagens cômicos, que expunham sua atuação de *drag*, e que tinha um tom de grandiosidade em sua presença e suas aparições, que lhe levaram ao mito de ser o “travesti da família brasileira”. Sua trajetória, ainda assim, é eclética e fala de uma época do surgimento da televisão e de um tipo de vertente do teatro brasileiro, de uma certa ingenuidade diante dos mesmos, mas também de uma luta por conseguir um modo inédito de se expressar.

Gostaríamos de pensar sobre essas figuras que são referenciais para os artistas (e boa parte do público) de *BR-Trans* e do Coletivo As Travestidas, se pensarmos, por exemplo, nas problemáticas postas por Didi-Huberman e Dubatti, acerca dos modos de sobrevivência das artes em tempos hipertecnológicos, Podemos nos perguntar, de modo crítico, como ir além de glamour do espetáculo da peça bem feita e do musical?

Se Didi-Hubermann nos coloca a imagem dos vaga-lumes, como aqueles cujo brilho foge ou busca outras estratégias de vida fora dos holofotes, e como uma metáfora

à sociedade do espetáculo, podemos ver que uma peça como *BR-trans* incorpora procedimentos desse regime espetacular de imagens, com a própria elevação da figura de Gisele/ Silvero à condição de diva. Mas o faz não de modo ingênuo, o da simples reprodução, mas de modo caricato em relação às próprias musas inspiradoras. Aqui trazemos também o exemplo de Denis/Deydiane com sua presença bufa, que provoca riso em todos os gestos, pela própria atitude de dublar, irreverente, sobre si mesma e sobre seus modos de representação.



Figura 37- *BR-trans* (2013). Performer: Silvero Pereira. Foto: Divulgação.

Esses procedimentos cômicos, a nosso ver, são tão políticos como o caráter de denúncia e manifesto auto-proclamados por *BR-trans* e reconhecido pelos olhares de Trevisan e Santos. De fato, a comédia das *drags* e o seu travestimento, é apontada por Butler como um instrumento que dá uma percepção da arbitrariedade das convenções que formam as identidades de gênero.

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária estável. Em *Mother Camp: Female Impersonators in America* [Maneirismos da mamãe: os travestis da America], a antropóloga Esther Newton sugere que a estrutura do travestimento revela um dos principais mecanismos de fabricação através dos quais se dá a construção social do gênero. Eu sugeriria,

igualmente, que o travesti subverte inteiramente a distinção entre os espaços psíquicos interno e externo, e zomba efetivamente do modelo expressivo do gênero e da ideia de uma verdadeira identidade de gênero. (BUTLER, 2015, pág. 236)

Assim, as zombarias mostram-se como um forte armamento para desvelar as convenções heteronormativas e sociais, afrouxando-as e tornando mais respirável os desenquadramentos. Nem sempre o manifesto e a denúncia poderiam sustentar uma peça nos dias de hoje, que comporta, como vimos em *Fèral*, muitas vozes e sentidos, deslizantes.

Podemos, ainda, nos perguntar sobre se essas imagens da comédia são tão presentes em *BR-trans*? Se as escavações pessoais não beiram o banal e o melodramático, em cenas como a da leitura de uma carta escrita por sua mãe, quando Silvero não residia mais com ela e sua família. São pontos delicados dessa dramaturgia, sem dúvida.

Mas aqui podemos tomar uma posição de defesa, de que é preciso que haja algo de visceral e que ponha o performer em situação de trabalho com seus próprios fatos de vida, assim como deve haver humor para instaurar outras matizes, numa perspectiva de que Silvero resolveu tatear no escuro com uma mão da direção em busca de um novo experimento sobre memórias, histórias e sensações já conhecidas, muitas delas.

Para Louro (2015), o momento aludido de *Agrado* no filme de Almodovar é importante por demonstrar como se moldam esses novos corpos, configurados a partir de intervenções, processos e epifanias. Assim como o corpo do ou da trans é experimentado, as cenas, todas elas, reinventam-se, construindo-se de desejos, devires, remixagens....

Personagens que transgridem gênero e sexualidade podem ser emblemáticas da pós-modernidade. Mas elas não se colocam, aqui, como um novo ideal de sujeito. Não se pretende instaurar novo projeto a ser perseguido, não há intenção de produzir nova referência. Nada seria mais antipós-moderno. A visibilidade e a materialidade desses sujeitos parecem significativas por evidenciarem, mais do que os outros, o caráter inventado, cultural e instável de todas as identidades. (LOURO, 2015, pág. 23)

A respeito dessas subjetividades que traçam para si diferentes rotas, Louro nos provoca a pensar, assim como nos faz Silvero e *As Travestidas*, sobre as possibilidades de combinações à respeito de identidades que se tornam invisibilizadas. A potência da

subversão, assim, é antes a abertura a novos sentidos do que a simples demolição de velhos dogmas desgastados.

4.4. Provocações críticas

Até aqui nos detivemos em processos e artistas que mostram as dores e delícias, as nuances do espetáculo que é “montar” a si mesmo, como trans ou travesti. Mas existem outras matizes, tons e cores que não foram explorados? Como ver ou ouvir outros cenários, vozes e situações? Quais outras encenações podem querer dar conta desses temas do mundo trans?

De certa forma, os casos anteriores dividem universos e poéticas espetaculares comuns, reprocessam figuras e temas do *mainstream* e da indústria cultural (norte-americana sobretudo), mesclando-os ao local, ao elemento bufo, com alguma margem de ironia, mas ainda com alguma reverência. Isso explica, em parte, porque algumas figuras do coletivo As Travestidas, como Denis e Silvero (mas não apenas eles), transitam por espaços e códigos da grande mídia de massa.

Gostaríamos de provocar essas cenas vistas por meio de outras, com discursos próprios que afrontam ainda mais próprios os regimes de representação. Tecem, a seu modo, um comentário mais irônico em alguns casos, ou mais trágico, em outros. Provocam-nos a ver outras realidades, imaginadas a partir de processos criativos diversos.

Um exemplo de incursão por outras poéticas cênicas é o espetáculo *Final de Tarde* (2015), do Teatro de Caretas. Resultado de uma parceria do grupo com André Carreira, tem um enredo que apresenta os momentos de um casal, em que a mulher tem que lidar com o machismo e o abandono do marido, a descoberta da transexualidade do filho e sua perseguição até a morte pela polícia. A sequência desses eventos é desconexa, apresentada em ruas e praças, e inclui momentos que apostam numa “explicitação” dessas causas nas raízes da tradição, como por exemplo na fala de sua mãe, sentada numa cadeira instalada no alto de um poste ou no momento em que se casa, aparentemente a contragosto.

Como disse a atriz Vanéssia Gomes, com quem conversamos, esse experimento foi realizado em ensaios com temas que eram improvisados, numa dramaturgia colaborativa, fruto de encontros com o diretor. Embora os processos de criação sejam similares com o das Travestidas, aqui o espectador respira um ar mais rarefeito. Sem interesse em reconciliar, esse trabalho nos mostra ainda como a intolerância do pai, e sua ausência, num contexto de pobreza material conduz ao esgarçamento dos laços familiares. A

autoridade cega exercida pela polícia, que persegue e mata o travesti numa cena final, mostra-nos também de modo claro um problema crescente sobretudo nas periferias, com o extermínio de transexuais, que coloca o Brasil como o país em que mais são mortos no mundo.



Figura 38 - *Final de Tarde* (2015). Atores: Vanessa Gomes e Non Sobrinho. Foto: Divulgação.

Um outro exemplo pode ser encontrado na peça *Marlene – dissecação do corpo do espetáculo*, do coletivo *No barraco da Constância tem!*. Nesse trabalho, somos convidados a rir do próprio teatro como lugar de estrelismos, de divas e do que foi colonialmente introduzido, desde as técnicas de criação atorais às poéticas de encenação (geralmente de matriz europeia). De fato, não ocorrem eventos de um enredo, vemos apenas situações que podem ser ligadas umas a outras como “variações sobre um tema”. O tom de deboche se desenvolve nas coreografias de assistentes de palco, na dicção e trejeitos assumidamente de gays, trans e travestis de Noá Bonoba, Honório Félix, e das *showgirls* (alguns, homens) com uma afetação dos personagens de “divas fantasmas” que encarnam.

Fruto de um convívio que durou alguns anos, *Marlene* foi antes apresentada como performance, como experimento híbrido, como pudemos observar numa de suas versões em 2015. Nela, Noá se mantém quase o tempo todo de pé e com pouco movimentos, emitindo sons que evocam choro, lamento e desespero enquanto Honório traz para a cena um monte de terra com uma pá. Ao longo dessas ações, ouvimos diversas vozes que noticiam mortes de atrizes e cantoras famosas.

O deboche e o sarcasmo estão presentes na encenação de Honório, de modo semelhante, na verborragia que acomete esses personagens que reclamam um passado, seja regional, seja nacional, de glória e com os excessos dessa fama num cenário que transborda glitters durados e com uma moldura de camarim (também presente, com outro sentido, mais literal, em *BR-trans*). Essa mistura toda parece nos indicar que a tragédia também é nossa, de espectadores imersos em imagens de uma sociedade espetacular, cujo objetivo seria uma projeção de si, de fato, dificilmente alcançada.

O preço da insatisfação, a superficialidade, a exploração de figuras femininas por esse sistema político de imagens é exposto num tom não mais de reverência, mas de rejeição, através do sarcasmo e do pastiche.



Figura 39 –*Marlene* (2014). Performer: Honório Félix. Foto: Toni Benvenuti

Em outro trabalho do coletivo, *The bichxs metazoa é quasi-desfile animalia* (2017), vemos um desfile de figuras que portam figurinos feitos de retalhos e acessórios, com o rosto quase todo coberto por tecidos que os envolvem, enquanto fazem movimentos muitas vezes ondulados com a coluna e membros, que os levam a posições e deslocamentos animalizados. Contudo, existe a insinuação em muitas dessas poses e movimentos a algo do universo gay e trans, um certo desbunde, um forma de dar ênfase a gestos femininos e caminhadas reboladas por alguns corpos que parecem ser masculinos.

Há, assim, um trânsito lúdico entre gêneros e espécies para além dos binarismos homem/animal, homem/mulher. Estamos diante de um cortejo esdrúxulo, apresentado na praça dos Leões, no centro de Fortaleza, que ocorreu de uma parceria entre o coletivo e a Bienal de dança do Ceará, envolvendo diversos artistas da cidade e que talvez retome temas de trabalhos anteriores, como o próprio *Marlene* e a intervenção *Bichxs – Alimente os animais* (2016), em que também podemos ver figuras (uma delas é um rapaz vestido de gueixa japonesa), dessa vez com roupas elegantes e rostos bem à mostra, que desfilam provocativamente.

Nos chamam a atenção nesses trabalhos a continuidade de temas como o deboche, a evocação de situações (que até podem remeter a um enredo, mas não o fazem), o uso do corpo com códigos da dança e do teatro, muitas vezes citando-os parodicamente.



Figura 40 - *The bichxs metazoa é quasi-desfile animalia* (2017). Foto: Marcos Paulo.

Em *Playback: Quem são os sujeitos dos discursos que cruzam nossas bocas?* (2017), com o Teatro Suspenso, Gabriel Matos (também diretor) e Tony Benvenuti formam um grupo de performers que procuram dublar vozes que são extraídas de programas de notícias televisão, ou possivelmente também da internet. Ao mesmo tempo, são projetadas numa tela branca uma quantidade grande de informações, vídeos e imagens que se cruzam formando uma polifonia de signos.

Num outro momento, a dublagem passa a ser usada por Devon Zoal, numa cena hipnótica em que dança caminhando em direção ao público, sua presença montada e andrógina com uma estranha peruca azul reforça a extravagância de sua presença. Somos parte de um show, em que se ouve uma voz dizendo ser o palco, enquanto uma luz o ilumina. Nesses breves instantes, podemos ver como se montam os discursos da mídia, da sociedade da informação em que vivemos, e muitos dos nossos pensamentos, influenciados ali por um dispositivo, o do teatro, que ali se coloca como metáfora, com suas montagens e desmontagens mostradas.

Apesar de serem tão diferentes entre si, cremos que estes trabalhos se diferenciam dos outros que vimos neste capítulo. E não que isso os torne melhores, mas sem dúvida eles estabelecem outras relações com seus espectadores, ao se imbricarem com a rua (como em *Final de Tarde*) ou fazerem do uso do teatro como código e comentando-o (como em *Marlene* ou em *Playback*) à sua maneira.

Neles, o corpo travesti/artista é processo mais de problematização do que de glamourização. Aí se expõem chagas abertas, afrontas, fugas e extermínios, o poder do patriarcado, a resistência feminina e/ou queer. Sabemos que toda generalização tem seus riscos, mas acreditamos que existem movimentos que buscam o oposto do glamour, para fazer disso um modo de criar arte.

Assim como existe o caso d'As Travestidas e Silvero, que entram e saem dessa glamourização, por assim dizer, como modo de sustentar a própria prática e sobreviver, sendo eles o exemplo mais próximo de um teatro comercial em Fortaleza. A questão, contudo, é muito profunda e talvez não consigamos concluir aqui sobre como olhar para obras tão diversas.

A provocação que todos os trabalhos fazem à sociedade, usando-se de recursos e suportes diferentes, por si só já mostra e atesta seus valores e particularidades. Podemos associar aqui a dificuldade do público se fazer presente nas peças em Fortaleza, indagar

sobre suas razões para não ver essa arte, não participar delas (problema que ocorre no caso de quase todas as peças teatrais e de dança da cidade).

Também é importante mencionar como as políticas públicas voltadas para arte, cultura e educação foram sendo minadas, após o golpe ilegítimo (assim o vemos) de Michel Temer sobre o governo de Dilma Roussef. Ou ainda, como as proibições e censuras a expressões artísticas contemporâneas, especialmente nas artes cênicas e visuais, passaram a fazer parte do cotidiano brasileiro, ao mesmo passo que figuras ultra-conservadoras passaram a se erguer como governantes aqui e em todo o mundo. Esses fatores que atravessam o período em que escrevemos esta tese podem talvez responder, parcialmente, a dúvida que por hora deixamos aqui sobre as formas de resistir a uma sociedade de comércio de imagens. São, com maior ou menor referência à grande mídia, cenas provocativas no encontro e no convívio com os espectadores.

Podemos ainda acrescentar o lugar de subversão ocupado por um bloco de carnaval que tem surgido desde 2017 nas ruas de Fortaleza, transitando pelas ruas dos bairros Benfica, Centro e Praia de Iracema, o Carnaval no Inferno. Misto de bloco carnavalesco e performance queer, o Inferno atrai aqueles que se sentem excluídos das linguagens dos outros blocos, em sua maioria pouco ou nada receptivos aos dissidentes sexuais, e que não desejam o travestismo de ocasião, já que portam costumeiramente (e não por pastiche) seu próprio jeito de se vestir e se montam borrando as fronteiras entre os gêneros.

Incorporam os xingamentos para se empoderarem, usando as palavras antes ofensivas com orgulho: bichas, veados, monstras, demônias. Parodiam os movimentos evangélicos, cantando seus hinos de louvores fervorosamente no carrinho de som, que toca também pop brasileiro e norte-americano, com ênfase nas baladas das divas.

Contando com uma média de doze organizadores (dentre os quais estão: Peaug, Monstra, Eduardo Barrosa e Darwin Marinho), o bloco chega a abrigar centenas de participantes. Sem apoio de editais (que não os premiam) nem de instituições (que não desejam se associar ao seu discurso), a “bloca”²⁸ sai com apoio de conhecidos que os ajudam com o som (“Inferno soundsystem”) e uma bicicleta que os próprios organizadores e amigos conduzem. Tampouco, possuem apoio da mídia local, pois

²⁸ Como anuncia no seu hinário: “O Carnaval no Inferno é uma bloca carnavalesca vyade sapatanika transvestygênera vadya e sympatizante” (MARINHO, 2018, pág. 1).

embora tenham sido entrevistados algumas vezes, nenhuma matéria sobre eles jamais circulou. A linguagem para as comunicações usada nas divulgações é aquela das redes sociais, dos grupos e comunidades que se espriam pela internet. Conseguem apoio financeiro por meio da venda de um pôster e de um zine (o “hinário”), projetos surgidos a partir de 2018.

A rua acaba sendo seu lugar ideal de extravasamento e catarse, já que em suas casas e famílias não são bem aceitos, pelo modo de vida abertamente assumido e afrontoso que muitos têm. Isso também vale para a forma como se apropriam de uma visualidade própria, que como dissemos, não se restringe aos dias de festa, por vezes encenando às avessas roteiros de comportamentos e repertórios heterossexuais, sempre com alguma margem de crítica e paródia. Sentem, assim, dificuldade de se enquadrarem numa linguagem artística (mesmo na performance) por se entenderem como um tipo de movimento político, existencial e social, mais do que estético.



Figura 41 – Carnaval no Inferno (2018). Foto: Livia Soares.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de nosso percurso, encontramos uma pluralidade de formas de configurar os gêneros e deslocar os lugares comuns que ocupam, inclusive dentro das artes cênicas. As diversas formas de expressar as sexualidades, os dispositivos e gramáticas de cada trabalho nos dão uma mostra da vitalidade desses processos criativos e nos inspiram a buscar como podem emergir em cada novo trabalho.

Sabemos que a teoria queer não se refere apenas às questões de gênero, mas nesse estudo foram fundamentais as conexões dessa área de estudos para vermos como se dão as reinvenções de que tratamos, sobretudo com o aporte de Louro, Butler, Preciado, Halberstam, Coelho e Gadelha. Sem dúvida, são muitas as vertentes que afloram desses estudos que se lançam sobre os desvios das relações heteronormativas impostas.

Uma delas nos remete aos estudos pós-coloniais, como um campo abrangente e que na área dos nossos objetos performativos podemos entrever na escolha de pensadores como Dubatti, Taylor e Caballero. Em suas páginas podemos nos dar conta da realidade do teatro e das performances que atravessam todas as Américas. Além disso, procuramos ouvir cartógrafos brasileiros, sobretudo os que procuram dar conta de um contexto regional e local de que tratamos como Costa, Primo, Castro e Yamamoto.

A cartografia que empreendemos também se vincula aos estudos de história das cenas teatrais e, ao nosso ver, segue de algum modo uma perspectiva bem resumida por Dubatti;

É possível compor uma história do teatro a partir da história das poéticas, sua comunidade e sua incorporação a cânones. A história constrói seu caminho a partir das mudanças nas poéticas, sua formação, desenvolvimento, absorção, cruzamento, transformação e desaparecimento, processos que são permeados por fenômenos de continuidade e descontinuidade. (DUBATTI, 2016, pág. 59)

Assim, temos uma visão que busca histórica e criticamente entender algumas estratégias de criação, descrevê-las, senti-las. Nas três peças que receberam análises maiores vemos em graus e tons diversos algum tipo de imbricação entre dança, teatro e performance, como traço contemporâneo que sem dúvida as diferencia de uma cena que ocorria na cidade até meados dos anos 1990. Não nos parece interessante, contudo, sair

em busca de traços em comum, que acabem por promover uma ingênua homogeneização, uma vez que nos interessam os acasos e as novas formas de criação de redes de percepção em cada trabalho que tem surgido.

Diante disso, podemos nos perguntar: quais as estratégias de criação cênica que resistem contra ou deslocam a heteronormatividade?

Num breve panorama do que falamos, podemos pensar: na criação de transtópias e remixagens entre linguagens; na exposição do fracasso nas relações homoafetivas e seus sentidos; na denúncia da condição das mulheres no trabalho, na formação e nas relações com os homens no patriarcado; na encenação dos desejos tidos como abjetos; na nudez que revela e esconde os sexos... Somam-se a elas, vindas dos outros processos que também observamos: a prática do desfile como intervenção urbana, o teatro de rua, os vídeos na internet, as leituras em cena, os manifestos cênicos, os shows musicais, a interferência do público nas ações das cenas, as criações colaborativas, os embaralhamentos entre arte e vida, o teatro documentário, o bloco de carnaval, as residências artísticas, a dança-desabafo, as dublagens (*lip sync*), dentre outras.

Pelo que vimos até aqui, os procedimentos, estratégias e assuntos não nos permitem apontar tendências comuns a tantos grupos, artistas e coletivos, mas procuram dar conta da diversidade da cena atual. Marcados pela presença do contemporâneo como tempo e como gramática a ser reinventada sempre, temos uma profusão de formas que fogem, como dissemos, ao nosso olhar ao mesmo tempo que o instigam.

Esse movimento de resistência, de certa forma, percebemos ao escrever tanto esta tese quanto os textos que passamos a manter no blog *Caderno de críticas* (*on line* desde 2016) e que dizem muito do que está sendo proposto. Importou-nos aqui reconhecer não o todo, mas traçar algumas linhas de um esboço sobre o que foi feito até então.

Ao mesmo tempo, procuramos refletir sobre os sentidos ontológicos de uma criação que desafia normas sociais, no contexto de uma sociedade fortemente marcada pela indústria de imagens, em que as artes cênicas são uma potente arma política, cujas subversões e desvios apostam em relações muito íntimas com a percepção e a vida dos espectadores.

Esperamos que estas linhas possam não apenas registrar, mas ecoar parte de um movimento de mais liberdade para o que se manteve à margem, até então. Que os vagalumes sigam em suas estratégias de sobrevivência.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ABÊ, Renato. Visibilidade trans...fake? *Site do Jornal O Povo*. Fortaleza. 18 Mar. 2018 [acesso em 23 dez. 2018]. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/dom/2018/03/visibilidade-trans-fake.html>

ADICHE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

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

_____. *Nudez*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

AMADOR, Fernanda e FONSECA, Tânia Mara Galli. *Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa: considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo*. *Arquivos brasileiros de psicologia*. V.61, n.1, 2009.

AMANCIO, Alyson, FAULLER e GURGEL, Izabel. (org.) *Willá*. Fortaleza: Cia. Dita / Theatro José de Alencar, 2015

AQUINO, Herê. *Grupo Expressões Humanas: estética, ética e poética no trabalho de 25 anos*. Fortaleza: Gráfica LCR, 2017.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARROS JUNIOR, Francisco de Oliveira. Oscar Wilde na sala de aula: um professor que ousa dizer o nome de seu amor. In: BARROS JUNIOR, Francisco de Oliveira E LIMA, Solimar Oliveira. (orgs.) *Homossexualidades sem fronteiras: olhares*. Rio de Janeiro: Booklink ; Teresina: Matizes, 2007.

BARROSO, Oswald. *Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade*. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2002.

_____. Teatro de moleques e santos guerreiros. In: HONÓRIO, Erotilde. (Org.) *História do teatro no Ceará: através de grupos e companhias (1967 a 1997)*. Fortaleza: Governo do Estado do Ceará; SECULT-CE; Bureau de Artes Cênicas; Theatro José de Alencar, 2002.

BELUSI, Soraya. Viagem vertiginosa através dos séculos e dos gêneros. In: AQUINO, Herê. *Grupo Expressões Humanas: estética, ética e poética no trabalho de 25 anos*. Fortaleza: Gráfica LCR, 2017.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRANDÃO, Gilson. O teatro radical na cena contemporânea de Fortaleza: pesquisa de linguagem e o diálogo com as práticas espetaculares tradicionais. Belo Horizonte: 2014. 251f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade de Minas Gerais.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. Entrevista. *Revista Cult*. out. 2017, p. 12-18.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários Liminares*. Uberlândia: Edufu, 2011.

CARVALHO, João Paulo. “O rock ficou careta e machista. É preciso renovar”, diz integrante do Verônica Decide Morrer. *Site do Jornal O Estado de São Paulo*. São Paulo. 21 Jul. 2016 [acesso em 19 mai. 2018] . Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,o-rock-ficou-careta-e-machista-e-preciso-renovar-diz-integrante-do-veronica-decide-morrer,10000064059>

CASTRO, Danilo. *Do teatro que temos ao teatro que queremos*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2015.

_____. Pré-candidato do PSol, Ari Areia grita contra meritocracia das genitálias em seu espetáculo. *Blog O Danilo Castro* [online]. Brasília. 11 Jul. 2016.[acesso em 30 set. 2017] . Disponível em: <http://odanilocastro.blogspot.com.br/2016/07/pre-candidato-do-psol-ari-areia-grita.html>

COELHO, Sérgio Sávia. Verbete Crítica Teatral. In: GUINSBURG, J. ET AL. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COELHO, Juliana Frota da Justa. *Ela é o show*. Performances trans na capital cearense. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

COELHO, Juliana Frota da Justa E VERAS, Elias Ferreira. *Transtopias: sexopolíticas dos espaços e dos corpos em Fortaleza*. *Revista E-metropolis*, n. 30, 2017.

- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COSTA, Marcelo Farias. *Era uma vez um grêmio: o teatro musical de Carlos Câmara e a construção do teatro cearense*. Fortaleza: Capricórnio Produções, 2014a.
- _____. *A cronologia do teatro cearense*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014b.
- _____. *Teatro em primeiro plano*. Fortaleza: Equatorial, 2007.
- _____. Noite de Glória. In: *Trilogia do desamor & outros textos*. Fortaleza: s. ed, 1999.
- _____. *Teatro na terra da luz*. Fortaleza: Edições UFC, 1985.
- _____. *História do teatro cearense*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017.
- DA COSTA FILHO, José. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- ESPÍNOLA, Adriano. *Fala, favela*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. *Sala Preta, Revista do PPGAC da ECA- USP*, n.8, 2008.
- FELINTO, Marilene. *Mulheres negras: carta aberta à um dia amiga Márcia*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva/ Fapesp, 2010.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance. A new aesthetics*. Londres: Routledge, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 edições, 2013.

_____. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e terra, 2017.

FREITAS, Fauller. Entrevista concedida por *Whatsapp*. Fortaleza, 2018.

GADELHA, Juliano. *O sensível e o cruel: uma aprendizagem pelas performances sado masoquistas*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2017.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Quetzal, 1997.

GUINSBURG, J. ET AL. *Dicionário do Teatro Brasileiro*. Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, 2009.

HALBERSTAM, Judith. *The queer art of failure*. Londres: Duke University Press, 2011.

HONÓRIO, Erotilde. *O fazer teatral: uma forma de resistência*. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

_____. (Org.) *História do teatro no Ceará: através de grupos e companhias (1967 a 1997)*. Fortaleza: Governo do Estado do Ceará; SECULT-CE; Bureau de Artes Cênicas; Theatro José de Alencar, 2002.

IPANEMA, José de. *O ator radical: fabulação, presença e mito*. São Paulo: Porto de Ideias, 2014.

KEHL, Maria Rita. Entrevista. *Revista Cult*. set. 2016, p.22-27.

LEAL, Dodi. A crise de representação no drama e a crise de representação da sexualidade e gênero: o contemporâneo que interroga o sujeito e a cena. In: LEAL, Dodi E DENNY, Marcelo. *Gênero expandido: performances e contrassexualidades*. São Paulo: Annablume, 2018.

LEAL, Dodi E DENNY, Marcelo. *Gênero expandido: performances e contrassexualidades*. São Paulo: Annablume, 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEPECKI, André. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, Paulo E GADELHA, Ernesto. *Dança e Dramaturgia(s)*. (org.) Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.

MARINHO, Darwin ET AL (Org.). *Hinário Carnaval no Inferno*. Fortaleza: Riso Tropical, 2018.

MARTIN, Andrée. Utopie et autre lieux du corps. In: FÉRAL, Josette. (Org.) *Pratiques performatives – Body Remix*. Quebec: Presses de L' Université du Quebec / Presses universitaires de Rennes, 2012.

MARTINS, Ferdinando. Argonautas de uma nova liberdade. In: LEAL, Dodi E DENNY, Marcelo. *Gênero expandido: performances e contrassexualidades*. São Paulo: Annablume, 2018.

MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte Autêntica; UFOP, 2017.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. In: PEDROSA, Adriano e MESQUITA, André. (org.). *Histórias da sexualidade: Antologia*. São Paulo: MASP, 2017.

MORENO, Newton. *A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro paulista*. 2003. 117f. Dissertação (Mestrado). Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

MOURA, Silvia. *Em carne viva*. Fortaleza: Substância, 2015

_____. Carta do espetáculo *Anatomia das coisas encalhadas*. Fortaleza: sem editora, 2017.

NIÑO, Maria Carolina Lobo. *Balaio Grupo Teatral: cesto cheio de talento, energia e amor ao palco*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1997.

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

PETRY, Analídia Rodolpho e MEYER, Dagmar Elisabeth Estermann. *Transexualidade e heteronormatividade: algumas questões para a pesquisa*. *Revista Textos e contextos*, n.10, 2011.

PONTE, Sebastião Rogério Ponte. *Fortaleza Belle Époque: reforma urbana e controle social, 1860-1930*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2014.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

_____. *Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”*. *Revista Estudos Feministas*, n.19, 2011.

PRIMO, Rosa. *A dança possível: as ligações do corpo numa cena*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

RAMOS, Luiz Fernando. *Mimesis performativa – a margem de invenção possível*. São Paulo: Annablume, 2015.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTOS, Valmir. Silvero Pereira faz manifesto transbordante. In: IX FESTIVAL DE TEATRO DE FORTALEZA. *Caderno de resenhas*. Fortaleza: Secultfor, 2013.

SAFATLE, Vladimir. *Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SILVA, Elis Regina de Araújo da. *O corpo nu e as representações sociais do masculino*. São Paulo: Annablume, 2015.

SOUZA FILHO, Alípio. A resposta gay. In: BARROS JUNIOR, Francisco de Oliveira E LIMA, Solimar Oliveira. (orgs.) *Homossexualidades sem fronteiras: olhares*. Rio de Janeiro: Booklink ; Teresina: Matizes, 2007.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TIBURI, Marcia. *Como conversar com um fascista*. Reflexões sobre o cotidiano autoritário brasileiro. São Paulo: Record, 2015.

_____. *Feminismo em comum*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. São Paulo: Record, 2000.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 2013.

UNO, Kunichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

YAMAMOTO, Fernando M. *Cartografia do teatro de grupo do Nordeste*. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012.

ANEXOS

Críticas

Para os combates que se anunciam.

02.07.2018

Na última sexta-feira, vi dois trabalhos que se apresentaram no evento "Corpos em guerrilha": "Multicorpos" de Tatiana Valente (Cia. Ponto) e "Guerreiras" de Aspásia Mariana. Esse evento, que ocorreu pontualmente no Galpão da Vila, se alinha a outros que têm cada vez mais ocorrido em sedes de grupo em diversos bairros da cidade, redesenhando o mapa das artes de Fortaleza. Descentralizam e arejam a circulação dos trabalhos e se conectam a um público bem específico, e que neste dia se mostrou numeroso.

Assisti a performance de Tatiana em uma instalação que mostrava não só a fragilização do corpo, mas as intervenções médicas sobre nossas doenças (num catálogo exposto de instrumentos usados até hoje). Interessante que o tema se desenvolvia numa atmosfera musical opressiva, mas que os lentos e geralmente suaves movimentos de Tatiana nos permitiam ver a vida latente mesmo na opressão / suspensão de seu corpo quase sempre preso a uma cadeira segurada por cordas.

Também pudemos acompanhar um desdobramento daquelas ações em fotos-performance pelas paredes da sala, que ora nos mostravam uma pela avermelhada, ora posições em que o corpo se acomodou de modo inesperado.

Num outro espaço, amplo e aberto, estava Aspásia, nos esperando com um tambor em mãos. Ela nos contou um pouco sobre a morte de uma amiga, e que essa fatalidade a fez se perguntar por quê deveria estar ali, naquele momento, conosco. Sua dor sincera, seu cuidado com a exposição do que sentia se fizeram presentes em nós. E no meio disso, uma pergunta: "Como continuar?"

Nessa dúvida se criou um ponto de conexão com a obra-processo de Tatiana, apresentada um pouco antes. Aspásia optou também pela liberdade, na evocação das forças de mulheres guerreiras, que em alguns momentos nomeou. Pôde assim dançar com essas memórias, percorrendo gestos de defesa e ataque, lembranças em assentamentos, conversas que nos narrou em tom de partilha.

A exposição do peito nu de Aspásia, assim como a nudez de Tatiana, são nos tempos que correm uma afirmação de um movimento maior, sobre a independência do corpo

feminino, quando tanto ainda se regula sobre ele, seja pelas leis, pelo machismo, pela medicina, pelo fundamentalismo religioso ou político.

Tocando em tabus, revoltando-se, insurgindo-se, descentralizando-nos, as performers nos conectaram a uma energia de força, para os combates que se anunciam.

(Disponível em: <https://cadernocriticas.blogspot.com/2018/07/para-os-combates-que-se-anunciam.html>)

Caio e Léo e o não-romantismo

15.08.2017

Por mais de uma vez vi “Caio e Léo” do Outro Grupo como uma peça sobre um amor entre homens que não dá certo, com uma certa ironia ao título da peça de Shakespeare, “Romeu e Julieta”, e seu enredo super romântico.

Mas nesse último fim de semana, pude ver um pouco além disso, talvez porque o tempo tenha agido sobre os próprios atores e sobre o espetáculo, uma meditação melancólica sobre amar nos dias de hoje, quando o romantismo parece ter saído de cena, em que manter ligações seja algo tão líquido, como já disse sobre a vida contemporânea Bauman.

Mas como ficamos sem o amor romântico?

Na cena, existe o som de mar, o risco de pular nas suas águas e não voltar, algo que se torna mais ambíguo ao final, quando o racionalista Caio (Ari Areia) parece querer “se jogar” nas águas, dentro de uma atmosfera de impasses. Aquele a quem amava e com quem não conseguia se envolver de fato, Leo (Tavares Neto), tinha sido contratado para o emprego dos sonhos, ser fotógrafo dos ventos, não mais um empregado do IML.

Os símbolos são muitas vezes claros e econômicos no que é dito, o texto de Rafael Martins. Parecem querer desenhar mais as situações do que nos trazerem questionamentos diante das imagens da peça, elas mesmas bastante explícitas das dificuldades de amar, mesmo quando o tom da encenação de Yuri Yamamoto busca uma abstração em relação

ao realismo das situações, seja na manipulação de Caio pelo Leo (para ensiná-lo a fotografar), seja pela breve transformação de Caio em um boneco iluminado e conduzido sutilmente por Ari.

A beleza do (des) enlace entre Caio e Leo talvez esteja mesmo nessa separação, no fato de que tentam, e falham, a seu modo se encontrar em meio aos fluxos do vento das suas vidas. Uma ideia de sucesso da relação amorosa muitas vezes é permeada pelo imaginário heteronormativo de uma união em que as duas partes vivem juntas por toda a vida, acumulam bens, filhos e heranças. E nem sempre (ou quase nunca, para muitos) tem sido desse jeito...

Por isso, chegam bem perto de nós, em nossas errâncias e fracassos, e quem sabe da vida dos próprios atores, que também são namorados, e de algum modo nos mostram uma parceria que contamina a cena por meio de pausas e olhares, tons de voz e movimentos.

A peça é apresentada dentro da mostra de repertório “ Outro Corpo” – de que também fazem parte “Comer querer ver” e “Histórias compartilhadas”- na qual o público poderá observar como esse grupo tem procurado discutir temas como diversidade sexual e de gênero, na tentativa, segundo eles mesmos dizem, de “fugir das obviedades” para falar dos próprios impulsos e desejos.

(Disponível em: <https://cadernocriticas.blogspot.com/2017/08/caioe-leo-e-o-nao-romantismo-por-mais.html>)

Enquanto o dia não vem

11.05.2017

Em “Avental todo sujo de ovo”, do Grupo Ninho de Teatro (Crato/CE) revisitamos a história de Iracema, revemos alguns dos traços de uma família do sertão que parece procurar conviver com a dor da falta do filho, Moacir, que foi tentar a vida no sudeste. Até que ele acaba voltando um dia, como Indienne Du Bois, uma travesti e ex-prostituta, que imita Clara Nunes em casas noturnas. Só pra não esquecermos, o Ceará é um dos estados mais homofóbicos do Brasil, país que mais mata travestis no mundo. Vimos este

ano as mortes de Hérica, que foi jogada de um viaduto, e Dandara, cuja morte foi filmada e assistida, em plena luz do dia, não só pelos vizinhos mas por milhares.

Com tudo isso, o grupo – ao levar à cena este texto de Marcos Barbosa – faz um enfrentamento a esse cenário tão terrível, num processo iniciado por volta de dez anos atrás, numa parceria entre os atores e o diretor, Jânio Tavares. O resultado foi essa espécie de ritual que nos leva a uma realidade cênica em que os elementos (poucos) da cena são utilizados para pintar o ocre, a dor velada e mal disfarçada de um pai, de uma mãe, a muda aceitação ao cotidiano que os separou e às regras sociais que impõem essa mudez devastadora das relações familiares, como a deles, que precisarão refundar seu próprio chão, arar novamente sua própria terra para voltar a ser fértil.

Alguns dias após ver esse trabalho, pensei que sendo já longevo, tanto não deixa de expor a continuidade de nossa ferida como também se coloca no centro de um debate que o teatro do Ceará tem feito em todas as peças do Coletivo As Travestidas, em “Mão na face” do Bagaceira, “Final de Tarde” do Teatro de Caretas, “Orlando” do Expressões Humanas, “Caio e Léo”, “Histórias compartilhadas” e “Comer, querer, ver” do Outro Grupo, para ficarmos apenas em alguns exemplos recentes e realizados em Fortaleza.

Aqui se trata de reconhecer uma urgência que o teatro tem procurado expor, se trata de lutar por visibilidade também, mas nesse caso do Avental, de mostrar os pontos de tensão entre a moral familiar e a social, e também criar dessa tensão a possibilidade nos entrevermos como algozes e vítimas a um só tempo. A peça expõe as chagas abertas, não as resolve, a mãe que tanto quis saber do filho, filha, se mostra avessa à sua presença, a fim de protegê-la, talvez. O pai, de quem se poderia esperar o comportamento mais duro, o machismo mais conservador, balbucia o nome de Moacir, com um afeto que parece não ter encontrado outras palavras que não o próprio nome da cria perdida. Mas ele virou ela, e sua presença tem peso, contestação e muita lucidez, não se deixaria rebaixar por vizinhos, a voz continuaria soando anasalada, rouca e feminina. Uma pedra em muitos sapatos...

Também me chamo Moacir, trago esse nome indígena, junto a outro, português, e me revejo nessas cenas, também senti a dor de uma desconexão com o familiar e com a sociedade onde nasci, da qual também faz alguns anos me afastei. Pude, contudo, retornar

e procurar refundar a vida. Para Indienne, fiquei esperando o mesmo para aonde quer que fosse. A lucidez está nos que estão à margem, nos que enxergam nas brechas da noite o que o dia, que ainda não veio, pode trazer.

(Disponível em: <https://cadernocriticas.blogspot.com/2017/05/enquanto-o-dia-nao-vem-manoel-moacir-em.html>)

Três travestis e nossos perfis

30.12.2016

Encerrando o ano de programação do Teatro Dragão do Mar, e apresentada junto ao já conhecido *Cabaré das Travestidas*, *Três travestis* é uma peça que nos revela uma outra face da luta do coletivo As Travestidas em dar visibilidade ao universo trans, afirmando-o pelo combate a todo tipo de homofobia. Seu tom de denúncia, presente em outros trabalhos como em *Quem tem medo de travesti - QTMT*, aparece não apenas nas falas dirigidas ao público, mas no canto e na dança, que me pareceram resgatar um legado musical que passa por nomes da Tropicália, por Ney Matogrosso ou por Nina Simone, em que a cultura afro e as questões sociais de raça se irmanam a um movimento de afirmação e combate.

Mas, diferente de *QTMT*, *Três travestis* joga com mais momentos de luz que de sombra, se valendo simbolicamente de projeções e de uma encenação de show musical, para tocar no trágico que perpassa tanto o público como o universo que as músicas aludem. A tragédia de nossos guetos marginalizados ganha uma dimensão quase operística, mas longe de situar o público numa outra realidade, vai nos fazendo ouvir e montar com outras peças uma outra forma de entender a vida, posta ali sob o risco de violências, mas também como fonte de prazer.

Disso se tratam as cabeças de viados, quase decorativas, mas exibidas como um amuleto. Disso, se tratam músicas intensas como *Ain't got no – I got life*, de Simone, pelo dueto de Gisele Almodovar (Silvero Pereira) e Mulher Barbada (Rodrigo Ferrera), cujas vozes se mostram fortes, quase como contraponto à de Beta Houston (George Hudson Santiago), que opta por um tipo de imitação, na maior parte das vezes, sem recriar as versões originais ou ainda pouco brincando com elas, como fazem as outras duas.

Se tudo parece nos ter sido retirado, temos os corpos, nossos corpos, nossas vidas, nossa frágil condição, da qual tiramos força. Funk, blues, mpb... Afrontas diretas, como o “Fora Temer”, gritado ao final, ou “Não temos tempo de temer o golpe”, ... o desejo de recomeços e novas lutas, a despedida de Silvero/Gisele que vai trabalhar numa próxima novela da Rede Globo.

Todas essas pequenas peças, e outras mais, remixadas, formam o mosaico das Travestidas, que incorpora tanto a subversão como também a controversa convivência com as formas massivas de representação das divas pop, incorporadas com paródia, e das novelas globais. A discussão (a “confusão” da qual falam que lhes interessa) parece agora que irá extrapolar o domínio dos palcos, para o das imagens que atingem outros públicos, numa outra cena. Nosso desejo é de que tudo isso continue no trabalho de Silvero. No do coletivo, os anúncios de um bloco de pré-carnaval e a estreia de um novo trabalho no início de 2017 já apontam continuidade e, também, novos caminhos.

(Disponível em: <https://cadernocriticas.blogspot.com/2018/05/tres-travestis-e-nossos-perfis.html>)

Crônica de uma tragédia

16.07.2016

Resultado de cinco anos de convívio e performances afins, Marlene - dissecação do corpo do espetáculo, do coletivo No barraco da Constância tem!, é um gesto de enfrentamento com o teatro, procurando remexer suas entranhas e ver algo próprio nas imagens já desgastadas de divas de cinema e televisão, sobrevivendo desses restos, assumindo-as em “personagens” que se assemelham a zumbis ou fantasmas.

O mito da grande atriz (encarnado nas Marlenes, Cacildas, Antonietas, Sarahs, Ingridas, Normas, ...) é exposto num longo monólogo inicial, em que Robson Levy anuncia num tom entre o deboche e o solene que a análise - “a dissecação”- que terá lugar será algo sobre a perda, ou luto tosco da ausência de sentido dessas grandes imagens. Esse tipo de atmosfera vai se mantendo em toda peça, sendo sacudido em muitos momentos, como nos que Honório Felix entra em cena para, de certa forma, ajudar a reforçar a morte anunciada, quase sempre numa profusão. Assim o vemos falar numa cena quando se lembra dos espaços e grupos que já habitaram a cidade. Ficam como vestígios disso. Pôsteres, confetes dourados que enterram o corpo da dead diva (Levy), tomates entregues ao público que, segundo alguma lenda, eram jogados nos maus atores.

No meio dessa demolição explícita de tudo e todos, os performers nomeiam teorias e práticas convencionais como o mote que iniciou suas pesquisas. Tanto na academia quanto na própria arte do teatro comercial, há para este coletivo uma tensão incontornável sobre o problema da forma e de um molde a ser seguido.

Para mim, no entanto, talvez seja no algo queer, na maneira como se colocam, com narrações e gestuais brechtianos, no “orgulho gay” no modo de falar das bichas, uma decadence avec elegance do figurino e do cenário e na necessidade de mostrar uma parte feminina vilipendiada e vendida, por detrás de todo glamour, que talvez tenha me encontrado com este espetáculo. A dissecação não é apenas dos espetáculos, daqueles que os artistas fizeram ou viram antes e que deram origem a este, mas da própria “sociedade do espetáculo”, na qual vivemos, e em nós mesmos, espectadores com nossos fantasmas e tragédias, que nos impediriam de sair duma eterna e midiática caverna. E para que estas desconstruções que assisti existam em cena, sei que é preciso um norte de pensamento, uma aliança entre saberes diversos (teóricos ou não) dos quais será sempre preciso desconfiar sob pena de acabar por reduzir a obra ao “ilustrar” determinado autor, teoria, técnica ou grupo.

Incorporar a desconstrução dos valores, e mesmo das crenças mais arraigadas, é algo que me parece o melhor dos efeitos dessa nova cena, que também vem uma nova safra de artistas jovens, predispostos a chocar os conservadores de plantão.

No caso de Marlene e de tantos trabalhos estreados especialmente nos últimos anos, por artistas dessa cidade, com ou sem editais, podemos ver que em nosso tempo o maior espetáculo é o político, e o teatro em especial se aproxima desse caos para revermos o que há mesmo de apocalíptico nele e, nesse caso, o faz rindo disso e de si mesmo. Por que não?

(Disponível em: <https://cadernocriticas.blogspot.com/2016/07/cronica-de-uma-tragedia.html>)

O desejo de uma vida, travestida.

15.12.2015

O que mais me marca no trabalho do Coletivo As Travestidas é sua defesa pela afirmação de um modo de vida trans, criando numa zona de interseção (e conflito) entre arte, vida e política. Dizer isso implica pensar numa arte que não se cala diante de seu tempo, que vê o escuro de seu tempo, e sobre ele lança luzes, como diria o filósofo italiano Giorgio Agamben, em seu ensaio “O que é o contemporâneo”.

A associação com a filosofia e um pensamento político não são deslocadas. As formas de Quem tem medo de travesti estão, do começo ao fim, energizadas desse propósito. É uma opção assumida e anunciada por Patricia Dawson já nos primeiros momentos, após ouvirmos uma voz em off, numa gravação que mostra o desespero de um transexual, que depois poderemos associar ao professor que se suicida em Mossoró, perseguido pela intolerância de seu entorno. Algo que ecoa o que muitos já viram na dramaturgia de BR Trans quando Silvero Pereira fala sobre a sua relação de proximidade com uma comunidade de travestis em Aquiraz, como um motivo daquela criação.

Esse espetáculo me surge assim dentro de um enquadramento preciso, com suas marcações, canções e coreografias da direção de Silvero e Jezebel di Carli. Aqui problematizaria um ponto, não desconsiderando o engajamento do grupo, mas desejando abrir algum espaço de conversa entre o que já é sabido, uma “ideia” que se assume, nos

toca, e o que está latente como possibilidade a ser explorada. Creio que esse espetáculo surge de um dos movimentos de criação teatral que mais tem reverberado na cidade e no circuito nacional, valendo-se de uma trupe experiente, cujos trabalhos anteriores são verdadeiras mixagens entre arte e vida, pop e rock, arte mainstream das Divas e sua paródia.

Sendo apresentada, no repertório do Coletivo, lado a lado a BR Trans e Cabaré das Travestidas, QTMT joga com todas as possibilidades de expressão de seus potentes atores/performers, dentre eles a dança, o canto, o humor e a própria autobiografia que parece estar colocada em uma série de contos breves. Sinto que a relação com a música nesses momentos parece reforçar o já reforçado, dando a alguns relatos um tom que oscila entre a melancolia e o melodrama, que dada nossa cultura de massa televisiva, ou cinematográfica, corre o risco de se banalizar nas mesmas formas já conhecidas da TV e do cinema.

Na estética das técnicas e dos excessos, necessários aos modos de representar que abraçam, as Travestidas contudo impõem uma outra forma de ver a vida, e combater aquilo que lhes persegue, o preconceito. Montar-se e desmontar-se, em meio aos pequenos rituais, fofocas, conversas entre amigas revelam-nos outras formas de convivência. Falando de um corpo utópico, tema que tenho visto de diversas formas no teatro e nesse trabalho, concordo com as palavras de outro grande filósofo, Michel Foucault: “Mascarar-se, maquiagem, tatuar-se não é exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível [...]. Máscara, signo tatuado, pintura, depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo.”

(Disponível em: <https://cadernocriticas.blogspot.com/2015/12/o-desejo-de-uma-vida-travestida.html>)