

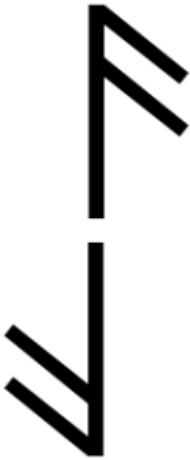
**ALBERTO FERREIRA DA ROCHA JUNIOR
(ALBERTO TIBAJI)**

ARACI: TEATRO BRASILEIRO, ESTUDOS QUEER E (AUTO) BIOGRAFIA

Resumo: este artigo é um dos resultados do projeto intitulado Araci, financiado pelo MEC e pela FAPEMIG. Buscamos situar nosso projeto e um espetáculo de mesmo título na história do teatro brasileiro em sua relação com as lutas do movimento pelos direitos da população LGBT a partir dos estudos queer.

*Palavras-chave:
Autobiografia; Queer; Teatro Brasileiro*

Alberto Ferreira da Rocha Junior (Alberto Tibaji) I



“Ma io non sono un pazzo a modo vostro, dottore!”

Enrico IV, Pirandello

¹ Doutor em Artes pela USP
(Orientador: Sábato Magaldi)
Instituição à qual está vinculado: UFSJ
– Universidade Federal de São João
del-Rei

> Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar o processo criativo de projeto intitulado “Araci”, comparando-o com alguns espetáculos brasileiros. O projeto vem sendo realizado desde fevereiro de 2014 e ainda está em andamento. O projeto possui financiamento do Ministério da Educação (PROEXT 2013) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), sendo que fomos contemplados também no edital Pesquisador Mineiro, com o mesmo projeto, cujo prazo de execução termina em dezembro de 2016. Os estudos queer e suas relações com alguns campos do conhecimento como educação, arte e literatura guiam a nossa pesquisa. Apesar de no Brasil termos alguns críticos que trabalham com os estudos queer, como Guacira Lopes Louro (2008), Richard Miskolci (2013) e Denilson Lopes (2012), é bastante raro encontrar pesquisas que relacionem teatro e estudos queer. Nosso espetáculo partiu de depoimentos de alunas e de alunos de graduação em teatro sobre suas experiências relativas à homossexualidade. Tentamos evitar o realismo e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Assim, o grupo trabalhou a partir de improvisações sem texto para construir cenas baseadas nos referidos depoimentos. Neles são recorrentes histórias que mostram o desejo de controle sobre detalhes da vida cotidiana: o modo de andar, de parar, a caligrafia, o modo de trazer um copo para alguém ou simplesmente o modo de segurar um copo d’água. Acreditamos que tal comparação entre obras possa mostrar que a diversidade sexual e a diversidade de gênero estão sendo performatizadas de um modo que desconstrói identidades.

>Estudos *queer* e loucura

O texto Henrique IV de Luigi Pirandello começa com a seguinte descrição:

Salão na casa de campo severamente decorado de modo a representar aquela que podia ter sido a sala do trono de Henrique IV na casa imperial de Goslar. Porém, em meio à decoração antiga, destacam-se da parede do fundo dois grandes retratos a óleo modernos (...). Ao levantar-se o pano, os dois valetes, como que surpreendidos, pulam do banco do rodapé onde estavam deitados e vão postar-se como estátuas, de um lado e de outro aos pés do trono, com suas alabardas (PIRANDELLO, 1990, p. 81-82).

Toda a peça é como uma espécie de truque, ou melhor, engodo: o espectador/leitor começa a acreditar num determinado sentido e repentinamente percebe que se trata de outro sentido. Se o cenário parece indicar que estamos na corte de Henrique IV, em Goslar, na Alemanha medieval, em breve descobriremos que tudo é efetivamente cenário e que estamos “numa casa de campo solitária, no interior da Úmbria nos nossos dias” (PIRANDELLO, 1990, p. 79). O personagem principal é um homem conhecido apenas por Henrique IV, nome do personagem que acredita verdadeiramente ser.

Apesar de nunca sermos informados sobre seu nome ‘verdadeiro’ – todos os personagens da peça possuem um nome ‘real’ e um nome ‘fictício’ – somos informados que, depois de ter caído de um cavalo, durante uma festa a fantasia em sua casa de campo, vestido de Henrique IV, começou a acreditar que ele realmente era

Henrique IV, ou seja, estava louco. Durante anos, amigos e família compactuam com sua loucura, fingindo que todos fazem parte da corte de Henrique IV. A peça começa no momento em que os personagens ‘reais’ decidem dar um basta na confusão, fazendo vir um médico para curá-lo de sua loucura. Henrique IV diz, então, a um outro personagem que sabe que não é ‘realmente’ Henrique IV e que não está louco:

Diante da soleira da porta principal, até onde os acompanhou, despede-se deles, que se inclinam. Dona Matilde e o Doutor saem. Ele fecha a porta e vira-se de repente, mudado. Palhaços! Palhaços! Palhaços! – Um piano de cores! Mal a tocava: branca, vermelha, amarela, verde... E o outro, então: Pedro Damiani. – Ah! Ah! Perfeito! Acertei! – Ficou com medo de aparecer de novo na minha frente! Dirá isso, transbordando de alegre frenesi, andando de um lado para outro, movendo os olhos, até, de repente, dar com Bertoldo, mais do que aturdido, assustado com a mudança repentina. Pára diante dele e apontando aos três companheiros também perdidos no assombro: Mas vejam só esse idiota aqui, me olhando de boca aberta... Sacode-o pelos ombros. Não está entendendo? Não está vendo como eu visto vocês, como ficam ridículos, como faço vocês aparecerem diante de mim, feito palhaços assustados! E se assustam só com isso, oh: têm medo que se rasgue a fantasia de palhaço que vocês vestem e que eu descubra que estão fantasiados; como se não tivesse sido eu mesmo a obriga-los a se fantasiarem, pelo gosto que tenho de bancar o louco (p. 145).

Mas quando o doutor e outros personagens voltam, Henrique IV nega tudo o que disse anteriormente para os outros personagens.

Finalmente, quando alguém tenta tirar dele a mulher amada, dirigindo-se ao médico, Henrique IV diz: “mas eu não sou um louco à vossa moda, doutor!” (p.169). A discussão prossegue e Henrique IV “fulminante, tirando a espada da cintura de Landolfo que está perto dele. Não estou louco? Então veja! E fere-o no ventre. Há um grito de horror. Todos acodem para segurar Belcredi” (p. 170). E a peça termina numa grande confusão: o personagem que foi ferido e que está sangrando diz que Henrique IV não está louco enquanto os outros personagens dizem que ele realmente está louco.

A questão levantada por Henrique IV quando ele diz “mas eu não sou um louco à vossa moda, doutor!” é semelhante à questão levantada pelos estudos *queer*. Como estabelecer regras ou parâmetros para saber se uma pessoa é louca, se ser louco é não seguir nenhuma regra? O que Henrique IV diz é que ele é tão louco que ele não corresponde a um louco tal como o doutor poderia imaginar. É isso que queremos dizer sobre o *queer* em nosso espetáculo. Ser *queer* não é seguir as regras de uma condição de ser *queer* [*queerness*]. Uma pessoa pode ser *queer*, mesmo que não ‘pareça’ *queer*. Como diz o poema de Ronaldo Brito:

*Parecer normal
sensata perfeitamente normal
exercer em paz a loucura
sem outra medida senão
suave e branda
loucura
(BRITO, 1989, p. 16)³*

A frase magistral de Pirandello, dita por um suposto louco, questiona exatamente a possibilidade de identificação da loucura. Se a loucura é a possibilidade de fugir das regras da razão, identificar e categorizar alguém como louco é precisamente negar o que há de próprio da loucura num louco. De modo análogo, quando classificamos um personagem de *queer*, recusamos ao personagem precisamente a impossibilidade de classificação. Cada personagem no espetáculo “Araci” poderia se apropriar da frase de Henrique IV e dizer para o público: ‘eu não sou *queer* segundo seu modo de pensar, doutor?... Melhor: não é porque eu sou um homem usando roupas masculinas que eu não sou *queer*, não é porque eu sou uma mulher usando roupas masculinas que eu sou necessariamente *queer*: ser lésbica ou gay não garante que eu seja *queer*.

>Sexualidade e realismo no teatro brasileiro.

Gostaríamos de enfatizar como é difícil encontrar texto e pesquisas que relacionem o teatro brasileiro e os estudos *queer* ou mesmo diversidade sexual e gênero. É um pouco mais fácil encontrar análises de texto e de performance sobre peças com temática LGBT.⁴

Um dos mais importantes dramaturgos brasileiros em relação a essa temática é Plínio Marcos (1935-1999), autor de peças importantes tais como: “Barrela”, “Dois perdidos numa noite suja”, “Navalha na carne”, “O abajur lilás” e “Querô, uma reportagem maldita”. Sobre uma das peças do dramaturgo, disse o crítico e historiador teatral Sábato Magaldi: “O microcosmo de *Abajur lilás* tem

³Vamos discutir sobre nosso espetáculo “Araci” mais adiante neste artigo.

Ronaldo Brito é poeta e também crítico de arte. Esse trecho é a quarta parte de um poema cujo título é ‘Quarta do singular’, que é também o título do livro. ‘Quarta do singular’ refere-se claramente às pessoas da conjugação verbal, criando uma nova.

⁴É importante mencionar a tese de doutorado de Rodrigo Carvalho Marques Dourado (2014) que compara três espetáculos brasileiros e um espetáculo argentino: ‘Luis Antônio-Gabriela’ (2011), ‘Ópera’ (2007), ‘Paloma para matar’ (2009) e ‘Carnes tolendas’ (2009 – Argentina).

validade própria, impondo-se pela correta psicologia e observação humana, a que a linguagem adequada empresta o justo tom realista”, e um pouco mais adiante acrescenta: “Abajur lilás existe como vigoroso documento humano, sem falsificações de nenhuma espécie. Plínio não sucumbiu ao lugar-comum de pintar uma prostituta boazinha, vítima da sociedade. Na áspera luta pela sobrevivência, elas se trucidam tanto quanto desejam se ver livres do explorador” (MAGALDI, 2014, p.699). A importância das peças de Plínio Marcos está frequentemente associada ao seu estilo realista e ao seu poder de protesto teatral. Poderíamos mesmo associá-la à famosa expressão atribuída a Émile Zola: as peças de Plínio Marcos são “fatias de vida”. Geralmente seus personagens pertencem a um universo situado nas margens da sociedade, um mundo cheio de violência e de exploração, cujo horizonte é frequentemente assobrado pela morte iminente e prematura.⁵ Homossexuais, prostitutas, cafetões, ladrões, assaltantes, assassinos, aparecem em todas as suas peças. A sexualidade nas peças de Plínio Marcos é mostrada de um modo rude e violento. Esse tipo de dramaturgia ainda agrada parte do público que crê que esta é uma forma de dar voz a pessoas socialmente quase invisíveis.

⁵ Alguns trechos deste artigo foram vertidos para o inglês por Elizabeth Jackson em artigo recentemente publicado.

⁶ A temática dos papéis de gênero pode ser encontrada em outros monólogos, mas a da diversidade sexual é encontrada prioritariamente nos dois monólogos que comentamos a seguir.

⁷ A censura contra as peças de Nelson Rodrigues era comum devido aos personagens incestuosos que eram geralmente, mas não sempre, heterossexuais. Gustavo Moreira Alves (2016) analisa, por exemplo, “O beijo no asfalto”, mostrando como frequentemente as análises da peça enfatizam o aspecto do papel da mídia na construção do real e, pouco o aspecto da homofobia.

Um exemplo mais recente do mesmo tipo de estética da cena é *Salmo 91*, de Dib Carneiro Neto (2008). A peça foi escrita em 1999, apesar de só ter estreado em 2007, sob a direção do renomado diretor Gabriel Vilela. Dib Carneiro Neto baseou seu texto no livro *Estação Carandiru*, de Drauzio Varella, também publicado em 1999. No livro, o autor conta um pouco de sua experiência enquanto médico voluntário no início de 1989 na Casa de Detenção de São Paulo, penitenciária localizada no bairro Carandiru. O livro de Varella inclui narrativas de vários detentos que estavam no presídio no dia do conhecido massacre.

O texto, Salmo 91, é organizado em dez monólogos e em dois deles pode-se claramente encontrar a presença da temática da diversidade sexual.⁶ Veronique de Milus é uma travesti que conhece bem o poder do sexo e usa-o para obter comida e drogas, assim como também para ter prazer; Zizi Marli é um homossexual submisso que limpa a cela em que está aprisionado; por intermédio do monólogo de Zizi, conhecemos também outros três personagens que não aparecem no palco: Patrícia Evelyn, que “matou um bofe e nem foi pega, a poderosa...” (p.72); Leide Dai; e Margô Suely que “agarrou na cabeça da Leide Dai e bateu com ela na parede até sangrar” (p.74) numa disputa a propósito de seu homem, Santão. Mas a realidade sexual dos detentos é complexa e no final de seu monólogo Zizi exclama: “Geeeente, o Santão tá dano a bunda pra Margô, aiii que revertério!!!!” (p. 76).

Antes de Plínio Marcos, em geral, só se encontravam esses tipos de personagens em peças muito populares e cômicas, como estereótipos, e na maioria das vezes, um homem vestido como uma mulher seria um personagem cômico enquanto uma mulher vestida como um homem seria um personagem sério. Tivemos também dos anos 1940 aos anos 1960 algumas das peças de Nelson Rodrigues em que a sexualidade foi teatralmente discutida e, em algumas delas, podemos encontrar personagens homossexuais e algumas referências ao tema LGBT.⁷

A partir do fim dos anos 1960, no Brasil, pode-se encontrar cada vez mais frequentemente peças que colocam personagens LGBT no palco. Isso foi tão evidente que Sábato Magaldi diria ironicamente em 1974, numa crítica a “Ladies na madrugada” que: “Um turista que desejasse conhecer a sociedade brasileira através do teatro, nos últimos tempos, concluiria que não temos desajustes sociais, superamos os conflitos verdadeiros de grandes camadas do povo e não precisamos reivindicar nada. A única preocupação e o único problema do país é o homossexualismo [sic]” (MAGALDI, 2014, p. 351)⁸.

Essa visão realista ou naturalista do teatro também pode ser observada em muitas peças que seguem o Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal, e suas metodologias: Teatro Fórum, Teatro Legislativo e Teatro Invisível, por exemplo. O tema da diversidade sexual tem sido discutido em vários grupos criados a partir de atividades do Centro de Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro: GHOTA (Grupo Homossexual de Teatro do Oprimido), Artemanha, Direito de Ser, Diversidade En(Cena) etc. As atividades e os espetáculos desses grupos foram sucintamente descritos em SANCTUM, SARAPECK (2015).

⁸ Listamos abaixo alguns exemplos de peças apresentadas em São Paulo que abordaram a temática da diversidade sexual: *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos (1966); *Navalha na carne*, de Plínio Marcos (1967); *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (1967); *Beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues (1970); *Andróginos – gente computada igual a você, dos Dzi Croquettes* (1972); *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, de Fernando Melo (1974); *O gênero que era nora*, de Aurimar Rocha (1974); *Ladies na madrugada*, de Mauro Rasi (1974); *Rock Horror Show*, de Richard O'Brien (1975); *A gaiola das loucas [La cage aux folles]*, de Jean Poiret (1976); *Boy meets boy*, de Bill Solly e Donald Ward (1977); *Os rapazes da banda*, de Mart Crowley (1978); *O abajur lilás*, de Plínio Marcos (1980); *Bent*, de Martin Sherman (1981); *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig (1982); *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de Rainer Fassbinder (1984).

⁹ Seria importante comentar os trechos citados de Magaldi em relação a seus valores em termos de diversidade sexual (a utilização do termo ‘homossexualismo’, por exemplo) e teatral (um show de travestis parece não poder ser uma obra de arte), mas não há espaço aqui para realizar essas discussões.

Ao mesmo tempo, porém mais raramente, podemos encontrar um tipo diferente de teatro no Brasil, que chamaríamos de queer. Um dos melhores exemplos é o do grupo Dzi Croquettes, cuja performance foi levemente inspirada no grupo teatral estadunidense The Cockettes. O primeiro espetáculo do Dzi era intitulado “Andróginos: gente computada igual a você” e foi apresentado no fim de 1972 no Rio de Janeiro e em 1973 em São Paulo. Se em 1974, escrevendo sobre Ladies na Madrugada, Magaldi critica o modo como a homossexualidade é encenada, antes disso, em 1973, em sua crítica ao espetáculo Andróginos, Magaldi vai afirmar:

O grupo não faz uma reivindicação de cidadania para o homossexualismo [sic] nem realiza um show de travestis, em que tentaria dar uma ilusão de feminilidade (o que sempre me causa a mais penosa das impressões). Apesar da premissa “igual a você”, Andróginos não apela para a compreensão da plateia, em nenhum nível. (MAGALDI, 2014, p. 295).

E termina sua crítica, afirmando:

Andróginos deveria, além do ambiente restrito da boate, ser apresentado numa sala de teatro, para chegar a maior número de pessoas. Em outro local, com pequenas adaptações, o espetáculo poderia ser julgado como exigente obra dramática. E o grupo carioca Dzi Croquettes passaria a computar-se em meio à nossa melhor vanguarda teatral. (MAGALDI, 2014, p. 295-296)⁹.

A primeira cena da peça mostra muito explicitamente o que esses artistas queriam encenar. Um homem de peito cabeludo, usando saia e de batom vermelho nos lábios, com uma voz grave diz:

*Nem senhores, nem senhoras
Gente dali, gente daqui
Nós não somos homens, também não
somos mulheres
Nós somos gente (citado em LOBERT,
2010, p. 48-49)*

Talvez *Dzi Croquettes e Secos e Molhados* – cujo primeiro LP lançado em 1973 teve uma repercussão significativa – tenham sido os primeiros grupos no Brasil a se apresentarem com informações heterogêneas em relação à identidade de gênero e à orientação sexual e a questionar as regras de expressão da identidade de gênero. Essa observação torna-se ainda mais importante quando situamos *Andróginos* na história do movimento LGBT no Brasil.

¹⁰ Uma primeira versão do capítulo intitulado *A epistemologia do armário* foi publicada em 1988.

¹¹ Chamo a atenção aqui para a referida tradução que, ao traduzir o título com um plural, parece-nos diminuir a potencialidade da problematização da categoria 'gênero' em geral para a compreensão do psiquismo e da sociedade humana.

¹² O Conselho Federal de Psicologia decidiu in 1985 que os psicólogos não tinham mais permissão para tratar a homossexualidade enquanto transtorno mental nem para tentar curar pessoas que tivessem relações sexuais com pessoas do mesmo sexo. Um grupo de trabalho internacional, com a participação do Brasil, recomendou, a partir da proposta de desclassificação das categorias relacionadas à orientação sexual para a CID-11, que: "o agrupamento F66 de categorias intituladas 'Transtornos psicológicos e comportamentais associados ao desenvolvimento sexual e à sua orientação' fosse retirado em sua integridade da CID-11", que deverá ser provavelmente publicada em 2017. Cf. <http://www.who.int/bulletin/volumes/92/9/14-135541/en/>. O texto da recomendação em inglês é: "the F66 grouping of categories entitled 'Psychological and behavioural disorders associated with sexual development and orientation' be deleted in its entirety from ICD-11".

Em primeiro lugar, é preciso lembrar que o Brasil estava sob uma ditadura severa desde março de 1964 e que em dezembro de 1968 o Ato Institucional nº5 fora publicado pelo governo militar e direitos humanos e políticos foram desprezados. O Congresso Nacional foi fechado e a censura aos órgãos de comunicação e às produções culturais tornou-se mais rígida. Devemos considerar também que os protestos de Stonewall nos Estados Unidos começaram apenas em junho de 1969 e que foram um importante marco na história do movimento organizado em favor da luta pelos direitos da população LGBT. No Brasil não foi muito diferente. Tivemos, nos anos 1960, alguns periódicos de vida bastante breve como *Snob*, *Le Femme*, *Gente Gay*, *Eros* publicados no Rio de Janeiro e *O Gay*, *Gay Society*, *Little Darling* publicados na Bahia. Eram, em sua maioria, jornais produzidos manualmente e muito semelhantes às colunas sociais de jornais de maior circulação, dedicados especificamente ao público LGBT. Foi mesmo criada a Associação Brasileira de Imprensa Gay – ABIG, que foi fechada depois do golpe militar de 1964. Será apenas em 1978 que o primeiro jornal LGBT será vendido em escala nacional: *Lampião da Esquina* (cf. RODRIGUES, 2007, p.56-62). Foi a partir da segunda metade da década de 1970 que o movimento LGBT organizado começou suas atividades no Brasil, portanto, um pouco depois do espetáculo do *Dzi Croquettes* (RODRIGUES, 2007, p. 66). Deve-se também levar em consideração que o livro *A epistemologia do armário* de Eve Kosofsky Sedgwick foi publicado pela primeira vez em 1990¹⁰, mesmo ano da primeira publicação de *Gender trouble* – traduzido no Brasil por *Problemas de gênero*.¹¹ Ainda em 1990, a Organização Mundial da Saúde (OMS) decidiu retirar o então chamado 'homossexualismo' da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde – CID –, até então considerado um transtorno mental.¹² Tudo isso para enfatizar o caráter pioneiro do grupo *Dzi Croquettes* e de seu espetáculo em 1972.

Num salto temporal bastante longo, em 2011, a peça *Luís Antonio – Gabriela* estreou em São Paulo. Dirigida por Nelson Baskerville, pode ser vista como uma espécie de espetáculo (auto)biográfico.¹³ O espetáculo conta a história do diretor e da sua irmã/do seu irmão Luís Antonio – Gabriela, que nasceu biologicamente com órgão genital considerado masculino e que muda para a Espanha onde vive como Gabriela. Um de seus aspectos mais interessantes é o fato de que o personagem Nelson Baskerville era encenado por uma atriz que não fingia ser um homem. Outro momento interessante era aquele em que se mostrava Nelson sendo sexualmente abusado por seu irmão Luís Antônio (depois Gabriela) de modo nada realista.

>Araci: projeto e espetáculo

Nosso projeto tinha como objetivo desenvolver pesquisa baseada na ideia de um teatro interessado, a partir do que Agamben entende por uma arte interessada, e baseado numa atividade de extensão: alunas(os) de graduação em teatro e pessoas da comunidade externa à universidade produziram um espetáculo de aproximadamente 45 minutos, baseado em depoimentos individuais sobre situações relativas às vivências LGBT.

Nosso principal interesse é investigar como construir um espetáculo sob uma perspectiva estética contemporânea - ou seja, um trabalho que não é baseado em um texto pré-existente e que não é construído em um estilo realista - e, ao mesmo tempo toca a importante questão dos direitos humanos LGBT. Criamos cenas que borram as fronteiras de gênero e não cenas que reforçam identidades sociais existentes. A importância da diversidade é enfatizada quando esses limites não são claros. De um ponto de vista político quando reforçamos identidades sociais, apesar de respeitarmos a diversidade, geralmente não vemos a importância do 'Outro' na constituição do 'Eu'.

Atores e atrizes, todos estudantes de graduação em teatro, contaram histórias sobre si mesmos e sobre outras pessoas sempre em relação ao tema LGBT. Esses depoimentos foram em grupo: todos os participantes sentaram em círculo e cada um contou algo que lhe aconteceu ou a alguém e que fosse importante para ele ou ela.

Esses depoimentos foram gravados por um aluno PIBIC Jr que também participou da pesquisa sob minha orientação, mas que não participou do espetáculo. As histórias faziam soar feridas ou estigmas e corremos o risco de transformar o processo de criação numa série de sessões de terapia de grupo. Tentamos evitar esse risco e simultaneamente tentamos nos desviar do Teatro do Oprimido de Augusto Boal.¹⁴

¹³A ideia da (auto)biografia vem da noção de espaço biográfico, desenvolvida por Leonor Arfuch (2010).

¹⁴Apesar de o Teatro do Oprimido de Augusto Boal ser um meio muito importante de transformação da realidade social, não é fácil encontrar espetáculos que seguem essa metodologia e que questionem o realismo no teatro.

Em seguida, as(os) alunas(os) foram estimuladas(os) a criarem cenas em relação às histórias que ouviram ou que contaram. Um aluno criou um pequeno texto, enquanto os outros focaram mais na criação de uma partitura de movimentos com frases curtas, tais como: “E quando abraço de mãe não cura?”; “Eu não tenho amigo viado”; “Agora, só eu posso destrancar você”; “Ser gay é maravilhoso”.

>Pega no copo direito

Era bastante comum nos depoimentos dos alunos ouvir histórias que mostravam a tentativa de controlar detalhes da vida diária: a maneira de andar, de parar, a caligrafia, a maneira de trazer um copo para alguém, o modo de apenas segurar um copo de água: “As normas regulatórias do sexo têm, portanto, caráter performativo, isto é, têm poder continuado e repetido de produzir aquilo que nomeiam e, sendo assim, elas repetem e reiteram, constantemente, as normas dos gêneros na ótica heterossexual” (LOURO, 2008, p.44).

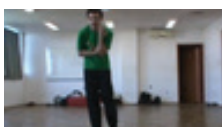
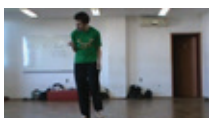
Como uma espécie de fantasma que assombra a vida cotidiana, o interesse sexual pelo mesmo sexo, o interesse por jogos e atitudes consideradas apropriadas para um sexo que não o nosso assombra a vida de pais, filhos e filhas. A necessidade de esconder de todo mundo esses interesses, a impossibilidade de escondê-los, a possibilidade de que qualquer gesto possa revelar esses interesses, a vergonha de ser admoestado em público ou em particular por ter demonstrado esses interesses e a necessidade de descobrir alguém com quem possamos compartilhar esses interesses são extremamente frequentes. A situação como um todo nos lembra a noção de poder de Foucault:

Onipresença do poder: não porque tenha o privilégio de agrupar tudo sob sua invencível unidade, mas porque se produz a cada instante, em todos os pontos, ou melhor, em toda relação entre um ponto e outro. O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares. E “o” poder, no que tem de permanente, de repetitivo, de inerte, de autorreprodutor, é apenas efeito de conjunto, esboçado a partir de todas essas mobilidades, encadeamento que se apoia em cada uma delas e, em troca, procura fixá-las. Sem dúvida, devemos ser nominalistas: o poder não é uma instituição nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada (FOUCAULT, 2015, p. 101)

Criamos alguns exercícios para estimular dois tipos de sensações nos participantes: ser vigiado o tempo todo e ser diferente da maioria. Com base na ideia de controle e poder, construímos uma cena cujo texto foi criado por um dos participantes:

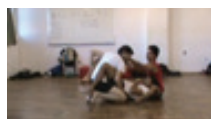
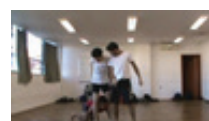
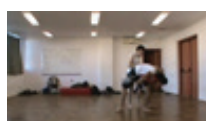
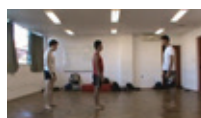
Você está muito afeminado. Vou te colocar no futebol. Futebol é coisa de menino, lá tem menino e você não vai ficar assim do jeito que você é. Pega no copo direito. Homem não pega no copo assim. Quando você for na casa da sua avó, não conversa com as suas primas. Já disse: não conversa com meninas.

No início do processo do trabalho criativo, em junho de 2014, esta cena foi uma espécie de um monólogo. Um dos estudantes, Weverton Andrade Silva, assumiu a postura de um adulto e repetiu o que ele ouvira quando era uma criança.



Podemos observar que os gestos do aluno são extremamente restritos: a ação concebida pelo aluno/ator foi andar para a frente em uma linha reta para o público, dizendo o texto e fazendo alguns gestos com os braços. Talvez pudéssemos dizer que a partitura é o resultado da relação do artista com sua própria memória. Poucos dias depois deste trabalho de exposição de memória, o diretor da equipe decidiu agrupar três partituras diferentes: a de Weverton Andrade, a de Júnio de Carvalho e a de João Bennett. No entanto, esta nova

partitura em trio desperdiçava a violência do texto e perdeu a força das outras duas partituras individuais, uma das quais tinha um texto que dizia: “Eu não tenho amigo viado”.



O diretor decidiu então retirar o monólogo do ator e deixar os outros dois atores com a sua partitura como um duo e criou uma nova partitura em outro duo entre o ator Weverton Andrade e o ator Júnio de Carvalho.

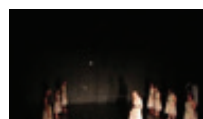


A nova partitura com o novo duo enfatizou a violência do texto com um ator em uma posição hierática e num plano mais elevado acima do outro, enquanto o ator, que fez a maior parte de sua partitura no chão, realizou movimentos que pareciam de dança clássica e executou gestos considerados socialmente como femininos. No entanto, mesmo se os atores não diziam nada no início da partitura e, embora muitos movimentos não fossem exatamente realistas, a cena ainda parecia uma espécie de depoimento, recontada pelo ator Weverton Andrade, invertendo os papéis reais, assumindo a posição de um possível pai, expressando as suas opiniões de forma rude e explicitamente homofóbico, contra um menino angustiado e impotente, que em um dado momento, no final da partitura, decide enfrentar o homem que expressa o descontentamento em relação ao comportamento *queer* de seu filho.

A partir deste momento, o diretor decidiu intervir e depois de algumas improvisações, a equipe decidiu que os dois atores deveriam tirar suas roupas – Weverton Andrade e Júnio de Carvalho. Depois disso, o ator Weverton Andrade foi vestido por um ator e uma atriz com as roupas femininas que Júnio de Carvalho estava usando antes e Weverton disse seu texto usando o vestido colorido, atacando verbalmente o outro ator, que estava deitado no chão vestindo apenas uma cueca.

A cena geralmente causava um certo estranhamento porque o homem homofóbico estava usando roupas de mulher. O espectador podia facilmente identificar a relação hierárquica (aquele que fala está em pé e quem ouve está deitado), a situação familiar (aquele que está deitado não sabe como segurar o copo de um modo masculino) e a situação do confronto final, quando a pessoa que está deitada levanta-se e obriga o outro personagem a deixar a cena.

No entanto, o fato de que o personagem homofóbico está usando um vestido, obriga o espectador a mais uma interpretação da cena que pode, por exemplo, estar relacionada ao fato de que julgamos outras pessoas, sem olhar para nós mesmos, ou então, o que não é incompatível com a interpretação anterior, que o espectador observa com que frequência a homofobia pode ser encontrada dentro do grupo LGBT ou, finalmente, como os outros nos vestem e nos fazem ser o que eles acham que devemos ser.



Assim como no texto de Pirandello, *Henrique IV*, o espectador é surpreendido com significados diferentes do que ele esperava. Um ator do sexo masculino em um vestido não é necessariamente *queer*, ele não é necessariamente alguém sem preconceitos contra a população LGBT.

E logo após esta cena, dois atores entravam usando vestidos também, paravam no centro do palco e diziam: “Ser gay é maravilhoso!” E esta frase soava ao mesmo tempo irônica e sincera. Irônica, por causa da cena homofóbica que acabamos de ver e sincera devido à forma como os atores diziam. Em seguida, entrava uma atriz usando um vestido que dizia: “Ser e não ser, é maravilhoso”.¹⁵

A cena que descrevemos e analisamos neste artigo era tão poderosa para o público que decidimos repeti-la perto do final do espetáculo. Todos os atores e atrizes entravam em cena, um por um, em silêncio e paravam de frente para o público. Todos faziam os mesmos movimentos – a mesma partitura – ao mesmo tempo ainda em silêncio. Depois disso, todo o elenco repetia todos os movimentos ao mesmo tempo, mas agora dizendo o texto criado por Weverton Andrade. Este cara a cara parecia uma atitude desafiadora, como se as atrizes e atores estivessem devolvendo ao público – à sociedade – o que pessoas LGBT ouvem em suas vidas cotidianas.



Depois de todas essas mudanças, quando pensamos que esta cena estava resolvida, Weverton Andrade teve de abandonar o espetáculo e fomos obrigados a repensar toda a cena novamente, principalmente porque o grupo decidiu que não seria bom substituir esse ator por alguém que não tivesse participado de todo o processo criativo de trabalho. Além disso, tínhamos naquele momento um armário em cena, portanto, decidimos mudar tudo mais uma vez.¹⁶ Um ator, Thales Rocha, vestido com roupas de homem, entra no armário, fazendo gestos como se ele fosse um mágico. Um ator e uma atriz giram o armário como num passe de mágica. Quando param, dois atores – Thales Rocha e Júnio de Carvalho – saem do armário. Thales Rocha ainda está vestido com roupas de homem, enquanto o outro ator está usando um vestido vermelho. O primeiro tira suas roupas rapidamente. Ele está vestindo um espartilho vermelho por baixo das roupas masculinas. Em seguida, uma atriz vem e obriga-o a colocar a roupa masculina de novo, enquanto outro ator tira o vestido vermelho de Júnio de Carvalho. Júnio é levado por duas atrizes para uma bacia onde é lavado por elas. Finalmente, ele sai da bacia, deita-se no chão e Thales Rocha diz o texto.

¹⁵Esta cena foi modificada no decorrer das apresentações. Sua parte inicial foi deslocada para outro momento do espetáculo e a parte final foi totalmente suprimida.

¹⁶No espetáculo a metáfora ‘sair do armário’ foi materializada e atrizes e atores estavam constantemente e, literalmente, entrando e saindo do armário.



Nesta versão, a referência à expressão *sair do armário* é explícita. Ambos os personagens literalmente saem do armário. No entanto, enquanto um deles publicamente, mesmo sendo um homem, veste roupas da mulher, o outro usa publicamente roupas de homem e esconde que está usando roupas femininas por baixo, sendo a cor vermelha facilmente associada ao desejo e à paixão. A mulher que obriga o homem a colocar as roupas masculinas de volta é geralmente vista como a sociedade em seu conjunto, que não aceita esse tipo de problema de gênero. Um homem deveria usar apenas roupas de homem e uma mulher, apenas roupas de mulher.

>Considerações finais

Ao classificar um personagem de queer, recusamos ao personagem justamente a impossibilidade da classificação. Cada personagem no espetáculo Araci poderia se apropriar da frase de Henrique IV e dizer ao público: “mas eu não sou queer à vossa moda, doutor”. Melhor: não é porque eu sou um homem vestindo roupas de homem que eu não sou queer, não é porque eu sou uma mulher vestindo roupas masculinas que eu sou necessariamente queer: ser gay ou lésbica não garante que eu sou queer.

Nosso objetivo com o espetáculo não era reforçar identidades de gênero ou sexuais. Queríamos borrá-las e mostrar que poder e sexualidade estão interligados. Começar o nosso trabalho a partir de depoimentos autobiográficos nos mostrou que mais importante do que contar uma história comovente sobre pessoas LGBT era mostrar que, mesmo em gestos cotidianos e na performance da vida cotidiana, podemos observar a inter-relação entre poder e sexualidade. Mais importante do que lutar por uma identidade de gênero ou subverter normas heterossexistas, é problematizar gênero e sexualidade em sua relação com o cotidiano social e, nesse sentido, transformar a realidade sem necessariamente indicar os caminhos a serem seguidos. Sobre esse assunto, podemos citar Judith Butler:

Aqui parece sensato evocar novamente Foucault, que, ao afirmar que sexualidade e poder são co-extensivos, refuta implicitamente a postulação de uma sexualidade subversiva ou emancipatória que possa ser livre da lei. Podemos insistir nesse argumento, salientando que ‘o antes’ e ‘o depois’ da lei são modos de temporalidade discursiva e performativamente instituídos, invocados nos termos de uma estrutura normativa que afirma que a subversão, a desestabilização ou o deslocamento exigem uma sexualidade que de algum modo escape das proibições hegemônicas a pesarem sobre o sexo. Para Foucault, essas proibições são invariável e inopinadamente produtivas, no sentido de que ‘o sujeito’ que supostamente é fundado e produzido nelas e por meio delas não tem acesso a uma sexualidade que esteja, em algum sentido, ‘fora’, ‘antes’ ou ‘depois’ do próprio poder (BUTLER, 2015, p.63)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Gustavo Moreira. Crise do drama no asfalto brasileiro: a heteronormatividade posta em xeque em Nelson Rodrigues. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), UFOP, 2016.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BRITO, Ronaldo. Quarta do singular. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CARNEIRO NETO, Dib. Salmo 91. São Paulo: Terceiro nome, 2008.
- DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. Bonecas falando para o mundo: identidades sexuais 'desviantes' e teatro contemporâneo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), UFBA, 2014.
- FOUCAULT, Michel. História da sexualidade. São Paulo: Paz e Terra, 2015. v.1.
- LOBERT, Rosemary. A palavra mágica. A vida cotidiana do Dzi Croquettes. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2010.
- LOPES, Denilson. O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.
- LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho. Ensaio sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MAGALDI, Sábado. Amor ao teatro. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2014.
- MARCOS, Plínio. Plínio Marcos. São Paulo: Global, 2003.
- MISKOLCI, Richard. Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças. 2ª ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica; Ouro Preto: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2013.
- PIRANDELLO, Luigi. Henrique IV. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni. Henrique IV e Pirandello. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1990. p. 75-170.
- RODRIGUES, Jorge Luís Pinto. Impressões de identidade: Histórias e Estórias da formação da imprensa gay no Brasil. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal Fluminense, 2007.
- SANCTUM, Flavio et al. Teatro do oprimido e outros babados: a diversidade sexual em cena. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

ABSTRACT

This article is one of the results of the project Araci, which enjoyed sponsorships of MEC and FAPEMIG. We seek to place our project and a performance also called Araci in the history of Brazilian theater in its relation to the struggles of the movement for the rights of LGBT people from the bias of queer studies.

KEYWORDS

Autobiography; queer; Brazilian Theatre