

**ADÃO FREIRE MONTEIRO
LUIS MARCIO ARNAUT DE TOLEDO**

A PRODUÇÃO PERFORMATIVA DE
UM HOMEM NA CENA TEATRAL

Resumo



Como é o homem do seu espetáculo? Com essa pergunta e com as vozes que ecoam dos grupos reflexivos de homens autores de violência doméstica de gênero, este texto discorrerá sobre a produção do masculino no teatro, em obras onde pude acrescentar e/ou discordar, ampliando conceitos, parafraseando trechos de entrevistas cedidas por artistas e diretores de quatro espetáculos na cidade de São Paulo em 2016 e 2017.

Palavras-chave:

Homem. Gênero. Performatividade.

A PRODUÇÃO PERFORMATIVA DE UM HOMEM NA CENA TEATRAL

Adão FREIRE MONTEIRO¹
Luís MARCIO ARNAUT DE Toledo²

¹ Mestre e doutorando em Artes Cênicas pela ECA/USP em Teoria e Prática do teatro. Linha de pesquisa: Texto e Cena. Ator e pesquisador, integrante do GEPRAGEM - Grupo de Estudos e Pesquisas em Gênero e Masculinidades e Fórum Paulistano de masculinidades. Professor do Núcleo Estruturante da Formação Faculdade Integrada - FFI. Tem experiência na área de Artes e educação, com ênfase em Teatro, com interesses em dramaturgia pessoais, corpo, performance, gênero e masculinidades. ORCID: 0000-0002-3798-0335. Email: adaofmonteiro@gmail.com.

² Doutor em Teoria e Prática do Teatro pela Universidade de São Paulo (Escola de Comunicação e Artes - USP). Possui graduação em Licenciatura em Teatro pela Faculdade Paulista de Artes (2015). Especialista em Teatro-Educação (2017) pela Faculdade Paulista de Artes. Atualmente é consultor em dramaturgia e membro da Cia. Teatral Triptal e da Cia. Imaginatrice. ORCID: 0000-0002-9301-2339. Email: sp.vi@hotmail.com.

Um momento histórico. O homem está no centro, mas só relativamente. (BRECHT, Bertolt. Um homem é um homem, 1987, p. 185).

No período que compreende esta pesquisa (2016 – 2017) houve uma profícua produção de espetáculos tratando sobre assuntos que, pela urgência dos debates e/ou pela impaciência dos conceitos, não foram bem aceitos ou simplesmente proibidos de entrar em cena. Sob o atual debate (e confusão) do conceito de lugar de fala, artistas promoveram encontros e debates sobre quem ou o que se podia representar no teatro. A partir dos lugares de fala, e de escuta do masculino e do feminino, veremos como foi produzido e performado o homem nessas cenas teatrais.

Como é o homem do seu espetáculo? Este é o questionamento que eu me fiz e repassei às entrevistadas sobre as produções do masculino em seus espetáculos. As reflexões das artistas, atores e diretores entrevistados são parafraseadas, acrescentadas, confirmadas e/ou discordadas por mim e com os ecos das vozes de homens em grupos reflexivos³ sobre masculinidades e violência de gênero. Qualquer semelhança...

³ Grupos Reflexivos são grupos de homens autuados pela lei Maria da Penha (11.340/6) encaminhados pelo juizado de violência doméstica e familiar. É um espaço para o encontro de homens em questionamento, conflito e/ou situação de violência doméstica ou de gênero. Tem por objetivo conhecer, debater e possibilitar o aprendizado das masculinidades que respeitem e promovam os direitos humanos das mulheres e homens. Esta pesquisa foi feita junto aos grupos reflexivos de 2014 a 2017 na ONG Coletivo Feminista Sexualidade e Saúde, em São Paulo. Site da ONG: <https://www.mulheres.org.br/coletivo-feminista/>. Acesso em: 16 maio 2021.

Eles por Eles: Peça 1 – Estudo sobre o masculino: primeiro movimento

Figura 1. *Estudo sobre o masculino: primeiro movimento.*



Foto: Andréia Teixeira, 2016.

Um espetáculo de homens, sobre homens, com homens. *Estudo sobre o masculino: primeiro movimento*. Um espetáculo construído em processo colaborativo a partir de *feedbacks* de palestras, *workshops* e improvisações feitas em sala de ensaio, tendo como coordenador do processo, Antonio Duran⁴. Duran é dramaturgo e tem um dos seus textos, *Piegas?*, como fio condutor do processo.

O dramaturgo do espetáculo e coordenador do processo colaborativo nos conta em seu texto *Breve exposição de uma pesquisa artística: a crítica interna em um processo de criação colaborativo* (Duran, 2016) que a investigação artística teve como contorno para tal estudo a fragilidade, no contemporâneo, de homens nascidos nas décadas de 1960 e 1970. Uma proposta conceitual que elegeu três eixos de pesquisa acerca das condições do masculino: o homem e sua formação cultural; o homem na relação com o outro e o homem consigo mesmo.

Durante os encontros que se davam, a princípio durante quatro horas, duas vezes por semana, com homens dentro da faixa etária e expectativas a que aspirava o estudo, percebeu-se uma escassez considerável de depoimentos pessoais dos atores. Havia uma impressão geral que seus depoimentos acerca de suas fragilidades estavam em certa zona de conforto, um controle evidenciado pelo modo de se expressar distanciado e racionalizado (DURAN, 2016).

Esta percepção do dramaturgo sinaliza como em geral o homem se coloca (aqui su-

blinho “lugar de fala”) em relação a ele e aos assuntos que o rodeiam, “de forma vaga e racionalizada”. Um lugar sem lugar, mantendo a ordem dos que possuem o discurso, nos termos foucaultianos, referindo-se a poder e controle. Falam tais homens, a partir de um sistema estrutural que determina o imaginário social (RIBEIRO, 2017). O imaginário, neste caso, de que homem não tem fragilidades ou, pelo menos, não pode manifestá-las.

O contorno dramaturgicamente do espetáculo *Estudo sobre o masculino: primeiro movimento* foi a fragilidade do homem de meia idade. Uma fragilidade que não se expressava, assim como não aparecia o machismo deles, esperado pela coordenação.

A qual fragilidade nos referimos? Receio de expor o que supostamente mostre uma fraqueza, uma debilidade, entre elas, a perda da virilidade e todos os significados que vêm junto com a ideia de um homem viril, como por exemplo, não ser aquele que age e sempre toma a iniciativa das coisas, que não saiba como solucionar todos os problemas que se apresentam, que perca a capacidade de ereção na relação sexual, a impossibilidade de demonstrar doçura etc. (DURAN, 2016).

Não apareciam tais fragilidades e machismos por que não os tinham? Aqui faço uma correspondência com o objetivo desta pesquisa que, pelo recorte da performatividade, questiona sobre os homens que performam a violência de gênero para assegurar-lhes tal “condição” de masculino. Esses homens não se reconhecem como violentos, pois, em suas próprias falas e exposições, acham-se naturalizados e seguindo uma “ordem”. Quando esta ordem é subvertida, tirando-os de uma condição de poder, suas ações para o retorno de tal “ordem” podem se configurar como violentas, embora eles não as reconheçam dessa maneira.

Seguindo os procedimentos para a dramaturgia do espetáculo, chegou-se a considerar, por parte do núcleo de direção, que a fragilidade de tais homens de meia idade estava justamente na dificuldade de se mostrarem frágeis. Uma estratégia, que a meu ver, sai pela tangente, confirmando o não lugar hegemônico do homem cisgênero, heterossexual.

⁴ Antonio Luiz Gonçalves Junior (Antonio Duran) é ator, dramaturgista e diretor; doutorando em Artes Cênicas pela USP; pesquisador da cultura na sociedade do espetáculo pela Faculdade Cásper Líbero, e da estética contemporânea na faculdade de Filosofia da USP; mestre em comunicação e mercado; e professor convidado da SP Escola de Teatro.

Uma pergunta, a mesma pergunta, foi lançada por mim para as/os diretoras(es), coordenadora(es) dos espetáculos aqui apresentados: Como é o Homem do seu espetáculo?

Antônio Carlos Duran responde:

Podemos dizer que eles conhecem pouco ou, melhor, que há significativa dificuldade de reconhecerem suas fragilidades. Talvez, devido a uma resistência de estabelecer contato subjetivo consigo mesmo, com o que sente, assim como uma dificuldade de se expor, ou ainda ambas. Essas questões foram se revelando no decorrer do processo de criação, especialmente após o procedimento da “cadeira quente”⁵, quando se evidenciou, nas falas, operações racionais de defesa para escapar, talvez, de um pressuposto sofrimento. Indicando assim, que uma das mais significativas fragilidades desses homens era demonstrar sua própria fragilidade (DURAN, 2016).

Cabe informar que, embora essa seja a impressão geral, foram bem distintos, entre eles, o grau de exposição, de resistência e de entrega a si e ao trabalho, acrescenta Duran.

Peça 2 – Aquilo que me arrancaram foi a única coisa que me restou⁶

A Motosserra Perfumada⁷

O texto *Aquilo que me arrancaram foi a única coisa que me restou*, do poeta Biagio Pecorelli, pernambucano radicado em São Paulo, narra a trajetória de Matheus, um jovem *junkie* que corre pela cidade batendo de porta em porta para reaver pedaços do seu corpo. Cada um dos órgãos pode ser visto como metáfora de temas afetivos e existenciais da vida do personagem e do público. A encenação toma a correria de Matheus para reaver seus pedaços como trampolim para problematizar em cena a construção do gênero masculino, evidente no objetivo principal do personagem, que é o de reconquistar, com seu pai, seus olhos para conseguir chorar.

Uma conversa entre dois nordestinos (eu

maranhense, ele pernambucano) em uma “padoca” (padaria, em dialeto paulistano) em um dos bairros mais transviados de São Paulo: República, na fronteira com Arouche. Pergunto a Biagio, o diretor do espetáculo, como é o homem do espetáculo?

É um homem inacabado. No espetáculo a gente pendura uma peça de carne a cada cena, a cada quadra que o personagem, na trajetória dele, vai se reconstruindo. E eu sempre insisti muito, enquanto diretor, que a gente nunca completasse esses ganchos. A gente pendura sete ou oito pedaços de carne e tem treze ou quatorze ganchos. A gente entende que esse homem está em construção. Ele precisa ser construído. Ele não termina sua trajetória na peça acabado, pronto. Essa é uma questão que, aliás, é uma questão digamos, quase arquetípica pro feminismo. A questão que Beauvoir fala que a mulher não nasce pronta (PICARELLI, 2018, entrevista para o autor).

Figura 2. *Aquilo que me arrancaram foi a única coisa que restou.*



Foto: Sandra Selva, 2015

Lembramos, nesse momento, que a figura do açougueiro é recorrente nos trabalhos sobre femininos e masculinos. Ele aparece no espetáculo *Aquilo que me arrancaram foi a única coisa que restou* como mais um arquétipo masculino, com um avental escrito “Cunha”, como uma referência ao então presidente da câmara dos deputados, Eduardo Cunha. Eu pergunto ao

⁵ Jogo proposto pelo coordenador do grupo onde um integrante vai ao centro, senta-se numa cadeira e é questionado, arguido pelos outros integrantes.

⁶ *Aquilo que me arrancaram foi a única coisa que me restou* estreou em novembro de 2015, no Centro Cultural São Paulo (CCSP), durante a X Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo.

⁷ A MOTOSSERRA PERFUMADA reúne atores, atrizes, artistas de performance, músicos e pesquisadores do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP que desenvolvem trabalhos independentes desde 2007. O encontro se deu em maio de 2014 em torno do texto *Aquilo que me arrancaram foi a única coisa que me restou*, do poeta e integrante do grupo Biagio Pecorelli, com o objetivo de pesquisar e montar a peça, sob forte influência da performance.

diretor do espetáculo qual era o homem que se estava performando? Ele era o açougueiro?

Então, você falou do açougueiro, é porque a gente no espetáculo, a gente coloca em cena todas essas figuras masculinas, essas figuras arquetípicas masculinas. Então tem o Rambo, tem o Superman e tem esse açougueiro no final que vai entrar pra compor esse cenário que é feito de muitas carnes penduradas e as facas no chão. Então ele entra com a faca maior do que todas as facas que tiveram na peça até então, ele entra pra botar ordem na casa. É o pai. O açougueiro é o pai. O [Eduardo] “Cunha” é porque nós encenamos a peça pela segunda vez em plena votação do *impeachment* da Dilma. Então a peça foi sendo contaminada cada vez mais por esse contexto. Quando a gente via as imagens daquele bando de homens, na câmara e no senado federal, à frente daquele *impeachment* de uma mulher, a gente não podia deixar de trazer essas figuras pra dentro da peça. Era uma cena de uma festa, uma festa bem “bagaça”, e estavam todos os mascarados lá. Tinha o [Eduardo] Cunha, o [Geraldo] Alckmin, o [Sérgio] Moro, o [Michel] Temer, que ficava rasgando, disputando a faixa com o Aécio [Neves]. Era uma “bagaça” total com esses políticos. Uma orgia do mal. Todos homens (PICARELLI, 2018, entrevista para o autor).

No espetáculo dirigido por Biagio, a carne pendurada e esfaqueada pelo açougueiro refere-se, em certa camada, à carne do masculino também, pois trata-se dos pedaços do homem, no caso Matheus, personagem da peça, que está à procura de recompor-se, esse homem despedaçado que procura seus olhos para poder chorar, o que, segundo o diretor, baseia-se no clichê “homem não chora”. Uma outra camada, “essas carnes serem da mulher, o modo como a gente vê a mulher, um pedaço de carne”, comenta Biagio.

Apesar de ser lido como um clichê, este homem que não chora também é diagnosticado pelos profissionais que coordenam os Grupos Reflexivos e grupos de estudos com homens em ressocialização, como é descrito pelo psicólogo Thales Furtado Mistura em sua experiência como coordenador dos grupos e relatada em sua dissertação de mestrado: “Os ‘rios de lágrimas’ derramados pelas mulheres, contrapõem-se ao deserto dos olhos dos homens” (MISTURA, 2015, p. 11). O psicólogo se refere aos espaços de socialização masculinos, por exemplo, o jogo de futebol, os bares, como espaços que não permi-

tem ao homem falar de si, ou seja, espaços que “obrigam” o homem a performar um masculino produzido pelo clichê “homem não chora”.

Na construção do homem existem cobranças que, ao cumpri-las, ou seja, ao performarmos o papel masculino, conscientes ou não, seguimos a ordem e satisfazemos às expectativas masculinas e femininas. Nos grupos reflexivos de homens autores de violência, as afirmações recorrentes de serem homens são: ter pênis; gostar de mulher; e ser honesto. A honestidade é também uma marca masculina. Um homem de palavra!

Os homens em processo de ressocialização dizem saber o que os faz homens, homens de verdade, referindo-se à produção performativa que têm que desempenhar a partir de sua genitalia. Como uma primeira questão do *workshop* “Como se Produz um Homem” (MONTEIRO, 2017) coloca-se: 1) Você é Homem? () SIM; () NÃO, e a segunda: 2) Por quê? Direciono essas questões para o diretor Biagio e ele diz que não saberia responder.

Estar fora da “casinha” ou “moldura de gênero”, expressões ditas por Biagio, faz-nos viver em bolhas. Sublinho, a partir da proposta do *workshop*, a importância de nos enxergarmos como seres construídos em gênero e que temos lugares, que por agora são construídos de fora pra dentro, mas que talvez haja possibilidades de implodi-los também. Se notarmos que somos construídos podemos nos possibilitar a desconstrução, outra forma de construção.

Eles por Elas: Peça 3 – Feminino Abjeto

Figura 3. Atrizes de *Feminino Abjeto*.



Foto: Laio Rocha, 2017.

Foi realizada entrevista com a diretora Janaína Leite⁸ sobre o processo *Feminino Abjeto*⁹.

Feminino Abjeto é resultado de um processo de criação coletiva, orientado por Janaína Leite, a partir de uma longa pesquisa sobre o feminino e sobre o conceito de abjeção proposto pela filósofa e psicanalista Júlia Kristeva, como citado por Leite:

Se é verdade que o abjeto solicita e pulveriza simultaneamente o sujeito, compreende-se que ele experimenta sua força máxima quando, cansado de suas vãs tentativas de se reconhecer fora de si, o sujeito encontra o impossível nele mesmo: quando percebe que o impossível é o seu ser mesmo, descobre que não é outro que o abjeto. A abjeção de si será a forma culminante dessa experiência do sujeito ao qual é revelado que todos os seus objetos repousam somente sobre a perda inaugural fundante de seu próprio ser (KRISTEVA *apud* LEITE, 2017, p. 21).

A pesquisa do espetáculo *Feminino Abjeto* também é atravessada por referência à artista espanhola Angélica Liddell, conhecida por sua radicalidade e exploração de limites entre arte e vida, o que seduz a diretora da peça, por Angélica jogar o jogo da contradição, não querendo opor homens a mulheres.

Tivemos algumas provocações, por exemplo: “Eu não sou bonita”¹⁰, é o nome de uma peça da Angélica Liddell, nele o masculino muitas vezes aparecia como pra quem eu quero ser bonita. É o caso da cena da atriz Ramila [dentro do espetáculo *Feminino Abjeto*] que conta uma história real, não é dela, mas de uma pessoa próxima. Ela conta um estupro por um amigo próximo que deu uma carona, estuprou-a e ela disse: – Nesse dia eu senti que eu era bonita. Porque, de alguma maneira, de novo, é como se precisássemos da autorização do desejo do outro. É horrível, é atroz, mas tem algo da contradição, de você ser desejada, você precisar da confirmação do olhar masculino, vem muito dessa construção (LEITE, 2018, entrevista para o autor).

A diretora se refere à construção do mas-

culino numa relação heterossexual, que, a seu ver é perversa “porque ele é feito de um imaginário muito fechado desses papéis herdados”. Janaína (2018) também considera que joga com “as armas de vítima” da mulher que é, ou seja, performa a produção dessa mulher.

Eu, como mulher, me coloco nessa condição muitas vezes. Porque eu jogo também. Tem mulher que realmente não tem condições materiais de sair desse jogo. O que acontece quando eu, estando na mesma posição que você, você não é meu patrão e eu numa relação com você começo a entrar num jogo imaginário que pressupõe quem seduz ou é seduzida, a que espera ou faz esperar, fazer mover um monte de peças imaginárias aí. O feminino abjeto tem haver com isso: por que eu ainda introjeto papéis que, eu não estou sob pressão, sob coerção, sob ameaça de violência ou privações materiais, e ainda assim a gente vive um jogo de forças que é desigual? Isso tem a ver com o imaginário. Ou a gente disputa pelo imaginário pra poder estar realmente numa disputa de igual pra igual com o homem, ou a gente diz:

– Ah não, vocês são malvados, nojentos; e toma um bode, o que tá rolando, um bode terrível dos homens (o que é um bode legítimo), ou seja, ou a gente blinda as relações ou a gente avança nesse imaginário. Então pra mim, é dos dois lados, a questão do masculino pra mim agora é: como é que a gente enfrenta essas contradições? Pra mim não adianta reduzir o cara ao escroto machista, porque eu não ganho nada com isso, não avanço no enfrentamento com ele, no enfrentamento de imaginários. Ou essas contradições aparecem, ou esse masculino bota pra fora onde essas contradições aparecem, como é bizarro, ou do feminino, onde esse desejo é bizarro, ou a gente vai ficar fazendo a linha tipo – resolvemos coisas que não estão nem um pouco resolvidas (LEITE, 2018, entrevista para o autor).

É na disputa pela transformação do imaginário que produz vítimas e algozes, performatos por homens e mulheres, que, segundo a diretora de *Feminino Abjeto*, é travada a ver-

⁸ Janaína Leite é pesquisadora, atriz, diretora, dramaturgista e uma das integrantes e fundadoras do grupo XIX de Teatro de São Paulo.

⁹ *Feminino Abjeto* conta com 13 atrizes/performers/autoras em cena: Ana Laís Azanha, Bruna Betito, Cibele Bissoli, Débora Rebecchi, Emilene Gutierrez, Florido, Gilka Verana, Juliana Piesco, Letícia Bassit, Maíra Maciel, Olívia Laguna, Ramila Souza e Sol Fraganello. Assistente de direção: Tatiana Caltabiano. Dramaturgismo: Tatiana Ribeiro.

¹⁰ Direção e atuação: Angélica Liddell. Sinopse: Criada a partir de uma experiência de abuso sexual sofrido por Angélica Liddell, a performance “Eu não sou bonita” apresenta uma crítica à sociedade patriarcal e aos papéis que ela impõe às mulheres desde o nascimento. Em diálogo com a estética gótica da encenação, que inclui um cavalo branco vivo em cena, a performer executa breves e intensos atos, através dos quais busca exorcizar a dor e elaborar, de forma poética, a violência social. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aKJMTYYBW5Y>. Acesso em: 13 maio 2021.

dadeira “guerra”, que existe mesmo quando as condições materiais são as mesmas, ou seja, trata-se de uma performance de gênero.

As construções performativas do masculino e do feminino no cenário binário e heterossexualmente compulsório tornam-se realmente um problema de gênero (BUTLER, 2016). Janaína reitera que o que lhe interessa no masculino é ver o que não está resolvido nele, nem no masculino e nem no feminino. Afirma estar vendo as pessoas não se relacionando para evitar confusão. Contradições e confusões que muitas vezes aparecem nos Grupos Reflexivos pelos homens em ressocialização: “Não quero nem saber de mulher mais. Melhor pagar uma fora e pronto”; ou, “Não tem jeito mesmo, é melhor ficar com essa mulher do que começar tudo novamente” são frases recorrentes nesses grupos. Será que se trata de “um bode de gêneros?”

Sobre colocar em cena tais contradições e medos do masculino, Janaína Leite ainda espera que isso aconteça e acredita que é necessário.

Eu não vi nada do masculino que seja realmente um enfrentamento com a contradição. Até porque, se os homens deixarem as contradições aparecerem vão receber um monte de pedras sobre suas cabeças. Porque é deixar o feio aparecer. É o lugar de fala. Se você colocar o opressor pra se pensar em cena, ele vai ocupar espaço, ocupando um espaço que é opressor, ou seja, vai redundar em opressão. Mas se não acontecer isso, eu não acredito nesse lugar de escuta passiva. Não adianta nada os homens ficarem ouvindo a gente falar um monte de coisa e eles não trabalharem. Porque é isso, dá trabalho! Tem que trabalhar, tem que escrever peça, fazer um monte de coisa, fazer três anos de doutorado sobre o masculino... e a gente precisa deixar vocês trabalharem e errarem. Toda vez que o opressor for falar ele vai ter que se cagar, se ele estiver se cagando ele está errado, se ele não estiver se cagando ele está escondendo alguma coisa (LEITE, 2018, entrevista para o autor).

Sobre o lugar de fala e denúncia desse lugar, a autora Djamila Ribeiro (2017) diz que falar a partir de lugares é também romper com

essa lógica de que somente os subalternos falam de suas localizações e que “*é preciso cada vez mais que homens brancos, cis, estudem branquitude, cisgeneridade, masculino*” (RIBEIRO, 2017, p. 84). No espetáculo *Feminino Abjeto* o lugar de fala é ocupado por mulheres, brancas, de classe média, que denunciam dali suas contradições de desejo, medo e abjeções. Este lugar de fala e de cena aponta também para um masculino que está fora, da cena e do corpo das atrizes, mas que também está dentro, da cena e do corpo, enquanto imaginário produtor desses corpos e, portanto, dessas cenas. A pergunta foi feita para a diretora: Como é o homem de *Feminino Abjeto*?

Projeção, sombra. Ele foi muito pouco diretamente tematizado. A chave não era entrar em: quem é meu inimigo masculino, meu opressor; mas, sobre abjeção, é o feminino em mim que eu abjeto, que de alguma maneira eu estou expurgando. Era muito mais se responsabilizar por esse campo de representações, ver o quanto eles me formam, me deformam. Repulsa e gozo desses papéis todos que a gente assume com o feminino. E que é um jogo diretamente relacionado com o feminino. Tem uma série de papéis que a gente veste para dar conta desse jogo armado “formiga não casa com elefante”. Tem uma parada muito perversa na composição (LEITE, 2018, entrevista para o autor).

Peça 4 – Para aquelas que não mais estão¹¹

Para aquelas que não mais estão é um espetáculo memorial, denúncia poética e ativista contra o feminicídio. Pautado em dados estatísticos reais, memórias e testemunhos de situações de traumas e violência, de dominação e colonialidades, do resgate de constituição de identidades que formam, ao final, a construção de subjetividades políticas. O espetáculo é dedicado a todas as mulheres que foram, e continuam sendo, assassinadas na América Latina. Esta é a sinopse do espetáculo, assinado também por Stela Fischer¹², atriz e cofundadora do Coletivo Rubro Obsceno que, em parceria com

¹¹ Espetáculo resultado da parceria entre o Coletivo Rubro Obsceno (Stela Fischer e Leticia Olivares, SP) com a performer Violeta Luna (México) e o videoartista Roderick Steel (SP).

¹² Stela Fischer é doutora em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. Coordena, junto com Leticia Olivares, o Coletivo Rubro Obsceno, agrupamento de mulheres artistas com a finalidade de discutir as questões de gênero nas artes da cena. Fonte: *Release* enviado pelo grupo.

a performer mexicana, Violeta Luna¹³, produziu a performance memorial *Para aquelas que não mais estão*. No espetáculo aparece, se não o homem, o sistema que, através deste, também produto e vítima, mata e pode enlutar-se. Daí, pergunto à Stela como aparece o homem do espetáculo *Para aquelas que não mais estão*?

A peça é um memorial das mulheres que foram vítimas de ações dos homens. A primeira coisa e a mais importante que eu tenho pra te falar é que, respondendo a sua pergunta: De que forma esse homem aparece no espetáculo? Ele não é uma presença. E a gente não trata o homem como aquele que mata. O tempo todo durante a criação, a gente tinha uma preocupação muito séria que era não colocar só a figura do homem como aquele que executa, que violenta, que estupra, que esquarteja, que mata. Porque a gente sempre entendeu esse homem que causa o feminicídio como uma vítima também. Então isso sempre foi muito claro durante todo o processo. A gente teve sempre esse cuidado. Esse homem que oprime, esse homem que mata, esse homem que se cerca de violência, ele também é vítima de todo um sistema muito maior, que tem matriz colonial, que tem a reprodução do discurso da violência, e ação de violência, então a gente não estava contra o homem em nenhum momento, no espetáculo, embora todas aquelas mulheres que a gente denuncia, que a gente chama o nome, diz as idades e acende uma vela *in memoriam* a elas, elas foram vítimas de ações dos homens, sejam eles parceiros, ex-parceiros, pais, tios ou desconhecidos. Então partindo dessa premissa que o homem é tão vítima quanto essas mulheres que perderam suas vidas, a gente vai elaborando: Por que existe essa perpetuação e naturalização do discurso da violência? Principalmente em alguns dos países latino-americanos, como o Brasil, que lidam com esse crime atroz com naturalidade e essencialização da mulher, ou seja, fala-se que é um crime passionai, é um crime de amor, é um crime por ciúmes, mas principalmente fala de colocar essa mulher sempre no âmbito do privado, e não entender que a presença desse homem que agride e mata, ele é um problema social, é um problema que precisa ser tratado em outros âmbitos, em outras políticas para que se erradique essa violência contra a mulher (FISCHER, 2018, entrevista para o autor).

Esse homem não está enquanto presença física, afirma Stela Fischer, a questão a ser tratada é a mudança de um sistema que produz tais

homens. A carta lida em cena ilustra a urgência dessa mudança:

Carta às mulheres mortas

Vocês morreram pelas mãos de quem dizia lhes amar. Vocês morreram por faca, peixeira, canivete, espingarda, revólver, garrafa de vidro, fio elétrico, martelo, pedra, cabo de vassoura, vara de pescar, tesoura, porrete; com soco, pontapé, por asfixia, veneno, espancamento, empalamento, emboscada, ataque pelas costas, tiro a queima roupa, cárcere privado, violência sexual, desfiguração, tortura, choque, afogamento, chute, ácido, fogo... Vocês morreram esfaqueadas, degoladas, afogadas, sufocadas, alvejadas, enforcadas, apedrejadas, mutiladas, arremessadas de penhascos, jogadas pela janela, esquartejadas.

Vocês foram mortas porque a mulher é vista como território. Vocês foram mortas porque os homens que as mataram achavam que vocês eram propriedade deles, porque cresceram ouvindo que a mulher é inferior, deve obedecer e depender deles. Eles as mataram porque acham que têm direitos sobre seus corpos, pensamentos, atitudes.

Vocês foram mortas porque ele achou que você o estava traindo, porque você saiu com as amigas, porque gastou o gás de cozinha, porque pintou as unhas, porque colocou saia curta, porque falou no telefone, porque cansou de apanhar, porque levantou a voz, porque tentou proteger os filhos, porque quis se separar...

Esta carta é para lhes dizer que não esqueceremos suas mortes, que não permitiremos que sigam acontecendo a violência, a opressão e o extermínio de mulheres. Educaremos nossos filhos de forma a respeitarem as mulheres, educaremos a sociedade para aceitar nosso papel em todas as instâncias. Um dia não seremos mortas por sermos mulheres. Um dia, quando será? Que tipo de revolução é necessária para exterminar essa realidade de terror (FISCHER, 2018, entrevista para o autor).

O espetáculo memorial promove um luto público à revelia do Estado que produz essas mortes, como analisa a filósofa Judith Butler (2016) em seu livro *Quadros de guerra, quando a vida é passível de luto?*. Um luto político, pois há um necropoder que diz de quem são as vidas vivíveis e as vidas matáveis. Neste caso, as mulheres são vidas matáveis: só aparecem nas

¹³ Violeta Luna é Atriz/Performer mexicana residente nos EUA, diplomada em Teatro pelo Centro Universitário de Atro, na cidade do México. Desde 1998, é artista associada ao La Pocha Nostra, sob a direção de Guillermo Gomez Peña.

estatísticas mas não há comoção nacional, não há de fato um enlutamento público, pois se considera de antemão que aquelas vidas não merecem ser vividas (BUTLER, 2016). “Nós acendemos velas, convocamos o público a acender velas para as pessoas mortas”, acrescenta Stela (2018), “é um ritual de luz. Segue!”.

Figura 4. A atriz Leticia Olivares lê a “Carta às mulheres mortas”.



Foto: Divulgação TUSP, 2016.

Dar ao luto em *Para aquelas que não mais estão* é assegurar que essas vidas (mortas) são vivíveis e passíveis de pesar, de reconhecimento de suas precariedades (BUTLER, 2016). A produção de violência, e sermos produzidos em meio a violências, é um disparador de contradições na produção de vidas e mortes de homens e mulheres. Não existem máquinas de liberdade, como lembra Foucault (2013): “*as estruturas são incapazes de nos garantir liberdade*”. *Para aquelas que não mais estão* faz lembrar aquelas/as que ainda estão aqui e os produtores de máquinas que matam, que somos construídos e passíveis de luto, que vidas que importam.

O encontro com as produções teatrais

aqui descritas, referenciadas e dialogadas, que colocaram em cena o universo, estruturas produtoras do masculino e feminino, demonstrou a dupla performatividade, de discurso e do teatro, que há na produção do gênero (LEAL, 2018). Os espetáculos reverberam um masculino já lido socialmente, ressaltando aspectos ópticos de partida como: fragilidades, incompletude, oposição, hegemonia. Tais visões reproduzem um homem. A pergunta: “como é o homem do seu espetáculo?” revelou o gênero produzido no binômio dos sexos e, ao mesmo tempo, na quase falta de escolhas que temos em ser esses gêneros, por isso performamos, na vida e no teatro.

Este homem não-natural é produzido pelo poder do discurso, da língua e dos aparatos institucionais, é perseguido como devir. Sob um poder, necropoder, de uma necropolítica que coloca o Brasil no ranking dos países que mais matam todas e todos que se movem contra essa naturalização de códigos coercitivos de ordem performativa entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Vidas precárias, estatísticas, sem luto, sem nomes, não-homens. As cenas artísticas aqui descritas colocaram as formas arquetípicas desse homem como açougueiro, patrão, assassino, amante, rival, vítima. Também nas artes, este (in)concluso homem, contornado pela língua e leis. O contorno desse estudo foi dado pelo enquadramento da lei 11.640/06, Lei Maria da Penha, uma lei que foi uma conquista dos movimentos feministas, assinada por uma presidenta, daí a importância de lugares de fala e escrita. Este homem autuado reivindica sua lei, ironicamente, João da Lapa, como se todas as outras, até então, não fossem Joãos da Lapa, que se reafirmam em necropoderes em rotas críticas, perseguindo Marias, Marias-joão, Joãos-maria, em todo território nacional. Esta pesquisa teve o intuito de, mais do que lugar de fala, pensar o homem num lugar de escuta. Muitos dos homens, incluindo a classe artística, não souberam se definir politicamente em relação às mudanças históricas conquistadas pelas mulheres. Os homens autuados pela Lei Maria da Penha se diziam vítimas, sem escuta, colocando-se diretamente contra tais conquistas femininas, pois estas os colocam em algum lugar determinado, o que antes era simplesmente hu-

mano, geral, hegemônico, passa a ter também um lugar de fala, portanto de escuta. Os artistas e pesquisadores sobre gênero colocam-se como feministas, pró-feministas, homens pelo fim da violência de gênero e/ou em contratos contrassexuais (estes em espaços acadêmicos). Reafirmo neste estudo e trilhas conceituais, artísticas e etnográficas, com eles e com elas, que compartilho quando me convém de uma hegemonia masculina, o que me permitiu, por exemplo, adentrar aos grupos reflexivos de homens. Considero que não é uma característica apenas humana a simples adaptação ao meio, mas a transformação do meio, como a transformação da língua, dos discursos, dos corpos e das leis.

Eu, ironizado nos meios onde estive e estou, de estudos e práticas de gênero, ouvindo sempre, “logo você, Adão”, tido como o primeiro, criado e não produzido. Posto que me coloco como perseguindo e performando, cisgenericamente, um contrato não desigual de gênero. Nada fácil, nada dado, mas possível, transfor-

mável. Contudo, é o próprio caminho, nada natural, de cisgeneridade, de ser homem. Ser homem é uma produção compulsória heteronormativa na qual não há adaptação e sim uma constante performidade, sendo repetidas vezes estilizada e reafirmada. Com este olhar e objetivos, o workshop: “Gênero é performance! Ou, Como se Produz um Homem? (MONTEIRO, 2017) é um retorno à “fonte”, aos homens, estes que ao produzirem um homem veem-se, no mínimo, produzidos, transformáveis, reconhecidos em sua unidade mínima de ser humano, dois e não um, para poderem abdicar de fardos, queixas, quiçá privilégios, poderes. Assumirem um lugar de fala e de escuta. Estas trilhas, jornadas empreendidas por mim neste estudo não se esgotam por aqui, assim como o homem, esse ser inconcluso, é este trabalho que tem perspectivas de mudar o foco, a acareação, o exame do corpo de delito. Refazer a cena, a gramática, para tentarmos, tod(x)s, saber-mo-nos em produção. Vidas dignas de prazer, luta e luto.

REFERÊNCIAS

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo, em 12 volumes**. V. 10. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith P. **Quadros de Guerra – Quando uma vida é passível de luto?** São Paulo: Civilização brasileira. 2015.

DURAN, Antonio. **Breve exposição de uma pesquisa artística: a crítica interna em um processo de criação colaborativo**. *Questão de Crítica - revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. ISSN 1983-0300. Nov. 2016. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2016/11/estudo-sobre-o-masculino>. Acesso em 22 nov. 2021.

FISCHER, Stela. Entrevista para o autor em março/2018, como parte da pesquisa de Mestrado na Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual de São Paulo.

FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico, As Heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

GONÇALVES, Antônio Luis Jr. **Breve exposição de uma pesquisa artística: a crítica interna em um processo de criação colaborativo**. *Questão de Crítica. Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. 26 de novembro de 2016. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2016/11/estudo-sobre-o-masculino/>. Acesso em: 11/05/2021.

LEAL, Dodi. A crise da representação do drama e a crise de representação de sexualidade e gênero: O contemporâneo que interroga o sujeito e a cena. In: LEAL, Dodi; DENNY, Marcelo. (Org). **Gênero expandido: performances e contrassexualidades**. São Paulo: Annablume, 2018.

LEITE, Janaína Fontes. **O Feminino Abjeto na obra de Agélica Liddell**. 13º Mundo de Mulheres e 11º Fazendo Gênero. UFSC, 2017.

LEITE, Janaína. Entrevista para o autor em março/2018, como parte da pesquisa de Mestrado na Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual de São Paulo.

MISTURA, Tales Furtado. **Vivência de homens autores de violência contra a**

REFERÊNCIAS

mulher em Grupo Reflexivo: memórias e significados presentes. 2015. Dissertação (Mestrado em Saúde Materno Infantil) - Faculdade de Saúde Pública, Universidade de São Paulo, Sp. 2015.

MONTEIRO, A. F. Gênero é Performance! Ou Como se Produz um Homem?. In: **Gênero(s)** – O enfrentamento da diferença. Revista ALPHA – Centro universitário de Patos de Minas. (n.1, Jan./Jul. 2017). Disponível em: <https://revistas.unipam.edu.br/index.php/revistaalpha/issue/view/130/Revista%20Alpha%20vol%2018%20n%201%202017>. Acesso em: 03 mar. 2018.

PECORELLI, Biagio. Entrevista para o autor em março/2018, como parte da pesquisa de Mestrado na Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Estadual de São Paulo.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento; Justificando, 2017.

Abstract

How is the man of his spectacle? Based on this question and on the voices that echo from the reflexive groups of male actors of domestic genre violence, this text will discourse about the production of the masculine in the theater, in works where I could sum and/or disagree, expanding concepts, paraphrasing excerpts from interviews given by artists and directors of four shows in the city of São Paulo in 2016 and 2017.

Keywords

Man. Gender. Performativity.

Recebido em: 18 mai. 2021

Aceito em: 26 out. 2021

Publicado em: 16 dez. 2021