

QUE CARNE PODE A CENA?

Estudos Sobre Poéticas Corporais Transformativas, Para Além da Dramaturgia de Censuradas Sos Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu.



CIP - Catalogação na Publicação

Delgado, Pedro Omar Lacerda
QUE CARNE PODE A CENA - Estudos sobre poéticas
corporais transperformativas, para além da
dramaturgia de Censuradas: Sos mulheres em Vênus ou
travestis na Porta do Céu. / Pedro Omar Lacerda
Delgado. -- 2021.
392 f.
Orientadora: Monica Fagundes Dantas.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. teatro . 2. dramaturgia. 3. artes cênicas. 4.
poética queer. 5. corpos transperformativos. I.
Dantas, Monica Fagundes, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Pedro Omar Lacerda Delgado

QUE CARNE PODE A CENA?

*Estudos Sobre Poéticas Corporais Transformativas, Para Além da Dramaturgia
de Censuradas Sos Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu.*

Porto Alegre – RS

2021

Pedro Omar Lacerda Delgado

QUE CARNE PODE A CENA?

Estudos Sobre Poéticas Corporais Transformativas, Para Além da Dramaturgia de Censuradas Sos Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu.

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientação: Prof. Dra. Mônica Fagundes Dantas

Porto Alegre - RS

2021

AGRADECIMENTOS

Depois de quatro anos sem conseguir dedicar-me às pessoas que sempre estiveram ao meu lado, me amparando, me dando carinho, me dizendo: “Vai lá, é para o teu crescimento”, é impossível concluir este trabalho e não dedicar algumas palavras de gratidão a elas e, também, àquelas pessoas que dedicaram parte do seu tempo me ajudando na realização prática dessa conquista, que é a pesquisa de doutoramento em Artes Cênicas. Portanto, é com a alma repleta de afeto e de carinho que dedico esse espaço para todas as pessoas que estiveram comigo e que cuidaram de mim. Fica, então, a minha gratidão a minha mãe Argemira da Costa Lacerda Delgado (*in memoriam*), pelo carinho, compreensão, amor, respeito, ensinamentos, auxílio doméstico e de afeto. Durante muito tempo de nossas vidas fiquei frente ao computador e de costas para aquela fonte de amor incondicional; enquanto ela, pacientemente, preparava uma comidinha gostosa, improvisava um docinho, uma palavra de carinho, sem me pedir nada em troca. Eu, quando percebia que ela estava muito só, lhe dizia: “desculpe mãezinha, agora eu não posso lhe dar atenção”. Que saudades! Agradeço, também, de forma muito especial, ao meu “esposo”, “marido”, “companheiro”, ou seja lá o nome que queiram dar para um casamento homoafetivo. Paulo Romera, que durante muito tempo suportou minhas indignações e rabugices, sempre ao meu lado, mesmo eu estando tão distante, focado nesse universo que é uma pesquisa prática. Sei que perturbei o sono dele durante muitas noites com a claridade da luz do escritório e o tic tac do teclado do computador. Agradeço, ainda, por algumas leituras que ele fez e algumas correções de alguns textos que produzi. De forma muito carinhosa e respeitosa, agradeço os dois elencos das duas montagens da peça “Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu”, que deu origem a essa investigação: Henri Lunes, Carlos Paixão, Edgar Rosa, Chico Cordeiro, Thuanie Cigaran, Jony Pereira, Djefri Ramon, Adriana Lampert e Anelise Caldini. Agradeço, mais, à equipe técnica: Leandro Gass (*pela criação e operação da luz*); à Simone Pinheiro (por sua gentil colaboração com a operação da trilha sonora e dos efeitos); aos profissionais da Maison des Scènes (*pela criação dos figurinos e do cenário*), à Eloá Lacerda (*pela execução dos figurinos*); à Professora Karen Andressa Teixeira Santorum (*pela tradução do abstract*); à professora e amiga Alda Silveira (*Por algumas boas e indispensáveis dicas acerca da linguagem escrita*). Agradeço, ainda, ao diretor teatral Jesse Oliveira (*por, gentilmente, ter me cedido a*

sala Carlos Carvalho para experimentos investigativos acerca deste trabalho). E, faço também um agradecimento muito especial à Prof. Dr^a Monica Fagundes Dantas (por sua parceria na minha carreira acadêmica). Agradeço, ainda, ao Prof. Dr. João Pedro Alcântara Gil (por sua tão gentil e indispensável colaboração para com esse processo investigativo). Dessa forma, através da professora Mônica e do Professor Gil, agradeço, conjuntamente, a todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS que, com muito respeito, me ensinou a pensar a vida a partir da arte da cena. Concluo esse agradecendo a todos, todas e todes que de alguma forma contribuíram com esse processo de criação e investigação teatral, além das transperformacionalidades dos corpos na cena. Muito obrigado!

A moral não é queer. Nem a lei. Nem o direito. Isto é certo. Mas a certeza tampouco é queer: O governo nunca é queer. Mas dizer “nunca” não é nada queer. Nada? Cuidado! O gay talvez seja queer. Ah, “talvez” é sempre queer. Sempre? Não, isso não é queer. Mas deixemos de tanta cautela (isso, sim, é queer!). Os partidos políticos passam longe do queer. As escolas (como em “pertencer à escola “x”) nem chega perto. Aliás, ali onde começa a surgir um chefe, ali mesmo é onde o queer não se cria. A direita nem precisa dizer: é justamente tudo o que o queer não é. Mas cuidado. A esquerda até pode ser. Mas se chega ao governo, bye, bye queer. O capital, é ocioso dizer, não é. Dono de banco até pode ser gay, mas queer é que não será. Operários (como em “operários do mundo, uni-vos”) até pode ser. Mas se vira sindicalista aí já fica mais difícil. Se o marxismo é? Vamos deixar logo claro (mas cuidado com a clareza: luz demais espanta o queer): os “ismos” são todos irrecuperáveis para o queer. O demônio. Ninguém é mais queer do que ele. Já o outro, sei não. Tão severo, tão justiceiro, que deixa a gente em dúvida (LOURO, 2004).

RESUMO

A escrita apresentada no corpo das 348 páginas desta tese busca relatar um processo investigativo de criação de uma teatralidade desenvolvida em duas fases, que teve como principal objetivo compreender o processo de transformatividade dos corpos palimpsestosos dos performers do coletivo CriaTures em uma perspectiva dramática, enquanto poética e insurreição dos corpos abjetos. Trata-se, portanto, do relato de um experimento cênico que iniciou com a criação de uma dramaturgia e que teve duas montagens diferentes, cuja prática consistiu em desenvolver uma teatralidade a partir da perspectiva do pensamento queer. Assim, as 348 páginas foram divididas em cinco cartas e uma introdução onde os conteúdos de suas escritas revelam a singularidade do jogo e da encenação, tanto dos corpos dos performers quanto de suas poéticas, da dramaturgia e da simbologia imagética das cenas. O processo de criação das cenas partiu da aproximação e do tensionamento entre a performatização dos corpos a partir do poder discursivo da linguagem, da heteronormatização e da cisnormalização que estão presentes nos corpos abjetos: bixas, travestis, putos, putas e outros corpos marginais. Assim, o tensionamento provocado na aproximação entre os corpos abjetos palimpsestosos, a cultura heteronormativa e as dramaturgias protagonizadas por corpos e discursos heterossexistas foram os fios condutores tanto para a concepção do processo de criação quanto para a criação de uma teatralidade que pudesse se constituir enquanto potência de uma poética insurgente e decolonial.

Palavras-chaves: teatro; dramaturgia; artes cênicas; poética *queer*; corpos transformativos.

ABSTRACT

The writing found on the following 348 pages seeks to detail the research process of creating a theatricality developed in two phases. The process had as its main objective to understand the process of transperformativity of the collective CriaTures' performers' palimpsest bodies in a dramaturgic view, as poetic and insurrection of the abject bodies. It is, therefore, the account of a scenic experiment that began with a dramaturgy creation and, which resulted in two different shows. The practice consisted of developing a theatricality from the queer perspective. Thus, the 348 pages are organized in five letters and an introduction, and the content reveals the singular aspects of the scenic game and performance, both in relation to the performers' bodies and in relation to their poetics, and the dramaturgy and imagery symbology of the scenes. The process of scenes creation derived from the approximation and tension between the body's performance considering the discursive power of language, heteronormatization and cisnormalization that are present in the abject bodies: gays, *travestis*, whores and other marginal bodies. Thus, the tension provoked by the approximation among palimpsest abject bodies, heteronormative culture and dramaturgies performed by heterosexist bodies and discourses was the driving theme for the process conception and for the creation of a theatricality that could express the power of an insurgent and decolonial poetics.

Key-words: theater; dramaturgy; scenic arts; queer poetics; transperformativity bodies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Herculine Adélaïde Barbin (1983).....	42
Imagem 2 – Suposta fotografia de Herculine Barbin como Abel	43
Imagem 3 - Imagem 3 - Abertura da primeira cartografia I.....	138
Imagem 4 – Abertura da primeira cartografia II	139
Imagem 5 – O corpo de Lady Cherlet na cruz.....	140
Imagem 6 – Performance da Rogéria	142
Imagem 7 – A travesti penetrando seu falo no macho.	144
Imagem 8 – Pórtico da entrada do céu.....	146
Imagens 9 – O Padre assediando o menino.	149
Imagens 10 – A freira assediando o Padre	150
Imagem 11 – A dança/transa dos anjos	151
Imagem 12 – Deus engasgado com comprimidos.	154
Imagem 13 – página retirada do catalogo da programação com foto de cena.....	164
Imagem 14 – Um dos jogadores em sua posição inicial.....	174
Imagem: 15 – O assassinato de Lady Cherlet.....	176
Imagem 16 – O corpo de Lady Cherlet sendo encoberto.	177
Imagem 17 – Beco onde o espírito de Lady Cherlet busca diversão	186
Imagem 18 – O seminarista e o padre	189
Imagem 19 – Freiras seduzindo o padre	191
Imagem 20 – As três freiras censurando o corpo transexual de Lady Cherlet.	194
Imagem 21 – A intimidade entre Deus e o Diabo.....	196
Imagem 22 – Deus sob o julgamento das três freiras	197
Imagem 23 – O corpo da atriz trans logo após ser assassinado.....	201
Imagem 24 – Espectação do corpo da atriz trans na cruz.....	203

SUMÁRIO

1 GIRANDO A CHAVE E REVELANDO OS FANTASMAS DE NOSSAS CARNES.....	15
2 UMA CARTA PARA “UM DEVIR QUERIDO”	27
2.1 Quando as coisas começam a fazer sentido interpomo-nos entre mundos reais e imaginários.....	27
2.2 Diminuindo a velocidade e olhando na mesma direção.	44
2.3 Aumentando a velocidade para enxergar novas paisagens.....	51
2.4 Relatos de um observador em movimento.	71
2.5 Entrando no <i>looping</i> da morte	74
2.6 Abrindo a cortina e revelando a cena.....	96
3 UMA CARTA PARA SÚCUBOS.....	105
3.1 Um diálogo entre “Eu” e o “Eu” que pretende escrever.....	105
3.2 A dualidade entre o “Eu” que encena e a força do hábito do “Eu” que escreve.....	114
3.3 Entre o “Eu” que encena e o “Eu” que pesquisa	131
3.4 Cartografia I - A primeira montagem	137
3.5 Última Cartografia: Buscando uma estratégia diferente de jogo	173
4 UMA CARTA PARA UM ESPECTRO BEM SUCEDIDO.....	206
4.1 Um elogio à polifonia poética dos corpos abjetos que dançaram a morte de Lady Cherlet.....	207
4.2 O que busquei para a minha dança em “Censuradas - SOS Mulheres Em Vênus ou Travestis na Porta do Céu”	228
4.3 O que foi servido no banquete dos corpos dançantes	230
4.4 Corpos superlativos em vozes de dias de festa	240
4.5 Corpo dança e morte num cruzamento do simbólico e do real	251
4.6 Corpo-céu Corpo-terra.....	257
5 UMA CARTA PARA UM ORGASMO SANTO.....	288
5.1 Introduzindo o Orgasmo Santo	288

5.2 Relacionando os corpos que jogaram em “Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu” com meu aprendizado em “Orgasmo Santo”	293
5.3 Descrevendo os nove corpos	314
5.4 Corpo Sal	316
5.5 Corpo Narciso	317
5.6 Corpo Terra	319
5.7 Corpo Mãe	320
5.8 Corpo Fogo	321
5.9 Corpo Vento	323
5.10 Corpo mesa	325
5.11 Corpo Éter	328
5.12 Corpo Vênus	330
6 UMA CARTA PARA UM DEUS ENCANTADOR – BACO	333
6.1 Por que Baco por último?	334
6.2 O que eu queria enquanto sujeito, artista da cena e pesquisador?	337
6.3 O que eu construí enquanto corpo de pesquisa?	341
6.4 O que ouvi e vi durante as experiências investigativas?	342
6.5 Vozes dos corpos que jogaram	343
6.5.1 Voz do corpo Narciso	343
6.5.2 Voz do corpo Mãe	344
6.5.3 Voz do corpo Fogo	347
6.5.4 Voz do corpo Terra.....	348
6.5.5 Voz do corpo Éter.....	351
6.6 Vozes do espectador	354
6.6.1 Voz I	354
6.6.2 Voz II	356
6.6.3 Voz III	356
6.6.4 Voz IV	357
6.6.5 Voz V	357
6.6.6 Voz VI.....	358
6.6.7 Voz VII.....	358
6.6.8 Voz VIII.....	359
6.6.9 Voz IX.....	359

6.6.10 Voz X.....	360
6.6.11 Voz XI.....	360
6.6.12 Voz XII.....	360
6.6.13 Voz XIII.....	361
6.7 O que eu diria para todas essas vozes?	362
REFERÊNCIAS.....	380

1 GIRANDO A CHAVE E REVELANDO OS FANTASMAS DE NOSSAS CARNES

*Queride*¹ leitor, (a), (e), para que melhor seja compreendido o meu pensamento de pesquisador/criador, me colocarei nesse processo investigativo como cartógrafo, bicha cisgênero. Para tanto, quero convidar-te a ler o texto dessa escrita, entendendo que o mesmo foi concebido a partir dos horizontes da cartografia como método de pesquisa-interação de procedimentos práticos para o desenvolvimento de teorias fundamentadas, bem como do pensamento que subsidia a Teoria *Queer*. Para tanto, investiguei o corpo e suas expressividades performativas enquanto produção arquetípica de juízos, conceitos e valores de uma cultura colonizada e cristianizada. Dessa forma, postulo, portanto, que me leiam como se, aos poucos, eu fosse abrindo os meus arquivos pessoais e revelando os fantasmas que me constituem enquanto sujeito que reformula as intervenções provisórias do corpo no espaço da cena. Corpos estes, que se engendram enquanto possíveis textualidades próprias do fazer dos corpos palimpsestosos do coletivo Cria”Tures, a partir de suas sexualidades e identidades de gênero, em um contexto social heteronormatizado. Informo-te, por isso, que, ao produzir e protagonizar essa escrita, fui descrevendo minhas impressões de cartógrafo pesquisador, onde fui desenvolvendo um relato de mim mesmo e de meu olhar acerca dos corpos com os quais trabalhei ao longo da investigação, que deu origem a essa narrativa.

Trata-se, assim, da transcrição de um pensamento experimental que teve início em 2011 quando, durante uma detalhada análise, investiguei a teatralidade dos corpos “queerizados” construídos pelo ator gaúcho João Carlos Castanha. Tal estudo fez parte da minha pesquisa de Mestrado². Dessa forma, e diante da vontade de compreender melhor os corpos bicha construídos às margens de uma sociedade patriarcal, sexista e heteronormatizada, quando em estado de devir arte que busque escapar os parâmetros e clichês heteronormativos substituí o termo “queerizar”, antes utilizado para referir-me aos corpos performáticos criados pelo ator, pelo termo

¹ Para esse primeiro texto, como o escrevo direto para àqueles ou àquelas que leem, que podem ser heterossexuais ou LGBTQIA+. Optei por neutralizar os pronomes. Entretanto, o mesmo não acontece com os demais textos em que escrevo direcionado para um único leitor ou leitora, aquele ou aquela a quem as cartas se destinam. Aproveito, contudo, para reivindicar esse direito ao mesmo tempo em que deixo registrada a minha preocupação e insatisfação em relação à limitação binária da linguagem escrita.

² O texto completo da dissertação, que leva o título **Molda a Carne – A queerização dos Corpos no Teatro de João Carlos Castanha**, está disponível no LUME, acervo digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (Link: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/78758>).

“transperformativizar” e suas possíveis derivações. A escolha por utilizar tal arranjo linguístico não se deu de forma aleatória, nem, tão pouco, com a intenção de cunhar um conceito específico, sobretudo, porque a minha intenção é unicamente de facilitar o entendimento interpretativo, por parte dos leitores, dos elementos sobre os quais me debruço nesse processo criativo e investigativo. Entendo que tanto o termo *queerizar*, que é uma derivação do termo *queer* como “transperformativizar”, possui um sentido de adjetivar uma determinada e específica capacidade de transformação corporal puramente poética de um artista, também específico, cuja identidade de gênero e a sexualidade escapam a “normalidade” binária heteronormatizada. Dessa forma, é importante que quem ler esse texto entenda que o termo escolhido para representar tais corpos está cercado de alguns conceitos que operam a partir de determinados pensamentos teóricos. Assim, é importante, caro leitor e cara leitora ou, porque não, “cares leitores”, que fique acordado entre nós que me utilizarei do termo “transperformativizar”, especificamente, pela ausência de outro possível capaz de nomear os corpos a que, nessa escrita, me refiro. O prefixo *trans*, nesse caso, ganha significado enquanto algo que transforma (*trans*-*forma*), que modifica a forma, mas também que transita (do verbo *transitar*), entre as formas. Como essa escrita é um processo de transcrição de narrativas corporais e ao mesmo tempo um processo de transcrição acerca das escritas e polifonias dos corpos bicha, o prefixo *trans*, para os corpos aos quais me refiro, traz o sentido de, quando em estado de devir poético, transitar entre as formas corporais clichês da “normalidade” binária performativa³ num estado de arte e de dramaturgia corporal, que mesmo buscando refutar tais marcas, como num processo palimpsestoso, estas vão estar presentes e se repetindo constantemente. Amílcar Borges de Barros, em sua *Dramaturgia Corporal - Aproximação e distanciamento fazem a ação e encenação corporal* – (2011), diz que:

No teatro de repetição experimentamos forças puras, construindo dinâmicas no espaço que atua sobre o “espírito” sem intermediários o que une diretamente a natureza e a história; sentimos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras que surgem antes dos rostos, espectros e fantasmas antes que os personagens – todo o aparato de repetição como “terrível poder” (BARROS, 2011, p. 108).⁴

³ No sentido butleriano.

⁴ Tradução minha.

Seguindo o fluxo de “todo o aparato de repetição como terrível poder”, descrito por Barros, quero trazer, rapidamente, o conceito de performatividade de Judith Butler (2010). Este conceito butleriano integra a mais dois princípios que me inspirei para unir ao prefixo “trans”. Butler explica seu conceito dizendo que a performatização é uma consequência do poder da repetição da linguagem num processo ontológico formativo:

A performatividade deve ser entendida não como um ato singular e deliberado, mas como uma prática repetitiva e referencial na qual o discurso produz os efeitos que ele representa. ...é que as normas reguladoras do sexo funcionam de maneira performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual em prol da consolidação do imperativo heterossexual. ...o que é essencial é que a construção não seja um ato único ou um processo causal iniciado por um sujeito e culminando em uma série de efeitos fixos. A construção não é apenas realizada no tempo, mas é um processo temporário que opera através da reiteração de normas; no decorrer desta reiteração, o sexo se produz e ao mesmo tempo desestabiliza (BUTLER, 2010, p. 18, 29).

Nesse sentido, tanto Barros quanto Butler, estão falando de um aparato de poder repetitivo e potência performativa que marcam os corpos enquanto materialidade discursiva. Por outro lado, também me inspirei no conceito de performance arte. Richard Schechner, num artigo publicado na revista *Percevejo*, (2006) sob o título “O que é performance?”, vai fazer as seguintes considerações acerca do termo “Performance”:

No contexto dos negócios, do esporte ou do sexo, dizer que alguém fez uma boa performance é afirmar que tal pessoa realizou aquela coisa conforme um alto padrão, que foi bem-sucedida, que superou a si mesma e aos demais. Na arte, o performer é aquele que atua num show, num espetáculo de teatro, dança, música. Na vida cotidiana, performar é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: ser, fazer, mostrar-se fazendo, explicar ações demonstradas {...} Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais. (SCHECHNER, 2006).

Dessa forma, diante do pensamento de Butler e Schechner acerca do termo performance (performatividade), no caso schechneriano, mais da performance arte e de “aprender determinadas porções de comportamentos culturais, de ajustar e

atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais”. Assim, os corpos a que me refiro como transperformacionalizados será sempre àquele cujo estado de presença estará inserido em um arranjo poético, num estado de devir arte que busque refutar os clichês cisheteronormativos. Sobretudo, porque me refiro também aos corpos bicha, construídos, enquanto processo de performatização, como materialidade discursiva de um arranjo de poder cultural heteronormativo antes e durante o seu processo de transperformacionalização. Assim, os corpos de minha pesquisa, quando em estado de transperformacionalização deverão ser entendidos sempre como corpos bicha palimpsestoso num estado de devir poético insurgente que tensiona os padrões binários cisnormatizados da cultura heterossexista.

Quando, em 2016, ingressei no mesmo (PPGAC – UFRGS), onde havia concluído o mestrado, dessa vez com o projeto de doutoramento, eu já havia me decidido por não mais me referir aos corpos dos artistas cuja sua construção se dá em territórios para além dos que concebem os corpos heteronormativos e a materialidade estética dos mesmos como corpos queerizados. Foi, portanto, diante de um acervo de leituras e experiências que passei a utilizar-me do termo “corpo transperformacionalizado, unicamente enquanto pontos de referência para direcionar-me aos processos inter-relacionados, da diversidade e refinamento de materialidade de expressividade dos corpos estéticos e insurgentes que devém das materialidades dos corpos bicha que são construídos no mesmo território de a linguagem performativa de Butler (2010). Dessa forma, o termo “corpo transperformacional”, ou “transformativo”, ou “transperformacionalizacional”, ou qualquer termo que derive do prefixo trans mais performacionalizar possui em si, a finalidade de nomear os corpos palimpsestosos bichas e seus semelhantes quando em estado de representação de uma poética insurgente, em um processos de desenvolvimento de produção de materialidade e expressividade que se encontram numa poética cênica para além das fronteiras e dos limites de gênero e sexualidade cisheteronormatizada. São corpos que se contaminam constantemente em uma dupla exposição entre aqueles segmentos gerados a partir do pensamento, da cultura e do poder falocrático performatizados e do processo de desterritorialização dessa mesma materialidade. Assim, penso que um corpo em estado de devir transperformacional, deve, antes de tudo, se questionar não apenas suas próprias expressividades performativas e institucionalizadas, mas também sua percepção do

próprio corpo enquanto território heteroperformatizado. Para o termo Transperformativo também busca inspiração no conceito de “Corpo Transformacional - métodos de treinamento cognitivo” ou "*transformational body - cognitive training methods*” utilizado por Rachel Sweeney para nomear um dos capítulos de sua tese "*Transferring principles: The role of physical consciousness in Butoh and its application within contemporary performance praxis*" defendida em 2009, na *School of Performing Arts, da Middlesex University*. Acho importante destacar que a investigação de Sweeney foi uma pesquisa desenvolvida acerca da metodologia criada especificamente para a corporalidade e expressividade dos bailarinos do Butô⁵:

Esta tese aborda o papel da consciência física na prática de formação performativa contemporânea, delineando a minha posição enquanto performer envolvida num conjunto de disciplinas de formação em dança e teatro, na expressão do movimento contemporâneo japonês do Butô. (SWEENEY, 2009).⁶

Gosto também, quando Phillip B. Zarrilli (1998), equipara a identidade própria como forma ou "ofício" e a falta dela implica numa ausência ou perda. Essa semelhante ausência ou perda dos corpos, desenvolverei mais adiante, inspirado em Deleuze, chamando de corpos roubados.

De qualquer forma, a minha proposta de pesquisa inicialmente era expandir uma investigação semelhante a que fiz acerca dos corpos criados e levados à cena pelo ator João Carlos Castanha a partir de três coletivos teatrais latino-americanos que trabalhavam com propostas semelhantes. Isso é: que buscavam desconstruir as estéticas dos corpos binários masculino/feminino cisnormalizados, abrindo espaço para a polifonia de outros corpos possíveis adjacentes e insurgentes. No entanto, como observarão no desenrolar dessa escrita, não foi o que de fato acontece.

Quando ingressei no Doutorado, eu havia acabado de ser aceito, como ingresso de diplomado, no curso de licenciatura em Dança da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (ESEFID), da Universidade Federal do Rio Grande do

⁵ O butô, ou ainda Ankoku Butô (Dança das Trevas) é uma dança que surgiu no Japão pós-guerra e ganhou o mundo na década de 1970. Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, são os expoentes e criadores dessa arte. Eles buscaram nas vanguardas europeias, como no expressionismo, no cubismo e no surrealismo, e nas danças japonesas, como o nô e bugaku, a inspiração para a criação de sua arte.

⁶ Tradução minha. A tese completa em língua inglesa está disponível em: <https://eprints.mdx.ac.uk/6777/1/Sweeney-Transferring-principles.phd.pdf>

Sul, onde conheci a professora Luciana Paludo, que me apresentou um texto de sua autoria. Seu texto, que segundo ela própria se refere a um processo autorreflexivo acerca de seu processo de aprendizagem e sua experiência criadora, penetrou em meu corpo como se fosse uma chave, abrindo caminhos para a escrita do meu projeto de ingresso e, posteriormente, de qualificação de proposta de tese. O texto de Paludo diz:

Eu comi durante 12 anos. Eu comi de tudo. Estava enfiada; quase tive uma indigestão. Eu comia e nada me satisfazia. Estava cheia e vazia. Resolvi tomar laxante e... A mesa farta já não me atraía; comecei a selecionar os pratos. Melhor: comecei a prepará-los. Os ingredientes? Comprados, estocados, alguns até com o prazo de validade vencido. O que [que] vocês queriam? Resolvi ter minha própria horta, meu próprio pomar. Vasculhei e encontrei também algumas propriedades de produção ecológica, onde tudo tinha outro sabor! Sabor do novo, sabor sem mofo. E eu estava experimentando o novo... Para mim! Me perdi um pouco nas minhas receitas. Mas, a intuição fez com que eu acertasse, pelo menos o suficiente para comer. E então, eu quis que os outros provassem a minha comida. Aquilo tinha uma importância para mim... Afinal, qual é a graça de comer sozinha? Hoje não como mais tudo o que aparece. Só compro se sei a procedência. Ou então, eu mesma faço! Mas, por um lado foi bom comer de tudo... Criamos parâmetros... Nos tornamos pessoas tão agradecidas quando encontramos algo que realmente nos apeteça... [pausa dramática para um acesso de gula] Por isso comam, continuem comendo. Mas, cuidado [ou, uma dica]... Não se pode comer de tudo, para sempre (PALUDO, 2015, s,p).

Assim, inspirada em Paludo, a escrita do projeto de seleção e, posteriormente, o de qualificação apresentava um convite para um jantar na casa do Senhor Caralho, onde o anfitrião seria provocado por alguns teóricos aonde discutiriam as estruturas binárias e a heterossexualidade obrigatória. Tratava-se, portanto, de uma narrativa que tinha como objetivo refletir, como já dito acima, sobre três territórios de criação dramática contemporânea da América Latina. A lente com a qual essas produções teatrais seriam analisadas seria o conceito de performatividade da linguagem em Judith Butler (2010). Dessa forma, propus um estudo acerca da estética teatral contemporânea conceituada como Teatro Queer em Leonelli (2014)⁷. Para tanto, esse jantar seria um encontro entre o Senhor Caralho, cujo pensamento reforçaria as estruturas de poder heterossexistas e um grupo de teóricos da filosofia da diferença e estudos culturais, que se ocupariam em apresentar, através dos três coletivos de criadores teatrais, um discurso questionador das ortodoxias patriarcais, na tentativa de ressignificação dos

⁷ LEONELLI, Aberto. EL Teatro Queer – De Wilde a Muscari.

discursos que envolvem questões de identidade de gênero e sexualidade, a partir das estéticas por eles desenvolvidas. Os teóricos convidados seriam tanto dos campos da Sociologia e da Filosofia quanto das estéticas teatrais e estudos dos corpos, sexualidades e identidades de gênero. Assim, o projeto apresentado nada mais era do que a elaboração da lista dos convidados que jantaria na presença do ilustre e poderoso Senhor Caralho, buscando debater a heteronormatividade patriarcal e os diferentes pensamentos pós-estruturalistas, sobre tudo o pensamento *queer* butleriano.

Eu, tendo como base as minhas próprias experiências de ator, dramaturgo e encenador bicha, bem como as do ator João Carlos Castanha me interrogava sobre como os corpos dos artistas dos três coletivos latino-americanos lidavam com as marcas e evidências heterossexistas aparentes em seus corpos que, como nós, tinham que lidar com as construções de suas sexualidades que escapavam às estruturas binárias e aos princípios normatizados das dramaturgias e das direções teatrais ortodoxas? Como os performers investiam na construção de seus corpos transperformacionalizados e emblemáticos no encontro/embate entre teatro e política identitária para, através de uma cena corporal, géstica (corpo-em-cena, corpo-memória, corpo-documento), após o contato da cena com o espectador enquanto acontecimento performativo? Néstor Garcia Canclini, em sua introdução de *A socialização da arte – teoria e prática na América Latina* (1980, p. 04), sobre as funções da arte, aponta que, além da boa vontade dos artistas para inserirem suas criações na história, precisam de uma concepção clara das estruturas sociais e das relações de sua arte com ela: “uma arte necessita de libertação estética que não a contradiga.”

Assim, diante do pensamento Cancliniiano, o primeiro coletivo que elegi e com o qual fiz alguns contatos foi o “Teatro Al Borde” (Bogotá - Colômbia). O coletivo “Teatro Al Borde” é um espaço alternativo criado para experimentar, difundir e promover um teatro de resistência feito a partir dos limites da sexualidade e dos gêneros. Trata-se, dessa forma, de um espaço de atuação dos alunos que estudam na *Queer School Theatre Las Aficionadas*. Em suas produções, são criados elementos estéticos simbólicos que auxiliam na corporificação da sátira, do ativismo, do riso, do humor e da transgressão, na busca de uma estética que procura a liberdade e o rompimento com os princípios de imposições normativas sexistas. Já, o segundo grupo que me despertou interesse investigativo, devido a sua poética, foi

“La Niña Horrible.” (Santiago do Chile – Chile). Esse coletivo construía uma estética teatral que também se utilizava da sátira, do simbolismo e da travestilidade dos corpos para reivindicar o que eles chamavam de liberdade de expressão. Tomei conhecimento da existência desse grupo através de um artigo intitulado “*Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopia Chilean theatre and gender. Pending matters to imagine utopia*”, escrito por Daniela Cápona. A autora, no atual momento em que publicou seu artigo, estava atuando como professora pesquisadora da Universidad do Chile, quando, em uma tentativa de construir um discurso sobre as diferenças sexuais foi buscar no trabalho desse grupo um caminho possível de reflexões estéticas de gênero:

[...] nos proponemos revisar de qué modo conceptos fundantes del feminismo como género, diferencia sexual o identidad se hacen presentes y modelan el teatro local contemporáneo. ¿Cuál sería el estado de la cuestión, en lo que se refiere al tratamiento del género, en el teatro chileno? Esta parece ser una pregunta frecuente, sin embargo la respuesta no resulta fácil de articular, ya que del mismo modo en que los movimientos feministas locales poseen muy diversos enfoques, la escena local aborda esta cuestión de maneras variadas, planteándose objetivos disímiles y, a fin de cuentas, delimitando el campo del debate de vários modos (CÁPONA, 2015, p. 02).

O terceiro e último grupo eleito foi o coletivo de teatro “Cria”Tures”, (Porto Alegre – Brasil). Cria”Tures é um coletivo que eu mesmo havia criado para experimentar o que, nessa investigação, chamo de “Teatro Insurgente”, que ensaiava, na cidade de Porto Alegre, o espetáculo “Censuradas - SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu. ” Trata-se de um grupo composto, em sua maioria, por artistas homossexuais que encontraram, nesse coletivo, um território de possibilidades expressivas fora do jogo das dramaturgias binárias. A montagem do espetáculo “Censuradas - SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu, desde o início, fazia parte do processo investigativo nessa minha busca de entendimento de um jeito ou de outro de fazer e perceber diferentes poéticas insurgentes que pretendiam se constituir na contramão do teatro ortodoxo binário sexista.

Dessa forma, a minha deriva investigativa seria através dos territórios desses três coletivos de artistas das cenas que, em diferentes países latino-americanos, buscavam produzir estéticas teatrais que colocavam em debate muitas das construções binárias e das bases das estruturas de poder. Foi, portanto, dessa

forma, que, diante de um estado de incertezas, decidi por convidá-los também para o jantar em que eu reuniria as pessoas com as quais eu acreditava poder contar para embarcarem comigo nesse estudo. Listei alguns dos principais nomes e, já de início, pensei em lhes fazer uma visita. Alguns, entretanto, moravam longe demais e por essa razão desisti da ideia de visita-los. Comecei a listar alguns restaurantes e cardápios específicos, mas nada me parecia satisfatório para o nível da conversa que propunha desenvolver ao longo do encontro. Foi então que, na iminência de interromper esse fluxo criativo, ocorreu-me oferecer o jantar na casa do Senhor Caralho. Por que na casa do Senhor Caralho? Simples: porque “é” a casa do Senhor Caralho e porque, certamente, não haveria lugar melhor para se falar de arte *queer* que à mesa de jantar de um Senhor tão eloquente na arte da performatização dos discursos patriarcalistas.

Eu precisava criar uma escrita que fosse capaz de convencer ao Senhor Caralho da importância do jantar em sua residência, mas não me senti à vontade para compor algo de tal erudição. Assim, procurei despir-me do eruditíssimo medo em mim presente e produzir uma escrita que não fosse nada além de um simples convite. Deixo claro, porém, que era para ser um jantar, cujo objetivo seria apenas apresentar àquelas senhoras e senhores ou “senhoreas”, que me ajudariam nessa caminhada investigativa literário-criativa, a um Senhor que sempre esteve presente nos mais altos degraus do poder normalizador.

Depois de escrever os convites, perceber que os meus bolsos estavam vazios e, que, em um mundo capitalista neoliberal se torna impossível até despachar uma carta no correio, caso não se tenha dinheiro, vi a possibilidade de ter que jogar os dejetos do democrático banquete, que seria oferecido no jantar, antes mesmo de ser degustado, dentro da privada do banheiro do meu próprio apartamento. Assim, diante na iminência do fracasso, pensei: “desistir de convidar o coletivo colombiano e o chileno eu até posso, mas do jantar e dos demais convidados eu não desisto”. Foi então, que, nesse interim, repensei a proposta do jantar e decidi transformá-lo em uma festa. Fazer uma festa mais particular. Uma festa mais íntima apenas com os corpos dos componentes do coletivo “Crua”Tures” com quem eu já estava trabalhando e, de alguma forma, investigando. Como já citei, anteriormente, eu já havia concluída a escrita de uma dramaturgia sob o título: “Censuradas – SOS mulheres em vênus ou travesti na porta do céu”, que já estava em processo de montagem com esse coletivo. Foi nesse espaço de tempo que percebi que o jantar

na casa do Sr. Caralho deveria se transformar em uma festa cuja música fosse ouvida em todas as casas, de todos os Senhores Caralhos. “Censuradas – SOS mulheres em vênus ou travesti na porta do céu” deveria se transformar em um eco pagão, em um ritual dionisíaco sem hora, dia ou momento de acabar. Os corpos do coletivo Cria”Tures agora teriam vozes. Agora eles seriam os protagonistas de uma festa que se pretendia desafiar as estruturas dos Senhores Caralhos.

Foi, a partir desse momento, que passei a experimentar os corpos dos artistas do coletivo Cria”Tures, no contexto da dramaturgia de “Censuradas – SOS mulheres em vênus ou travesti na porta do céu”, como construto de uma potência cultural heterossexista que se lançava no desafio de desconstrução binária masculino/feminino em um processo de devir corpo outro para além dessas duas polaridades. Assim, a escrita que lerás será um relato descritivo de minhas impressões acerca de uma dramaturgia insurgente, que teve duas montagens diferentes, onde busquei diversos resultados a partir de diferentes corporeidades. A primeira montagem foi feita com um elenco formado por corpos bichas cisgêneros que se colocaria no jogo da cena em busca de possíveis outros corpos. Já, para a segunda montagem, procurei trabalhar com um elenco formado de vários corpos de diferentes sexualidades e identidades de gênero.

Dessa forma, para apresentar o processo metodológico, bem como o corpus teórico e prático utilizados no processo investigativo de “Censuradas”, eu me propus a desenvolver uma escrita em um formato de cartas. Essas cartas são sempre destinadas a pessoas, personagens ou mitos. O destinatário de cada uma das cartas estará sempre relacionado com o conteúdo abordado na mesma. Assim, a narrativa que vereis a seguir, “*care* leitores”, será dividida em cartas compostas por um estilo literário híbrido, que foi distribuído nos espaços das páginas como se fossem pistas de uma cartografia que os conduzirá a visitar um território fértil de provocações aos Senhores Caralhos e árido de verdades absolutas. A cada pista descoberta, ao invés de encontrar uma saída ou uma porta para um lugar fechado, você perceberá que estará sendo conduzido a um novo questionamento. Inclusive a própria forma da escrita deverá ser percebida como uma “não forma” ou um misto daquilo que o pensamento estruturalista e heteronormatizado chama de forma.

Assim, a partir de agora, convido a “*todes*” para que se aventurem e sigam as pistas de minha cartografia de jogo. Peço, portanto, que se desprendam de

algumas verdades e ortodoxias e se transformem em desbravadores cartográficos de tuas próprias subjetividades bicha.

Todavia, acredito que para concluir esse primeiro relato seja importante destacar que a primeira montagem de “Censuradas” contava com a colaboração dos corpos dos atores e *performers*: Carlos Paixão, Chico Cordeiro, Edgar Rosa, Henri Lunes e com o meu próprio. Destaco, ainda, que a primeira montagem foi apresentada nove vezes, sendo que as cinco primeiras foram dentro de uma curta temporada realizada no teatro Carlos Carvalho, da Casa de Cultura Mário Quintana, nos meses de outubro e novembro de 2018; na sequência, realizamos mais três apresentações no teatro do SESC, de Porto Alegre, dentro da 20ª edição do Festival Porto Verão Alegre; e, a última apresentação foi realizada no teatro Qorpo Santo – (UFRGS), no dia 14 de maio de 2019, dentro do 14º Festival Palco Giratório (SESC) – Mostra Cena em Pesquisa (PPGAC – UFRGS).

Já, a segunda montagem contava com os corpos dos *performers*: Adriana Lampert, Anelise Caldini, Carlos Paixão, Jony Pereira, Djefri Ramon e Thuanie Cigarán. O que eu esperava de cada corpo dos *performers* convidados a participarem das duas montagens? Que eles fossem os mais sinceros possíveis com seus desejos e com a história de seus corpos. Grotowski (2010), ao falar sobre a Gênese de *Apocalypsis* vai dizer que “cada um de nós é, em certa medida, um mistério”. E, ao falar sobre a relação do ator com a concepção de uma determinada direção, levanta o seguinte questionamento: “O que procuramos no ator? ” Na sequência de sua questão, entretanto, ele próprio escreve uma resposta para tal pergunta:

{...} indubitavelmente: ele mesmo. Se não o procuramos, não podemos ser-lhe de ajuda. Se não nos despertar curiosidade, se ele não é para nós algo de essencial, não podemos ajuda-lo. Mas procuramos nele também nós mesmos, o nosso “eu” profundo, o nosso si. A palavra “si” ou “se”, que é absolutamente abstrata se referida a nós mesmos, se imersa no mundo da introversão, tem sentido, porém quando se aplica a um outro. Quando se procura “si mesmo” em algum outro – mas não em uma ordem, por assim dizer, moral, nobre, relativa a todo o gênero humano – mas sim quando se usa em toda a sua seriedade, excluído ao mesmo tempo a grande, nobre hipocrisia (GROTOWSKI, 2010, p. 181).

A questão e a resposta grotowskiana me acompanharam durante grande parte da minha pesquisa. Sobretudo, quando ele diz que procuramos no ator ou no performer também nós mesmos, o nosso “eu” profundo, o nosso si. Eu estava, sim,

em busca de mim, do meu corpo roubado, aprisionado nas dobras dos tecidos heteronormatizados.

Assim, imbuído dessa captura, a segunda montagem foi apresentada em duas temporadas. A primeira foi realizada no teatro Sala Álvaro Moreyra, dos dias 25 de outubro a 17 de novembro de 2019, sextas, sábados e domingos às 20 horas, totalizando nove apresentações. Posteriormente, para concluir a pesquisa, “Censurada” fez mais três apresentações no mesmo teatro Sala Álvaro Moreyra, nos dias 15, 16 e 17 de fevereiro de 2020, dentro da 21ª edição do Festival Porto Verão Alegre. A segunda montagem totalizou, em suas duas temporadas, doze apresentações.

Produzido pelo coletivo de criadores teatrais CRIA”TURES, com dramaturgia e encenação de Pedro Delgado, o espetáculo “Censuradas – SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu” colocou em cena uma poética insurgente, que mostrava os bastidores de um grupo de teatro de comédia na noite de uma estreia que não aconteceu. A partir do assassinato de Lady Cherlet, transexual, dona do próprio teatro e protagonista do espetáculo, que não estreou a cena, se transformava em um território onde o público acompanhava a trajetória da alma da mesma em um misto de dramaturgia, performance e dança. Isso significava uma aproximação vivencial dos corpos transperformacionalizados do elenco com os conteúdos literários a serem pesquisados, mantendo o esforço de se ter, na linguagem da cena adotada, o espaçamento necessário para o exercício de uma ação crítico-reflexiva, tanto para os criadores quanto para os espectadores, cuja presença era assumida como aquele para quem se fala e, por esse estatuto, legitimava o ato narrativo a que nos propomos.

A encenação buscava vincular referência da filosofia da diferença e teatro, em uma relação com a diversidade das linguagens produzidas a partir de outras narrativas de gênero e sexualidade. O projeto, em todas as apresentações, tinha criação e operação de luz de Leandro Gass que, com seus desenhos, muitas vezes propositadamente confusos, ajudava a construir a dramaturgia e a poética das imagens cênicas.

2 UMA CARTA PARA “UM DEVIR QUERIDO”⁸

2.1. Quando as coisas começam a fazer sentido interpomo-nos entre mundos reais e imaginários

26 de março de 2020. Caríssimo querido Devir, devido a distância física e temporal que nos separam, não sei exatamente como essa carta chegará às tuas mãos frágeis, suaves e frias. Eu, no entanto, quero iniciá-la, fazendo alguns tratados contigo, sobretudo naquilo que se refere à autenticidade do conteúdo dessa escrita. Eu não tenho nenhuma pretensão de te escrever um contrato epistêmico de verdades, não é a minha vontade e nem, tampouco, possuo capacidade para tanto, até porque a epistemologia me parece buscar verdades diante do próprio estudo e, depois, porque a palavra “verdade” acredito ser bastante questionável, nesse momento tão efêmero, em que a construção da própria linguagem é um ponto de interrogação a ser tensionado. Entretanto, também não se trata de uma ação sem direção, mas de pistas que foram sugeridas e, ao mesmo tempo, demarcadas por um cartógrafo nômade curioso.

Segundo Passos e Barros, em *A cartografia como método de pesquisa-interação* (2010), a cartografia reverte o sentido tradicional do método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa. Portanto, te digo: não te surpreendas, mas o resultado de minhas reflexões deve possuir apenas o caráter de alguns prolegômenos, produzidos com o objetivo de suscitar provocações acerca de *insights* da uma existência, bem como do modo com que direciono o meu olhar para o campo da teatralidade e suas confluências, enquanto poética insurgente dos corpos palimpsestosos transformacionalizados.

Tu deves estar te questionando o que será esse tal de corpo palimpsestoso transformacionalizado. Eu, no entanto, te peço que tenhas um pouco de paciência, pois acredito que te devo muitas outras explicações sobre as quais te lançarei pistas durante o desenrolar dessa escrita. Mas, já te adianto que são dois termos que, enquanto viajante do tempo, convoco para nomear uma imagem dos

⁸ O Devir querido, a quem se refere o título desse capítulo é o sexo de Adélaïde Herculine Barbin. Bardin foi uma pessoa intersexo francesa a quem foi imposto o sexo feminino ao nascer, mas que já na infância comportava-se como menino. Estudou em colégio de freiras, mas só aos 20 anos, ao fazer uma consulta médica, diagnosticou-se que ela tinha características sexuais intersexo. Sua história pode ser mais aprofundada nos escritos de Foucault, em especial na obra *Herculine Barbin o Diário de um Hermafrodita*.

corpos abjetos, que escapam à normalidade masculino/feminino, quando em exercício poético da cena.

Assim, como poderás perceber não me comprometerei em oferecer-te nenhum pensamento sistêmico fechado ou qualquer coisa do gênero. Por isso, peço-te que leias essa carta como se tu fosses um desbravador, seguindo pistas de duas cartografias de jogo que se agenciam, enquanto potência poética insurgente, a partir da transformatividade dos corpos no exercício de uma teatralidade resultante do tensionamento entre o pensamento *queer* e as dramaturgias binárias de formas e corpos rígidos.

Dito isso e com o intuito de tornarmo-nos mais próximos e de tornar-me, de alguma forma, visível aos teus olhos, deixo-te a primeira pista dessa escrita: Nesse momento, encontro-me em trânsito debruçado na janela de um trem que viaja sobre as linhas de um tempo gélido. A imagem de o “*Snowpiercer*”, “Expresso do Amanhã”⁹, talvez te caísse bem para seguir o fluxo do meu pensamento. Isso porque, nesse momento, estou olhando para algum lugar, enquanto sujeito investigador que te escreve para falar-te, a partir de seu único ponto de vista, sobre o seu próprio universo criador. É claro que para onde olho, inevitavelmente, está relacionado também com o lugar e o tempo provisório de onde olho. O lugar que está sendo ocupado pelos meus corpos: sem órgãos, simbólicos, colonizados, transformativos e, por que não, palimpsestos que transmudam em um processo de interseccionalidade. Mas, a pista não se esgota aqui. Contudo, é necessário que te apresente uma nova paisagem, o meu simbólico mundo de bolhas de sabão, em que o tempo se esvai no líquido escorregadio de entre as bolhas.

É estranho, mas cada vez que meu olhar se perde na paisagem fria da janela do trem, eu penso nas contaminações heteronormativas e nas construções dos corpos, a partir da cultura eurocêntrica judaico-cristã e, cada vez mais eu me convenço de que o mundo, que me torna sujeito dessa escrita, é apenas o meu

⁹ *Snowpiercer* ou *O Expresso do amanhã* é uma série que leva o nome do trem de 1.001 vagões criado por Sr. Wilford, que roda o mundo constantemente sem parar, sendo a única forma de sobrevivência. No interior do *Snowpiercer*, a trama mostra luta de classes e violência causada pelo próprio Wilford. *O Expresso do Amanhã* estreou em (25/5/2020) na Netflix. O roteiro é inspirado no filme homônimo do sul-coreano Bong Joon-ho, que tem como ponto de partida a graphic novel francesa *O erfuraneve*, de Jacques Lob e Jean-Marc Rochette, teve Chris Evans como protagonista. A trama se passa em uma Terra devastada por guerras e impactos do homem. Em uma tentativa de recuperar a temperatura do planeta, a própria humanidade transforma o mundo em um espaço completamente congelado. A história está ambientada sete anos após o fato, quando alguns poucos humanos sobrevivem no interior do *Snowpiercer*.

próprio mundo colonizado, contaminado por valores normativos excludentes que cavam fissuras no meu próprio corpo abjeto. Abjeto no sentido corpo emergente, bicha heteronormatizada, que ocupa um lugar negativo e marginal em uma sociedade heterossexista como é o caso da cultura brasileira.

É um mundo que, como já disse, chamo de “Mundo de bolhas de espuma de sabão”. É um mundo que te apresentarei através de imagens ou de metáforas, talvez. Talvez não, é um mundo que, durante boa parte dessa escrita, será apresentado de forma metafórica, assim como também é metafórico o trem no qual emerge meu corpo abjeto viajante.

O mundo do qual te escrevo é um mundo construído de sujeitos bolhas de espuma de sabão, onde bolhas de tamanhos diversos se unem em um processo de aculturação, transculturação e hibridização em torno de bolhas maiores que resulta na diversidade de outros núcleos de bolhas, mas que, no entanto, é nessa relação de interdependência que as bolhas mais frágeis ganham força para sobreviverem às pressões causadas por outras bolhas estruturadas também em núcleos.

Esse mundo, escorregadio e instável, faz com que algumas bolhas menores, quando em contato com outros núcleos de bolhas, reconstroem-se em uma espécie de agenciamento e contaminações que as levam a explodir ou, então, a se unirem a outras. Dessa união, na maioria das vezes, resultam núcleos maiores e mais fortes, ou, em última instância, as bolhas se deslocam reconfigurando-se em novos e diferentes núcleos em uma espécie de contaminações e agenciamentos intermináveis.

Durante esses deslocamentos, onde não existe lugar para as mais fracas, algumas bolhas explodem enquanto outras, por vontade própria, ou não, são empurradas por forças produzidas no agenciamento das próprias bolhas, contaminando umas às outras.

Nesse meu mundo também existem algumas bolhas menores, que estão quase apagadas pela ação e pela força estrutural normativa de bolhas maiores. O meu mundo, de onde te escrevo, é um mundo que naturaliza o apagamento das bolhas menores, mediante ações excludentes e fóbicas de algumas bolhas mais potentes, que são consideradas modelos para as demais. Assim, as bolhas maiores se projetam sobre as bolhas dissidentes, discriminando todas elas e, com isso, têm seus corpos potencializados e expandidos, a partir de discursos de ódio e intolerância. Eckhart Tolle (2011), vai dizer que “[...] o conteúdo com o qual uma

determinada bolha se identifica é condicionado pelo ambiente, por sua criação e pela cultura dominante a que pertence. (TOLLE, 2011, p. 30). Quando continua sua reflexão sobre as bolhas egoicas, Tolle, nos chama a atenção para o fato de que:

Quando vivemos por meio do eu construído pela mente, que se constitui dos pensamentos e das emoções do ego, a base da nossa identidade é precária porque os pensamentos e as emoções são, por sua própria natureza, efêmeros, instáveis. Assim, todo ego está continuamente lutando pela sobrevivência, tentando se proteger e aumentar de tamanho. Para sustentar o pensamento do eu, ele precisa de algo oposto, que é o pensamento “o outro”. O “eu” conceitual não consegue sobreviver sem o “outro” conceitual. Os outros são, sobretudo, os outros quando os vemos como inimigos. Numa extremidade da escala desse padrão egóico de consciência, situa-se o hábito compulsivo de encontrarmos defeitos nas pessoas e nos queixarmos delas [...]. No outro extremo da escala, encontram-se a violência física entre indivíduos e as guerras entre países. [...] quando crítico ou condeno o outro sinto-me maior, superior. (TOLLE, 2011, p. 42 - 43)

Foster (2004), por sua vez, diz que a homofobia, por exemplo, funciona para tornar eficaz o poder dos corpos das bolhas masculinas patriarcais sobre os corpos das demais bolhas. Esse ódio, segundo o pesquisador, reforça o poder das bolhas patriarcais na perspectiva dos corpos bolha binárias, com evidência e privilégio para as bolhas masculinas. Dessa forma, a bolha masculina determina o poder fálico àquele que possui um falo, eliminando, literal ou figurativamente, todas as demais bolhas. (FOSTER, 2004).

Assim, as bolhas sem falo, por sua vez, que, na relação com as que ostentam seus troféus fálicos, também se fortalecem, enquanto seres passíveis de assujeitamento que são (LOURO, 2004). Desse modo, tanto as bolhas com falos quanto as que não possuem o sagrado membro, através de uma relação quase sádica, tornam-se mais visíveis. Entretanto, apenas as bolhas fálicas possuem poder para se unirem a outros núcleos também de bolhas fálicas e, com isso, tornam-se bolhas dominantes que se sobrepõem às demais se tornando, de alguma forma, também visíveis: a visibilidade do ser negado foucaultiano, que te apresentarei mais adiante. Algumas bolhas de menor poder, com muito esforço, conseguem se unir, criando uma bolha mais visível, constituindo, com isso, um novo núcleo de bolhas intermediárias. Essas bolhas se retroalimentam através de suas contaminações e de suas relações de interdependência.

Dessa forma, as bolhas fálicas maiores, quando avançam e ganham poder, fixam nas bolhas menores características que são disseminadas, rotulando-as

segundo uma ideia, um lugar, um gosto ou um tipo de prática. Com isso, diante desse movimento, dá-se a proliferação das normalidades, por extensão, do próprio poder das bolhas. Essa proliferação ocorre ao mesmo tempo em que é organizada a concentração analítica do prazer e do poder que controla o fluxo das bolhas, sobretudo das menores. O prazer e o poder entre as bolhas não se anulam, não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos de excitação e de incitação, se relançando sempre (FOUCAULT, 2001).

Uma coisa é certa, todas as bolhas, sem exceção, continuam sendo bolhas de espuma de sabão, porque todas têm origem no mesmo elemento: um composto orgânico que se decompõe ao entrar em contato com a corrosiva “soda cáustica”. Esse sabão, no entanto, é uma produção inventiva, uma criação elaborada, ou criações diferentes elaboradas, com um único objetivo: o de produzir bolhas e através dessas produzir efeitos sobre outros mundos de interesse do criador do sabão. Assim, o mundo das bolhas é um mundo em movimento, que se reproduz de alguns pedaços de organismos de diferentes formas, que, por sua vez, foram criados por alguém que conhece a força que as bolhas possuem quando reunidas. Entretanto, essas mesmas bolhas, por não conhecerem a força que possuem, podem destruir umas às outras.

As bolhas não foram construídas para serem independentes, já que a independência tiraria sua própria resistência e o vento poderia levá-las para mundos desconhecidos, onde elas correriam o risco de cair em uma superfície pontiaguda que as explodiriam. O criador sabe dessa fragilidade e, por isso mesmo, alimenta esse medo entre elas. Assim, uma bolha não discute ou pensa sobre o seu organismo/matéria-prima: o sabão, origem ontológica de seu corpo. O criador alimenta essa competição entre as bolhas, porque ele sabe que esse estado competitivo as fragilizam e as tornam ainda menos resistentes, ainda que isso, de alguma forma e, paradoxalmente, lhes atribua algum tipo de poder e de visibilidade (FOUCAULT, 2001).

Esse é o meu mundo, Devir querido. O mundo que eu enxergo. Um mundo de bolhas de espuma, construído a partir de diversas barras de sabões diferentes que são produzidas por seres inventivos, a partir de suas estruturas de poder e desejos. Em consonância a isso, o meu mundo de bolhas de espuma de sabão, assim como as próprias bolhas, faz parte desse movimento inventado, que ganha velocidade na

medida em que percebe, através da janela de um vagão de trem, os destroços provocados pela passagem de um anjo escorregadio.

Quem criou os inventores de sabão? Eu não sei. Talvez esses tenham nascido da união de bolhas imigratórias mais resistentes. O que significa que tanto as bolhas quanto os sabões e os inventores dos sabões constituem-se do mesmo material. Dessa forma, bolha, sabões e inventores são uma variação inventiva da mesma coisa. No entanto, não são apenas as bolhas que me interessam. Nesse mundo de bolhas de espuma de sabão, me interessam, sobretudo, os inventores, os sabões, as bolhas que bailam no entorno das construções. Interessam-me, também, os vazios das bolhas e a força que as movem.

Sendo assim, o que continuarás a ler será um relato de capturas e contaminações de acontecimentos desse mundo escorregadio onde atuo em forma de corpo abjeto e potência de um território/bolha que, na medida do possível, se expressa através de combinações de signos linguísticos escorregadios e mais inventivos que o próprio criador de sabão.

Eu, certamente não estaria te escrevendo se não fosse pelo fato de que preciso muito te contar como as coisas estão aqui no meu mundo, em especial algumas novas experiências teatrais com origem no assassinato de uma atriz transexual, diretora de um grupo de teatro de comédia, por quem nutro enorme admiração.

Também, te escrevo porque pretendo te colocar a par do mundo que observo, na medida em que o trem se desloca. Mundo esse, que faz de mim um sujeito inventivo e escorregadio, onde me sinto uma bolha que se desloca entre núcleos de outras bolhas quase sem pertencer, exclusivamente, a nenhum deles.

Dessa forma, meu Devir querido, não espere de mim uma escrita erudita, nem tampouco uma obra de ficção, muito menos uma cartilha didático-pedagógica, pois, como já dito, o fluxo criativo do meu corpo não me permite fazer nem uma coisa e nem outra, e nem outra...

Assim, diante desse misto de coisas tão insignificantes para uns e tão importantes para outros, opto por iniciar te relatando como vão as coisas por aqui, sobretudo no que se refere às questões político/sociais. Contudo, já me antecipo em informar-te que não vão nada bem.

Faltam treze dias para o meu aniversário e eu estou há sete em total reclusão nesse vagão de trem, onde aproveito para escrever cartas e curtir o luto pela minha

amiga assassinada. Ao mesmo tempo em que escrevo cartas, também, escuto os ecos do mundo de algumas bolhas, que vem do outro lado das paredes que separam um vagão do outro. Agradeço, diariamente, a essas fronteiras que me protegem e me distanciam dos demais indivíduos bolhas de espuma de sabão, que me rondam e farejam as partículas do meu odor recluso. Como podes perceber, temporariamente, sou uma bolha isolada, que observa a paisagem do mundo pela janela de um trem que viaja em alta velocidade, cortando o gelo de cordilheiras, planícies e grandes despenhadeiros.

A razão de eu estar recluso não é uma concessão ou um dever exclusivamente meu. O que acontece é que uma doença chamada COVID-19, do grupo do vírus coronavírus, originado em um dos núcleos das grandes bolhas se propagou pelos demais núcleos, infectando o resto do mundo das bolhas. Isso está mudando a rotina dos sujeitos bolhas e das estruturas políticas, econômicas, religiosas, educativas, comerciais e toda e qualquer organização em que as bolhas atuam e se fazem potência. O único lugar onde é permitida aglomeração de corpos/bolhas é nos centros de tratamento de saúde, que, diga-se de passagem, estão superlotados.

Trata-se de um vírus perigoso que só aqui no interior do trem já explodiu dezenas de corpos/bolhas. Nos demais trens foram milhares, inclusive no teu tão desejado vagão das artes, da *Belle Époque*, das ideias iluministas e de boa parte das estruturas do poder material e simbólico. O teu vagão de bolhas, hoje, se encontra mais sombrio e sem o mesmo glamour histórico, que sempre lhe fora peculiar.

Não sei até quando vamos conseguir viver com esse imprevisível estado de desorganização, desse jogo “cênico” das bolhas, nesse espetáculo torpe da peste. Estamos reclusos nos vagões, como se esses fossem coxias de um palco, temendo a hora em que talvez sejamos convocados a entrar em cena para representar o papel do pesteador, sem ao menos ter recebido o roteiro e nem sabermos a ordem das cenas.

Os cadáveres/bolhas, em todos os núcleos, já são em número excessivo, assim como os cadáveres descritos por Artaud, quando ele relata em “O Teatro e a Peste”. “Ruas inteiras são bloqueadas” (ARTAUD, 2012, p. 28). Tanto a peste que afeta as bolhas quanto o teatro, são feitos à imagem de uma carnificina, de uma essencial soda cáustica que derrete os organismos ainda em vida e, com isso,

desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades e, se essas forças são funestas, segundo afirma Artaud (2012), a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida. É exatamente essa realidade artaudiana que estou vivendo aqui no interior do meu mundo movente.

O atual mundo das bolhas é um lugar de realidades estarrecedoras onde as casas se abrem e a bolha mor presidencial se iguala a um dos pesteados delirante artaudiano. Foi envolta nessa realidade que a minha amiga atriz transexual Lady Cherlet foi brutalmente assassinada.

O sol mal havia deitado sobre o lago Guaíba. Sua luz dourada ainda desenhava aquelas coroas de ouro entorno das nuvens, que costumam espalharem-se sobre a cidade, quando um grupo de jovens bolhas armado com troncos de madeira de espessura semelhante ao falo de Èsù¹⁰, assassinou a minha amiga com fortes golpes desferidos em sua cabeça.

Ninguém ficou sabendo quem eram as bolhas assassinas, mas há suspeitas de que façam parte de um movimento de bolhas surgido no ano de 2014, que estimula até hoje a violência contra a diversidade sexual e de gênero. Foram essas mesmas bolhas que, unidas entorno de um núcleo de bolhas pintado de verde e amarelo, ajudaram a eleger a atual bolha mor presidencial.

Por falar na atual bolha mor presidencial verde e amarela, quero te relatar um pouco sobre como ele tem se comportado diante da tão temida peste¹¹ pandêmica a que estamos acometidos. Ele, com muita frequência e com o espírito vultoso, carregado de imaginações negacionistas pavorosas, acompanhado por um grupo de bolhas pesteadas sem febre, sem dores, sem delírios aparentes saem às ruas e praças para fotografar-se orgulhosamente, sentindo-se explodir de saúde, ao mesmo tempo, em que espalha, cheio de desprezo pelas demais bolhas empasteadas, um discurso contraditório, arbitrário e extremista, carregado de inverdades e ódio. Nesse momento, meu querido, eu preferiria que esse núcleo de bolhas presidencial não levasse tão a sério as palavras de Artaud: “antes de qualquer coisa, importa admitir que, como a peste, o jogo teatral seja um delírio e que seja comunicativo” (ARTAUD, 2006, p. 23).

A bolha mor presidencial atua como se estivesse em um palco, representando o teatro dos tiranos, papel que ele desempenha com grande maestria. Esse “ser”

¹⁰ Exu que representa a fertilidade e o ego na cultura patriarcal africana (LAGES, 2003).

¹¹ Para usar a expressão utilizada por Artaud em seu estudo sobre “O Teatro e a Peste”.

bolha presidencial instaurou um regime político com princípios muito semelhantes aos da bolha mor “*Führer*” e suas bolhas arianas, através do qual estão nos fazendo retroceder em relação a alguns avanços socioculturais outrora construídos. Nossos corpos bolhas/larvas estão resistindo para não voltar ao casulo, apesar de já sentirem-se sufocados por um falso e nebuloso discurso ideológico, que alimenta o ódio e a intolerância de um núcleo de bolhas sexistas e ortodoxas. Assim, alimentados pelos discursos de ódio presidencial, sob a mesma desculpa de preservar a moral e o juízo heteronormatizador, com a mesma violência com que Lady Cherlet foi assassinada, nossos corpos bolhas/larvas são destruídas.

Fiz questão de te escrever essa pista, não como um desabafo, mas como traço de uma cartografia que também se constitui desse mundo inflexível e desorientado, em que as bolhas mais potentes ditam regras de agenciamentos, não por um devir outro, mas por resultados planejados de dominação e de exclusão das bolhas que não dançam a música marcial presidencial. Também, quem dera, a dança presidencial segue as mesmas notas melódicas, tiradas dos instrumentos de tortura, que insistem em conduzir às ações dessa bolha contaminada pela soda cáustica, que dissolve o tecido dos mais diversos organismos incidentes até virarem sabão.

Como podes perceber, o meu mundo é um mundo que atualmente está sendo conduzido por um pensamento extremista.... Ou seria (*des*) conduzido? Seja lá o que for, é um mundo que dança a música dos canhões militares de um “ser” bolha presidencial desorientado, que faz de sua força uma potente soda cáustica desgovernada e arbitrária, capaz de promover a destruição da nossa dança criativa e da nossa poética da diferença.

Dando continuidade à mesma linha de raciocínio, enquanto pistas que te são deixadas, aproveito para te apresentar o pensamento de Cruz (2009), em relação às organizações estruturais, que decidem a absolvição de algumas bolhas e a condenação de outras. Cruz, na introdução de seu *O Direito à Diferença* faz a seguinte afirmação:

Quando Mark Twain lançou o romance *As Aventuras de Huckleberry Finn* (1882), ele provocou um enorme reboiço na Sociedade Americana: o protagonista da estória era um negro, numa época em que a questão da escravidão ainda dividia a população, especialmente nos Estados do Sul. Sociedades secretas, tais como a Ku Klux Klan, eram o braço armado da

resistência daqueles que se aferravam à tese da supremacia da raça branca. A presença de um herói negro era inconcebível num país que se ensanguentara há pouco mais de uma década na Guerra de Secessão. Cento e vinte anos depois, já no século XXI, o mesmo romance continua sendo foco de polêmica nos Estados Unidos. Agora, o debate está no frequente emprego da expressão niger¹². Ativistas americanos veem tal registro como demonstração cabal de que essa obra deve ser enquadrada como expressão artística do racismo (CRUZ, 2009, p. 2).

Conforme a escrita de Cruz, esse lapso de tempo provocou e continua a provocar grandes transformações na visão que se tem de mundo das bolhas. Ele diz que, ao longo da história dos direitos, presenciamos uma visível mutação na sociedade das bolhas, no Estado, nas constituições e no direito de maneira geral. Ele diz, ainda, que essas transformações são evidenciadas, especialmente no constitucionalismo e que, certamente, essas não foram fruto de um planejamento racional, mas o resultado de inúmeros conflitos que se sucederam nos últimos anos. Segundo Cruz, no início do constitucionalismo, esse centrava suas atenções no princípio da liberdade das bolhas, liberdade que rompia com uma tradição teocêntrica e absolutista de legitimação do uso coletivo da força e, conseqüentemente, do Direito. A tutela, especialmente das liberdades de expressão, de locomoção e de religião, compunha visão antropocêntrica¹³ e individualista da sociedade e do Estado, entes distintos e distanciados. A Constituição era entendida, segundo o autor, como expressão da soberania estatal e garantia à liberdade do indivíduo contra os abusos das bolhas governantes. Assim, com o princípio da igualdade, segundo afirma Cruz, era possível inferir novos significados para os princípios do Estado de Direito, essencialmente o princípio da igualdade entre todas as bolhas (CRUZ, 2009).

É tão estranho te escrever, sobretudo, isso exatamente no momento em que a minha amiga foi assassinada no meio da rua e os seus direitos desapareceram por trás de um discurso de ódio e intolerância à diversidade, que é levado ao extremo por um grande núcleo de bolhas negacionistas, cuja soda cáustica parece ter destruído o tecido humanístico do bom senso, da empatia, da tolerância e da inteligência.

¹² Tradução do inglês: crioulo.

¹³ "Que obra prima o homem! Como é nobre a sua razão! Como são infinitas as suas faculdades! Como são expressivas e admiráveis a sua forma e o seu movimento! Como, pelos seus atos, se parece com um anjo! Como pela inteligência se parece com um deus! É beleza do mundo! O tipo supremo dos seres criados!" (SHAKESPEARE, William. Handet. Trad. Domingos Ramos. Porto: Lello, 1973, p.111).

Logo após sofrer a última pancada na cabeça e seu corpo já estar desfalecido e coberto de sangue, minutos depois de os assassinos terem fugido do local, as bolhas limpadoras de rua, imbuídas de seus deveres de coletoras do lixo da cidade, começaram a remover tudo o que sobrara da minha amiga. Os corpos bolhas dos limpadores vestiam-se com macacões cores de laranja e movimentavam suas vassouras como se fossem corpos de bolhas bailarinas, compondo no espaço. Nessa dança das folhas secas, o corpo da atriz não mais recitou o poema das meretrizes e nem cantou o sonho de Os Miseráveis. Os macacões laranja, que vestiam as bolhas limpadoras de rua, se aproximaram do corpo dela como se estivessem diante de um amontoado de dejetos dos cavalos das bolhas militares que faziam, cegamente, a ronda do bairro. Uma das bolhas laranja, utilizando o próprio soprador de folhas secas, fez com que o corpo morto rolasse lentamente pela calçada, deixando lindos traços vermelhos que se espalhavam unidos a pequenos grãos de areia, formando uma mistura onde os vira-latas, em seguida, viriam passar suas rosadas e famintas línguas. A força do vento, soprado pela máquina, fazia com que o corpo da atriz deslizasse até um córrego malcheiroso, em que apenas as ratazanas pareciam chorar sua morte. As bailarinas bolhas limpadoras, ainda dançando a mesma música e compondo novos arranjos coreográficos, assim como chegaram, foram embora, deixando os restos da estrela do teatro de comédia sob os cuidados de suas mais novas amigas, as dentuças e famintas ratazanas.

Diante dessa situação patética e mórbida do mundo das bolhas marginais, em que a minha amiga foi deixada, procurei falar com algumas bolhas, para que me aconselhassem e mostrassem um caminho a seguir. Oliveira (1998) disse-me que esse processo é caracterizado por causa da intolerância diante da tentativa de dessacralização das imagens de mundo, pelo nascimento da ciência moderna, pela autonomização das esferas normativas (direito e moralidade), pela independência da arte e das demais manifestações estéticas perante a religião, do mercado e também pelo aparecimento do conceito de indivíduo (OLIVEIRA, 1998). Já Galuppo (2006), disse-me que a igualdade geométrica prevalecente no mundo antigo e medieval seria, sob a ótica moderna, um critério de exclusão social. E que aquilo que seria, por exemplo, um direito para um ateniense, seria um crime para o escravo. Os direitos, na prática, dependiam do status comunitário de cada indivíduo bolha. Se a bolha fosse mais virtuosa por sangue ou por conquistas próprias, o sujeito bolha

possuiria mais direito. Se menos, possuiria também menos direitos. Judith Butler, entretanto, me disse que o sujeito bolha é uma questão crucial para a política e, particularmente, para as políticas de gênero, pois, segundo ela, os sujeitos jurídicos são invariavelmente produzidos por via de práticas de exclusão que são invisíveis. Em outras palavras, a construção política do sujeito bolha procede vinculada a certos objetivos de legitimação e de exclusão e essas operações políticas são efetivamente ocultas e naturalizadas por uma análise política que toma as estruturas jurídicas como seu fundamento (BUTLER, 2009).

Eu, além de minha fragilidade enquanto bolha quase sem núcleo, muito pouco entendo de direito. Entretanto, entendo muito de amizade. Por isso, quero confessar-te que a massa que constitui o tecido do meu cérebro bolha, aonde, quer crer, a soda cáustica do sabão preservou um pouco de sanidade se retorcem como uma engrenagem de uma máquina trituradora de carne, sempre que pensa na imagem do corpo da minha amiga, na dança das bolhas assassinas e nas bolhas laranja limpadoras de rua, afastando de mim uma das únicas bolhas que de fato eu podia chamar de irmã. E, como se não bastasse à violência com que foi explodida a minha bolha irmã, ela levou junto, impregnada em seu corpo, a culpa por ser diferente, por possuir um corpo/bolha que buscava se libertar dos discursos impostos pelo núcleo de bolhas que, impregnados pelos valores de seus falos, elevam a bolha mor presidencial. O espírito da minha amiga carrega consigo a culpa de seu calvário.

Tu deves estar questionando a forma como vou te apresentando as pistas, não estás? Eu fiz essa escolha para te desacomodar um pouco. Para que tu pudesses escolher seguir adiante ou não. O importante, Devir querido, é que te pareças que, na relação entre as bolhas mais antigas, os sujeitos bolhas de sabão são coagidos às estruturas de poder com promessas de garantias de direitos. E, que, diante da promessa de ocupação de posições privilegiadas nas relações entre as bolhas, os sujeitos corpo/bolhas têm suas vidas determinadas e, acima de tudo, que essa determinação se faz a partir de estruturas controladoras normativas que se posicionam perante o agenciamento das camadas de bolhas, tendo como princípio o histórico nuclear e as estruturas onde essas foram originadas.

Se a descendência da bolha for em um núcleo centralizado de determinada camada superiora, cabem essas medidas cautelares mais brandas enquanto que às

bolhas, cujo núcleo de origem pertence a estruturas mais baixas, “baixo mundo”¹⁴, as medidas são mais severas, tanto junto à lei quanto aos discursos e, principalmente, às práticas aplicadas. Isso acontece, segundo Galuppo (2006), porque as leis estão abertas e sujeitas às interpretações, principalmente em uma cultura colonizada, oriunda de núcleos de bolhas cuja cultura está mais endurecida e inflexível, como é o caso da cultura nuclear das bolhas brasileiras. Nessa cultura nuclear, as tomadas de decisões passam por negociações altamente influenciáveis, ao ponto de a morte do corpo/bolha da minha amiga assassinada, ocupar apenas uma posição em uma estatística violenta e sem importância.

No caso da diversidade sexual e de gêneros, como é o caso dela, tal influência se dá, principalmente, porque existe uma diversidade enorme de opiniões e crenças que acabam interferindo e, com isso, distorcendo os discursos políticos, no momento em que o sujeito/bolha precisa deslocar-se em busca de melhor posição e visibilidade em relação ao núcleo a qual também tem direito. Vou te citar um exemplo, só para te ilustrar o que te escrevo: recentemente, na atual gestão já descrita, a Comissão de Direitos Humanos, do núcleo bolha/Brasil, aprovou uma autorização para que psicólogos interferissem junto à homossexualidade com a finalidade de curá-la. Esse tipo de suposto direito que, *a priori*, deveria partir dos próprios movimentos que reivindicam os direitos das sexualidades incidentes, quando impostos, nesse caso sem nenhuma comprovação científica, acabam por potencializar um discurso pejorativo que ao invés de permitir a livre fruição e a visibilidade desses sujeitos/bolhas acaba revertendo em aprisionamento, invisibilidade e maior força de exclusão de seus corpos/bolhas. São bolhas quase invisíveis que são empurradas para uma periferia marginal e indesejável, onde quase nada serão ouvidas as suas vozes.

Esse comportamento no mundo das bolhas reforça, principalmente, o discurso historicamente construído pela Medicina, o Direito e a Psicanálise, de que quem não se enquadra nos parâmetros de normalidade heterossexual está doente e que, portanto, um tratamento terapêutico pode trazê-lo à “normalidade”.

Dessa forma, esse suposto direito acaba por reforçar discursos normativos, em que o prefixo (ismo), associado com os princípios classificatórios e

¹⁴ “Alto mundo” e “baixo mundo” são expressões utilizadas por Bakhtin para definir a linguagem das classes sociais da Idade Média. Principalmente, o autor se refere à linguagem usada nas praças públicas em relação às das instituições associadas às estruturas de poder.

diagnosticalizante das identidades de gênero e sexualidades, cientificamente, passam a ser potencializados no imaginário e nas práticas relacionais das bolhas. Esse prefixo (ismo) tem sido refutado pelas bolhas que, de alguma forma, se articulam pelos direitos de liberdade de escolha em relação às questões das diversidades das sexualidades e das desconstruções das identidades de gênero dos mais diversos corpos/bolhas. O conceito atribuído à homossexual, seguido do prefixo “ismo”, em Butler (2010), está relacionado com princípios que não possuem nenhuma relação com a verdade dos sujeitos (transexual, bicha, veado, travesti, lésbica, etc.).

O pensamento de que a diversidade sexual é uma patologia, é exatamente o que constitui o estofa político da nossa bolha mor presidencial, bem como da grande maioria dos corpos bolhas que o elegeram. Também, faz parte da força discursiva de boa parte dos indivíduos bolhas que compõem os poderes legislativos e executivos da atual gestão, a destacar a própria atual bolha ministerial da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos¹⁵. A intolerância acerca das diversidades de gênero e a proibição dos direitos adquiridos na direção de construir visibilidade e mentalidades mais plurais estão aumentando. A lei que deveria reger o movimento das bolhas está sendo distorcida e brechas se abrem para que esses seres bolhas sodas cáusticas legislativas e executivas garantam, junto ao seu eleitorado de bolhas também soda, um lugar de escuta. Enquanto isso, o corpo/bolha da minha amiga continua na sarjeta à espera de uma draga que venha limpar os dejetos da sociedade, único odor que por enquanto atrai as moscas para o local.

Tu sabes bem do que estou falando. Tu, meu querido, deu a face do teu corpo/bolha a tapa e, por essa razão, deste também a tua vida. O teu novo gênero te transformou em um ser outro estranho que, mesmo de acordo com o sexo que tu havias escolhido desde criança, deixou de fazer sentido e, por escolha própria, tu mesmo, com as tuas próprias mãos, com apenas 29 anos, puseste fim ao sopro que dentro de ti mantinha teu corpo, deslizando entre as demais bolhas.

O teu corpo bolha sem órgãos¹⁶ viveu anos recluso, fechado no teu próprio corpo físico. No mundo das ciências, das religiões e da psicanálise não tinha lugar

¹⁵ Damara Regina Alves. Atual ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos do governo Jair Bolsonaro. Também é pastora evangélica da igreja Batista da Lagoinha, Belo Horizonte, Minas Gerais.

¹⁶ Conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari. De forma simplificada posso dizer que *O Corpo sem Órgãos* é o limite imanente interno do desejo; é o fundamento sem fundo, o afundamento de qualquer

para ti, já que o teu sexo era um enigma a ser decifrado, conforme mostra Foucault através do relatório publicado em Herculina Barbin – O Diário de Um Hermafrodita:

Alexina, que está com vinte e dois anos de idade, é morena e tem 1,59m de altura. Os traços do rosto não são de modo algum bem caracterizados, e oscilam entre os do homem e da mulher. A voz é na maior parte do tempo feminina, mas algumas vezes durante a conversa ou quando tosse misturam-se a ela sons graves e masculinos. Um ligeiro buço recobre o lábio superior; alguns pelos de barba podem ser observados no rosto, sobretudo do lado esquerdo. O peito é masculino; é reto, e não há vestígio de seios. As menstruações nunca surgiram, para o desespero de sua mãe e de um médico por ela consultado, que viu toda a sua habilidade tornar-se impotente na tentativa de obter a perda periódica de sangue. Os membros superiores nada têm das formas arredondadas que caracterizam as mulheres bem-feitas; eles são bem escuros e ligeiramente peludos. A bacia e as ancas são masculinas. A região pré-pubiana é coberta por um pelo negro bem abundante. A afastar-se as pernas, percebe-se uma fenda longitudinal estendendo-se da protuberância pré-pubiana às cercanias do ânus. Na parte superior, encontra-se um corpo peniforme, com 4 ou 5 centímetro de comprimento, de seu ponto de inserção à extremidade livre, a qual tem a forma de uma glândula recoberta por um prepúcio levemente achatado na parte inferior e imperfurado. Esse pequeno membro, diferente por sua dimensão, tanto do clitóris quanto do pênis no estado normal, pode, no dizer de Alexina, inchar, endurecer e alongar-se. Entretanto, a ereção propriamente dita deve ser bastante limitada, pois este pênis imperfeito encontra-se retido na parte inferior por uma espécie de freio que deixa livre apenas a glândula. Os grandes lábios aparentes que se observa de cada da fenda são muito salientes, sobretudo à direita, e recoberto de pelos; são, na realidade, as duas metades de um escroto que permaneceu dividido. Sente-se nelas, ao apalpa-las, um corpo ovóide suspenso no cordão dos vasos espermáticos; o corpo, um pouco menos desenvolvido do que no homem adulto, não nos parece poder ser outra coisa além do testículo. À direita, ele é totalmente decido; à esquerda ele é mais alto; mas é móvel e desce mais ou menos quando o pressionamos. Esses dois corpos globulosos são muito sensíveis à pressão quando ela é um pouco forte. Segundo aparenta, foi a passagem tardia do testículo através do anel inguinal que provocou as fortes dores de que reclamava Alexina, e tornou necessária a visita de um médico que, ao saber que Alexina nunca havia tido regras, exclamou: “Acredito. E ela não as terá nunca!” Um centímetro abaixo do pênis encontra-se a abertura de uma uretra totalmente feminina (FOUCAULT, 1983. p, 116 – 117).

Diante da dúvida em relação ao hibridismo do teu sexo, quando tu ainda eras criança, de forma arbitrária, o “direito”, a Psicanálise e a sociedade decidiram que tu serias o que elas queriam para ti. Isso é, tu deverias ser uma mulher. Semelhante decisão, também arbitrária, foi a de Auguste Ambroise Tardieu, que recebeu das mãos do legista o texto completo do teu manuscrito “Minhas Memórias”, encontrado após tua morte por suicídio, em fevereiro de 1868. O teu texto nunca foi publicado

fundamento; é plano de expressão do desejo. Tudo está aí, um corpo pleno onde os órgãos não formam um organismo. As coisas se conectam e se cortam e, dessa maneira, deixo para trás todo o dever e caímos de cabeça no ser. A imanência importa mais que a transcendência. “Queremos entender o que é o desejo e não como ele deveria ser”.

na íntegra. O senhor Tardieu guardou-o consigo, publicando apenas o que lhe parecia importante e anexando suas próprias conclusões. O restante do documento foi considerado por ele como meros lamentos, recriminações, simples incoerências e afetações, tendo sido descartado da publicação de Foucault, em que é possível contemplar a tua imagem (1983).



Imagem 1 - Herculine Adélaïde Barbin (1983)¹⁷

Hoje, no entanto, eu sei que tu foste uma pessoa intersexual que escreveu tuas memórias na Paris do século XIX, em um quarto simples do bairro Odéon. De Adélaïde Herculine Barbin que, aos vinte e um anos de idade, passaria a ser conhecida como Abel Herculine Barbin. Conheço apenas os fragmentos da fase de tua vida na qual “pertencias ao sexo feminino” (BARBIN, 1983, p. 83; Apud ADORE, 2020).

Essa experiência é relatada como parte dos “dias felizes de uma vida consagrada ao abandono e ao frio isolamento” (BARBIN, 1983, p. 83 Apud ADORE, 2020). Quanto à vida como Abel, tenho apenas algumas poucas páginas. Mas, eu encontrei uma fotografia que supostamente seria tua como Abel. Estou enviando-te para que possas me confirmar:

¹⁷ Disponível em: <<https://entendi2.com/herculine-barbin-el-icone-de-la-intersexualidad-entendi2>>. Acesso em: 25 fev. 2021. Pedro, coloquei a referência assim. Segui a sua organização inicial em todas as imagens. Todas com datas de acesso entre março e junho de 2021.



Imagem 2 - Suposta fotografia de Herculine Barbin como Abel (2020)¹⁸

O que fizeram contigo durante tantos anos? Um processo antropofágico no núcleo de uma única bolha? Uma mulher que deveria engolir o homem que era ela própria?

Entendeu agora o porquê de todas as pistas que venho te apresentado para que tu entendas a teatralidade e o pensamento poético-pedagógico dos corpos que pesquisei?

Eu queria te chamar a atenção para um conjunto de normas e regras que, desde as bolhas mais remotas, atua de forma a transformar o sujeito/bolha em objeto. No caso da minha amiga, um objeto como uma fralda de bebê, que depois de usarem-na a descartam em um lugar insólito, mas comum para corpos como o dela. Um lugar onde os vira-latas transitam livremente, podendo rasgar as bolhas e se servir de alguns pedaços de sua carne “humana”, ou seria de alguns pedaços de sua carne dejetos das sociedades falocráticas?

No teu caso, meu querido, rasgaram a carne do teu corpo/bolha, sujeito homem que nunca chegou a ser. Transformaram-te em um corpo/bolha objeto de estudo e de discriminação. Um corpo/bolha invisível. Um objeto-homem que também

¹⁸ BARBIN. Abel. **Um corpo estranho**: a autobiografia menor de Herculine Barbin. 2020. Disponível em: <<https://entendi2.com/herculine-barbin-el-icono-de-la-intersexualidad-entendi2>>. Acesso em: 25 fev. 2021.

foi descartado e, que quando os “vira-latas” decidiram te devolver o sujeito homem, já eras tão objeto organizado que não havia mais lugar para outro devir diferente. Não te deram a oportunidade de outras perspectivas diferentes, já que te construíram e, juntos, definiram o teu corpo/bolha como única forma de tua existência. Um corpo/bolha sem liberdade de livre deslocamento. É por tudo isso que, nessa escrita, postumamente, te transformo em devir. Sobretudo, porque desde que fiquei sabendo da tua existência, só consigo te enxergar como uma potência, como um corpo/bolha em estado de devir outro sempre diferente. É, por isso, que te escrevo, apresentando o meu mundo como um amontoado de bolhas de sabão em permanente movimento, fissuras e contaminações.

A partir de agora, utilizarei esse conceito bolha de sabão somente quando eu sentir vontade. Dar-me-ei esse direito, principalmente, porque a repetição dessas palavras poderá ficar excessiva e desinteressante. No entanto, te convido a continuar seguindo todas as pistas que irei te apresentando e, com isso, cartografando o território que pretendo que descubras junto comigo, enquanto o trem continua a se deslocar. Continuas olhando para o mundo do qual te escrevo, enxergando-o como um território habitado por sujeitos/bolhas, corpos/bolhas em um mundo escorregadio e frágil de caráter e de humanidade, que é observado pela janela de um trem desgovernado em alta velocidade.

2.2. Diminuindo a velocidade e olhando na mesma direção

Depois de diminuir um pouco a velocidade do trem e desligar-me do mundo bolha de sabão, momentaneamente, tentarei transformar essa escrita em um arranjo linguístico mais erudito, de forma que, quando mostrares essa carta a alguém, caso necessites, o sujeito possa sentir algum apreço e, com isso, demostre algum interesse pelo meu pensamento.

Sugiro, portanto, iniciar essa pista com uma breve reflexão acerca da “exclusão”, a partir do pensamento psicanalítico de Javier Sáez (1995, p. 56)¹⁹. O autor, em seu artigo “O Sujeito Excluído” fala sobre a relação entre a Ciência e a Psicanálise, dizendo que:

¹⁹ Sobre a relação entre Psicanálise e Ciência. O Sujeito excluído – publicado em Archipiélago, Al Borde del sujeto, n° 23, 1995, p. 55-60

A psicanálise reduziria a multiplicidade de desejos, sexualidades, práticas e corpos ao triângulo Édipo, metáfora da família burguesa tradicional e falocrático; esse reducionismo negaria a diversidade subjetiva e a integraria em categorias clínicas repressivas (neurose obsessiva, histeria, psicose) (SÁEZ, 1995, p. 56)²⁰.

Os paradoxos do sujeito, seus prazeres “impossíveis”, sua divisão, sua inclusão e vínculo social pela linguagem, a hipótese do inconsciente, tudo isso, segundo Ibáñez, é inaceitável para a Ciência, mas que é compreensível, uma vez que a Ciência ainda não conseguiu conceber a ideia de que não existe uma dualidade harmônica entre os sexos. Que não existem homens ou mulheres, mas apenas sujeitos concebidos de infinitas maneiras.

Ele vai dizer, ainda, que a ciência olha para esses sujeitos a partir de estruturas linguísticas que lhes atribuem significado sem considerar a impossibilidade de significados absolutos. Ele diz, também, que é urgente a necessidade da desconstrução da enunciação da subjetividade que ocorre no discurso científico. Para o pesquisador, não é possível precisar a exatidão das questões subjetivas e singulares e que essas são tratadas como se olha para a Matemática, onde dois mais dois são sempre quatro. Esse efeito, segundo Ibáñez, produz um efeito de probabilidade, como uma verdade inapelável.

Ibáñez diz mais. Ele diz que a ciência anula os sujeitos de três formas distintas: primeiro, porque lhe confunde a enunciação; segundo, porque lhe apaga as diferenças entre os sujeitos, considerando apenas os traços que os tornam idênticos e, em terceiro, porque o condena a uma espécie de desdobramento sobre si mesmo, ao concebê-lo como unidade indivisível, atribuindo-lhe um determinado complemento funcional, na perspectiva de sua sexualidade, quando determina que esse deve buscar um parceiro sexual ideal, completo e racional, sem fissuras, autoconsciente e exclusivamente consciente. (IBÁÑEZ, 1995).

Foi basicamente isso que fizeram contigo, não foi? Entretanto, meu querido Devir, teóricos como Ibáñez e Butler acreditam que seria mais coerente permitir que tu mesmo tomasses tuas próprias decisões, inclusive decidir por não decidir e permitir que o teu corpo fosse um território de devir gênero qualquer. Butler busca explicar, através de seu conceito de performatividade, um pouco sobre esse mecanismo das normas reguladoras dos discursos e da produção do corpo e do sexo:

²⁰ Tradução minha.

Mais adiante, te explicarei um pouco sobre um termo que vem utilizando em outras cartas, e que também utilizarei nessa, para referir-me às construções dos e suas narrativas poéticas que escapam ao pensamento cisnormativo. Refiro-me ao termo “transperformatividade”. O pensamento butleriano de performatividade me ajudou, em grande parte, a chegar a este possível conceito. A transformação dos corpos performatizados enquanto possibilidade de fluxos de outros corpos poéticos diversos sem identidade de gênero definidos.

De qualquer forma, eu sei que toda essa loucura que fizeram contigo, te lavando a acreditar que pertencias ao mundo das quimeras, quando o mais sensato seria te permitir escolher a forma como tu gostarias de viver.

Quando resolvi te chamar de Devir, é porque de fato senti que seria mais adequado e mais sensato de minha parte. Tu és um devir no sentido de que o teu corpo foi sempre um território de potência, um corpo sem órgãos²¹, corpo de devir gêneros diversos, de lugar de possibilidades de sexos outros sem a menor necessidade de um fechamento ou uma definição única. Está evidente, nos relatórios, que o corpo feminino que te impuseram te levou a desenvolver conexões e hábitos que, de alguma forma, até te proporcionou alguns prazeres, mas que esse prazer foi muito insignificante diante da enorme restrição social que te impuseram. A potência do homem negado sempre esteve lá dentro de ti como uma força a manifestar-se em uma pulsão de sentimentos e de desejos para o teu corpo inteiro. Desejos esses que te eram tão potentes a ponto de tu passares a te apaixonar por mulheres. Paixões essas que aos olhos de teus contemporâneos fazia de ti uma mulher “pederasta”, uma mulher pecaminosa que desejava outra fêmea.

Artaud (2006) diz: “não consideramos que a vida tal como ela é e tal como a fizeram para nós seja razão para exaltação” (ARTAUD, 2006, p. 24). E tu sabias disso. Sabias tanto que aos 29 anos decidiu não mais exaltar a tua.

²¹ Em O Anti-Édipo, Deleuze e Guattari expandem a imagem do Corpo Sem Órgãos, comparando seus potenciais reais com o ovo: “O corpo sem órgãos é um ovo: atravessado por eixos e limiares, latitudes, longitudes e geodésicas, atravessado por gradientes que marcam as transformações, as passagens e os destinos do que nele se desenvolve. Aqui nada é representativo, tudo é vida e vivido: a emoção vivida dos seios não se assemelha aos seios, não os representa, tal como uma zona predestinada do ovo se não assemelha ao órgão a que dará origem; apenas faixas de intensidade, potenciais, limiares e gradientes. Experiência dilacerante, demasiado comumente, que torna o esquizo no ser mais próximo da matéria, de um centro intenso e vivo da matéria.

Perdoe-me, meu Devir querido, por estar te relatando nessa carta cujo destinatário é tu mesmo. Entretanto, eu acredito que ao te relatar eu estarei, de alguma forma, segundo Butler, relatando a mim e muito daquilo que me influencia nesse processo criativo:

Se um “eu” e um “tu” devem existir previamente, e se é necessário um quadro normativo para esse surgimento e encontro, então a função das normas não é só direcionar minha conduta, mas também condicionar o possível surgimento de um encontro entre mim mesmo e o outro[...] [...]em certo sentido, submeto-me a uma norma de reconhecimento quando te ofereço reconhecimento, ou seja, o “eu” não oferece o reconhecimento por conta própria [...] (BUTLER, 2017, p. 38).

Eu, na verdade, a partir desse movimento de reconhecimento entre um “eu” e um “tu”, estou tentando introduzir, através de pistas, as razões pelas quais te escrevo. Sei que foram anos sem que tu pudesses provocar o vômito da mulher construída, que havia engolido o desejo do homem, que fora sepultado no interior do teu próprio corpo. Certamente, isso não teria acontecido caso fosses tu mesmo que tivesses escolhido a tua própria identidade de gênero desde criança. Não sei se isso é uma convicção de minha parte, um desejo, ou os “espectros”²² dos teóricos *queer* sendo corporificados nos meus pensamentos.

Também, acredito e, aqui é uma questão de crença mesmo, de que a alma da minha amiga terá uma “Longa jornada noite adentro”²³, principalmente, porque logo após deixar seu corpo, ela iniciou uma caminhada que, segundo crenças ortodoxas judaico-cristãs, não será nada fácil. Quando te escrevi que era uma questão de crença, eu não estava me referindo à mesma crença ortodoxa das igrejas cristãs, mas a existência de uma alma fundida no corpo. Butler, dando continuidade ao pensamento foucaultiano, acerca da alma e do corpo, faz a seguinte afirmação:

A figura da alma interior, compreendido como “dentro” do corpo, é significada por meio de sua inscrição *sobre* o corpo, mesmo que seu modo primário de significação seja por sua própria ausência, por sua poderosa invisibilidade. O efeito de um espaço interno estruturante é produzido por via da significação do corpo como recinto vital sagrado [...] (BUTLER, 2009, p. 193).

²² Nesse sentido, a palavra *espectro* está sendo utilizada para ilustrar o efeito e a potência de todos os teóricos por mim estudados. É a ação dos corpos teóricos sobre mim, em um processo de contaminação que resulta no meu pensamento e na minha escrita.

²³ Título de uma peça de teatro de Eugene O’Neill escrita em 1941. Quando Eugene O’Neill terminou de escrever *Longa Jornada Noite Adentro*, ele decidiu que a peça não poderia ser lida nem montada senão vinte e cinco anos após a sua morte. Assim, a peça só foi montada pela primeira vez em 1956, três anos depois da morte de O’Neill.

O tempo passa depressa demais, aqui dentro desse trem, que já me sinto cansado e ansioso para te falar sobre outras diferentes coisas. Entretanto, te proponho que a gente termine a pista sobre a atual política que me foi enfiada goela abaixo e suas estruturas normativas.

Portanto, eu gostaria de concluir esse parágrafo, tentando te explicar a razão pela qual venho cruzando o meu pensamento com a Filosofia e outras teorias. Como já disse antes, essa escrita não é um tratado de nenhuma verdade e nem tampouco uma literatura ficcional, mas um misto de atravessamentos que me tornam um viajante, um devir corpo sem órgãos e, nesse caso, a filosofia é o mecanismo que mobiliza o sujeito que te escreve. Essa investigação, meu querido Devir, busca afirmar posições nos limites críticos do Teatro, da Filosofia e da transformatividade dos corpos enquanto uma possível pedagogia poética da diferença e da cena contemporânea.

As questões que verás a seguir não têm como objetivo abordar conceitos nem descrever ações que promovam a permanência dos sujeitos marginais nas periferias, mas sim, deslocá-los para além das fronteiras e inseri-los nas discussões de todas as redes e zonas fronteiriças onde habitam os marginais, empurrando-os para o centro das discussões, gerando, a partir desses cruzamentos, outros encontros, que juntos possam constituir um deslocamento múltiplo dessas pluralidades discursivas, a fim de perceber a importância de se friccionar tanto o teatro quanto a dança, a partir da complexidade e da disciplinaridade nas construções das corporeidades e das identidades de gênero.

Butler (2009, p. 12), ao falar sobre a complexidade que está por trás das construções de gênero, diz:

A complexidade do conceito de gênero exige um conjunto interdisciplinar e pós-disciplinar de discurso, com vistas a resistir à domesticação acadêmica dos estudos sobre o gênero ou dos estudos sobre as mulheres, e de radicalizar a noção de crítica feminista. (BUTLER, 2009, P.12).

Saindo do contexto acadêmico a que se refere Butler e entrando em um contexto mais pessoal e político local, eu quero te dizer que nós, brasileiros, diante das novas e equivocadas políticas governamentais e das pressões por parte de grupos e ideologias de uma cultura falocrática, sexista e ortodoxa, estamos sendo atravessados por discursos que reafirmam a disciplinaridade heteronormativa de

nossos corpos. É claro que esses discursos normatizados, segundo Butler, sempre existiram e sempre foram responsáveis pela construção dos corpos, principalmente no que tange às questões de identidade de gênero e às sexualidades.

Assim, diante do atual movimento ideológico e disciplinar, que reforçam discursos conservadores, que outrora havia, de alguma forma, se diluído, agora reforçam as fronteiras binárias, potencializando a normalidade dos polos masculinos/femininos: “menino veste azul e menina veste rosa”²⁴, criando, com isso, um território conflitante que, ao invés de neutralizar os discursos sexistas, os potencializam. Estamos vivendo diante de uma “epidemia” de discursos e práticas violentas disfarçados de preservação dos direitos da família?

O que eu faço diante desses pseudos defensores familiares? Em primeiro lugar, eu visito o corpo da minha amiga transexual assassinada. Depois, eu faço outras coisas: eu produzo teatralidade, eu produzo metáforas, eu produzo “Censuradas – Sos Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu”. Eu invento corpos palimpsestosos trasperformacionalizados, corpo bichas, corpos maricas, corpos lésbicos, corpos “estranhos”²⁵. Eu também crio um banquete onde sirvo o corpo de deus para seus sacerdotes, eu recrio padres pederastas, eu preparo um leito erótico para que deus e diabo possam dar uma boa trepada²⁶. Eu crio imagens, danças, discursos distorcidos e me divirto com tudo isso. Se eles fabricaram o teu corpo da mesma forma com que fabricam o corpo de uma boneca de pano e te atribuíram o sexo, que melhor permitisse o ato de brincar, por que eu não posso fabricar os corpos do meu teatro à minha maneira e me divertir com eles?

Eu já estava me esquecendo de te contar um “babado”²⁷. Estamos mesmo voltando à idade das trevas em passos largos, senão total, em parte. Enquanto a atual conjuntura política brasileira aplaude maravilhadamente as imagens e os princípios da ortodoxia judaico-cristã e os hábitos sexistas autoritários, autoritários inclusive no que se refere à proibição da livre expressão das artes, eu a observo e a subverto.

²⁴ “Menino veste azul e menina veste rosa”, frase proferida pela atual ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos Damares Regina Alves, durante seu discurso de posse, logo após dizer que o Brasil estava entrando em uma nova era.

²⁵ Adjetivo usado por Guacira Lopes Louro no título de seu livro “Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e a teoria Queer”.

²⁶ Trepada, nesse caso, é sinônimo de transar, copular, etc.

²⁷ Babado, nesse caso, significa fofoca, novidade, etc. É um termo que surgiu nos guetos das travestis.

É agora que vem o babado: um grupo chamado Movimento Brasil Livre, (MBL)²⁸, aquele a quem me referi quando comecei a te falar sobre o assassinato da minha amiga. Pois então, esse mesmo grupo decidiu se manifestar contra a liberdade de expressão da arte, nesse caso uma exposição sob o nome “Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, sob a curadoria de Gaudêncio Fidelis, pressionando o Santander Cultural²⁹, território onde a exposição estava em cartaz, para que o mesmo suspendesse a mostra. É claro que o Santander Cultural, temendo perder seus clientes, atendeu a solicitação e encerrou a exposição bem antes do período previsto.

Heloísa Mendonça, de o jornal El País, escreveu, no dia 13 de setembro de 2017, logo após o encerramento da exposição Queermuseu no Santander Cultural:

Nos últimos dias, a intolerância voltou a assombrar a arte. A exposição Queermuseu - Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, em cartaz há quase um mês no Santander Cultural, em Porto Alegre, foi cancelada neste domingo após uma onda de protestos nas redes sociais. A maioria se queixava de que algumas das obras promoviam blasfêmia contra símbolos religiosos e também apologia à zoofilia e pedofilia. (MENDONÇA, 2017).

Depois de cancelada, na cidade de Porto Alegre, a mesma exposição foi levada para a Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Lá também as obras foram censuradas e a exposição teve que ser suspensa, conforme relata Júlia Dias Carneiro, da BBC News Brasil, no Rio de Janeiro, em 16 de agosto de 2018:

[...]Queermuseu', a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio[...] A remontagem da exposição na EAV foi possibilitada pela maior campanha de financiamento coletivo do país, idealizada pelo diretor da instituição, Fabio Szwarcwald. Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira foi cercada de polêmica após seu fechamento às pressas, em setembro do ano passado, pelo Santander Cultural, em Porto Alegre, respondendo a fortes críticas de grupos que viram nas obras apologia a pedofilia, zoofilia e blasfêmia. Um mês depois, a Queermuseu foi vetada pelo prefeito do Rio, Marcelo Crivella, que gravou um vídeo afirmando que os planos de levar a exposição "de pedofilia e zoofilia" para o Museu de Arte do Rio (MAR) não iriam adiante. "Só se for no fundo do mar", afirmou à época. (CARNEIRO, 2018).

²⁸ MBL, movimento fundado no final do ano de 2014 pelos coordenadores Kim Patroca Kataguirí, Fernando Holiday e Renan Antônio Ferreira dos Santos, que se posiciona à direita do espectro político tradicional, que traz no discurso proposta de liberdade,

²⁹ Santander Cultural é um centro cultural do complexo financeiro: Banco Santander, que possui diversas agências espalhadas por todo o território brasileiro.

Não te falei que era um babado “forte”? Como podes perceber, meu Devir querido, o poder aqui está nas mãos de pessoas inapropriadas, que não medem esforços para que tudo volte a ser como fora na idade das trevas e de outros movimentos, que promoveram o retrocesso à liberdade das expressões artísticas e culturais, principalmente quando essas expressões se vinculam às questões da liberdade sexual e de gênero.

Tu e a minha amiga são exemplos de como e quanto essas mentalidades heterossexistas presas às ortodoxias conservantistas podem ser cruéis quando desafiadas. Eu sei o quanto tu, com tua identidade transfigurada, sofreste com tudo isso. O teu relator Foucault me contou grande parte das tuas desventuras, através de cópias de documentos oficiais publicados posteriormente a tua morte.³⁰

Os fatos extraordinários que passarei em seguida a relatar, representam sem dúvida o exemplo mais cruel, e a mais dolorosa das consequências fatais, que pode ocasionar um erro cometido desde o nascimento, na constituição do estado civil. Veremos a vítima de tal erro, após vinte anos acostumada aos hábitos de um sexo que não é o seu, lutando com uma paixão que ignora-se a si mesma, sendo avisada, em fim, pela explosão de seus sentimentos, ser devolvida ao seu verdadeiro sexo e ao mesmo tempo ao sentimento real de sua enfermidade física, levar a vida com desgosto e dar-lhe fim com o suicídio. Este pobre infeliz criado em conventos e internatos femininos até a idade de vinte e dois anos, aceito nos exames e possuidor de um diploma de professora, teve após dramáticas e comoventes circunstâncias seus estados civis modificados por um julgamento do tribunal de La Rochelle³¹, e não pode suportar a existência miserável que seu novo sexo lhe impôs. Certamente, nesse caso, as aparências do sexo feminino foram levadas as últimas consequências, mas apesar disso, a ciência e a justiça foram obrigadas a reconhecer o erro e a devolver esse jovem rapaz a seu sexo verdadeiro. (FOUCAULT, 1978 p. 105).

Tentaram reparar o irreparável. Eu realmente lamento por tudo isso. Mas, apesar de tudo, te proponho aumentar a velocidade do trem para que eu possa avançar, deixando-te mais algumas pistas e, com isso, acelerar também o ritmo da construção dessa cartografia.

2.3. Aumentando a velocidade para enxergar novas paisagens

³⁰ Relato sobre a história de Adélaïde Herculine Barbin publicado em dossiê *Question médiq-légale de L' identité dans ses rapportts avec les vices de confirmatin des organes sexuels (Paris, 1874)* que agora se encontra publicado em Herculine Barbin *O Diário de um Hermafrodita*, de Michel Foucault (1978 p. 105).

³¹ Aqui Foucault faz um adendo dizendo que o tal julgamento na verdade não ocorreu no tribunal de La Rochelle, mas sim no tribunal civil de Saint-Jean-D'Angély . (Cf. *infra*, p. 136-137 - M.F).

Em algum momento dessa carta, não sei bem onde, eu te falei que, através da janela, eu enxergo paisagens diversas que se agrupam, formando imagens efêmeras que parecem teatralidades produzidas por corpos palimpsestosos transperformacionalizados, não te falei? Pois agora, depois de aumentar a velocidade do trem, essas imagens parecem tornar-se mais nítidas e quase reais.

Nesse momento, ao olhar pela janela, enxergo uma teatralidade produzida com corpos incidentes palimpsestosos transperformacionalizados que, aparentemente, são jogados para um lugar de invisibilidade e percebo que, de alguma forma, olho para dois lugares que habitam, concomitantemente, o meu imaginário, dançando no interior de diversos *topoi* corporais, que me constituem enquanto sujeito nômade que te escreve. Deleuze e Parnet (1996) vão dizer que os nômades estão sempre no meio e que eles não possuem passado e nem futuro, mas apenas devires. Que os nômades não têm história, apenas geografia (DELEUZE; PARNET, 1996, p.41).

Portanto, te proponho perceber o conteúdo dessa pista não como o resultado de uma investigação fechada em si mesma, mas como um jogo que se estabelece em uma relação com as minhas memórias de sujeito nômade. Quando te falo de memórias refiro-me também às contaminações que me constituem a partir do meu lugar de artista da cena, de dramaturgo, de encenador, de criança com uma infância campesina, de uma pré-adolescência operária da pequena agricultura interiorana, de uma adolescência semialfabetizada vivida na periferia de Porto Alegre, de uma construção de assujeitamento colonizada, mas também de um indivíduo curioso que se arrisca explorar as sendas do campo acadêmico e, sobretudo de um lugar de educador das artes da cena que, desde 2011, com a pesquisa de Mestrado acerca da “queerização” dos corpos, no teatro de João Carlos Castanha, pensa sobre a potência dos corpos transperformacionais como caminho para uma estética pedagógica decolonial, ainda que na escrita da dissertação não apareça o conceito “estética pedagógica decolonial”.

Isso significa que o lugar de onde te escrevo é um território/trem corpo transitório, contaminado por diversos agenciamentos que me aproxima do pensamento de Henri-Pierre Jeudy na perspectiva de “o corpo estranho” (2002). Para Jeudy, o corpo estranho pode provocar, na perspectiva do imaginário, a possível vertigem da mais radical alteridade e que nele cristalizam-se as frustrações e, simultaneamente, possibilita a aventura misteriosa dos sentidos. Dessa forma,

segundo o autor, o corpo estranho opera a partir dos clichês, como uma espécie de “motor original” dos estereótipos culturais (JEUDY, 2002, p. 102). Partindo do pensamento jeudyniano, talvez seja bem provável que o meu corpo que, agora te escreve, funcione, temporariamente, como um motor originado dos estereótipos culturais coloniais, fundido a partir do mito das três “raças”: indígena, africana e europeia, onde a última se sobrepõe às outras duas.

Em relação à palavra “queerização” dos corpos, que utilizei na escrita do texto da dissertação para denominar a transperformacionalidade dos corpos das personagens criadas, pelo ator João Carlos Castanha (2011), quero, antes de tudo, dizer que a razão pela qual utilizei o termo *queer* na forma de adjetivação, como se o mesmo assumisse a posição de um adjetivo, se deu porque eu queria criar uma ideia de processo constante de transperformacionalidade. Quando propus usar o termo *queer* de forma que o mesmo pudesse dar conta da efemeridade dos corpos transperformacionados, criados pelo ator para o exercício de uma teatralidade, eu estava chamando a atenção para a diversidade das estéticas corporais concebidas, mas, sobretudo para uma poética resultante das misturas de identidades de gênero, que o ator propunha com seu trabalho. Ou talvez da ausência dessas. Nessa escrita, entretanto, ainda que olhando para as mesmas questões, acerca da impermanência e das diversidades e misturas das identidades de gênero, que são levados para a cena, refuto o termo “queerizar”, substituindo-o por “transperformacionalizar”.

Segundo a Wikipédia, a palavra transformista, quando utilizada em um contexto de identidade de gênero, significa pessoa que veste roupas usualmente próprias do sexo oposto com intuíto essencialmente artístico, sem que tal atitude interfira, necessariamente, na orientação sexual de seu corpo. Dessa forma, mesmo consciente das diversas discussões acerca do termo “transformista”, eu o reorganizo para refutar o termo “queerizar” e, com isso, manter o meu olhar investigativo acerca da transperformacionalidade das identidades de gênero, que estão a serviço de uma poética teatral incidente.

Por essa razão e, também, por entender que o termo transperformacionalidade dos corpos não está condicionado, unicamente, à transformação de um corpo masculino em um corpo feminino e vice-versa, mas nas mais diversas e possíveis misturas de identidades de gênero, quando na cena, usei esse como um conceito operativo de uma teatralidade de diferentes corpos abjetos.

Assim, sempre que leres essa palavra e suas derivações entenda que estarei me referindo aos mais diversos e possíveis processos de desidentificação dos gêneros binários, processos esses que foram construídos para fundamentar estéticas corporais em exercício de uma teatralidade, cuja consequência contribuiu para a visibilidade de uma teatralidade também binária. Assim, essa desidentificação tem como objetivo, além de questionar a invisibilidade dos corpos periféricos, também, desenvolver novas narrativas poéticas que brotem das fissuras e combinações ou (*des*) combinações, por que não, dos corpos e narrativas diversas.

Louro (2004), em seu “Um corpo estranho – Ensaio sobre sexualidade e teoria *queer*”, vai dizer que uma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos, mas que, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões. Segundo a autora, é em referência a essa matriz binária, que se fazem não apenas os corpos que se conformam com as regras de gênero e sexuais por ela imposta, mas também os corpos que as subvertem. A professora, ao referir-se ao trabalho pedagógico contínuo, acerca das questões relacionadas com as construções identitárias, vai dizer que esse é um processo repetitivo e interminável, que é posto em ação para inscrever nos corpos o gênero e a sexualidade “legítimos” e que isso é próprio de um planejamento que toma como base o discurso da bissexualidade como matriz referência e, que, ingenuamente, acredita-se em uma reversão das sexualidades desviantes.

[...] o processo parece, contudo, sempre incompleto, ele demanda reiteração, é afeito a instabilidade, é permeável aos encontros e aos acidentes. Efeitos das instituições, dos discursos e das práticas, o gênero e a sexualidade guardam a inconstância de tudo o que é histórico e cultural; por isso, às vezes escapam e deslizam. Faz-se necessário, então, inventar práticas mais sutis para repetir o já sabido e reconduzir ao “bom” caminho os desviantes (LOURO, 2004, p. 17).

Assim, diante das reflexões de Louro e, seguindo o fluxo das pistas que te deixo, enquanto descobertas do lugar de onde falo e de alguns conceitos com os quais articularei o pensamento dessa escrita, chamo a tua atenção para “corpo emergente bicha”. Esse é um conceito que utilizo nessa escrita, exclusivamente para referir-me aos corpos que emergem dos entre polos masculino/feminino. Corpos que escapam ao conceito da normalidade heterossexista.

Dessa forma, nessa escrita, o corpo emergente bicha, ou simplesmente o corpo bicha, será sempre tomado como um corpo emergente não binário, um corpo

deslocado dos dois centros masculino/feminino, construído a partir de um lugar outro periférico e tudo o que acarreta às construções resultantes nesses lugares margens.

Assim, quando leres a composição “corpo emergente bicha” peço-te que entenda que estarei me referindo, exclusivamente, a esses corpos, a essas construções normativas, que se configuram em uma periferia, a partir de um vasto sistema linguístico heteronormativo. Portanto, jamais entenda o corpo emergente bicha como um corpo arte ou um corpo em estado de arte, mas, sim, um corpo não binário e tudo o que esse representa enquanto discurso incidente de uma sociedade sexista. E que será sempre, a partir desse corpo que surgirá o corpo que chamo de trasformatizado. Este último, portanto, será sempre um corpo poético.

Sendo assim, durante essa escrita, me utilizei, de forma em geral, do conceito corpo emergente bicha, sempre que me referir aos corpos não binários dos artistas da cena, com suas contaminações e atravessamentos sociais, quando esses não estiverem em um processo de transformatividade para um corpo palimpsesto transformativo.

Quando, nessa carta, citei pela primeira vez a composição “corpo palimpsesto transformativo”, eu te prometi que mais adiante te explicaria o porquê de eu estar compondo esse arranjo linguístico. É chegado o momento, vamos à explicação: bem, como podes perceber, eu estou dentro de um vagão de um trem, que se desloca sobre as linhas do tempo, de onde observo o mundo de forma anacrônica. Assim, diante desses atravessamentos temporais e sem nenhum compromisso com sincronidades, busco amarrar algumas pontas dessas linhas para ver que emaranhado poderá resultar. Como já disse, utilizo a composição “corpo emergente bicha” para referir-me aos corpos não masculinos ou femininos, antes de esses entrarem em um processo de transformatividade diante da perspectiva do tornarem-se arte. Também, disse que me utilizei da composição “corpo em transformatividade” para referir-me ao processo de transformativação de um corpo emergente bicha em estado de arte, para além das matrizes identitárias dos gêneros masculinos e femininos. Por que para além dos corpos masculinos e femininos? Porque é aqui que se constitui aquilo que nesse texto chamo de corpo palimpsesto.

Utilizo-me, portanto, do termo palimpsestos para pensar as construções e escrituras nos corpos bicha. Para pensar o processo de performativação desses corpos emergentes, a partir do lugar periférico que habitam e da heteronormatização

da linguagem. Palimpsesto é um conceito que tem origem nos pergaminhos. Esses eram utilizados como meio de comunicação escrita ao longo da Idade Média. Segundo informações publicadas na Infopédia³², o termo, do grego, significa - *raspado de novo*, do latim palimpsestu-, possui o mesmo significado do grego - é o mesmo que papiro que contém vestígios de um texto manuscrito anterior, que foi raspado ou apagado para permitir a reutilização do material e a posterior sobreposição de um novo escrito. Cristiano Bedin da Costa (2012), em sua tese “Corpo em Obra – Palimpsestosos Arquitetônicos³³”, se apropria do termo para falar das rasuras em meio à arte, à literatura e à filosofia.

[...] os extratos de composição impura, derivada de uma construção anterior: por justaposição, contágio, transposição e transcrição. Os pergaminhos polifônicos, há tempos revisitados, raspados, reescritos não escondem o traçado das inscrições precedentes, de maneira que seguimos encontrando o antigo sob o novo. (COSTA, 2012, p.2).

Costa diz, ainda, que o corpo rebenta pelas suas costuras e por entre outras tantas ressonâncias sucessivas. Assim, seguindo passos semelhantes aos de Costa, me apropriei do termo palimpsesto como um conceito operatório para pensar as fissuras, as marcas, as rasuras, a justaposição, o contágio, a transposição e a transcrição dos corpos emergentes bicha, durante seu processo de transformatividade. Com isso, venho utilizado esse conceito durante todo o processo de criação dos corpos, desse processo investigativo, como forma de abordagem dos corpos emergentes bicha em uma perspectiva de escrituração, reescrituras que se fazem na ação performativa.

Também, como testemunha de vários *topoi* inventivos e imaginativos, onde o corpo emergente bicha se reconfigura permanentemente a partir dos princípios normativos sexistas para se fazer narrativas de uma cena insurgente.

Para tanto, entenda-se que o termo palimpsesto virá sempre acompanhado de transformativo, ainda que este último esteja oculto, cujo significado estará associado aos corpos emergentes bicha de artistas da cena, considerando suas rasuras e reescritura-ações performativas durante e enquanto durar um processo de transformatividade, no que se refere à potência poética da cena.

³² Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/palimpsesto>>. Acesso em: 14 abr. 2021.

³³ Cristiano Bedin da Costa, em sua escrita da tese “Corpo em Obra – Palimpsestosos Arquitetônicos.” Programa de Pós-graduação em Educação (PPGEDU – UFRGS), 2012

Com isso, já me antecipo em dizer-te que desconsidero a possibilidade de um corpo emergente bicha ser percebido, quando em cena, como um corpo, heteronormativamente falando, masculino ou feminino. A escrituração do corpo emergente bicha, suas marcas e suas rasuras serão sempre diferentes das dos corpos matrizes binárias normalizadas. Diante desse conceito de corpo palimpsesto também se encaixam os corpos heteronormatizados masculino/feminino; porém, as poéticas desses já foram amplamente estudadas, sobretudo porque o arsenal dramático construído ao longo dos tempos sempre os priorizaram. Portanto, me interessa agora olhar apenas para as poéticas dos corpos emergentes bicha palimpsestosos transperformacionalizados.

Assim, ao olhar para um corpo e descrevê-lo como corpo palimpsesto transperformacionalizado significa que estarei diante de um corpo que carrega em si marcas características de um corpo emergentes bicha em uma perspectiva de corpo/processo/arte.

Também utilizei, no processo de criação dos corpos dos dois experimentos da investigação que dá passagem para essa escrita, o conceito de corpo sem órgão, na perspectiva artaudiana e corpos simbólicos. Quanto a esse último (GELL, 1998), conforme descreve Müller (2016), vai dizer que o antropólogo faz distinção entre o simbólico e a arte para dizer que a significação das formas estéticas pertence à Semiótica e não à Antropologia. Ela diz, ainda, que o antropólogo se recusa discutir a arte em termos de símbolos e significados, pois essa combinação, segundo Müller, pode causar surpresa, uma vez que o domínio da arte e do simbólico é entendido como mais ou menos coextensivos. Gell, por sua vez, em lugar da comunicação simbólica, coloca toda a ênfase em agência, intenção, causação, resultado e transformação. Haja vista que, para ele, a arte funciona como um sistema de ação, com o objetivo de mudar o mundo mais do que codificar proposições simbólicas sobre ele. O antropólogo diz, ainda, que a abordagem da arte centrada na ação é inerentemente mais antropológica do que a abordagem semiótica alternativa, porque, segundo ele, a arte se preocupa com o papel prático, mediador dos objetos de arte no processo social, mais do que com a interpretação dos objetos como se esses fossem textos (GELL, 1998, apud MÜLLER, 2013).

Eu, entretanto, me utilizo desses *topoi* inventivos, considerando o corpo simbólico, enquanto lugar de potências discursivas e de agenciamentos normativos de poderes. Dessa forma, o corpo simbólico dos artistas, observado nesse processo

investigativo, possui características de território contaminado e marcado por estruturas e agenciamentos, enquanto processo de construção do próprio sujeito artista que se coloca em uma relação com as transperformacionalidade dos corpos. Assim, procuro enxergar as estruturas do corpo simbólico do artista da cena em um panorama de tecido fragmentário de signos e múltiplas escritas a serviço da composição de corpos outros transitórios. Desse modo, proponho explorar as possibilidades do corpo cênico, na tentativa de trazer maior consciência e percepção para pensarmos sobre a dramaturgia dos corpos transperformacionalizados na cena, em uma perspectiva pedagógica teatral decolonial.

As questões simbólicas, que envolvem os corpos, vão muito além de uma linguagem semiotizada. Os corpos escapam a qualquer tipo de leitura mais fechada. Principalmente quando esses, cada vez mais, rompem e borram os códigos heteronormatizados, que durante muito tempo foram utilizados como linguagem para identificar o identificável. Após esse período longo e ainda hoje, os corpos e suas expressividades codificadas serviram para serem incluídos ou marginalizados.

A linguagem corporal da heterossexualidade masculina, dentro de uma cultura sexista, sempre se estabeleceu como norma padrão a ser seguida. Modelo para todos os corpos que nascem com um falo, não importando as diferentes acepções sexuais. Para tanto, com o tempo, foi se criando algumas características clichês, que muitas vezes são levadas à cena como forma de representação de um determinado gênero. Para representar um corpo masculino heterossexualizado, por exemplo, o ator deve expressar movimentos fortes, pontuados, pisadas firmes, caminhar com as pernas um pouco abertas, balançar o corpo para as laterais, projetar a região fálica para frente, deixar os braços soltos e os ombros um pouco caídos; fazer uma pequena curvatura nas primeiras vértebras da torácica e desenvolver a expressividade com movimentos mais graves. Já, para representar os corpos bichas, os intérpretes devem experimentar expressividades mais leves, flutuantes, indiretas, coluna mais ereta, pernas mais juntas, mãos acima da cintura, cabeças levemente caídas para uma das laterais, jogo nos quadris e tons expressivos mais agudos.

É impossível negar que esse vocabulário heteronormativo não tenha afetado as subjetividades de todos os sujeitos, seja pelos signos que constituem a linguagem dos corpos heteronormativos masculinos, seja pelos signos que constituíam a linguagem dos corpos emergentes bichas.

Desde muito cedo, são atribuídos aos corpos bichas um rosário de expressões pejorativas que os tornam abjetos e inibem sua expressividade. Esse rosário gruda nos corpos emergentes bicha como marcas discriminatórias, escrituração e rasuras dos corpos palimpsestosos. No rosário atribuído a mim, por exemplo, tinham “expressões” como: bicha, puto, veado, fresco, barrão, marica, saracura, gazela, minhoca retorcida, maricona, Gretchen, perverso, afeminado, mulherzinha, casa do meu caralho, entre muitos outros xingamentos que aumentavam a polifonia negativa com a qual o meu corpo bicha foi se constituindo enquanto corpo abjeto palimpsestoso. Durante muito tempo, eu não entendia como as pessoas sabiam que eu era diferente do meu irmão, por exemplo, que nunca ouviu nenhum desses desprestígios. Esses conceitos pejorativos grudam nos corpos, como marcas de um discurso performativo, com os quais os corpos emergentes bicha são construídos. Marcas que, como um texto de um palimpsesto, vão ser transpostas na cena. Quando eu uso o termo desprestígio é porque essas palavras, aos meus ouvidos, carregavam um sentido de escárnio e de tornar-me um sujeito menor, um sujeito desacreditado e sem um lugar de positividade no âmbito social.

Hoje, porém, depois de muito tempo, eu entendo que não precisava ninguém me denunciar, pois eu mesmo, diante dos códigos performativos das linguagens heteronormativas, me denunciava. Era o meu próprio corpo que emitia os signos do corpo emergentes bicha. O meu corpo era o meu próprio delator, porque nele estavam inscritos os signos incidentes do corpo emergente bicha, sob o jugo de uma cultura heteronormatizada.

Esses mesmos códigos ainda operam até hoje e os corpos emergentes bicha passam pelos mesmos julgamentos sem que haja uma preocupação com o que isso pode influenciar no processo de desenvolvimento desses corpos e na construção das subjetividades desses sujeitos.

É preciso pensar as construções dos corpos emergentes bicha para além da cena, para poder pensar a poética de um determinado corpo abjeto/bicha enquanto poética da cena em uma teatralidade da diferença. Essa é uma questão para ser tensionada e discutida, sobretudo, porque na visão heterossexista, os corpos bicha devem estar associados ao humor quase gratuito, cujo objetivo é potencializar e ridicularizar ainda mais os corpos abjetos por suas sexualidades desviantes. “Se os corpos escapam aos valores morais heteronormativos que sejam ridicularizados e tornados piada”. (DELGADO, 2013).

Por isso, acredito que, compreendendo o corpo que somos e as reescritas dos corpos que podemos experimentar, a partir do processo de transperformatividade na cena, possamos, enquanto criadores, contribuir com as práticas artísticas e com processos criativos acerca de um fazer teatral que ganha vultuosidade poética pela diferença. Isso não significa, porém, que os corpos palimpsestosos transperformativizados devam fazer uso de clichês heteronormativos. Sobretudo, porque os clichês são manifestações externas dos corpos e, esses, enquanto corpos emergentes bicha palimpsestosos transperformativizados precisam ser percebidos muito mais enquanto potência de uma determinada subjetividade do que simplesmente uma transcrição periférica.

O lugar da cena, para os corpos emergentes bicha, diante da cultura sexista, jamais será um lugar exclusivamente de criação, mas de articulação de um poder disciplinador, de afirmação de um discurso heterocentrado, de um discurso onde o ator corpo emergente bicha precisa estar em permanente estado de vigilância de seu material corpóreo, para que esse não revele qualquer traço expressivo desautorizado que possa lhe denunciar. Essa é uma questão que deve ser pensada em relação aos corpos emergentes bicha assujeitados no contexto de uma poética da diferença. É, portanto, a partir desses princípios censuradores que busco abrir espaço para refletir acerca de outras poéticas possíveis a partir da transperformatização dos corpos.

Contudo, é importante que tu saibas que não tenho nenhuma intenção de construir uma hermenêutica da transperformatividade do corpo emergente bicha na cena, principalmente, porque entendo que isso seria quase impossível, haja vista a diversidade dos corpos e suas identidades ou não identidades de gênero. Também, porque são diversas as razões de transperformativizações das identidades dos corpos em prol de uma teatralidade mimética ou de uma personificação performática.

Entretanto, é importante perceber que, na contemporaneidade, cada vez mais a cena está contaminada por diversos corpos e identidade de gênero e, cada vez que um corpo se transforma em razão do desempenho de uma identidade outra de gênero, do jogo dramático ou da presentificação de um corpo estético, esse estará sempre envolto por uma proposta poética e em busca de um acontecimento de comunicabilidade simbólica, sendo ela mimética ou não, representada através de uma linguagem teatral, da dança ou da performance arte. Ainda, é importante

destacar que, diante do cenário contemporâneo em que os corpos incidentes cada vez mais adquirem valores simbólicos, sobretudo pelas possibilidades transformacionais e transculturação, o lugar da cena está sendo visto como lugar de visibilidade, de mercado cultural de trabalho e de proposição de narrativas diversas.

Alguns movimentos, em prol de resguardar a cena trans para os corpos “verdadeiramente trans”, articulam ideias de lugares, de desejos e de poderes que funcionam, em parte, como princípios políticos semelhantes a outros já discutidos em diversos momentos da história da transperformacionalidade dos corpos, no campo das artes cênicas e audiovisuais, mas, sobretudo, nas teledramaturgias.

Antes das cirurgias de resignação sexual e das transformações dos corpos, com auxílio da indústria estética, dos silicones e dos hormônios, a maioria dos corpos, que escapavam aos padrões normativos binários, refutava a ideia da transperformacionalidade dos corpos heterossexuais normatizados, sob o pretexto de que esses se tornavam afetados demais em suas expressividades (vocabulário clichê descrito anteriormente) e, com isso, desqualificavam a imagem social dos corpos não binários, bem como ocupavam um lugar na cena que deveria ser utilizado pelos corpos que assumiam seus corpos emergentes bicha publicamente. Esses discursos eram vistos por muitos produtores e diretores como uma queixa por parte desses artistas e entendiam que suas personagens transperformacionalizadas poderiam e, em muitos casos, deveriam ser interpretadas por artistas heterossexuais ou por atores homossexuais que fossem “discretos” com seus gestuais. Essa discricção dos corpos, exigida por muitos diretores e produtores, inegavelmente estava relacionada com a naturalização e a aprovação das normas coloniais sexistas, que já estavam implícitas nos corpos das próprias dramaturgias binárias.

Esses discursos reverberavam entre os próprios artistas da cena, que muitas vezes diziam uns aos outros, de forma corretiva: “cuidado, tu estás muito afetado” ou “essa personagem não é bicha”. Isso só para citar alguns exemplos, porque as correções, nesse sentido, se davam das mais diferentes formas e funcionando sempre como uma censura estruturada. Os próprios artistas que tinha seus corpos censurados na cena, também reproduziam os mesmos discursos censuradores. Entretanto, ao mesmo tempo reivindicavam os papéis em que seus corpos pudessem, quando em cena, dar visibilidade a outras vozes corporais incidentes.

Durante alguns diálogos entre esses artistas, geralmente nos bastidores dos teatros, era comum se ouvir os comentários que diziam que os traços e a

expressividade dos corpos das personagens, interpretadas por atores heterossexuais ou cisnormativos, quando transperformacionalizados, em razão de construir uma identidade diferente para uma personagem, não passavam de uma caricatura sem aprofundamento, que se materializava como mascaramento de uma sexualidade heteronormativa. Eu mesmo testemunhei alguns artistas reclamarem que alguns papéis, tanto no teatro quanto no cinema ou nas teledramaturgias, que necessitavam desses princípios de transperformacionalidade, deveriam ser interpretados por artistas que já tivessem saído do armário, pois somente esses teriam condições de representá-los com a verdade cênica que as personagens mereciam.

Hoje, no entanto, diante de novos paradigmas, estão acontecendo alguns deslocamentos no processo de o que refuta o que e de quem está reivindicando um lugar de visibilidade na cena, sobretudo um lugar de visibilidade desses corpos transperformacionalizados, em especial os corpos trans “definitivos”. Diante dessa lógica de mercado e da visibilidade desejada, existe um movimento, por parte de alguns artistas pesquisadores, que reivindicam o direito de poder representar as personagens de corpos transperformacionalizados, sob alegação de que os corpos cisgêneros ao representar um determinado papel transgênero estariam contribuindo para a invisibilidade dos corpos trans, tornando visíveis apenas os corpos “transfakes”³⁴. Ian Habib (2020), vai dizer o seguinte:

A facetrans é um processo mediante o qual: 1) ator, atriz ou performer cisgênero materializa uma ou mais das seguintes escolhas: a) interpreta uma personagem ou vivência diversa em corpo e gênero nas Artes Cênicas, em quaisquer manifestações; b) referencia cenicamente uma pessoa corpo e gênero diverso nas Artes Cênicas, sem presentificá-la; c) representa ou materializa vivências próprias nas Artes Cênicas, atribuindo a elas referências de grupos de pessoas corpo e gênero diversas; d) protagonismo em grupo artístico definido como transgênero; 2) pessoa diretora ou produtora cultural materializa uma ou mais das seguintes escolhas: a) substitui pessoa artista transgênera por cisgênera em obra artística; b) cria espetáculo sobre identidades de gênero transgêneras sem a presença de pessoas transgêneras; c) cria obras conceituadas como LGB“T”, sem que haja nenhuma presença transgênera; d) cria obras com presenças de pessoas corpos e gêneros diversas, sem que haja o menor controle por parte delas de suas representações; e) utiliza o transgênero para operar outros protagonismos; 3) pessoa pesquisadora cisgênera focaliza o tema em seus trabalhos científicos, efetuando uma espécie de transfak acadêmico – há poucas pessoas transgêneras na Pós-Graduação brasileira para escreverem sobre seus trabalhos, e não há até o ano de 2020 nenhuma pessoa transgênera doutora em Artes Cênicas –, enquanto

³⁴ Esse termo está sendo utilizado para denominar os corpos cisgêneros quando transformacionalizados.

artigos de pessoas transgêneras continuam a ser recusados por periódicos brasileiros. (HABIB, 2020, P. 74).

Nesse sentido, onde o que está em jogo é “que carne pode a cena”, acredito que ainda exista um longo caminho a ser percorrido e debatido. Será que, no momento em que se assume que o corpo cisgênero de um determinado artista da poética trans é uma espécie de transfak, não se estaria propondo que, por outro lado, exista um corpo trans verdadeiro? Nesse sentido é importante considerar o que Butler diz quando vai refletir acerca dos problemas de gênero:

Se alguém “è” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendem a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituída. (BUTLER, 2010, p. 20).

Assim, se as identidades, segundo Butler, são discursivamente construídas, será possível considerar a existência de fato de uma possível identidade de gênero que é verdadeira e outra que é falsa, quando no contexto expressivo poético teatral? Por outro lado, acredito que seja pertinente pensar sobre as artes dramáticas em si. Quais são os seus princípios básicos? Seria a presentificação de um corpo “verdadeiro”? Seria a representação simbólica do corpo representado? Seria um entre-presentificação-representação? E a efemeridade das poéticas corporais e das próprias teatralidades enquanto construção de um simbólico? Dos devires possíveis diferentes? Uma coisa, porém, diante das diversas possibilidades de transformatividade dos corpos, é necessário ser levado em consideração. Refiro-me ao sentido da transformatividade em si, enquanto desejo pessoal e, também, enquanto narrativa poética da cena. É preciso considerar as fruições dos desejos, mas, também, as técnicas artisticamente desenvolvidas e as possibilidades das potências expressivas e poéticas. Por exemplo: existem corpos que entram em um processo de transformatividade transitória, cujo corpo palimpsesto transformativado logo perde a razão de existir. Trata-se, nesse caso, da realização de desejos que se completa apenas enquanto representação de uma personagem, em que o artista logo volta para o seu corpo cisgênero cotidiano, sentindo-se realizado apenas pela personagem representada e pelo seu desempenho artístico enquanto construção imagética e dramática da cena. A

importância desses corpos, entretanto, não se pode dizer que asvia a potência poética da cena, mas sim, que revela, em si, marcas e simbologias de uma sexualidade e identidade de gênero diferentes que se faz visível no corpo como escritos de um palimpsesto. O que constitui e se potencializa como uma estética dramática diferente, construída a partir de marcas e clicês heteronormativos.

Por outro lado, cada vez mais corpos emergentes bicha, trans, (etc...), através de processos de transperformacionalidade, reforçam o lugar da cena enquanto um território de realização de desejos identitários, mas, também de uma poética diferente, sem perder a capacidade técnica, dramática e poética. Também existem corpos que se realizam, enquanto narrativa transperformacionalizada, pelo fato de que são, somente, na cena que alguns artistas podem experimentar novas reconfigurações corporais, com as quais gostariam de viver permanentemente, mas, que, por força de um poder normatizante, não se sentem suficientemente preparados para tal enfrentamento sócio-cultural. São os artistas fazendo suas livres e possíveis escolhas pessoais diante da arte da cena. Um corpo transperformacionalizado, para um artista ou uma artista, que não se identifica com a estética corporal de seu sexo biológico, por exemplo, quando tem sua materialidade corpórea transperformacionalizada, sente seus vazios preenchidos. Seu corpo não é somente um corpo transperformacionalizado, mas um corpo potente enquanto realização de desejo e de uma identidade outra. O novo corpo lhe representa, antes de tudo, como potência de vida, de uma verdade que lhe fora negada durante toda a sua existência. Esse mesmo processo, no entanto, se constitui de forma diferente com os corpos transperformacionalizados cujas identidades de gênero estão de acordo com o seu sexo biológico, (cisgêneros). É mais diferente ainda, subjetivamente falando, com os corpos de artistas assumidamente heterossexuais. É claro que estamos falando de potências de desejo, mas também, e aqui é o que mais me interessa destacar, estamos falando de status, de cultura e de lugares onde todos esses corpos se constituem enquanto materialidade que se pré-dispõe a vivenciar uma experiência poética transperformacionalizada. E que toda essa poética da diferença, enquanto teatralidade e dramaturgia corporal se configuram como possível jogo imagético de uma cena que se pretende insurgente.

Existe um universo enorme e diverso, cheio de fissuras, entre os desejos e a representatividade das transperformacionalidades dos corpos que é preciso se levar

em consideração, principalmente quando se pensa a transformatividade dos corpos enquanto poética emergente. Nesse sentido, acredito que seja importante se perguntar: o que esses diferentes tipos de transcrições corporais, de reconfigurações de desejos, vontades, complementos, ou seja, lá que nomes forem dados, nos processos de transformatividade contribui para as poéticas das cenas contemporâneas? E, o que esses diferentes corpos podem contribuir para uma dramaturgia insurgente e, por extensão, para toda a poética da cena enquanto potência artística?

Como pode ver, querido Devir, no que se refere à transformatividade dos corpos emergentes bicha na cena, estamos permanentemente em um processo de territorialização e desterritorialização que se estruturam a partir de perspectivas de desejo e de biopoderes. Corpos que se movem e se articulam a partir de fissuras escavadas nas estruturas performatizadas, estruturas discursivas que se sobrepõem aos sujeitos enquanto seres capazes de assujeitamento.

Foucault, em sua *História da Sexualidade*, vai dizer que, em face de um poder, que é lei, o sujeito que, segundo o filósofo, é sujeitoado é sempre aquele que de forma, consciente ou não, obedece. Ele diz ainda que a homogeneidade formal do poder, ao longo de todas as instâncias, corresponde, naquele que o poder coage, independente do grau e do nível de relação que se estabeleça. Que sempre vai existir o poder legislador de um lado e o sujeito obediente do outro (FOUCAULT, 2001).

Sobre a repressão dos desejos sexuais, Foucault vai dizer que, como na ideia da lei constitutiva do desejo, encontra-se também a mesma hipotética mecânica do biopoder, que se define de maneira limitativa. Em princípio, isso aconteceria, porque se trataria de um poder pobre em seus recursos econômicos, em seus procedimentos monótonos e das práticas utilizadas que são incapazes de invenções, estando condenado a se repetir sempre.

A partir do pensamento foucaultiano, quero chamar a atenção para os discursos heterossexistas, reproduzidos pelos atores censuradores e mesmo pelos diretores e produtores a que me referi anteriormente. O biopoder de que fala Foucault é o mesmo que se estabelece em um processo de criação que tem origem em uma dramaturgia binária, sobretudo quando os conceitos metodológicos de criação partem dos mesmos princípios. O resultado será sempre de um processo

criativo limitado que se dá de forma negativa, cujos princípios se dão a partir de persuasões.

Foucault destaca essas limitações acerca desse tipo de atuação persuasiva como algo negativo, já que se trata de um tipo de poder que só teria a potência do “não”, incapacitando a possibilidade de produção. É um poder que opera apenas para colocar limites, o que se transforma em um direito essencialmente de “anti-energia”. O que seria o paradoxo da eficácia, desse tipo de direito, de “nada poder, a não ser levar aquele que sujeita a não fazer senão o que lhe é permitido. Todos os modos de dominação, submissão e sujeição se reduziria, finalmente, ao efeito de obediência”. (FOUCAULT, 2001, p. 83).

Aqui, quero ilustrar o pensamento de Foucault, trazendo o pensamento de Foster (2016, p. 12) acerca do teatro em uma relação com os escritos *queer*. Em seu artigo “Reafirmações sobre o *queer* e o teatro”, o pesquisador norte-americano vai dizer que:

O *queer* não gira em torno da simples presença no teatro de gays e lésbicas (ou de sujeitos sociais de qualquer determinação que se queira), mas, sim, remete a uma postura, uma atitude, uma consciência contestatória frente ao imperativo – a reticente naturalidade – do heterossexismo obrigatório. O heterossexismo obrigatório opera não somente para impor tal naturalidade, e, de fato, serve para impedir fervorosamente que se questione isso, ainda que propague implicitamente a ficção de que não existe. Se o heterossexismo é “natural” (e não se deve confundir isso com a heterossexualidade que é, se assim posso dizer, uma opção do desejo tão legítimo como qualquer outra), portanto, não pode, não tem que haver nenhuma ideologia social que o imponha. (FOSTER, 2016. P. 12).

Já, em *A representação do corpo queer no teatro latino-americano* (2004), escrita, em que o pesquisador se debruça sobre a peça “O beijo no asfalto”, de Nelson Rodrigues, para construir um pensamento *queer* acerca da relação reprimida de Aprígio por Arandir, Foster afirma que o corpo de Arandir é o corpo mais *queer* do teatro latino-americano. Ele diz que O beijo no asfalto é um texto, cujo corpo em questão (Arandir), não é homoerótico e que a homoerotização também não está presente nos corpos dos atores, pelo menos não aparentemente, mas que, no entanto, o universo da obra está compenetrado de referências e alusões à homossexualidade. Para Foster, “O beijo no asfalto” é um dos textos latino-americanos mais eloquentes, enquanto dinâmica da homofobia e, como esse, opera como um potente instrumento para exercer o controle social. Arandir é acusado de “ser homossexual”, porque, em um aparente gesto de solidariedade humana, se

atreve a dar um beijo na boca de um desconhecido ferido de morte, ao ser atropelado por um ônibus em plena rua. Entretanto, não é o beijo dado por Arandir, no estranho que está em jogo, mas sim o escândalo que isso provoca quando vai parar nos jornais. Arandir é denunciado por provocar indecência em plena rua pública. Ele é acusado de adultério e até de ter culpa no assassinato do atropelado. Isso o leva a ser assassinado pelo sogro que, aparentemente, seria para vingar o próprio escândalo provocado. Porém, a verdadeira razão do assassinato de Arandir é que Aprígio, o sogro, é homossexual e nutre um amor pelo genro, que nunca foi correspondido. Na interpretação de Foster, somente na morte Arandir assume a postura de um corpo erotizado. Ao disparar contra Arandir, Aprígio, o sogro, confessa seu amor e seus desejos e, a morte que lhe impõe, coloca em evidência o corpo do genro como seu objeto de desejo sexual.

Nem defesa nem denúncia do desejo homoerótico (a menos que seja uma denúncia da sexualidade reprimida de Aprígio e do ciúme assassino que dela brota), Rodrigues está mais interessado no processo pelo qual ele tenta impor um desejo homoerótico a Arandir: obrigá-lo a confessar tal desejo e perceber em seu corpo os traços do ser homossexual que ele nega ser. Arandir não tem como se defender contra a necessidade dos outros de estarem cientes desses traços e "tudo" que significam para sua identidade como ser humano, sendo Aprígio, o sogro, impulsionado por seus próprios interesses, inclusive para acreditar que Arandir é homossexual, e ficar com ciúmes não porque esse o repudiou e nem por ser heterossexual e amar sua filha, mas porque ele estava realmente apaixonado por outro homem (FOSTER, 2004, p. 24)³⁵.

Mas, Foster não para por aqui. Enquanto busca apresentar o teor *queer*, de “O beijo no asfalto”, ele vai dizer que a inflexível lei da homofobia torna impossível, para Arandir, escapar da atribuição que todos querem lhe impor. Isso provoca um grande efeito teatral, porque o espectador está convidado a ver o que os demais personagens da trama querem ver. Isso ganha força, porque o Arandir, além de não ver o que os demais querem ver, também não vê o que o Aprígio insiste que não pode ser visto. E, tudo isso, apesar do fato de Aprígio ter matado-o e o colocado em exibição, diante do espectador. Morto por ciúme homoerótico, porque ele desejou outro homem e não a ele. Dessa forma, segundo o autor, o que permanece em evidência não é o corpo homoerótico, mas o corpo que a sociedade constrói por meio da dinâmica inapelável da homofobia (FOSTER, 2004).

³⁵ Tradução minha.

A homofobia atua para efetuar o poder patriarcal masculino ao fazer uma peneira de todos os corpos de homens e mulheres (ainda que numa primeira instância esteja mais relacionado com os corpos dos homens), para determinar não tanto que merecem compartilhar o poder do falo, mas sim ver quais são os que podem ser eliminados, literal ou figurativamente, do altamente competitivo poder fálico[...] A homofobia está emergindo como uma poderosa força semiótica que invés de dar conta do que (está aí) funciona mais para atribuir significados. Ao longo de O beijo no asfalto, o comportamento corporal de Arandir, que é onde se entende que todos estão percebendo sua homossexualidade, em um processo de assimilação do mesmo progressivo (se beijou o moribundo na boca, é legítimo que sua homossexualidade vá sendo revelada). Ou (Se beijou o moribundo na boca, é legítimo pensar que sempre foi homossexual, desde o início). Em todo este processo, o corpo do queer não tem que aparecer, não tem que proporcionar evidências de ser queer (seja lá qual for a evidência que se possa proporcionar), e não pode, de nenhuma maneira, demonstrar que não é homossexual, porque o ato de nomeá-lo como tal esse irremediavelmente factual: uns são, porque são ditos que os são[...] (FOSTER, 2004, p. 25)³⁶.

Diante das reflexões desenvolvidas por Foster, principalmente sobre os questionamentos acerca do corpo de Arandir, pelo simples fato de esse ter beijado a boca de um moribundo, é possível perceber a força que possui a linguagem e como essa opera enquanto processo de poder normatizador. Também, é importante pensar que o Aprígio, enquanto figura patriarcal, representa um lugar de obscuridade sexual. Sua homossexualidade é proibida de ser revelada. Aprígio só saiu do armário no momento em que revela o seu amor pelo genro e só fez isso porque Arandir estava morrendo. Isso é ele nunca saiu de fato do armário, porque o único que, agora, sabia de sua homossexualidade estava morto. Não tem como não pensar nos limites sexuais de Aprígio sem considerar o contexto do ser colonizado, cuja formação faz parte dos princípios patriarcais judaico-cristãos.

Diante disso e, com o intuito de aproximar o pensamento de Foster com o pensamento foucaultiano, acerca do poder colonial e sua força normativa sobre os sujeitos colonizados, trago mais uma das considerações do filósofo francês. Entretanto, aproveito para, logo na sequência, inserir algumas reflexões de Quijano acerca do poder colonizador, que vai te apresentar outro olhar – latino-americano – sobre as estruturas nas quais nos constituímos enquanto sujeitos assujeitados a partir do poder euro-centrado. Foucault, ao refletir sobre as relações de poder entre colonizadores e colonizados americanos vai dizer que o processo de colonização, que se sucedeu na América, poderia ter sido uma segunda colonização dos corpos. A primeira teria sido provida diretamente do processo colonial e a segunda pela

³⁶ Tradução minha.

disciplina. Ou seja, o corpo é disciplinado pelo biopoder de determinado contexto a partir de determinada metodologia disciplinar.

Quijano (2005), por sua vez, expande um pouco mais o seu olhar acerca das relações de poder dos europeus sobre as colônias ao afirmar que, desde o século XVII, nos principais centros hegemônicos dos padrões mundiais de poder europeu, o universo intersubjetivo foi elaborado e formalizado a partir de um determinado modo de produzir conhecimento. Modo este que, segundo o autor, dava conta das necessidades cognitivas do capitalismo emergente a partir da visão eurocêntrica. Eram os europeus que possuíam o poder de mediação, de quantificação e de externalização de um pensamento de que somente eles eram conhecedores do universo e que somente eles poderiam ter o controle das relações das pessoas com a natureza e, principalmente, que somente eles possuíam os recursos de produção. Segundo Quijano, foi a partir dessa mesma orientação que aconteceu a naturalização das experiências, das identidades e das relações históricas da colonialidade do poder e da classificação social. O autor diz, ainda, que o modo de conhecimento colonizador foi, por seu caráter e por sua origem eurocêntrica, denominado racional, e que esse foi imposto e admitido no conjunto do mundo capitalista como emblema da modernidade.

A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento (QUIJANO, 2005, p.121).

Dessa forma, diante das afirmações dos dois autores, eu gostaria de evidenciar o papel dos discursos coloniais, sobretudo, no campo da fé e a forma como sua força discursiva se sobrepõe aos corpos transperformacionalizados quando colocados no exercício da cena. Esses corpos transperformacionalizados não naturalizados se, por um lado, carregam em si todo um arsenal de possibilidades expressivas, de reconfigurações simbólicas e materialidades que, ao mesmo tempo em que os tornam visíveis pela proposição artística, também despertam a sexualidade reprimida e a banalização do próprio corpo. Em muitos

casos, o corpo transperformacionalizado pode, inclusive, ser percebido como uma identidade artística de humor banal. Um corpo menor banalizado, sujeito a ser confundido com o corpo do bobo da corte, dos bufões ou de qualquer outro ser desprezível. Esse estado de humor e rejeição provocado pelos corpos transperformacionalizados, em parte, pode se justificar, porque mesmo transperformacionalizados eles carregam em si todas as marcas de exclusão adquiridas ao longo de sua existência, que lhe atribuem valores de negatividade. Essas marcas funcionam, socialmente falando, como estigmas que fazem com que eles sejam alvos de diversos tipos de retaliações.

Assim, um corpo palimpsestoso transperformacionalizado sempre será um corpo que, ao mesmo tempo em que opera como significante, também se traduz em diversos significados que, dependendo do lugar em que está, pode lhe ser favorável ou não.

Dessa forma, toda a coerção a que estes corpos serão submetidos, dentro de um sistema de cultura patriarcal eurocêntrico, se configura em um sistema coercitivo de contaminações heteronormativas, cujas marcas não se apagam no processo de transperformacionalização, mas se fazem potência a partir do conjunto de marcas e simbolismos do corpo insurgente construído. Assim, quando falo sobre a transperformacionalidade de um corpo palimpsestoso de artistas, mais especificamente dos brasileiros e até dos latino-americanos, peço que considere que estarei me referindo a um grupo de corpos bicha disciplinado, contaminado e marcado pelas estruturas normativas dos discursos presentes nos corpos colonizadores.

Contudo, não pretendo desvendar, sob hipótese alguma, as consequências de um corpo disciplinado e/ou colonizado, mas sim reconhecer esse enquanto potência simbólica de uma materialidade forjada pelas estruturas de poder e a teatralidade possível a partir de suas transformatizações. Ou melhor, visitar alguns corpos colonizados palimpsestosos transperformacionalizando-os em exercício de uma teatralidade insurgente e decolonial.

Dessa forma, tudo o que lerás nessa carta estará contaminado por atravessamentos sob um biopoder legislador que me torna sujeito em trânsito, cuja própria criação também está em devir experimentador. Mas, sobretudo, um sujeito que te escreve pistas de uma investigação acerca da transperformacionalização dos corpos como

cartografia de uma poética cênica contaminada pelo pensamento *queer*, que se divide em dois territórios e dois experimentos distintos de produção de teatralidade.

2.4. Relatos de um observador em movimento.

Caro Devir, desde que me isolei no interior desse vagão e comecei a escrever-te, estou percebendo que a velocidade com que uma paisagem se sobrepõe a outra é muito semelhante com as experiências estéticas de nossa imaginação, quando estamos diante de um processo de criação dissidente. Sobretudo, quando nos deixamos fruir, enquanto observadores de nossa própria arte em uma perspectiva investigativa. Segundo Canclini³⁷, o observador, enquanto um agente estranho que se coloca diante do objeto que será observado, ao observar, modifica as estruturas do objeto, bem como do meio em que observa. Dessa forma, impregnado desse movimento de fruição, enquanto observador de meu próprio processo de criação, quero relatar-te que o meu objeto de pesquisa consciente sofreu alterações pelo simples fato da interferência do meu olhar investigativo de observador. Mas, sobre isso, escreverei em outra carta. Para o momento, quero continuar relatando-te o lugar de onde falo.

Em primeiro lugar, antes de embarcar no vagão e por o meu corpo em movimento, com o intuito de criar os corpos que deram origem a essa escrita, quero dizer-te que me arrisquei a embarcar em outros vagões, de onde seria possível observar outras paisagens. Entretanto, as janelas de cada um dos vagões visitados, pareciam-me embaçadas ou esfumadas, de tal maneira que eu não conseguia visualizar as imagens com a precisão que eu necessitava. Ao passar pelo território chileno, por exemplo, me foi possível observar alguns corpos emergentes bichas. Porém, esses me pareciam distantes demais e como a janela pela qual eu estava observando embaçava com a brisa do Pacífico, resolvi desistir. Esses, por outro lado, pareciam exigir de mim uma precisão e uma determinada convivência que me era impossível. Percebi que eu não possuía tempo suficiente para conviver com eles e, por isso, me parecia ser inconcebível tentar construir um pensamento crítico sobre os mesmos. Eu, muito pouco os conhecia e, por mais que lesse alguns escritos

³⁷ Néstor García Canclini, antropólogo argentino/ México, em entrevista concedida ao programa Observatório da Imprensa, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PLDpo4K1FFM>>. Acesso em: 25 fev. 2021.

sobre os mesmos, no meu ponto de vista, seria tentar fazer uma interpretação de uma já interpretação. O mesmo aconteceu, quando passei pela Colômbia e até mesmo por algumas regiões brasileiras. Eu percebia, através das janelas por onde observava essas paisagens, que se tratava de elaborações muito complexas, que exigiriam de mim um longo tempo de vivência direta com elas e, isso, obrigatoriamente me faria interromper o fruir do trem. Eu, todavia, não pretendia diminuir o ritmo de fruição, assim como estava convencido, também, de que todas as paisagens visitadas, necessitariam de mim algo que eu não teria para entregá-las: conhecimento e apropriação. As paisagens que eu visitara, de dentro do trem, já estavam lá quando por ali passei e eu nem sequer as conhecia direito. Foi, então, que percebi que seria quase impossível tentar falar delas como se as conhecesse. Dessa forma, diante desse dar-me por conta de minhas incapacidades foi que resolvi trocar de vagão. Eu comprei uma nova passagem. Eu embarquei em um novo vagão de onde eu poderia observar o meu próprio processo de criação. De onde eu poderia observar corpos emergentes bicha com os quais eu já vinha trabalhando. Esse vagão me parecia mais instigante e adequado para o que eu estava buscando enquanto processo de investigação. Dito isso, vamos ao início da primeira imagem revelada pela janela do meu novo vagão.

A primeira imagem que o maquinista me proporcionou foi a de um processo de criação de uma dramaturgia e, posteriormente, da encenação dessa dramaturgia. A essa imagem dei o nome de “tabuleiro dramático”. Esse experimento teve início com a escrita dramática de uma comédia que pretendia escapar dos princípios binários eurocêntricos, que influenciam ainda hoje a produção dramática latino-americana. Foi uma escrita produzida no mesmo vagão do trem onde me encontro agora. Para a concepção desta me utilizei de metodologias de criação que aprendi ao longo do meu processo de aprendizagem literária, bem como do meu trabalho de ator e encenador. Era essa a paisagem mais concreta que as janelas embaçadas pelo ar gelado me revelava. Busquei outras janelas para ver se enxergava alguma novidade, mas as imagens eram sempre as mesmas, com raras alterações, quando essas apareciam. Através da brisa gelada, eu mal conseguia ver uma narrativa composta por diálogos e ações que não levava em consideração os corpos dos intérpretes com os quais iria trabalhar na montagem da peça. Essas imagens, no entanto, não me eram satisfatórias, mas eram as que as janelas insistiam em me revelar. Assim, depois de a escrita dramática ser concluída, o dramaturgo, “eu”,

convidou um grupo de atores com os quais seriam encenadas as imagens escritas. O pré-requisito para a escolha dos atores foi que esses percebessem seus corpos como território emergente bicha de possíveis devires diferentes a partir de suas transperformacionalidades. Esse foi o meu pensamento inicial para o processo de montagem das imagens que dei o nome de “Censuradas – SOS Mulheres Em Vênus ou Travestis na Porta do Céu.” Eu convidei os atores, fiz a primeira reunião, em que expliquei como se daria o processo.

A segunda imagem revelada pelo maquinista foi a da encenação. Assim, depois de o elenco definido, o diretor “eu” se juntou aos demais atores e iniciamos a preparação das cenas da peça. Para esse primeiro experimento, cada ator deveria, como princípio, se apropriar das personagens pré-determinadas na dramaturgia e, conseqüentemente, reconstruí-las enquanto potência em exercício da dramaturgia da cena, a partir da transperformacionalidade de seus corpos emergentes bicha e dos diálogos propostos. Esse primeiro experimento, no entanto, apresentou alguns limites para o processo de criação dos atores, haja vista que, como já dito, os corpos deles estariam constante e propositadamente submetidos às regras pré-estabelecidas na estrutura dramática da peça. Com isso, o resultado das imagens reveladas nas janelas não foi o que eu esperava apreciar. Eu não conseguia sentir prazer, observando imagens que escapavam ao entendimento do observador. Então, eu fechei a janela e procurei abrir outra de onde eu pudesse enxergar os corpos emergentes bicha se sobrepondo ao texto dramático, em um processo potente palimpsestoso de suas transperformacionalidade.

Dessa maneira, eu consegui visualizar a terceira imagem. Essa se constituía de um novo processo de encenação do mesmo texto em uma perspectiva da dramaturgia da cena, sobpondo-se à estruturação da dramaturgia textual, sobretudo, no que se refere à dramaturgia corporal dos artistas e até mesmo aos diálogos. Tu debes ter percebido que, para o segundo experimento, eu substituí a palavra ator pela palavra artistas. Essa substituição possui um motivo que para essa investigação foi de extrema importância, haja vista às mudanças no processo de criação em que o profissional da cena precisou desenvolver funções que foram muito além da transperformacionalidade de seus corpos e da construção e interpretação de uma personagem. Para a concepção dessa imagem, toda a materialidade do texto virou dramaturgia de cena, inclusive as rubricas. A esse processo chamei de “cartografia do jogo”.

Mas, isso já é o lugar para onde olho e talvez eu não consiga, nesse primeiro momento, detalhar com precisão o lugar para onde o meu pensamento conduz o meu olhar. Entretanto, não economizarei palavras para te relatar o lugar de onde te escrevo. Assim, já me antecipo a dizer-te que não será uma escrita objetiva, pois como venho dizendo, desde o início, o que lerás serão apenas pistas que te serão entregues, para que tu mesmo remontes as minhas memórias e, com isso, conheça os meus anseios e a atual situação em que me encontro, enquanto viajante temporário.

Acredito que com as pistas que venho te apresentando, por conta própria, conseguirás abrir a porta do meu vagão e adentre no mundo de onde te escrevo. Portanto, fica atento para as pistas que lançarei a seguir, pois será a partir delas que entenderás a minha proposição acerca de uma pedagogia decolonial, que se pretende a partir da transformatividade dos corpos emergentes bicha no exercício de uma teatralidade da diferença.

2.5. Entrando no *looping* da morte

As luzes estavam começando a acender, os vultos não eram visivelmente percebíveis, mas pareciam cinco ou seis. Os sons das buzinas dos carros tornavam os gritos menos importantes. As calçadas estavam empilhadas de copos de plástico e latas de cerveja, que se esvaziavam e se enchiam simultaneamente. As árvores nas calçadas da República³⁸ forneciam sombras à cena. O movimento era confuso, mas de alguma forma interessante. A paisagem era a de uma dança agonizante, onde os corpos se revelavam e se escondiam. Silhuetas de corpos, dançando quase que freneticamente ao som das buzinas dos carros, pareciam brincar de esconde-esconde.... Eu estava parado a mais ou menos cem metros de distância, assistindo atônito e confuso o ritmo da dança dos corpos, dos copos de plástico, das latas de cerveja e dos faróis dos carros. Era uma experiência estética em que realidade e fantasia se misturavam como em uma cena de Fellini. Essas são as imagens que enxergo também agora enquanto te escrevo. É uma imagem que já não é mais a mesma daquele final de tarde na Rua João Alfredo esquina com a República. É como se a alma da atriz me pedisse para te falar mais sobre a nossa amizade do

³⁸ Rua da República: uma das principais ruas do bairro Cidade Baixa, zona boêmia da cidade de Porto Alegre – RS.

que sobre a sua morte. Naquela noite, ela estaria estreando mais uma de suas comédias. Eu, entretanto, estava diante de uma tragédia, esperando a hora de ir para o teatro para ver a estrela cômica entrar em cena. Ela estava na rua, concluindo os últimos detalhes da produção, quando a dança da morte lhe tirou para valsear...

Desculpe-me, mas sei que a paisagem lá fora se interporá entre nós durante a escrita dessa carta e eu a descreverei, exatamente, como ela se apresentará aos meus olhos. Nesse momento, por exemplo, vejo alguns raios que começaram a cair aqui bem perto. Está sendo assustador. Diversos corpos como o teu estão sendo violentamente atingidos entre o sepultar do sol e o surgir da Estrela de Belém. Diversos corpos estão sendo atingidos de surpresa por temporais de pragas que invadem suas carnes em um bater frenético de asas.

Nesse momento, através de outra janela, vejo uma forte chuva cair e eu estou com roupas no varal que não podem ser molhadas. Vejo, através da minha nova janela, a dança dos pingos, procurando restos do meu corpo que habitam o interior das roupas penduradas nas cordas que o maquinista, sem que eu me desse por conta, amarrou entre os vagões. Eu te peço permissão para recolher as partes do meu corpo que ainda me restam aqui no meu isolamento. Com as outras partes, as que os insetos me roubaram, eu vou tentar recolher a roupa lá fora...

Pronto, cá estou de volta. Veja as manchas vermelhas do líquido derramado do corpo da atriz assassinada. Já havia manchado os fragmentos do meu corpo dentro das roupas.

Eu vou te dizer uma coisa: desde a morte de Cherlet, que tenho vivido com a cabeça voltada para as janelas desse trem. Um pouco de mim vive aqui dentro das minhas roupas enquanto que outro pouco acompanha o espectro da atriz morta. Essa divisão da minha cabeça não deve ser tomada como algo raro, já que nesse mundo dos nômades, se nossas subjetividades não forem um tanto esquizofrênicas, a gente não sai do lugar. A gente não recolhe a roupa onde habitam os restos de nossos corpos, não é mesmo? Mas eu quero.... Eu quero muito sair do lugar e não parar mais de me movimentar. Eu quero recolher a minha roupa, rasgá-la, esfregá-la, jogá-la no chão e pisoteá-la sem precisar ficar preso às amarras que me prendem aos princípios morais de uma cultura estruturalista, dona de verdades copiadas de discursos normatizadores vindos nem se sabe de onde.

Às vezes, meu querido, eu me sinto como Prometeu Acorrentado³⁹, preso às rochas sob o jugo de um deus covarde e arrogante que me assola a partir dos discursos cópias normalizadas. Eu, durante essa viagem, quero perder o sentido da moral e poder assumir a minha loucura sem que ninguém queira me trancar em uma clínica para doentes mentais. Se bem que talvez fosse até mais interessante viver entre os “loucos”. Talvez nessas clínicas, o mundo seja uma paródia do mundo ético e moral. Talvez lá eu pudesse rir como um “anormal” que parodia o mundo dos ditos “normais”. Butler diz que:

A perda do sentido do “normal”, contudo, pode ser sua própria razão de riso, especialmente quando se revela que “o normal”, “o original” é uma cópia, e, pior, uma cópia inevitavelmente falha, um ideal que ninguém *pode* incorporar. Nesse sentido, o riso surge com a percepção de que o original foi sempre um derivado (BUTLER, 2009, p. 198).

Tu nem imaginas, meu querido, quanto que nesse momento eu precisei ativar o meu corpo, abandonar a inércia e produzir uma nova peça ou até mesmo uma paródia sobre o resto que sobrou da minha roupa. Mas, não produzir no sentido de produtor que tem um único papel. Produzir no sentido de fazer a peça acontecer. De fazer brotar algo que não seja, de forma alguma, um original, pois não tenho essa pretensão e, mesmo que tivesse, eu nunca conseguiria fazer.

As noites são longas aqui dentro do trem e a mesma escuridão que cega o sentido da normalidade também cega o olhar criador. Depois que assassinaram Lady Cherlet, eu me deixei fruir em arte. Fruir como o olhar de um espectador acovardado que, aos poucos, se deixa levar pela mágica poesia da cena e, como em um passe de mágica, recria as possibilidades de um final inesperado. Então, eu fiz um pouco de tudo. Eu embarquei no trem, me libertei e deixei os meus impulsos me levarem na direção de uma grande montanha de rochas e fogo. Depois fui levado na direção das águas mais profundas do oceano turvo, da contaminação do vento, do éter, de tudo que pudesse me ajudar a gerar novas potências para novos e diferentes devires teatrais.

Aqui do interior do meu solitário vagão, permaneço, ainda, olhando para o corpo de Ledy Cherlet envolto na escuridão da noite enquanto, lá dentro do córrego, as ratazanas preparam-lhe o leito de morte ao mesmo tempo em que lhe entoam

³⁹ Prometeu acorrentado, é uma tragédia grega que faz parte da trilogia composta pelas tragédias Prometeu acorrentado, Prometeu libertado e Prometeu portador do fogo, e foi a única que dessas permaneceu. É um mito grego bastante representativo na leitura do passado e do presente histórico.

uma singela “Ave-Maria”. Os ratos aprenderam como ninguém as “Ave-marias” ouvidas nos porões dos suntuosos edifícios sagrados.

Eu produzi uma dramaturgia outra depois da morte da atriz. Eu criei novos e diferentes personagens em novos e diferentes agenciamentos depois da morte da minha amiga. Eu fiz nascerem novas e diferentes teatralidades. Eu me associei a novos e diferentes desconcertos que, de alguma forma, me jogara em um abismo, em um caos, em um jogo de desmascaramentos ontológicos. Eu forjei uma nova lei. Será que eu fiz tudo isso mesmo ou será que tudo isso não passa de alucinação de um viajante solitário, que observa o mundo pela janela?

Eu inventei um teatro que se constituiu da pulsão do que foi proibido ao longo da história da humanidade. Será? Eu busquei produzir teatralidade que rasgasse os formulários das questões normativas das identidades de gênero. Isso é verdade, eu procurei essa teatralidade. Eu talhei um teatro elétrico, de corpos emergentes bicha eletrizados. Não. Eu tentei fazer isso, mas não consegui. Eu fiz um teatro de corpos sem órgãos, ainda que a maioria dos órgãos fosse exposta à luz aberta no banquete das ratazanas. Será que eu consegui fazer isso? Eu não sei. Acho que o resultado não foi bem esse.

Eu não queria mais o que já havia sido feito, o que já havia sido dado, o que não me movia mais. Eu não queria produzir um teatro para os grandes homens. Eu queria fazer um teatro para qualquer coisa sem forma ou de forma torcida e deformada. Eu busquei tudo isso com o intuito de construir um território de potências outras que me possibilitassem produzir a peça-corpo da minha pesquisa de doutoramento.

Eu me senti desafiado e, ao mesmo tempo, convocado pelo corpo de Lady Cherlet a criar um jeito outro de produzir teatralidade que nascesse de tensionamentos entre a Teoria *Queer* e o teatro de corpos rígidos⁴⁰. Teatro de corpos rígidos? É isso. Acabo de criar um conceito que vai definir o outro lado da minha pesquisa. Eu busquei engendrar um teatro do entre, está me entendendo? Eu te explicarei isso mais adiante. Teatro de corpos rígidos! Gostei desse conceito para me referir aos corpos que aprenderam a fazer teatro, a partir das dramaturgias binárias e do olhar sexista dos professores e diretores.

⁴⁰ Teatro de corpos rígidos, especificamente nessa escrita, trata-se de um conceito por mim inventado para definir um teatro produzido a partir de dramaturgias cujas personagens e seus discursos fazem parte do construto heterossexistas.

Como eu estava te dizendo, o espectro da minha amiga me solicitou um teatro de fluxos contraditórios. Um teatro que pudesse abrir linhas de fuga por onde as forças, concentradas nas dramaturgias binárias performatizadas, escapassem como impulsos intensivos de forças, que apenas visassem encontrar outras forças do exterior com as quais pudessem produzir novos agenciamentos. Agenciamentos outros que me permitissem criar, fruir e explorar novas narrativas, que possibilitassem revelar o protagonismo de todas as mascaradas de Lacan (Maranhão, 2008), sem que toda a feminilidade precisasse, simbolicamente, representar ter um falo.

O corpo ornado com fios vermelhos, tombado no meio da coreografia de bastões rígidos que naquele despontar de escuridão parecia “A Odalisca”, de Eugene Delacroix⁴¹, não necessitava de máscara alguma. Seu falo havia cedido lugar a uma sensível e não tão bem-sucedida vagina. A poesia, que brotava por entre árvores, copos de plástico, latas de cerveja, gargantas sedentas e corpos cambaleantes, fez com que eu produzisse um teatro sem culpa, sem consciência e sem juízo. Ou será que o teatro que produzi estava impregnado de juízo? Eu sou um sujeito ajuizado, portanto, por mais que eu tentasse fazer um teatro sem juízo, eu sei que não conseguiria. É um estado quase paranoico tentar refutar a materialidade com a qual se foi construído.

Diante do assassinato de uma mulher transexual, principalmente quando essa é uma atriz dona de seu próprio teatro, é impossível não conceber uma poética cênica sedenta por explicações sem ter que fornecer nenhum esclarecimento. A pergunta que me faço é: eu consegui fazer isso? Então, eu me respondo, talvez para me tranquilizar um pouco: eu busquei produzir, sim, um teatro que construísse um território, um lugar de escuta de vozes como a tua e a da minha amiga, mas não sei se consegui. Eu busquei um teatro polifônico, um teatro composto por diversos corpos poéticos encadeados em teatralidade, mas isso requer um desprendimento que não depende unicamente de querer. Eu busquei um teatro metafórico, um teatro que se tornasse teatral nas entrelinhas do texto, que se materializasse nas ações dos corpos emergentes bicha. Eu busquei fazer um teatro de captura, de contaminação e curto-circuito. Sim, desde que comecei a escrever a dramaturgia, eu buscava essa teatralidade, mas será que foi isso que eu fiz?

⁴¹ Ferdinand Victor Eugène Delacroix (26 de abril de 1798 - 13 agosto 1863) foi um artista romântico francês considerado, desde o início de sua carreira, um líder da escola francesa romântica.

Eu busquei um teatro de vozes dos corpos, onde o encadeamento das palavras, a sonoridade das frases ditas em voz alta fosse como a escuta de múltiplas vozes, que como a de Lady Cherlet, não foram ouvidas. Eu busquei uma teatralidade de vozes e corpos que acabam na ceia noturna de roedores subterrâneos maquiados com os pincéis de uma cultura ortodoxa sexista.

Eu busquei embarcar em um processo de criação, partindo de um olhar contaminado pelo pensamento *queer* para tentar descontaminar o tóxico dos corpos heteronormatizados. Quando me refiro a corpos heteronormatizados, eu me refiro aos corpos e seus discursos criados em forma de personagens, através das quais seus criadores reproduzem o que Butler (2010) chama de performatização. Eles partem de discursos ontológicos acerca das sexualidades para atribuírem valores aos corpos, através de suas próprias sexualidades, o que nesse caso, esses valores são sempre em um contexto de um determinado tipo de poder negativo e excludente. Butler, logo após ser questionada sobre a forma como ela justifica o efeito nas construções do sujeito ontológico, a partir do conceito de performatização, responde:

O que eu poderia dizer é que “há corpos abjetos”, e isso poderia ser um performativo ao qual eu *atribuo* ontologia. Eu atribuo ontologia exatamente àquilo que tem sido sistematicamente destituído do privilégio da ontologia. O domínio da ontologia é um território regulamentado: o que se produz dentro dele, o que é dele excluído para que o domínio se constitua como tal, é um efeito do poder. E o performativo pode ser uma das formas pelas quais o discurso operacionaliza o poder (SALIH, 2012, p. 22 apud BUTLER, 2009, p. 198).

Para exemplificar o tipo de dramaturgia, a que me refiro, que aqui coloco como corpos heteronormatizados e seus discursos criados em forma de personagens, através das quais seus criadores reproduzem a performatização da linguagem e da forma e, como essa, reforça o poder e a exclusão dos corpos que escapam aos padrões sexistas, vou te apresentar uma breve reflexão acerca da peça “Dois Perdido Numa Noite Suja”⁴².

Na peça de Plínio Marcos, Paco e Tonho, dois sujeitos, assumidamente heterossexuais, dividem um quarto em uma hospedaria barata. Ambos, durante o dia, trabalham como carregadores no mercado. Todas as cenas se passam no

⁴² “Dois perdidos numa noite suja” é uma peça de teatro escrita em 1966 pelo dramaturgo brasileiro Plínio Marcos. A peça foi escrita a partir do conto “O terror de Roma” do escritor italiano Alberto Moravia.

quarto, durante as noites, depois que os dois retornam do trabalho. As personagens discutem sobre suas vidas, trabalho e perspectivas, mantendo uma relação conflituosa. O tema da marginalidade permeia todo o texto. Tonho inveja Paco, que possui um bom par de sapatos e, esse, por sua vez, vive a provocar o outro o chamando de homossexual. Esse é o ponto que aqui nos interessa para percebermos o efeito do discurso performativo utilizado pelo Paco, de Plínio Marcos. Observe um diálogo entre os dois personagens:

PACO - Boa, Tonho! Assim é que é. Homem macho não tem medo de homem. O negrão é grande, mas não é dois. (Pausa). Você vai encarar ele?
 TONHO - Sei lá! Ele não me fez nada. Nem eu pra ele.
 PACO - Poxa, ele disse que você é fresco. Vai lá e briga. Ele é que quer.
 TONHO - Você só pensa em briga.
 PACO - Eu, não. Mas se um cara começar a dizer pra todo mundo que eu sou fresco, e os cambaus, eu ferro o miserável. Comigo é assim. Pode ser quem for; folgou, dou pau. (Pausa). Como é? Vai fazer como eu, ou vai dar pra trás? (MARCOS, 1996, p. 10, cena 2)

Até aqui se percebe Paco desafiando Tonho ao utilizar, pejorativamente, o termo “fresco”⁴³. Depois disso, a personagem Paco nos faz perceber a repetição desses discursos performatizados em diversos momentos como alguns dos que seguem: “Mata ele primeiro. Você não é macho?” “Poxa, você é um cagão. O negrão não é bicha.” “Poxa, ele anda dizendo que você é fresco. Deixa barato, vai deixando. Um dia a turma começa a passar a mão no teu rabo, daí vai querer gritar, mas já é tarde, ninguém mais respeita.” “Quem tem papai é bicha.” “Se pensa que vai engrupir o negrão, está enganado. O negrão é vivo paca. Ele vai te enrubar.” “Você é um trouxa. Afinou como uma bicha. Poxa, que papelão!” “Você é que é bicha.” “Muito bonito pra sua cara. O sujeito te cafetina, você ainda paga bebida pra ele. Você é um otário. Deu a grana do peixe pro negrão. Quem trabalha pra homem é relógio de ponto ou bicha.” E, assim, a personagem se desenvolve até o final da peça:

PACO - Quem mandou você afinar? Agora é dureza fazer a moçada pensar que você é de alguma coisa. Seu apelido lá no mercado agora é “Boneca do Negrão”.
 TONHO - Boneca do Negrão é a mãe!
 PACO - (Avançado) – A mãe de quem?
 TONHO - Sei lá! A mãe de quem falou.
 PACO - Veja, Boneca do Negrão! Não folga comigo, não. Já tenho bronca sua porque inveja meu sapato. Se me enche o saco, te dou umas porradas.

⁴³ Que nesse caso possui o mesmo sentido de bicha, viado, puto, barrão, mulherzinha, etc.

Depois, não adianta contar pro teu macho, que eu não tenho medo de negrão nenhum. (MARCOS, 1996, p.14, cena 3)

Como podes ver, meu querido, o que Plinio Marcos traz em seu Paco é o mesmo discurso heteronormatizado que, através de uma estrutura de poder instaurada na cultura sexista, qualifica o sujeito não binário de forma negativa para, assim, colocá-lo em uma categoria de onde possa ser julgado e, nesse caso, condenado a receber um tratamento diferenciado e violento.

Essa condenação refuta qualquer sexualidade que não se enquadre nos padrões considerados “normais”. Esses padrões normatizados ou heteronormatizados, para ser mais preciso, levam em consideração tanto às sexualidades como às construções das identidades de gênero, no sentido binário fechado e imutável. Isso é: a maneira como o indivíduo mostra seu corpo, socialmente, deve ser uma imagem que esteja em consonância com o sexo biológico e com os princípios binários heteronormativos, que significa a imagem do corpo do homem e a imagem do corpo da mulher. É claro que, segundo Butler (2009), essas imagens, por elas mesmas, já são estabelecidas a partir de conceitos ontológicos.

Gaston Bachelard (1989, apud MARTINS⁴⁴ 2010, p. 88), ao falar sobre imagem e corpo, diz:

{...}os verdadeiros pontos de partida da imagem são os espaços habitados na casa-corpo. O imaginário cria as imagens, não como reprodução da realidade, mas como recriação, a imagem criadora, é mais do que a faculdade de formar imagens.

Bachelard, nesse caso, refere-se à imagem da casa enquanto espaço habitacional, cultural, simbólica de acordo com a percepção e os devaneios de cada sujeito. Eu, no entanto, recorri ao seu conceito de “casa corpo” como uma metáfora para entendermos imagens discursivas e simbólicas nos corpos de Paco e Tonho, na fábula de “Dois Perdidos Numa Noite Suja”.

Em primeiro lugar, é preciso perceber que a dramaturgia de Plinio Marcos nos apresenta corpos impregnados de discursos que, além de teatral, reforça a normatização de um modelo heterossexista a partir de uma narrativa performatizada.

⁴⁴ MARTIN, Janaína Träsel. Princípios da Ressonância Vocal na Criação Corporal da Palavra em Cena. **Cadernos do JIPE-CIT**. Ano, 23, nº 25, 2010.

Segundo lugar, é preciso entender que os corpos discursivos, criados pelo dramaturgo, sem dúvida nenhuma, possuem o mesmo discurso comum que se escuta nas vozes de todos os sujeitos discursivamente construídos. Paco é colocado na trama como se fosse uma cópia dos modelos sociais que, para que possa ser percebido, enquanto imagem possuidora de um falo e fazer valer sua heterossexualidade, precisa de alguém que não esteja em consonância com ele. Ou que esteja, mas que ele precisa criar um jogo para torná-lo dissonante. Nesse caso, o Tonho é essa imagem. Especificamente, nesse caso, é o próprio Paco que transforma a imagem de Tonho em uma imagem dúbia, sujeita a dúvidas em relação a sua masculinidade. Entretanto, é importante perceber o quanto que o discurso performativo, que está impregnado em Paco, também está em Tonho. Tonho sabe exatamente do que Paco está falando e assume o papel que Paco lhe atribui, ao mesmo tempo em que assume o jogo da cena. No entanto, Tonho não se dá conta disso, de que está entrando no jogo proposto por Paco, exatamente porque assume o lugar daquele que acredita que ser fresco, bicha ou mulherzinha do negão, é carregar no próprio corpo uma marca negativa que o excluirá. A coisa está dada, Tonho, uma vez assumindo essa “marca”, também assumirá todas as implicâncias que vêm junto com ela. Isso é algo que ninguém precisa explicar à Tonho. As regras da normatização dos discursos são tão claras quanto à da matemática, uma vez que tu aprendes que quatro vezes quatro é igual a dezesseis, nunca mais tu vais te confundir, achando que o resultado pode ser outro. Se o corpo de Tonho não estivesse impregnado do discurso heteronormatizado, certamente não se desenvolveria nenhum conflito entre os dois, já que ele não saberia quais seriam as implicâncias da “marca” que Paco lhe atribui no desenvolver da ação dramática.

Outros pontos importantes a serem percebidos são o tom e o contexto em que as palavras “fresco”, “bicha” e “mulherzinha do negão” aparecem. O discurso em si já carrega um tom de xingamento. Mesmo que Tonho não soubesse do que se tratava, só pelo jeito com que o colega se expressa, ele já perceberia que se trataria de algo ruim, pejorativo. Com isso, se percebe que o discurso heteronormativo não se constitui só do jogo de um arranjo de palavras, mas de um todo discursivo que vai desde gestuais corporais elevados a expressões quase imperceptíveis que, na maioria das vezes, estão acompanhadas de um conjunto de palavras criadas, especificamente, para reprimir o sujeito e reforçar uma determinada característica negativa, “De fato, quando se diz que o sujeito é constituído, isso quer dizer

simplesmente que o sujeito é uma consequência de certos discursos regidos por regras, os quais governam e invocação inteligível da identidade” (BUTLER, 2009, p. 209).

E Butler afirma, ainda, que o sujeito não é determinado pelas regras que os tornam porta-vozes de determinados discursos, através das quais o próprio sujeito é gerado, porque, segundo ela, a significação do discurso não é um ato fundador, mas antes um processo regulado de repetição que tanto se oculta quanto impõe suas regras, precisamente por meio da produção de efeitos substancializantes. É exatamente desse processo de repetição e da produção de efeitos substancializantes que Plínio Marcos vai se utilizar para construir o jogo entre Paco e Tonho apresentado nos diálogos anteriores.

Eu, no entanto, ao contrário do que percebemos no Paco de Plínio Marcos, ao iniciar o processo de criação de “Censuradas – SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu” não estava em busca da mesma imagem heteronormatizada, mas de imagens outras resultantes das potências dos encontros (curto-circuito) entre os discursos performatizadores dessas dramaturgias de imagens identitárias rígidas e do pensamento Butleriano acerca da performatização dos discursos.

Eu me pergunto se Plínio Marcos, ao invés de seu Tonho tivesse construído o mesmo diálogo entre Paco e Lady Cherlet, qual seria o jogo dramático resultante? Possivelmente, Lady Cherlet adoraria ter uma relação sexual com o tal negão e assumiria isso abertamente. Lady Cherlet, apesar de também estar inserida na mesma cultura heteronormativa, já havia superado diversas questões relacionadas com a sua sexualidade que para Tonho possui valor diferente, sobretudo porque esse se percebe como heterossexual e fora ensinado a defender esse comportamento. O corpo de Lady Cherlet, por sua vez, não precisa mais reforçar discursos heteronormativos, ainda que, como eu já disse, esse mesmo discurso faça parte do estofado cultural em que ela fora construída. A diferença é que, para Tonho, a questão de uma sexualidade duvidosa fragiliza uma verdade ontológica, em que a heterossexualidade é o único modelo a ser seguida, questão que para Lady Cherlet já foi superada. Ela reconhece a potência de sua sexualidade, a potência de seu novo gênero e está em sintonia com tudo isso.

Qual seria uma imagem simbólica de uma casa-corpo de Bachelard, em uma dramaturgia que reproduz imagens e identidades rígidas? Certamente, na porta da

frente deveria ornar a imagem de um velho de barbas brancas e longas que reforce a existência do Deus-homem. Pendurada na parede da sala a gente, muito provavelmente, veria uma grande cruz, reforçando o discurso de que é só através do sofrimento que as carnes do corpo chegam à purificação. Na sala de jantar, sentado na cabeceira da mesa, certamente estaria ele, o dono da casa, cercado de manuais normativos que ditariam às regras de comportamento ideal. Em um dos manuais, deveria estar escrito que a mulher foi feita da costela do homem e que essa deve servir ao marido e somente a ele. Em outro manual, deve estar escrito que os fortes sobrevivem aos fracos. Em outro, que o sexo foi feito para a procriação e que a sobrevivência da espécie humana depende desse; mas, que esse, no entanto, só deve ocorrer após o matrimônio, o que, portanto, só deve ser praticado entre um homem e uma mulher. Em outro deve ser lido que o corpo da bicha deve ser considerado aberração sodomita e que, portanto, deve ser excomungado e banido dos lares cristãos, haja vista que a inferioridade de sua carne não o torna digno de sentar-se em uma mesa regada a pão e vinho e nem de deitar-se em uma cama com lençóis de seda.

Assim, dessa forma, a casa-corpo iria se tornando cada vez mais casa-homem, casa-deus/homem e cada vez menos corpo bicha, ou cada vez mais corpo-homem organizado e cada vez menos corpo sem órgãos. Vamos expandir esse pensamento de casa-corpo/homem organizado para casa-corpo/teatro/organizado e vamos entender que muito do teatro foi produzido com base na casa-corpo/homem/deus organizado, com algumas exceções como, por exemplo, o teatro artaudiano, que pretendia um corpo sem órgãos que desse fim naquele velho barbudo da entrada da porta da casa-corpo de Bachelard.

É preciso acreditar num sentido de vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torne-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contando que não nos contentamos em permanecer simples órgãos de registro (ARTAUD, 2006, p. 8).

Segundo Artaud, o teatro restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças e ele dá a essas forças, nomes que saudamos como se fossem símbolos, que diante do ato do acontecimento teatral trava-se uma batalha de símbolos lançados uns contra os outros, em uma espécie de espezinamento

impossível, uma vez que, segundo o autor, só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia, que acontece em uma determinada cena, alimenta e aquece símbolos realizados. Artaud amplia esse raciocínio dizendo:

Esses símbolos que são signos de forças maduras, mas até então subjugadas e sem uso na realidade, explodem sob o aspecto de imagens incríveis que dão direito de cidadania e de existência a atos hostis por natureza à vida das sociedades (ARTAUD, 2006, p.24).

Artaud continua sua linha de raciocínio, chamando a atenção para a perturbação e o efeito do que ele chama de verdadeira peça de teatro:

Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que, aliás, só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heroica e difícil (ARTAUD, 2006, p. 24).

Percebe-se, ainda, segundo o autor, que em uma analogia sobre as potências resultantes durante uma epidemia de uma determinada peste, em uma comparação com as potências que se agenciam no território do teatro “o teatro essencial é como a peste”, não por ser tão contagioso como a peste, mas, porque, como a peste, “ele é revelação”. E, o autor continua sua afirmação, reforçando a ideia da importância da exteriorização de um fundo de crueldade latente, através do qual se localiza em um indivíduo ou em um povo todas as possibilidades perversas do espírito:

Assim como a peste, o teatro, como nas tragédias gregas, por exemplo, deveria ser o templo do mal, o triunfo de forças profundas que uma força ainda mais profunda alimenta até e extinção. Toda a verdadeira liberdade no teatro é uma liberdade abismal e que essa liberdade pode ser confundida com a liberdade do sexo, que também se encontra no mesmo lugar (ARTAUD, 2006, p.28).

Artaud diz que o Eros platônico, o sentido sexual, a liberdade da vida, desapareceu sob o revestimento sombrio de libido, que se identifica com tudo o que há de sujo, de abjeto e de infame no fato de viver e de se precipitar, com força sempre renovada na direção da vida. E que o teatro, como a peste, é feito à imagem de uma carnificina, de uma essencial separação. O teatro, como uma peste, tem a força de desenredar conflitos, liberar forças, desencadear possibilidades e que, se essas forças são negativas e sombrias, a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida:

Parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco abscesso, tanto moral quanto social, é vazado; e, assim como a peste, o teatro existe para vazar abscessos coletivamente. Pode ser que o veneno do teatro lançado no corpo social o desagregue... O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura... ...a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazejo, pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo: sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos (ARTAUD, 2006, p. 28 - 29).

Assim, o teatro da morte de Lady Cherlet está mais para o teatro da peste artaudiano que para o teatro de Plínio Marcos.

A água do córrego estava fétida e putrificada. Apenas as ratazanas e suas “chagas” festejavam a chegada do corpo. As manchas roxas na pele da atriz se assemelhavam às flores das hortênsias, que ornamentam as encostas das ruas suntuosas da cidade dos sonhos natalinos da serra gaúcha⁴⁵. Do lado de fora ainda se ouviam ruídos e vozes enquanto que entre os dejetos humanos, as preces das roedoras acalmavam-lhe a alma enquanto que, na minha cabeça, dançavam as imagens de uma colheita vermelha de carne humana.

A essas alturas a lua cheia já ia alta. Uma das ratazanas olhou para o céu e chegou a imaginar que a lua poderia ser um grande queijo e que se ela subisse o telhado do edifício mais alto, talvez conseguisse alcançá-la, dispensando o banquete ora servido. A ideia foi como um desejo rápido, porque logo ela voltou os olhos para o corpo, percebendo que ali, bem ao seu alcance, estava um bom jantar. Lady Cherlet não tinha a menor noção de que havia se transformado em um banquete de ratazanas, mas conhecendo a minha amiga como eu a conhecia, tenho certeza de que ela se sentiria mais útil, por ter sua carne devorada pelas ratazanas e suas “chagas” putrificadas, que por ter servido aos grandes homens e suas leis moribundas e fétidas. Certamente, o espectro de Lady Cherlet assistiria ao ritual da comilança das ratazanas com o mesmo prazer com que veria pela primeira vez “O Teatro e a Peste” artaudiano.

A minha amiga, apesar de gostar de ler os textos de Artaud, discordava de muitas coisas. Uma vez ela me disse que Artaud era homem demasiado demais

⁴⁵ Referência à cidade de Gramado. Cidade localizada na serra do estado do Rio Grande do Sul que possui características europeias. Mais especificamente “germânicas”.

para escrever para o teatro. De alguma forma, ela não deixava de ter razão. Em um dos escritos de Artaud, que eu estava lendo há bem poucos dias, ele perguntava se haveria um núcleo de homens capazes de impor uma noção superior de teatro, que devolvesse o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos mais. Eu, no exato momento em que pus os olhos nessa frase, assim como Lady Cherlet faria, tive a impressão de que ali havia algo estranho. Refiro-me ao questionamento de Artaud no que se refere a: “um núcleo de homens capazes”. Não pude deixar de perceber a ênfase dada pelo autor à palavra “homem” como se outros gêneros não pudessem ser criadores. Será que ele acredita, mesmo, que só os homens possuem a capacidade de escrever dramaturgias? Ou será que ele está se colocando diante de uma questão onde atribui a esse “homem” um conceito ontológico, que determina o sujeito humano pela matriz “homem”? Frente a essa última possibilidade, Butler vai dizer que tanto a matriz primária de gênero homem/mulher quanto aos gêneros outros derivados dessa matriz, que aqui ela chama de “hiperbólicas”, para seguir o pensamento lacaniano, são sempre efeito de uma performatização sócio-política de imposição:

Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocrítica e àquelas exhibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu *status* fundamental fantasiástico (BUTLER, 2009, p. 211).

Seja lá qual for a intenção de Artaud, eu gostaria de dizer que se os homens não são capazes de impor uma noção superior de teatro, que devolva o equivalente natural e mágico dos dogmas em que não acreditamos, mais talvez uma mulher, uma travesti, uma bicha, uma *drag queen*, um viado, uma transsexual fossem. É importante nos darmos conta de como as questões de sexualidade e das identidades de gênero passam batidas pelos escritos teatrais produzidos até bem pouco tempo.

Foi, portanto, a partir de escritos e pensamentos semelhantes aos de Artaud e Plínio Marcos que decidi derivar no oceano da teatralidade, tensionando o teatro de identidades rígidas, com o pensamento e os escritos *queer*. Esses são alguns dos motivos, pelos quais, nesse experimento, busco pistas de uma cartografia capaz de desossar, torcer, remexer, deslocar e desmembrar os meus conceitos metodológicos acerca das narrativas de um determinado teatro binário. Pois é só quando nos

deparamos com escritos como os de Artaud, com dramaturgias como “Dois Perdidos Numa Noite Suja”, que percebemos a importância que possuem esses textos enquanto reprodução de discursos heteronormativos, que demonizam as sexualidades e as identidades de gênero, que escapam à dupla normalidade (masculino/feminino).

Depois que comecei a pensar teatralidade a partir dos princípios dos escritos *queer*, em especial em Judith Butler, me sinto arrastado por alguma força que habita o meu corpo e que chama a minha atenção para diversas questões abordadas pelos pensamentos dessa autora. São reflexões que me auxiliam desde a escrita dramática e tudo aquilo que não é escrita entre a suposta materialidade da peça e todo o resto que não leva esse estatuto.

São inscrições entre os nomes das coisas da cena e tantas coisas que ainda não foram nomeadas, entre as transperformacionalidades dos corpos emergentes bicha do elenco e os corpos sem forma, entre a voz escrita e a voz falada, entre o som e o silêncio, entre o senso comum e o não-senso, entre a peça e as pessoas que a assistem, entre os figurinos e mais uma vez os corpos emergentes bicha, entre a cenografia e o espaço vazio, entre o palpável e o impalpável e, por fim, entre eu a teatralidade que não sei por onde, nem como e nem quando devir. Eu quero dizer, da minha incansável busca por uma poética que, de alguma forma, possa resultar desse entre lugar, da eletricidade e dos agenciamentos entre a transperformacionalidade palimpsestosa dos corpos emergentes bicha, enquanto potência poética de uma teatralidade da diferença.

Por que falo teatralidade e não teatro? Porque teatralidade é aberta, é movimento, é devir. Eu busco “devires” na dramaturgia da cena e dos corpos. Quando, na minha viagem, busco uma teatralidade em devir me permito deslizar pelas entrelinhas das paisagens até encontrar imagens como as do corpo de Lady Cherlet, diante das ratazanas e sua “ave-maria” rezada diante de um corpo marginal velado, mas que também é banquete. Da imagem dos limpadores de rua e dos assassinos de minha amiga que também é um devir potente de teatralidade.

Para ser mais específico: eu me jogo em um redemoinho.... Não. O movimento do redemoinho não representa o meu movimento, já que um redemoinho se movimenta em espiral, movendo muito pouco o que está a sua volta. Eu prefiro pensar o meu movimento como o de um tornado que se move tanto vertical quanto horizontalmente, retorcendo tudo o que estiver no seu caminho. Portanto, é com

movimentos semelhantes ao de um tornado que o meu vagão desloca o meu corpo na direção de uma teatralidade. De uma poética que surja da tensão dos raios provocados no curto-circuito entre os corpos do teatro de imagens e identidades rígidas, que possui sentido semelhante ao da casa-corpo/homem-deus e os princípios específicos dos escritos *queer*.

Esse movimento que retorce, de alguma forma, sempre esteve presente na minha prática teatral, pois como já te falei antes, o lugar da cena, frente a uma cultura normativa, nunca foi fácil para um ator homossexual, que traz em seu corpo os códigos dessa sexualidade dissidente.

Durante muitos anos, eu olhei para a diversidade de gênero e sexualidades dissidentes como algo negativo. Entretanto, ao mesmo tempo em que o discurso sexista, a minha volta, me fazia acreditar que nada poderia ser feito para mudar aquilo que estava relacionado com um determinante biológico ou de “ausência de caráter” e “integridade moral” eu, intuitivamente talvez, me questionava se a maneira como as pessoas tentavam negar e esconder os traços de suas opções sexuais não reforçava ainda mais todo esse discurso excludente que pretendi por fim. No meu caso, por exemplo, eu tinha certeza de que o “problema” todo estava em mim e não nos outros. Eu pensava que se alguém tivesse que se ajustar aos padrões “normais”, esse alguém deveria ser eu. E, eu tentava. A minha luta era constante para não me parecer bicha. Inclusive cheguei a frequentar uma igreja evangélica que prometia curar os homossexuais. Eu frequentei e não me envergonho disso, já que o peso da homossexualidade para um adolescente, que estava se descobrindo, era insuportável. Eu achava que era meu dever curar a minha bichice. Era uma dessas igrejas quadrangulares sei lá do que, que ficava bem na frente da Estação Rodoviária da cidade de Porto Alegre. Cada vez que eu entrava no templo, eu pensava: “hoje eu só vou sair daqui depois que estiver bem macho”. Eu tinha por volta de dezessete ou dezoito anos e não conseguia imaginar como eu ficaria depois de curado. Pensava que uma vez curado eu poderia viver com “naturalidade” sem precisar disfarçar o tempo todo a minha sexualidade bicha.

Eu entrava no salão da igreja, sentava e ficava esperando. Quando o pastor fazia a “oração de cura das bichas”, eu pensava: “Pronto! ” “É agora! ”. Como será que eu vou ficar como homem? Qual vai ser o meu tipo de meninas favorito? Essas dúvidas e muitas outras me levavam a um estado de excitação.

O pastor dava início à pregação de “cura das bichas” e havia várias que caíam no chão umas sobre as outras. Elas gargalhavam como se estivessem possuídas pelo demônio protetor das bichas. O pastor orava, elas caíam e gargalhavam enquanto eu permanecia excitado e firme. Eu pensava: “daqui um pouco será a minha vez”. Então eu me preparava. Escolhia a parte do espaço onde iria cair e, nada. O pastor encerrava a pregação e eu não tinha sentido nem um arrepio na pele que fosse. Eu saía da igreja mais “puto” do que tinha entrado. Eu saía “puto” duas vezes, uma porque já era “puto” e outra porque o pastor não tinha me curado.

Frequentei várias seções de “desbichização” e, nada. Cada vez que terminava uma seção e eu não caía; sim, porque para ficar curado precisava cair no chão, se rolar e dar muitas gargalhadas. O demônio da bichice saía do corpo da pessoa pela garganta durante as gargalhadas. Como eu estava dizendo, cada vez que terminava uma seção e eu não caía, eu pensava: “Tudo bem! Ainda não é a minha hora”. “O demônio da minha bicha é mais forte que o das outras que estão sendo curadas”. Sim, porque eu acreditava que todas que caíam no chão, se rolavam e gargalhavam, se curavam. Fui tantas vezes até que acabei desistindo.

Como podes ver, eu me esforcei muito para um dia sentar na cabeceira de uma mesa como chefe de uma família da casa de Bachelard. Esforcei-me.... Fiz planos e, nada. Eu me esforcei também para que a dramaturgia do meu corpo brotasse do lugar desejado pelos diretores que me dirigiam na época, isso é: o corpo heterossexual. As dramaturgias binárias me faziam acreditar que eu só teria lugar na cena se as marcas do meu corpo bicha desaparecessem. Eu não sabia que uma vez um corpo “marcado”, as “marcas” permaneceriam nele. Elas podem até suavizar, mas, como a escrita de um palimpsesto, nunca desaparecerão por completo. Falote isso por experiência própria. Experiência minha, tua e da minha amiga assassinada também. Butler chama a atenção para essas produções no corpo dizendo:

[...] atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo

sugere que ele não tem status ontológico separado (BUTLER, 2003, p. 194. Apud GRAÇA, ano, p. 35).

O corpo banquete servido às ratazanas, meu querido, já tinha passado por diversos agenciamentos de situações como a relatada acima. Um corpo com a pele marcada e remarcada. Um corpo assujeitado. Um corpo tornado sujeito e, ao mesmo tempo, subordinado. Que processo é esse que passa como uma máquina pesada sobre nós e confere marcas aos nossos corpos?

Quando o som da sirene da polícia começou a se aproximar, as ratazanas se ajoelharam junto ao corpo da atriz que, até então, permanecia intacto e juntas, segurando as mãos umas das outras, rezaram mais uma vez a “ave-maria”. Antes que as portas, todas as portas, se abrissem, as ratazanas lamberam a derme flácida e fria, retirando todo o vermelho superficial e como em um ritual de despedida, cantaram a ária “A Rainha da Noite”, de Mozart. Depois, cobriram o corpo com lama e se colocaram uma atrás da outra e, como em um ritual fúnebre, desapareceram na escuridão do esgoto, cuja saída ficava bem ao lado da cabeça da rainha morta.

Eu assisti a tudo. Na minha cabeça, uma profusão de imagens me fez lembrar o dia em que, sem a menor intenção de tornar-me um sujeito investigador de questões teatrais, a partir dos estudos *queer*, quando, surpreendentemente, fui, de alguma forma, empurrado para esse lugar.

Eu havia acabado de sair da graduação em História, licenciatura plena, quando ingressei na primeira edição do curso de Especialização em Pedagogia da Arte, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi durante essa especialização que entrei, pela primeira vez, em contato com a Teoria *Queer*. Conheci por intermédio da professora Luciana Gruppelli Loponte⁴⁶. Ela era professora da disciplina de Arte, Educação e Gênero. Ela era tão extraordinária, que entendeu o meu discurso e me aconselhou a ler os escritos dos teóricos *queer* que, naquela época, não eram muitos. E menos ainda eram os que haviam sido traduzidos para Português ou Espanhol, as duas línguas que eu tinha domínio. Eu procurei ler alguns artigos e foi só aí que percebi que alguém estava escrevendo sobre um mundo que até então eu pensava ser, unicamente, o meu. Foi uma sensação muito estranha e muito impactante. Foi a primeira vez que senti que eu não estava sozinho e que havia uma produção literária, ainda que restrita, que

⁴⁶ Pesquisadora e professora do Departamento de Ensino e Currículo da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Educação, na linha de pesquisa Arte, linguagem e currículo.

me ajudaria a refletir o mundo de minha subjetividade. Foi lindo. Foi forte e emocionante.

Em 2010, eu comecei a ler os escritos de Judith Butler e desde o primeiro momento em que me conectei com uma publicação de “Problemas de Gênero – Feminismo e Subversão da identidade e Corpos Que Importam – Sobre os Limites Materiais e Discursivos do Sexo” senti que, de alguma forma, a autora falava de coisas que eu sentia. Ela me fez perceber o mundo que eu queria e o que eu refutava. Mas, sobretudo, ela me fez compreender que nenhum dos dois mundos se constituía de verdades absolutas, mas de uma performatividade da linguagem que se estabelecia no âmbito social como verdade:

Se os atributos de gênero não são expressivos, mas performativos, então constituem efetivamente a identidade que pretensamente expressariam ou revelariam. A distinção entre expressão e performatividade é crucial. Se os atributos e atos do gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são performativos, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido: não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora. O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidades verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. Os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados. Como portadores críveis desses atributos, contudo, m eles também podem se tornar completa e radicalmente incríveis (BUTLER, 2010, p. 316-317).

Logo que entrei em contato com esses escritos, eu pensei que poderia ser só uma coincidência de um leitor que se deparava com uma escrita com a qual se identificara. No entanto, na medida em que buscava conhecer mais os questionamentos de Butler, mais eu percebia que não se tratava de coincidência. Então, comecei a me dar conta de que eu, assim como ela, fazia parte de uma potência enorme de um tipo de linguagem normatizada que nos construía enquanto agenciamento indentitário e pulções de desejos e repulsas.

Desde então me percebo em um processo transitório de entendimento. Talvez eu nunca mais pare de transitar e de potencializar esse processo de transição. São novos agenciamentos que me fortalecem. É nesse território, entre uma cultura sexista e um jeito outro diferente de olhar para os corpos das pessoas relatados por

Butler, que me transformo e fortifico um novo e diferente território no qual me potencializo, enquanto artista e pesquisador dos corpos na cena.

Eu curto olhar para o mundo que dança a mesma música regida pela mesma orquestra. A coreografia da dança dos corpos circunscritos em um arranjo performativo. Mas, eu curto mais ainda olhar para os corpos que abrem fissuras no corpo da coreografia e reinventam os passos e os espaços. Recriam a música, rasgam a fórmula e dançam o mundo dos corpos diferentes. A dança dos corpos não compreendidos, que muitas vezes distraem os habitantes das sarjetas.

Naquela noite, o corpo de Lady Cherlet rasgou a fórmula, morreu na calçada e renasceu da lama Nanã⁴⁷ como a rainha da noite das ratazanas. Alguém reconheceu a rainha de noite. Alguém a coroou. O que há de errado com as ratazanas? Serão as “chagas” que elas carregam? Ou será que foi exatamente pelas chagas que elas reconheceram a rainha da noite?

Eu estava lá, a cem metros de distância. Eu vi a metamorfose no corpo da minha amiga. Mas eu não vi como quem senta em uma platéia de teatro para ver o “*looping*” dramatúrgico de uma montagem de “*Esperando Godot*”⁴⁸ e que, no final, levanta ainda meio atordoado e aplaude passivamente. Não, eu estava inteiro, olhando a coreografia da dança da repetição nos corpos engendrados sob os discursos sexistas que seguravam os bastões e os arremessavam na direção do corpo da atriz. Eu os vi retorcerem bem o corpo dela para ver que tipo de caldo saía. Sabe a cana de açúcar? Ela é feia, seca, áspera e cheia de nós. Parece que não tem líquido nenhum no interior daquela casca pálida, não parece? No entanto, basta ser triturada pela máquina para que saia aquele suco doce e delicioso. Eu vi o suco da coreografia da dança da repetição, dos corpos normatizados, através dos discursos sexistas dos dançarinos que limpavam as ruas. É a mesma dança que se dança, mesmo quando não se sabe dançar. Mas, eu também vi uma dança líquida. Uma dança que possuía a mesma doçura do suco da cana. Eu vi a dança do corpo da rainha da noite no banquete das ratazanas. Então, eu pensei: eu quero tomar o líquido doce do suco da cana. Eu quero saber que teatralidade é possível fazer com

⁴⁷ Nanã, Anamburucu, Borocô, Nanamburucu (em iorubá: Nanan Buruku) ou Nanã Buruquê é um vodum e orixá da sabedoria e dos pântanos. Responsável pelos portais de entrada (reencarnação) e saída (desencarne). Informações retiradas da Wikipédia, a enciclopédia livre.

⁴⁸ *Esperando Godot* é uma peça de teatro escrita pelo dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989). Escrita originalmente em francês. A peça foi publicada pela primeira vez em 1952 e apresentada no pequeno Théâtre Babylone em Paris, com direção de Roger Blin (1907-1984). É considerado um dos principais textos do teatro do absurdo e a principal obra de Samuel Beckett.

o doce ou com o amargo, ou sei lá que gosto o encontro dessas duas danças possa ter provocado em meu paladar.

O que eu tenho encontrado e por onde Butler tem me levado? Bom, meu querido Devir, isso pode ser lido na escrita da minha dissertação de Mestrado. Eu te falei que eu fiz Mestrado, não te falei? Ah bom! Pensei que eu estava “Esquizofrenando”. “Moldar a Carne – A Queerização dos Corpos”, no Teatro de João Carlos Castanha, realizada entre 2011 e 2013, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul⁴⁹. Eu te falei sobre a minha pesquisa do Mestrado, não te falei? Tu te lembra de que cheguei a comentar que queria propor uma aproximação entre o leitor, a teatralidade e os corpos criados pelo ator e performer gaúcho? Sim, e eu fiz com a orientação da professora Monica Fagundes Dantas. Foi lindo! Está publicada no LUME⁵⁰. Vou te mostrar uma parte da escrita dela para tu veres como a teatralidade dela se aproxima da teatralidade que estou investigando agora.

JCC, ao que parece, permite-se avançar na direção do novo e do contemporâneo, o que não significa que ele rompa com movimentos estéticos anteriores. O corpo do próprio JCC, haja vista sua formação teatral baseada numa dramaturgia que está centrada numa literatura dramática, está impregnado de elementos que caracterizam a arte moderna, mas, também, possui elementos como o uso de enxertos, estrutura corporal, o predomínio da imagem sobre a palavra, premissas ideológicas, liberdade estética que são utilizados na performance, forma de expressão artística contemporânea (DELGADO, 2011, p. 84)⁵¹

Por onde a intrigante filósofa pós-estruturalista continua a me levar? Bom, nesse caso, terás que ler nas entrelinhas das pistas que venho te deixando ao longo dessa carta. O que posso dizer-te é que, desde o início, depois que me decidi por investigar o meu próprio processo de criação e tudo o que pretendia a minha nova proposta, três questões foram primordiais para que eu pudesse dar os primeiros passos. A primeira foi como eu poderia construir uma dramaturgia a partir da fricção entre uma teoria tão cheia de atravessamentos, que coloca em questionamento as construções das subjetividades e estruturações significativas, na perspectiva das construções históricas e culturais e os princípios estruturais das dramaturgias de

⁴⁹ Publicada e disponível para leitura no Lume - Repositório Digital da UFRGS. Endereço: <http://www.lume.ufrgs.br>.

⁵⁰ Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

⁵¹ DELGADO, Pedro - Dissertação de mestrado: A Queerização dos Corpos no Teatro de João Carlos Castanha. Porto Alegre. Repositório Digital da UFRGS. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

formas rígidas? Já, a segunda questão era, onde eu encontraria corpos bicha com disponibilidade e desprendimento, para embarcar em um processo de criação e transperformacionalidade dos corpos, que tivesse como princípio questionar suas próprias construções? E, por último, me perguntei sobre a teatralidade e a poética resultante desse lugar friccionado por corpos transperformacionalizados, enquanto proposta estética e pedagógica de uma teatralidade dissidente, que pretende se constituir dos pedaços dos corpos após o esquarteramento das verdades e das crenças que fazem do indivíduo um ser integrado em uma cultura sexista judaico-cristã?

A retirada do corpo de Lady Cherlet de dentro do córrego, por exemplo, não foi um processo fácil. Corpos curiosos se amontoavam para ver o movimento lento e escorregadio das mãos trêmulas que seguravam a rainha da noite. Agora, a dança já não era mais a das ratazanas, mas dos corpos curiosos que cuspiam, torcendo a cabeça para uma das laterais como reação repulsiva provocada pelo corpo da minha amiga.

O som da sirene se misturava com os dos aparelhos de celular, fazendo fotos, atendendo ligações e outras músicas perturbadoras. Foi só nesse momento que eu percebi que, bem ali, na minha frente, iniciava-se um novo processo de criação de uma teatralidade efêmera, que brotava do encontro da morte de um corpo marginal e sua potência, enquanto narrativa e símbolo na contramão de uma cultura paradoxal que, ao mesmo tempo em que prega um amor incondicional também reforça a exclusão, a fobia às diferenças e o poder patriarcal.

Essa coisa de investigar um processo de criação e depois produzir uma escrita, que possibilite ao leitor entender o passo a passo, dentro de um processo de pesquisa estava nascendo e não estava sendo fácil. Não quando a pesquisa e a teatralidade se configuravam em um único corpo que morre e, que mesmo morto, faz brotar teatralidade. O corpo de Lady Cherlet, talvez já estivesse ameaçado desde que realizei a minha pesquisa de Mestrado. Talvez eu estivesse olhando para o corpo dela através dos corpos criados por João Carlos Castanha e não tenha me dado conta. Talvez o início da escrita da minha tese seja uma produção expandida, resultante da observação do mesmo corpo morto jogado no córrego.

Quando eu pensei que estava iniciando a escrita da tese te escrevendo essa carta, na verdade eu só estava iniciando um relato de uma observação que, agora, com a morte de Lady Cherlet, se tornara teatralidade. Lady Cherlet está morta. Seu

corpo foi retirado do córrego depois de ser ressignificado como A Rainha da Noite pelas ratazanas e suas “chagas”. Eu confesso que tenho medo de que alguns corpos performatizados do universo acadêmico enxerguem implicações na forma como estou escrevendo o epitáfio da minha amiga. Eu sei que Lady Cherlet não teve uma morte digna de um médico, ou de um engenheiro, ou até mesmo de um advogado. Também, quem dera, “ela era só uma atriz proprietária de um teatro de comédia”. O corpo de uma atriz de comédia transexual não requer funerais com grandes pompas. O funeral do corpo de uma atriz deste estatus pode ser só o final de um ato e a preparação para o próximo. Assim, a morte de Lady Cherlet deve ser vista como uma teatralidade de entre atos e, como tal, continuará na iminência do som da campainha e da abertura das cortinas, para que a fábula possa se reinventar.

2.6. Abrindo a cortina e revelando a cena

Desde o primeiro momento, quando eu e Lady Cherlet nos sentamos para discutir a dramaturgia da comédia, que ela estrearia na noite em que foi assassinada, eu disse a ela que pretendia escrever algo diferente.

Discutimos bastante e então eu insisti que só aceitaria escrever a comédia se pudesse aproximar os escritos *queer* com o teatro de identidades rígidas. Ficamos um longo tempo nos olhando como se buscássemos captar o pensamento um do outro. Eu buscava aprovação nos olhos dela enquanto ela buscava enxergar a minha alma de dramaturgo através dos meus. Olhamo-nos durante muito tempo, mas não era um olhar na perspectiva do abismo nietzschiano. Talvez até fosse, mas nós não nos sentíamos assim. Olhávamo-nos para tentar enxergar que tipo de teatralidade poderia resultar da fricção entre essas duas potências – Teoria *queer* e dramaturgia de identidades rígidas – em um agenciamento entre as formas, o jogo, a metalinguagem, o som, os silêncios, as cores, a dança, a transperformacionalização dos corpos bicha, o cheiro, a luz, a escuridão, a cenografia, os figurinos e os nós.

Em primeiro lugar, é preciso entender que Lady Cherlet só queria uma “boa” comédia para o seu teatro, enquanto que eu sentia a necessidade de produzir um texto em uma concepção mais contemporânea, uma escrita que persistisse na ruptura do teatro de identidades rígidas e na disjunção entre o real e a cena. Eu queria uma dramaturgia onde fosse possível misturar narrativas ficcionais com

relatos episódicos de histórias de vidas reais, imagens virtuais com imagens concretas em uma escrita que parecesse surgir de um ato improvisado de criação cênica coletiva, que resultasse em uma teatralidade que se aproximasse do conceito de emancipação a que se refere Bernard DORT (2013):

[...] o encenador perde sua soberania. Isso não significa um retorno ao status quo anterior, a um teatro de atores ou um teatro de texto. A mutação que ocorreu no início do século XX não se anulou: pelo contrário, ela se prolongou e, possivelmente, se completou. Através da tomada do poder pelo encenador, a representação tinha conquistado sua independência e seu status. Atualmente, pela emancipação progressiva dos seus diferentes componentes, a representação se abre para a ativação do espectador e se reconecta com o que é talvez a vocação do teatro: não de encenar um texto ou organizar um espetáculo, mas de ser uma crítica em processo de significação. A interpretação reencontra todo o seu poder. Enquanto construção, a teatralidade é o questionamento do sentido. (DORT, 2013, p. 55).

Eu entendia que a estrutura física e as potências agenciadas na transperformatividade dos corpos bicha do elenco de Cherlet, a luz, o espaço, a cenografia, os figurinos deveriam ser tão importantes quanto a minha escrita, de forma que essa deveria servir apenas como referencial para a montagem da comédia e não como escrita a ser lida fora dos palcos e seguida à risca na cena. Foi com esse objetivo que propus que Cherlet se permitisse criar uma encenação plural, constituída de dramaturgias diversas que libertassem o potencial de sua teatralidade e do corpo de seu elenco. A minha escrita, nesse caso, deveria tornar-se uma leitura confusa, mas interessante aos olhos do futuro espectador, que interessado pelas coisas confusas veria potência estilística nela.

Pensando em tudo isso e no fato de que muitas pessoas entrariam em contato com a teatralidade cômica de Cherlet e, em parte, com a minha também, que nos permitimos discutir durante um longo tempo. A nossa teatralidade deveria ser interessante e gustativa à maioria dos olhos semicegos e dos espíritos que habitam a casa/corpo-homem/deus.

Antes de refletir sobre a dramaturgia da minha escrita, pois para essa já preparo a escrita de outra carta, vamos ver como Lady Cherlet refutava a ideia de um teatro concebido para dar carne às dramaturgias de formas e identidades rígidas.

É importante perceber como a minha amiga, mesmo fazendo um teatro de comédia escrachada, composta por corpos transperformativizados hiperbólicos, estava impregnada pelos padrões normativos das concepções teatrais clássicas

burlescas. Em uma de nossas discussões, quando eu sugeri que fosse retirada a cortina da boca de cena, ela me olhou e disse: “é importante que tu percebas que esse palco estreito, destinado a servir de pedestal a um universo de imagens alegóricas e carnavalescas, quando em repouso, pareça com um deserto, mas que, no entanto, meu anjo, no momento seguinte, aquela cortina vermelha permita que dissimule o vazio existente aos olhos dos espectadores e eu surja triunfantemente carregada nos braços de meus rapazes, como se eu fosse uma Vênus. Portanto, aquela cortina vai estar sempre ali para dar passagem às miragens construídas nos bastidores. O meu público gosta de imaginar o que ela esconde e o que ela revela”.

Hoje, no entanto, o corpo da Vênus, o mais lindo e mais emblemático, revelado centenas de vezes pela cortina vermelha, está lá escondido atrás das cortinas sintéticas, puramente funcionais, que se interpõe entre um corpo e outro, enquanto aguardam um parente para fazer seu reconhecimento. Acho que o corpo de Lady Cherlet nunca foi reconhecido na proporção que deveria, salvo pelas, já discrias, ratazanas.

Nunca vi um ritual tão lindo e tão, simbolicamente, representativo como o das fétidas roedoras, diante do corpo da minha amiga morta daquele final de tarde.

Já, naquele espaço gélido, mal a cortina de ferro acaba de se elevar e já sabemos que o cenário, a cenografia descrita pela minha amiga, a partir da cortina vermelha, jamais poderá preencher o vazio deixado na cena. O corpo de Lady Cherlet nunca mais se esconderá atrás da cortina vermelha, para nos preencher, logo a seguir, com o benefício de suas hiperbólicas aparições. A cena, especialmente a mais preenchida, continuará vazia; e é justamente esse vazio, o vazio de toda representação, que ela temia no seu teatro.

Como eu estava te dizendo, sobre minhas conversas com Cherlet, eu não queria lidar mais com o paradigma de uma suposta fidelidade, com vistas à transposição de um texto escrito do meu gabinete ao palco, mas sim com algum tipo de dinâmica contemporânea que possibilitasse ao texto teatral sua expansão em diversos e múltiplos devires cênicos. Sarrazac (2012, p. 67) ao refletir sobre a noção de devir cênico diz:

[...] a noção de devir cênico, tal como sugerimos, [...] pode ser aplicada, como dissemos, a um texto não dramático. Além disso, continua a ser demasiado restritivo falar em “recriação” e não em uma criação específica para o trabalho teatral. Por fim, convém acabar definitivamente com a cobrança textocentrista de uma representação teatral que não passaria da

“realização” de um texto. Ou seja, de um ato cênico que se visse de certa forma instrumentalizado pelo texto. A dinâmica moderna e contemporânea da criação teatral – ligada à invenção da encenação [*mise en scène*] e a uma emancipação mais ou menos radical do teatro com relação à jurisdição do literário – não procede de um desenvolvimento linear que iria do textual ao cênico, mas de uma *mise en jeu*, de uma *mise en scène* concorrencial e polifônica do texto (considerando ele mesmo na distância e no “jogo” entre a voz e o gesto do ator) e outros elementos da representação [...] (SARRAZAC, 2012, p. 67)

Como podes perceber, meu Devir querido, eu passei noites e noites pensando um jeito de organizar uma pesquisa prática, a partir de um processo criativo que pudesse ir além da cena. Refiro-me, aqui, especificamente a essa escrita/carta, escrita/tese e, como essa deveria ser atrativa aos olhos de leitores tão refinados como os que a leem agora. Foi nesse lugar de escolhas, dúvidas e impermanência, que decidi que o ponto de partida deveria ser o da produção da tão já discutida escrita dramática.

Quando iniciei te relatando o meu mundo de espuma de bolhas de sabão, eu estava, sobretudo, te relatando a mim mesmo. Mas, como é difícil relatar a si próprio! Quando, nessa escrita, pontuo a dramaturgia como sendo o primeiro passo dessa investigação, eu deixo de fora tudo mais que aconteceu antes. Eu esquartejo um corpo que é muito maior e mais complexo e pego apenas as vísceras, talvez. Meu querido, esse processo já existe em mim e no meu mundo de bolas flutuantes há muito mais tempo do que aquilo que eu posso aqui de dentro desse vagão te relatar. As questões *queer* e as questões teatrais estão em mim de forma prática e teórica e, assim, subjetivamente me atravessam e atravessam o meu corpo/bolha, que se reescreve sem perder os pedaços dos corpos bicha que estão, desde sempre, grudados aos meus outros corpos. Portanto, é com um corpo quase bicha, quase sem órgão, quase palimpsesto, quase transperformacionalizado, quase cisgênero, quase bolha de sabão, quase qualquer coisa que viaja no interior de um trem desgovernado sobre as linhas do tempo, que te escrevo.

Assim, olhar para o meu corpo, enquanto lugar de criação e entendê-lo como um território palimpsestoso, significa considerar esse, não como corpo físico biológico, mas como um corpo/bolha de sabão fantasmático e imaterial. É um corpo primo-irmão do corpo potência e do corpo sem-órgãos, mas que, assim como o “espectro” derridariano, olha para as questões discursivas, imateriais e para as narrativas diversas que nele se potencializam.

Dessa forma, meu querido, te dizer que o processo dessa pesquisa começou com a produção da escrita dramática da peça, solicitada por minha amiga morta, seria negar todos os demais agenciamentos em mim realizados antes dela, como, por exemplo, o potente agenciamento entre o meu corpo e o corpo do ator João Carlos Castanha e, os corpos por ele construídos teatralmente e por mim estudados, durante a minha pesquisa de Mestrado. É impossível negar, também, o agenciamento e as contaminações que se fizeram potências durante os encontros de orientação entre o meu corpo e o corpo da professora Mônica Fagundes Dantas, bem como nos encontros com os corpos dos professores e colegas, enquanto cursávamos as disciplinas do Mestrado e do Doutorado. É claro que os corpos citados acima são só uma parte dos corpos que contaminaram o meu, pois acredito que, mesmo quando eu estava no útero de minha mãe, o meu corpo já se contaminava, através de agenciamentos que são de extrema importância para a gestação do embrião do meu corpo/bolha de espuma de sabão.

As contaminações feitas através dos corpos do teatro e da Teoria *queer*, em um determinado momento da vida do meu corpo/bolha produziram efeitos e sentidos, de forma a me tornar um sujeito corpo/bolha de sabão. É claro que só faço essa afirmação porque falo do meu mundo de bolhas de espuma de sabão, um mundo onde os corpos periféricos buscam escapar às verdades, às formas rígidas e ao formalismo dos conceitos normativos. Desse mundo que te escrevo, não se espera nenhuma verdade. Verdade essa que eu refuto em cada movimento do meu corpo/bolha, enquanto território de criação de teatralidade.

Quero que entenda que esse trabalho não se trata de negar ou tentar diminuir o mérito das estéticas literárias dramáticas convencionais binárias⁵², mas, sim, chamar a atenção para as limitações das estruturas, dos desejos e das subjetividades das grandes tramas amorosas de identidades rígidas nas dramaturgias tradicionais, que parece, ao longo da história da literatura dramática, ter caminhado em uma via de mão única. Essas escritas dramáticas binárias se, por um lado funcionaram como um dispositivo poético, por outro funcionaram como um aval à normalidade do amor entre duas pessoas de sexos diferentes, que se desenvolvem no território da heterossexualidade homem/mulher, configurando sempre um mesmo modelo estético de uma mesma vertente de gênero. Também,

⁵² Dramaturgia binária e dramaturgia de identidades rígidas, nessa escrita, são conceitos utilizados como sinônimos.

como já te disse antes, essas dramaturgias reforçam os discursos heteronormatizados sexistas, excluindo tudo o que está fora desse “estofa” moral ontológico.

Quando falo de dispositivo poético, estou me referindo à fruição dos desejos presentes nessas dramaturgias, onde o que está em jogo é sempre o universo narrativo dos corpos masculino e feminino num arranjo estético heterossexual. Para esses encontros existem receitas e formas que são exploradas pelos dramaturgos que, quando colocados em cena, resultam, em geral, em um jogo quase previsível haja vista a existência dos modelos sociais que pré-determinam a forma como essas personagens devem ser vistas enquanto agenciamento dramático. O jogo dramático já pré-determinado só se diferencia, porque alguns desses encontros se concretizam e outros nem tanto, mas sempre no mesmo território sexista heteronormatizado. Além do exemplo descrito acerca de “Dois Perdidos Numa Noite Suja” vou te relatar mais alguns para que tu possas melhor acompanhar o meu raciocínio. Vamos começar por “Édipo”, dramaturgia trágica clássica de Sófocles. Na trama de Édipo, ainda que em uma relação incestuosa, cheia de previsões e percalços, é o amor e o desejo entre Édipo (homem heterossexual) e Jocasta (mulher heterossexual), que potencializam as questões sexuais da trama, não é? Já o amor entre Medéia e Jasão, em Medéia de Eurípides, por exemplo, (ambos heterossexuais), embora seja uma história de amor cheia de violências, feitiçarias, vinganças e tudo mais, também segue a mesma linha heteronormativa, não seguem? Isso só para te citar alguns poucos exemplos, já que são vários os encontros amorosos gregos entre pessoas de sexo oposto.

Já na Comédia Dell’Arte francesa, oriunda da Roma do século 16, Pierrô ama Colombina, que ama Arlequim, que, por sua vez, também deseja Colombina (um triângulo de um amor heterossexual). Um triângulo amoroso entre pessoas de sexo oposto que, apesar de cômico, não deixa de ser estimulante aos olhos de uma platéia formada por um bloco da ortodoxia heteronormativa.

Outro grande expoente das poéticas heterossexistas é a dramaturgia shakespeariana, onde o amor entre Romeu e Julieta, por exemplo, dispensa qualquer tipo de comentário. É o típico clássico dos clássicos de arranjo performativo: Um jovem de boa família que se apaixona por uma jovem também de boa família e que tem seu amor correspondido, mas que por motivos de desavenças entre as duas famílias, (o poder político em jogo), são proibidos de viverem esse

amor e acabam acometidos pelo súbito mal de amor: o suicídio. Se eles morreram, não vem ao caso, o papel da dramaturgia, enquanto discurso heteronormatizador que potencializa a importância do amor entre um homem e uma mulher, já deu o seu recado. Vou citar mais o amor entre Otelo e Desdêmona, do mesmo autor, para junto com Romeu e Julieta encabeçarem a lista de amores shakespearianos que são fortemente aprovados pela cultura sexista.

Como vê, tanto os amores relatados, referentes às dramaturgias clássicas quanto ao discurso de Paco e Tonho, são fortes indícios de que a dramaturgia, ao longo de sua história, constituiu-se da mesma matéria, que aqui nessa carta chamo de dramaturgias de corpos e identidades rígidas.

Mas, sobre esses encontros amorosos entre homens e mulheres na dramaturgia a gente desenvolve melhor outro dia. É claro que não posso te negar que me perguntei diversas vezes se todas essas histórias de amor fossem entre um homem e uma bicha, uma mulher e uma travesti, uma mulher e uma mulher, um homem e um homem, ou entre pessoas sem identidades de gênero definidas, como seria a aceitação e a história das dramaturgias clássicas? Como seriam as poéticas e o resultado estético das produções feitas a partir delas? Quais seriam as relações delas com o público? Qual seria a identificação do público para com a potência desses amores tão, até então, desentendidos e refutados?

São tantas perguntas que não cabe descrevê-las todas aqui. Todavia, essas questões me ajudaram a tomar algumas decisões em relação às personagens que criei para a comédia que escrevi para a minha amiga assassinada.

Quando comecei a pensar a dramaturgia da comédia, que escreveria para ela, decidi que nenhum das personagens deveria fruir a partir de identidades de gênero e nem de estímulos sexuais semelhantes aos dos exemplos citados, como demonstração do meu conceito de dramaturgia de identidade rígida. Entendi, também, que tanto as identidades de gênero quanto os desejos sexuais deveriam ser transitórios e abertamente revelados, a partir de corpos palimpsestosos transformativos. Essas foram as minhas primeiras decisões. Depois, comecei a pensar sobre a construção simbólica na igreja católica e como nela pulsam os costumes culturais normativos binários, enquanto narrativas discursivas de estruturas de julgamento, normalidade e poder.

Assim, diante de questionamentos infundáveis, aproximei-me mais uma vez de Artaud e de seu olhar acerca de “o teatro e a peste”, colocando, pela primeira vez, o corpo de Lady Cherlet na mesa de autópsia para refazer a sua anatomia:

O homem é enfermo porque é mal construído. É preciso desnudá-lo para raspar esse animalúnculo que o corrói mortalmente, deus e juntamente com deus os seus órgãos. Pois, amarrem-me se quiserem, mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido fazer um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então o terão ensinado a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar (ARTAUD, 2006, p. 28).

O que Artaud propõe, entretanto, não segue a lógica do dominado, é uma revolução ontológica, não é o avesso da ordem, nem a simples negação da mesma. Ele identifica nas religiões, na codificação jurídica, uma formação antropocêntrica do homem não coerente, um embuste com falhas e buracos tapados para que o sistema não caia. Ele desiste de buscar uma saída, uma fenda de escape, ele explode, ou melhor, implode o homem e com ele todos os seus sistemas.

E que deve ser pelo devir animal, devir “micróbio” – como ele diz – que os órgãos voltam a servir ao homem e não o contrário. Os órgãos existem, mas em função de suas tarefas momentâneas, adquiridas durante seus diferentes papéis, em cada rito, extintos, reabsorvidos, dispersos logo após sua utilização. Ele o exemplifica através do erotismo imanente, onde suas zonas são determinadas pelos afetos.

Todas as noções de Artaud foram completamente baseadas em experiências e esse pragmatismo auxiliou-o a manter-se sempre conectado com o mundo. Segundo suas últimas cartas, ele confiava ao corpo sem órgãos o prazer de viver, não por dar sentido ou valor à vida, essa já se justificava por ela mesma, mas, porque a vida valia por ela mesma.

Artaud percebeu que o mais importante é não desistir de lutar contra qualquer coisa que retire da vida o valor da liberdade, insistindo que esse valor não deve ceder lugar a uma promessa de mundo ideal ou espiritual, com promessas de dar ou vender a realização da única coisa que nunca nos falta: a própria vida. (ARTAUD, 2006).

O pensamento artaudiano, nessa escrita, é complementado por outros questionamentos que estudam as potências de poder existentes por de trás das

simbologias sagradas de origem judaico-cristã. É claro que o meu objetivo inicial, dessa pesquisa, foi estudar esses pensadores para poder entender qual era a relação dessas potências, no que se refere à normatização dos corpos, das identidades de gênero e das pulsões sexuais.

Quero adiantar-te, que, em se tratando da Igreja Católica, enquanto estrutura de poder, de construção de valores e juízos, onde a Santa Inquisição foi um dos maiores exemplos de arbitrariedade e imposição dogmática, foi um exemplar quase que insubstituível. Basta observar as citações a seguir, tiradas do artigo de Zenaide Gregório Alves (2011)⁵³:

Protegidos pela fraqueza da estrutura eclesiástica e pela quase total ausência da Inquisição até o fim do século XVI, a instrução de D. João III a Duarte Coelho, em 1534, autorizando-o a condenar e mandar executar, sem apelação nem agravo, os sodomitas de qualquer realidade que lhe viessem às mãos...

André de Freitas Lessa, sapateiro de 32 anos que morava em Olinda no fim do século XVI, onde era constante ver em sua oficina, a entrada e saída de dezenas de moços e rapazes que o sapateiro atraía a troco de pão, vinho e quinquilharias... Lessa parecia chefiar uma camarilha de fanchonos, ou podia-se dizer que o local era um núcleo de homossexuais que viviam quase “em família”, sodomizando-se uns aos outros. (ALVES, 2011, p. 7- 8)

Como podes ver, foi a partir da morte da Lady Cherlet, de relatos como esses, bem como do que fizeram sobre o teu corpo, que entendi que a minha escrita dramática deveria ser constituída como um território de jogo que, de alguma forma, servisse como voz a tantos corpos abjetos condenados.

Por tudo isso, a minha escrita precisava ser desenvolvida como uma paisagem sem muros. Uma cartografia de um não lugar fixo, onde os corpos se atravessassem com seus espectros se comunicando pela intenção do pensar e do jogar. Um pensar e se jogar como regra de um jogo de tabuleiro móvel. Um tabuleiro dramático que fosse constituindo-se como um espaço de proliferação de ideias, em que vários textos se encontrassem em um cruzamento de várias abordagens, até então escondidas nas sombras de narrativas mais “verdadeiras” e “ajuizadas”.

Como podes perceber, já caminho para a conclusão dessa carta onde te relato as minhas angústias, as minhas felicidades, os meus encontros e desencontro. Eu aproximei tudo, eu cruzei informações, eu construí tabuleiros,

⁵³ Os trechos foram tirados do artigo “Inquisição e Homossexualidade na Colônia”, escrito para o Simpósio Internacional de Estudos Inquisitoriais – Salvador, agosto 2011

inventei corpos, novos conceitos, velei o corpo da minha amiga, briguei com alguns sujeitos e aplaudi outros; tudo com o único objetivo de construir uma teatralidade diferente, a partir de corpos palimpsestosos transperformacionalizados e produzir uma escrita final que te fosse prazerosa de ler. Produzir uma tese. Tese. Que palavra forte e ao mesmo tempo dura!

Com isso, Devir querido, diminuí o fruir do meu corpo bolha, à luz do meu vagão e a dança dos meus dedos, desejando que as minhas palavras te encontre despido de verdades absolutas e gozando de boas companhias. Companhias essas que, de alguma forma, estejam te ajudando a potencializar o teu esplêndido corpo/bolha, hoje bem mais corpo/espectro palimpsesto. Assim, finalizo te deixando um grande beijo e o desejo de que, de alguma forma, a minha poética e a vida de minha amiga assassinada te sejam interessantes.

Atenciosamente,

Daquele que muito te admira e que por ti, por Lady Cherlet e por diversos corpos outros, embarcou em um trem, em que vem se debruçando noites e noites sobre os escritos *queer* e as dramaturgias de identidades rígidas.

3. UMA CARTA PARA SÚCUBOS

[...] despojado e sem concessões a qualquer padrão dito normal de sociedade. Ao escancarar as múltiplas faces da realidade dos relacionamentos humanos, que muitas pessoas teimam em não admitir por preconceitos, nos revela a hipocrisia cotidiana, afinal o ambiente apresentado no espetáculo também é frequentado por pessoas ditas “normais”, que ali, naquele mundo “subterrâneo”, satisfazem seus desejos e paixões. (CELSO SANT’ANNA, 2019)⁵⁴

3.1. Um diálogo entre “Eu” e o “Eu” que pretende escrever

Cordiais saudações... Cor-di-ais sau-da-ções.... Essas são as seis únicas sílabas que me vêm à mente nesse momento em que decido escrever essa carta para alguém tão *sui generis* e ao mesmo tempo tão efêmero...

⁵⁴ Escrita do espectador. Celso Sant’Anna assistiu à “Censuradas Sos Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu”, em 10/10/2019, no Teatro do Sesc, dentro do festival Porto Verão Alegre 2019. O texto completo está publicado no apêndice.

Cor-di-ais sau-da-ções.... Faltam-me cor, ações e ais para seguir adiante. Acho que talvez seja melhor eu ser menos formal, abandonar a parte das normativas e começar, logo, introduzindo o assunto principal.

Dez de maio, domingo, 15 horas e 53 minutos. Hoje é Dia das Mães e a tarde está um pouco nublada. O cheiro de cadáveres queimados invade as minhas narinas, enquanto escuto vozes agudas de meus vizinhos do edifício. São vozes femininas e isso me leva a deduzir que escuto fragmentos sonoros de uma reunião comemorativa entre mães e filhas, dos poucos apartamentos que compõem o conjunto habitacional onde resido. Gosto de ouvir a profusão sonora, sobretudo porque as vozes, apesar de esganiçadas, possuem certa melodia. Também, porque, vez por outra, ouço a palavra mãe.

Acho interessante tudo isso que estou te narrando, mas sinto que na verdade estou descrevendo as minhas sensações momentâneas, para tentar fugir de escrever o teu nome e, com isso, conseguir desenvolver alguma relação mais íntima contigo, pois manter algum grau de intimidade com um mito, ainda é algo que me assusta um pouco, uma vez que só te conheço através de meus sonhos. Não sei por qual razão estou assim, tão cauteloso. Cautela? Será? Talvez a razão de eu estar dando tantas voltas não seja cautela, mas a ausência de uma palavra apropriada para a introdução de um relato tão pessoal, que tem como destinatário alguém como o nome.... As sílabas fugiram-me outra vez.

Vou tentar introduzir-te a carta novamente: ca-rís-si-ma Sú-cu-bo.... Pronto, consegui escrever o teu nome! “Súcubo”. “Caríssima Súcubo”. Vou te chamar de caríssima, caso não te importes.

Caríssima Súcubo, escrevo-te essa carta, em primeiro lugar, porque desde que ouvi falar em ti me despertastes grande curiosidade, ao mesmo tempo em que me deixastes intrigado com a maneira como tu vives a tua sexualidade, como tu te reproduzes e a forma como tu dás e sentes prazer. Li em uma escrita, sobre mitos e lendas, que tu te alimentas da energia sexual dos homens e coleta seu esperma para engravidar a si mesma ou as outras súcubos. Li, também, que quando tu invades o sonho de um homem, tomas a aparência do desejo sexual do corpo invadido e suga a energia proveniente do prazer dele. Que tu tendes a ficar mais forte e mais frequente em épocas de transição de lua cheia, períodos em que tu ficas mais “descontrolada” e mais sedenta, é verdade? Ainda, encontrei, em um desses escritos sobre Psicologia, que a tua ação está associada aos casos de

“doenças” e “tormentos” psicológicos de origem sexual, pois após os teus ataques, se seguem pesadelos e “poluções” noturnas nas vítimas. Na mesma escrita, dizia que vocês, Súcubos, podem viver até 750 anos e isso me impressionou. Isso também é verdade? Como vê, razões para te escrever é que não me faltam; sobretudo, porque o que eu quero falar-te está ligado diretamente com questões do sexo, da sexualidade e dos corpos.

A segunda razão pela qual te escrevo está relacionada com um experimento investigativo acerca de uma escrita dramática e da encenação de uma peça de teatro; especialmente, para falar-te acerca dos corpos transperformacionalizados e de uma possível poética decolonial. Quero compartilhar esse processo contigo. Talvez não seja só um compartilhamento, mas uma espécie de consulta e um possível agenciamento entre potências que se contaminam. Pretendo escrever-te o passo a passo dessa experiência e acredito que, ao final, além de entender-me, também sentirás alguma simpatia por mim.

Escrever para o teatro, caríssima Súcubo, não é uma prática recente na minha vida, sobretudo quando o tema aproxima-se do universo das sexualidades que escapam às matrizes heterossexuais. Desenvolvo um método de escrita que, na maioria das vezes, se constitui de narrativas voltadas para a promoção de conteúdos das relações cotidianas.

Na maioria das vezes, escrevi histórias de personagens cujas sexualidades e identidades de gênero transcendem aos sexos binários homem/mulher, em um contexto mais familiar, buscando, sobretudo, comicidade nessas relações. Eram escritas mais psicológicas que faziam brotar as potências afetivas, os desejos, as dificuldades e o jogo das ações desses corpos.

Ao mesmo tempo em que, artisticamente venho produzindo esse tipo de dramaturgia, também venho buscando entender os estudos *queer*, desenvolvendo algumas investigações acerca do universo das artes cênicas, no Programa de Pós-graduação de Artes Cênicas, da UFRGS. Para todas essas investigações, eu me aproximo dos estudos *queer* e, a partir deles, reflito as questões estéticas e as poéticas dos corpos e das semiologias nas cenas. Procuro compreender a teatralidade para além das dramaturgias mais tradicionais.

Assim, para a escrita que pretendo te relatar, busquei produzir uma narrativa cujo objetivo era escapar ao pensamento criativo sexista e heteronormativo. Eu já havia experimentado processos semelhantes, quando escrevi as peças “O que os

homens pensam que as mulheres pensam”, “O segredo íntimo dos homens”, “Por que não dormir sem medo”, “Pink Butterfly”, “Como enlouquecer sua alma gêmea”, “Divinamente divinas”, “Orgasmo santo”, entre outras. No entanto, dessa vez algo me exigia um exercício diferente das demais experiências. Quando escrevi as peças citadas, eu pretendia estabelecer um processo de criação dramatúrgica e, com isso, lidava com as personagens de forma que essas pudessem dar conta, de forma física e psicológica, da fábula em si. Eu concebia narrativas para contar histórias de personagens que se relacionavam e era, a partir dessas relações, que se estabeleciam os conflitos. Outra particularidade entre as narrativas descritas acima era o fato de que eu as escrevia para serem montadas, com o objetivo de entretenimento e de chamar a atenção para as subjetividades das personagens, seus desejos, prazeres, frustrações, etc.

No entanto, essas narrativas deixaram de fazer sentido e eu comecei a buscar outras propostas que expandissem para além do universo das personagens. Algo começou a me chamar a atenção em relação às dramaturgias ocidentais, sobretudo as clássicas. Eu comecei a me dar conta, a partir dos estudos *queer* que, em geral, as dramaturgias que chegavam até a mim, fossem em forma de literatura ou de peças encenadas, narravam uma fábula em que as personagens e toda a atmosfera em torno delas, principalmente quando essas têm uma relação afetiva, o que, em geral, acontece com a maioria delas, era construída a partir de um discurso sexista heteronormativo. A performatização da linguagem está presente nessas escritas reforçando, ainda que sem dar-se por conta, quero crer, discursos normativos sexistas.

Assim, diante desse dar-se conta, logo ao entrar no mesmo PPGAC, para desenvolver uma investigação de doutoramento, busquei me aproximar mais uma vez dos estudos *queer* e, com isso, aproximá-los desses corpos que chamei de dramaturgia de identidades rígidas para que, a partir desse lugar de fricção, pudesse elaborar uma dramaturgia e uma encenação contaminada por essas questões. Eu queria ver que tipo de teatralidade brotaria desses dois territórios tensionados por essas duas forças. Uma força para a qual eu olharia como imagem do que eu deveria refutar e um universo teórico em que eu deveria mergulhar até me afogar, de forma que a água, que saísse do interior do meu corpo, pudesse ser trabalhada, transformando-a em poéticas corporais a partir de corpos ignóbeis palimpsestosos transformativos. Foi assim, dessa forma, que iniciei a engatinhar na

direção dos primeiros passos de uma dramaturgia contaminada pelos estudos *queer*.

Assim, para o processo de criação dramaturgica, que pretendo te relatar, não era mais o entretenimento que me interessava, mas a experimentação de um teatro “diferente” - percebe que coloquei a palavra diferente entre aspas? Fiz isso, porque parto do princípio de que todo o teatro é diferente, haja vista que são criações. Toda via, quando me refiro ao diferente, estou tentando dizer que busco um teatro que rompa com alguns princípios básicos das dramaturgias clássicas produzidas a partir de estruturas culturais sexistas. Dramaturgias de identidades rígidas em que os atores e atrizes precisam adequar seus corpos aos gêneros masculinos e femininos, com todos os clichês, que lhes são atribuídos, heteronormativamente falando.

Desde o início, quando comecei a pensar as questões *queer*, em uma teatralidade ou um teatro como possível acontecimento poético, resultantes do tensionamento entre o pensamento *queer* e as narrativas dramáticas binárias, percebi que se tratava de um devir que me interessava para pensar uma força que eu sentia e que me era muito importante para encontrar significado nesse lugar de criação cênica de que me ocupo. Lugar esse que, nesse caso, estava se transformando em um tema de pesquisa, em uma escrita que eu busquei elaborar a partir da minha própria fala, que se faz fora da minha voz que fala e que relata a mim mesmo.

Quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já esteja implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração; na verdade, quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo sem deixar de incluir as condições de seu próprio surgimento, deve, por necessidade, tornar-se um teórico social. A razão disso é que o “eu” não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou conjunto de relações – para com um conjunto de normas (BUTLER, 2017, p. 18).

Portanto, caríssima Súcubo, ao compartilhar contigo a minha experiência, também estarei fazendo-te um relato sobre mim mesmo e, segundo Butler, sobre questões da sociedade na qual me constituo como sujeito que te escreve.

Assim, ao buscar produzir uma dramaturgia que me interessa, enquanto lugar de escape, segundo o pensamento de Butler, também estarei dando voz às múltiplas vozes que se cruzam e se agenciam em mim mesmo através de uma narrativa em devir. Pois acredito que seja exatamente, assim, que preciso me

comportar na zona de fricção que estou propondo. Eu preciso estar nela e deixar que dela venham fluxos e atravessamentos, que resultem em potências poéticas contaminadas por múltiplos afetos de diversos corpos palimpsestosos transperformacionalizados como potências de protagonismos plurais.

Eugenio Barba em *Queimar a Casa - Origem de um diretor* (2010), ao falar sobre a dramaturgia em seu processo de criação, vai dizer que, para que se faça inteligível aquilo que se colocar em cena, sobretudo as questões do jogo na cena, é preciso entender que existem três tipos de dramaturgia: a dramaturgia “orgânica” ou “dinâmica”, que está relacionada com o trabalho dos atores, as ações físicas e vocais, os figurinos, objetos, luz, músicas, sons e características espaciais. A “dramaturgia narrativa”, com a qual se trabalham as personagens, fatos, histórias, textos e referências iconográficas. E a dramaturgia evocativa. Essa última, segundo Barba, possui uma natureza diferente das outras duas. É um objetivo que indica o trabalho necessário para fazer com que um mesmo espetáculo reverbere de modo diferente nas cavernas biográficas de cada espectador. “A dramaturgia orgânica é o sistema nervoso do espetáculo, a dramaturgia narrativa é seu córtex, a dramaturgia evocativa é aquela parte de nós que, em nós, vive no exílio” (BARBA, 2010, p. 40).

Para o diretor, a dramaturgia orgânica deve fazer com que o espectador dance sinestesticamente em seu lugar. Já, a dramaturgia narrativa movimenta conjecturas, pensamentos, avaliações e perguntas, enquanto que a dramaturgia evocativa permite que o espectador experimente viver algumas mudanças de estado.

A elaboração das dramaturgias de Barba foi um mecanismo encontrado por ele em uma busca por uma teatralidade que condissesse com o que ele, naquele momento, estava pretendendo com o seu teatro. Ele encontrou um caminho e, segundo ele, era possível de se chegar onde seu espírito de criador pretendia chegar.

Eu, portanto, sem querer me comparar à Barba, mas também em busca de uma teatralidade diferente, busquei nos corpos palimpsestosos transperformacionalizados uma possibilidade de criação, que se afinasse com o trânsito e a impermanência do pensamento *queer*. Por muito tempo eu me perguntei: o que seriam exatamente esses corpos? Seria um devir? Seria um devir teatralidade, contaminado pelos ecos do meu próprio corpo bicha? Um texto atravessado por forças que vêm da vocalidade do meu próprio corpo? Da voz que

fala alto, da voz que conversa no mesmo som das vozes que escuto em uma conversa entre as diversas vozes dos mundos, através dos quais sou contaminado?

Era como se houvesse algo para além de um simples querer se relatar através de uma escrita dramática ou transcrição aos escritos de expressões pertencentes a outras teatralidades. Não se tratava de querer produzir uma imitação de outras escritas dramáticas e nem da reconstrução de princípios semelhantes às escritas dramáticas, com as quais eu tinha entrado em contato até então, já que eu estava de alguma forma as refutando.

Quero que entendas a razão pela qual escrevi, que estou refutando essas narrativas, que aqui chamo de dramaturgias de identidades rígidas. Sendo a escrita dramática um princípio didático metodológico que, durante séculos, foi utilizado como ferramenta de ensino do trabalho do ator/atriz, essa possui um aspecto didático na formação desses profissionais. Além de seu aspecto artístico/poético, essas também funcionavam como uma cartilha metodológica, uma vez que trazem em suas rubricas a maioria das informações relacionadas com o processo de encenação. Como se tratava de narrativas que descreviam ações e conflitos entre personagens masculinos e femininos, com todas as características atribuídas a esses dois gêneros, durante o processo de aprendizagem de interpretação, tanto os atores quanto às atrizes aprendiam a partir dessas disciplinas. Não importava a que sexualidade ou gênero as e os aprendizes pertenciam, já que existia lugar apenas para dois tipos de gênero, masculino e feminino. Dessa forma, aprender a representar significava desenvolver técnicas que reproduziam clichês performativos heteronormativos e as dramaturgias de identidades rígidas, associadas à cultura e à linguagem dos corpos cisnormativos, eram responsáveis por isso.

Assim, tentando fugir desse lugar de produção de repetição performativa dos clichês binários é que me arrisco por um devir teatralidade, a partir de um agenciamento, de uma captura em possibilidades discursivas e poéticas que ressonavam no meu próprio corpo. Refiro-me ao pensamento e aos estudos *queer*, principalmente no que se refere a refutar as construções das identidades binárias e a performatização da linguagem, enquanto estruturas normatizadoras de um poder sexista.

Era nesse sentido que eu me investigava, enquanto possibilidade de acontecimento de uma dramaturgia em devir. Eu tinha “eu” e, através de mim, eu tinha vários outros “eus” e vários outros que se agenciavam no meu querer produzir

uma estética teatral, que estivesse em consonância com essas diversas vozes que se faziam presentes através de mim ou em mim.

Um agenciamento em uma conversa, segundo Deleuze e Guattari, será sempre um bloco de devir. Trata-se de um encontro entre lugares heterogêneos – nesse caso eu e as vozes dos outros em mim – é nesse processo de agenciamento que nos contagiamos, que nos interpenetramos mutuamente, que nos escrevemos nesses acoplamentos, nessas zonas de vizinhança, resultando em algo em forma de potência. Uma potência que eu precisava canalizar em uma escrita dramática, em um devir dramatúrgico. Deleuze e Guattari, em “Mil Platôs 4” escrevem: “Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-ratos, devires-insetos, devires-lobos etc” MALUFE, (2008, p. 21).

No meu caso, os devires de minha escrita dramática deveriam ser: devires-travestis, devires-bicha, devires corpos estranhos palimpsestosos transperformacionalizados, devires-deus monstro, devires corpos ignóbeis, devires corpos marginais, como protagonistas de um jogo que se agencia e se desenvolve, enquanto jogadas de um protagonismo, que precisa soar e funcionar na escuta do espectador, na forma de discurso de uma fruição marginal. Mas, não um marginal passivo e frágil, mas um marginal forte que segue o exemplo de uma fênix que renasce da periferia, para ocupar uma centralidade de onde possa se relatar e, ao se relatar, possa também relatar as correntes que o aprisionou ao seu próprio vômito e a todos que vomitaram sobre ele.

Entender as correntes que amarram o marginal a seu próprio vômito, é escavar camadas de construções alicerçadas em ortodoxias normativas e escalar montanhas para observar a paisagem dos emaranhados dos edifícios erguidos sobre o ignóbil corpo bicha. Edifícios que o achatam contra estruturas espinhosas, que lhe ferem, ao mesmo tempo em que lhe fazem mover-se em busca de algo que lhe foi outrora roubado.

Assim, caríssima Súcubo, partindo desse raciocínio, procurei criar uma dramaturgia que fosse um jogo que utilizasse as jogadas dos três tipos de jogo, definidos por Deleuze. Os jogos deleuzianos, segundo Ana Godinho (2008), são aqueles que estão relacionados com o roubo, enquanto uma necessidade de jogada. Para jogar é preciso sair dos eixos, mudar de natureza, rasgar o firmamento, mergulhar no caos, vencer o caos, vencer a doxa e escapar ileso para poder voltar.

Implica um preço que não é de troca, mas de roubo. Segundo Godinho, roubar em um jogo não é trocar. Criar um lugar de jogo dramático, nesse caso, é lançar mão de um determinado pensamento que vem de outros lugares ou zonas. Trata-se de criar um lugar poético e, ao mesmo tempo, de fruição.

Esforcei-me muito para criar um lugar de jogo e não sei bem se consegui. No entanto, sinto-me que me aproximei um pouco de um pensamento, ato, que me parece, às vezes, uma espécie de desdobramento do pensamento habitual, que eu mesmo já tinha experimentado em outros processos de criação dramatúrgica. Eu não sabia exatamente onde eu pretendia chegar e nem que jogo propor. Eu não queria propor somente o avesso de um processo de criação, porque não se tratava de propor o outro lado como se na criação tivesse regras de um dentro e um fora imutável. Ou eu lidaria com a parte de fora ou com o avesso e pronto. Eu não queria isso, porque não acredito na dualidade.

Eu queria um avesso de um pensamento criativo habitual, sim, mas um avesso de um avesso de outro avesso, que fosse torcido e que, ao destorcer-se, eu pudesse revelar outro desdobrar de passagens de vidas não reveladas através de pensamentos habituais. Então, eu busquei criar um jogo dramático, que nascesse desse pensamento de um lugar torcido e cheio de dobras, porque a ele eu sabia que poderia ir acrescentando mais qualquer coisa em devir.

Eu busquei colocar em prática um pensamento criativo, que tivesse passagem por um fluxo torcido roubado e jogado, porque acreditei que esse processo criativo sem estilo, por ter passado por não sei quantos lugares improváveis, necessariamente, seria criador. Esse ponto de não-estilo, necessidade pura em que eu pudesse gozar de um momento de criação entre a vida pulsante na dramaturgia de identidades rígidas e a sua morte, como peças de uma máquina que se combinam para “lançar em direção ao futuro uma flecha” (DELEUZE, 1992 apud GODINHO, 2008, p. 2).

Eu precisava lançar uma flecha que se movimentasse no palco em forma de um jogo jogado por corpos bicha, vindos das mais diversas zonas que como o meu precisavam ser movimentos como damas em um tabuleiro de xadrez. Ou como uma flecha de um caçador que é lançada na direção da floresta com um único desejo, o de garantir uma refeição improvável.

Era essa refeição que eu queria servir ao elenco e aos técnicos, no decorrer do desenvolvimento das jogadas propostas no texto. Eu não queria jogar por eles,

mas equipá-los para que cada um criasse suas estratégias de jogadas e, com isso, determinasse o movimento das peças. Eu jogava o tabuleiro, movimentando-o nas mais diversas direções, ora confundido os jogadores e ora segurando o tabuleiro. Mas, seriam eles, os jogadores, que deveriam inventar as jogadas, o roubo e os acordos que se efetuariam nesse agenciamento de encontros.

3.2. A dualidade entre o “Eu” que encena e a força do hábito do “Eu” que escreve

Dividir-me em dois “Eus” não me parece nem um pouco adequado para uma escrita que tem como princípio refutar qualquer concepção binária, já que não compactuo, ainda que me sinta fortemente influenciado, com pensamentos cartesianos. No entanto, essa divisão de mim se faz necessária para tentar dar forma aos meus próprios dilemas e conflitos, ao longo desse processo criativo/investigativo. Os “Eus” são como imagens fantasmagóricas, que contaminam um único corpo físico investigador e criador que transita por lugares diferentes. Talvez, um leitor mais exigente pode ser que até encontre a presença de outros “Eus”, que escapam aos tornados imagens, ao longo dessa escrita.

Dito isso, iniciarei essa parte do relato, falando um pouco sobre o ponto de vista do “Eu” que escreve. A dramaturgia resultante no processo da escrita dramática em si não aconteceu da maneira como eu havia planejado. A força do hábito do dramaturgo, que aprendeu a escrever, a partir de uma escola dramática, fortemente inspirada nos modelos eurocêntricos estruturalistas binários, foi mais forte e, quando me dei por conta, já não haviam dobras para serem desdobradas e eu estava escrevendo uma dramaturgia prima-irmã das que eu sempre havia escrito. Eu estava criando personagens psicológicos, com um histórico de vida em uma linha cronológica muito definida. Eu estava insatisfeito e me sentindo infértil. Se por um lado as relações afetivas entre as personagens estavam centradas em tipos como transexuais, travestis, bichas, padres pedófilos, freiras taradas, um Deus masculinizado moribundo, um diabo mais feminino e protetor dos oprimidos, tudo como eu queria; por outro, havia algo que me incomodava: a linearidade, o entorno histórico, o psicologismo das personagens, as palavras colocadas nas bocas das mesmas, a moralidade, a ética, a poesia. Tudo isso me apontava para uma estrutura dramática que eu estava tentando refutar.

Essa foi a minha primeira crise criativa. Eu queria uma dramaturgia com espaço para a dança, para a *performance*, para o *happening*, para uma poesia distorcida, para os corpos marginais, para o simbólico, para o sonoro ruidoso e também para uma voz que há anos se mantivera embargada. Mas, sobretudo, para a ação dos corpos palimpsestosos transformativos como linguagem e como um jeito outro de produzir poéticas visuais simbólicas. Entretanto, não era nisso que resultava a minha escrita.

A minha dramaturgia se constituía, basicamente, de jogo e diálogos falados. Quanto mais eu buscava me afastar desse formato, quase ingênuo de escrita dramática, parece que cada vez mais eu era empurrado para ela e cada vez mais me aprofundava em essa forma/cópia de mim mesmo.

Assim, diante dessa crise, interrompi o processo da escrita por um período indeterminado. Porém, por mais que eu tentasse me focar em outras atividades, eu não parava de pensar nas vidas que eu estava sufocando no interior de uma gaveta. Eu enxergava as imagens, eu ouvia os sons, eu sentia até o cheiro das cenas, mas quando tentava voltar a escrever, me sentia empurrado para um estilo de escrita que já estava impregnado no meu habitual corpo de escritor. O hábito de escrever um teatro convencional e psicologizado atuava sobre o meu corpo como uma força porformatizadora, que me fazia repetir princípios morais, éticos e metodológicos, que eu estava procurando refutar. Eu buscava um devir qualquer, mas que devir diferente pode devir, quando nossas ações partem de pensamentos, memórias e culturas que nos constroem, enquanto seres sujeitados, construídos através de uma linguagem performatizada?

Depois de algumas semanas, percebi que ou eu rompia com a normatização metodológica que haviam me ensinado a escrever ou o meu processo criativo estaria fadado ao fracasso. Confesso que gostei da ideia de fracasso. Talvez o processo que eu estava em busca se potencializasse na fragilidade da iminência do fracasso.

Assim, diante desses avanços e recuos, na direção da produção da escrita e do fracasso iminente, foi que me dei conta de que estava diante de dois “Eus”: o “Eu” dramaturgo e o “Eu” encenador. Percebi que a produção de um era a iminência do fracasso do outro. O dramaturgo sabia o texto que queria escrever, já que ele é um criador de histórias, de personagens, de jogos, de ambientes dramáticos, enquanto que o “Eu” encenador refutava tudo isso. Era o “Eu” encenador que queria

colocar em cena a *performance*, o *happening*, a poesia, os corpos em devir, o simbólico, o sonoro, a voz e, também, uma poesia insurgente. Era o “Eu” encenador que sentia o cheiro da cena, da cor e das imagens da insurreição.

Essa, portanto, foi a minha segunda crise. Como era possível eu, que estava fazendo um exercício enorme de entendimento acerca dos estudos pós-estruturalistas, estava agora me dividindo em dois? Como poderia existir um “Eu” dramaturgo e um “Eu” encenador? Pronto. Mergulhei nessa reflexão. Quais eram esse dois “Eus”? Onde eles estavam? Quais eram os limites entre eles? Quem eram eles?

Foi diante dessas questões, que comecei a desenvolver um jeito outro de escrever: Eu criava uma imagem e tentava cercá-la de possibilidades que a tornasse teatral. Assim, eu escrevia as imagens e as possibilidades e, como isso, poderia resultar em dramaturgia.

Fiquei um mês, tentando conceber a dramaturgia dentro desse formato. Não deu certo. Quando eu lia o resultado dramático, sentia que também não era aquilo que eu queria fazer. Eu continuava, cada vez mais convencido de que deveriam existir de fato um “Eu” que escreve e um “Eu” que queria encenar a mesma peça; porém, colocando-a em cena de outra forma. Contudo, foi nesse momento que me dei por conta de que, além dos dois “Eus”, também existia o “Eu” que pesquisa. Esse, inclusive, se sobrepunha aos outros dois, sobretudo, ao “Eu” dramaturgo. Falarei sobre essa outra face de mim, posteriormente. Por enquanto, entenderemos a relação entre os “Eus” que escreve e que encena.

O “Eu” Dramaturgo havia inventado um jogo sem dialogar com o “Eu” encenador, que entrava no jogo como juiz da partida. Era ele, o encenador/juiz, que sabia as regras do jogo. Ele conhecia o tabuleiro e já havia treinado diversos jogadores, ao longo de sua história prática de jogo e das dramaturgias da cena.

Assim, diante dessa perspectiva de ser um dividido em seres criadores, deixei o “Eu” encenador dizer o que ele queria colocar em cena. Dessa forma, a partir de agora, reescreverei um diálogo ocorrido entre o “Eu” encenador e o “Eu” dramaturgo:

Eu encenador – Eu entendo o teu tabuleiro, eu compreendo os teus jogadores, eu acredito nas estratégias e também nas não jogadas. Confia em mim.

Eu dramaturgo – Devem ser jogadas habituais, para que tenha alguém que ganhe e alguém que perca.

Eu encenador – É preciso que os jogadores se transformem em ladrões e, com isso, transformem a partida em um lugar de roubo. Seria no roubo que o devir de criação de uma teatralidade outra, que não a esperada, em uma jogada tradicional, se fará potência do próprio jogo.

Para o “eu” encenador, os jogadores deveriam ser como crianças que roubam no jogo, abandonam o mesmo e, depois, voltam a jogar sem o peso da culpa.

Eu dramaturgo – Eu não pensei nisso. A culpa é um conflito importante no jogo da dramaturgia. Nietzsche, revoltado com a cultura cristã e a filosofia alemã e todos os ideais, vai dizer que a culpa é um dos sentimentos mais aniquilador. É uma força ao contrário. É por causa da culpa, por exemplo, que eu pretendo interromper o sexo entre Gabriel e Lúcifer.

Eu fui o primeiro a perceber a verdadeira antítese: o instinto degenerado, que se volta contra a vida com uma fúria vingativa subterrânea (-o cristianismo, a filosofia de Schopenhauer, em certo sentido até mesmo a filosofia de Platão e o idealismo inteiro como formas típicas) e uma fórmula da mais alta afirmação, nascida da abundância, da superabundância, um dizer-sim sem reservas, até mesmo para o sofrimento, para a culpa, para tudo o que é discutível e estranho na própria existência. Para compreender isso é preciso ter coragem e a condição para que ela exista: um excedente de força (NIETZSCHE, 2003, p. 84).

Eu encenador – Lehmann, ao refletir sobre a dramaturgia de Brecht, vai dizer que esse foi o poeta da culpa:

Aquele que despreza, rebaixa, ultrapassa a medida, é culpado, torna-se devedor. A medida já encerra sempre a culpa como sendo virtual, como sendo possível e necessário sistematicamente com ela: culpabilidade, relação de culpa, também no sentido cósmico de medida disciplinar. De forma muito singular, que ainda não achou representação, esta relação temática atravessa a obra de Brecht, que é continuação da escrita de um dos mais antigos motivos do teatro e de tragédias, sob as condições de uma escrita “revolucionária” (LEHMANN, 2009, p. 278 – 279)

Eu encenador – Acho louvável trabalhar a cena a partir dessas potências, mas o que eu falo é que os jogadores do teu tabuleiro deveriam ser como crianças, que roubam no jogo, abandonam o mesmo e depois voltam a jogar sem o peso da culpa; pelo contrário, voltariam a jogar, como afirma Deleuze, com o prazer do devir de uma nova jogada e de uma nova possibilidade de roubo, como em um fluxo que não tem fim, nem um ideal, nem culpa.

Eu dramaturgo – O que o meu jogador estaria roubando no meu tabuleiro dramatúrgico?

Eu encenador – Em primeiro lugar, é preciso entender que, nesse caso, o jogador é aquele que, de alguma forma, entra em cena. É aquele que joga e, ao jogar, faz vir à tona alguma coisa para ser vista ou sentida. Também, é preciso entender que, no processo de criação, esse jogador é colocado no tabuleiro dramatúrgico da mesma forma com que o Rei é colocado no tabuleiro do xadrez, isso é, com liberdade e soberania.

Eu dramaturgo – Mas, também, como um rato de porão, que rouba para se alimentar e ficar mais forte diante do jogo.

Eu encenador – Vamos esclarecer a importância do roubo, no contexto da encenação, bem como da estrutura dramática da peça, que eu pretendo encenar. Segundo Deleuze, parafraseando Nietzsche, Heráclito compreende a existência, a partir de um instinto de jogo, que faz da existência um fenômeno estético inocente (GODINHO, 2008, p.2).

Eu dramaturgo – Continua.

Eu encenador – O jogo, em Heráclito, não é senão pura justiça, afirmando o devir, afirmando o ser do devir, dos termos que precisam de um terceiro termo: o jogador, um corpo transperformacionalizado, uma criança bicha, um corpo animal, ou qualquer coisa que possa se avizinhar e se contaminar.

Eu dramaturgo – Estou escutando.

Eu encenador – Assim, o jogador abandona, temporariamente, a vida real e fixa o seu olhar sobre a jogada. Depois, se retira do jogo e volta, trazendo qualquer coisa no lugar do que antes parecia vida.

Eu dramaturgo – Continuo escutando.

Eu encenador – É diante desse ato de jogar, abandonar e voltar para o jogo, que faz com que o jogador possa jogar repetidamente um ou vários jogos. Uma criança, por exemplo, pode jogar um pouco, depois ir-se embora, percebendo que o jogo acabou e mais tarde voltar ao mesmo jogo, sem se atrapalhar com a jogada e tampouco sentir-se fora da jogada. Pois o que pode parecer, aos olhos habituais de um adulto, uma dispersão completa ou uma desatenção, na verdade não é. Quando a criança volta ao jogo, ela volta sempre outra.

Eu dramaturgo – E, como eu? ...

Eu encenador – Espera. A criança, ela volta para o mesmo jogo, mas o mesmo jogo já será diferente, jogando de cada vez tudo quanto há para jogar. Entende?

Eu dramaturgo – Eu continuo perguntando e, como eu? ...

Eu encenador – Voltar é o ser do devir. Ser que se afirma no devir. Nesse caso, as idas e vindas da criança se constituem como um bloco único. Esse retorno ao jogo, que, de forma alguma, é o retorno do mesmo, do semelhante ou do igual, constitui um mundo. Um mundo sem identidade, sem semelhança e sem ideal de normalidade de identidade de gênero. Assim, os corpos transperformacionalizados, que tu falas, serão sempre devires, que entram e saem do jogo para roubar de volta aquilo, que um dia lhes foi roubado, a liberdade da criança de entrar e sair do jogo.

O “Eu” encenador está tentando fazer com que o “Eu” dramaturgo enxergue a cena como um mundo sem um referente a ser seguido. Um mundo outro intenso onde tudo repousa sobre disparidades, diferenças que se repercutem indefinidamente. Com isso, ele quer salientar que, para jogar no tabuleiro dramático, é preciso que o pensamento dos jogadores seja semelhante ao de uma criança. É preciso que os corpos dos jogadores sejam desconstruídos na diferença e também terem sua identidade dissolvida, para que se tornasse devir potência, ao fazer parte da estrutura do jogo dramático. Assim, a cada jogada, o jogador poderá descartar algumas coisas e fazer retornar outras para que o jogo tenha continuidade.

Eu dramaturgo – E o que deve ser descartado?

Eu encenador – Deve-se descartar o mesmo, a identidade fixa, o igual, o pré-determinado e a negação ao diferente.

Eu dramaturgo – O que deve retornar para o jogo?

Eu encenador – O diferente, o dissimilar, o desigual, o acaso, o devir, a afirmação e o intensivo, espécie de plano de abolição que, no retorno ao jogo, traz criação.

Eu dramaturgo – Teoricamente, isso até funciona, mas na hora de colocar isso na escrita...

Eu encenador – Assim, com a transperformacionalidade do corpo, o jogador sempre vai retornar ao jogo para que haja criação. O jogador deve se afastar dos eixos do jogo apenas em função do que lhe convém e não em função de qualquer repetição do que já foi estruturado, anteriormente, e, com isso, conserva o espírito do jogo dessa proposta dramática. É preciso criar jogadas no desafio e na insegurança do desconhecido.

Eu dramaturgo – Com isso, criar se torna o jogo? Decorar o texto e as marcas como mimese de uma verdade cênica perde o sentido?

Eu encenador – O jogo como potência de transformatividade dos corpos e dos papéis dos jogadores. Para cada jogada, é preciso, antes, encontrar os meios particulares pelos quais a jogada será desenvolvida na sua mais alta potência.

Eu dramaturgo – Voltamos à importância do roubo no jogo do meu tabuleiro dramático.

Eu encenador – Roubo, segundo Deleuze, é diferente de troca. Assim, a repetição, proposta no jogo do teu tabuleiro, tem como seu critério o roubo. Um roubo que é muito semelhante ao roubo do corpo sem órgão, defendido por Artaud (1987, p. 162). Um corpo que fora roubado por Deus para transformar em um corpo organizado, sem o qual o seu juízo não poderia exercer-se.

Eu dramaturgo – Acho que chegamos ao X da questão do jogo do meu tabuleiro dramático.

Eu encenador – Os jogadores precisam encontrar os seus corpos sem órgãos. Eles precisam reinventar um corpo sem órgãos, pois essa é a única maneira de escapar ao juízo de Deus e revelar o que lhes fora roubado. O jogador precisa olhar para o tabuleiro, ciente de que o que aconteceu, com seu corpo sem órgãos, não foi uma simples troca entre ele e Deus, mas sim um roubo. A transformatividade dos corpos dos jogadores já deve ser uma estratégia desse jogo de roubo.

Eu dramaturgo – Assim, o roubo não é aquilo que se pode fazer por troca?

Eu encenador – O roubo abre uma fenda e opera a destruição necessária para que, nesse caso, venha o corpo sem órgãos do ator que lhe fora roubado por Deus. Quanto mais o ator conseguir roubar o seu corpo sem órgãos de volta, mais potente ele se tornará no jogo. Portanto, o roubo, a que me refiro, no teu tabuleiro dramático, deve estar diretamente relacionado com o roubo do corpo sem órgãos do jogador, que fora transformado a partir do juízo de Deus, em que, depois de recuperado, ele tenha de volta o que pensava ter perdido para sempre e, com isso, possa desorganizá-lo outra vez.

Eu dramaturgo – Mas, roubar de quem?

Eu encenador – Nesse caso, é roubar de si mesmo, jogando de forma que se aproxime do avesso retorcido do corpo organizado que Deus lhe devolveu. É preciso roubar-se para devolver a si próprio um corpo intensivo de jogo. Nesse caso, a transformatividade dos corpos é uma das potências do corpo roubado.

Eu dramaturgo – Isso é?

Eu encenador – Um corpo sem órgãos que coloque em julgamento o juízo de Deus, porque, segundo Godinho, é justamente o juízo que nos priva da diferença. É ele que supõe critérios pré-existentes, de tal maneira que não se possa pressentir a criação de um modo diferente de existência.

Portanto, segundo o “eu” encenador, nesse tabuleiro dramatúrgico, é preciso roubar-se o alheio, tirar-se a posse. Uno (2012) apresenta uma interessante reflexão acerca do corpo no sentido artaudiano. Segundo ele, tudo o que Artaud escreve, em suas centenas de cadernos, apresenta-se como um apocalipse do corpo, tanto que ele continua a pensar, constantemente, em como o corpo foi roubado, martirizado, torturado, deformado, suprimido de uma maneira quase irrecuperável (UNO, 2012). Segundo Uno (2012, p. 39), Artaud sabia exatamente quem lhe havia roubado seu corpo:

O Cristo, as doutrinas, os misticismos, as metafísicas, as ciências, as políticas, tudo o que é social, a medicina e os hospitais psiquiátricos são responsáveis por isso. A vida humana, suas forças vitais, incluindo a libido ou o desejo, é moldada das redes institucionais da vigilância, da organização ou da exclusão. (UNO, 2012, p. 39)

Para o pesquisador oriental, a sexualidade também era um enigma para Artaud, na medida em que ela era igualmente a uma forma de vida organizada, manipulada e governada. “O corpo é roubado, a vida está em outro lugar”. Ele diz que, se essa posição em face do corpo e da vida não representa, de modo algum, uma nova versão da utopia ou do além, é porque Artaud jamais desiste de seguir seu trabalho singular sobre o apocalipse do corpo.

Eu encenador – Percebe a importância, a potência que existe nesse pensamento: “o corpo roubado”, “o apocalipse do corpo”?

Eu dramaturgo – E quais serão as regras para um jogo tão subjetivo?

Eu encenador – Querer-se para si o que pertence ao outro. É um jogo-roubo das crenças. É o que Deleuze chama de um roubo Ideal. Ideal, porque nele há jogo. É um jogo em que não se faz seu o que pertence a outro. É um roubo que não é um roubo, mas a restituição de qualquer coisa sua, que um dia lhe fora roubado. É um movimento eletrizante. “Corpos sem órgãos”.

Eu dramaturgo – Tu estás dizendo que o meu tabuleiro dramático deve se propor, de alguma forma, a criar um “Corpo sem Órgãos” de pensamentos, jogadas e roubos, eletrizante que não pertençam a ninguém?

Eu encenador – Proponho, também, que os jogadores pratiquem o exercício da “repetição”, em uma perspectiva deleuziana, como processo de entendimento sobre “performatização” da linguagem de Butler e, com essas “repetições”, buscar retorcer o jogo “ideal”. Esse ideal, a que me refiro, é o ideal no sentido nietzscheiano. Segundo Deleuze, através de Godinho (2008, p.8), são dois os tipos de repetição, a repetição “material” ou “nua” e a repetição “espiritual” ou “vestida”. A primeira não produz diferença, já que remete ao que se repete para uma generalidade subsumida por um conceito, isso é, uma representação identitária, uma troca. Essa, entretanto, é uma ilusão, já que parece natural, mas que, no entanto, ela é produto da repetição vestida. É a repetição vestida que cria ou extrai a diferença da repetição nua, pois essa não passa de uma ilusão da repetição e do conceito. Já, a repetição vestida, mascarada de outras vestimentas, revela a diferença que se esconde na repetição nua.

Eu dramaturgo – Assim, qualquer repetição que não visa à afirmação da diferença, mas apenas como uma repetição nua, não justifica o próprio movimento da repetição?

Eu encenador – Exatamente.

Eu dramaturgo – Teoricamente...

Eu encenador – Para Deleuze, somente uma repetição que se mascara e que representa outros papéis, como no teatro, pode surgir como fundamento do movimento da repetição e que é desse modo de repetição que sai a diferença. A repetição vestida é “vertical” e age subterraneamente sobre a nua, onde se encontra envolvida. Já a repetição nua é superficial e “desenvolvida”. (Godinho, 2008, p. 9).

Eu dramaturgo – Isso é confuso demais. Eu só quero criar uma dramaturgia com uma história em que eu possa dar voz às personagens subversivas. Marginais revolucionárias. Protagonistas, onde a dramaturgia gire em torno delas.

Eu encenador – E, pensas que, com isso, tu estarás criando algo insurgente? Olha para o teatro contemporâneo. Muita gente está fazendo isso.

Eu dramaturgo – Olha para o teatro pós-dramático. Muita gente está fazendo esse tipo de teatro a que tu estás te referindo. Joseph Danan (2010), por exemplo, já está falando em “Fim da dramaturgia”. Ele diz que, mesmo que algumas pessoas não

concordem com a sua afirmação, isso ainda não anularia a sua conclusão de que o teatro não sabe mais o que fazer com o drama.

Eu encenador – Tu estás exagerando. O próprio Danan, quando se refere ao que tu chamaste de fim da dramaturgia, vai dizer que muitos espetáculos teatrais podem ser considerados não-dramáticos, mas que, entretanto:

[...] dizer que o teatro não sabe mais o que fazer do drama, significa também dizer que, nos dias atuais, quando tem por objetivo uma peça de teatro, a encenação não sabe definitivamente o que fazer. Se deve se dobrar à dramaturgia interna que constitui a dita peça (sob o risco de ser julgada pouco inventiva nos circuitos oficiais) ou tê-la como mais um recurso – ou que mais ainda? (DANAN, 2010, p. 118).

Eu encenador – Como vês, o dramaturgo não está falando em final da dramaturgia, mas em uma forma diferente de se utilizar de uma dramaturgia na encenação da peça. Isso não diminui o trabalho do dramaturgo, pelo contrário, encontra outras potências.

Eu dramaturgo – Voltamos ao nosso tabuleiro...

Eu encenador – Deleuze vai definir outro tipo de repetição, que vai chamar de ontológica. Ele diz que a repetição ontológica faz jogar simultaneamente todas as repetições, encaixando umas nas outras e, com isso, descentrando-as, deslocando-as e divergindo umas das outras. O que, em minha opinião, resultaria no jogo ideal do teu tabuleiro dramático.

Eu dramaturgo – Vamos à prática. Como isso funcionaria, na prática?

Eu encenador – Tentarei explicar o papel da repetição no teu tabuleiro dramático. Para tanto, farei uso do conceito da repetição, vestida enquanto movimento vertical, que proporcionará transformações a cada vez que se mover e da repetição nua como uma mera repetição habitual que não provocará mudanças. E, por fim, da repetição ontológica como movimento que jogará com as outras duas.

O “Eu” encenador entende que a repetição, vestida na construção desse tabuleiro, seja uma ação de revestir a dramaturgia, de forma que essa se constitua como um retorno ao pensamento acerca dos corpos sem órgãos e ao juízo de Deus. Esse, agindo por intermédio dos pensamentos normativos, que transformam os corpos sem órgãos em corpos organizados e formatados e que essa formatação se dá por intermédio da repetição nua. A repetição nua, especificamente, no contexto do jogo dramático, proposto no tabuleiro, estará relacionada com a performatização

da linguagem descrita por Judith Butler. Aquilo que se repete sem aprofundamento reflexivo. Aquilo que já foi dado e que não se refuta, porque se entende como algo imexível e que, portanto, não se deve abandonar. Aquilo que se estabelece como uma repetição arbitrária e estrutural, que transcende às vontades individuais, porque faz parte da cultura e da linguagem. É claro que o pensamento que o “Eu” encenador se utiliza para sua explicação, por si só, já nega a repetição nua. O pensamento dele busca se aproximar não de uma repetição única, mas de um misto das três, onde uma joga com a outra em um devir poético insurgente, que ganha força e teatralidade, especificamente, porque se opõe à própria subjetividade da cultura sexista normativa.

Eu dramaturgo – Foi com esse mesmo pensamento e em um agenciamento de ideias que criei o meu tabuleiro dramático.

Eu encenador – Talvez sim, mas quando pego o teu texto eu não enxergo isso. Foi a partir do pensamento da desconstrução de diversos paradigmas desenvolvidos para que supostas verdade, crenças e ideologias se sobrepujassem à liberdade e aos devires, atuando como modelos, regras e disciplinas, que tracei as ferramentas das jogadas que serão oferecidas aos jogadores no decorrer das partidas.

Entende-se aqui a palavra partidas como os ensaios e as apresentações da peça “Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu” e os jogadores como o elenco.

Eu encenador – Eis os princípios de um jogo ideal. Para se ter um jogo ideal é preciso que os jogadores consigam incidir sobre suas próprias regras em um devir acaso. Um acaso que não deve cessar de proliferar, de repetir-se em uma repetição vestida. Um jogo que tentará trazer de volta os corpos sem órgãos que foram roubados por Deus.

Eu dramaturgo – E se o elenco for habituado a jogar um jogo cênico na repetição nua, em que os jogadores procuram estabelecer regras rígidas?

Eu encenador – Esses poderão derrotar a si próprios, impossibilitando a ocorrência de novos agenciamentos e impedir, com isso, as possibilidades de novas confluências de desejo. E, com isso, impedirão as possibilidades de novas configurações, que poderiam ser produtivas para devir novas e diferentes intensidades de jogadas. Seus corpos transperformacionalizados não passarão de um vestir-se para reconfigurar uma estética meramente, perdendo, com isso, a

potência do jogo, que é a transformatividade dos corpos enquanto poética insurgente.

Eu dramaturgo – Com isso, tu estás dizendo que os jogadores, ao transformativizar seus corpos para as partidas, desde os primeiros treinamentos até as jogadas mais decisivas, precisam estar preparados para abrir mão de seus corpos organizados e buscarem a qualquer preço seus corpos sem órgãos que outrora foram roubados?

Eu encenador – Exatamente. O corpo que entrará no jogo deverá ser o corpo roubado e agora resgatado. Ou, no máximo, o jogador iniciará o treinamento com o corpo organizado transformativizado e expandirá as jogadas em um devir corpo sem órgãos, pois é da potência desse corpo que as jogadas se farão poética do teu tabuleiro dramático. A poética do teu tabuleiro deverá resultar do agenciamento de uma estratégia de roubo dos corpos sem órgão, tendo como estética os corpos transformativizados enquanto arquitetura de jogo.

Eu dramaturgo – Em outras palavras?

Eu encenador – A dramaturgia proposta necessita que o intérprete entenda que seu corpo é um corpo construído a partir de diversos princípios normativos, que faz parte do processo de preparação e de entendimento da proposta de encenação, que eles desterritorializem seus corpos desconstruídos às amarras que lhes aprisionam.

Eu dramaturgo – Tu queres dizer que as desconstruções dos corpos do elenco, para fazer devir outras potências, já se constituíam como parte da estrutura do jogo e da estética da cena?

Eu encenador – Exatamente.

Eu dramaturgo – Mas que estética é essa?

Eu encenador – Esse deverá ser um dos principais pontos da escrita dramática. Vou te explicar melhor. A dramaturgia da tua peça, ao contrário de outras tuas que já encenei, não nasceu de uma vontade de escrever uma peça cujas personagens, simplesmente, transitassem por uma diversidade de identidades de gênero e potências sexuais. Claro que tudo isso era importante para que tu pudesses desenvolver a estrutura dramática. Entretanto, eram outros os meus desejos.

Eu dramaturgo – Sim. Eu estava mergulhado em diversos questionamentos acerca das dramaturgias e das teatralidades, que abordavam questões de gênero, que vinham sendo encenadas e até publicadas até meado dos anos oitenta. Também,

estou me questionando sobre alguns textos que vêm se utilizando do suporte dos estudos *queer* para se intitularem de teatro *queer*.

Eu, entretanto, que já tinha flertado com a teoria *queer*, durante a pesquisa desenvolvida no Mestrado, quando investiguei o trabalho do ator João Carlos Castanha e sua teatralidade processo, que resultou na dissertação cujo título é: “Moldar a Carne – A Queerização do Teatro no Corpo de João Carlos Castanha” me perguntava se a questão *queer* estava relacionada com as questões de identidade de gênero das personagens ou na estrutura proposta pela dramaturgia. É claro que, também, levando em conta as questões específicas das identidades de Gênero e as sexualidades das personagens. No meu entendimento, um campo de estudos tão complexo e tão amplo não poderia emprestar seu nome se não para uma teatralidade também complexa e ampla.

Eu dramaturgo – Outra questão que também, para mim, era uma incógnita e que eu queria entender é o que está em transformação, quando se tem uma cultura de uma dramaturgia, que se ampara nas bases e nas estéticas das relações de gênero, em que os papéis centrais, cuja fábula gira em torno deles, são sempre masculinos ou femininos ou masculinos e femininos cisnormatizados?

Eu encenador – É preciso levar em consideração a época em que essas dramaturgias foram escritas. Nelas, certamente aparecem os discursos do seu tempo. Também, é preciso entender que as encenações dos mesmos períodos históricos acentuavam apenas o jogo proposto pelo dramaturgo e, nesse caso, tudo girava em torno deles, desses personagens. Dessa binaridade quase previsível.

Eu dramaturgo – É como se só existissem duas pistas, onde esses corpos se deslocariam por elas. O homem ocupando o lugar do homem e a mulher ocupando o lugar da mulher, em um encontro interessante, mas deixando de lado diversas outras possibilidades.

Eu encenador – Sim. E, dessa forma, as relações de desejo, de conflito, de embate etc, se desenvolveriam sempre nessas mesmas pistas. Essas previsibilidades tornavam-se limitadas, impossibilitando que o Diretor criasse novos jogos e novas poéticas, que seriam possíveis em uma teatralidade cortada por diversas pistas.

Caríssima Súcubo, quando o “Eu” encenador se refere às diversas pistas está se referindo à diversidade das identidades ou des-identidade de gênero e de desejos sexuais. No seu entendimento, essa nova configuração propõe o surgimento de novas possibilidades poéticas, de jogo e de articulações imagéticas. Mas, que

diferença é essa? Que poéticas seriam essas que surgiriam com essa nova configuração das identidades de gênero e das diversas sexualidades, a partir de uma cultura ainda sexista? Que teatralidade seria essa? Que linguagens surgiriam a partir dessas novas corporalidades transperformacionalizadas que reconfigurariam a centralidade das dramaturgias? Será que com essa nova reconfiguração ainda seria possível pensar na comédia e no drama, separadamente? Esses foram alguns dos questionamentos que me estimularam a elaborar esse projeto investigativo. Acrescidos, também, da possibilidade de desdobramentos de alguns conceitos cunhados pelos escritos *queer* para o campo da criação teatral, bem como do meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da UFRGS – Doutorado.

Foi essa a conjuntura que me levou a debruçar-me sobre o processo de criação da dramaturgia da peça “Censuradas – SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu. ” Como o título já anuncia, trata-se de um arranjo dramático que se propõe juntar vários conceitos para, a partir de um movimento de insurreição, fazer nascer o jogo que será jogado pelas personagens.

Antes de iniciar a escrita, propriamente dita, eu precisei voltar a reler alguns conceitos dos escritos *queer*. A dramaturgia, no meu entendimento, deveria ter origem em diversos desses conceitos como, por exemplo: corpos que importam, heteronormatização, performatização da linguagem, relatar a si mesmo, corpos e sexualidades construídas, etc.

Dessa forma, a escrita da dramaturgia precisava ser uma narrativa que, quando posta em cena, pudesse contemplar toda a fluidez e o pensamento acerca das quebras de paradigmas que estão nas páginas dos escritos *queer*.

Eu, portanto, diante de diferentes *topoi* que se ressignificam na interseccionalidade da performatividade da linguagem, quebrando paradigmas acerca das diversas corporalidade na cena contemporânea, me propus viajar até o fundo de um cânion e de lá olhar para dois lados quase antagônicos, onde em um dos paredões, o que ficava nas minhas costas, eu enxergava as dramaturgias de forma e corpos rígidos; e, no outro, o que estava na minha frente, eu olhava para os escritos dos estudos *queer*. E, assim, como se eu possuísse a força de mil Golias, eu fui aproximando um paredão do outro para sentir a fricção resultante da aproximação dos dois. Foi dessa fricção, desse lugar de tensão, que iniciei a elaboração do que aqui chamo de “Tabuleiro Dramático.”

Eu encenador – Como é esse teu tabuleiro dramaturgico? Como tu o pensaste?

Eu dramaturgo – É uma espécie de uma cartografia, composta de territórios contaminados por princípios estruturados, em que os jogadores se deslocam, fazendo disso um princípio de ação dramática. Em cada território visitado, os jogadores detectam a contaminação desse território e traçam jogadas que possibilitem a descontaminação heteronormatizada do território.

Eu encenador – A descontaminação significa criar elementos de jogo que possibilite potencializar a coisa contaminadora e a coisa contaminadora vai estar sempre relacionada com um determinado agenciamento de forças normativas, que atuam sobre os corpos sem órgãos dos jogadores que, nesse caso, já é um corpo bicha, organizado pelo o homem sob o julgo do juízo de Deus?

Eu dramaturgo – Sim.

Eu encenador – Isso significa que todo o empenho dos jogadores será o de trazer de volta o seu corpo sem órgãos, que outrora fora roubado e, com isso, inverter a ordem do território contaminado num devir território outro que não é mais o primeiro de antes da contaminação e nem o contaminado, mas um território outro que se agencia enquanto potência a partir dos outros dois.

Eu dramaturgo – Sim. Um exemplo desses territórios contaminados é uma das cenas em que um padre e um grupo de freiras, no altar de uma igreja, diante da imagem de Jesus Cristo crucificado, deixam vir à tona a potência de suas sexualidades em uma orgia à dionisíaca. Na orgia, os sacerdotes de Deus envolvem um menino de aproximadamente 12 anos, ao mesmo tempo em que se utilizam de um discurso ortodoxo, que torna presente a potência dos princípios dogmáticos da Igreja Católica em uma narrativa de um discurso contraditório.

Eu encenador – Estou entendendo. Fala-me mais.

Eu dramaturgo – O altar da igreja, como lugar sagrado que cultua e que se justifica como a casa de Deus, no meu tabuleiro dramaturgico, se configura naquilo que chamo de território contaminado. Também, os corpos do padre e das freiras, corpos esses que são organizados a partir dos princípios do juízo de um Deus construído em uma perspectiva de potência de um determinado agenciamento de poder, fazem parte desse mesmo território de contradição.

Eu encenador – Entretanto, a orgia sexual e os desejos nos corpos do padre, das freiras e também no do menino, em busca da recuperação ou de roubo de seus

corpos sem órgãos, se configuram em um paradoxo que, por sua vez, é o princípio de um agenciamento de devir jogo?

Eu dramaturgo – Sim. É meio paradoxal, não é?

Eu encenador – É esse paradoxo entre as duas potências: orgia sexual como ação do roubo do corpo sem órgãos, já que se trata de corpos de desejo e a ortodoxia católica como presença da organização do corpo roubado por Deus que, no teu tabuleiro dramaturgicó, se estabelece como um território contaminado onde os jogadores estabelecerão as principais jogadas, de forma que revelem o objeto da contaminação?

Eu dramaturgo – Exatamente.

Eu encenador – Contaminação que, nesse caso, é o próprio Deus e seu juízo, como uma criação do próprio homem, presente no território altar e nos territórios corpos do padre, do menino e das freiras. A orgia e os desejos sexuais, como potências de uma jogada, que busca inverter ou destorcer a contaminação desses territórios?

Eu dramaturgo – É tão evidente assim?

Eu encenador – Não. Não é nada evidente, mas era exatamente isso que eu estava propondo. Tu consegues descrever as demais cenas, como cenas também contaminadas, a presença das personagens como ferramenta para a utilização dos jogadores, que invadem os territórios contaminados, na tentativa da inversão daquilo que os contaminou?

Eu dramaturgo – Sim. Como tu sabes, a dramaturgia em si, a cena, o roteiro, já está tudo pronto. Entretanto, eu não estou satisfeito, sobretudo com a estruturação das personagens e do roteiro linear que os conduzem. Incomoda-me, também, as questões dos diálogos. É tudo muito verborrágico que, em muitos casos, me parece que eu estou querendo apenas fazer o espectador rir. E, tu bem sabes que não é isso que estou buscando.

Eu encenador – Isso eu já entendi. Mas, se tu não te importares, eu posso utilizar a tua dramaturgia como estrutura da encenação. O próprio Danan vai dizer:

O texto não é se não um dos elementos da peça de teatro, assim como ele não é mais do que um dos elementos da representação. Isso porque querer “fazer entender o texto”, como por vezes se ouve, me parece uma reivindicação extremamente elementar: uma leitura em voz alta seria suficiente. (DANAN, 2010, p. 122).

Tu me falaste de jogos muito interessantes. A própria imagem do tabuleiro como um quadro da cena me parece se aproximar do pensamento de Danan:

O importante, quando se inicia o trabalho da encenação, me parece ser a dupla inscrição do texto no quadro que constitui a dramaturgia: a dramaturgia 1 que, apesar de inscrita no interior do texto, deve ser atualizada (é mais um dado de que o resultado de um Trabalho, já que apenas o texto é proposto e, sozinho, ele não é suficiente para fazer teatro. (DANAN, 2010, p. 122).

Eu dramaturgo – Isso significa que tu estás pensando em modificar o meu tabuleiro dramaturgico?

Eu encenador – De forma alguma. O teu tabuleiro será a moldura, o quadro onde os corpos, como se fossem tintas espalhadas sobre uma tela, resultarão em imagens e potências poéticas. Tu criaste a moldura e as tintas, eu só vou brincar com elas, jogar com elas. É preciso que os corpos, como se fossem a tinta, possam ser revelados sobre a linguagem sem intermediários e que a linguagem se abra aos corpos no vai e vem entre o espaço cheio e o vazio, para esvaziar os corpos das instituições ou das organizações e, com isso, preenchê-los apenas por aquilo que está entre ou fora das instituições e das organizações. O estado, a sociedade, o exército, a escola, a medicina, a cultura são todos inimigos dos corpos que ambos desejamos, enquanto narrativa poética desse processo. Toda a sua potência deve surgir do encontro flexionado das forças do pensamento *queer* com o binarismo da teatralidade e dos corpos resultantes das dramaturgias de identidades rígidas. O pensamento de Artaud, segundo Uno, de alguma forma dialoga com os estudos *queer* que tu tomaste como princípio para o teu tabuleiro dramaturgico.

Eu dramaturgo – Eu não sei se o meu tabuleiro comportaria todo esse movimento. Ele é um pouco duro. Eu construí um corpo com órgãos. Apesar de querer romper com algumas estruturas normativas, os órgãos estão todos lá extremamente articulados.

Eu encenador – Por isso usar o teu tabuleiro como moldura e não como o teatro em si.

Eu dramaturgo – Se for assim, onde é que vai parar a literatura dramática?

Eu encenador – Estamos falando de duas coisas distintas. O teu texto, enquanto obra literária, tem a sua importância, a sua estrutura poética. Eu mesmo leio muitas peças de teatro, mas isso não significa que vou encenar todas elas. O

acontecimento teatral, o espetáculo em si, segundo Danan, é composto de diversos outros corpos. Diversas outras dramaturgias. O texto é só mais uma. Mas, isso não significa tirar o mérito do teu texto, pelo contrário é torná-lo teatral e talvez mais potente.

Eu dramaturgo – Eu não sei bem a razão, mas sinto que começo a ficar pequeno diante da tua força de encenador. Tu enxergas jogadas que eu não enxerguei quando estava criando o meu tabuleiro. Tem alguma coisa que acontece em ti que não acontece em mim. Eu sinto que organizei uma estratégia de jogo e que tu, cheio de convicções, pretende desdobrá-la e, isso, começa a escapar dos meus domínios enquanto criador dramaturgico.

Eu encenador – Confia o teu tabuleiro a mim. Eu estudarei cada jogada proposta por ti. Eu farei o possível para que as tuas jogadas apareçam nas cenas.

Eu dramaturgo – Eu vou confiar. Entrego-te o meu tabuleiro dramaturgico. Mas, te aviso, desde já, que estarei vigilante durante os ensaios.

Esse diálogo entre os dois “Eus”, caríssima Súcubo, talvez esteja sendo um tanto familiar para ti, já que tu possuis essas habilidades de te desdobrar em várias. Entretanto, são agenciamentos de forças, que se constituem de uma terceira força ainda. Essa terceira força e, nesse caso, uma força de extrema importância, como já falei antes, é a do meu “Eu” pesquisador.

3.3 Entre o “Eu” que encena e o “Eu” que pesquisa

Logo após o “Eu” dramaturgo entregar o tabuleiro dramaturgico ao “Eu” encenador, o “Eu” pesquisador foi conversar com este. Ele precisava saber quais os rumos da encenação e o que de fato estava se passando na cabeça do “Eu” encenador; sobretudo, a forma como ele pretendia desenvolver as jogadas propostas no tabuleiro acrescentando a sua concepção de encenador. Ou melhor, como ele se apropriaria do tabuleiro para conceber, a partir da escrita, uma concepção cênica com a qual o “Eu” pesquisador lidaria, enquanto investigação que tem como objetivo uma poética insurgente de corpos abjetos palimpsestosos transformativos. Segue o diálogo entre o “Eu” encenador e o “Eu” pesquisador:

Eu Encenador – Em primeiro lugar, eu pretendo transformar o tabuleiro dramaturgico em uma espécie de cartografia, o que vou chamar de cartografia do

jogo. Essa cartografia do jogo, portanto, teve início no exato momento em que o “Eu” dramaturgo me entregou o tabuleiro. Foi naquele momento que, estrategicamente, comecei a organizar as pistas para os jogadores. Assim, a cartografia será definida a partir de cada passo que os jogadores darão na direção das jogadas. Cada passo dado será como uma dobra que se desdobrará para revelar, contaminar e agenciar novos e sucessivos desdobramentos.

Eu Pesquisador – Como esses corpos irão sendo desenhados? Como eles se afetarão e se contaminarão durante o processo do jogo, tendo como princípio uma poética insurgente, em relação às dramaturgias dos corpos binários?

Eu Encenador – Então, eles jogarão e se desenvolverão ao mesmo tempo em que irão contaminando e sendo contaminados pelo espírito do jogo. Para começar, as jogadas dentro do tabuleiro se comporão das imagens do que seriam os corpos roubados, que estão escondidos no interior das dobras. A partir do momento em que se tem o entendimento de esses corpos, esse processo dramático já se estabelecerá como parte inicial do jogo do roubo dos corpos, que foram roubados e escondidos no interior das dobras.

Eu Pesquisador – E, como tu pretendes fazer para que os jogadores entendam esse conceito de corpos roubados, que estão escondidos no interior de dobras, que precisam ser desdobradas, para que eles ganhem características de corpos roubados?

Eu Encenador – Em primeiro lugar, explicarei que o que aqui chamo de corpos roubados está relacionado com os corpos sem órgãos de Artaud. Seriam os corpos desprendidos de todos os valores, hábitos, costumes culturais e juízos. Seriam corpos energias e potências livres de todo um arsenal de princípios normatizadores, corpos livres dos sexíssimos, da performatividade da linguagem e dos vícios. É preciso entender que esses corpos começaram a ser roubados, logo após virem ao mundo e não pararam nunca mais. Em segundo, para que esses corpos possam ser roubados de volta, é necessário que os jogadores criem uma imagem desses corpos aprisionados e, a partir desses aprisionamentos do roubo, consigam desenvolver um processo de fuga ou de roubo, roubo do roubo para ter de volta seus corpos. É nesse lugar de fuga ou de roubo do roubo que se darão os desdobramentos, que revelarão os corpos roubados.

Eu Pesquisador – E como o espectador vai perceber isso?

Eu Encenador – Eu penso em começar a jogada com um movimento em que dois corpos estarão aprisionados em uma malha branca. Eles buscarão escapar de dentro dessa malha. Assim, a imagem mostrará uma espécie de duas placentas onde os corpos procuram rompê-las para vir novamente ao mundo, mas não a um mundo ideal, ajuizado, heteronormatizado, mas a um mundo que seja um devir, um palco onde tudo possa ser recriado. Essa imagem não deverá ser a de um renascimento, nem de uma ressurreição, mas de um roubo. Uma metáfora ao roubo do corpo que tem início antes de seu nascimento.

Eu Pesquisador – Então, o movimento inicial, a coreografia dos tecidos brancos, representará o interior das dobras onde os corpos foram aprisionados depois de serem roubados?

Eu Encenador – Sim e não. Sim, porque os corpos estão presos ao tecido e não porque eles já estão em processo de roubo de volta. Todas as imagens terão sempre várias metáforas, mas sempre com estratégia do jogo do roubo dos corpos, o roubo desses corpos de volta. Assim, toda a jogada, todos os lances, todas as pistas, a serem seguidas, serão pistas de um desdobramento e captura de roubo para trazerem os corpos de volta.

Eu Pesquisador – E como serão essas estratégias?

Eu Encenador – Vamos começar a criar estratégias de como jogar, através de imagens. Iremos conceber imagens em que elas mesmas irão se desdobrar e se transformar em pistas, a partir do território cartográfico, para que os corpos possam ser trazidos de volta. Todas as imagens, tudo o que for constituído será um jogo. O jogo do roubo dos corpos que visa trazê-los de volta.

O corpo, segundo Uno, pode significar qualquer coisa, ao constituir signos, gestos, mímicas com todas as suas “movências”. Ele diz que o corpo é essa ruptura inqualificável. O corpo é um estranho começo e recomeço que pode colocar em questão um pouco de tudo, o pensamento, a narrativa, a significação, a comunicação, a história:

[...] ele introduz uma catástrofe no tempo que flui. O corpo como ruptura implica um espectro partido do tempo, da história. Não é de se surpreender que certas artes intensamente ligadas ao corpo evoquem uma imagem rompida, barroca da história; em resumo, uma imagem catastrófica do tempo (UNO, 2014, p. 51).

Eu Pesquisador – Roubar de volta os corpos? Eu preciso saber o que significa exatamente esse roubo, para que eu possa explicar ao meu leitor.

Eu Encenador – É preciso entender que o roubo, nesse caso, carrega em si um sentido figurado. Tanto Artaud, quanto Nietzsche, quanto os estudos *queer*, Beckett, entre vários outros filósofos, vão discutir as construções do indivíduo através do meio em que vive, através das regras sociais, da linguagem, do próprio Cristianismo enquanto religião, das doutrinas, dos misticismos, das metafísicas, das ciências e dos sistemas políticos. Lembra-te? Está citado. São princípios que também aparecem no pensamento artaudiano. Quando os corpos foram roubados, foram aprisionados dentro de uma espécie de dobras. A dobra, de que falo, pode ser entendida, nesse caso, como o armário utilizado por alguns teóricos *queer*, como Eve Kosofsky Seggwick (1990). Dentro dessas dobras, após serem roubados, os corpos são unidos por fios, são controlados, são aprisionados, são ligados e interligados como marionetes. Eles passam a funcionar como se estivessem controlados por fios que determinam seus passos e, até mesmo, suas falas. Existe uma força, construída no interior dessas dobras, que determina a forma como esses corpos devem se mover; para que lado, que tipo de movimento, de vestimenta, de sexualidade, de parceiros sexuais e identidade dos gêneros que eles devem se apresentar socialmente. Esses corpos são determinados por essa força, que atua dentro das dobras, mas, também, fora delas. É uma força arbitrária construída a partir de pensamentos estruturados em uma perspectiva eurocêntrica binária heterossexual. Assim, movidos por essa força, todos os procedimentos dos corpos, todas as movimentações, tudo o que eles fazem é coordenado por esses princípios heteronormalizadores. Esse emaranhado de princípios estruturais faz com que esses corpos sufoquem soterrados em discursos e ações que os levam à morte e à impossibilidade de devires. Com isso, quase tudo, nesses corpos, passa a ser previsível. Eles se tornam previsíveis, porque obedecem aos movimentos dos princípios que os movem. Esses mesmos princípios que os movem, também os sufocam, ao mesmo tempo em que os potencializam, enquanto seres sujeitados que são. O meu entendimento de encenador, que olha para esses corpos como se esses fossem marionetes manipuladas por fios, é percebe que é preciso criar uma nova potência capaz de libertar esses corpos desse emaranhado para que, assim, possam sair do interior das dobras, ou do “armário”. É nesse sentido que estou transformando o tabuleiro em uma cartografia. Quero propor uma poética de jogo

que possa apontar caminhos para um desdobramento dessas dobras e um possível entendimento sobre um corpo outro que retorna diferente. Proponho desdobrar as dobras, para que eu, enquanto encenador, possa entender melhor o emaranhado que está lá dentro dessa prisão e, com isso, possa apresentar uma poética diferente resultante desse jogo. Proponho fazer com que esses corpos, através de suas transperformativizações, consigam borrar as marcas deixadas neles no interior das dobras e, dessa forma, fazer brotar um jeito diferente de vivência teatral. Uma teatralidade insurgente.

Eu Pesquisador – A partir do tabuleiro, como tu pretendes conceber a tua teatralidade, nessa perspectiva de cartografia do jogo que rouba corpos do armário? Seria, por acaso, um teatro *queer*?

Eu Encenador – Eu prefiro pensar como teatralidade insurgente ou poética insurgente. Não acredito que um teatro possa ser *queer*, já que ele é um teatro. A questão *queer* é um pensamento movente. Segundo Tamsin Spargo, em “Foucault y la teoria *queer*”, a teoria *queer* é um conjunto de articulações intelectuais em relação à sexualidade e às identidades de gênero, que pode funcionar como substantivo, adjetivo ou verbo; porém, em todos os casos, sempre se definirá em contraposição ao “normal” ou normalizador. (Spargo, 2007). Se olharmos, especificamente, para a teatralidade desse tabuleiro dramático em uma oposição às dramaturgias de formas e identidades rígidas, talvez possamos enxergar algo de *queer*, mas não ao ponto de rotular a nossa peça como teatro *queer*. Não busco essa responsabilidade e nem, tampouco, acredito nessa possibilidade. Prefiro trabalhar com a perspectiva de um entre lugar de tensão, por isso me identifico com a ideia de teatralidade insurgente. Quanto a tua primeira questão, eu diria que tudo o que for concebido em cena fará parte das pistas da cartografia do jogo de roubo e retorno dos corpos. A morte de Lady Cherlet, os corpos dos atores em cena, a encenação em si, todas essas imagens serão jogadas dentro de uma cartografia. Deslocamentos cartográficos para que se explorem o território e possibilite o retorno desses corpos a um lugar de visibilidade outro diferente.

Eu Pesquisador – Eu não havia pensado em operar com o conceito de teatralidade ou poética insurgente. Não pensei nessa possibilidade e não a utilizei na carta que escrevi ao Devir. Tens certeza de que pretende continuar operando com ele?

Eu Encenador – Talvez sim e talvez não. Se alguém me perguntar que teatralidade estou produzindo e insistir em uma resposta, eu direi que é uma teatralidade

insurgente, pois é uma teatralidade que brota de corpos transperformacionalizados, que se opõem às estruturas de poder heteronormatizadoras e a diversos outros valores performatizados.

Depois da conversa com o “Eu” pesquisador, o “Eu” encenador chamou o elenco de Lady Cherlet. Eles se reuniram no teatro e ele os apresentou o tabuleiro dramaturgico, o que Lady Cherlet já conhecia e, iniciaram-se os treinamentos. A construção da cartografia foi sendo elaborada durante os encontros de treinamento. Cada jogada era estabelecida em uma perspectiva de um devir qualquer para uma próxima jogada.

Lady Cherlet estava um tanto confusa com a proposta do “Eu” encenador. Para ela, o tabuleiro dramático estava pronto e era necessário segui-lo passo a passo. Com isso, o “Eu” encenador e ela tiveram algumas divergências. Contudo, nada se perdia e as próprias divergências eram potências e contaminações do agenciamento cartográfico para as cenas a serem criadas. Os ensaios, por razões de estratégia, aconteciam em dois locais diferentes: Sala Marcos Barreto, da Casa de Cultura Mário Quintana e Teatro do Instituto Geográfico. Ambos no Centro Histórico da cidade de Porto Alegre.

Como o projeto não tinha verba, nem para produção nem para custear cachês de ensaio ou ajuda de custo dos atores, muitas vezes alguns desses precisavam se afastar do projeto. Isso dificultava no agenciamento e na continuidade do jogo. Foram necessários, aproximadamente, cinco meses para que o elenco da primeira cartografia fixasse e o treinamento ganhasse forma de ensaio e de movimento cartográfico.

No início o “Eu” encenador experimentou diversas tentativas de jogadas, desde as mais abertas e livres até as mais conduzidas e fechadas. Na medida em que os jogadores iam entendendo as regras do jogo, as jogadas iam se tornando mais fluidas, ganhando um ritmo, um tom e, principalmente, a ideia de roubo dos corpos.

Quando os treinamentos/ensaios aconteciam na Sala Marcos Barreto, da Casa de Cultura Mário Quintana, onde havia duas barras de ferro, era possível experimentar diversos tipos de jogadas diferentes. Às vezes, eram montadas situações que reproduziam um ambiente de uma espécie de clube, em que, com a ajuda de uma trilha sonora, as jogadas proporcionavam encontros, conflitos e contaminações afetivas, experimentando a transperformacionalização de seus

corpos enquanto capturas e fugas de memórias, de desejos e opressões. Com o auxílio das barras era possível criar movimentos diferentes, que resultavam em imagens bastante potentes para a cartografia desejada. Os jogadores se sentiam livres para criarem corporeidade e sentido para as formas, a partir das barras e das memórias brotadas com o estímulo das músicas.

Assim, a partir dessas tentativas de encontros e descobertas do território dos jogadores, a primeira cartografia foi sendo realizada. Todas as imagens foram sendo elaboradas a partir desses encontros.

O “Eu” encenador volta e meia recebia a visita do “Eu” dramaturgo, que não abria mão de alguns princípios sobre o seu tabuleiro dramático e, isso, em muitos momentos, dificultou o trabalho da encenação. Em alguns momentos, era como se estabelecesse uma espécie de rivalidade entre os dois. É claro que não era esse o caso, sobretudo, porque ambos queriam a mesma coisa: entregar uma proposta de encenação, cujas imagens e demais potências se agenciassem, de forma que provocassem o espectador heteronormatizado, trazendo à tona questões abordadas pelos estudos *queer*.

Mesmo, com as divergências entre os dois “Eus”, a falta de dinheiro para a produção, as trocas dos jogadores; com tudo isso, a primeira cartografia foi montada e levada ao público durante os meses de outubro, novembro e dezembro de 2018, no Teatro Carlos Carvalho, da Casa de Cultura Mário Quintana. Foi feita uma única apresentação em cada mês, em caráter experimental, conforme imagens a seguir. As imagens serão apresentadas pelo “Eu” pesquisador.

3.4. Cartografia I - A primeira montagem

Caríssima Súcubo, quero, já de início, estabelecer contigo uma ordem sequencial de apresentação da primeira cartografia, de forma que tu possas entender melhor minhas observações. Isso é: as observações do “Eu” que pesquisa. Em primeiro lugar, te apresentarei uma figura da jogada e, logo após, te explicarei como se estabeleceu a jogada. Não te incomodas que seja assim? Vamos ver a primeira figura, da primeira jogada proposta pelo “Eu” encenador, a partir do tabuleiro dramático do “Eu” dramatúrgico. Imagem 3:

A imagem 3, abaixo, foi a primeira a ser concebida na cartografia. Dois jogadores foram colocados em uma espécie de sacos confeccionados com malha

branca bastante elástica, de onde eles experimentavam mover os corpos como se estivessem aprisionados dentro de uma placenta. Solicitei a eles que imaginassem que seus corpos haviam sido roubados e aprisionados, no interior daquela placenta, e, dali eles deveriam desprender-se, trazendo para fora a sensação do aprisionamento, da fuga e do roubo do próprio corpo aprisionado. Depois, solicitei ao iluminador que deixasse a cena na escuridão total. Eles ficaram dentro das malhas durante algumas horas, tentando tirar seus corpos lá de dentro. Depois de um tempo, solicitei que o iluminador os iluminasse com uma luz que viesse de baixo e que, de alguma forma, ofuscasse os olhos deles. Eles estavam sobre uma base de madeira de aproximadamente setenta centímetros de altura, com um metro e vinte centímetros de largura, por um metro e dez de profundidade.

Imagem 3 - Abertura da primeira cartografia



Fonte: Foto de Claudio Etges (2019).

Essa era a dimensão que eles tinham, para se deslocar, enquanto roubavam seus corpos. Assim, a imagem que resultasse seria a imagem da cena. Essa imagem não deveria ser fixa, já que era o roubo dos corpos. Esse era o estímulo. Assim, a cada vez que a cena era feita, a sequência de imagens era diferente.

Ao mesmo tempo em que essas imagens se configuravam no fundo do palco, no proscênio à esquerda, um ator/performer interpretava uma canção escrita para a cena. Esse era acompanhado por um performer/músico através de um violão.

Esse jogador trazia para o jogo elementos hiperbólicos, que ampliavam o corpo imagético, reforçando os traços da transformatividade como estratégia de reforço do roubo do corpo antes roubado. Ele interpretava a letra de uma canção feita, especificamente, para a peça, que narra a descoberta da sexualidade de uma mulher transgênero e a relação de apoio de sua mãe. A letra é uma paródia feita a partir de “No dia em que eu saí de casa” de Zezé de Camargo & Luciano. A letra da paródia segue nos anexos. O jogador que executava a canção ficava na direita do proscênio. Tanto o jogador músico quanto o intérprete roubavam seus corpos através do agenciamento entre a letra, a voz, os corpos, a música, a transformatividade e a expressividade corporal. Ver imagem 4:

Imagem 4 - Abertura da primeira cartografia



Fonte: Foto de Claudio Etges (2019).

Com isso, os quatro jogadores, juntos, construía os primeiros traços da primeira cartografia proposta, a partir do tabuleiro dramatúrgico.

A segunda jogada iniciava no fim da primeira. A luz caía e o jogador/performer, que fazia Lady Cherlet, se posicionava frente a uma cruz, onde ficava com os braços abertos e o corpo crucificado, em uma alusão ao corpo de Jesus Cristo.

O roubo desse corpo, nessa jogada, estava exatamente na representação simbólica do corpo da transexual, ocupando o lugar do corpo de um homem heterossexual, a partir do qual se constituíram diversas religiões com suas ortodoxias, juízos e moralismos heterossexistas. Com isso, o corpo transperformacionalizado está reivindicando o direito de ter o seu corpo outro, um corpo em devir feminino e seu fluxo sexual. O jogador/performer rouba seu corpo ao mesmo tempo em que reforça o direito de sua sexualidade e da identidade de gênero de sua personagem, não porque questiona ou duvida da heterossexualidade de Jesus, mas porque entende que tanto o corpo dele quanto o seu corpo roubado fazem parte de uma mesma construção normativa. Ver a imagem abaixo:

Imagem 5 - O corpo de Lady Cherlet na cruz



Fonte: Foto de Claudio Etges (2019).

É importante perceber que a imagem não está questionando a sexualidade do messias, porque não é o corpo dele que está em questão, mas o dela, da transexual, que ele representa enquanto um corpo vivo, enquanto uma potência em devir. O jogador coloca seu corpo frente à cruz como estratégia de jogo, porque ele

acredita que, com isso, estará roubando seu corpo ao mesmo tempo em que rouba o direito e a dignidade do corpo e da sexualidade de Lady Cherlet.

A imagem do corpo transperformacionalizado se mantém durante pouco tempo na cruz, pois logo a campainha de um telefone começa a tocar e os demais jogadores entram em cena para atendê-lo.

O tabuleiro dramático, agora, apresenta o interior do teatro de Lady Cherlet. Os jogadores fazem parte do elenco do próprio teatro. São corpos bicha, travestis e outros subversivos do teatro de comédia desejado por Lady Cherlet. Nessa jogada, o espectador é transformado no público do próprio teatro de comédia, que aguarda para uma estréia prevista para iniciar em alguns minutos. Dessa forma, o jogo tanto acontece no palco como com a plateia. O telefone se multiplica e todos os jogadores o atendem ao mesmo tempo. Os jogadores estão recebendo a notícia de que Lady Cherlet foi assassinada. Eles compartilham a notícia com o espectador e decidem por suspender a estréia, que o público aguardava. Ao mesmo tempo, os jogadores convidam o espectador para ficar no teatro para o velório da estrela. Sobretudo, porque o público que frequenta o teatro vai, em sua maioria, para ver o solo que Lady Cherlet costuma fazer. Portanto, é um público, na grande maioria, que costuma ir ao teatro por causa dela. Com isso, a plateia permanece lotada, agora não mais para assistir ao espetáculo, mas para velar o corpo da atriz.

O roubo do corpo, nessa jogada, está exatamente na morte da atriz transexual e na inversão da situação. O espectador, que havia ido ao teatro, para rir do humor provocado pelo corpo transperformacionalizado da estrela transexual agora chorará a sua morte. Tem uma inversão de sentimentos e de valores; é nesse jogo e com essa jogada, que os atores buscam roubar seus corpos de volta.

O ato da morte de Lady Cherlet, nessa primeira cartografia, não é representado. Diante da morte do ícone do teatro de comédia e da espera por seu corpo, os jogadores traçam algumas estratégias de jogo com o espectador. Eles, ao mesmo tempo em que começam a contar histórias da vida da atriz, também fazem suposições de como será o trânsito de sua alma, em busca de um lugar entre a Terra e o Céu. Assim, as jogadas a seguir mostrarão imagens resultantes desses agenciamentos e contaminações transitórias.

A figura número quatro, por exemplo, mostra a primeira jogada entre os jogadores e o espectador, enquanto aguardam o corpo. É uma jogada de resistência e, ao mesmo tempo, de estratégia de roubo dos corpos. Anne Bogart (2011, p. 150)

em “A preparação do diretor” diz que o teatro é um ato de resistência contra tudo e contra todos:

A arte é um desafio à morte. Nunca haverá estímulos e apoio suficiente e vamos todos morrer. Então, por que se incomodar? Por que empenhar tanto esforço em uma tentativa limítrofe? Por que trabalhar tanto com um negócio que no fundo é apenas artifício. O ato de fazer teatro já é utópico porque a arte é um ato de resistência contra as circunstâncias. Se você está fazendo teatro agora, você já foi bem-sucedido na conquista da utopia. (BOGART, 2011, p. 150).

É, portanto, com esse pensamento de resistência contra as estruturas heteronormativas, que os jogadores armam a estratégia da próxima jogada, com o único objetivo de roubar seus corpos, hoje normatizados que estão lá dentro do armário. Ver imagem 6:

Imagem 6 - Performance da Rogéria



Fonte: Foto de Claudio Etges (2019).

Os atores representam uma suposta mensagem que o espectro da travesti Rogéria⁵⁵ manda para o teatro de Lady Cherlet, narrando como as travestis estão

⁵⁵ Rogéria (Cantagalo, 25 de maio de 1943 — Rio de Janeiro, 4 de setembro de 2017). Foi uma atriz, cantora, maquiadora e transformista brasileira. Iniciou-se na carreira artística como maquiadora das celebridades na extinta TV Rio. Morou por cinco anos em Paris, onde apresentou diversos shows. Sempre fez questão de ser vista como uma travesti.

preparando a recepção da atriz no pórtico de entrada do Céu. Ela justifica que a recepção não está sendo preparada no céu, mas na entrada do mesmo, já que todas as sexualidades e identidades de gênero que escapam à cisnormatividade não podem entrar no território que é exclusividade dos homens de Deus. Assim, a cena acontece no pórtico de entrada. Lady Cherlet vê semelhante exclusão entre o pórtico sagrado e o pórtico de entrada da cidade de Gramado; lugares onde só entram celebridades ou quem possui algum tipo de poder político, religioso ou quem tem muito dinheiro. Os demais ficam do lado de fora do pórtico aglomerados como porcos. Assim, a recepção está sendo preparada no meio do povo. Entretanto, Rogéria aproveita para relevar à amiga, que está tendo uma relação amorosa com São Pedro, e que, ela, como amante do porteiro, tem livre acesso para entrar e sair do céu a hora que quiser e que vai procurar se utilizar de sua influência política e sexual para que Lady Cherlet entre também, ainda que seja só para conhecer o outro lado do pórtico.

Assim, ao mesmo tempo em que alguns dos jogadores criam a atmosfera do céu, com efeitos tecnológicos de vento, luz e sombras, que são projetados sobre o jogador que representa Rogéria, outro jogador se coloca em um ponto do palco, diante de um microfone, onde um foco de luz revela apenas a sua boca e, movendo apenas as articulações dos músculos da própria boca, fala todo o texto de Rogéria. O jogador que representa a imagem de Rogéria apenas faz uma espécie de dublagem da voz do outro. Ao mesmo tempo, um jogador dança pelo palco, dando movimento a alguns tecidos pretos bem leves, o que cria uma imagem de sombras e almas penadas.

Com essa jogada, os jogadores buscam roubar seus corpos através das imagens construídas e do próprio texto, com revelações feitas acerca dos discursos bíblicos, em que denunciam as estruturas discursivas, enquanto estruturas de poder heteronormativas e excludentes. Assim, ao denunciar a força normativa sexista, que está por trás dos discursos bíblicos, os jogadores traçam estratégias que poderão ajudá-los a roubar seus corpos.

Já, para a jogada seguinte, é criada uma estratégia em que os jogadores contarão para o espectador a frustração de Lady Cherlet quando ela fez a cirurgia de resignação de seu sexo. A atriz, que sempre desejara ser uma mulher, insatisfeita com o resultado de sua vagina, que ficara muito pequena, chama uma amiga travesti famosa pelo avantajado falo que possui – ela, segundo sua própria narrativa, o que

já se tornara público, costuma fazer sexo, penetrando seu avantajado falo no ânus de alguns homens que, disfarçados de machos, costumam frequentar os piquetes do acampamento farroupilha durante as comemorações da Revolução Farroupilha⁵⁶.

Ao construíres essa jogada, os jogadores estão propondo um desvelar, um desmascaramento das faces ocultas da heteronormatização. Quero dizer, de alguns sujeitos que vivem trancados no interior das dobras do tecido sexista heteroperformativo, de onde proferem discursos normatizados de intolerância às diversidades das sexualidades, mas que, no entanto, durante a noite, se entregam ao prazer do sexo anal com uma travesti. Homens cuja sensibilidade sexual está latente, desenvolvida, mas que, no entanto, estão impregnados de um discurso moralista e proibitório, que os impede de fazer com seus corpos o que os impulsos sexuais desejam. Ver imagem 7:

Imagem 7 – A travesti penetrando seu falo no macho.



Fonte: Foto de Claudio Etegs (2019).

Assim, ao promover esse desmascaramento e revelar parte das verdadeiras faces dos homens, que endossam e reproduzem os discursos normativos sexistas, os jogadores estão, mais uma vez, roubando seus corpos. Todas as jogadas são uma tentativa de desdobramento do tecido heterossexista e de revelar o que se

⁵⁶ O Acampamento Farroupilha é o maior evento alusivo à cultura tradicionalista gaúcha, para comemorar a Revolução Farroupilha. Corre boatos entre as travestis profissionais que muitos desses tradicionalistas costumam procurá-las durante as madrugadas para que elas penetrem seus falos nos ânus deles.

esconde entre as dobras. É como se cada jogada fosse um ácido que corrói um pouco o material do tecido, na tentativa de roubar os corpos que estão lá dentro e trazê-los de volta ao mundo das não regras, das não morais, das não estruturas normativas, das não quaisquer coisas que os empurraram para o mundo sombrio e hipócrita do interior das dobras.

Seguindo o fluxo do jogo, na jogada seguinte, os jogadores propõem um novo agenciamento. O tabuleiro se reconfigura e, dessa vez, eles conduzem o espectador até o pórtico da entrada do céu, onde o espectro de Lady Cherlet se encontra com o espectro de Rogéria e São Pedro. Para esse lance, os jogadores traçam estratégias de forma que a fila da entrada do Céu se aproxime do interior de um ônibus lotado onde um homem, com seu avantajado pênis⁵⁷ exposto, masturba-se sobre Lady Cherlet, ao mesmo tempo em que o espectro da Rogéria procura convencer São Pedro a permitir que a amiga possa entrar no céu.

Com essa jogada, o “Eu” encenador propõe uma estratégia na qual a entrada do céu se transforma em um interior de um coletivo público onde os corpos ficam expostos a abusos sexuais praticados, em geral, por homens heterossexuais que, de alguma forma estrutural, estão autorizados a praticarem abusos sobre corpos do sexo feminino. Ao mesmo tempo, a entrada do céu também é concebida como um território de poder seletivo e exclusivo. O que se assemelha com os descasos das empresas de transportes coletivos, cujo interior dos curros superlotados se reconfiguram em um território de agenciamento de outros poderes, que possibilitam ações como a da imagem de masturbação. Ver imagem 8:

⁵⁷ Nesse caso, o tamanho do pênis, avantajado, não está relacionado com o desejo das duas travestis, mas com a potência do discurso que atribui autoridade aos falos e sua quase divinização falocrática.

Imagem 8 – Pórtico da entrada do céu



Fonte: Foto de Claudio Etges (2019).

Assim, dessa forma, o “Eu” encenador instiga os jogadores a um devir qualquer, a partir desses territórios periféricos e marginais. As potências advêm desse agenciamento marginal, desse lugar de contaminação entre os excluídos. Quero dizer, entre aqueles que habitam a periferia e nela sobrevivem. Sobretudo, porque essa periferia também é uma construção, que se potencializa a partir dos mesmos discursos de poder que, em grande parte, se fundem com os conceitos heteronormativos tanto social quanto político-institucional (SPARGO, 2007).

O espectro de Lady Cherlet, ao chegar ao céu, é recebido pelo também espectro de Rogéria. Na fila, enquanto as duas conversam, o espectro de um homem se aproxima e começa a se masturbar sobre o espectro da atriz. Assim, essa jogada imagética convida o espectador a rever alguns conceitos em relação às estruturas discursivas e a forma como as estruturas de poder se articula. Também, como essas se contaminam e se reconfiguram em novas forças de poder normatizadoras. Forças, essas, que constroem o sujeito e, ao construí-lo já os classificam e, ao classificá-los marginalizam aqueles que não possuem condições de subverter as próprias regras normalizadoras dos discursos.

Ao revelar essa força discursiva, associada com as estruturas normativas das ortodoxias judaico-cristãs, por exemplo, os jogadores estão, segundo o pensamento artaudiano, roubando seus corpos que outrora lhes haviam sido roubados. Nesse sentido, o tabuleiro transforma-se em uma complexa rede de fios que escapam a

uma simples relação de jogo. É um modo de pensar, uma propensão a um desencadeamento de um processo associativo de jogada e um agenciamento possível que não chega a se concretizar, porque se trata de um devir e os devires, segundo Deleuze (1997) são sempre blocos de fruição. Em um devir há uma produção de diferença e não uma homogeneização de potências vitais.

Essa cena, portanto, mostra todo um jogo de possibilidades e de agenciamentos de potências de devir, que faz com que o tabuleiro, enquanto lugar de jogada de diversos corpos, enquanto conflito dramático, possa se expandir em diversas direções. A relação sexual e efetiva entre São Pedro e o espectro de Rogéria, como espectro de uma travesti, teoricamente, não é permitida, segundo as leis das Escrituras Sagradas. Assim, o porteiro está subvertendo as ordens sacras. Ao mesmo tempo, o espectro de Rogéria quer que o espectro de sua amiga transexual (Layd Cherlet) entre no céu, o que São Pedro não pode permitir, segundo as mesmas leis. Dessa forma, desenvolve-se um jogo de status e de chantagem. São Pedro não pode deixar Lady Cherlet entrar; entretanto, ele também não poderia ter se envolvido com uma travesti e se envolveu. É uma jogada que permite diversos movimentos e o “Eu” encenador explorou essas potências para revelar as contradições e os arranjos capazes, diante das estruturas morais e das forças discursivas heteronormativas arbitrarias. Revelar essas redes e desfiá-las, ainda que sejam através de alguns poucos fios, para o “eu” encenador já é um movimento importante de desdobramento do tecido sexista, na direção do roubo dos corpos.

Acho importante dizer-te que as dobras do tecido sexista, de que tanto falo, são apenas uma metáfora, mas, ao mesmo tempo, são tão reais que é possível visualizá-la, sentir seu cheiro, tocar nas superfícies. É possível até carregar um pedaço dele com a gente sem nem se dar conta. É possível, inclusive, enxergar os fios do tecido. São vários e de diversas ordens. Todos muito bem preparados para que nada lhes escape. Têm fios que usam togas, outros usam hábitos, outros usam fardas, outros usam jaleco branco, outros andam à paisana, outros vestem terno. Têm fios de todas as nações, falando as mais diversas línguas. Todos empenhados em proteger as dobras do tecido que escondem os corpos roubados, que sufocam no mofo provocado pelo tempo. Portanto, Caríssima Súcubo, qualquer jogo na direção do roubo desses corpos precisa ser muito bem planejado.

Assim, para que o “Eu” encenador pudesse amaciar os fios, para que melhor pudesse desdobrar o tecido, foi preciso, para a próxima jogada, apostar em novas e

diferentes estratégias. Antes de iniciar a jogada, ele colocou os jogadores diante de diversas reportagens de jornais, redes sociais e manchetes de televisão em que todas falavam da mesma coisa: a pedofilia praticada pelos padres. A jogada inicial propôs que cada jogador lesse ou apresentasse uma das matérias. Eles deveriam fazer as leituras ou as apresentações em voz alta. No segundo momento, os jogadores deveriam trazer, para seus próprios corpos, não na forma de representação, mas como uma potência em devir, o desejo do padre assediador e estuprador em um contra fluxo da proibição desses desejos. Ao mesmo tempo em que um grupo de jogadores se colocava no lugar de fluxo do desejo do padre, outro grupo se colocava no fluxo de desejo do menino assediado. As perseguições eram violentas. Os jogadores corriam pelo espaço ora fugindo ora perseguindo. Quando o perseguido encontrava e tocava no perseguido, ele tinha o direito de abusar à vontade, enquanto que o outro tinha que tentar fugir. Isso provocava momentos de tensão e de desequilíbrio nos corpos. Esse desequilíbrio era uma das potências que seria levada para a cena. Era o desequilíbrio que deveria abrir a porta do devir e dos agenciamentos do jogo e das imagens. Bogart (2011, p. 131), ao falar do desequilíbrio na cena, vai dizer:

O desequilíbrio produz uma dificuldade que é sempre interessante no palco. No momento de desequilíbrio, nossos instintos animais nos levam a lutar pelo equilíbrio, e essa luta é infinitamente atraente e frutífera. Descobrir-se em desequilíbrio representa um convite à desorientação e à dificuldade. Não é uma perspectiva agradável. De repente, você se encontra fora de seu elemento e fora de controle. É aí que a aventura começa. (BOGART, 2011, p. 131)

Para a concepção dessa jogada, como o menino não pode desconfiar de que o padre o está assediando, o “Eu” encenador pediu para que o jogador, que faz o padre, simulasse uma brincadeira em que ele estaria fazendo um casamento heterossexual, que ele seria a noiva e o menino o noivo. Com isso, ele conseguiria tocar o menino e beijar-lhe os lábios e depois ir intensificando os toques até chegar à relação sexual. A relação sexual, no entanto, não acontecia porque era interrompida por uma freira, que costumava visitar o padre com intenção de seduzi-lo. A mesma freira costumava assediar também o menino e até masturbá-lo. Ver imagens 9, em que o padre acedia o menino e a imagem 10, em que a freira busca convencer o padre a fazer sexo com ela:

Imagens 9 – O Padre assediando o menino.



Fonte: Foto de Claudio Etges (2019).

Com essa jogada, o “Eu” encenador faz questão de trazer à tona, simbolicamente, o interior das instituições católicas, revelando as contradições entre as práticas e os discursos relacionados às sexualidades. Um padre pedófilo e uma freira que seduz o próprio representante da igreja – o padre – colocam em prática suas sexualidades de maneira que vão de encontro com os princípios dogmáticos aos quais são subordinadas.

A imagem abaixo mostra a distância que separa a prática do sacerdote cristão do discurso cristão, ao mesmo tempo em que denuncia o quão insuportável é obedecer às normas das ortodoxias normativas naquilo que tange às questões da sexualidade. O fato também de o padre estar buscando satisfazer seu prazer sexual com um menino e não com uma mulher revela, além de seu delito pedofílico, também o seu desejo homoerótico, o que o aproxima da prática homossexual que a igreja tanto condenou e continua a condenar. Nessa jogada, tanto o padre quanto a freira rompem com o silêncio do celibato em um fluxo de desejo e de potência sexual reprimida.

Imagens 10 – A freira assediando o Padre



Fonte: Foto de Claudio Etges (2019).

Assim, ao conceber essa jogada, o “Eu” encenador retorce os discursos ao aproximar da prática e, com isso, revela a potência do desejo do corpo e quanto os discursos normativos castram e distorcem essa potência. Dessa forma, ao desmascararem a incoerência entre prática e discurso do Catolicismo, os jogadores abrem possíveis caminhos para roubarem seus corpos de volta.

Nas duas próximas jogadas, o “Eu” encenador lançou mão das personagens terrenas para dar carne a seres míticos das escrituras bíblicas. Na primeira jogada, ele promove um encontro afetivo e sexual entre Gabriel – anjo da anunciação – e Lúcifer – anjo expulso do Céu. A jogada, que fora criada para ser desenvolvida em um contexto dramático mais tradicional, fora transformada em um jogo corporal. Em uma dança de um tango. Como o “Eu” encenador chegou até essa jogada? Logo após ser expulso do céu por São Pedro, que o mandou queixar-se ao anjo Gabriel, o espectro de Lady Cherlet parte em busca de qualquer coisa que lhe pareça com um anjo. Assim, depois de deslocar-se por diversos lugares, ele chega em um território muito bem iluminado, contaminado por potências de sedução, desejo sexual, atração e medo, onde se encontra com os dois anjos. Para ser mais objetivo, toda a potência da cena resulta da força do encontro entre as duas personagens sagradas em um processo de dessacralização. São forças de atração que tornam o espectro

de Lady Cherlet não um mero espectador da jogada, mas aquele que testemunha a cena. Ver imagem 11:

Imagem 11 – A dança/transa dos anjos



Fonte: Foto de Claudio Etges (2019).

O treinamento dos jogadores, especificamente para essa jogada, foi desenvolvido basicamente nos corpos. As primeiras estratégias de jogada tinham como objetivo uma perspectiva de enfrentamento, alternando movimentos de saltos e quedas. Ora um dos jogadores perseguia o outro até que os olhares dos dois se encontrassem. Quando os dois olhares se encontravam, trabalhava-se as atitudes e as potências do encontro, assumindo um ou outro lugar e, com isso, deixando fluir qualquer coisa que fizesse sentido em relação à sexualidade e ao desejo entre os dois. Foram trabalhados jogos de cair e levantar em que um ajudava o outro, mas a ajuda se dava sempre de forma não previsível. Os corpos deveriam se mostrar despojados e desprovidos de qualquer antecipação. Assim, os corpos dos jogadores deveriam celebrar os encontros e deixarem fluir o desejo sexual, pois a potência do

movimento, às vezes caótica, poderia ser um devir para uma nova territorialização em um possível e diferente agenciamento de desejo.

O encontro entre os dois anjos foi mais bem desenvolvido em “*Uma carta escrita para um Devir querido*”. Todavia, é importante destacar aqui que criar uma jogada de desejo sexual, em que de um lado está o mensageiro de Deus e do outro está o seu opositor, duas figuras sagradas que se atraem mutuamente, é promover um jogo de estranhamento aos olhos do espectador culturalmente cristianizado através de discursos e narrativas heterossexistas. Sobretudo, porque colocam em jogo estruturas, crenças e juízos imperialistas que foram assimilados juntamente com as culturas colonizadoras. Estruturas políticas patriarcais ricas e brancas que, segundo Bourcier⁵⁸, continuam a se multiplicar mesmo entre as minorias, o que, ainda hoje, causa confusões em relação aos papéis sexuais e de gênero diante dos encontros e uniões homoafetivas.

[...]essa fração rica e branca das lésbicas e gays (LG) não se define mais por expressões de gênero diferente, mas pelo fato de ser homem ou ser mulher: essa bússola do sexo seria a orientação sexual. Acredito que essas políticas são cúmplices de neoliberalismo, que promove o homoprodutivo e o homonacionalismo, para não dizer racista (BOURCIER, 2015, p. 15).

Portanto, essa é uma jogada que convida o espectador e refletir sobre os valores e as estruturas político-religiosas imperialistas, que foram assimiladas pelos povos colonizados e, desde então, se fazem verdade através dos discursos e todos os demais meios de propagação da heteronormatividade estrutural.

Assim, criar e entregar ao espectador uma jogada onde Gabriel e Lúcifer dançam um tango com os corpos *seminus*, em um misto de desejo sexual, de encontros afetivos e repulsas busca produzir efeitos de experiência estética que coloca o olhar de apreciação frente a algumas das principais dobras que aprisionam os corpos roubados, principalmente no que se refere à demonização e aos discursos excludentes dos corpos incidentes. Com isso, os jogadores avançam diversos passos no caminho que leva ao roubo de seus corpos transperformacionalizados.

Já, a imagem 10, por sua vez, é o resultado imagético de uma jogada de extrema importância nessa caminhada rumo ao roubo dos corpos dos jogadores, a partir da transformação da figura mítica de Deus, enquanto um homem velho,

⁵⁸ Marie-Hélène/Sam Bourcier. Doutora em sociologia na École des Hautes Etudes em Sciences Sociales, Paris. Integra o corpo docente da Université Lille 3, na França. Organizadora dos Seminários do Zoo, grupo de estudos *queer*, entre 1996 e 2001.

heterossexual de longas barbas brancas. Nessa jogada, o “Eu” encenador tentou aproximar as duas figuras mais emblemáticas da religião cristã em uma tentativa de promover discussões acerca das construções discursivas monoteístas e como essas se dão de forma arbitrária. Estou me referindo às imagens de Deus e do Diabo. As estruturas cênicas e os corpos transperformacionalizados, utilizados na representação dessas duas simbologias, constroem ferramentas discursivas que impactam e provocam o olhar do espectador, que é colocado frente a um território caótico, sombrio e decadente. Deus está doente e engole punhados de comprimidos que são servidos por uma freira/enfermeira, enquanto ela se coloca como sua porta-voz. O Deus que fala, através da boca da freira, é um ser intolerante que pune aqueles que não o obedecem. Esse Deus, porta-vozeado por uma de suas sacerdotisas castiga, é vingativo, autoritário, soberano, que está acima de tudo e de todos. Ele não aceita os homossexuais, as diferenças, os marginais e os subversivos. Já, o Diabo, figura que fala sem intermediários, segundo o discurso da freira, é a tentação, o pecado, o que desvia, o que é o avesso de Deus. Diante dessas crenças e desses discursos, o “Eu” encenador se fez as seguintes perguntas: Que Deus é esse que fala através de uma sacerdotisa? E que Diabo será esse alimentado pela própria sacerdotisa de Deus? Seria o Deus da freira a representação de um discurso criado pelos homens como o agenciamento de uma falsa potência, que seria usada como ferramenta de dominação do próprio homem? E o Diabo, seria o outro lado de Deus, cujo papel seria o de reforçar a força da ferramenta chamada Deus? Se essas duas questões estiverem corretas, então, ambos não passam de uma criação discursiva que se faz potência, porque foram criados e impostos pelos homens sobre os próprios homens.

Assim, diante dessas questões, o “Eu” encenador propôs uma jogada de aproximação e julgamento, que busca inverter e destorcer a engrenagem dessa máquina criada pelos homens. É importante salientar que não se trata de acreditar ou não em forças sobrenaturais, espirituais ou qualquer coisa do gênero, mas de um discurso acerca de duas estruturas de poder que estão a favor de parte dos indivíduos e contra outros. E que, principalmente, em relação à figura de Deus, está ao lado dos discursos que favorecem a uma minoria que se mantém sempre por trás de alguma estrutura de poder. Como a igreja, por exemplo, que, ao longo de sua história, dita regras comportamentais indiscutíveis, principalmente naquilo que se refere ao comportamento das orientações sexuais, do ato do sexo em sim e das

construções dos papéis das identidades de gênero, reservando sempre um lugar privilegiado à heterossexualidade masculina, sobretudo quando essa vem acompanhada da cor branca e com posses materiais agregadas a outros poderes políticos.

Foi, portanto, buscando problematizar essas questões, que o “Eu” encenador criou uma jogada que, mesmo colocando o Diabo de um lado e Deus do outro, inverte os valores, as formas e os papéis. Durante a jogada, os jogadores constroem um Deus de gênero e sexualidade híbrida. Um Deus moribundo que precisa ser alimentado por uma sacerdotisa. Essa, por sua vez, responde por Deus e não mede esforços para mantê-lo vivo. Já, a figura do Diabo é concebida como aquele que possui um raciocínio mais imparcial, não punitivo, que pondera e que, inclusive, cuida do próprio Deus.

A jogada envolve o julgamento do espectro de Lady Cherlet. O espectro da transexual está na presença de Deus, do Diabo e da Freira. Ver imagem 12:

Imagem 12 – Deus engasgado com comprimidos.



Fonte: Foto de Claudio Etges (2019).

É importante salientar que, mesmo com o corpo transformativo, a performance do jogador que representa Deus, na jogada do “Eu” encenador,

condena o espectro de Lady Cherlet, através da boca da freira, não permitindo que esse fique no céu. Enquanto isso, o Diabo faz o papel de defesa do espectro, conseguindo que esse tenha o direito de escolha, se quer voltar para a Terra ou ir para um lugar de sua preferência, fazendo valer seu livre arbítrio. O espectro reage, dizendo que para o planeta Terra ele não volta nem morto, pois foi aqui na Terra que o mataram e escolhe por viver em Vênus, quando, em um misto de delírio e lucidez, diz que lá pretende visitar os museus *queer*, em uma alusão às interrupções das exposições “*Queer* Museu”, das cidades de Porto Alegre e Rio de Janeiro.

Assim, jogando dessa forma, o “Eu” encenador buscou aproximar o espectador de um tabuleiro dramático cujas jogadas provocassem reflexões acerca dos discursos de poder sexista, de forma que cada jogador pudesse flexibilizar as dobras do tecido normativo para que pudessem roubar seus corpos de volta.

Tanto o “Eu” encenado quanto os jogadores sabiam que roubar os corpos seria um movimento arriscado e quase impossível. E, eles tinham razão. A primeira cartografia foi jogada e os corpos dos próprios jogadores, sob o efeito do preconceito estrutural e da cultura heterossexista, continuaram presos no interior das dobras.

Era preciso ter incorporado mais alguma coisa na jogada. Os espaços reais e simbólicos precisavam ser mais bem conjugados, intensificados algumas metáforas. Precisava de uma esquematização mais profunda. Desenvolvendo uma reconstrução crítica mais potente, poderia se aproximar um pouco mais, ou de forma mais abrangente, de uma teatralidade contaminada pelos estudos *queer*.

O “Eu” encenador sabia que o resultado não tinha agradado o “Eu” pesquisador. Então, ele propõe montar a segunda cartografia. Na segunda Cartografia, porém, antes de iniciar o treinamento, que prepararia os jogadores para as jogadas por vir, o “Eu” encenador propôs algumas reflexões acerca do pensamento de John Boswell em “A Igreja e o homossexual: uma perspectiva histórica” (1979) e Felix Guattari em “Revolução Molecular: Pulsações políticas de desejo” (1981). Boswell inicia sua palestra na “Quarta Convenção Internacional da Dignidade Bienal”, em 1979, com a seguinte fala:

"A homossexualidade", escreveu Platão, "é considerada vergonhosa pelos bárbaros e por aqueles que vivem sob governos despóticos, assim como a filosofia é considerada vergonhosa por eles, porque aparentemente não é do interesse de tais governantes que grandes ideias sejam geradas em seus bárbaros. Assuntos, amizades poderosas ou amor apaixonado - todos

os quais a homossexualidade é particularmente suscetível de produzir ". Essa atitude de Platão era característica do mundo antigo, e quero começar minha discussão sobre as atitudes da Igreja e do cristianismo ocidental em relação à homossexualidade, comentando atitudes comparáveis entre os antigos. (BOSWELL, 1979).

O historiador diz ainda que, em grande medida, as atitudes ocidentais, em relação à lei, à religião, à literatura e ao governo dependem das atitudes romanas e, isso torna particularmente surpreendente que nossas atitudes em relação à homossexualidade, em particular, e à intolerância sexual, em geral, sejam tão notavelmente diferentes das dos romanos. É muito difícil transmitir ao público de hoje a indiferença dos romanos em relação às questões de identidade de gênero e orientação das sexualidades (1994). Segundo a escrita de Boswell, a dificuldade se deve tanto ao fato de que as evidências foram amplamente destruídas, conscientemente pelos historiadores antes de décadas muito recentes, quanto à difusão do material relevante. Ele diz que os romanos não consideravam a sexualidade ou a preferência sexual um assunto de muito interesse, nem tratavam de maneira analítica. "Um historiador deve reunir milhares de pequenos pedaços para demonstrar a aceitação geral da homossexualidade entre os romanos" (BOSWELL, 1994). O autor diz que um dos poucos escritores imperiais que parece fazer algum tipo de comentário sobre o assunto, de maneira geral, escreveu: "Zeus veio como uma águia para Ganimedes, como de Deus e como um cisne para a mãe de cabelos claros de Helen. Uma pessoa prefere um gênero, outra o outro, eu gosto dos dois". Também, segundo o pesquisador, Plutarco escreveu mais ou menos na mesma época: "Nenhuma pessoa sensata pode imaginar que os sexos diferem em questões de amor, assim como em roupas". "O amante inteligente da beleza será atraído pela beleza em qualquer gênero que a encontrar" (BOSWELL, 1994).

No mesmo texto, Boswell diz que o direito romano e as restrições sociais não fizeram absolutamente nenhuma restrição com base no gênero. Algumas vezes foi alegado que havia leis contra as relações homossexuais em Roma, mas é fácil provar que não foi esse o caso. Por outro lado, é um erro imaginar que o hedonismo anárquico reinou em Roma. De fato, os romanos tinham um conjunto complexo de restrições morais, destinadas a proteger as crianças do abuso ou qualquer cidadão da força ou coação nas relações sexuais (1994).

Para o historiador, os romanos eram, como outras pessoas, sensíveis a questões de amor e carinho, mas a escolha sexual individual (ou seja, sexo) era

completamente ilimitada. A prostituição masculina (dirigida a outros homens), por exemplo, era tão comum que os impostos sobre ela constituíam uma importante fonte de receita para o tesouro imperial. Era tão lucrativo que, mesmo em períodos posteriores, quando certa intolerância apareceu, não houve nenhum tipo de proibição.

Diante da explanação acerca da homossexualidade do império romano, Boswell questiona: se essa é uma imagem precisa do mundo antigo, a estrutura social da qual a cultura ocidental é derivada - de onde vieram as ideias negativas agora comuns a respeito da homossexualidade? Segundo o próprio, a resposta mais óbvia é que o cristianismo é responsável pela mudança. Para o historiador, há uma coincidência histórica que parece dar alguma credibilidade a essa ideia, ou seja, quando o cristianismo apareceu em cena, essa tolerância mencionada anteriormente desaparece e a aceitação geral da homossexualidade se torna muito menos comum (BOSWELL, 1994).

Entretanto, parece ter uma contradição nessa afirmação, já que ao observar que os lugares no mundo de hoje, onde as diferentes sexualidades sofrem uma opressão mais violenta, são os mesmos lugares onde o cristianismo também é menos bem-vindo. Contudo, Boswell destaca que a Bíblia tinha algo a ver com atitudes cristãs em relação aos gays. Do ponto de vista histórico, é fácil fazê-lo, mas ele percebe que, para as pessoas que vivem pela Bíblia, é preciso dizer mais sobre isso do que o que um historiador pode observar:

Um historiador pode simplesmente notar que não há lugar nos escritos da Primeira ou da Alta Idade Média em que a Bíblia parece ser a origem desses preconceitos contra os gays. Onde razão é dada para a nova hostilidade. Outras fontes, que não a Bíblia, são citadas. De fato, de uma perspectiva histórica, a Bíblia seria a última fonte que se olharia após examinar uma hostilidade crescente em relação aos gays, mas muitas pessoas têm a sensação de que a Bíblia está de alguma forma envolvida com seus ensinamentos sobre o assunto (BOSWELL, 1994, p. 162)

O Historiador diz também que os estudiosos bíblicos mais sérios, agora, reconhecem que a história de Sodoma, provavelmente, não foi concebida como qualquer tipo de comentário sobre a homossexualidade. E que, certamente, não foi interpretado como uma proibição da homossexualidade pela maioria dos primeiros escritores cristãos. Ele diz, ainda, que no mundo moderno, a ideia de que a história se refere mais ao pecado da falta de hospitalidade do que ao fracasso sexual foi

popularizada pela primeira vez, em 1955, em *Homossexualidade e na tradição cristã ocidental*, por DS Bailey e, desde então, ganhou cada vez mais a aceitação dos estudiosos.

Nesse trecho, Boswell faz uma breve crítica aos pesquisadores modernos, dizendo que os estudiosos modernos estão um pouco atrasados em relação aos medievais:

Quase todos os estudiosos medievais sentiram que a história de Sodoma era uma história sobre hospitalidade. Isto é de fato, não apenas a interpretação mais óbvia, mas também a que é dada na maioria das outras passagens bíblicas. É impressionante, por exemplo, que, embora Sodoma e Gomorra sejam mencionadas em cerca de duas dúzias de lugares diferentes da Bíblia (exceto Gênesis 19, onde a história é contada pela primeira vez), em nenhum desses lugares a homossexualidade está associada aos sodomitas (BOSWELL, 1994, p. 85).

Segundo o pesquisador, Paulo disse, repetidas vezes, que não se deve recair no cativeiro da lei antiga e, de fato, chega a afirmar que, se formos circuncidados (a pedra angular da lei antiga), Cristo não nos beneficiará em nada. Os primeiros cristãos não deveriam se vincular às restrições da antiga lei. O Concílio de Jerusalém, realizado por volta de 50 dC e registrado em Atos 15, de fato abordou essa questão, especificamente, e decidiu que os cristãos não seriam vinculados por nenhuma das restrições da lei antiga, exceto as que listassem - nenhuma delas relacionada à homossexualidade. Ele diz que, no Novo Testamento, não se encontram citações das restrições do Antigo Testamento. No entanto, encontram-se em três momentos - 1 Coríntios 6: 9, 1 Timóteo 1:10 e Romanos 1: 26-27, que podem ser relevantes. O historiador diz, ainda, que a palavra grega *malakosem* I Cor. 6: 9 e eu Tim. 1: 10, que os estudiosos do século XX consideraram se referir a algum tipo de comportamento homossexual. Foi universalmente usado por alguns escritores cristãos até o século XV ou XVI para se referir à masturbação. A partir do século XV, muitas pessoas ficaram incomodadas com a ideia de que os masturbadores foram excluídos do reino dos céus. No entanto, eles não pareciam estar muito chateados com a ideia de excluir os homossexuais do reino dos céus, então *malakos* foi retraduzido para se referir à homossexualidade em vez de masturbação. Os textos e palavras permaneceram os mesmos, mas os tradutores mudaram de ideia sobre quem deveria ser excluído do reino dos céus (BOSWELL, 1994).

O pesquisador diz que alguém pode perguntar se o silêncio acerca da sexualidade no Novo Testamento não indica algo sobre a atitude dos primeiros cristãos em relação à homossexualidade? Mas, ele mesmo responde, dizendo que não. Que a maior parte da literatura desse período, especialmente as orientações legais e morais, não mencionam os aspectos puramente afetivos da vida humana.

No Novo Testamento, Jesus, São Paulo e os outros escritores geralmente estão respondendo a perguntas sobre problemas sociais e morais que lhes são impostas por uma sociedade predominantemente heterossexual. As pessoas fizeram perguntas sobre divórcio, viúvas, propriedade, etc e responderam a essas perguntas. A maioria dos comentários morais de Jesus, especialmente sobre sexualidade, é uma resposta a perguntas específicas colocadas a ele (BOSWELL, 1994, p. 122).

Ele diz ainda que Jesus não parece estar dando orientações detalhadas sobre todos os aspectos da vida humana, especialmente a vida afetiva, mas oferecendo princípios gerais. Não há quase nenhum comentário na Bíblia sobre amar seus filhos; existem poucos comentários sobre amizade; e não há um único comentário sobre o que conhecemos como "amor romântico", embora essa seja a base do casamento cristão moderno em nossa igreja e em toda a comunidade cristã.

Entretanto, o historiador vai dizer que existem algumas razões para a hostilidade contra a homossexualidade, que agora parecem características da comunidade cristã. Ele aponta como razão mais provável a sexualidade não procriativa. Segundo o historiador, muitos cristãos primitivos desenvolveram um determinado sentimento de hostilidade em relação a qualquer forma de sexualidade que não fosse potencialmente procriadora. Mas, que, no entanto, não se pode afirmar que isso provenha de princípios cristãos. Entre outras coisas, não há uma palavra no Antigo Testamento ou no Novo sobre sexualidade não procriativa entre pessoas casadas e, de fato, a maioria dos comentaristas judeus concordou que qualquer coisa era lícita entre marido e mulher.

Em seu discurso, Boswell (1994, p. 72) destaca que nos séculos XI e XII, parece não haver conflito entre a vida cristã e a homossexualidade.

A vida gay está em toda parte na arte, poesia, música, história, etc. dos séculos 11 e 12. A literatura mais popular da época, mesmo a literatura heterossexual, é sobre os mesmos amantes de um tipo ou de outro. Os clérigos estavam na vanguarda desse renascimento da cultura gay. St. Aelred, por exemplo, escreve sobre sua juventude como uma época em que ele pensava em nada além de amar e ser amado pelos homens. (BOSWELL, 1994, p. 72).

O historiador continua sua fala, dizendo que o Santo Aelred se tornou um abade cisterciense e incorporou seu amor pelos homens em sua vida cristã, incentivando os monges a se amarem, não apenas em geral, mas individual e apaixonadamente. Entretanto, segundo Boswel, após o século XII, a tolerância cristã e a aceitação do amor gay parecem desaparecer com notável rapidez. Os escritos de St. Aelred desapareceram, porque foram mantidos trancados nos mosteiros cistercienses até cerca de poucos anos atrás, quando pela primeira vez os cistercienses puderam lê-los novamente. A partir de 1150, por razões que o autor diz não poder explicar adequadamente, houve um grande aumento na intolerância popular dos gays. Houve também, naquele momento, violentas explosões contra judeus, muçulmanos e bruxas. As mulheres foram repentinamente excluídas das estruturas de poder às quais tinham acesso anteriormente - não podiam mais, por exemplo, frequentar universidades em que haviam sido matriculadas anteriormente. Mosteiros duplos para homens e mulheres foram fechados. Havia suspeita de todos. Em 1180, os judeus foram expulsos da França.

O pesquisador relata que as mudanças se deram de forma abruptas e rápidas. Na Inglaterra, por exemplo, até o século XII, não havia leis contra os judeus e eles ocupavam posições de destaque, mas, que, no entanto, no final do século XIII, dormir com um judeu era equiparado a dormir com um animal ou com assassino. Na França, segundo St. Louis, seriam mortos no local se questionassem a fé cristã. Existem diversos relatos desse período que também descrevem movimentos populares contra os gays, afirmando que esses molestavam crianças, violavam a lei natural e eram bestiais.

Assim, conclui o historiador que, dentro de um único século, entre o período de 1250 e 1350, quase todos os estados europeus aprovaram leis civis, exigindo a morte por um único ato homossexual. E, essa reação popular afetou muito a teologia cristã. Ao longo do século XII, as relações homossexuais haviam sido, na pior das hipóteses, comparáveis à fornicação heterossexual para pessoas casadas e, na melhor das hipóteses, não eram absolutamente pecaminosas. Durante o século XIII, por causa dessa reação popular, escritores como Thomas Aquinas tentaram retratar a homossexualidade como um dos piores pecados, perdendo apenas para o assassinato. Mas, segundo Boswell, o próprio Aquinas observou na *Summa Theologica*, "um dever pode ser de dois tipos: pode ser imposto ao indivíduo como

um dever que não pode ser ignorado sem pecado, ou pode ser imposto a um grupo. Nos últimos casos, nenhum indivíduo é obrigado a cumprir o dever. O mandamento relativo à procriação se aplica à raça humana como um todo para que se pudesse aumentar a população. Além disso, Tomás de Aquinas admitiu na *Summa Theologica* que a homossexualidade era absolutamente natural para certos indivíduos e, portanto, inculpável. Em que sentido, então, ele poderia argumentar que não era natural? Ele admite que o termo "natural" na verdade não tem significado moral, mas é simplesmente um termo aplicado às coisas que são fortemente reprovadas. "A homossexualidade", diz ele, "é chamada de" vício não natural "pelas pessoas comuns e, portanto, pode-se dizer que não é natural". Essa não foi uma invenção de Tomás de Aquinas, mas uma resposta aos preconceitos populares da época. Não derivou sua autoridade da Bíblia ou de qualquer tradição anterior da moralidade cristã, mas acabou se tornando parte do pensamento teológico católico (Boswell, 1994). O historiador diz, ainda, que os casamentos gays eram legais e frequentes em Roma, tanto para homens quanto para mulheres. Até imperadores costumavam se casar com outros homens. Houve total aceitação por parte da população, até onde se pode determinar, desse tipo de atitude e comportamento homossexual. Para Boswell, essa aceitação total não se limitou à elite dominante. Segundo ele, existem muitas literaturas romanas populares, contendo histórias de amor gay. O argumento que o pesquisador quer enfatizar é o de que não houve absolutamente nenhum esforço consciente da parte de alguém no mundo romano, o mundo em que o cristianismo nasceu, para afirmar que a homossexualidade era anormal ou indesejável. Ele diz que, inclusive, não existe uma palavra para "homossexual" em latim. "Homossexual" soa como latino, mas, que, no entanto, foi cunhado por um psicólogo alemão, no final do século IX. Conforme os escritos de Boswell, ninguém no mundo romano primitivo parecia sentir que o fato de alguém preferir seu próprio sexo era mais significativo do que o fato de alguém preferir olhos azuis ou pessoas baixas, por exemplo. Nem gays nem heterossexuais pareciam associar certas características à preferência sexual. Não se pensava que os gays eram menos masculinos do que homens heterossexuais e mulheres lésbicas não eram consideradas menos femininas do que mulheres heterossexuais. (BOSWELL, 1994).

Guattari, por sua vez, vem contribuir com a reflexão do "Eu" encenador ao dizer que os homossexuais funcionam, no campo social global, um pouco como

movimento, capelas, com seu cerimonial particular, seus ritos de iniciação e seus mitos amorosos. Ele diz também que, apesar das intervenções dos agrupamentos de caráter mais ou menos corporativistas, a homossexualidade continua ligada aos valores e aos sistemas de interação da sexualidade dominante:

Sua dependência da normalidade heterossexual se manifesta por uma política do segredo, uma clandestinidade alimentada pela repressão e também por um sentimento de vergonha ainda vivo nos meios “respeitáveis” (particularmente entre os homens de negócio, de letras e de espetáculos, etc.) sobre os quais a psicanálise reina hoje em dia. Ela rege uma normalidade mais sofisticada, não moral, mas científica (GUATTARI, 1981, p. 34).

O psicanalista diz, ainda, que a homossexualidade não é mais um caso de moral, mas de perversão. Ele diz que a Psicanálise o transformou em doença, em atraso de desenvolvimento, em fixação na fase pré-genital, etc. Ele diz que, por outro lado, em um nível mais minoritário, mais vanguardista, encontra-se um movimento militante que contesta o poder heterossexual em seu próprio terreno. Segundo o outro, agora é a vez da heterossexualidade prestar conta. O poder falocrático é que está sendo questionado. Os movimentos feministas abriram um caminho de conexão com os ativistas homossexuais.

Guattari destaca, também, o que ele chama de “terceiro nível”, um nível mais “*molecular*”, em que as categorias, os agrupamentos, “as especialidades não se distinguiriam mais de uma mesma maneira, onde se renunciaria às oposições estanques entre os gêneros”, mas que, ao contrário, se ampliariam as possibilidades de articulação com os pontos de passagem entre os homossexuais, as travestis, os drogados, os sadomasoquistas, as prostitutas; entre as mulheres, os homens, as crianças, os adolescentes; entre os psicóticos, os artistas, os revolucionários. “Digamos, entre todas as formas de minorias sexuais, desde que se saiba que neste domínio só se pode ser minoritário” (Guattari, 1981, p. 35).

Para o psicanalista, nesse nível molecular, nos deparamos com paradoxos que podem ser fascinantes. Ele cita um exemplo, dizendo que:

Todas as formas de sexualidade, todas as formas de atividade sexual, se revelam fundamentalmente *aquém* das oposições personológicas homo/hetero; 2) que, no entanto, elas estão mais próximas do homossexualismo e daquilo que se poderia chamar de um devir feminino (GUATTARI, 1981, p. 35)

É importante perceber que, em sua escrita, Guattari utiliza o prefixo “ismo” em homossexualismo. São duas as principais razões para ele utilizar esse tipo de linguagem, uma delas refere-se ao fato de ele ser um profissional da área das ciências da saúde e a outra está relacionada com a época em que produziu essa escrita, (1981). É época essa que também deve ser levada em consideração em relação ao seu próprio posicionamento diante da questão abordada, já que muitas coisas mudaram em relação aos estudos sobre orientação sexual e identidade de gênero, principalmente com o advento dos estudos queer. Contudo, o seu pensamento foi de extrema importância para as decisões que o “Eu” encenador precisava para construir sua segunda cartografia de jogo.

Dessa forma, diante da retomada de leituras acerca da história, das construções normativas das sexualidades e para alcançar o resultado de desejo, na segunda cartografia, o “Eu” encenador entendeu que se fazia necessário criar novas estratégias para as suas jogadas.

Assim, utilizando novos argumentos, o “Eu” encenador propôs aos seus jogadores o ajuste de algumas jogadas. Com isso, tomando cuidado para não interferir cirurgicamente no tabuleiro dramático, as alterações foram feitas. A equipe combinou mais alguns encontros destinados à recriação, às estratégias e aos treinamentos até que a nova concepção da primeira cartografia ficasse pronta. Essa nova versão da primeira cartografia não passou por grandes alterações nas jogadas, apenas algumas imagens foram trocadas de lugar e outras foram eliminadas, como a da abertura que se utilizava dos tecidos elásticos brancos, representando a placenta de aprisionamento dos corpos, por exemplo. O “Eu” encenador entendeu que essa imagem não era, simbolicamente, suficiente para configurar a imagem do interior das dobras onde os corpos roubados eram aprisionados. Para ele, a imagem simplificava a complexidade do sistema heteronormativo e suas mais diferentes e dissimuladas estruturas de poder.

A nova versão da primeira cartografia de jogo foi apresentada em duas únicas ocasiões, sendo que a última delas foi realizada no dia 14 de maio de 2019, às 20 horas, no teatro Qorpo Santo, dentro da mostra Cena em Pesquisa, promovida pelo PPGAC – UFRGS, em parceria com o XIV Festival Palco Giratório – SESC, conforme imagem 13.

Imagem 13 – página retirada do catalogo da programação com foto de cena

Censuradas

14/05
Sala Qorpo Santo
20h

Teatro Adulto
Recomendação etária: 14 anos
Duração: 70min

Texto e direção: Pedro Delgado
Elenco: Carlos Paixão, Chico Cordeliro,
Henri James e Pedro Delgado
Assistentes de direção: Nilton Filho e Hugo Mattos
Trilha sonora: Chico Cordeliro
Figurinos e cenografia: Pedro Delgado e Eliá Lacerda
Criação e operação de luz: Leandro Gass

Lady Cherlet, uma transexual dona de um teatro, é assassinada no dia da estreia de uma de suas comédias. O palco passa a ser o território onde o público acompanha a trajetória da alma de Cherlet e sua relação com Deus, em uma encenação que vincula vaudeville e referências queer; filosofia e teatro numa relação com a diversidade das linguagens produzidas a partir de outras narrativas de gênero e sexualidade, "desviadas" dos padrões normativos.

PPGAC
MOSTRA CENA EM PERSPECTIVA

Reunindo criações cênicas desenvolvidas em pesquisas de Mestrado e Doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFPA, a mostra aponta no intercâmbio entre universidade e comunidade e afirma o trânsito entre investigação e criação artística, inquietos e alertas, seguimos balbucando, pesquisando e criando em artes cênicas, imaginando outras possibilidades de presente e futuro, no encontro entre arte e universidade pública.

Atividade gratuita, com retirada de senhas 1h antes dos espetáculos.

patrocinador: COCERDES ©Claudio Eiges MAPA PERFORMAÇÃO PALCO GERATÓRIO COCERDES - PORTO ALEGRE



Fonte: Foto de Cláudio Etges (2019).

Após a realização das duas apresentações citadas, o “Eu” encenador percebeu que, para que sua cartografia de jogo se aproximasse do resultado pretendido, o tabuleiro dramático deveria passar por mudanças estruturais, tanto no desenvolvimento de sua forma quanto no conteúdo. O roteiro e a narrativa precisavam de elementos que possibilitasse uma poética diferente, que fosse mais potente em relação ao conteúdo e aos arquétipos propostos pelo eu dramaturgo. Ele sentiu que o que estava fazendo, até então, era desfilas sobre um texto que havia sido escrito para ser uma comédia, mas que, no entanto, os arquétipos, isso é, a simbologia, os mitos, os motivos e as imagens construídas para as jogadas deveriam questionar as radicadas habitualmente na cultura patriarcal sexista. Dessa forma, as duas estratégias, criadas para a primeira cartografia, não apresentavam elementos suficientes para que os corpos outrora roubados pudessem ser roubados e trazidos de volta. Era preciso distorcer valores como uma espécie de metáfora, de modelo do destino humano, da heteronormatização do sujeito, de “O Cordeiro de Deus”. O “Eu” encenador queria plasmar os arquétipos presentes na dramaturgia a sua maneira, porque segundo ele, só assim a teatralidade, proposta pelo tabuleiro

dramático, se concretizaria enquanto acontecimento de uma poética de insurreição que refuta as estruturas de poder heteronormativas. Para o “Eu” encenador, seguindo o pensamento grotowskiano, só haverá teatralidade quando os arquétipos fossem plasmados no jogo da cena e o espectador conseguisse entender a partir de sua própria interpretação.

Plasmando no espectador o arquétipo, atacamos o “inconsciente coletivo”: o que resulta uma ressonância, um reflexo, mesmo que seja na base de uma oposição, do sentimento de que algo foi profanado; aproximamos entre eles os dois *ensembles* (grupo dos atores e grupo dos espectadores) um pouco como uma provocação [...] (GROTOWSKI, 2010, p. 51).

Dessa forma, insatisfeito com o resultado de suas duas tentativas de construir uma cartografia de jogo cênico, que fosse capaz de plasmar no espectador os arquétipos propostos no tabuleiro dramático do “Eu” dramaturgo, passou a se questionar sobre a forma e o conteúdo de sua escrita. Todas suas tentativas não haviam sido suficientes para atingir o resultado estético e nem a potência da dramaturgia da cena. Contudo, o “Eu” pesquisador ainda necessitava de mais experimentos para que a produção de material de sua pesquisa fosse suficiente. Assim, depois de longas conversas entre os dois, diálogos esses que não foram transcritos para cá, o “Eu” encenador decidiu montar a segunda e última cartografia do jogo.

Antes, porém, de iniciar o processo, especificamente para as alterações que seriam feitas para a segunda cartografia, algo muito significativo aconteceu. Diante de tantos “Eus” ou tentativas de pensar os universos de pesquisa, escrita dramática, encenação e atuação, separadamente, parecia já não fazer muito sentido, o que na verdade nunca havia feito. O que havia se constituído era um jeito específico de olhar para cada lugar: criação dramática, encenação, atuação e pesquisa. O processo havia chegado em um ponto em que me encontrava no exato ponto onde essas linhas de supostos “Eus” se encontravam. Onde cada um desses “Eus” questionava os outros. Foi nesse momento que percebi, de forma bastante clara, que o “Eu” pesquisador é que se desmembrava nesses demais “Eus”. Foi um momento em que comecei a me questionar, enquanto pesquisador, e, diante disso, comecei a me perguntar: Por que razão eu estava fazendo essa pesquisa? Por que eu estava questionando a existência de uma dramaturgia binária? Por que eu não estava olhando para o processo de criação teatral puramente como um olhar

estético? Por que eu estava tentando politizar e questionar aquilo que eu achava que era diferente? Por que tentar achar um culpado para as construções de gênero e sexualidade e fazer disso um estímulo de uma criação teatral? Será que eu não estava fazendo do meu teatro um discurso político? Se eu estava fazendo isso, por que razão eu estava fazendo isso? Será que eu não estava deixando que os meus anseios pessoais fizessem sombra para as questões estéticas e artísticas. O que estava em jogo em esse processo de pesquisa? O que me movia nesse processo de tantos “Eus”? De que eu estava em busca ao montar e remontar a mesma peça? Por que eu estava chamando a dramaturgia de tabuleiro dramático e a encenação de cartografia do jogo? Que jogo? Que cartografia? Que território estava sendo cartografado? Que poética estava resultando de tudo isso? Quem de fato estava pesquisando, era o indivíduo homossexual, que viveu sua infância no interior, em uma sociedade homofóbica, patriarcal e sexista, sem poder desenvolver livremente sua sexualidade? Ou será que era o sujeito sedento por conhecimento que, até os 18 anos, teve sua estrutura de ensino-aprendizagem construída basicamente pela cultura oral, já que só foi começar a frequentar as estruturas formais (escola) aos 18 anos, depois de sair da roça e vir morar em Porto Alegre? Ou seria ainda só um processo de criação de um artista que iniciou seus estudos nas artes cênicas já com 24 anos, mas, que já possui diversas peças escritas e até premiadas, um artista com atuação em diversos espetáculos, com variados diretores e diretoras, um artista que já dirigiu diversos espetáculos tanto para o público adulto quanto infantil? Ou será que era, de fato, um sujeito acadêmico que ingressou na universidade aos 36 anos, que se graduou em licenciatura plena no curso de História e, posteriormente, fez especialização em Pedagogia da arte, Mestrado nas Artes cênicas já pesquisando os corpos transgenerizados, criados pelo ator João Carlos Castanha, que, em 2016, ingressou no curso de licenciatura em Dança e no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, fazendo doutoramento?

Assim, depois de tantas questões, idas e vindas sobre a minha trajetória, enquanto arconte de meus próprios arquivos, em um sentido derridariano, me inclino a acreditar que todos esses “Eus” de que falei até aqui seja apenas isso, esse sujeito espectro composto de tantos outros espectros, que busca fazer um teatro atravessado por linhas que se contaminam e se agenciam em um único corpo “Eu”. Mas nunca um eu sozinho, mas um eu compostos de diversos “Eus”, nós, vós, ele, eles... Um sujeito assujeitado, composto de diversos outros sujeitos. Um sujeito que

entende ou que busca entender que a arte é um caminho infinitamente inesgotável e também de infinitas possibilidades comunicativas, que possui infinitas formas de acessar as subjetividades. Portanto, nesse momento eu não quero mais me considerar um sujeito, tipo o cão Cérbero com diversas cabeças, olhando para cada direção para tentar criar um objeto artístico e desenvolver uma pesquisa, mas um único que olha para dentro de si, para seus arquivos e, a partir desse lugar, deixa falar sua subjetividade. Isso é: eu deixo vir à tona as vozes aprisionadas, os fluidos que foram cristalizados e os desejos que ainda possam devir seja como homem, criança, animal, vegetal ou como um organismo qualquer que resulte em um processo de criação e de pesquisa. Entendi que eu não quero esconder a arte atrás de um discurso político, mas fazer com que um pensamento artístico também possa se concretizar enquanto uma possibilidade pedagógica, uma abordagem sensível e reflexiva, que busca dar visibilidade aos corpos invisíveis evitando, sempre que possível, o ativismo apaixonado, lançando mão de teorias que contribuam para o entendimento das construções normativas, do sexíssimo, do patriarcalismo e demais estruturas de poder. E, a forma como essas interferem nos corpos transperformacionalizados, quando esses se colocam a serviço de personagens clichês das dramaturgias binárias.

Dessa forma, querido leitor, a partir de agora essa escrita não mais me dividirá em diferentes “Eus”, mas sim em uma potência criadora que se agencia a partir de contaminações e de aproximações de ideias e ações. Entretanto, não vou abandonar o conceito de cartografia do jogo e nem o de roubo dos corpos. Portanto, na última montagem também continuarei buscando roubar os corpos a partir de aproximações, de contaminações e de agenciamento de diferentes potências cênicas.

Assim, entendendo a necessidade do agenciamento de cada movimento e de cada imagem da cena, procurei fazer com que os jogadores criassem novas estratégias para as jogadas. Eles precisavam de mais evidências em relação às estratégias. Precisavam entender como se articulariam as estratégias de contaminação, de forma que não mais só roubassem seus corpos, mas também denunciasses o primeiro roubo. Eles deveriam denunciar e revelar a forma como seus corpos haviam sido roubados e pensar as estruturas que haviam criado a estratégia do jogo, que tinha roubado seus corpos.

Para tanto, para que pudessem fazer parte do tabuleiro dramático e das cartografias de jogo, era necessário que cada jogador entendesse o seu corpo não como algo essencial, mas como uma construção performatizada contaminada por discursos, moralidades e juízos que os tornavam sujeito social, independente ou não de seu gênero e de sua sexualidade. Essa proposta, entretanto, fez com que alguns dos jogadores sentissem-se desconfortáveis, chegando a dizer, por exemplo, que a teoria por mim apresentada me tornava um tanto “prolixo”. O que eu concordava com eles, haja vista que o “Eu” investigador se misturava com o “Eu” pesquisador e, esse estava fortemente amparado pelo pensamento *queer* e pelo pensamento de devir dos corpos roubados. Ao mesmo tempo em que os encontros de treinamento deveriam ser práticos, os jogadores precisavam entender que a ferramenta do jogo do roubo estava relacionada com as ferramentas da performatização butleriana e que um corpo roubado estava diretamente relacionado com o conceito de assujeitamento foucaultiano. Isso é: um corpo que nascera, segundo o empirismo crítico de John Locke, “como uma tábua rasa” (2010), e que, segundo o pensamento performativo butleriano, fora se construindo dos e nos discursos heteronormatizantes, fazendo com que o corpo do sujeito se transformasse em um corpo assujeitado.

Diante dos conflitos resultantes entre os diversos “Eus” e os diversos corpos que se preparavam para jogar, algo parecia começar a se evidenciar. Se por um lado o “Eu” encenador olhava para os corpos dos jogadores, querendo enxergá-los no jogo, em estado de ação que fosse capaz de produzir imagens e poesia, o “Eu” dramaturgo permanecia preso à dramaturgia e isso causava certa confusão para o “Eu” pesquisador, que buscava experimentar alguns pensamentos hipotéticos presentes na teoria utilizada. Os jogadores, enquanto isso, pareciam não entender direito o que estava acontecendo e, afugentados pela proposta do “Eu” pesquisador, se protegiam nos braços de seus próprios corpos assujeitados.

Assim, diante da necessidade de permanente estratégia de jogo, que fosse capaz de subverter o assujeitamento dos corpos, o espaço dramático, visto como tabuleiro, para essa última versão, precisou ser incorporado nas jogadas como um elemento autônomo não durável, onde cada um dos corpos e suas expressividades pudessem ser tão ou mais potentes para a dramaturgia da cena que para a dramaturgia do texto. Os movimentos e a expressividade dos corpos deveriam trazer à cena suas identidades, suas histórias e suas cargas de significados, não como

algo dado, pronto e acabado, mas como marcas de uma construção que também deveriam ser colocadas em jogo.

Assim, além de pretender auxiliar aos jogadores a roubarem seus corpos de volta, a estratégia do jogo também deveria conduzir as jogadas de forma que essas auxiliassem a revelar as estruturas e as estratégias, que haviam sido utilizadas na realização do roubo dos corpos pela primeira vez. Sobretudo, porque agora além de roubar os corpos de volta, os jogadores deveriam denunciar as estruturas normativas e, com isso, fazer com que o espectador entendesse a maneira como esses arquétipos foram roubados. Para tanto, foi preciso criar uma estratégia cênica mais caótica, mais potente e mais subversiva. Dessa forma, entendi que para potencializar uma estética denunciadora, os jogadores precisariam criar corpos mais contaminados por discursos marginais e subversivos, de tal forma que fosse possível perceber uma estética corrosiva, capaz de escavar crateras nas paredes da moral e da ética heteronormativas. As ações corporais, quando desenvolvidas com inteligência, deveriam possibilitar jogadas cênicas que auxiliassem o espectador a entender as construções simbólicas através das quais os corpos dos jogadores haviam sido roubados.

Assim, ao entrarem em um estado de ação cênica, cada corpo deveria transformar-se em imagem/símbolo discursivo que, na relação com os demais corpos, constituiriam a dramaturgia da cena e a razão da dramaturgia do jogo. As jogadas deveriam ter como princípio o desvelar dos corpos, que foram roubados e uma inteligência desenvolvida que, ao serem trazidos de volta, de posse dessa inteligência, os corpos transperformacionalizados pudessem ser vistos como uma potência subversiva que não mais aceita o mecanismo do primeiro roubo e, com isso, possam ser transformados, aí por vontade própria, em corpos reveladores, corpos denunciadores.

Nesse momento, entretanto, me surgiu mais uma questão: que vontade própria seria essa? Até onde as vontades próprias de cada jogador não estavam contaminadas pelos próprios discursos que os haviam construído? Será que o comportamento corporal de um determinado sujeito se dá por vontade própria ou será que existe uma construção induzida, a partir de discursos que ecoam em uma sociedade e essa, sem se perceber, os assimila de forma que passam a fazer parte das construções desse sujeito? Foucault e Butler buscam, através de diversas reflexões, nos darem algumas respostas para algumas dessas questões. No

entanto, nesse momento de buscas, de incertezas e de questionamentos já não sei mais quem são os sujeitos das escritas foucaultianas ou butlerianas.

Essas questões quase me levaram a abandonar o projeto de pesquisa e partir para outro universo. Entretanto, foi, nesse momento, que fiz um retrocesso ao problema inicial da investigação: que teatralidade seria possível, a partir do encontro entre os estudos *queer* e as dramaturgias de identidades rígidas? Nesse momento, porém, me dei conta de que eu não precisava de uma resposta, que eu não precisaria prestar contas a ninguém, que talvez nem fosse possível qualquer derivação de uma teatralidade desse lugar de fricção, e que, talvez, todas essas questões já fossem materiais de uma teatralidade. Foi esse pensamento, querida Súcubo, que me acalentou e me auxiliou a prosseguir com a investigação, a ponto de eu tomar coragem para iniciar a elaboração da segunda cartografia do jogo.

Tu lembras que, anteriormente, te falei sobre a forma simbólica e representativa dos roubos dos corpos dos meus jogadores, onde eles, durante a primeira cartografia, não conseguiram se libertar das dobras do tecido normativo e quanto tudo isso me deixou insatisfeito? Lembras que te falei de um agenciamento de potências nas dobras daquele tecido que, mesmo que os jogadores arrancassem seus corpos do interior delas, ainda assim, eles continuavam sendo conduzidos pelos fios do tecido? Lembra de eu ter te falado de quanto tudo isso havia me deixado insatisfeito com o resultado de meu trabalho? Lembras que te falei sobre a minha impressão em relação às habilidades adaptativas que os corpos dos jogadores desenvolveram, enquanto forma de resistência, quando buscavam encontrar seus corpos roubados no interior das dobras?

Sim, Súcubo querida, eles aprenderam o caminho das dobras, mas não foi o suficiente para entender o fenômeno da construção dos fios do tecido. Eu percebi que os corpos dos jogadores, em uma intensidade maior ou menor, estavam confortavelmente habitando o interior das dobras, onde se encontravam seguros, porque lá dentro era um lugar habitual, de menor exposição e risco. Lembras que te falei que os corpos deles haviam se acostumado a viver sob a falsa proteção oferecida pelo tecido e que, por isso, preferiram brincar de esconde-esconde no interior das dobras, ao invés de estudar o fenômeno dos fios e roubar seus corpos de volta? Explicarei isso melhor em uma próxima carta, em que falarei, exclusivamente, sobre os jogadores e seus corpos.

Eu, na verdade, o que buscava era fazer com que os corpos dos meus jogadores pudessem se libertar de todas as dobras ou, pelo menos, fazer com conseguissem enxergar a dimensão de cada fio e onde esses os amarravam de forma que cada jogador pudesse criar sua própria estratégia de jogo de fuga. Sem entenderem exatamente o que fazer, alguns jogadores, logo após eu propor a segunda cartografia do jogo, vieram me dizer que o jogo de fuga, que eu estava propondo era assustador, principalmente, porque era libertador. Um deles disse que sentir seu corpo livre seria como se o mesmo estivesse vazio, e que, portanto, para continuar a jogar precisava de seus referenciais, no que, de alguma forma, eu não lhe tirei a razão.

Assim, diante de muitas reflexões e discussões entre eu e meus jogadores, entendi que os corpos de alguns deles, se não da maioria, tinham medo do devir e, por isso, retornavam às amarras do interior das dobras, onde a sensação de conforto lhes tranquilizava, de forma a contentar-se com seus aprisionamentos. Percebi, por diversas vezes, justificativas do tipo: “O espectador não vai entender isso que tu estás propondo”, ou “eu tenho medo, muito medo de que o meu companheiro perca o desejo que ele sente pelo meu corpo”, etc. Assim, diante dessas declarações, percebi que era preciso criar novos agenciamentos, novas fissuras e uma nova cartografia, que proporcionasse um jeito diferente dos corpos entrarem em jogo. Os corpos de meus jogadores, como a maioria dos corpos normatizados, a partir de uma cultura heterossexista, se mantinham presos ao interior das dobras do tecido. Cabia a eu convencê-los disso, de que quando seus corpos eram colocados em cena, lhes pareciam estranhos e de difícil compreensão e até aceitação por parte das pessoas que tememos perder, pessoas essas que, de alguma forma, se constituíam igualmente do mesmo emaranhado dos fios e do interior de todas as dobras do tecido heteroperformativo.

Dessa forma, era necessário convencê-los de que eles precisavam abrir fissuras e permitirem ser contaminados por novos pensamentos e, com isso, fruir em novas experiências, descolando-se dos velhos conceitos normativos sexistas sem temer ou considerar demasiado demais o entendimento e a aceitação, seja lá de quem fosse.

Propus fazermos mais algumas leituras sobre os pensamentos *queer*, foucaultiano, artaudiano, nietzscheniano e a filosofia da diferença, de forma que pudessemos melhor compreender as estruturas que roubam os corpos, roubam, no

sentido de construí-los, sujeitá-los e aprisioná-los. Aprisionamentos esse que reconfiguram os corpos. Lembro de que em uma de nossas falas eu disse aos jogadores que os princípios ladrônicos estão impregnados de discursos sexistas normativos, que aprisionam as sexualidades deles aos discursos normalistas excludentes e esse estado de prisão fazia com eles tentassem encontrar segurança na compreensão e na aprovação dos corpos dos espectadores, uma vez que todos os corpos se constroem do mesmo tecido de matriz binária heteronormativo, que se esconde nas dobras do mesmo tecido. Disse, ainda, que era lá de dentro dessas dobras, rompendo com fios endurecidos e inflexíveis que os corpos deles precisam ser roubados e trazidos à liberdade novamente e que, isso, de alguma forma, iria fazer doer no corpo construído do espectador e que, provavelmente, se sentiria incomodado. Falei exatamente assim para que eles entendessem como deveria ser complexo o jogo da nossa segunda cartografia.

A partir de então, fez-se necessário redefinir os lugares da ação e da recepção. Grotowski (2010) observou que o primeiro ato de qualquer encenação servia para separar o lugar da cena e o lugar dos espectadores. Nós, entretanto, já estávamos na segunda cartografia e ainda não sabíamos exatamente o lugar do espectador de “Censuradas - SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu.”

Para cada uma das montagens do tabuleiro dramático, essa divisão se fazia de modo diferente. Entendíamos que para estabelecer uma definição dos espaços de jogo tabuleiro dramático e expectativa se fazia necessário, antes, definir um terceiro espaço, um espaço entre o reservado ao tabuleiro dramático e o reservado à expectativa. Trata-se, portanto, de um espaço “entre”. Talvez esse fosse o espaço de maior importância para a segunda cartografia de jogo, já que se tratava de um espaço de movimento e contaminações permanentes entre o jogo em si e os corpos do espectador. O que habitava esse espaço “entre”? Haveria barreiras, discursos e quantas coisas mais? Entendemos que fosse lá o que fosse que habitasse o espaço “entre”, em primeiro lugar, era preciso estabelecer os papéis dos jogadores e a organização do tabuleiro dramático, sobretudo, a definição estratégica de cada jogada, considerando sempre o espaço do jogo, o do espectador e o espaço entre esses dois. Esses foram os princípios fundamentais para a montagem da última cartografia.

3.5. Última Cartografia: Buscando uma estratégia diferente de jogo

Quantos desenganos, por uma cabeça. Eu jurei mil vezes, não volto a insistir, mas se o seu olhar me fere ao passar, sua boca de fogo, outra vez quero beijar. Chega de corridas, acabou a jogatina. Um final renhido eu não torno a ver, mas se algum potro for garantido no domingo “Eu me jogo inteiro”, que eu vou fazer? (LE PERA, 1935).

“Eu me jogo inteiro”, essa frase escrita por Alfredo Le Pera (1935), possui um duplo sentido para a segunda cartografia de jogo que descreverei a seguir. “Eu me jogo inteiro” está relacionado com a forma como cada jogador se entregará às jogadas, bem como transformará seu corpo em material do jogo. Cada jogador não só se entregará, estrategicamente, às jogadas como, também, fará de seu corpo peças que se movimentarão na cartografia, enquanto elemento simbólico do jogo.

Assim, querida Súcubos, diante desse duplo dos corpos que jogam e dos corpos que são jogados, iniciarei a descrição da segunda e última cartografia de jogo. Para tanto, e com desejo de que tu entendas cada lance das jogadas, utilizarei uma metodologia em que te mostrarei imagens que foram capturadas na hora das jogadas, e, na sequência, relatar-te-ei a jogada em si. Portanto, para dar início ao relato, te mostrarei uma imagem da abertura do jogo, momento em que cada jogador ocupa sua posição na nova cartografia.

Conforme a imagem que podes perceber abaixo, verás um dos jogadores em sua posição inicial de jogo. Ele está frente a uma espécie de bancada, onde tem uma luminária, um espelho e demais objetos que fazem parte do jogo, como maquiagem, acessórios e figurinos. Cada jogador, no início do jogo, ocupava um dos ambientes, que se equipava enquanto aguardava um possível jogo outro começar. Assim, a cenografia era composta por seis ambientes iguais ao da imagem 12. O território era o do camarim do teatro de comédia de Lady Cherlet, onde o elenco se prepara para a estréia da nova comédia, enquanto aguardam a chegada da própria Lady Cherlet, que desaparecera desde o início da tarde.

Quando o espectador entrava e ocupava o seu lugar, cada jogador já estava posicionado e em estado de jogo primeiro. Dessa forma, a ideia era fazer o espectador sentir-se como se estivesse sendo introduzido no espaço cartografado, ou para jogar também ou para testemunhar as jogadas aguardadas para começar depois da chegada de Lady Cherlet. Cada jogador, diante da expectativa de entrar em jogo, pois se preparava para isso enquanto transformativava seu corpo,

carregava consigo a preocupação pela ausência da principal jogadora, Lady Cherlet que, como já dito, havia desaparecido desde o início da tarde. Assim, ao mesmo tempo em que cada jogador induzia o olhar do espectador para os aquecimentos corporais e para a transperformacionalização de seus corpos, também transmitiam a incerteza da partida pelo fato de a principal jogadora estar desaparecida. Ver imagem 14.

Imagem 14 - Um dos jogadores em sua posição inicial.



Fonte: Foto de Adriana Lampert (2020).

Os aquecimentos desenvolvidos, por cada jogador, eram diversificados ora com grandes deslocamentos pelo espaço, ora através de disputas por algum objeto, ora com a interpretação de uma paródia sobre a letra e a melodia de “No dia em que eu saí de casa” de Zezé de Camargo e Luciano, feita por um dos jogadores.

A principal regra, para essa última cartografia, era fazer com que cada jogador tentasse eliminar de seu corpo qualquer marca de clichês nos universos masculino e feminino, heteronormatizado, em um devir corpo outro transperformacionalizado.

Assim, cada jogada se tornaria um desafio a mais para aqueles jogadores com identidade de gênero mais definidas. Não importando, como no caso do jogador que faz a paródia, se sua atual identidade de gênero condizia ou não com o seu

sexo biológico natural. Vale destacar, aqui, que o jogador que fazia a paródia tinha sua identidade de gênero trans/feminina e que, no entanto, em muitas jogadas trazia para a estética do jogo um feminino heteronormativo de forma quase clichê, o que ela, jogadora, deveria dar-se por conta. Isso, em muitos momentos, fazia com que essa jogadora fragilizasse sua jogada, já que a regra para essa cartografia era tentar eliminar esses contrastes. Dos corpos dos jogadores poderia devir qualquer coisa, vegetais, crianças, travestis, animais, lixo, vermes, mas nunca o feminino e o masculino, heteronormatizados.

Dessa forma, o território cartografado, nessa última cartografia, não era de fácil assimilação e nem de identificação por parte do espectador. As jogadas não buscavam a empatia do público, mas sim o jogo, o negar, a náusea diante do negado. Para tanto, regras como as já descritas deveriam ser seguidas ao pé da letra e os jogadores, mesmo com dificuldades, procuravam segui-las. Seus corpos deveriam ser transformados em corpos perversos. O vocabulário era vasto, apesar de contido. Os contatos entre os corpos deveriam se dar de forma a potencializar a escatologia e o “baixo corporal”. (Bakhtin, 1993). Faço uma pausa, para te dizer que, sinceramente, não acredito que os corpos dos jogadores, mesmo com todo o esforço dedicado, tenham conseguido chegar onde a cartografia exigia. Sobretudo, porque os discursos normatizados eram facilmente percebidos em seus corpos. As marcas dos discursos sexistas se sobrepunham aos devires outros que eu buscava.

Um dos primeiros lances da jogada era a do recebimento de uma ligação, informando o assassinato da jogadora até então aguardada. Essa jogada deveria se dar de forma que o jogador, que dialogava com o portador da notícia, ao invés de falar a um telefone, falava em um microfone, fazendo com que sua voz ficasse mais forte, e, com isso, dando mais destaque para as palavras. Ao mesmo tempo, os demais jogadores conduziam o falante de maneira que o grupo traçasse desenhos da cartografia imagética da cena, deslocando-se no fundo e nas laterais do espaço destinado à encenação.

O centro do espaço de jogo estava sendo reservado para as principais jogadas e, portanto, se mantinha no escuro. A jogada da notícia da morte de Lady Cherlet, ao mesmo tempo em que impossibilitava a execução do jogo planejado na cartografia, abria espaço para possíveis outras jogadas como encenar a morte da travesti, por exemplo. Portanto, na imagem abaixo, tu poderás ver o cenário da morte de Lady Cherlet e as jogadas, redesenhando a cartografia do jogo.

Essa jogada do assassinato de Lady Cherlet foi criada, especificamente, para essa última cartografia, haja vista que para essa eu busquei mais movimentação, mais expressividade dos corpos dos jogadores e maior ocupação do espaço e da presentificação dos arquétipos.

Imagem: 15 – O assassinato de Lady Cherlet.



Fonte: Foto de Maurício Machado (2020).

Assim, de posse de pedaços de madeira, os jogadores reconfiguravam a cartografia, redesenhando-a com linhas retas e circulares, em níveis diferentes. A jogada da morte de Lady Cherlet era praticada frente ao espectador, através de uma coreografia exaustiva, em que cada jogador desenvolveu diversos papéis e funções. Lady Cherlet era representada por um dos jogadores, que desesperadamente corria pelo espaço cartografado, em busca de um lugar de fuga. No entanto, mesmo buscando fugir, Lady Cherlet era sempre atraída ao centro do círculo construído pelos “algozes” de armas em punho. Os jogadores que faziam esses “algozes” coreografavam movimentos que reproduziam ações de bater e espancar o corpo frágil do jogador que, nessa jogada, representava Lady Cherlet, a atriz transexual dona do teatro de comédia.

Dessa forma, a jogada ganhava mais força, porque não eram os assassinos que perseguiam a atriz, mas era ela, que atraída pela violência e sem ter para onde fugir, acabava revisitando o lugar onde era violentada até ser totalmente morta.

Assim, após a morte da atriz, o grupo de jogadores, que representava os “algozes”, abandonava o local da cena, deixando claro que seu papel ali era o de por fim na vida de uma mulher transexual. O final dessa jogada já era a deixa para a próxima, conforme imagem 16.

Imagem 16 - O corpo de Lady Cherlet sendo encoberto.



Fonte: Foto de Maurício Machado (2020).

Essa jogada não fazia parte da primeira cartografia. A exposição do corpo morto da atriz, sendo coberto por um pó branco, nessa nova jogada, ao mesmo tempo em que expunha a violência causada, em razão da intolerância criada e estimulada pelos discursos sexistas heteronormativos, também potencializa a poética das construções dos arquétipos humanos, enquanto carne e alma, desejos, fantasias, medos, proibições, etc.

Essa jogada tinha início quando o corpo morto da atriz era abandonado. Era nesse momento que um dos jogadores, o que esteve encarregado de criar efeitos de luz, logo após a saída dos demais participantes, desenhasse o corpo da morta com uma luz vermelha, potencializando o significado da imagem do sangue derramado. De outro lugar, mais periférico, entrava outro jogador. Esse atravessava o território, cartografando o espaço com o próprio corpo ao mesmo tempo em que encobria o corpo da atriz assassinada com uma espécie de farinha branca. Um novo jogador entrava em cena e se deslocava no sentido contrário ao do jogador que havia entrado anteriormente. Esses deslocamentos espaciais aconteciam ao mesmo

tempo em que o jogador, encarregado pelos efeitos de luz, construía um desenho de um corredor de luz violeta em que os corpos dos três desenvolviam uma jogada de grande impacto poético e dramático, conforme se percebe na imagem acima.

O ambiente, que fora construído para a estratégia dessa jogada, além dos elementos visuais, também recebia sonoridades altamente perturbadoras, através de um misto de sons de guitarra e bateria, que remetiam a uma espécie de punk-rock. A proposta era perturbar o sentido auditivo do espectador diante de uma imagem que por si só já era perturbadora, sobretudo porque os assassinos da atriz abandonavam a cena do crime com naturalidade e sem o menor risco de ser presos.

No entanto, no segundo momento da jogada, quando os dois jogadores contracenavam de forma a buscar conexão com o corpo abandonado, uma nova e diferente sonoridade reforçava o tom grave da violência sofrida pela transexual. Dessa forma, a ideia do jogo era provocar um misto de sentimentos diversos no espectador, de forma que, consciente ou não, fosse possível sentir a potência das estruturas normativas e a violência que permeiam as práticas de exclusão e de aniquilação, daquilo que escapa aos padrões da normalidade sexista e do patriarcalismo.

O encontro entre os dois jogadores com o corpo da atriz transexual era uma estratégia de jogo, que buscava representar os pares, isso é, o plural desses sujeitos marginais e seus atravessamentos, enquanto pertencimento ao mundo das minorias. Sobretudo, porque esse mundo minoritário é um território construído pelos próprios sujeitos que excluem como também pelos excluídos.

Já para o lance seguinte, fora construída uma estratégia de jogada imagética e sonora, com o intuito de potencializar o mundo marginal onde os sujeitos minoritários habitavam e o descaso para com esses. Após o término da jogada anterior, se é que dá para chamar de término, porque o que de fato ocorria era uma transição entre uma e outra jogada, já que nada era interrompido, mas redirecionado para outros sentidos estéticos, três novos jogadores entravam na jogada. Para a nova estratégia, um dos jogadores aparecia na cena, manipulando uma máquina de soprar folhas, enquanto que mais dois, utilizando grandes vassourões, varriam o palco como se varressem uma rua. Eles que, nessa jogada, representavam, coreograficamente, garis fazendo a limpeza da cidade, lentamente se deslocavam na direção do corpo de Lady Cherlet. Em nem um momento, estes enxergavam o corpo da atriz. O não enxergar o corpo, por parte dos operários da limpeza, não

significava distração dos mesmos, mas a forma como eles estavam acostumados a ver corpos de travestis e transexuais assassinados e a forma desumana como esses acabavam sendo depositados nas “sarjetas” do mundo heterossexualizado. Esse foi o sentido de naturalizar a jogada. Eu pretendia fazer com que o espectador percebesse a indiferença dos operários da limpeza para com o corpo que acabara de ser assassinado, onde o próprio espectador foi testemunha e, de alguma forma, cúmplice. Os operários, indiferentemente, passavam pela cena, limpando o lixo que acumulava nas ruas e o corpo, nesse caso, era apenas parte do próprio lixo. Contudo, era nesse sentido que, nessa jogada, a dramaturgia da cena ganhava força poética. O jogador responsável pela cartografia da luz banhava a cena de um tom azulado, que lembrava a luz da noite, enquanto que o jogador, que operava a máquina de soprar folhas, direcionava o jato de vento na direção do corpo da atriz. Assim, logo que o vento começava a envolver o corpo, o pó branco, que antes fora espalhado sobre o mesmo, começava a espalhar-se no espaço como se fosse o movimento de uma nuvem que sai do chão se espalhando pelo ar. Ao mesmo tempo, o corpo de Lady Cherlet começava a rolar na cena, com a leveza de uma pluma, na direção da periferia do palco. A sonoridade da jogada ficava por conta, apenas, do motor da máquina que soprava o corpo, fazendo-o rolar pelo palco até uma periferia escura.

Trata-se, portanto, de uma estratégia de jogo que buscava despertar o olhar do espectador para a fragilidade dos corpos dos sujeitos de sexualidades marginalizadas, diante da violência resultante da performatização discursiva (Butler, 2010).

Assim, as jogadas estabelecidas para criar imagens, cores e sons, durante a morte de Lady Cherlet, lançavam mão de elementos de uma colagem híbrida que, misturando tempo, espaço e dimensões definiam o traçado da cartografia dessa cena, de forma a ampliar a potência das jogadas, proposta no tabuleiro dramático inicial, sobretudo, porque no tabuleiro essa jogada era apenas citada. Isso, entretanto, não era um problema, pelo contrário, contribuía para que os jogadores se colocassem em cena utilizando técnicas de jogo que possibilitassem configurar uma jogada capaz de resignificar o foco da narrativa, reconfigurando, com isso, também o lugar e o tempo da representação. Ao mesmo tempo, o jogo proposto ganhava uma dimensão capaz de evocar o olhar atento e até engasgado com os pedaços da carne dos corpos sacro-profano, do teatro de Lady Cherlet, do espectador

desconfiado, chamando a atenção para a dramática morte da atriz. Assim, o espaço, enquanto cartografia do jogo, fazia parte da representação como um elemento autônomo que tinha sua função e significado próprio, da mesma forma que o texto ou os atores/jogadores.

Ao colocar esses corpos violentados e, ao mesmo tempo violentos em cena, eu estava buscando propor um desenho com traçados de jogadas e jogadores despidos de contornos formais reconhecíveis, produzindo, com isso, um ambiente de fricção de ideais que eram articulados como indistintos de sobrevivência de cada jogador. Assim, mais do que afetar-se, em um sentido preciso, gerando leituras consequentes, cada jogador se colocava na cena em uma relação direta e necessária com o olhar da expectativa, onde o sentido da jogada se realizava. Segundo Koudela (1992, p.148), o processo de trabalho com jogos “visa efetivar a passagem do teatro concebido como ilusão para o teatro concebido como realidade cênica”.

Essa realidade de que fala Koudela, no caso da cartografia aqui proposta, só ganharia sentido, enquanto significação de jogo, se para cada jogada fosse levado em consideração o papel do espectador, uma vez que as regras utilizadas pelos jogadores buscavam ultrapassar os limites da ludicidade e de quaisquer conceitos pedagógicos, rumo ao encontro com a subjetividade e com o universo individual de cada ser envolvido. Dessa forma, a individualidade de cada corpo em jogo, inclusive do espectador, necessitava, obrigatoriamente, de um arranjo coletivo através de outros jogadores que, em um relacionamento interpessoal, construía estratégias e significações, no sentido do desenvolvimento do ser sujeito que lê em uma relação com o corpo tornado discurso. Sobretudo, por que é nesse agenciamento resultante de cada jogada que a encenação se aproximava das estratégias de jogo propostas no tabuleiro dramático inicial, mas, sobretudo nessa última cartografia.

Querida Súcubo, preciso, antes de qualquer coisa, abrir um espaço para melhor te explicar a razão pela qual eu estou tentando destacar o assassinato de Lady Cherlet, a ponto de alterar o meu próprio tabuleiro dramático, reconstruindo uma nova dramaturgia do jogo. Recentemente, estive lendo *A Invenção do Corpo de Berenice Bento*, mais especificamente o capítulo “Corpo e Subjetividade” (2006, p. 181), onde me deparei com pensamentos que me levaram, mais uma vez, refletir sobre as construções das sexualidades e das identidades de gênero e como a

ciência, de forma em geral, vem contribuindo para essas discussões, mas também construindo conceitos, que precisam ser questionados.

Conforme eu fui avançando com a pesquisa, a minha leitura sobre as construções dos corpos e das subjetividades, em Bento (2006), cada vez mais fui me deparando com alguns estudiosos com os quais a autora dialogava. Eu escolhi o pensamento de um deles para compartilhar contigo, Harry Benjamin⁵⁹. Uma das coisas que mais me chamou a atenção foi a forma como o médico e, aqui já te informo, que ele era um médico; portanto, o seu olhar sobre essas questões tinha como filtro a ciência da medicina, o que categorizava as diversidades das identidades de gênero e suas concepções sexuais.

Segundo o cientista, o “travestismo”, até bem pouco tempo, era categorizado por três grupos e seis tipos. No grupo um, o autor enquadra três tipos: Tipo I “Pseudos travestis”, tipo II “Travesti fetichista” e o tipo III “Travesti verdadeiro”. Já, no grupo II, faz parte apenas o tipo IV “Transexual não cirúrgico”. Do grupo três fazem parte os tipos V “Transexual de intensidade moderada” e o tipo VI “Transexual de alta intensidade”. Assim, eram enquadrados, no tipo I, aqueles sujeitos que possuísem, enquanto gênero, sentimento masculino, se vestissem exclusivamente com roupas masculinas, mas apresentavam pequenos desejos de se travestir; sua preferência sexual, usualmente é heterossexual (com mulheres), mas também, raramente podem sentir desejo pela bissexualidade. Masturbam-se com fetiches, muitas vezes, acompanhados de culpa, rejeitando as roupas femininas após a masturbação. Não se interessam por resignação de sexo. Não se interessam por tratamento hormonal e nem psiquiátrico. Já no tipo II, foram enquadrados os sujeitos que, quanto ao gênero masculino, tinham hábitos de se vestir e vivem como homens com trajes masculinos, mas que se travestem periodicamente. Usualmente esses sujeitos se comportam como heterossexuais (com mulheres), mas também bissexuais e homossexuais (com homens). Ao masturbarem-se, esses sujeitos possuem fantasias de travestir-se e mudar de sexo. Quanto à operação de resignação de sexo? Bom, esses sujeitos, do tipo II, podem considerar apenas como fantasia. Quanto ao tratamento hormonal, algumas vezes podem ser utilizados, voluntariamente, para diminuir a libido, o mesmo acontece com a ideia de tratamento

⁵⁹ Harry Benjamin (12 de janeiro de 1885 – 24 de agosto de 1986) foi um sexólogo de origem alemã radicado nos Estados Unidos. É principalmente conhecido por ser o pioneiro no trabalho com a transgeneridade e transexualidade.

psiquiátrico. Quanto ao tipo III? Bom, esses sujeitos, segundo o médico, possuem sentimento masculino, mas sem convicção. São pessoas que se travestem com frequência. Podem ser aceitos como mulheres. Suas preferências sexuais são a heterossexualidade com mulheres e homens. Rejeitam a resignação de sexo, mas a ideia lhes é bastante atraente. Se sentem atraídos pelo tratamento hormonal como experiência. Quanto ao grupo II, onde apenas o tipo IV se enquadra, o médico considera que são sujeitos de identidade de gênero incerto entre travesti e transexual, que possuem hábitos de se travestir, sempre que possível, com alívio insuficiente do desconforto de gênero. Podem viver como homem ou mulher. Pode constituir família e ter filhos. Suas preferências sexuais são, muitas vezes, autoeróticas ou assexuais. Podem ser bissexuais ou manifestar baixa libido. São simpáticos à ideia da operação de resignação de sexo, mas jamais fariam. Entretanto, muitas vezes, buscam tratamento psiquiátrico, só como apoio emocional, enquanto fazem uso de tratamento hormonal. Para o grupo III, Benjamin classificou dois tipos, o V e o VI. Para o médico, os sujeitos que compõem o tipo V, são aqueles transexuais de intensidade moderada. Eles possuem sentimento feminino, mas vivem presos a corpos masculinos. São sujeitos que, quando possível, vivem e trabalham como mulher. Para esses sujeitos, travestir-se é uma espécie de alívio emocional. Suas preferências sexuais são, muitas vezes, autoeróticas ou assexuais. Podem ser bissexuais ou manifestar baixa libido. Segundo o médico, para esse tipo de sexualidade, é indicada a cirurgia de resignação de sexo, bem como o tratamento hormonal que, muitas vezes, é utilizado espontaneamente como preparação para a conversão sexual. Quanto ao último tipo, transexual de alta intensidade, o médico diz que são pessoas de sentimento feminino, que vivem e trabalham vestidos como mulheres, ainda que o fato de se travestirem não alivia o seu desconforto emocional. Suas preferências sexuais são desejo intenso de se relacionar com homens no papel de mulheres. Muitas vezes, identificam-se como heterossexuais na inversão de gêneros. O médico diz que, para essas pessoas, são indicadas a cirurgia de resignação de sexo, tratamento hormonal e orientação permissivista (BENTO, 2006). Na página 151, Bento destaca um trecho da obra de Benjamin, em que o médico busca diferenciar o “travestismo” do “transexualíssimo”. Acho importante chamar a atenção para os prefixos “ismos” que, em geral, estão associados a algum tipo de patologia. A utilização desses dois termos, no caso de Benjamin, não poderia ser diferente, uma vez que esse olha para a diversidade de gênero a partir do conceito

de normalidade. Isso é, de um modelo ontológico, que valida as questões de saúde do corpo e alinhamento psicológico, bem como da necessidade de intervenções de profissionais da saúde, principalmente no que se refere ao tratamento hormonal. Quanto às diferenças introduzidas acima, Benjamin (2001, p. 30 apud BENTO, 2006, p.151) vai dizer que:

O travestismo é um homem, sente-se como homem, é heterossexual e simplesmente quer vestir-se como uma mulher. O transexual se sente uma mulher (“aprisionada em corpo de homem”) e se sente atraído por outros homens. Isso faz dele um homossexual se seu sexo for diagnosticado de acordo com seu corpo. No entanto, ele se autodiagnostica segundo seu sexo psicológico feminino. Ele sente atração sexual por um homem como heterossexual, ou seja, normal. (BENJAMIN, 2001, p. 30 apud BENTO, 2006, p.151).

E Benjamin não para aí. Ele vai dizer que, “para as/os transexuais verdadeiros, a cirurgia de resignação sexual seria a única terapia possível” (1966). Quando o médico se refere aos transexuais verdadeiros, me parece que ele está dizendo que existem os que não são verdadeiros, que não necessitam de intervenção cirúrgica. Esse é um dos momentos em que me conecto com o pensamento de Butler para lançar uma questão: Butler diz que as questões normativas das sexualidades e identidades de gênero são resultados de processos discursivos e, em alguns momentos de sua obra, ela reforça seu pensamento com a já tão citada frase de Beauvoir “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (Butler, 2010).

Dessa forma, como seria possível, segundo afirma Benjamin, pensar que possam existir alguns transexuais que são verdadeiros e outro que não são? O que faz de alguns uma determinada verdade e de outros uma não verdade se, segundo Butler, as identidades de gênero e as sexualidades são construções normativas? Parece-me, querida Súcubo, que o pensamento de Benjamin vai de encontro ao de Butler, já que esse elabora uma metodologia com a qual opera na busca de um tratamento que, segundo seu pensamento, seria adequado para cada grupo e tipo de distúrbios. Veja o que Bento vai dizer sobre o pensamento de Benjamin: “A consequência imediata das posições de Benjamin é a definição da transexualidade como uma enfermidade”. (Bento, 2006, p. 150). E, Bento me parece ter razão. Veja a forma como Ramsey (1998), seguidor da tese de Benjamin, vai se referir a seus “pacientes”:

[...] por mais que isso soe duro, transexuais não são normais. Dizer que um transexual – ou alguém que tem fenda palatina ou um efeito congênito de coração – não tem anomalia alguma é pura ilusão. Já dizer que todos esses pacientes podem ser conduzidos a uma quase normalidade com a ajuda da medicina e da psicologia é incorreto... Por mais que se sintam “normais” por dentro quanto à sua identidade de gênero, os transexuais não são realmente plenos, inteiros, enquanto o interior não se coaduna com o exterior... (RAMSEY, 1998, p. 80, apud BENTO, 2006, p. 150).

Quanto aos grupos descritos por Benjamin e seus discípulos, verá que ele vai dizer que dos seis citados, o VI, “Transexual de alta intensidade” é o verdadeiro transexual. Ele diz que esses indivíduos são, fundamentalmente, assexuados e desejam ter um corpo de homem, no caso de um homem trans ou de uma mulher, no caso de uma mulher trans. Parece-me que, no que tange aos desejos de ter corpos condizentes com a identidade de gênero, o pensamento de Butler se afina com o do médico, com a diferença de que para esse trata-se de uma anomalia, enquanto que, para Butler, é uma questão de construção normativa e assujeitamento performativo do indivíduo. Quanto ao fato de serem ou não assexuados, esse é um pensamento que, nesse momento de avanço acerca dos estudos de gênero e das sexualidades estruturalistas, já tenha sido superado. No entanto, é importante pensar que para o pensamento Benjaminiano isso é visto como uma verdade.

Como podes ver, minha querida leitora, são diversas as questões que giram em torno dos desejos sexuais, das subjetividades, das identidades de gênero e da exploração de possíveis verdades acerca de tudo isso. São questões que envolvem posições de poder. São construções discursivas incorporadas. São a Ciência, a Filosofia, as estruturas religiosas e, até, a Arte, produzindo discursos que vão sendo corporificados, que tornam o indivíduo um corpo assujeitado e um sujeito corporalmente construído. Quando entramos em contato com a escrita de Benjamin e de Ramsey, percebemos que o pensamento científico contribuiu e continua contribuindo para a concretização de um olhar duro, que enxerga a diversidade sexual e de gênero como uma patologia que carece de intervenção dos profissionais da saúde.

Juntamente a esses pensamentos científicos invasivos atua, também, de forma negativa, o conceito de pecado, produzido a partir de estruturas religiosas e políticas de raiz Judaico-cristãs. Segundo Butler, esses pilares normatizadores refutam a possibilidade das sexualidades e das identidades de gênero ser

diversificadas. Sob tudo, porque se apegam a uma matriz binária heterossexual vista como normal.

É, portanto, diante ou sob esse “arsenal” de discursos intimatórios, assustadoramente castradores e desqualificadores, que o corpo de Lady Cherlet foi assassinado. Dessa maneira, dar ênfase à morte do corpo da protagonista desse tabuleiro dramático, enquanto mulher trans que é assassinada brutalmente no meio da rua, é criar agenciamentos de potência de uma teatralidade insurgente, que não busca acabar com os desejos heterossexuais, mas descortinar um palco obscuro de violência e dominação de pensamentos sexistas normativos, que determinam o que é normal e o que não é normal e, por isso, necessitam de algum tipo de intervenção.

Dessa forma, destacar a morte do corpo da atriz transexual significa potencializar a violência e a arbitrariedade com que os valores heteronormativos tentam se impor enquanto estruturas de poder. Assim, desenvolver as imagens da violência através dos arquétipos, não é apenas um jogo de atores e atrizes, mas uma poética que intersecciona esse lugar estruturado, através dessas convenções duras para que se possa, a partir do revelado, perceber, discutir, pensar e até refutar o material acumulado, desse “arsenal” patriarcal. Assim, expandir o pensamento sobre as diversidades, entendendo elas não como minorias, mas como multiplicidade das subjetividades dos seres vivos, em especial da espécie humana.

Da mesma forma e com o mesmo objetivo da cena da morte de Lady Cherlet, também, nessa última cartografia, foram concebidas as próximas jogadas. Ver imagem 17 na página seguinte. Essa cena tem início logo após a morte de Lady Cherlet. Depois que o corpo da atriz é varrido para a sarjeta e seu espírito se deslocar até um beco habitado por prostitutas, travestis, bichas, lésbicas e outros corpos marginalizados.

Trata-se, portanto, de um momento onde cada jogador reconfigurava seu corpo, acrescentando próteses e outros símbolos enquanto estratégia de jogo.

Imagem 17 – Beco onde o espírito de Lady Cherlet busca diversão



Fonte: Foto de Maurício Machado (2020).

Assim, as convenções das jogadas, desde o início, deveriam ficar explícitas para o espectador que, mais uma vez, era inserido na cartografia cênica como testemunha e, ao mesmo tempo, cúmplice do discurso normativo, enquanto potência excludente, que possibilitava a compreensão do território marginalizado que estava a sua frente. Dessa forma, a proposta da jogada era de que o espectador não julgasse os corpos construídos pelos jogadores, mas que se sentisse responsável pela existência dos mesmos.

A jogada tinha início com um grupo de habitantes de um beco, atravessando o espaço cênico, carregando alguns objetos que lhe eram necessários para suas subsistências, como colchões sujos e rasgados, cobertores velhos, entre outros. Os jogadores perambulavam ao mesmo tempo em que catavam restos de cigarros. Eles se colocavam no espaço de forma que seus corpos buscassem satisfazer alguns desejos uns nos outros. A jogada era fortemente inspirada na bufonaria e, por isso, os jogadores ironizavam o próprio corpo criado para a jogada. Existia o tom de sátira que estimulava as jogadas.

Dessa forma, o corpo/espírito de Lady Cherlet ia sendo introduzido junto aos demais corpos. A libido sexual estava fortemente em ebulição. Alguns corpos se

desejavam enquanto que outros se repeliam. Alguns dos jogadores usavam a mimese da copulação como estratégia de jogo. Alguns imitavam um sexo papai/mamãe satirizado, enquanto que outros reinventavam novas posições e formas de fazer sexo. Duas jogadoras, aparentemente femininas, se relacionavam de forma afetiva e com certa possessão. Assim, quando o espírito da atriz chegava ao local, uma das mulheres o abordava de forma sedutora, provocando a fúria possessiva da outra. O fato de o espírito ser de uma atriz era um mote importante para as duas jogadoras desenvolverem uma estratégia de jogo, que fragilizava o discurso que marginaliza as profissões de artistas, principalmente as relacionadas com as artistas das artes teatrais, em grande parte, pelo equivocado discurso preconceituoso em relação às sexualidades dessas profissionais, independente de seus sexos biológicos. Esse mesmo sistema normativo era deslocado para a identidade do sujeito transexual, que contemplava a deterioração de sua própria condição humana ao habitar o mesmo espaço compartilhado pelas duas prováveis prostitutas. Qualquer dignidade que pudesse, por alguma razão, existir no espírito de Cherlet, diante de sua visita ao beco, estava sendo posta em risco, haja vista que, ao invés de buscar caminhos que o elevasse na direção de uma possível ascensão ao céu, por meio de estratégias de representação do jogo dramático, o espectro permitia ao espectador observar sua escolha por permanecer no mundo do “pecado”, das “trevas”, o que o tornava, diante de um olhar patriarcalizado cristão, imoral e, portanto, indigno da salvação divina.

Essa jogada e suas estratégias estão mais bem descritas em uma carta que escrevi a Bagoas. Por isso, querida Súcubo, limitar-me-ei a esse pequeno relato, até porque não pretendo que a escrita dessa carta se transforme em uma tese de Doutorado.

Logo após a jogada cartografada no beco, foi proposta, aos jogadores, uma nova problemática, que deveria ser desenvolvida de forma que fosse possível produzir imagens e teatralidade pertinentes com a poética insurgente pretendida. Assim, antes de prosseguir com o relato da próxima jogada, quero dizer-te que sempre que me refiro ao conceito de teatralidade, estou considerando o que Patrice Pavis, em seu Dicionário de Teatro (2008), entende por teatralidade. Bem como o que descreve Roland Barthes (2007), acerca do mesmo conceito. Quando, na página 372 de seu dicionário, Pavis se dispõe a falar sobre a teatralidade, ele diz que essa pode se opor ao texto dramático lido ou concebido, sem a representação

mental de uma encenação e que a encenação de um determinado texto dramático, em vez de ser “achatada” por uma leitura, a visualização dos enunciadores permite fazer ressaltar a potencialidade visual e auditiva do texto, apreender sua teatralidade através do trabalho do ator. (PAVIS, 2008, p.372). Já Barthes, por sua vez, vai dizer que a teatralidade:

[...] é o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecuménica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior. (BARTHES, 2007, p. 15).

Barthes diz que um dos traços essenciais do código teatral é o fato de a representação se dar sem limites. Pavis, por sua vez, vai dizer que é preciso buscar a teatralidade na forma da expressão, na maneira pela qual o texto fala do mundo exterior e do qual mostra o que ele evoca pelo texto e pela cena. Para ele, essa é a maneira específica da enunciação teatral, a circulação da fala, o desdobramento visual da enunciação, que se faz através da relação personagem/ator e de seus enunciados, a artificialidade da representação. (PAVIS, 2008, p.372). Assim, diante do pensamento desses dois teóricos, quero dizer que todas as jogadas, propostas para a construção dessa nova cartografia, mesmo abandonando o tabuleiro dramático como moldura engessada, os elementos do jogo estavam contidos no mundo evocado pelos enunciados nas linhas explícitas, mas também e, principalmente, nas implícitas que constituíam e davam potência ao tabuleiro dramático.

Assim, para a jogada, introduzida anteriormente, cada jogador precisava aprofundar-se nas memórias de seus próprios corpos, em busca de “combustíveis” que lhes auxiliasse na produção de estímulos capazes de produzir ação de jogo e teatralidade. A jogada a ser cartografada buscava trazer à cena um conjunto de ações e imagens protagonizadas, no interior de um pressuposto templo católico, desenvolvida por um aparente sacerdote, um menino e um grupo de freiras, que buscavam saciar seus desejos sexuais de maneira que revelassem a contradição entre o discurso dessas instituições e a prática de seu sacerdócio.

Os primeiros movimentos de jogadas, que definiam os primeiros traços da cartografia, colocavam na cena de jogo a figura de um padre já embriagado e a figura de um menino que servia, frequentemente, enchendo o cálice de vinho que

era devorado pelo sacerdote. O padre, que já estava embriagado, deveria corporificar seu desejo explícito pelo menino. Esse, por sua vez, deveria desenvolver um jogo de sensualidade e desejo pelo corpo físico e sagrado do sacerdote. Sua roupa era transparente e seus gestos sedutores. O padre, que havia descoberto que o menino, em um dia anterior, havia transado com uma das freiras, inicia a cena como se estivesse interrogando ao mesmo tempo em que atribuía penitência ao jovem sedutor, sobretudo, porque o menino fazia parte do grupo dos jovens seminaristas. Diante da pergunta do sacerdote, que interrogava se o menino havia rezado as quarenta ave-marias, conforme lhe havia determinado, o menino, em uma posição sedutora, responde ao padre que sim, mas que não havia se arrependido do que fizera. Ver imagem abaixo:

Imagem 18 - O seminarista e o padre



Fonte: Foto de Maurício Machado (2020).

Ao responder o questionamento do seu superior, o menino se torna mais sedutor e propõe um jogo onde o padre deveria imaginar que estaria fazendo um casamento em que o sacerdote seria a noiva e ele o noivo. O jogo posposto tinha como objetivo promover uma situação em que os dois pudessem se beijar. O jogo

proposto pelo seminarista é aceito pelo sacerdote. Assim, cada jogador cumpre com o seu papel e a jogada se desenvolve, mais uma vez, colocando o espectador como testemunha do jogo de sedução e desejo de um acontecimento sexualmente pedofílico. O acontecimento e a potência da incoerência do discurso, com a prática em relação às questões sexuais nos bastidores das estruturas clericais, ganham força quando, ao beijar o menino, o sacerdote é surpreendido com a presença de um grupo de freiras sedutoras e sedentas por sexo, que se inseriam na cena, reconfigurando a cartografia e sua estratégia de jogo.

Com a entrada das freiras na jogada tanto o padre quanto o menino, frustrados pela não concretização do ato sexual em si, se colocam de um lado da jogada, culpando as irmãs pela não realização de seus desejos.

As freiras, ao entrarem no jogo, se colocavam como possibilidade de novas configurações de jogadas acerca dos desejos, ampliando as possibilidades dos prazeres sexuais. Era, nesse momento, que a jogada revelava a preferência sexual do padre pelo menino. Esse tentava expulsar as freiras para que pudesse concluir o ato sexual com o garoto. Entretanto, as sacerdotisas, agora já inseridas no mesmo território contaminado pelo desejo e pelas possibilidades sexuais, resistiam e, com isso, potencializavam o jogo.

Cada freira articulava uma jogada diferente com o intuito de saciar seus desejos. Uma delas percebendo a fragilidade do menino e o quanto ela poderia persuadi-lo passou a cerca-lo. Outra se utilizava de um discurso chantagista, informando ao padre que, se ele não saciasse seus desejos, ela contaria à sociedade cristã que o sacerdote estava seduzindo um dos jovens seminaristas. Já, a outra desenvolvia um discurso corporal sedutor, esfregando-se no corpo do padre. Essa última utilizava as partes íntimas de seu corpo como um troféu, que seria entregue ao padre, caso ele a escolhesse.

Assim, essa jogada pretendia traçar um desenho na cartografia, que colocava o espectador diante do discurso autoritário, normatizado dos desejos do sujeito, ao mesmo tempo em que revelava uma prática existente por trás dos discursos ortodoxos e dogmáticos do sacerdócio cristão.

As regras estabelecidas, para os jogadores, refutavam qualquer pensamento de julgamento, em relação ao discurso e à prática desses sujeitos, mas revelavam, diante dos olhos do espectador, as contradições e a falsa moralidade existentes no interior dessas tradicionais estruturas de poder patriarcais normativas.

Chamo a atenção para o jogo que está nos figurinos, que vestem os corpos dos jogadores. Para essa cartografia, cada signo traz em si uma narrativa discursiva, uma potência de jogo que se revela nos corpos, na expressividade e nas ações dos jogadores. Assim, os figurinos, que vestem os corpos das freiras, revelam os desejos mais íntimos de cada uma delas. Isso é: uma vontade negada, uma segunda vestimenta, que costuma ser escondida atrás de um hábito. Ver imagem abaixo.

Imagem 19 – Freiras seduzindo o padre



Fonte: Foto de Maurício Machado (2020).

Os figurinos usados pelas freiras revelam corpos sedutores, que reconfiguram desejos sexuais sadomasoquistas, que se sobressaem aos dogmas clericais. A luz vermelha – quente - remete aos territórios de luxúria, buscando reforçar a potência dos desejos proibidos que agora ganha forma, enquanto estratégia de jogo. A mesma contaminação está presente, também, no figurino do menino da imagem 18.

Conforme se percebe nas duas imagens dessa jogada, os traçados dessa cartografia, também se configuravam como uma denúncia. Como o desvelar-se de corpos que se deixam assujeitar-se e que se permitem sufocar-se enquanto buscam uma promessa de liberdade em uma estrutura de poder disfarçada de sagrado.

Foi, portanto, esse revelar-se denunciador que era utilizado como estratégia de roubo desses corpos, trazendo-os de volta do interior das dobras. Nesse sentido, o interior das dobras não estava limitado aos corpos bichas, trans, travestis, lésbicas, mas a todos os corpos aprisionados em estruturas de poder inflexíveis e fechadas.

Com isso, a estratégia do jogo era fazer com que o espectador conseguisse perceber os corpos do padre, do seminarista e das freiras, não como estruturas de poder, mas como corpos contaminados pelas estruturas discursivas de poder que se utilizam de promessas milagrosas e sedutoras capazes de aprisioná-los. Corpos esses que, uma vez contaminados por esses discursos e ocupando esse interior estruturado, se tornam corpos reprodutores do mesmo discurso que os aprisionaram.

Eve Kosofsky Sedgwick escreveu que, uma vez contaminados por esses discursos e ocupando esse interior estruturado, os corpos correm risco de enfatizar a continuidade e a centralidade do “armário”, em uma narrativa histórica, que não tenha como fulcro uma visão de salvação de sua ruptura apocalíptica. Ela diz, também, que uma reflexão que careça dessa organização utópica arriscará exaltar o próprio “armário”, ainda que apenas por omissão; arriscará apresentar como inevitáveis ou válidas, de alguma forma, suas exigências, deformações, a impotência que causa a pura e simples dor (SEDGWICK, 2007). Aqui, no entanto, é importante chamar a atenção para o fato de que a autora, em seus escritos, refere-se sempre ao “armário” dramático habitado pelos corpos do sujeito homossexual que não tem coragem de viver publicamente sua sexualidade. E ela não deixa dúvidas quando diz que o “armário” gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas que, para muitas delas, ainda, é a característica fundamental da vida social. Segundo a autora, há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam, de hábito, por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora (2007).

Aproveitando o pensamento de Sedgwick, quero chamar a atenção para a sexualidade do padre e de seu objeto de desejo, o menino seminarista. No tabuleiro dramático, está decidida a razão pela qual o indivíduo padre buscou o celibato. O celibatário, para o homem, agora padre, significava fugir do pecado e se esconder no interior das dobras do tecido normatizado, em nome de um Deus, também normatizado. O interior dessas dobras são construções de uma estrutura de poder e

o próprio padre tem consciência disso e, por isso, protegido por elas, se entrega a seus desejos sexuais com os meninos sob os quais exerce algum tipo de poder. O mesmo acontece com o menino seminarista que, no jogo revela sua preferência e atração pelo sexo com o sacerdote. O seminarista tem consciência de que o sacerdote o deseja e de que seu corpo jovem poderá ser usado para que o mesmo possa ser poupado daquilo que ele não gosta de fazer, como rezar as diversas Ave-Marias, por exemplo. Além disso, o próprio seminarista também tem seus desejos sexuais e enxerga no padre uma possibilidade a mais de satisfazê-los.

Dessa maneira, essa jogada também se fundamentava pelo revelar das diversas faces do interior das dobras e os diversos mecanismos para esconder-se nelas. Para a teórica *queer*, Eve Kosofsky Sedgwick, entrar no armário pode ser manifestado desde um simples negar-se a falar de sexo como, inclusive, tomar decisões que podem mudar totalmente o comportamento social e pessoal de um indivíduo. Assim, logo se percebe que, segundo ela, todas as personagens dessa jogada estão trancadas, de uma forma ou de outra, no interior de seus próprios armários e é, portanto, de lá de dentro deles que o espectador deve percebê-las.

Já para as linhas estratégicas da próxima jogada a ser cartografada foram escolhidos novos corpos e novas contaminações. Essa era a penúltima jogada da nova cartografia. Portanto, tratava-se de uma fase onde cada jogador deveria lançar mão de todos os materiais construídos até então para que, de posse deles, conseguisse estabelecer a potência de seu corpo e de seus movimentos. Todas as imagens corporais deveriam ser concebidas a partir de encontros, agenciamentos e potências, onde cada jogador deveria estar em situação de julgador ou de julgado, ao mesmo tempo em que, contaminados por suas próprias fragilidades, construiriam discursos paradoxais presentes nos comportamentos normativos sexistas.

Dessa forma, a cartografia era revelada ao espectador como um mundo arquitetado onde o mesmo se deparava com a fragilidade existente por trás de cada suposta verdade ou por trás de cada ponto de vista. Verdades e pontos de vista, construídos a partir dos discursos das próprias estruturas de poder, das quais as personagens faziam parte.

A jogada iniciava com a entrada de um jogador que representava Deus. Nesse caso, uma releitura do Deus que refutava e imagem apresentado nas narrativas religiosas das escrituras bíblicas. O Deus, apresentado nessa jogada, era uma figura frágil, com uma identidade de gênero híbrida. Ele estava seminu e

grávido. Seu figurino lembrava o de um maltrapilho e sua aparência era dócil. Durante um longo tempo, ele perambulava pelo espaço, como se estivesse perdido sem saber exatamente para onde ir. Depois de um tempo, como se percebesse que havia chegado a hora de entrar em trabalho de parto, ele deitava-se em uma estrutura de madeira, que estava bem ao centro do espaço destinado para o jogo. Era, portanto, nesse momento, logo após Deus deitar-se, que o jogador que representava Lady Cherlet entrava em cena e subia em uma cadeira, tendo um foco de luz, exclusivamente, para iluminar o seu falo. Logo após os três jogadores, que representavam as freiras, se colocarem em volta da atriz, que até então ainda não havia feito a sua cirurgia de resignação sexual. Ver imagens 20:

Imagem 20 - As três freiras censurando o corpo transexual de Lady Cherlet.



Fonte: Foto de Maurício Machado (2020).

Os três últimos jogadores a entrarem em cena representavam três freiras, que entravam e se punham a julgar o corpo de Lady Cherlet, como se esse estivesse em um tribunal.

As três freiras, nessa jogada, comportavam-se como se fossem três abutres famintos, em busca de corpos frágeis à beira da morte, ao mesmo tempo, em que se colocavam também como figuras guardiãs da moral e da ordem clerical a que

pertenciam, ao mesmo tempo, em que representavam o discurso criador de um Deus único punitivo. Eram elas que falavam por Deus.

Logo que as freiras se colocavam em torno de Lady Cherlet, conforme se percebe na imagem acima, outro jogador entrava no espaço, propondo uma nova jogada. Ele representava a encarnação do diabo. Seu corpo também era híbrido, apresentando traços femininos, que lhe atribuem gestuais sensuais e, ao mesmo tempo, fortes. Seus movimentos eram leves, sinuosos e, às vezes, pontuados. Ele, segurando uma vasilha, deslocava-se na direção de Lady Cherlet. Depois que se aproximava da atriz, ele despiu o corpo dela, revelando seu falo. Essa jogada era desenvolvida muito próxima do público, para que o mesmo conseguisse enxergar, detalhadamente, as intervenções cirúrgicas que seriam realizadas.

O falo da atriz, para que pudesse sofrer a intervenção cirúrgica, era construído cenicamente com o auxílio de uma linguixa. A linguixa estava presa ao corpo do jogador, que fazia a atriz com o auxílio de plástico filme. Nesse caso, o plástico filme reproduzia a imagem de uma calcinha transparente que ajudava a manter a linguixa junto ao corpo do jogador, escondendo o seu próprio falo. A prótese era colocada junto ao corpo do jogador, de forma que quem olhasse a uma distância de dois metros, aproximadamente, pudesse confundir facilmente a linguixa com seu falo original.

O jogador que representa o diabo, logo após despir o corpo do que representava o da atriz, com o auxílio de um estilete dava início ao processo de cirurgia de resignação sexual de Lady Cherlet. Com o estilete, o jogador fazia um corte no sentido vertical da linguixa, provocando um estado de perplexidade e desconforto aos olhos atentos e assustados do espectador. Depois de o corte feito, o jogador/diabo enfiava os dedos das duas mãos no corte, abrindo o mesmo e permitindo que o espectador enxergasse o que seria o interior da vagina. Na sequência, o jogador/diabo retirava um batom do interior de uma vasilha e reforçava o tom vermelho do sangramento provocado pelo corte. Para encerrar a jogada do processo cirúrgico, o jogador/diabo passava o mesmo batom em seus lábios em uma cartada de quem diz: vejam, a minha boca não é superior a uma vagina, principalmente a vagina de uma mulher transexual. Ambas são feitas do mesmo material e ambas podem ser consideradas zonas de prazer e de semelhante forma estética. Isso é, ambas são construções normativas para as quais são atribuídos valores diferenciados. É uma jogada que invoca princípios das poéticas do grotesco.

Assim, depois de concluir a jogada, o jogador/diabo dirige-se para onde Deus está deitado. Durante todo o tempo da intervenção cirúrgica, as três freiras se mantinham paralisadas como parte da jogada. Elas observavam a criação do diabo para, na sequência, poder julgar e condená-la.

Era exatamente isso que acontecia na jogada seguinte. Depois que o jogador/diabo se deslocava para junto de Deus, as três freiras davam início a um julgamento com o intuito de demonizar o novo sexo e a nova identidade de gênero da atriz. Durante todo o julgamento, as feiras se colocavam como sendo a voz de Deus. Isso é, Deus falava, segundo elas, por suas bocas. Em alguns momentos, entretanto, elas julgavam a própria figura de Deus, já que entendiam que o espírito de Deus estaria, de forma tão intensa em seus corpos, que elas já estavam acima da própria imagem de Deus. Ou seja, elas haviam criado um discurso sobre a existência de um Deus rigoroso e intolerante, que não condizia com a imagem do Deus que agora estava diante do olhar do espectador.

Intolerância, arbitrariedade e heteronormatização, presentes nos discursos das três feiras, não lhes permitiam escutar os argumentos do Diabo, que via nas três a força de uma estrutura linguística performativa, capaz de condenar qualquer pensamento que escapasse ao juízo e à normalidade que elas defendiam.

Imagem 21 – copulação entre Deus e o diabo



Fonte: Foto de Maurício Machado (2020).

Ao mesmo tempo em que as freiras argumentavam em um discurso de condenação à escolha da atriz, em relação a sua nova identidade de gênero, Deus e o Diabo, em um encontro afetivo, fora de qualquer valor normativo apocalíptico, transavam e se amavam, enquanto potências de desejos e de amor incondicional. Ver imagem 21. Foi, portanto, diante dessa imagem de um Deus que escapa aos discursos seculares e que faz sexo com o Diabo, que as três freiras passaram a se colocar como discurso de um Deus que é superior e incompatível com a sua própria imagem presente. Assim, como se negassem o corpo presente de Deus, elas também negavam qualquer coisa que viesse do interior de seu corpo, inclusive seu filho que estava para nascer.

As três freiras antecipavam o nascimento do filho de Deus, arrancando-lhes pedaços do interior de sua barriga e comendo-os como se fossem abutres devoradores, engoliam os pedaços do corpo sagrado para torná-lo dejetos de uma narrativa, de um poder repressor.

O corpo de Deus já não lhes interessava mais, já que sua imagem, ações e desejos contradiziam o discurso criado por elas próprias e, esse lhes era muito mais potente e estava em acordo com as causas dos discursos de acusação, que elas agora utilizavam para condenar o corpo e a alma da atriz transexual.

O Diabo, por sua vez, não media esforços para fazê-las enxergar a fragilidade de Deus, a partir de seu próprio corpo ali presente. Ver Imagem 22.

Imagem 22 – Deus sob o julgamento das três freiras



Fonte: Foto de Maurício Machado (2020).

Dessa forma, a jogada apresentava a imagem de Deus sobre duas perspectivas, uma que era potencializada pelas sacerdotisas que chegava ao espectador como um discurso pronto, uma verdade indiscutível e intransponível, que atuava como uma estrutura de poder de uma narrativa performatizada por uma cultura linguística, uma estrutura invisível de construção do sujeito e outra que colocava Deus no mesmo nível corporal e subjetivo da atriz morta. Uma imagem humana que escapava ao pensamento dual. Uma imagem onde os corpos de Deus e Diabo se complementavam, se fundiam e se confundiam. Dessa forma, a semelhança dos corpos dos dois arquétipos com os corpos humanos, mostrava que esses também, assim como os corpos dos sujeitos humanos, eram corpos construídos e assujeitados pelas mesmas estruturas de poder normatizadoras.

Por outro lado, a mesma jogada apresentava as três freiras que se julgavam conhecedoras dos desejos de um Deus severo, intolerante, binário e punidor, que está sempre a serviço dos discursos normativos e das verdades criadas para favorecer o poder e as estruturas dominantes. Quando me refiro a estruturas de poder, estou me referindo ao pensamento foucaultiano que diz que o poder deve ser analisado como algo que circula, como algo que funciona em cadeia. Algo que nunca está localizado aqui ou ali, que nunca está nas mãos de alguns. Para Foucault, o poder funciona e se exerce em redes:

Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são alvos inertes ou consentidos do poder, são sempre centros de transmissão [...]. Efetivamente, aquilo que faz com que o corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder (FOUCAULT, 2006, p.183).

As jogadas, dessa última cartografia, estavam fortemente amparadas nos princípios de estruturas de poder, defendidas por Foucault. Sobretudo, naquilo que se refere às construções normativas e ao assujeitamento do indivíduo, enquanto resultado performativo da linguagem, defendido por Butler (2010). Segundo Butler, o sujeito não nasce isso ou aquilo, se torna isso ou aquilo, a partir das estruturas de poder performativas, que são reproduzidas enquanto forças normatizadoras que se fazem poder, independente de quem seja o indivíduo reprodutor do discurso.

Assim, diante dessas estruturas e da estratégia de uma jogada, que buscava conceber uma imagem de roubo dos corpos heteronormatizados, a partir dos arquétipos de Deus e Diabo, entendi que era preciso fazer com que o corpo do Deus

representado refutasse o arquétipo do velho heterossexual branco, que cobra que o indivíduo seja a sua imagem e semelhança. E, que a rivalidade entre os dois arquétipos fosse neutralizada e transformada em potência sexual e contaminações de desejos, um desejo que estava para além de identidades de gênero. Um desejo que fosse potência em devir.

Dessa forma, as imagens apresentadas iam sempre de encontro aos juízos das narrativas defendido pelas três freiras. Enquanto essas se, por um lado, em nome de um Deus sexista patriarcal, reproduziam velhos hábitos que julgam e condenam as diversidades sexuais e de gênero; por outro lado, os corpos criados para representar os arquétipos de Deus e do Diabo, bem como as relações estabelecidas entre os dois, se configuravam como uma contradição. Dessa forma, nem o Deus nem o Diabo, representados na jogada, estavam em sintonia com os discursos das três freiras e isso criava um território de tensões e contradições, no que se refere às construções imagéticas e os discursos construídos.

Assim, todas as linhas dessa penúltima jogada, se acentuavam a partir da decisão de Lady Cherlet por uma nova identidade de gênero e um novo e diferente sexo, algo que para sua existência era fundamental. Entretanto, as diferentes imagens de Deus e a presença de um Diabo, que em muito lembrava a figura de uma mãe, estabeleciam limites e regras que preexistiam à própria ação de jogo e que eram fundamentais para o agenciamento de diferentes contaminações no que se refere à potência do território da teatralidade desse momento da cartografia.

As regras propostas para as jogadas determinavam hipóteses que propunham e davam liberdade para que cada jogador pudesse, através de agenciamentos em devir, jogar com o acaso, o que poderia resultar em ganhos e perdas de *estatus* de jogo. Deleuze (2008) constrói seu pensamento acerca de um jogo que é jogado ao acaso, um jogo sem regras preexistentes. Ele diz que, ao decidir sobre as regras de um determinado jogo, transformando-as em acaso, o acaso não cessa de proliferar: “essa nova regra de (que o jogo inicia sobre a regra) deve, por seu turno, ser objeto de jogo, e assim indefinidamente” (DELEUZE, 2008, p. 12). Assim, as jogadas, agora cartografadas, possuíam a estratégias do “roubo Ideal”, aquele roubo que, segundo Deleuze, não se rouba para se obter o “mesmo, porque desse sai a diferença. Dessa forma, nenhum jogador jogava para roubar o mesmo corpo que lhes foi roubado e trancado no interior das dobras, mas roubar o que sobrou desse corpo contaminado pelo que de potente existia no interior das dobras. Os jogadores

jogavam para roubar o que existe de diferente em seus corpos, depois da experiência e da contaminação dos agenciamentos do território dobra. Sobretudo, jogavam para refutar os corpos como eles eram construídos, discursivamente falando, quando foram levados para o interior das dobras. Jogavam para que seus corpos ressurgissem de posse de toda a potência da mesma diferença, que lhes empurraram para o aprisionamento e para a falsa ilusão da segurança do lugar de esconderijo de onde, agora, ressurgiam através da luz da diferença. (DELEUZE, 2008).

Esses mesmos princípios foram utilizados para a cartografia da última jogada. Depois das jogadas que colocaram Deus, Diabo e freiras, uma intervenção cirúrgica de resignação sexual de uma mulher trans, realizada pelo próprio Diabo sob o julgamento e o testemunho do espectador, agora era a vez de construir uma jogada que acentuasse duas das principais jogadas. Refiro-me ao assassinato da atriz transexual e a cirurgia de resignação sexual.

Para tanto, para iniciar o traçado que concluiria a última cartografia, decidimos por repetir a mesma jogada do assassinato da atriz. O grau de dificuldade dessa jogada ficou por conta da mimese propriamente dita. Os jogadores precisariam reproduzir a jogada exatamente como ela fora executada da primeira vez. Tudo deveria ser exatamente igual, desde o momento em que os assassinos cercavam a atriz até o momento em que eles abandonavam a cena do crime.

Para a última cartografia, era muito importante que o espectador se deparasse com a mesma jogada depois de ter testemunhado diversas outras jogadas. Queríamos levar o espectador de volta à cena do crime para ver como ele reagiria depois de ter acompanhado o desdobramento da cartografia de jogo.

Foi assim, querida Súcubo, que iniciamos a execução do traçado das jogadas da última cartografia. Eu queria levar o espectador outra vez à cena do crime, onde Lady Cherlet havia sido brutalmente assassinada. O corpo da atriz, que lutava para sair do interior das dobras do tecido heteronormatizado, agora estaria outra vez morto diante do julgamento do espectador. Dessa vez, no entanto, o olhar do espectador não estaria diante, apenas, de mais um assassinato de uma transexual. Eles estariam diante do assassinato de alguém que havia se tornado íntima de todos. Lady Cherlet não era mais uma estranha, que havia sido assassinada. Ela havia saído do interior das dobras dos tecidos heteronormatizados de cada espectador presente para fazer sua própria verdade, sua própria potência humana e,

com isso, fazer perceber como a flor de lótus, cuja raiz ainda está presa à lama, mas que, sem temer as ameaças, se revela na sua forma mais plena. Era diante do corpo desse ser que o espectador haveria de ser colocado outra vez. Ver imagem 23.

Imagem 23 – O corpo da atriz trans logo após ser assassinado.



Fonte: Foto de Maurício Machado (2020).

Depois de o espectador ser levado novamente à cena do crime, a jogada seguinte deveria convidá-lo a revisitar o território da cirurgia de resignação de seu sexo. Assim, mesmo com o corpo morto, os jogadores entendiam que seria uma boa estratégia ritualizar, de forma espetacular, a resignação sexual do corpo. Dessa forma, um grupo de jogadores se colocava no espaço, cartografando linhas de movimentos lentos e bem desenhados, configurando a cena em um ritual de passagem. Eles carregavam o corpo da atriz até uma espécie de altar, onde era realizada não só a encenação da resignação sexual, mas também a transformação da estética do corpo, com recursos de maquiagens e implantes de hormônios.

Depois de transformativo, o corpo era colocado diante de uma cruz, tendo a cabeça decorada por uma grinalda. Grinalda, no caso dessa jogada, simbolicamente, representa a coroa de espinho usada em Jesus Cristo quando esse fora pendurado na cruz e, ao mesmo tempo, a grinalda utilizada pelo padre no falso casamento onde pretendia seduzir seu pupilo.

Foram diversas as razões para ter usado a grinalda nessa jogada. Sobretudo, porque, uma vez o corpo da atriz ter sua identidade de gênero redesignada, a grinalda cênica representaria, também, a grinalda de uma noiva, um desejo desenvolvido por diversas mulheres trans. Segundo, porque, também, como estratégia de jogo, seria muito importante que o espectador, ao ver a imagem, associasse de fato com a imagem de Jesus Cristo e, com isso, pudesse dar-se por conta da semelhança do sofrimento e da rejeição dos dois corpos. Essa associação não deveria se dar porque a jogada estava propondo qualquer julgamento diante das questões sexuais do messias, mas porque o sofrimento, diante da violência de um corpo, independe de sexualidade ou de gênero, possui o mesmo peso. Assim, o sofrimento do corpo da atriz, enquanto era violentado, não possui nenhuma diferença em relação ao sofrimento do corpo do messias, enquanto esse era agredido e crucificado. Aproximar a semelhança do corpo da atriz assassinada com a do corpo do Cristo na cruz, enquanto estratégia de jogo, tinha esse objetivo, criar semelhança diante do espectador testemunho para que o mesmo pudesse fazer o seu próprio julgamento.

Quando foi proposto, enquanto estratégia de jogo, que o espectador testemunhasse e fizesse o seu julgamento, acerca da violência sofrida pelo corpo de Lady Cherlet, esse não estava restrito unicamente ao assassinato da atriz por ser uma mulher trans e nem tampouco pela semelhança criada entre o corpo dela e o de Jesus Cristo, mas principalmente pelo julgamento dos jogadores por terem construído uma jogada que apresentava tais características.

Construir uma cartografia, revelando os arquétipos dos corpos de uma transexual, de Deus e do Diabo, contrapondo aos discursos bíblicos defendidos pelas freiras, em uma perspectiva de exercício cênico, enquanto estratégia de jogo, significava colocar o olhar do espectador em um lugar de apreciação, mas também de julgamento tanto dos discursos corporais quanto das narrativas desenvolvidas pelas três representantes do catolicismo. Esse papel de juiz, atribuído ao espectador, também fazia parte das estratégias brevemente traçadas para a última cartografia como movimento de despatriarcalização e de decolonização dos pensamentos imperialistas binários, que estão por trás das escritas dramáticas binárias.

Dantas, em seu artigo “Lugones contra a modernidade: pela decolonização do gênero” chama atenção para o fato de que a modernidade, em relação direta com a

colonialidade, é entendida como a produção de uma forma de conhecer racional de um sujeito universal dotado de razão e produtor por excelência dos discursos científicos e filosóficos. Para a autora, essa forma de conhecimento organiza o mundo, ontologicamente, em termos de categorias homogêneas, designadas separadamente de acordo com suas diferenças sexuais. Dantas vai mais longe. Ela diz que os sujeitos colonizados, ao serem inseridos no sistema de gênero europeu, foram destituídos, sobretudo de sua humanidade. Essa desumanização, segundo a autora, se expressa no papel que ocupa, nesse sistema, de corpos animalizados, hipersexualizados e alijados das categorias mulher/homem, reservadas para europeus/brancos.

Os sujeitos colonizados tornaram-se homens e mulheres via uma analogia que tomava o homem branco como o entendimento normativo do que é “homem” – no sentido amplo do que é humano – e a ideia de mulher branca, compreendida como a inversão humana do homem, como conceito normativo para compreender o que é ser “mulher”. Através dessa comparação, os sujeitos colonizados eram classificados em uma posição que não alcançava nem a categoria de gênero, nem a de seres humanos (DANTAS, 2017, p. 4)

Assim, pensar essa jogada como estratégia de decolonização dos corpos, através da transsexualização e da transperformatividade do corpo da atriz, diante da cruz, símbolo de agonia e sofrimento, refuta o discurso sexista colonial de controle dos corpos, suas sexualidades e pelo epistemicídio imposto aos sujeitos que escapam à “normalidade”.

Imagem 24 – Espectação do corpo da atriz trans na cruz



Fonte: Foto de Maurício Machado (2020).

Depois de o corpo da atriz ser colocado junto à cruz, os jogadores distribuíam-se no palco, formando uma espécie de ritual de passagem que reconfigurava tanto a materialidade quanto o simbolismo do corpo morto, enquanto exercício da teatralidade da cena final. Rever imagem 24 na página acima.

A estratégia dessa última jogada foi a de colocar todos os corpos dos jogadores na cena, onde cada um, ainda em estado de jogo, pudesse observar, em uma espécie de ritualização, o corpo da atriz diante da cruz com sua nova identidade de gênero. A jogada propunha uma espécie de camadas de recepção, em que no primeiro plano estão os jogadores em um ritual, que reforça tanto o gestual quanto as palavras diante do corpo da atriz, seminu, transformativo como simbologia do arquétipo da crucificação. Quando, ampliando o espaço dramático, como em segundo plano, está o público, esperando pelo término da jogada, fazendo ou não um julgamento da imagem e sua simbologia, que poderia diluir-se a qualquer momento a sua frente, deixando gravado no imaginário coletivo apenas a potência poética de uma imagem insurgente.

Dessa forma, proponho que, ao diluir-se da imagem final, o espectador consiga se perceber enquanto aquele que testemunhou um acontecimento teatral que convocou os presentes a pensar sobre a realidade e as construções normativas excludentes, bem como darem-se por conta das forças destrutivas impostas pelos discursos e pelas práticas heterossexistas que repelem tudo o que não consideram normal e digno.

Tendo em conta, que parte dos espectadores se sintam no direito de julgar a jogada, a materialidade e o simbólico, que se fez potência, durante a conclusão dos últimos traços cartografados, um dos jogadores, depois que a luz apaga, relembra uma fala repetida por Lady Cherlet nas frequentes conversas que ela tinha com o dramaturgo: “Como é difícil falar sobre nós, não é mesmo? Quando eu penso que estou falando sobre nós: de mim, das minhas atrizes, de ti e toda a minha equipe.... Quando eu penso que estou falando sobre nós eu, na verdade, estou falando unicamente de mim. De mim em uma relação com vocês, está me entendendo? Eu estou falando de mim e não de nós. Não quero pensar que só, porque faço parte de um coletivo de pessoas que se uniram diante de uma questão que nos aproximou, estou autorizada a falar por nós. Se eu fizesse isso, tenho absoluta certeza de que estaria (des) potencializando o que de mais genuíno existe em cada um de vocês. Eu mataria as subjetividades que eu desconheço. Eu cometeria o suicídio das

pessoas com quem eu mais me identifico. Não.... Mesmo que eu seja a dona do teatro, que eu seja responsável pelas questões econômicas da maioria das minhas atrizes, mesmo que eu viva diariamente com elas, eu só posso falar por mim. Eu só tenho autorização para julgar a mim. Danem-se os pensamentos dos lobos imperialistas que se colocam entre nós com disfarces de cordeiros... Literalmente de cor-dei-ros”.

Assim, ao recitar esse texto, o último jogador lança, no silêncio a na escuridão, o último traço da última cartografia de jogo. Dessa forma, querida Súcubo, diante desses últimos traçados e do silêncio que costumava fazer após os mesmos, o espetáculo dava-se por encerrado, não fosse pelos ruídos dos aplausos e alguns gritos de “bravo”, que costumavam antecipar a entrada de alguns focos de luz, que voltavam a revelar o palco e os jogadores, que agora jogavam o seu próprio jogo. O jogo de retribuir aos aplausos com longas reverências e a sensação de dever cumprido.

Os atores, antes jogadores, agora contemplavam o público companheiro de vivências, parceiro de construção de sentido, codificações e decodificações que, durante uma hora, estivera sintonizado em corpos, energias, rituais, espaços, jogadas, signos e todos os atravessamentos capazes de criar uma materialidade teatral. Ou seria melhor dizer: uma “teatralidade”. Uma materialidade que havia acabado de revelar a poética das putas, das bichas, dos ânus, das vaginas, das vísceras de Deus, das “verdades” seculares das freiras, da pedofilia dos padres, dos desejos humanos, dos não pecados da carne, dos corpos não nascidos da costela de Adão, mas das vaginas, da (des) profanação dos corpos, da decolonização dramática, da despatriarcalização dos discursos e da humanização do Diabo. Uma teatralidade capaz de fundir corpos e arquétipos, sentimentos e racionalidades, loucuras e lucidez. Mas, principalmente, uma teatralidade do entre, do que não é materializado como o entre Deus e o Diabo, entre corpos e espíritos, entre corpos e arquétipos, entre putas e santas, entre homens e mulheres, entre os (as), os (os) e os (es), entre sentimentos e racionalidades, entre a peles e os ossos, entre o teatro e o não teatro, entre os pensamentos e as práticas, entre o claro e o escuro, entre a luz e a treva, entre o jogo e a cena e, principalmente, uma teatralidade que germina e se faz potência no agenciamento e na contaminação entre o público, o palco e os corpos transperformacionalizados, que se fizeram material de jogo no exercício de uma poética insurgente.

Dessa forma, querida Súcubos, ao concluir esse relato sobre a última jogada, da última cartografia, suponho que, por dedução, já devas estar percebendo que essas serão as últimas palavras que te escrevo. Sim, mas antes quero dizer-te que foi muito prazeroso dividir contigo essa experiência. Sei que me estendi um pouco e que talvez tenha escrito frases que não estejam afinadas com o teu gosto pessoal. Caso, essa escrita te pareça confusa e desinteressante, desconsidere-a. Não tem importância se sentires vontade de rasgar o papel e separar esse aglomerado de signos, de sentimentos e afetos. Rasgue tudo e coloque no fogo, muitos já fizeram isso antes. Portanto, não será a primeira vez que pensamentos controversos vão parar na fogueira. Todavia, se achares que vale a pena ler até o fim e ainda sentir vontade de guardá-la em uma de suas gavetas, saiba que ficarei muito lisonjeado e agradecido.

Assim, finalizo essa carta, não como uma despedida, mas como materialidade de abertura de novas possibilidades de outros encontros e intersecção entre teatralidade, dramaturgia, gênero e sexualidade, na tentativa de entender a indiferença entre as estruturas dramáticas. Talvez possamos nos encontrar em breve em um daqueles sonhos, que nos fazem acordar com a cueca melada e a sensação de que acabamos de compartilhar nossos desejos sexuais com Narciso, Apolo ou qualquer outro “deus” não tão monoteísta, como “Orgasmo Santo”, por exemplo. Assim, me despeço, deixando-te votos de noites intermináveis na presença de teus adorados e “bem-aventurados” sonhadores.

4. UMA CARTA PARA UM ESPECTRO BEM SUCEDIDO⁶⁰

Espectáculo despojado e sem concessões a qualquer padrão dito normal de sociedade. Ao escancarar as múltiplas faces da realidade dos relacionamentos humanos, que muitas pessoas teimam em não admitir por preconceitos, “Censuradas” nos revela a hipocrisia cotidiana, afinal o

⁶⁰ O Espectro bem-sucedido ao qual o título se refere é o espírito de Bagoas ou Bagoi no idioma persa antigo. Bagoas foi um eunuco natural da Pérsia que faleceu no ano de 336 a.C. Embora informações sobre sua biografia sejam extremamente escassas, Bagoas ganhou destaque no imaginário contemporâneo em 1972, com o lançamento do livro "O Menino Persa", da escritora Mary Renault. Em seu roteiro, Renault descreve a vida de Bagoas através de uma mistura entre pesquisa e imaginação, definindo-o como um menino escravizado, castrado e feminilizado pelos exércitos do imperador Dario. Também sugere que Alexandre, o Grande manteve com ele um relacionamento homoafetivo e que era um dos seus amantes preferidos. No entanto, de acordo com o historiador Plutarco, Alexandre teria escrito uma carta denunciadora a Dario III, acusando Bagoas como um dos organizadores do assassinato de seu pai Filipe II da Macedônia. Ressalta-se, porém que ambos os relatos foram escritos séculos após sua morte.

ambiente apresentado no espetáculo também é frequentado por pessoas ditas “normais”, que ali, naquele mundo “subterrâneo”, satisfazem seus desejos e paixões. (CELSO SANT’ANNA)⁶¹

4.1. Um elogio à polifonia poética dos corpos abjetos que dançaram a morte de Lady Cherlet

Querido Bagoas, faço esse elogio à polifonia poética dos corpos abjetos que dançaram a morte de Lady Cherlet, para dizer-te que, em primeiro lugar, desde que ouvi falar de ti, senti-me fortemente representado pela tua coragem, sexualidade, habilidades artísticas e pela forma com que lidastes com o teu corpo, com os teus homens e com a tua dança. Em segundo, para dizer-te que no teatro de comédia, a morte de Lady Cherlet, os corpos palimpsestosos das amigas atrizes, os corpos palimpsestosos dos amigos atores, os corpos multicoloridos, eufóricos, perfumados e transperformacionalizados, que estavam sentados diante do palco, de nada sabiam sobre o meu desejo de escrever-te para relatar-te o que de fato acontecera com eles e suas danças em “Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu.”

Quero que saibas, que, enquanto as cortinas vermelhas da boca de cena continuavam fechadas, a do salão gélido, cheirando a formol, se abria com a mesma frequência com que as mãos espalmadas dos espectadores eram aguardadas no final da apresentação de cada espetáculo. Eram cenas aguardadas, sonhadas, algumas desejadas e outras nem tanto. O espectro de Lady Cherlet não tinha tempo a perder junto a um corpo que, a essas alturas, já havia recebido a homenagem merecida, o título de “A Rainha da Noite”, que lhe fora atribuído pelas ratazanas e suas “chagas malcheirosas”.

Eu te confesso que nunca havia entendido como os espectros se comunicavam com as pessoas, mas o certo é que o de Lady Cherlet havia se comunicado com os corpos que aguardavam a entrada em cena de “A Rainha da Noite”. Lady Cherlet, em espectro, sabia que a noite seria longa e que o palco era um degrau que poderia levar o espectador para muitos mundos diferentes. Assim, aqui nessa carta, relatar-te-ei os lugares para onde o espectro de Lady Cherlet conduziu o olhar do seu público, enquanto esse aguardava a abertura da cortina de

⁶¹ Espectador da peça. O texto completo pode ser lido nos anexos.

veludo vermelha para a entrada de “A Rainha da Noite” e sua “Santa Vagina Virgem”.

Diante dessa introdução e, com o intuito de melhor te apresentar o espetáculo dos corpos do teatro de comédia de Lady Cherlet, eu proponho retornarmos um pouco no contexto geral dessa escrita, de forma, querido Bagoas, que.... Desculpe-me, não sei se vais concordar que te chames assim, mas desde que li sobre você, confesso que me fascinastes de tal maneira que já me sinto tão íntimo que não vejo outra forma de referir-me a ti.

Por essa razão, quero dar continuidade a essa escrita, dizendo-te que a tua vida aqui na terra foi, de modo geral, marcada por grandes aventuras. Tu foste desafiador e soubeste, diferentemente de muitos de meus contemporâneos, buscar a tua felicidade sexual em um território onde o risco era iminente, refiro-me aos territórios-corpos dos imperadores ou de qualquer homem possuidor do poder, inclusive do poder de decidir a vida e a morte de seus subordinados.

Segundo li, tu eras um eunuco persa, dançarino, que pertenceu à corte de Dario III e, posteriormente, à corte de Alexandre Magno. Essa afirmação corresponde? Até onde consegui ler, tu viveste no século IV a.C., entretanto, ninguém soube me informar a data certa do teu falecimento, apenas me disseram que foi no ano de 336. Isso também confere? Disseram-me ainda que tu foste dono de uma beleza incomparável e um exímio dançarino andrógino – Queria ter podido aplaudir-te durante e ao final da tua dança - Quando li isso, eu pensei: “essa danada faria uma excelente dupla com Lady Cherlet”.

Toda via, meu querido Bagoas, o que mais me chamou a atenção foi o que li nos escritos do Senhor John Boswell, em seu “Cristianismo, tolerância social e homossexualidade: Gays na Europa Ocidental desde o início da era cristã até o século XIV” (1980). Ele me disse que tu foste um dos cortesãos e o amante preferido de Alexandre, o Grande, é verdade? Conforme escreveu Boswell, para Alexandre Magno, tu foste, indiscutivelmente, o centro erótico de sua vida. Mas, não foi só Boswell que me falou isso, outros historiadores também me disseram que tu terias influenciado, de maneira significativa, o modo como o imperador se relacionou com os povos conquistados, integrando-os ao seu império. Mas, quero que saibas que foi, sim, Boswell, enquanto historiador, quem mais deu ênfase para a tua vida, teu corpo, tua sexualidade e tua arte. Ele chegou a escrever que tu foste a representação da tradição homoerótica das culturas medievais, uma realidade

afastada da tradição moderna ocidental, que banuiu a homossexualidade para o campo das práticas estigmatizadas a partir dos discursos médicos, jurídicos e religiosos.

O historiador me disse, ainda, que tu representas, na sociedade contemporânea, a figura da androginia, das possibilidades de gênero, da pluralidade dos desejos e das multiplicidades do ser. Eu, no entanto, diria, ainda, que tu exprimes a ideia que fundamenta essa escrita. A tua imagem reforça o meu pensamento de que homens, mulheres e todas as diversidades de gêneros, com identidades culturalmente construídas, podem ser diversas, podem e devem viver de muitas maneiras, criando múltiplos estilos e modos de vida.

Eu acredito sim que tu, meu querido Bagoas, sejas uma espécie de arquétipo da hibridização dos corpos, contra os fundamentalismos e os colonialismos que ainda potencializam os discursos sexistas, nas práticas corporais na cena latino-americana. E que tu representas, também, paradoxalmente, uma imagem pela integração dos diferentes corpos, integração das culturas e ampliação das possibilidades de devir outros gêneros que não sejam os culturalmente naturalizados e cisnormatizados.

Por tudo isso, Bagoas querido, ao te homenagear nessa escrita, também homenageio as mestiçagens dos sujeitos, a pluralidade de idéias, os desejos e a diversidade das sexualidades e das identidades de gênero. Também, para me posicionar a favor do fim das fronteiras, pela abertura à migração de pessoas por seus desejos, projetos e sonhos.

Escrevo-te, também, porque quero relatar-te uma experiência que tive recentemente em que a dança, enquanto potência estética, me ajudou a construir agenciamentos que resultaram na desterritorialização de alguns corpos em estado de devir, delírio e dança. Para tanto, quero te apresentar as razões que me levaram a viver essa experiência. Ou melhor, a criar um dispositivo que possibilitasse vivenciar uma experiência dançada.

Um dos fatores desencadeador dessa experimentação foi o fato de eu não concordar com as discriminatórias e demonizantes interpretações que a literatura bíblica faz em relação aos corpos, aos gêneros e às suas sexualidades. Durante muitos séculos, o Cristianismo, enquanto cultura e, ao mesmo tempo dogma religioso, segundo Rocha, (2019), desempenhou um papel fundamental no “desenvolvimento” e no “aprimoramento” ético e moral dos indivíduos. Rocha diz que

esses princípios serviram de orientação na construção comportamental da sociedade, tendo como suporte principal a Bíblia. Portanto, as escritas bíblicas foram essenciais na construção de algumas verdades, bem como serviram de documento para aqueles que desejavam compreender o contexto histórico das origens da fé cristã.

O autor diz também que mesmo que o sujeito não tenha sido educado em uma família cristã, acaba sendo influenciado pelas pessoas que aderiram aos valores e aos ensinamentos apocalípticos e messiânicos. E que, mesmo vivendo em sociedades secularizadas, esses valores estão muito arraigados no inconsciente coletivo, atuando como um poder disciplinador. Por isso, muitas vezes, de forma intencional ou não, as práticas homoafetivas são vítimas de interpretações equivocadas da Bíblia e, assim, moral e fisicamente os corpos dos sujeitos, considerados abjetos, são agredidos e até assassinados (ROCHA, 2019).

Eu, no entanto, vou um pouco além das questões meramente sociais, mas que também estão no campo das construções dos sujeitos. Nesse sentido, eu expando o meu olhar para além das questões sociológicas, na direção das estéticas do corpo na dança. Refiro-me a um olhar que enxerga os corpos que dançam através da lente dos escritos *queer* e da filosofia da diferença.

E aqui, meu querido, eu já levanto algumas questões: que corpos são esses que dançam? Que dança é a dança dançada por corpos sexualmente construídos, a partir de culturas e discursos dogmáticos sexistas, configurados sob a crença de um cristianismo que condena a expressividade corporal e os desejos sexuais? Será que é a mesma dança dançada pelo teu corpo ou a dança dançada pelo corpo de Lady Cherlet quando ela, em cena aberta, fazia dançar sua vagina quase como um símbolo em um corpo gênero, que se fazia paródia em relação aos corpos/gêneros binários? Será que mesmo no teu corpo e no corpo de Cherlet existia alguma semelhança com as danças produzidas por via da significação do corpo como recipiente vital do sagrado? Isso é: corpos cristianizados, heteronormatizados, enquanto estrutura de poder? E, o que é mais questionável ainda: será que as marcas desses discursos cristianizados e heteronormatizados não contaminaram a dança expressiva que se pretendia arte do teu corpo, do corpo de Lady Cherlet e dos demais corpos dançantes, inclusive os que continuam dançando ainda hoje?

Em relação aos corpos e suas categorias sexuais construídos performativamente⁶², através de linguagens normativas, fortemente influenciadas pelas estruturas de poder, Butler (2010, p. 17) afirma que:

A categoria do sexo é, desde o início, normativa; é o que Foucault chamou de "ideal regulatório". Nesse sentido, então, o "sexo" não apenas funciona como norma, mas também faz parte de uma prática reguladora que produz os órgãos de governo, ou seja, cuja força reguladora se manifesta como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir, demarcar, circunscrever e diferenciar os corpos que controla. Assim, o "sexo" é um ideal regulatório cuja materialização se impõe por meio de certas práticas altamente regulamentadas. Em outras palavras, o "sexo" é uma construção ideal que obrigatoriamente se materializa com o tempo. Não é uma realidade simples a uma condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas reguladoras materializam o "sexo" e alcançam essa materialização em virtude da reiteração forçada dessas normas. (BUTLER, 2010, p. 17)

Dessa forma, ao construir um território para ser dançado, ou melhor, criar um dispositivo para um devir dança eu parti, além das questões colocadas acima, também de diversos outros questionamentos que aparecerão ao longo dessa escrita, inclusive da dramaturgia e da teatralidade dos corpos que dançam.

Quando, naquele entre dia e noite, me deparei com a dança dos “homens”, segurando bastões de madeira, coreografando o derradeiro momento entre a vida e morte de Lady Cherlet, eu entendi que um ato de composição e criação deve levar em consideração diversos aspectos relacionados com os corpos que dançam. Cada corpo tem uma história e cada história se faz presente no ato da dança, querendo o corpo ou não. Barros (2011, p. 19)⁶³, ao refletir acerca da dramaturgia do corpo, diz:

Produzem-se corpos críticos e contestatórios que evidenciam e expõem no e com o corpo as resistências para as interpenetrações dos poderes sociais, econômicos, culturais e políticos. O corpo se conjuga como objeto, abjeto, interrogante e suporte de agenciamento antropofágico das práticas e discursos artísticos. (BARROS, 2011, p. 19)

Assim, diante das observações feitas por Barros, decidi que, para os números de dança dentro da peça “Censuradas – SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu”, eu queria uma dança que engolisse a voz e se fizesse potência a

⁶² BUTLER, Judith. *Corpos que Importam*. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, v.6 - n.11, p.12-16, 2010.

⁶³ Amilcar Borges de Barros. *Dramaturgia Corporal (Acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la ascenificación corporal)*. Foi coordenador e criador do Mestrado em Dramaturgia Corporal na Universidade Finis Terrae e Diretor artístico das três versões do festival de teatro físico. Atualmente é professor da escola de teatro da Universidade Finis Terrae e acadêmico do Departamento de Teatro da Universidade do Chile.

partir do que estava dentro dos corpos dançantes e dançados. Eu precisava ver corpos diferentes, vomitando vozes pela derme e dançando de forma que me levasse a estados e sensações que, de alguma forma, me atravessassem, mas que também ainda eram desconhecidos por mim e como algo desconhecido também eram negados por mim.

Quando falo “negado por mim”, estou me referindo a um “mim” outro. Entendo esse “mim” como uma construção, como um discurso incorporado no meu corpo. Esse discurso incorporado em mim tem origem, se não totalmente, mas em grande parte nos discursos performativos heterossexistas de que fala Rocha e que Butler (2011) vai mais uma vez reforçar:

Como se relaciona a noção de performatividade de gênero com a concepção da materialização dos corpos? Em primeiro lugar, deve se entender a performatividade não como um ato singular e deliberado, mas sim, como uma prática reiterativa e referencial, mediante a qual o discurso produz os efeitos que nomeia. E segundo, que fique claro que as normas reguladoras do sexo funcionam de maneira formativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual em prol da consolidação do imperativo heterossexual. (BUTLER, 2011, p. 153)

Como podes ver, querido Bagoas, a dança que propus, nesse caso, foi uma dança como acontecimento de uma teatralidade desejada, que se potencializasse a partir da poética dos corpos que dançavam. Era uma dança que, em síntese, carregava um aspecto amplo que se avizinhava com as poéticas dos corpos expressivos, mas também com as do teatro de identidades rígidas em um diálogo tenso com os escritos *queer*. Portanto, falo não de uma dança diferente, mas de lugares e agenciamentos diferentes, sobretudo, porque quero reforçar a ideia de que a dança que propus para a peça foi uma espécie de desdobramento de uma dramaturgia textual, isto é: diálogos dando lugar às expressividades corporais. A fala, nesse caso, já não era mais suficiente para a poética e as elaborações simbólicas das cenas que eu pretendia experimentar.

Artaud (2012), ao refletir sobre a dramaturgia ocidental, diz que a tradição teatral ocidental possui dificuldade de separar a ideia de texto como condição da cena:

Essa ideia de supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós, e o teatro nos aparece de tal modo como o simples reflexo material do texto, que tudo o que no teatro ultrapassa o texto, que não está contido em seus

limites e estritamente condicionado por ele parece-nos fazer parte do domínio da encenação considerada como alguma coisa inferir em relação ao texto. (ARTAUD, 2012, p. 75).

Artaud está chamando a atenção para o fato de que a fala não dá conta de toda uma estética da cena, sobretudo, porque o corpo pode e deve operar com toda a sua capacidade expressiva, em virtude do acontecimento poético da teatralidade proposta ao espectador.

Portanto, eu, assim como Artaud, senti que somente os corpos e suas vozes, nesses experimentos híbridos das poéticas da cena, não atingiriam o grau de comunicabilidade estética que eu queria. Com isso, ao reunir-me com o elenco, propus a ele que nos ensaios que sucedessem aos de leitura do texto desaprendessem o texto e rasgassem as páginas que seriam dançadas.

Solicitei que trouxessem para os ensaios apenas seus dois corpos: palimpsesto - um complexo paradoxal do corpo cotidiano com o transformativo, que carrega em si marca de escrituras diversas que ora são perceptíveis através de expressividades mais fluidas e ora se convergem em discursos endurecidos e fechados - e o corpo sem órgãos, desejados por Artaud e Deleuze. Nesse caso, a imagem símbolo do corpo palimpsestoso nos ajudaria a perceber o discurso imagético dos corpos, durante a dança, enquanto que a potência e energia fluida dos corpos na e para com a dança seriam buscadas na imagem símbolo do corpo sem órgãos. Assim, depois que expliquei ao grupo esses dois principais conceitos, com os quais operaríamos, damos início a uma nova concepção das cenas.

Muitas coisas mudaram, querido Bagoas, desde que o teu corpo era aplaudido e a tua dança seduzia o teu imperador. Muitos caminhos foram caminhados, muitos oceanos foram navegados, muitos conceitos foram inventados, muitos juízos e moralidades foram acrescentados na receita do jantar dos homens de “bem”.

Dessa forma, enquanto te escrevo, me debato e escorrego ora atravessando e ora equilibrando sobre a linha do tempo. A historiografia dos corpos é bastante limitada. Os estudos sobre os corpos, suas sexualidades e construções de suas identidades de gênero, apesar de importantes, ainda são muito restritos. Os estudos sobre os corpos na dança, suas sexualidades e construções de suas identidades de gênero são mais limitadas ainda. Portanto, é quase impossível que eu te apresente

uma diversidade de leituras acerca de corpos que se assemelham ao teu. Um estudo de sexualidades diversas e identidades de gênero diversas, que dançaram ao longo da história do corpo. Não sabemos por que razões os estudiosos da dança não dão a importância merecida às questões das sexualidades e identidade de gênero dos corpos que dançam, nem tampouco às construções dos corpos a partir dos discursos normativos. Não sei ao certo o que ficou contigo e o que os corpos carregaram até os dias de hoje. Não sei quais foram as marcas que vieram de lá e as que foram sendo construídas ao longo do tempo. Não sei o que foi sendo construído e o que foi sendo escondido ou roubado dos corpos semelhantes ao teu.

Seguindo alguns vestígios e fazendo algumas aproximações de algumas literaturas é possível arriscar-me e dizer-te que muitas coisas foram roubadas de nós e de nossos corpos, ao mesmo tempo em que muitas coisas nos foram dadas sem que tenhamos pedido. Deram-nos coisas para os nossos corpos. Deram-nos corpos para os nossos corpos. Assim como nos deram corpos para as nossas coisas, ao mesmo tempo em que roubaram os nossos antigos outros corpos. Roubaram-nos a liberdade e nos deram juízo. Deram-nos pré-juízo. Sobretudo, “prejuízo”. (ARTAUD, 2012).

Assim, meu querido, a minha dança não é mais a tua dança. A tua dança se perdeu no caminho e eu não consigo adivinhar como ela era. Eu não tenho um espírito adivinhatório. Eu não tenho espírito de adivinhação que caminha por uma fenda entre o passado e o presente. E, olha que é uma vasta fenda onde, em relação à dança associada às sexualidades e aos gêneros dos corpos que dançam, quase tudo ainda é suposição. Onde apenas uma luz tênue, uma chama de vela sonhadora e trêmula se dispõe iluminar a imensidão. O resto, todo o resto, se move na escuridão. Muito raramente algo se aproxima da vela e torna-se possível à visão.

Quanta coisa está às escondidas, não é, meu amigo? Acho que estou me aproximando de termos e conceitos que eu mesmo rejeito, principalmente pela força que eles possuem no cardápio dos discursos performativos. Refiro-me a: “adivinhação”, que está associada com conceitos ontológicos das divindades; “luz” e “escuridão”, que também estão associados aos mesmos princípios. Não que eu desacredite na existência das divindades e dos seres sagrados. Contudo, não consigo e nem quero concordar com os discursos normativos, enquanto estruturas de poder construído pelo indivíduo, com o objetivo de dominar o próprio indivíduo assujeitado.

Entretanto, quando usei as duas expressões: “luz” e “escuridão” apenas estava aludindo ao pensamento freudiano acerca do consciente e do inconsciente. Segundo Brandão (2016), o primeiro está associado às pulsões, duas forças complementares, pulsão de vida e de morte. Segundo Brandão, as pulsões são forças que estimulam o corpo a liberar energias mentais, divididas em duas categorias: os instintos de vida (autopreservação), chamada de libido; e instinto de morte (força destrutiva). O autor diz que, enquanto o consciente está associado com a parte da mente que estamos cientes, como se fosse uma pequena luz, através da qual se concentram nossas imagens, ideias, recordações e pensamentos acessíveis, através de uma simples introspecção; o inconsciente é uma imensa escuridão que não permita que vejamos todos os agenciamentos e experiências de nossos corpos. Mas que, no entanto, nenhum dos dois conceitos está parado. Tudo está em movimento e aquilo que estava em um nível de inconscientes minutos depois já pode passar para o nível do consciente (BRANDÃO, 2016)⁶⁴

Aqui, querido Bagoas, começo a pegar carona de alguns conceitos. São pensamentos que mesmo que, nesse caso, me sirvam apenas para reforçar o meu desejo de observação acerca dos corpos dançantes, acredito, entretanto, também não de te auxiliar a entender o que chamo de “corpo palimpsesto”, de como ele opera para a escrita dessa carta, por exemplo. Também para nos aproximar de outros pensamentos que farão parte dessa reflexão, se não direta talvez indiretamente.

O pensamento de estímulo das potências sexuais em Freud, em uma aproximação com a estética simbólica, que pegará carona no realismo grotesco para apresentar os corpos dessa dança, também é de extrema relevância. Aliás, nessa escrita, meu querido, tudo pode ser relevante e tudo pode ser descartado na hora e tempo em que tu sentires vontade. Não desejo que te prendas a nada do que te escrevo. Faz de minhas palavras o líquido da fonte, observado por Heráclito de Éfeso, pois como ele mesmo disse: “nada neste mundo é permanente, exceto a mudança e a transformação”.

Diante do pensamento da impermanência, tentarei chamar a tua atenção para um dos corpos que, literalmente, “dançou”. Refiro-me ao corpo de Lady Cherlet.

⁶⁴ BRANDÃO, Lucas. Sigmund Freud: do consciente ao inconsciente. 2016. Disponível em: <<https://www.comunidadeculturaearte.com/sigmund-freud-do-consciente-ao-inconsciente/>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

O corpo de Lady Cherlet é um corpo que nasceu masculino e que se libertou, experimentando um devir “maravilhoso” feminino. Um feminino outro que se fez carne diante de gritos de revoltas, espezinhamento e reivindicações, onde o próprio corpo palimpsesto transformativo da atriz se transformou em um abismo em que uma fenda se abriu e a carne ferida gritou como se fosse o eco do mundo, no buraco do abismo de Nietzsche. E, com isso, o corpo de homem antes negado, parece que se ergueu frente ao novo, de onde lançou um terrível olhar mensurador a ponto de estrangulá-lo. Entre o corpo primeiro e o segundo, entre o corpo do homem e o corpo palimpsesto transformativo se configurou um território de massacre e massacrante, cuja engrenagem caótica e violenta não permitiu que nenhum dos corpos conseguisse sair ileso. E, foi só no ventre do corpo palimpsesto transformativo que a respiração, em forma de suspiro, desceu ao inferno dantesco e criou uma espécie de vazio mascarado.

O corpo feminino de Lady Cherlet entendeu que para gritar não precisava de força, precisava apenas de fraqueza e que a sua vontade de viver ganharia força na fraqueza, pois viveria para poder recarregar a fraqueza com toda a força de reivindicação. Ela também sabia que, ainda assim, o masculino não seria comprimido. O masculino dos corpos, mesmo nos femininos, segundo Félix Guattari, nunca será um devir já que a masculinidade, ativada nos corpos, continuará atuando neles com a força de uma máquina, cujo motor, uma vez ligado, jamais deixará de contaminar tudo o que estiver a sua volta. Inclusive nos corpos palimpsestos transformativos como eram os criados por Lady Cherlet.

Assim, os corpos da minha dança dançam com todos os corpos que cansados não podem morrer nem viver. São forças e potências como as de um relâmpago disposto a rasgar nossos olhos. Relâmpagos que não dizem sim a tudo o que vem do céu. Relâmpagos que riem dos corpos que dizem sim a todos os discursos nascidos em nome de uma determinada hermenêutica celestial.

Se alguma vez chegou até o corpo de Lady Cherlet um desses relâmpagos, posso te afirmar, meu querido Bagoas, que ele não veio diretamente do céu. Ele veio da escuridão dos discursos de outros corpos. Talvez ele tenha origem sagrada, porque não? Mas, talvez seja de um sagrado profano. De um sagrado que é igual ao dos indivíduos que olham para a luz do céu, através das diferenças e das diversidades. Indivíduos esses que riem dos homens que olham para a luz do céu em busca de seus discursos ajuizados como força de um poder dominador.

É desse sagrado profano que vem o relâmpago, que me pede para desvelar as danças das bichas, das travestis, das prostitutas, dos marginais, dos desejos mais puros e insanos. Um relâmpago criador, ao qual se segue, resmungando, mas obediente, o prolongado toar da ação e da aliança com o meu próprio sagrado que, de alguma forma, também se constitui em sagrado normatizado que vem do céu. Talvez, sem me dar conta, eu tenha jogado dado com o mesmo deus dos inquisidores, assim como Nietzsche (2007), também o fez:

Se alguma vez joguei dado com deuses, na mesa divina da terra, fazendo que a terra tremesse e se rasgasse, despedindo rios de chamas - porque a terra é uma mesa divina que treme com novas palavras criadoras e com um ruído de dados divinos – como não hei de estar ansioso pela eternidade, ansioso pelo nupcial anel dos anéis, o anel do regresso?⁶⁵ (NIETZSCHE, 2007, p. 100)

O anel do regresso, nesse caso, se assemelha ao eterno retorno. Isso é: volta lá para provocar encontros e transformações no aqui. Dessa forma, procuro regressar às minhas memórias para poder voltar em estado de devir para teatralidade dançada. Ou como uma dança insurgente, uma fuga do mundo real, para encontrar no sonho símbolos semelhantes ao sonho de Nietzsche em O Viajante e sua sombra:

Nossos sonhos, para o caso em que, uma vez por exceção, prosseguem e se completam – geralmente o sonho é uma confusão – são encadeamentos simbólicos de cenas e de imagens, em vez do relato em linguagem literal. Modificam os acontecimentos, as condições e os espíritos de nossa vida, com uma audácia e uma previsão poética que nos surpreendem sempre na manhã seguinte, quando deles nos lembramos. Dissipamos demais nosso senso artístico durante o sono e é por isso que durante o dia somos muitas vezes tão pobres desse senso (NIETZSCHE, 2007, p. 100).

A dança a que me propus, em “Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu”, em parte, teve origem em confusões, encadeamentos simbólicos de cenas e de imagens que, em vez do relato em linguagem literal, busquei uma previsão poética corporal. Talvez, hoje, te escrevendo essa carta, metaforicamente, represente a manhã seguinte ao sonho de Nietzsche. Entretanto, ao contrário do sonho, durante as composições coreográficas, eu estava bem acordado. Eu busquei concentrar o meu senso artístico para que, ao dormir, eu sonhasse o sonho de Lady Cherlet e, ao acordar, eu já estivesse esgotado dele e dos corpos dos atores/bailarinos e atrizes/bailarinas.

⁶⁵ Frederich Nietzsche - Assim Falou Zaratustra. 2006, p. 185, texto 3

Dessa forma, meu querido, a experiência dançada que te relatarei a seguir, enquanto processo de criação, certamente exigiu-me algumas partidas de dado com Deus, na mesa divina da terra, fazendo com que a terra tremesse e se rasgasse, despedindo-se dos juízos dos homens, porque a terra é uma mesa divina onde jantam os homens que tremem diante de novos e diferentes encadeamentos simbólicos de cenas e de imagens poéticas insurgentes. Principalmente, quando essas imagens colocam em jogo todo o banquete divino em que os homens costumam lambuzar seus bigodes e seus falos.

Se os homens sentam à mesa com Deus para encherem seus estômagos esfomeados e logo vomitam sobre nós todos os dejetos mal absolvidos, nós os mastigamos novamente e cuspiamos de volta sobre a mesa dos homens, em forma de poesia dançada. Foi esse o som da música que procurei coreografar nessa experiência. Procurei o som das palavras engolidas, o som das palavras-dejetos, o som das palavras cuspidas e convoquei alguns corpos palimpsestosos transformativos no mais “baixo corporal” para que as dançassem. A dança de palavras-dejetos performatizadas. E eles se recriaram, se reconfiguraram e dançaram. Dançaram nos becos imundos onde o mundo é bem menos dos homens e mais das bichas, das prostitutas e de todos os corpos abjetos excluídos pelos homens “imagens de Deus”. Todavia, é bem possível que os corpos dos homens estejam impregnados nesses outros corpos como forma de enunciação. “...a forma e a aparência do corpo se dão sobre um terreno que já está discursivamente traçado e constituído” (SALIH, 2012, p. 105).⁶⁶

Não entenda isso como uma lamúria, meu querido Bagoas. Não tenho uma noção bem clara sobre o que significa a palavra lamúria. Por isso, o que te escrevo aqui gostaria que não fosse lido como lamúria, mas como uma curta reflexão feita durante o ato de relatar a mim mesmo uma curta/experiência com a dança num devir teatralidade e dramaturgia corporal.

Ao pensar sobre relatar-te a mim mesmo, uma grande questão me veio à mente, em forma de uma perturbação: não seria um ato de soberba tentar relatar-me? No entanto, ao questionar-me sobre isso, cheguei à conclusão de que, ao ter que desenvolver uma investigação externa, isso é: pesquisar o trabalho de algum grupo ou de um determinado coreógrafo/encenador, com o qual eu talvez nunca

⁶⁶ Sara Salih em Judith Butler e a Teoria Queer.

tivesse convivido e, posteriormente construir uma escrita sobre o trabalho observado, será que eu também não estaria sendo pretencioso? Procurar categorizar um universo estético de um determinado criador e produzir uma escrita, relatando minhas impressões, por mais que eu procurasse estudar o trabalho dele, não seria também um princípio de presunção de minha parte?

Portanto, meu querido Bagoas, me parece ser, sim, presunçoso de minha parte querer te relatar o trabalho de outro criador, que não eu, correndo risco de cometer alguns equívocos que, de alguma forma, pudesse vir a causar descontentamento ao mesmo. Diante desse olhar cauteloso, prefiro relatar-te a mim mesmo e a minha experiência com uma criação cênica dançada. É claro que não é um exercício fácil. Pergunto-me, enquanto te escrevo, sobre o tipo de domínio que possuo acerca daquilo que penso ser? Sobre como me percebo e sobre como os outros devem me enxergar. Encontrar respostas para essas questões não é uma tarefa fácil e talvez seja quase impossível. Não é fácil fornecer um relato sobre si mesmo, nem tampouco sobre determinados processos de criação, principalmente quando diversos "criadores" já o fizeram. Sendo assim, aproveitando que acabo de embarcar em uma onda imaginativa, para propor-te parar de pensar e ir direto à descrição da minha dança. Entretanto, como podes perceber, a cada nova onda que embarco e a cada tentativa que faço de relatar-te a minha prática em si, alguma coisa acontece ou se apresenta na minha frente, que me mastiga, me engole e depois me vomita em um ritmo acelerado e desigual, que me empurra para outros lugares de contaminação dessa escrita.

Pois bem, é com essa coisa, que mastiga, que engole e regurgita, repetitivamente, que quero iniciar esse relato. Pronto, fui mastigado, engolido e regurgitado outra vez. Que coisa é essa? Será uma máquina invisível? Será uma força, uma potência de articulações virtuais? Ou será uma estrutura de poder organizada em uma performatização existencial da espécie humana, que refuta a minha capacidade sintética? Ou é tudo isso e muito mais junto? Que diabo é esse? Minha escrita objetiva foi rejeitada e substituída por um fluxo, vindo, não sei de onde. Fui jogado para outro lugar. Fui jogado para uma escrita outra.

Não quero negar o fruir desse processo, mas também não pretendo me tornar um "chato", sobretudo, porque nessa escrita eu não quero ser nada. Portanto, vamos logo a essa nova força, que se traduzirá em forma de escrita. Vamos iniciá-la com alguns questionamentos, que retomam uma frase do parágrafo anterior: "Que Diabo

é esse? ” E aqui já me lanço uma nova questão: Que diabo é esse Diabo citado anteriormente? Que poder possui o poder diabólico do Diabo? Que papel ele tem nessa performatização existencial, dessa estrutura de poder que me faz ficar dando voltas ao invés de iniciar logo esse relato? É difícil encontrar respostas para isso, porque encontrar resposta significa ser pragmático, ter que pensar de forma distanciada e o Diabo que dança a minha dança e que nela revela as verdadeiras faces de Deus, funcionam no indivíduo assujeitado apocalíptico como uma epidemia virótica, em que o vírus é invisível e a contaminação é inevitável. É um vírus que chega sem procedência aparente e só vamos descobrir que fomos infectados, quando nossos corpos já estiverem febris e molestados. Não são raras as ocasiões em que só nos damos conta, quando nossos corpos sufocam e agonizando tentam escapar à assustadora figura da morte.

Nossos corpos ficam contagiados, impregnados pela potência virótica, a ponto de pensarmos que, assim como as vacinas, é no próprio vírus que encontraremos a cura. Talvez seja essa potência que esteja me contagiando e eu não tenha força suficiente para me libertar, conseguir mergulhar de vez no relato dos corpos e no agenciamento da dança que pretendo relatar-te. Contudo, acho que, de alguma forma, eu já estou introduzindo um relato sobre mim mesmo. Acho que ao relatar-te a potência da virose, que me sufoca e me cega, que diminuindo a minha capacidade de tomada de decisão, me faz ser só mais um elemento desse conjunto de infectados. Ou será que já estou me fazendo perceber enquanto criação e criador de movimentos e expressões fruidoras?

Essas “cargas viróticas diabólicas” são arbitrárias e estão disfarçadas nos meus enunciados. Elas agem sobre mim como forças opressoras e sem que eu perceba, no bojo da performatização da linguagem, eu enquanto sujeito, as passo adiante, ao mesmo tempo em que as potencializo mais ainda. Segundo Butler, o sujeito é um construtor, em grande parte, da substância das forças opressoras, que se fortalece mais ainda nos corpos sujeitados, que também, “como em um movimento dialético”, as fortalecem. A pergunta, nesse caso, é: que sujeito ou o que do sujeito essas forças fortalecem? Nesse instante, eu não quero e nem possuo capacidade de fornecer uma resposta. Eu, nesse momento me constituo, em grande parte, de tudo isso, o que me impossibilita de fornecer qualquer diagnóstico. (BUTLER, 2010).

Talvez eu esteja com tanto medo de me desconstruir ao tentar me relatar-te,

meu querido Bagoas, que fico vomitando palavras em uma tentativa de me desintoxicar delas. Talvez, o meu instinto frankensteiniano ainda esteja adormecido e eu prefira te escrever dentro de uma espécie de bolha que, não sei por que razão, me protege e me proporciona uma falsa sensação de completude. Eu sei que para seguir adiante eu preciso me recriar, me reinventar bem longe dos princípios stanislawiskianos, ainda que operando com o meu corpo cotidiano. Deixa-me vomitar palavras. Talvez chegue a um ponto em que eu esteja tão vazio delas que seja possível reinventá-las ou, reorganizá-las, em uma sequência diferente, de forma que seja necessário repensar as construções dos corpos insurgentes.

O nascimento do sujeito histórico, segundo o pensamento foucaultiano, é semelhante à criação de uma personagem para Stanislawisk em “A Construção da Personagem” (1983)⁶⁷. Para Foucault, ao nascer, o sujeito é colocado em um tempo histórico que determina características e agenciamento do indivíduo, enquanto ser sujeitoado e que, ao longo do tempo, as estruturas de poder, que são as mesmas que determinaram o estatuto primeiro do sujeito, continuarão a influenciá-lo (1977). Stanislawisk, em circunstância bem diferente, vai dizer que para construir uma personagem é necessário que se lance mão de fatos históricos e memórias emotivas do próprio intérprete para que, de posse dessas sensações, resulte a personagem criada. Butler, por sua vez, convergindo com o pensamento foucaultiano, diz que o sujeito, apesar de sua subjetividade, que lhe permite graus de singularidade, não tem como fugir de uma estrutura de poder performativa. (BUTLER, 2010).

Dessa forma, ao nascer, o sujeito está pré-determinado a ser um resultado de um modelo pré-determinado. Diante disso, desse exemplar, segundo Foucault, nos tornamos sujeitos e como tal somos construídos. Quando Lady Cherlet nasceu, por exemplo, disseram à sua mãe que “ele” era um menino. Ao dizerem isso, juntamente com o corpo da criança, também entregaram à mãe a forma de como e onde ele seria moldado, enquanto sexualidade, identidade de gênero e tudo o que acarreta esses conceitos dentro de uma cultura cisheteronormatizada. (FOUCAULT, 1977).

Lady Cherlet, desde que nasceu, no interior de uma cidade do estado do Rio Grande do Sul, segundo o pensamento butleriano, estava inserida em uma estrutura discursiva performatizada. A mesma estrutura discursiva também estava na sua mãe e em todas as pessoas da sua família. Melhor dizendo, já estava em toda a

⁶⁷ Comparação minha, feita por aproximação e semelhança entre os dois pensamentos.

sociedade eurocêntrica colonizada, supostamente civilizada, de forma a exercer pressão a qualquer sinal de diferença.

A “Rainha da Noite”, por exemplo, nasceu menino. No entanto, era um menino diferente do modelo que estava na cartilha entregue a sua mãe, porque conforme crescia nutria loucas paixões por outros meninos e gosto por coisas que estavam listadas na cartilha das meninas. Não se tratava de desejos sexuais, propriamente ditos, mas desejos múltiplos. Sentimentos que lhe sufocavam o peito e reprimiam sua sexualidade. Então, ela se recolhia em um silêncio e, do mais fundo do seu “casulo”, sonhava com os seus menininhos. Ela se deprimia por eles e fantasiava encontros romanceados, no bosque próximo ao grande lago azul, onde receberia lindos buquês de flores, seguidos de beijos e carícias de seus intocáveis amantes. Tudo em vão, porque haviam entregado um formulário a sua mãe no dia do seu nascimento e, diante disso, a família inteira, estendida aos vizinhos e ao resto do mundo cisheteronormatizado, lhe diziam que tais comportamentos eram “errados” e “pecaminosos”.

Lady Cherlet não podia ser diferente, porque assim lhe construíram. Então, ela era um menino estranho, que enxergava o mundo diferentemente de seus irmãos e parentes mais próximos, que haviam nascido com um falo. Sentia-se um estranho, mas não contava isso para ninguém, porque era um “problema” que ele (menino) tinha. Um “problema” que era só dele. Então, ele pensava que era doente, uma espécie de castigo para a família. Que, ao morrer, iria para o inferno e, que o inferno, conforme lhe narravam, era terrivelmente quente. Ele procurou cura para a sua doença: foi às igrejas evangélicas, aos centros de umbanda, psicólogos e alguns bordéis da cidade. Das mulheres dos bordéis, ele sentia “pena” e “desprezo”. Não me pergunta o porquê que ela sentia pena das prostitutas, mas que sentia, ele sentia.

Lady Cherlet tentava ser um sujeito “normal”, isso é: o modelo do exemplar que fora entregue a sua mãe no momento de seu nascimento. Entretanto, o “normal” que ele buscava não estava nela e nem ao seu alcance. Ela não conseguia e isso lhe enlouquecia. Era-lhe muito difícil aceitar que tinha um corpo, gostos e desejos sexuais diferentes aos de seu irmão, um ano mais velho que ela. Era insuportável a ideia de que poderia ser a “bicha”, o “fresco”, o “veado”, o “putão”, o “roelinha”, a “piada”, o “cu do mundo”, o filho de um diabo impiedoso. Era-lhe muito difícil aceitar que era uma cria do capeta. Principalmente daquele Diabo impiedoso, que sempre

Ihe foi pintado como o oposto de Deus. O inferno era um lugar quente demais para a eternidade de sua alma. Suas labaredas faziam sua alma gemer de dor. Como é que alguém, em sua lúcida e apavorada consciência, poderia desejar habitar esses lugares destinados às "pobres criaturas" de sexualidades desviantes? Lady Cherlet não queria. Era exatamente esse pensamento que Ihe impulsionava, quando criança, a continuar viva: "eu não sou bicha". Esse jogo de ser e não ser parecia funcionar em algumas ocasiões, já que havia dias que o sol parecia estar mais brilhante e ele se entregava aos pensamentos românticos, beijando os lábios de um de seus meninos, enquanto se masturbava.

Os conflitos de Lady Cherlet não se esgotaram na sua infância, pelo contrário. Ela⁶⁸ me contou que, durante muito tempo, procurou ficar em casa, isolada em seu quarto. Lembro-me que ela havia acabado de voltar do hospital logo após fazer a cirurgia de resignação de seu sexo. Era madrugada e chovia muito, enquanto bebíamos vinho. – “Eu tinha, sei lá, uns doze ou treze anos por aí quando fiquei sozinha quarenta dias trancada no meu quarto. No décimo quinto dia, a minha cabeça parecia que ia explodir. Eu não comia e a fome ia me tornando débil. Só a minha cabeça estava débil, porque o resto de mim não deixava os meus meninos sossegados. Todas as noites, no início da minha reclusão, um deles vinha me visitar em meus devaneios eróticos. Depois de alguns dias, as visitas foram ficando mais espaçadas, até sumirem de vez. O meu corpo estava tão frágil e a minha cabeça tão vazia que cheguei a acreditar que me havia “curado”. No quadragésimo dia de reclusão, a minha prima, filha da minha tia, irmã da minha mãe ia se casar. Eu fui tirado do quarto pela minha mãe para ir junto ao casamento. Sempre chega o dia em que tu vais a um casamento”... – Aqui, ela soltou uma longa gargalhada - “Tu chegas lá e lá está ela, a noiva, toda vestida de branco e, ao lado dela está ele, o noivo, todo vestido em um terno de linho azul, coisa mais linda. O noivo da minha prima parecia ter saído de um conto de fadas. Diante da imagem do noivo, a gente não tem a menor noção de onde vem um sentimento inexplicável, que te faz querer estar no lugar da noiva. Tu olhas para o noivo como se olhasse para um mundo a parte. Um mundo em que só cabe tu e ele. Então, tu sonhas com o dia em que ele vai chegar do trabalho, tu vais servir o jantar e sentar na perna dele e, juntos, entre um beijo e

⁶⁸ Aqui passo a utilizar o pronome “ela” porque se refere à Lady Cherlet adulta diante de sua nova identidade de gênero. Até então fiz questão de misturar os pronomes “ele” e “ela” exatamente para te confundir já que, na maioria das vezes, essas construções são confusas e não dão conta das diversidades de identidade de gênero.

outro, vão compartilhar os acontecimentos do dia. Tudo passando pela tua cabeça, enquanto tu olhas para o casal, tentando disfarçar com um sorriso totalmente desbotado. Eu fiquei assim, totalmente sonhadora, olhando para o noivo da minha prima. Nossa! Estava tudo tão perfeito! A lei de Deus abençoando, a lei dos homens abençoando, a família abençoando, os padrinhos e os convidados todos muito felizes abençoando. Ela estava protagonizando o meu sonho. Duas famílias se unindo em uma só. Parecia o conto de fadas mais perfeito.... Então, tu olhas mais uma vez para a noiva com aquele longo vestido branco e sonha um dia estar igual a ela. Olhas o noivo e sonha um dia poder ter um igualzinho. Tudo isso acontecendo enquanto tu estás ali, totalmente só, procurando controlar os gestos físicos em uma imitação dos corpos "normais" masculinos, para que ninguém te chame de bicha. Tudo em vão. Tudo errado. Tu só queres ser a noiva e ter um noivo para ti. É pedir demais? ” – O estranho é que ela não estava triste, enquanto me falava tudo isso. Pelo contrário, ela gargalhava enquanto me falava sobre suas fantasias eróticas com o noivo da prima.

É desse jeito, querido Bagoas, que a performatividade atua sobre o sujeito construído dentro de formas, cujos moldes têm origem na cultura falocrática e cisheteronormatizada. Modelo que refuta qualquer possibilidade de um dia o sujeito ter o seu noivo/bicha, noiva/homem, noivo/mulher, ou seja, lá que tipo de união for desejada, desde que vista como possibilidades de realização de desejos e de constituição de afetos.

Assim, o corpo de Lady Cherlet se deixou levar pelo mundo das metamorfoses sexuais. Hoje, por exemplo, o corpo/espectro dela não tardará a entrar em cena para exibir toda a performance/arte do seu sexo em uma experiência dançada em que viverá toda a potência de seu último gênero. Ela sabe que, enquanto dançar, eu vou anotar cada movimento de seu corpo para transformar seus gestos na escrita da minha investigação, em uma perspectiva do corpo palimpsestoso transperformacionalizado. Um corpo que utiliza o “baixo-corporal”⁶⁹ em estado de arte. Barros (2011), ao refletir sobre o estado de arte do corpo vai dizer que:

O corpo em ação é uma presença, uma imanência, uma fissura e uma disfunção nos sistemas deterministas e concluentes; o corpo se escapa, se

⁶⁹ Baixo-corporal, segundo Bakhtin, refere-se a todas as partes do corpo consideradas potentes no realismo grotesco. Vísceras, pênis, vagina, ânus, garganta, etc.

nega, se transforma, se dilui, se desdobra e exige sua instabilidade assimétrica e fractal como dinâmica de criação; já não existe um corpo unívoco, é impossível, sempre são uma progressão de corpos, não-corpos. (BARROS, 2011, p. 146)

Quando, nesse caso específico, me refiro a um corpo palimpsesto transperformacionalizado, estou me referindo à “polifonia”⁷⁰ poética de um determinado corpo bicha que boa parte de seus traços, sobrepondo aos mesmos uma nova camada de signos e símbolos, em um processo de transperformacionalidade de gênero ou de um devir feminino qualquer, em virtude da arte e da dramaturgia da cena. O corpo do artista, nesse caso, também está associado, além das potencialidades já descritas por Barros, com os demais signos da cena (luz, cenário, figurino, etc.), que, nesse caso específico, ajudava no agenciamento da composição do território dançado pelos corpos de “Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu.” Assim, quando me refiro a um corpo transperformacionalizado, estou falando do corpo em estado de arte, enquanto significado simbólico no contexto estético, durante o ato do acontecimento artístico, considerando os diferentes e diversificados discursos que nele se fazem presentes. Refiro-me à força dos corpos bichas que escapam aos arquétipos masculino/feminino e se avizinham dos corpos sem órgãos, dos corpos em devir. No que se borra do corpo ontológico e se faz imagem/símbolo em movimento.

No caso dessa dança é o corpo palimpsesto transperformacionalizado, enquanto fundamento poético, que se funde no próprio objeto estético da cena como acontecimento dançado. Um corpo em estado de dança, quando na cena, é o corpo potência do artista transformado em estética do próprio acontecimento corporal, transformado em linguagem simbólica da cena. Dessa forma e já retomando o raciocínio, introduzido no início desse parágrafo, além de as questões ligadas ao sexo, à sexualidade e às identidades de gênero, enquanto objeto de estudo, também, me interessava observar a polifonia dos discursos presentes nos corpos palimpsestosos transperformacionalizados, enquanto potências poéticas, da cena que se faz estética, a partir de todas as suas contaminações.

Judith Lynne Hanna, em *Dança, Sexo e Gênero*, diz que como rito ou

⁷⁰ Quando utilizo o conceito de polifonia para falar da linguagem e da diversidade discursiva presente nos corpos palimpsestosos transformacionalizados em estado de dança, me refiro ao pensamento bakhtiniano, sugerindo que esses, enquanto dançavam, colocavam em jogo uma multiplicidade de vozes ideologicamente distintas, as quais resistiam a um determinado e possível discurso autoral.

acontecimento social, quer como arte do teatro, a dança tem uma capacidade importante e ainda pouco reconhecida para mobilizar o sujeito e persuadi-lo sobre o que é ser homem ou ser mulher. Segundo ela, essa capacidade não é reconhecida, em parte, porque se constitui de uma herança puritana, que influenciou os papéis sociais durante a Revolução Industrial.

Para Hanna (1999), o corpo, como instrumento da dança, tinha de ser utilizado ou negado a serviço da moralidade e da produtividade econômica. A autora diz também que:

O ato social de dançar, na sociedade contemporânea, é frequentemente parte da corte. A dança teatral, do mesmo modo, pode levar a ligação entre os bailarinos e os espectadores. Mais frequentemente, dançar estimula a fantasia sexual representada para além da troca entre executante da dança e plateia. (HANNA, 1999, p. 28).

A pesquisadora, nesse caso, está se referindo a um dos mecanismos de adaptação a determinado meio como um processo de seleção natural, o processo do extinto reprodutivo, onde a dança, segundo ela, frequentemente ostenta um determinado atrativo sexual, proporcionando fantasias ou liberdades, revelando, com isso, informações como prelúdio para encontros que levam à conjunção. Nesse caso, a autora está se referindo às sociedades em que a escolha de um parceiro é influenciada pela habilidade exibida em uma dança que, segundo ela, incorpora qualidades capazes de predizer o sucesso na vida.

A “seleção natural”, segundo Hanna, favorece os indivíduos com perícia na dança. Ela cita alguns exemplos entre os “igede” da Nigéria, onde uma notável apresentação de dança pode conquistar para um homem uma esposa. (Hanna, 1999, p.28). Mas, a autora vai além, ela diz que o impulso dos animais não-humanos, para garantir a reprodução das espécies, estimula as exibições de movimentos ritualizados, dramáticos e coloridos, que são mencionadas como “dança do acasalamento”.

Mas a autora também reconhece a dança como parte de um sistema de comunicação cultural. “...a dança pode transmitir propositadamente informação ou proporcionar um canal aberto” (Hanna, 1999, p.29). A autora diz ainda que um “bailarino codificador” leva ideias e sentimentos ao conhecimento de outro “decodificador”, por meio de um código mantido em comum, e que os padrões cinéticos evidenciam visualizações das relações sociais e do comportamento sexual.

Mesmo quando um bailarino só pretende desenvolver formas de movimento, diz-se que o corpo do bailarino desaparece no movimento; mesmo quando a forma do corpo é obscurecida pelo vestuário, signos e símbolos da sexualidade podem ser interpretados na dança, e sentimentos erráticos ou lúbricos despertados (HANNA, 1999, p. 30).

Querido Bagoas, tu percebes quanto que o pensamento de Hanna, nesse trecho destacado, opera de um lugar sexista e até quase ingênuo? Tu percebes que em todas as falas, ela utiliza o termo “o bailarino”, em uma perspectiva de afirmação heterossexual que atrai a fêmea também heterossexual? Ela não leva em consideração, pelo menos nesse trecho de sua escrita, a possibilidades de outros corpos dançarem para atraírem corpos outros além do ele/ela. Os corpos descritos por Hanna, nesse trecho específico, carregam um poder performativo que, segundo ela mesma afirma ser construídos na cultura.

São corpos de homens heterossexuais que ao dançarem atraem as fêmeas em um ritual de “seleção natural”. Será que essa seleção é tão natural assim? Butler nos diria que não. Butler diria que esse ritual faz parte de uma construção de uma linguagem sexista performatizada. Um arranjo normativo que nada tem a ver com questões puramente ontológicas, mas uma construção que carrega em si elementos ontológicos, que se agrega a novos discursos que, em geral, estão associados com as estruturas de poder, tanto simbólicos quanto reais (BUTLER, 2010).

Dessa forma, Bagoas querido, o pensamento de Hanna, se pelo lado histórico me seduz, por outro me leva a discordá-lo. Eu gostaria de ler, em Hanna, a sedução e a estética dos demais corpos que dançam. É claro que me refiro à cultura da dança ocidental. Mais específico na dança de aculturação dos povos colonizados latino-americanos. Como a diversidade dos desejos representados nos tangos queer argentinos, por exemplo.

Foi nesse sentido, que busco uma dança que seja dançada por outros corpos, que construí a experiência que te relatarei logo a seguir. É claro que, de forma alguma, dispense o pensamento de Hanna. Pelo contrário, eu me aliei a ele para produzir a minha experiência prática e minha própria escrita. Gosto muito quando ela cita o exemplo dos animais e sua “dança do acasalamento”. Gosto, porque neles, nos rituais dos animais, que dançam para acasalar, está clara a relação com o instinto natural de cada espécie. Nas danças dos pássaros, por exemplo, não se percebe a performatização de um discurso cultural de poder, mas um devir potência

criadora. O próprio ambiente natural em que os animais praticam seus atos de acasalamento faz parte do agenciamento do território onde a dança em si já é um devir, um estímulo, um movimento não arquitetado, mas fluido. Dessa forma, as danças dos pássaros me interessam, assim, como me interessam as danças dançadas por corpos outros. Corpos veados, bichas, frescos, putos, travestis, transexuais, etc.

Será que Lady Cherlet não poderia dançar a dança do acasalamento, pelo simples fato de ter desejado vestir o vestido da noiva, ao invés de o terno do noivo? Sim, por que nesse caso, a dança dela não teria nenhuma relação com a “seleção natural” de Hanna? Será que olhar para o arranjo linguístico e o valor simbólico que estão por trás de a “seleção natural”, não vai nos fazer enxergar alguma semelhança nos arranjos culturais que estão por trás da valoração dos sexos masculino/feminino como “naturais” e “verdadeiros”? Será que as “verdades” são as mesmas que nos constroem em categorias diferenciadas, onde somos circunscritos e, de alguma forma, classificados para sermos aprovados ou reprovados? Será que mesmo querendo estar no lugar da noiva, ao mesmo tempo em que se calava, Lady Cherlet também não estava se constituindo dessas verdades excludentes? Não sei. Não sei responder. Não sei de nada. Só sei que tenho pensado muito sobre tudo isso. Sei que algo me mastiga, me engole e me vomita o tempo todo. Talvez sejamos apenas dejetos antropofágicos dessa máquina chamada “estrutura de poder performatizadora” que, ao mesmo tempo em que queremos nos libertar, a atraímos e a potencializamos através de nossos próprios discursos. Será isso, meu querido?

Bom, diante do que já te escrevi até agora, acho que é chegada a hora de abandonar-me um pouco para que a minha dança tome conta das próximas páginas dessa narrativa. A partir de agora, a grafia, que será sobreposta nas páginas, até então em branco, comporá a coreografia do meu dançar, para que tu te deleites com a poesia dos corpos, das sombras da lua, dos corpos das pessoas da noite, dos corpos sagrados. Quero que te deleites com uma dança que foi cadenciada, especificamente, para ser um movimento de insurreição poética dos corpos incidentes.

4.2. O que busquei para a minha dança em “Censuradas - SOS Mulheres Em Vênus ou Travestis na Porta do Céu”

Em primeiro lugar, eu procurei criar um território de agenciamento de potências que, de alguma forma, fugisse dos modelos sexistas de atitudes e comportamentos de papel sexual. Procurei engendrar um oceano de corpos palimpsestosos transperformacionalizados em que os próprios corpos pudessem derivar em canoas de papel sem medo dos monstros que habitam as profundezas. Assim, a dança resultante do devir das águas-corpo transperformacionalizados deveria ser uma dança em fluxos que buscasse não um realismo simbólico, mas uma metáfora ao realismo simbólico, onde as coreografias dançadas deveriam fugir dos princípios culturais heterossexistas.

A potência a ser dançada pelos meus corpos transperformacionalizados deveria se aproximar às exhibições ritualizadas pelos animais não-humanos em suas danças do acasalamento. Ao mesmo tempo, os movimentos dançados deveriam operar como uma narrativa corporal de subversão aos rituais e ortodoxias colonizadoras judaico-cristãs.

Os arranjos óticos das mensagens de sexualidade, produzidos para essa dança, necessariamente, deveriam provocar no espectador a aquisição de novos e diferentes questionamentos sobre os corpos e suas metáforas, de forma que retorçam e desarranjem os valores, os juízos e a moral sexista, patriarcal e falocrática heteronormativa.

Assim, os corpos que dançariam, deveriam estar disponíveis para executar a dança, buscar as potências do devir e agenciar seus movimentos na fluidez e na fruição do momento dançado. Momento esse onde tudo deveria fazer parte de um jogo em movimento, em estado de improvisação e fruição.

Na dança que propus, os corpos não deveriam estar prisioneiros de papéis sexuais e nem ficar sufocados pela sua própria sexualidade reprimida, mas dançar em estado de ebulição criativa e de libertação da própria sexualidade, como um lugar de escape e extravasamento.

Dançar a minha dança, para os demais corpos transperformacionalizados, que se somaram ao de Lady Cherlet, em princípio, deveria ser um estado de libertação e comunhão da diferença, ao mesmo tempo, em que os mesmos deveriam experimentar outros devires corporais e outros devir dançados, em que o que já foi dançado não voltará mais e o que virá será sempre uma dança outra diferente, em um corpo outro também diferente.

A dança proposta deveria ter o efeito de transformação do corpo, de forma

que uma vez que o corpo tenha executado o primeiro movimento, ele já não seria mais o mesmo, pois o movimento dançado o transformaria em potência para o próximo movimento. Dessa forma, a dança deveria ser sempre uma pista de agenciamento e de devir territórios outros a serem explorados pelos corpos.

Os corpos transperformacionalizados deveriam se colocar no tempo/espaço como novos territórios a ser explorados pelo cartógrafo que, seguindo algumas pistas, construiria sua cartografia improvisada, substituindo o que é fala pelo que é movimento. Malufe, em “O Devir Voz do Poema”, se questiona:

O que será isso de uma escrita que traz afetos da voz que fala? Fico pensando o que seria exatamente esse devir, o devir-voz: o texto atravessado por forças que vêm da vocalidade, da voz que fala alto, ou fala baixo, da voz que conversa, o som da voz que escutamos em uma conversa. (MALUFE, 2006, p.22).

Esse devir de Malufe é o mesmo devir que me interessa para pensar a força que eu buscava nos corpos que dançariam a minha dança. É um devir que me interessava e continua a me interessar, principalmente, depois que passei a olhar para o meu próprio corpo e percebê-lo como uma potência que também dança.

No acoplamento do meu corpo com a minha sexualidade e com o espaço vazio, tenho percebido que não importa quanto um corpo possa ter habilidade para dança ou não, mas que o importante é quanto um corpo se deixa fruir para e com o que ele vai dançar.

É esse o devir que me interessava para a minha dança, um devir que deixasse passar os múltiplos corpos que se cruzavam em um só. É, nesse sentido, que o que digo buscar para as poéticas dos corpos da minha dança seja sempre um devir, uma captura, uma contaminação, onde os corpos pudessem, enquanto dançavam, ficar soando como se fossem um encadeamento de contrações e expansões de sons propagados pelo espaço. De movimentos de buscas de outros corpos que unidos produzissem novos, diferentes agenciamentos e novas e diferentes identidades de gênero e, até mesmo, diferentes sexualidades.

4.3 O que foi servido no banquete dos corpos dançantes

Em primeiro lugar, eu não sabia se queria oferecer um cardápio extremamente definido, já que nem eu tinha noção de onde, quando e como

pretendia chegar a um determinado resultado estético que fosse degustável. Em segundo, entregar um cardápio estético com objetivos definidos me parecia não deixar espaço para o tempero que cada corpo poderia oferecer e eu preferia a surpresa do não imaginado, do ainda não degustado, das possibilidades resultantes do processo de criação coletiva.

Assim, muitas coisas me atravessaram, enquanto eu pensava no sabor de tudo isso. Essa ausência de refinamento no meu paladar, de alguma forma, me inquietava enquanto eu me sufocava com as receitas. Entre as minhas dúvidas estavam a questão normativa das construções das sexualidades butleriana. Ainda, as questões de violência contra as pessoas, que escapam ao sexo masculino (heterossexual). As contradições e as violências que se escondem por trás dos discursos e das ortodoxias das igrejas cristãs também eram levadas em consideração durante a escolha das receitas.

Eu queria algo que se assemelhasse com uma feijoada grotesca, cujos ingredientes incluíam testículos, falos, ânus, bocas e línguas. Muitas línguas semelhantes as que foram preparadas para a ceia dos papas, que, indiscutivelmente, foram muito bem servidas na ceia profana. A minha feijoada em nada deveria se assemelhar com as que estamos acostumados, compostas de pés e orelhas de porco; já que esses ingredientes foram refutados e, no lugar deles, seriam inseridos seios, vísceras, falos, vaginas e outras partes do “baixo corpo” humano, tudo de forma viva, a cores e atuantes. Assim, inclusive, ao serem colocados falos e ânus no mesmo caldeirão seria irrefutável a promoção de um belo e desejoso encontro erótico, uma relação sexual anal, especificamente, entre dois corpos aparentemente masculinos. Eu intuía, desde o início, que o modo como esse arranjo repercutiria nos corpos, iria apimentar ainda mais o tempero do banquete dos meus corpos transperformacionalizados e que, essa pimenta, de alguma forma, não seria nenhum “refresco” aos olhos do espectador. De fato, isso aconteceu. Em uma das apresentações, quando dois dos corpos *seminus* começaram a dançar, uma senhora deixou o seu lugar na platéia e dirigiu-se ao saguão do teatro onde ficava a bilheteria. Ela, a senhora, ao ser perguntada se precisava de algo, respondeu, de forma educada e gentil: “Estou indo embora”. Então, a moça da bilheteria lhe perguntou se não havia gostado da peça, pois ela devolveria o valor pago pelo ingresso. Foi nesse momento que a senhora respondeu, da mesma forma educada e gentil: “Não, minha filha, o espetáculo é muito bom eu é que não estou preparada

para ver. Eu ainda não consigo ver cenas onde dois homens ficam dançando nus como se estivessem... Me entende? Mas, a peça é muito boa”. Ela disse isso e se retirou na direção da porta de entrada do edifício.

Como podes ver, meu querido Bagoas, tempero foi o que não faltou. O problema estava no segredo da alquimia, isto é, na habilidade de combinar os temperos e os colocar em cena de forma que os corpos pudessem dançar, metaforicamente, uma estrutura tão complexa como é o poder normativo e, com isso, produzir fruição e entendimento por parte do espectador.

A dança a que me propus, precisava ter um papel fundamental no contexto contemporâneo. Os corpos que dançariam a minha dança deveriam esquartejar as estruturas sexistas, pelo menos no que tange aos pontos que eu destaquei acima. Esquartejar no sentido de tirar pedaços e revelar entranhas, arrancar a pele e revelar a carne, tirar o véu e revelar os olhares, tirar a luz e revelar as sobras e, sobretudo, tirar um deus tóxico e revelar as faces de um discurso de poder normalizador, que refuta qualquer pensamento, fato ou ação que escape às convenções ortodoxas. Os corpos palimpsestosos transformativos, ao dançar, deveriam incendiar a luz para revelar o que foi escondido nas sombras e, com isso, enfraquecer o discurso que potencializa cada um desses dois conceitos. Nietzsche, ao construir um diálogo entre “O Viajante e Sua Sombra”, diz:

{...} certamente saberás que amo a sombra como amo a luz. Para que haja beleza do rosto, clareza da palavra, bondade e firmeza de caráter, a sombra é tão necessária quanto à luz. Não são adversárias: antes, elas tomam amigavelmente a mão uma da outra e quando a luz desaparece, a sombra foge atrás dela. (NIETZSCHE, 2007, p. 14).

O pensamento nietzschiano contribuiu de diversas formas para que eu pudesse me desprender de mim e relatar o meu mundo dançado a partir de mim, ao falar sobre a perecibilidade do espírito e do corpo. O filósofo diz que, nas questões jurídicas, morais e religiosas é o corpo a quem sempre se acrescenta uma alma nova. “O culto, como um texto de termos fixos, é sem cessar interpretado de novo, as ideias os sentimentos são o qual há de flutuante, os costumes são o que há de duro” (NIETZSCHE, 2007). Diante dessa afirmação nietzschiana, podemos pensar que suas ideias reforçam as questões dos costumes culturais, que impossibilitam a renovação da alma e, conseqüentemente, reforçam os hábitos culturais e normativos dos corpos.

Meu querido Bagoas, tu deves estar tentando entender o porquê de eu me aproximar do pensamento nietzschiano para relatar-te a minha experiência? Pois bem, vou tentar te explicar: Em primeiro lugar, eu propus uma dança que buscava, como já disse antes, desvelar alguns valores morais e hábitos encrustados na cultura sexista e, isso significa, portanto, que levantei alguns questionamentos acerca de tais estruturas. Em segundo lugar, porque propus alguns encontros e desejos sexuais entre figuras simbólicas que, como já disse, colocaram em estado de choque a ortodoxia cristã. Isto é, eu propus um encontro entre Lúcifer e Gabriel em um beco habitado por prostitutas, travestis, mendigos e outros marginais, de forma que os dois “anjos” dançassem uma coreografia cujos passos e movimentos, bem como o resto da expressividade corporal, construíssem um irresistível território de desejo sexual.

A composição coreográfica colocava em cena um encontro onde Gabriel estava atormentado pelo discurso que lhe fora atribuído como figura divina (luz), cujo comportamento deveria estar afinado com a moral e com a integridade celestial. Seu comportamento, que deveria estar acima de qualquer suspeita de “caráter”, segundo os princípios dogmáticos da Igreja Católica, agora estava totalmente alterado diante da possibilidade de um encontro sexual furtivo com Lúcifer, aquele que não possui nenhuma moral diante dos mesmos princípios dogmáticos.

A dramaturgia que foi dançada se constituiu dos conflitos internos de Gabriel, em uma conexão estética, que se avizinhou com a estética e os princípios da paródia da bufonaria. Gaulier (2016), ao falar sobre a atuação do bufão, vai dizer que:

Quando os bufões pisam no palco de um teatro para dizer a verdade sobre o demônio, o redentor, eles não representam personagens canalhas, mas os parodiam, imitam de maneira grotesca ou ridícula as taras de um safado ou de uma vadia. Os bufões se divertem com o estrume que indica a direção do gueto. A paródia é a arma dos pobres, dos desvalidos vítimas de situações as mais degradantes! Leve como uma pena, ligeira como uma metralhadora, a paródia executa os carrascos virtualmente. (GAULIER, 2016, p. 154)

Assim, quando o ator representava o mendigo que, simbolicamente, brincava de ser a figura de Gabriel, que não sabia exatamente como lidar com seus desejos e nem com os valores sagrados nos quais estava preso, ele estava parodiando o discurso heteronormativo que existe por detrás dessa potência sagrada. Principalmente, quando esse brincava com os conflitos e desejos sexuais que os

arrebatavam. O ator que fez o mendigo, por sua vez, brincava com a imagem de Lúcifer consciente do entorno que cercava seu alvo de desejo. Com isso, ele buscava dificultar sua aproximação, fazendo com que o anjo de Deus sofresse mais ainda e, assim, revelasse ainda mais suas fragilidades enquanto estrutura de poder inatingível.

Dessa forma, a coreografia do encontro dos dois anjos se constituía de um misto de movimentos executados sobre uma base de um tango que ora os dois dançavam juntos, na direção de um objetivo comum, e ora dançavam separados, onde cada um seguiu direções diferentes na tentativa de tardar o acontecimento sexual e, com isso, brincar com as imagens grotescas criadas.

Assim, o movimento dançado entre os dois corpos acontecia ao mesmo tempo em que o espaço estava totalmente ocupado pelos marginais que ali se encontravam. Cada corpo presente ajudava a construir a metáfora das trevas, descritas nos livros sagrados, que, de forma divertida, parodiavam algumas das representações das estruturas do poder judaico-cristão. As trevas que nas escrituras apocalípticas são constituídas de um território governado por Lúcifer (anjo traidor que fora expulso do céu), aqui proporcionavam momentos de muita diversão e prazer. Tudo deveria ser prazeroso, no sentido de desconstruir o mito de que o “inferno” é terrível. Como diz Gaulier, “os bufões se divertem com o estrume que indica a direção dos guetos” (GAULIER, 2016).

Assim, o anjo (Lúcifer), na coreografia, representava a ressignificação simbólica dançada por um mendigo, que sobrevivia de esmolas dadas por traficante e outros frequentadores do lugar. O mesmo acontecia com o corpo de Gabriel, que também era dançado pelo corpo de um mendigo, que vivia catando restos de comida e de cigarro.

Quando eu falo de corpos que dançavam, é porque, de fato eram corpos que falavam através de partituras coreografadas, mas não eram corpos de bailarinos ou bailarinas. Os corpos que dançaram foram corpos abjetos de atores e atrizes que, em um contexto de uma cena mais ampla, se encontravam e, em um misto de desejo e paródia, reconstruíam a cena, transformando-a em uma espécie de território bufônico sacro-profano.

Bom, meu querido Bagoas, mesmo tu sendo um excelente dançarino, conforme relatos a teu respeito, eu imagino que essa narrativa não te esteja sendo de fácil entendimento. Eu vou te explicar em que contexto aconteceu a dança.

A cena dançada fazia parte do corpo estético da peça “Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu”. Toda a dramaturgia da peça foi concebida sobre a mesma perspectiva de aproximação entre o teatro de formas rígidas e os estudos *queer*. Sendo assim, as questões abordadas resultaram do tensionamento de esse encontro. Esse entre friccionado se expandiu como um território de agenciamentos, conexões e atravessamentos, de forma que tudo o que era colocado em cena, tinha como objetivo se transformar em material estético que deveria se configurar em uma poética insurgente.

Dessa forma, um dos fragmentos da cena dançada foi um dos momentos da dramaturgia, em que procurei aproximar duas potências emblemáticas, Gabriel – “potência da luz celestial” – e Lúcifer – “potência das trevas”, como possibilidade de um encontro de afeto e desejos homoeróticos que se contrapõem aos discursos apostólicos normativos. Está me entendendo agora?

Essa cena que fora dançada, quando a dramaturgia foi concebida, não era para ser uma dança e sim uma cena mais teatral, no sentido de dramaturgia de texto falado, em que as personagens dialogariam normalmente até a prática de o ato sexual ser realizada. No entanto, na medida em que os ensaios iam avançando, eu, enquanto encenador e, ao mesmo tempo, dramaturgo, fui cortando alguns diálogos e inserindo mais ações físicas na concepção do trabalho dos atores. Eles passaram a executar várias ações corporais, ao mesmo tempo em que se encontravam e se desencontravam durante os diálogos. Fui aumentando, também, as pausas entre alguns dos diálogos. Tudo acontecia diante da personagem Lady Cherlet - esses encontros, em parte, eram a realização de um desejo dela - que após seu corpo ser assassinado, seu espectro passara a se deslocar, simbolicamente, entre o céu e a terra, na tentativa de encontrar um lugar que lhe coubesse.

Assim, na primeira montagem da peça, o encontro entre Gabriel e Lúcifer acontecia em um lugar qualquer, que poderia ser até entendido como uma praça pública, onde Gabriel poderia ser uma daquelas estátuas de anjos que ficam sobre praticáveis e Lúcifer poderia ser um pedinte qualquer, que roubaria as moedas do anjo e, na perseguição, os dois se descobririam e se interessariam um pelo outro. Mas, isso não aconteceu, pois na medida em que fomos trabalhando a cena percebíamos que os diálogos falados foram perdendo a potência e que o encontro entre os dois deveria se dar através de diálogos somente com os corpos. Foi, portanto, nesse momento que, em como um acordo entre eu e os dois atores,

decidimos fazer a cena dançada.

Entretanto, surgiram algumas dificuldades e muitas questões do tipo: dançar o quê? Que dança seria dançada, sendo que os atores não eram bailarinos? Que ritmo? Que coreografia? Que espaço? Que conjuntura? Que estética construir? Que território? A gente não tinha nenhuma resposta. Eu, porém, só tinha uma certeza: o encontro entre as duas personagens, para que pudesse ter a potência que eu buscava, deveria ser dançado.

A ideia da dança havia me tomado por inteiro, enquanto encenador e o “eu” dramaturgo percebeu que a dramaturgia ganharia mais força, caso o diálogo entre os dois anjos ficasse só no movimento dos corpos e no desenho desses no espaço.

Tudo parecia ganhar mais sentido. Principalmente, porque eu estava estudando dança e percebendo quão importante é uma cena dançada e quanto um corpo se torna potente quando lhe tiram as palavras da boca. Eu fiz isso, eu tirei, literalmente, as palavras das bocas de Gabriel e Lúcifer para que o encontro entre os dois ganhasse mais força cênica. Dessa forma, enquanto ainda não tínhamos respostas, deixamos a cena dos anjos em “*standby*” e nos concentramos nas demais cenas. Passamos a trabalhar as cenas que se mantinham sobre a estrutura da escrita do texto dramático.

Estávamos nos aproximando da data da estréia quando um dos atores, exatamente um dos que fazia um dos anjos, que morava em uma cidade afastada de Porto Alegre, onde ensaiávamos, precisou se afastar da produção, alegando que havia mudado suas prioridades profissionais e que precisava ficar mais tempo na sua cidade. Estávamos diante de outro problema, precisávamos de um ator para compor o nosso elenco e já estávamos há poucos dias da estréia. Foi então, que entrei em contato com um colega da Faculdade de Dança, que eu já havia visto dançando e lhe convidei para fazer parte do elenco, substituindo o ator que havia saído. Ele, rapidamente, se juntou a nós e começamos a trabalhar. Com a entrada do estudante de dança, a cena dos anjos começou a deixar de ser um problema. Nosso elenco agora tinha um bailarino, que também tocava violão. Nesse momento, a cabeça de um encenador-coreógrafo entra em estado de “ebulição”. Como aproveitar o talento de um profissional da dança sem desperdiçar tempo, fazendo com que sua dança não perdesse, mas, ao contrário, reforçasse a dramaturgia da cena? Essa era uma questão que me inquietava. Foi diante dessa necessidade de solução rápida que convidei o elenco para discutirmos o que seria dançado. Foi,

então, que o novo integrante me apresentou alguns estilos que gostava de dançar, entre eles o tango.

O universo do tango me fascinava já há muito tempo e, então, fui atrás de sua história e descobri que a milonga havia chegado ao território uruguaio, através dos trabalhadores que desembarcavam dos navios vindos de territórios espanhóis. Descobri, também, que a milonga, quando chegou ao Uruguai, era dançada pelos operários enquanto se divertiam durante as noites e que, portanto, era uma dança dançada por dois homens que não se olhavam nos olhos, virando os rostos para fora enquanto dançavam.

Foi diante dessas descobertas que propus que a dança a ser dançada na peça fosse uma milonga e que, ao contrário dos dançarinos uruguaios, Gabriel e Lúcifer dançariam olhando nos olhos um do outro, já que o encontro entre eles seria mais que um encontro, seria uma escrita contaminada, atravessada por potências de desejo. E assim, da vontade de promover um encontro de desejo entre Gabriel e Lúcifer, que criamos a carne da escrita dançada da cena e essa precisava ser uma narrativa que potencializasse a dramaturgia no que se refere à escrita *queer*. Butler (2002), ao falar sobre os corpos e os territórios a que são atribuídos, vai dizer:

A abjeção de certos tipos de corpos, sua inaceitabilidade por códigos de inteligibilidade, manifesta-se em políticas e na política, e viver com um tal corpo no mundo é viver nas regiões sombrias da ontologia. Eu me enfureço com as reivindicações ontológicas de que códigos de legitimidade constroem nossos corpos no mundo; então eu tento, quando posso usar minha imaginação em oposição a essa ideia. (BUTLER, 2002, p. 108)

Ainda, dentro desse campo de estudos histórico filosóficos, em que se desenvolvem determinados pensamentos acerca da categorização e da construção ajuizada, que determinam os corpos e seus lugares. Nietzsche, ao analisar, ontologicamente, os vocábulos “bom e mau”, vai dizer que esses estão sempre em relação a uma determinada relação de poder e que tiveram origem entre a nobreza e a plebe, que estão associados a questões relacionadas com a “moral” (NIETZSCHE, 2013).

Segundo Nietzsche, tudo é uma questão de linguagem e, em todas as línguas, o vocábulo “bom” deriva de uma mesma transformação conceitual, que vai estar sempre associada àquele que possui uma alma de natureza elevada, “de que possui uma alma privilegiada” – o que nesse fragmento dançado está simbolicamente associado ao corpo de Gabriel – Ele diz que esse desenvolvimento

se concretiza sempre paralelamente a outro que acaba por evoluir do comum, “plebeu”, “baixo” para o conceito de “mau”. – O que nesse caso está simbolicamente associado ao corpo de Lúcifer. O filósofo alemão vai dizer, ainda, que a categorização da genealogia da moral, feita dessa forma preconceituosa, produz “estragos” sociais até os dias atuais, e, muitas vezes, se manifesta de forma silenciosa, em que, na maioria dos casos, o “bom” se designa como superioridade que lhe atribuem em termos de poder, “os donos”, “os que mandam”, ou por meio de sinais de maior evidência da superioridade como: os “ricos”, “os possuidores”.

O autor continua contribuindo com a minha reflexão acerca da minha dança da insurreição, quando diz que:

O juízo “bom” não emana daqueles a quem se prodigalizou a “bondade”. Foram os próprios “bons”, os homens nobres, os poderosos, aqueles que ocupam uma posição de destaque e têm a alma enlevada que julgaram e fixaram a si e a seu agir como “bom”, ou seja, “de primeira ordem”, em oposição a tudo o que é baixo, mesquinho, comum e plebe. Foi esse *pathos da distância* que os levou a arrogar-se por primeiro o direito de criar valores, de forjar nomes de valores: que lhes importava a utilidade! (NIETZSCHE, 2013, p. 25).

Nesse sentido, construir um território marginal, que possibilitasse uma dança sedutora e de desejos sexuais entre dois corpos de juízo de valores tão diferentes: o “bom” e o “mau”, que se encontram e se atraem mutuamente, não deixa de ser uma proposta paradoxal. Se, por um lado, o território construído buscou promover o encontro e o esquarterar das estruturas de poder que, historicamente, segundo Nietzsche, determinaram conceitos que operam no indivíduo ainda hoje, tentando produzir reflexões acerca da normatização e das construções em relação à moralidade do sujeito; por outro, eu desloquei a cena para o “baixo corporal” e inseri na mesma dança outros corpos, para usar o conceito de Nietzsche, “mau”. Corpos marginais periféricos que pode parecer que estou construindo um lugar aparentemente comum, reforçando, com isso, a ortodoxia ao invés de esquarterar o corpo e a força dos discursos normativos patriarcais. Entretanto, eu direcionei esses corpos para uma periferia para que só lá se constituíssem, enquanto poética marginal, como se isso fosse uma conexão inevitável diante dos juízos e das normas estabelecidas para classificar e rotular os indivíduos.

Todavia, o que busquei, na verdade, foi a promoção de um encontro entre corpos “elevados” que, no contexto da apresentação, acabassem revelando os próprios corpos dos espectadores distanciados do território contaminado do

submundo dançado e os corpos “baixos” que, nesse caso, são os corpos marginais que dançam. Eu pretendia que, nesse encontro entre o espectador ileso, atravessado por juízos de valores, e os corpos pecaminosos dançantes, pudesse se construir uma força de atração de ambas as partes em uma conexão de desejo, colocando em julgamento o próprio juízo de valores supremos.

Propus, portanto, um encontro que se concretizasse, não por valoração ao juízo supremo, mas pelo ponto de vista utilitário do desejo entre os corpos transperformacionalizados e suas simbologias dançadas como, por exemplo, o encontro dos dois corpos, enquanto potência cênica palimpsestosa, que são ressignificados em corpos de mendigos e, que, a partir desses, são transformados em Lúcifer e Gabriel:

O ponto de vista da utilidade é totalmente estranho e inaplicável quando se trata da fonte viva dos juízos de valor supremo que fixam e determinam a hierarquia: foi o sentimento, não a utilidade – e não uma hora de exceção, senão em todo o tempo – repito, a consciência da superioridade e da distância, o sentimento geral, fundamental e constante de uma espécie superior e dominadora, em oposição a uma espécie inferior e baixa, que determinou a origem da oposição entre “bom” e “mau”. (O direito de dar nomes vai tão longe que se pode considerar a própria origem da linguagem como um ato de autoridade que emana aqueles que dominam; eles dizem: “Aí está o que é isto e o que é aquilo”, apõem seu selo sobre todas as coisas e todos os acontecimentos por meio de um som e, de alguma forma, se apoderam desse fato) (NIETZSCHE, 2013, p. 26).

Diante disso, como já disse, não só os corpos transperformacionalizados, que representaram Lúcifer e Gabriel dançaram, mas todos os demais corpos da cena fizeram parte do mesmo “mau” território, se agenciando e potencializando o ato do encontro, da produção de potência e do desmonte das fronteiras entre o baixo e o alto lugar. Assim, apesar da importância do significado metafórico paródico que pretendi atribuir à coreografia, o que resultou, de fato, foi uma poética, uma composição estética grotesca construída, especificamente, com os corpos transperformacionalizados que dançaram, ao mesmo tempo em que aproximaram, em forma de imagem, os arquétipos de bom e mau, atraídos por um desejo em comum.

Como podes ver, querido Bagoas, é de extrema importância que tu entendas a forma como me aproximei de Nietzsche para conseguir te fazer entender toda a concepção do meu sentimento enquanto potência que me levou a propor uma estética que faço questão de chamar de “A Dança da Insurreição dos Corpos

Transformativos – Em Um Elogio à Poética da Bufonaria”.

Seguindo, ainda, o mesmo fluxo, quero dizer-te que o fato de eu ter oferecido a minha dança a partir de corpos abjetos, (desprezíveis, baixos, vergonhosos, vis, indignos, ignóbeis, infames, reles, torpes...), não significa, em momento algum, que o lugar a eles determinados seja o “baixo”. Nem tampouco, que a qualidade de suas danças se encaixe nesse lugar. Ofereci essa dança como um elogio à bufonaria, porque acreditei que ela fosse divertir bem menos as almas “elevadas” da expectativa, cujo olhar julgaria e fixaria a si e a seu agir como “superior” e, com isso, o “baixo” se elevaria. Preferi um “mau” espectador feliz que vários “bons” espectadores subjugados aos corpos e a minha dança. Mas, sobre isso, voltarei a escrever logo mais. Por enquanto quero falar-te sobre os demais corpos.

4.4. Corpos superlativos em vozes de dias de festa

Querido Bagoas, quero iniciar a escrita desse capítulo, fazendo algumas ressalvas quanto aos conceitos de “corpos superlativos” e “dias de festa”, que coloco no título desse relato. Mas antes, porém, quero te mandar um trecho das reflexões de Bakhtin acerca das festas nas praças públicas em Rabelais:⁷¹ O texto se refere ao prólogo de Pantagrue:⁷²

“Mui ilustres e valorosos heróis, gentis-homens e outro, que de boa vontade

⁷¹ François Rabelais foi um escritor que ficou para a posteridade como o autor das obras cômicas Pantagrue e Gargântua, que exploravam os costumes das pessoas que tiravam seus sustentos nas praças públicas (artistas populares, charlatões, etc.). Ele também buscou inspirações nas lendas populares, farsas, romances, bem como obras clássicas. O “escatologismo” foi usado para condenação humorística. A exuberância da sua criatividade, do seu colorido e da sua variedade literária assegurou a sua popularidade. No entanto, como poeta, foi um precursor da moderna poesia visual, como no poema “A Divina Garrafa”, texto poético inserido na ilustração de uma garrafa. Os detalhes da vida de Rabelais são esparsos e de muito difícil interpretação. Foi um sacerdote de fraca vocação, erudito apaixonado pelo saber, de espírito ousado e com propensão para as novidades e para as reformas. Depois de aparentemente ter estudado Direito, tornou-se franciscano e iniciou os seus contatos com o movimento humanístico. Mais tarde mudou-se para o convento de Puy-Saint-Martin e a partir de 1521, ou talvez mais cedo, começou a receber ordens sacras. Depressa adquiriu fama de grande humanista junto dos seus contemporâneos, mas a sátira religiosa. No entanto, o humor “escatológico” e as suas narrativas cômicas abriram-lhe o caminho para a perseguição. A sua vida estava dependente do poder de várias figuras públicas, nos tempos perigosos de intolerância que se viviam na França.

⁷² Pantagrue é o herói do primeiro romance de François Rabelais “Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé”. É filho do gigante Gargântua e de sua mulher Badebec, que morre ao dar-lhe a luz. Pantagrue é um grande boa-vida, alegre e guloso, destaca-se desde a infância por sua força descomunal - superada apenas por seu apetite. Seu nome significa “tudo alterado” e é também o nome de um demônio do folclore bretão cuja atividade preferida era a de jogar sal na boca dos bêbados adormecidos para lhes causar sede e fazê-los beber ainda mais.

vos entregais a todas as ocupações nobres e honoráveis, vós já vistes, lestes e aprendestes as *Grandes e inestimáveis crônicas do enorme gigante Gargantua* e, como verdadeiros fiéis, nelas crestes como se fossem da bíblia ou do Santo Evangelho, e nelas passastes muitas vezes o vosso tempo em companhia de honoráveis damas e donzelas, lendo-lhes belas e longas histórias, quando não tínheis mais nada que dizer, pelo que sois bem dignos de grande louvar e *memoria sempiterna*.⁷³ (BAKHTIN, 1996, p. 138).

Segundo Bakhtin, esses elogios foram redigidos no mais puro estilo dos charlatões das feiras de praças públicas, que não se cansavam de cantar os louvores dos remédios miraculosos. É, portanto, um exemplo do estilo das charlatanices dos camelôs das praças públicas medievais. No entanto, segundo o autor, o discurso do vendedor não se tratava de uma mera publicidade ingênua, mas um discurso que, em geral, estava impregnado do riso do povo.

Esses discursos, nesses eventos das praças públicas, estavam sempre em um contexto que colocava em jogo tudo o que havia de sagrado e elevado dos corpos em uma relação com o que existia de mais baixo corpóreo, como as fezes, a urina, o sexo, a morte e o renascimento. No texto citado, os admiradores das crônicas de Rabelais são comparados a verdadeiros fiéis que creem nelas igual a algumas pessoas creem nas escrituras bíblicas ou no Santo Evangelho.

De acordo com Bakhtin, esses discursos contribuíram para criar a atmosfera especial da praça pública com o seu jogo livre e alegre, no qual o superior e o inferior, o sagrado e o profano adquiriam direitos iguais e, dessa forma, os elementos da linguagem popular, tais como os juramentos, as grosserias eram perfeitamente legalizadas na praça pública e infiltravam-se facilmente em todos os gêneros festivos que gravitavam em torno dela (até no drama religioso), por exemplo. A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial e de certa forma gozava de um direito de “extraterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficial. O povo, nas praças públicas, tinha sempre a última palavra. Claro, esses aspectos só se revelavam no período das festas populares, inclusive no carnaval.

Nos prólogos recitados nesses eventos, seguindo o pensamento de Bakhtin, não continham termo objetivo ou neutro, pois eram todos elogiosos com frases como: “mui ilustres”, “mui valoroso”, “nobres”, “honoráveis”, “grandes”, “inestimáveis”, etc. Esses prólogos eram sempre direcionados ao público que superlotava esses eventos populares. Os termos de invocação estavam sempre em

⁷³ Obras. Pléiade. p. 167: Livro de bolso. Vol. 1, p.39.

um superlativo exagerado e inflado, já que se tratava do superlativo do realismo grotesco, que possuía sempre uma narrativa satírica.

Superlativo do realismo grotesco! Acredito, querido Bagoas, que estamos diante de um dos termos que aparece no título deste capítulo sob o qual te prometi uma explicação. Quando me refiro a corpos superlativos, estou me referindo, especificamente, ao superlativo referente aos discursos dos corpos palimpsestosos transformativos em uma dança de insurreição. Assim, como a expressão “mui ilustres” tem uma amplitude de valoração que, exageradamente, mede o tamanho da posição do referido ilustre. Assim, também os pedaços dos corpos palimpsestosos transformativos da minha dança são trabalhados para ampliar sua importância e com o mesmo objetivo com que os superlativos de Rabelais foram colocados nas páginas de suas crônicas, também os pedaços superlativos desses corpos foram colocados no movimento da minha dança.

Tanto Rabelais quanto o meu pensamento acerca dos superlativos têm como objetivo aproximar o conteúdo estético de uma poética grotesca que, sem deixar de provocar o riso, revela o ridículo que está por trás das estruturas de poder. Talvez, na maneira de coreografar os corpos da minha dança, eu esteja me comportando como um dos charlatões que construía seus discursos superlativos com a finalidade de vender o produto anunciado. Nesse caso, o meu produto é a própria dança em si como parte de um todo maior que é a peça “Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu”.

Quando decidi juntar três cenas em uma só e transformar a maioria dos diálogos verbais em movimentos dançados, eu estava em busca de uma potência poética grotesca que eu lia nas personagens criadas por François Rabelais. Eu sabia, já pela trajetória da peça, que as três cenas funcionariam melhor juntas, tanto pelo conteúdo temático quanto pelas razões que levavam as personagens a se encontrarem.

Entretanto, se a união das três cenas, por um lado me parecia ser a melhor solução, por outro exigia recriar uma estética que estava funcionando e, com isso, certamente provocar descontentamento por parte do elenco. Contudo, era preciso que eu resolvesse as questões com o elenco se quisesse me aproximar mais dos experimentos que eu estava em busca. Se, de alguma forma, as três cenas, separadamente, funcionavam lindamente, por outro lado elas não se constituíam enquanto território de um lugar de electricidade provocada pela representatividade do

“baixo” corporal dos corpos transperformacionalizados que eu estava buscando. Eu estava em busca de algo que pudesse proclamar a virtude dos corpos dançantes palimpsestosos transperformacionalizados a partir do “baixo mundo” e eleva-los às “alturas” de maneira tão grandiosa que o espectador acabasse comprando a nossa dança, exatamente como os charlatões faziam com as ervas que eles diziam curar as dores dos *sifilíticos e dos gotosos*:

A gota e a sífilis, “doenças alegres”, resultantes de um uso imoderado de *comida, bebida, e prazeres sexuais*, estão, portanto substancialmente ligadas ao “baixo” material corporal. A sífilis era ainda na época a “doença da moda”, enquanto que o tema da gota estava já bastante difundido no realismo grotesco [...] (BAKHTIN, 1996, p. 139).

As cenas, separadas, possuíam sentidos diferentes e até fragmentados. Elas funcionaram enquanto estética e como metáfora das estruturas de poder, mas isso não era suficiente, porque ficavam na superfície da poética pretendia. Ficavam em um entre lugar que no meu modo de ver não chegavam a se agenciar como um território potente que eletrificasse o lugar da recepção. O espectador, diante delas, tinha um olhar contemplativo e quase pueril. Em minha opinião, era preciso dar mais ênfase ao circuito elétrico entre os corpos do teatro de formas rígidas e os escritos *queer*. A quarta parede precisava ficar quente e eletrizante. No palco, os corpos precisavam aumentar de tamanho, as vozes dançadas precisavam ser superlativadas. O prazer dos encontros entre os corpos e o desejo do devir precisava ser elevado à máxima potência como faziam os charlatões para venderem suas drogas naturais. Meus bailarinos precisavam escavar buracos nas entranhas mais profundas dos espectadores e trazerem para fora todo o xixi, os excrementos e os desejos mais íntimos que estavam escondidos e sossegados no interior de seus corpos, ao mesmo tempo em que lhes cuidavam e lhes ofereciam um belo e delicioso banquete com as partes mais elevadas dos corpos dos homens do Diabo e de Deus.

Era exatamente isso que eu queria e foi exatamente por isso que uni as três cenas, transformando-as em uma só, que para a última montagem já não seria mais tão verbalizada.

Pois bem, meu querido Bagoas, acho que tu entendeste a razão pela qual escrevi “corpos superlativos” no título deste capítulo. Agora vamos para a questão “dias de festa”. Quando resolvi transformar as três cenas em uma, como já disse,

não foi uma decisão simples. Conforme escrevi antes, as cenas aparentavam já estarem prontas, os “atores”⁷⁴ – escrevo “atores” porque de fato o primeiro elenco foi formado só por “atores”, não por acaso, mas por proposta inicial do projeto estético e conceitual – os “atores” já estavam acostumados a executar todos os procedimentos estéticos da cena, texto bem decorado e apropriado nos corpos, as marcações e deslocamentos espaciais também decorados e bem assimiladas pelos corpos, a marcação da luz, as entradas da trilha sonora, tudo quase pronto. Então, em um primeiro momento, o que era preciso considerar é que todo esse material estético seria descartado. Para isso, eu precisava do aval do elenco, já que os “atores”, apesar de estarem muito comprometidos e gostando de fazer a peça, poderiam não aceitar as mudanças e eu não poderia, sobre hipótese alguma, obrigá-los a aceitar. Esse, inclusive, foi o motivo da saída de um dos “atores”, de eu abrir mão da proposta inicial e incluir atrizes no elenco da última cartografia.

A terceira questão que, para mim, era tão importante quanto às outras duas, era o território no qual a cena se desenvolveria. Por que eu escrevi território e não lugar? Nesse caso, o termo “lugar” estaria relacionado com o espaço simbólico onde a cena aconteceria, como um beco do centro da cidade, por exemplo. Quando eu falo em território, eu estou pensando, também, no espaço simbólico, mas principalmente nas potências que se agenciariam e que poderiam transformar, inclusive, o próprio espaço simbólico. Tentarei explicar mais detalhadamente.

Quando as três cenas eram apresentadas separadas, cada uma delas possuía um corpo poético específico. Elas eram desenvolvidas em lugares simbólicos bem definidos e possuíam alguns atravessamentos que se conectavam de alguma forma. Confesso que esse estado de devir, não sei por que razão foi sendo transformado em um estado duro, em que as coisas se repetiam, de forma que, apesar de todas as questões vivas das artes cênicas, o resultado estético era quase sempre muito previsível. Existia previsibilidade nas falas, nos movimentos, na postura cênica dos “atores”, na iluminação e em todos os signos utilizados nas três cenas. Isso, de alguma forma, fazia com que elas se esviassem de sentimento, tornando-as simplesmente bonitas, bem-feitas e, teatralmente, bem executadas, mas não passavam disso.

⁷⁴ A palavra atores, nesse caso, aparece sempre entre aspas, por várias razões. Primeiro porque são profissionais de diferentes áreas das artes, segundo porque busco destacar e suavizar a força do masculino presente nessa palavra, terceiro porque o sexo dos corpos, independente das sexualidades é o falo.

Isso, toda via, não era um problema dos “atores”, mas dos territórios que eu havia proposto para as cenas. As três cenas eram apresentadas em uma sequência cronológica, de acordo com o roteiro da peça. Entre uma e outra havia outras intervenções dramáticas. A primeira a ser apresentada era uma cena de um rap, intitulado de “rap da boca para fora”⁷⁵, que satiriza o Pastor e Deputado Federal Marco Antônio Feliciano⁷⁶ e o também Pastor Silas Lima Malafaia⁷⁷. Essa era uma cena que funcionava como uma entre cenas. Ao término de uma cena mais longa, dramaturgicamente falando, um “ator”/músico subia ao palco e executava o rap em um violão. Ele mesmo interpretava a canção. Durante a execução do rap, os demais atores se preparavam para fazer a cena seguinte.

Dessa forma, quase que descontextualizada, a força que poderia se construir, enquanto dramaturgia satírica, durante a execução do rap, se escondia atrás da postura tímida de um artista que assumia apenas o papel de executante musical, que preenchia um espaço de troca de cena.

Com isso, o que era para ser um território de agenciamentos de forças subversivas ficava só na primeira camada, a de uma rap sendo executado ao vivo.

Mesmo assim, a cena não perdia o seu valor estético, mas, por outro lado, não cumpria com a proposta original que era de expor, de forma grotesca, o poder e ao mesmo tempo o “baixo” dos corpos dos dois pastores e suas esposas, vítimas dos discursos e dos posicionamentos de seus maridos que, ao mesmo tempo em que publicamente declaravam-se contrários aos homossexuais, por trás dos panos, cometiam os mesmos atos por eles censurados.

Já, a segunda cena era mais complexa, teatralmente falando. Tratava-se de uma cena onde Lady Cherlet, logo após se recuperar da cirurgia de resignação sexual, percebia que sua vagina havia ficado pequena demais e, por essa razão, seria impossível a penetração de um pênis. Dessa forma, diante da frustração da constatação, a atriz resolvia se masturbar, olhando uma travesti penetrar o pênis no

⁷⁵ A letra está junto aos anexos.

⁷⁶ Marco Antônio Feliciano é um pastor da Catedral do Avivamento, uma Igreja Neopentecostal ligada à Assembleia de Deus, e Deputado Federal brasileiro que encabeçou uma campanha de aprovação de uma lei que previa a cura gay. De autoria do Deputado João Campos (PSDB-GO), a proposta pede a extinção de dois artigos de uma Resolução de 1999 do Conselho. Um deles impede a atuação dos profissionais da Psicologia para tratar homossexuais. O outro proíbe qualquer ação coercitiva em favor de orientações não solicitadas pelo paciente e determina que psicólogos não se pronunciem publicamente de modo a reforçar preconceitos em relação a homossexuais.

⁷⁷ Silas Lima Malafaia é um Pastor pentecostal brasileiro líder da Assembleia de Deus Vitória em Cristo. É declaradamente contra os direitos de os homossexuais.

ânus de um “macho”. (Esse estilo de “macho” que se anuncia como objeto sexual pela internet). Era uma cena longa e que poderia ser bem resolvida, desde que o território fosse mais grotesco. Desde que os corpos dos atores descessem alguns degraus para o “baixo”. O ânus do macho, o pênis da travesti, o desejo voyeurístico masturbatório de Lady Cherlet e todo o conjunto de elementos corporais dessas regiões demonizadas teriam que ser mais potentes, não como revelações do mistério apocalíptico, mas diretamente como florações da realidade. O que não acontecia.

Ao longo dos ensaios, os atores desenvolveram um forte apego pelo texto dito e as piadas contidas nele, que deixavam escapar toda a potência grotesca, que deveria ser agenciada na cena. Com isso, o que era para se constituir como um acontecimento de devir escatológico e, ao mesmo tempo, de desejo e prazer corporal se escondia atrás de discussões verborrágicas que, muitas vezes, arrancava o riso do espectador mais pela surpresa do inesperado do próprio ator diante da personagem que interpretava do que pela força agenciada nos encontros dos desejos, receios, medos e frustrações dos corpos que se encontravam pela primeira vez. Tudo o que deveria caracterizar um território de devir imundo, atribuído aos corpos que habitam os submundos, ou para ser mais bakhtiniano, o “baixo” mundo, onde, nesse caso, o macho traz consigo o poder atribuído aos discursos sexistas e que, portanto, pode ser caracterizado como o “alto”, um “alto” que ao deixar o pênis da travesti penetrar em seu ânus, o que, automaticamente deveria transformar seu corpo no “baixo”, não acontecia. O “macho”, mesmo sentindo muito prazer por estar com o falo da travesti dentro de seu ânus, forçava a mesma a dizer, repetidamente, que ele não era bicha. Ou seja, ele queria sentir prazer, mas ao mesmo tempo precisava se manter elevado no mais alto grau da moral sexista, o modelo do homem heterossexual normatizado. Toda essa potência da cena escapava pelas fendas das palavras ditas pelos intérpretes que haviam percebido na cena uma oportunidade de fazer o público rir. Dessa forma, a cena, que tinha como proposta, desvelar as construções heteronormativas, desdobrando o pensamento performatizado em uma perspectiva butleriana, ficava no raso do riso fácil.

Já, a terceira cena a ser apresentada era a do encontro do anjo Gabriel e Lúcifer. Essa cena, em sua proposta original, deveria acontecer a partir de uma atmosfera de quase voyeurismo por parte do espectro de Lady Cherlet que, após ser expulsa do portão de entrada do céu, se dirigia para um determinado lugar onde

encontraria os dois anjos. Nesse encontro, Lady Cherlet presenciaria uma relação de afeto e sexo entre as duas potências apocalípticas antagônicas. A cena, na dramaturgia original, era composta, como já dito antes, basicamente em forma de diálogos entre os dois amantes. De um lado estaria Gabriel, totalmente seduzido pelos traços físicos e pela energia eletrizante de Lúcifer, ao mesmo tempo em que, por motivo dos discursos normativos em relação ao seu posicionamento enquanto soldado de Deus, defensor e guardião dos princípios da supremacia sagrada, sentia-se impelido a permanecer ao lado do possível amante. Diferentemente, mas não de lado oposto, estava Lúcifer que via em Gabriel a corporificação de um homem sedutor e atraente, que mesmo no seu alto nível hierárquico, nesse momento, está ao seu alcance. Nada impedia Lúcifer de ficar com Gabriel, a não serem as próprias leis sagradas das escrituras bíblicas.

A cena possuía todos os ingredientes para ser potente, enquanto representação simbólica de um discurso subversivo. Entretanto, os diálogos ficavam, em grande parte, em um contexto de justificativa e de argumentação. De um lado, Gabriel justificava as razões pelas quais não se entregava a seus desejos e, do outro, Lúcifer tentava persuadi-lo com argumentos de que nada seria tão importante e grandioso para os dois que entregarem-se à força que os movia e os empurrava na direção de uma relação de desejo homoafetiva.

A intenção de cena era potencializar, através de Gabriel, a força castradora e paralisadora, que constitui os discursos bíblicos heteronormativos e a forma como esses discursos rejeitam possíveis conexões de devir outros que não as ações já previstas pela moral ética dos códigos sagrados. Exemplo:

Vocês não sabem que os perversos não herdarão o Reino de Deus? Não se deixem enganar: nem imorais, nem idólatras, nem adúlteros, nem homossexuais passivos ou ativos, nem ladrões, nem avarentos, nem alcoólatras, nem caluniadores, nem trapaceiros herdarão o Reino de Deus (*CORÍNTIOS, 6:9-10*).

Assim, façam morrer tudo o que pertence à natureza terrena de vocês: imoralidade sexual, impureza, paixão, desejos maus e a ganância, que é idolatria (*COLOSSENSES, 3:5*).

Dessa forma, os diálogos da cena se constituíam de uma espécie de jogo entre aquele que quer, mas não pode e do outro que pode, quer, mas não é possível. Assim, enquanto aquele representa o seu dilema entre o fazer e o não fazer, o outro argumenta para tornar possível o fazer.

Como podes ver, querido Bagoas, tratava-se de uma cena dramaturgicamente

potente, mas que se corporificava nos intérpretes no sentido mais da voz, o que, tecnicamente falando, exigia dos dois intérpretes maior preparação técnica de estética vocal como inflexões, entonações e projeções da voz. O texto, enquanto poética da voz, ficava interessante; porém, a força dos corpos e a expressividade deixavam espaços que, no meu entender, precisavam ser preenchidos. O território da cena se esvaziava junto com as falas e os corpos palimpsestosos transperformacionalizados dos atores, que não criavam novas conexões para torná-lo teatralmente mais potente.

Durante os ensaios, à medida que íamos detectando os problemas relacionados acima, fomos cortando algumas falas, substituindo a dramaturgia da fala pela dramaturgia corporal. Esse processo, como já relatado antes, nos levou a eliminar todas as falas transformando a cena em uma coreografia que era dançada separadamente sobre a base de um tango. A coreografia se constituía basicamente com passos de tango, misturando-se a outras referências de outros estilos de dança de salão como salsa e forró, por exemplo.

Como as danças de salão são danças executadas em pares (dama e cavalheiro), na nossa dança, procuramos trabalhar de forma a ressignificar as regras e buscamos formar um par de corpos híbridos palimpsestosos transperformacionalizados que, simbolicamente, representavam os corpos de Gabriel e Lúcifer.

A cena, a partir da transformação dos diálogos em movimentos dançados, se por um lado havia ficado teatralmente mais potente enquanto poética, por outro afastou a compreensão do espectador da dramaturgia. Como já relatado, antes da mudança, a cena se constituía da multiplicidade de sons e signos da fala em um encontro apoiado, basicamente, por uma narrativa de ações e jogos falados. No entanto, como já dito antes, essa estética não dava conta da teatralidade que eu buscava. Entretanto, a nova cena, a da dança pura e sóbria, apesar de bonita, sensível e sensual também havia ficado aquém do esperado.

Eu, sem me dar conta, ao conceber um novo formato, utilizando a linguagem da dança, através de uma coreografia fechada, acabei criando um corpo esteticamente bonito, mas potencialmente morto, já que não havia fluxos para outros possíveis devir. Tudo estava decidido demais, fechado demais, ensaiado demais. Bastava apenas os “atores/dançarinos” executarem o que havia sido criado e pronto. E eles executavam e executavam muito bem. Mas, era como colocar um corpo sem

estímulo em pé e pedir para ele executar os passos da dança. Os dois “atores”, agora bailarinos, tecnicamente, executavam com muita precisão os passos. No entanto, faltavam contaminações e agenciamentos de potências outras, que possibilitassem a criação de fricções e novos possíveis encontros que ressignificassem o espaço e os corpos enquanto territórios de uma poética insurgente.

Eu precisava ter definido melhor o território que seria dançado durante a composição da coreografia. Era preciso que novas conexões acontecessem, desterritorializando o próprio território antes agenciado no encontro entre as duas personagens, de forma que linhas de outras potências atravessassem as linhas de ligação entre os dois corpos dançantes. Outras perspectivas deveriam interferir no espaço como forças de energias, que perturbariam a cena e, com isso, pudesse reconstruir novas e simultâneas conexões. Em outras palavras, era preciso juntar todos os corpos das três cenas e colocá-los em um território de devir poético insurgente e grotesco em agenciamentos constantes.

Um lugar duro, de não agenciamentos, não servia mais para a nova cena. Pelo contrário, ele deveria se estabelecer muito mais como um território de passagem, de acontecimentos e contaminações diversas. Assim, a cena não seria cena, mas uma espécie de vulcão em erupção. O lugar não seria lugar, mas um território de agenciamentos de possibilidades e devir diferente.

Foi a partir dessa busca que me voltei mais uma vez para os escritos cômicos de François Rabelais. Dessa vez, em busca de entendimento sobre a forma e o contexto como as praças públicas apareciam nas suas crônicas. Assim, depois de ler e reler alguns de seus escritos, bem como estudá-los, através de Bakhtin, conclui que as praças públicas a que ambos se referem não é um lugar simplesmente, mas um território de devir arte, devir monstros, devir animais, devir entranhas, devir carne, devir vida, devir morte. Enfim, um lugar de passagem e de devir sempre outros estados e outras formas de ser e de estar, em potência simbólica dançada.

Sobretudo, querido Bagoas, o que mais me foi relevante, nessa descoberta, foi ter percebido que todos esses devires se potencializavam durante as festas populares, que aconteciam exatamente nessas praças públicas, onde o “baixo” e o “alto” mundo se encontravam em um estado de agenciamento de quase similitude. É como se as fronteiras que separassem as diferentes classes sociais se borrassem durante as festas populares, exatamente como o processo que eu buscava com os

corpos palimpsestosos transperformacionalizados da minha dança. Eram nesses encontros que os charlatões tinham liberdade para fazer com que os “altos homens” acreditassem em seus discursos e comprassem os seus produtos curativos.

Como podes ver, acho que já nos encaminhamos para o que me refiro quando escrevo “dias de festa”. O dia de festa significa, nesse caso, um tempo de estado de conexões e agenciamentos, em que tudo se mistura e converge para um estado de acontecimentos. Mas não de acontecimentos separados e estanques, mas acontecimentos em diversas direções que movimentam, jogando com tudo que até então parecia estável, estados de rupturas e devires incessantes nas mais diversas direções.

Os pinicos deveriam sair de seus habituais lugares, os excrementos deveriam dançar na cara dos espectadores e arrancar gargalhadas até mesmo das máscaras mais carrancudas e elevadas. Um lugar onde as imagens do “baixo” corpóreo, simultaneamente, rebaixem o que está lá no “alto” e deem-lhe a morte, por um lado e, por outro, a vida, que são, ao mesmo tempo, bentas, humilhadas e humilhantes. Lá onde a morte e o nascimento, o parto e a agonia estivessem estreitamente entrelaçados. Lá onde o inferno encontrasse o céu e a matéria do riso se prestasse a encarnação. Era isso, meu querido Bagoas. Era esse agenciamento de encontros de prazeres e escárnios que aqui chamo de “dias de festa”.

Entretanto, em uma coisa os meus “dias de festas” se distanciavam dos de Bakhtin e Rabelais. Os dias de festa deles se referem às festas oficiais da Paris do século XVI, como, por exemplo, a célebre Feira de Lyon, que tinha duração de quinze dias e se realizava quatro vezes por ano. O que significa, segundo os autores, que dois meses de cada ano, Lyon desfrutava da vida da Feira e, conseqüentemente, em larga medida, a vida de *carnaval*. O ambiente carnavalesco reinava sempre nessas ocasiões, não importando a época do ano que a Feira fosse realizada. Dessa forma, os “dias de festa” tinha data certa, os dias de Feira. Essa praça entregue à festa constituía, nos relata Bakhtin, em um segundo mundo especial no interior do mundo oficial da Idade Média. Nesses dias de festa dominava o comércio livre e familiar. Ao contrário dos discursos polidos de regras rígidas dos palácios, das instituições e dos templos, nas praças públicas medievais reinavam discursos especiais, que formavam uma espécie de linguagem familiar que, muito provavelmente, seria inutilizável na igreja, na corte, nos tribunais, nas instituições públicas ou pela literatura oficial e língua falada entre a aristocracia burguesa e o

alto e médio clero (BAKHTIN, 1996).

Onde está a diferença entre o “dia de festa” a que me refiro e os dias de festa rabelaisianos? Os dias de festa a que me refiro são todos os dias em que deverão existir os corpos que dançaram a minha nova cena dançada. O território que eu proponho a eles deve ser muito semelhante aos das praças públicas de Bakhtin e Rabelais, com a única diferença que lá as festas duravam, na média, quinze dias, depois eram interrompidas e a vida voltava ao normal; enquanto que aqui, a minha festa, não acabará nunca, já que ela é a representação dos corpos insurgentes excluídos e os guetos por esses habitados.

Dessa forma, encerro esse capítulo, dizendo-te que as imagens que busquei colocar em cena, em parte se aproximavam da realidade que presenciamos nas notícias de jornais, em que travestis são brutalmente assassinadas, corpos esquartejados e outras tantas brutalidades; mas, por outro lado, fui fortemente inspirado pelas figuras cênicas rabelaisianas, durante os atos cômicos das festas populares das praças públicas medievais, conforme descreve Bakhtin (1993, p. 180):

Além das verdadeiras mutilações, toda uma série de órgãos e partes do corpo são ficticiamente abismados: espáduas deslocadas, olhos enegrecidos, pernas quebradas, braços esmagados, órgãos genitais lesados. Trata-se, de certa forma, de sementes corporais, ou mais precisamente, de uma colheita corporal. (BAKHTIN, 1993, p. 180)

4.5. Corpo dança e morte num cruzamento do simbólico e do real

Nesse subcapítulo, querido Bagoas, serão mostrados, de modo mais objetivo, os encontros dançados, os desejos e, ao mesmo tempo, as revoltas dos corpos contra o destino que lhes foram atribuídos na última cartografia. O fluxo dos corpos marginais e o sopro dos acontecimentos se deslocavam em ondas materiais sobre as coreografias, fixando aqui e ali linhas de força e sobre essas ondas, a consciência ampliada, revoltada e sarcástica potencializava o território dançado.

O elenco representava essa dança, trazendo para seus corpos a amplitude do desejo e das paixões. Tecnicamente, cada corpo palimpsesto era transformativo e orientado de forma que buscasse perceber a importância do fluxo expressivo, a partir da fruição da dança e do fluxo respiratório do espaço. Artaud diz: “A questão da respiração é de fato primordial, ela é inversamente proporcional à importância da representação exterior” (ARTAUD, 2012, p. 152).

Assim, os corpos que dançaram e o espaço dançado precisavam se agenciar, criando uma potência única, a da dramaturgia da dança e a própria dança, enquanto acontecimento poético insurgente, de forma a libertar os corpos dos adestramentos e da perpetuação reprodutiva dos sistemas de poder discursivo, na perspectiva de devires outros.

Barros (2011), em relação à dramaturgia corporal, diz que:

A dramaturgia corporal é o campo de probabilidade do corpo em ação que excede os sentidos das narrativas consensuais, instaurando a percepção e a propriocepção como eixos móveis de uma língua que já não fala somente por símbolos, mas também pela pele. Tal posicionamento da dramaturgia corporal nos permite expandir e entender o corpo como a manifestação metafenomenológica de um processo dinâmico de apropriação, concessões e concordâncias de saberes e experiências contínuas. (BARROS, 2011, p. 146).

Assim, seguindo o fluxo do pensamento de Barros, adentramos na dança, relatando-te a mesma em uma narrativa descritiva que ora se aproximará de uma espécie de crônica e ora será meramente expositiva.

Diante do relato que farei, a partir de agora, quero chamar-te a atenção para um ponto que vem me atravessando durante toda essa escrita. Trata-se do contexto da escrita e de quem te escreve. Com isso, quero dizer-te que, ao relatar esse processo de criação, eu relato a mim mesmo enquanto criador e enquanto sujeito que seleciona aquilo que será relatado. Butler, em *Relatar a si mesmo – Crítica da violência ética* (2015) vai dizer que se o sujeito busca desenvolver um relato sobre ele mesmo e, se esse, busca se fazer reconhecível e compreensível, deve começar com um relato narrativo, que tem origem na sua própria vida, já que é dos elementos que lhe constituem, enquanto sujeito que articula os dispositivos do seu processo criativo. Ela diz, ainda, que essa narrativa será desorientada pelo que não é seu ou não é só seu. E, até certo ponto, terá de se fazer substituível para se fazer reconhecível. A filósofa diz, ainda, que a autoridade narrativa do “eu” deve dar lugar à perspectiva e à temporalidade de um conjunto de normas, que contesta a singularidade da minha própria história:

O “eu” não pode contar a história de seu próprio surgimento, nem as condições de sua própria possibilidade, sem ter presenciado, que é anterior ao seu próprio surgimento como sujeito cognitivo, e assim constituir um conjunto de origens que só pode ser narrado à custa de um conhecimento confiável (BUTLER, 2015, p. 52).

Assim, para relatar as cenas que se seguem, é importante entender que tomei muito cuidado para que, de alguma forma, eu tentasse ser imparcial ao relato em si e ao objeto relatado. Entretanto, é preciso que seja levada em consideração, segundo Butler, que todo o relato será, em si, uma escolha e, que, portanto, não tem como eu ser imparcial. Dessa forma, ao relatar-te os objetos estéticos, criados por mim e pelo elenco com o qual trabalhei, estarei relatando a mim mesmo, mas também aos demais criadores, a partir do meu ponto de vista. Por outro lado, relatar-te-ei também a criação dos artistas que deram carne à poética insurgente, no sentido mais amplo, da subjetividade de um processo de criação, em que os próprios corpos do sujeito são o objeto estético.

Portanto, o relato que segue é uma narrativa de uma estética de mim em um processo de criação coreográfica, que se expande, acoplando diversas subjetividades em um agenciamento de devir criativo. Assim, é certo que muita coisa escapou e que muitas coisas dançadas não foram por mim assimiladas, inicio o relatório.

Era final de um dia de verão, tão quente e comum como todos os demais daquele ano. As ruas do bairro Cidade Baixa estavam cheias de copos de cerveja, que dançavam entre uma boca e outra. Os corpos suados se refrescavam com o líquido amarelo e gelado, que entrava pelas bocas, depois gargantas e esôfagos até parar nos estômagos. Olhares dançavam em busca de outros copos e corpos. Enquanto isso, na esquina da Rua João Alfredo com a República, a dança que se via era outra. Era uma dança agitada, dançada por corpos encasacados, que se divertiam com seus bastões de madeira de aproximadamente um metro e dez de comprimento. Entre eles, um corpo frágil, seminu, repetia, a passos largos, movimentos de uma composição coreográfica improvisada. A luz do sol ainda se fazia presente, através dos reflexos de alguns refletores que cruzavam as calçadas cenográficas. Uma alegria enorme entorpecia as almas dos bailarinos armados, enquanto faziam sua paródia no palco. Eles pensavam: Pode ser que os canalhas, que estamos imitando de corpo e alma, entrem no teatro e se reconheçam em nós. Ao mesmo tempo, o outro corpo, o frágil, imitava a agonia da travesti assassinada e isso o tornava mais fantástico na cena. A trilha sonora introduzia a sirene de uma viatura policial; porém; antes, os bailarinos encasacados, de corpos elegantes, que traziam em si a ostentação daqueles que estão no mais alto nível do poder político,

jurídico, econômico e religioso exibiam suas armas, erguendo-as para cima, afastando-as do corpo morto como cachorros que, antes de abandonarem o território, dão uma urinada para marcar território. O movimento coreográfico não deixava dúvida, mais uma travesti havia sido assassinada na esquina de uma rua qualquer.

Antes da morte, em uma tentativa de fuga, o corpo palimpsesto e transperformacionalizado do bailarino imitavam o corpo da atriz, sua dor, seu desespero e sua fragilidade, diante de ataques violentos, resultantes da força normativa dos discursos tensionados ao longo dessa escrita. A liberdade e a felicidade que pairavam sobre o corpo do ator que se transperformacionalizava e mutilava-se, chegava ao extremo de sua resistência, para mostrar e defender a dignidade de sua personagem.

O corpo agora está morto, caído, no meio do palco em decúbito dorsal com uma perna encolhida e a coluna flexionada para a lateral esquerda. O casaco verde e longo, que antes lhe proporcionava traços de elegância, agora se encontra aberto, revelando toda a parte anterior do corpo. O pênis exposto revelava o símbolo máximo do patriarcalismo. Ele, entretanto, não estava em um corpo de um heterossexual, mas no de uma mulher transexual, que fora assassinada exatamente por ser uma mulher transexual. Um foco de luz vermelha sobre o corpo, metaforicamente, representava o sangue dele derramado. Dessa forma, o corpo ficava exposto diante do espectador, para que o olhar desse se fartasse dessa imagem. Era uma imagem forte que, nesse momento, pretendia ser devorada pelo olhar do espectador em uma perspectiva decolonial quase antropofágica.

No momento seguinte, do fundo do palco, segurando um microfone, surgia o corpo palimpsesto transperformacionalizado de outro ator que, agora, já era uma representação simbólica do corpo/espectro de Lady Cherlet. Esse se deslocava na direção do corpo físico morto. Simultaneamente, à entrada do ator que representa o espectro de Lady Cherlet entrava um bailarino/ator que tinha seu corpo palimpsesto transperformacionalizado, através de um figurino de renda, em uma mistura de preto e vermelho. Junto à entrada dos dois intérpretes, ouvia-se uma música forte e bem marcada, que acentuava e reforçava as conexões e os contrastes entre os elementos sógnicos da cena. O ator bailarino, com seu figurino de renda, se deslocava, em passos longitudinais, em que suas pernas se projetavam para frente, se erguendo e depois se encolhendo, através de movimentos de extensão e flexão.

Ele entrava da lateral direita e atravessava a cena. Quando esse passava pelo corpo morto, iniciava-se uma espécie de chuva de um pó branco que encobria parte da pele da atriz, transformando-a em uma espécie de corpo/espectro. Na sequência, o bailarino/ator continuava o seu deslocamento até um determinado ponto do palco. Enquanto isso, o ator que interpretava o espectro de Lady Cherlet se desloca no sentido oposto ao do bailarino/ator. Eles formavam uma diagonal, que era reforçada por um corredor de luz no formato de cone. O ator que interpretava o espectro de Lady Cherlet, utilizando um microfone, sem mexer nem uma parte do corpo, exceto a região da boca, falava um texto que homenageava algumas travestis assassinadas em ruas de cidades do interior do estado do Rio Grande do Sul. Após falar o texto de homenagens póstumas às travestis assassinadas, o bailarino/ator retornava para junto do corpo morto e lhe segura a cabeça enquanto interpretava um texto curto. Ele começava cantando as palavras e encerrava com uma fala pontuada e forte. Seus movimentos eram suáveis, desenhando linhas imaginárias no espaço.

Com a cabeça e parte do corpo nu esculpido da travesti sobre uma das coxas, o bailarino/ator reconstruía, em partes, a imagem de Pietá, de Michelangelo, em que a Virgem Maria segura sobre as coxas o corpo nu do filho. Ao final da fala, o palco se transformava em uma grande treva. Uma música forte pontuava o território trevoso, ampliando a potência do que estava por vir. Logo, porém, se ouvia uma forte sirene, semelhante às utilizadas para sinais de alerta em territórios geográficos com risco iminente.

A proposta do som da sirene era, de fato, potencializar o risco iminente dos territórios geográficos onde os corpos abjetos são assassinados e, com isso, intensificar a poética insurgente da cena.

Na sequência, sobrepondo-se ao final da sonoridade da sirene, ouvia-se um forte ruído do motor dessas máquinas de soprar folhas secas, que são utilizadas pelos limpadores de ruas e praças públicas. A luz abria-se, parcialmente, formando uma espécie de túnel, que passava sobre o corpo da atriz. Na entrada do túnel, percebia-se um pequeno grupo de limpadores de rua “garis”, que adentravam a cena. Um deles, segurando a máquina de soprar folhas, entrava no corredor de luz, deslocando-se na direção do corpo morto, como se soprasse folhas secas, enquanto os demais varriam o palco com vassourões muito grandes como se varressem os espaços públicos.

Na medida em que o limpador, que segurava a máquina, se aproximava do

corpo da atriz, o pó que antes havia sido espalhado sobre o corpo da mesma começa a levantar, formando uma espécie de nuvem de fumaça. O corpo da travesti, com o efeito do vento da máquina, começava a rolar no palco, seguindo o desenho do túnel de luz até sair para a lateral do palco, onde era abandonado pelos limpadores, que abandonavam a cena. O corredor de luz apagava e, novamente, a cena era transformada em uma treva e a música, que agora já era outra, porém seguindo a mesma linha punk-rock⁷⁸, reforçava a transição e o final da primeira parte da coreografia.

Nesse primeiro momento coreográfico, propositadamente, não se utilizou, de forma mais específica, dos recursos grotescos, já que esses deveriam ser trazidos na parte seguinte da composição. Para essa primeira parte da coreografia, a preferência era por uma estética que estivesse conectada com as questões da violência contra as travestis e todos os demais corpos abjetos. É claro que a violência social, desenvolvida e aplicada contra os corpos abjetos possui diversas origens, o que, nesse caso, escolhemos potencializar, dançando a morte de uma atriz transexual. No contexto da peça “Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu, propomos trabalhar com os princípios abordados nos discursos *queer*. Isso é: olhar e chamar a atenção para a intolerância e o ódio, potencializados nos discursos heteronormativos, que agridem e excluem a minoria sexual e a diversidade de gênero.

Segundo Pavis (2008), em qualquer discurso sobre a minoria, percebe-se, ao mesmo tempo, o eco do lamento diante do imperialismo majoritário e do pressuposto compensatório de que a minoria oprimida é superior ao seu opressor. Pavis diz ainda que seria melhor tornar o debate desapaixonado e não partir da ideia de que “o pequeno é sempre belo”. Nesse caso, esse primeiro momento se processa como uma espécie de desterritorialização, em que o que está relacionado a minoria ganha potência de uma teatralidade maior, que se joga contra os discursos dominantes, transformando o próprio discurso em uma linguagem corporal que pensa a globalidade da representação, ao invés de permanecer como linguagem minoritária ou de discursos menores. Assim, a sequência das imagens, dessa primeira parte, da coreografia tinha como objetivo constituir uma narrativa visual que intermediasse e até ultrapassasse a narrativa do texto para constituir-se, por meio da dança, em uma

⁷⁸ Toda a trilha sonora da peça foi concebida seguindo a linha punk-rock.

poética de insurreição que, de alguma forma, provocasse o espectador heteronormatizado.

Diante do acontecimento de uma dramaturgia dos corpos, que se agitam e falam aquilo que a voz não dá conta. Nesse sentido, Pavis vai dizer que:

4.6. Corpo-céu Corpo-terra

O título desse capítulo é uma metáfora, em que “corpo-céu” nada mais é que olhar para as questões discursivas relacionadas com a elevação paradigmática de referências associadas ao universo espiritual e físico de elevação na direção da “luz”, em uma perspectiva das crenças e narrativas judaico-cristã. “Corpo-terra” é a parte do discurso relacionada ao rebaixamento paradigmático de referências associadas ao universo espiritual e físico de rebaixamento na direção da “terra”. É importante entender que, nesse caso, a palavra “rebaixamento” não possui nenhuma conotação negativa, bem como a palavra “luz” não possui nada de positividade, mas ambas estão relacionadas aos movimentos em direções contrárias, que caracterizam e definem potências antagônicas que, nesse trabalho, aponta para dispositivos de discursos performatizados, que contribuem para a interpelação do indivíduo assujeitado.

As trevas tomavam conta do palco. Uma música muito forte e em um volume muito alto construía uma atmosfera de expectativa e de fobia, ao mesmo tempo em que convidava os corpos presentes a entrarem em um estado de devir. O tempo parecia não ter pressa.

Depois de alguns minutos, era como se fossem se abrindo cavernas nas laterais e ao fundo do palco, de onde iam surgindo corpos transperformacionalizados sonolentos e empertigados, que cambaleavam, arrastando colchões. Eles, enquanto se deslocavam, espalhavam-se pelo palco até encontrarem um ponto onde os colchões pareciam escorregar-lhes por entre os dedos. A música continuava forte. A luz aos poucos ia revelando os detalhes dos corpos e uma imagem mais geral do palco. Os corpos perambulavam como se buscassem quaisquer coisas que lhes faltassem, até que dois deles começavam a disputar um objeto encontrado embaixo de um dos colchões. No início da cena, o espectro de Lady Cherlet observava a movimentação de uma das laterais do palco.

Os figurinos, com a exceção de um dos corpos, que usava uma saia longa

transparente na cor branca, possuíam uma determinada unidade em cores pretas e vermelhas. O corpo, que usava a saia branca, acendia um cigarro e fumava-o, soltando grandes baforadas de fumaça. Aos poucos, a fumaça ia se espalhando pelo espaço cênico, criando uma textura branca que, acentuada pela luz, provocava uma espécie de embaçamento na cena.

O clima era de um misto de final de uma festa dionisíaca com uma festa de “Exu”⁷⁹ e “Pomba-gira”⁸⁰, em um beco insalubre como os habitados por moradores de rua e corpos outros abjetos que ali sobreviviam. Esses corpos, na sua grande maioria, misturavam marcas de moradores de rua, dependentes de drogas com os das entidades citadas acima. Dessa forma, a estética deles se assemelhava com os corpos dos bufões descritos por Gaulier (2016), ainda que, tecnicamente, não fossem bufões e nem se vestiam como tais, já que suas vestimentas eram transparentes com traços sadomasoquistas, lembrando, em parte, vestimentas de prostitutas e ou travestis quando estão nas ruas trabalhando.

Dessa forma, a estética dos corpos, dessa segunda parte da coreografia, fazia diversas referências às minorias dos corpos marginalizados, “socialmente” falando. Quando te escrevo, à palavra marginalizada refiro-me aos corpos invisíveis de vozes dissidentes, que vivem às margens dos discursos e estruturas de poder normalizadas.

O Exu, a quem me referi acima, e a Pomba-gira, por exemplo, são entidades que vistas através dos princípios da cultura cristã são a configuração de Satanás. Isso faz com que essas entidades, ainda hoje, sejam excomungadas nos cultos promovidos por instituições de matriz cristã. Roger Bastide, após desenvolver diversos estudos, acerca das religiões de origem africana, vai fazer a seguinte afirmação sobre a origem do Exu no território brasileiro:

Sua identificação histórica com o diabo cristão se estabeleceu, portanto, não devido a suas características funcionais, mas sim a aspectos relativos à sua aparência. A rejeição do culto aos orixás e as perseguições empreendidas pelos senhores brancos criaram nos escravos a necessidade de encontrarem entidades cristãs que os representassem. Como Exu é uma

⁷⁹ Entidades masculinas. De acordo com a Umbanda é um tipo de espírito, que pode estar em diversos níveis de luz e que auxiliam os trabalhos espirituais, incorporando ou não nos médiuns, enquanto trabalham na lei de Umbanda. Também estão presentes no Candomblé de Caboclo, entre outras religiões afro-brasileiras.

⁸⁰ É uma entidade do Candomblé e da Umbanda. Mensageira dos orixás (personificações divinas das forças da natureza), tendo sido, em outras vidas, uma mulher sofrida que retorna para evoluir ajudando os outros. Quando é incorporada, assume personalidades e nomes como Maria Padilha, Sete Encruzilhadas, Sete saias, etc.

divindade do fogo, à qual eram atribuídos chifres, membro viril e sexualidade sem freios, assemelhando-se à representação do diabo cristão, a entidade escolhida foi o demônio (BASTIDE, 1978, p. 187).

Portanto, o tão injustiçado Satanás, temido pelo poder dogmático do Catolicismo e outras vertentes de orientação cristã, segundo Bastide, é o Exu, que significa, para as religiões afrodescendentes, o Mercúrio⁸¹ africano, o intermediário necessário entre o homem e o sobrenatural, o intérprete que conhece, ao mesmo tempo, a língua dos mortais e a dos Orixás. É ele o encarregado de intermediar a comunicação entre os seres vivos e os orixás. Eles também possuem o poder de transitar entre os mortos em busca de almas que estejam querendo evoluir espiritualmente. Entretanto, diante da falta de conhecimento sobre as questões históricas das religiões de origem africanas, religiões essas trazidas pelos escravos negros que, ao chegarem às terras brasileiras, eram inseridos de forma arbitrária em uma cultura majoritariamente cristã, tais rituais e entidades foram sendo demonizadas tanto quanto seus sacerdotes.

Com isso, querido Bagoas, essas entidades: Exu e Pomba-gira assumem esse entre lugar que, teoricamente, atribuo essa semelhança com o entre lugar habitado pelos corpos representados, na segunda parte da coreografia. Também, porque nessa parte, as questões sexuais e o próprio ato em si eram uma constante.

A ideia de jogo, para essa segunda parte, também foi um dos principais requisitos, principalmente pelo fato de que para dançar o bailarino/ator e bailarina/atriz deveriam se colocar em cena, em grande parte do tempo, como um imitador⁸² que entrava na cena para parodiar alguma coisa. O corpo de cada intérprete, nesse caso, foi preparado para entrar em cena, como se fosse parte de uma equipe de jogadores que, mesmo sabendo cada passo do jogo, deveria jogar como se tudo estivesse sendo estabelecido no ato grotesco das relações de poder, estabelecido no acontecimento dançado pelos corpos abjetos.

Gaulier (2016), ao apontar questões pertinentes à atuação do Clown, em que muitas vezes o intérprete está muito mais preocupado com a gag da piada que, com o seu estado corporal e seu fluxo de vida, deve ser pulsante, vai dizer que:

⁸¹ Mercúrio, na Mitologia romana, associado ao deus grego Hermes, é um mensageiro e deus encarregado de levar as mensagens de Júpiter aos demais deuses e mortais.

⁸² Nesse caso a palavra “imitador”: Bakhtin carrega consigo o significado de aquele que representa parodiando alguém ou alguma coisa.

A ideia de uma gag de clown é como o roto propondo algo genial para o rasgado. O rasgado vai seguir à risca a sugestão do roto. O público ri mais do ridículo e da humanidade do rasgado, mais do que da própria gag. (GAULIER, 2016, p. 181).

O professor está, com isso, chamando a atenção para a importância do estado de presença, que o intérprete precisa ter quando está em cena. Ele chama a atenção para o fato de que, diante de uma boa gag, o roto pode ter se esquecido do seu brilho próprio, de sua felicidade de estar em cena e, com isso, a gag não terá nenhum efeito sobre o público e que esse poderá rir mais do estado ridículo e da humanidade do rasgado, do que da própria gag proposta.

Gaulier chama a atenção, ainda, para o fato de que o jogo no trabalho da atuação não está no esforçar-se para fazer o espectador acreditar nele “jogo”, mas em fazer o espectador acreditar que o jogador vai conseguir atingir seus objetivos de jogador, o de executar o jogo. Para tanto, o jogador precisa ser convincente. Diante disso, ele salienta que quem gosta de flertar com o “ridículo”⁸³ vai se divertir e sentir prazer de estar em cena, jogando com as regras do próprio ridículo. Para o professor, a superação dos limites e das regras do jogo, por meio da diversão, favorece a prontidão, ampliando a disponibilidade e a potência de cada jogador. Ele diz que é de posse desse espírito de presença do jogador, que o artista da cena se torna vivo, presente e a presença, por sua vez, se faz pelo impulso de vida, a natureza do próprio sujeito da cena.

Assim, a vivacidade dos corpos e o brilho no olhar em cena, nesse caso de uma dramaturgia dançada em um jogo de imitação de corpos abjetos palimpsestosos transperformacionalizados, possui uma profunda importância para a completude da ação dançada. Da mesma forma, o jogo e o espírito lúdico de quem se permite entrar no jogo e jogar as suas regras deveria ampliar a intenção da imagem corporal e do próprio movimento dançado, enquanto paródia de uma sociedade heteronormatizada sabedora dos valores e das morais sexistas.

Grotowski (2010) sabia o que queria, quando procurava, em seus estudos teóricos e práticos, o que ele chamou de “impulso de vida”. Ele procurava nos corpos uma linha de impulsos vivos. Segundo ele, eram aqueles impulsos quase invisíveis que tornavam os corpos radiantes. Assim, entendendo que, tanto para Grotowski

⁸³ A palavra “ridículo” está entre aspas para chamar a atenção exatamente porque foi uma palavra que ouvi muito, por parte do elenco, durante a composição dessa cena. Tipo: “mas, isso é muito ridículo”, “eu estou muito ridícula”. Etc.

quanto para Gaulier, a compreensão de que o corpo é memória, de que a espontaneidade é fluxo do movimento e de que a precisão é forma, foi que procurei aproximar os corpos que dançariam essa parte da coreografia desses princípios metodológicos. Eu pretendia que tais princípios servissem de referencial durante todo o processo de criação e de orientação dos corpos palimpsestosos transperformacionalizados, durante a execução de toda a segunda parte da coreografia.

O elenco precisava jogar, lançando mão de toda a sua força criativa e presença viva, para que, com isso, pudesse conectar os corpos com o fluxo do território a ser dançado. Esse território, de forma alguma, deveria ser algo estanque, isolado e pronto. Pelo contrário, deveria ser uma potência de desterritorialização e de agenciamentos, em que os corpos, a partir de suas transperformacionalizações, deveriam desdobrar-se em corpo jogador, corpo imitador, corpo simbólico e todos os demais corpos possíveis, que desejassem escapar à monotonia chapada de sombras/estratos sexistas corporificadas.

Dessa forma, ao distorcer os discursos normativos, que fazem do sujeito/homem cisnormativo uma sombra de “Deus” e todas as estruturas conceituais que neles se agenciam, enquanto potência normalista, os corpos dessa jogada também estariam contaminando o acontecimento cênico, por uma potência outra de proposição de diferentes agenciamentos, de outras corporalidades possíveis em um devir identidades de gênero outras também possíveis.

Assim, o espaço que seria dançado já não poderia ser uma simples moldura ou recipiente, mas um território/entre corpos agenciados, que se moviam na cena como um útero que gesta corpos em um ritual jogado e tornado espetáculo. Um espaço/elemento dramaturgicamente ativo.

Com isso, acredito, meu querido Bagoas, que agora seja o momento de apresentar-te a segunda etapa da dança.

Conforme a introdução, onde te falei sobre o espaço trevoso, com corpos saindo de cavernas e se deslocando com colchões, discussões e disputas por objetos imperceptíveis, te chamo a atenção para o fato de que essa cena foi concebida a partir da visão de Lady Cherlet. O espectador deveria ver a cena a partir das impressões e sensações do espectro de Lady Cherlet que, pela primeira vez, visitava o lugar.

Lady Cherlet, quando ainda estava viva, havia sido convidada por uma

travesti, um dos principais personagens de um dos fragmentos da coreografia, a visitá-la. A atriz enxergara no convite a possibilidade de experimentar momentos de voyeurismo onde a própria travesti satisfaria o desejo sexual de um suposto heterossexual, cuja presença era fundamental para a potência do território construído, já que esse visitava o beco, com a finalidade de saciar seus desejos íntimos homoeróticos. Isto é, o sujeito que se tinha por heterossexual visitava o local para que a travesti lhe penetrasse o pênis, exageradamente grande, em seu ânus. Entretanto, como Lady Cherlet havia sido assassinada, a visita ao local seria feita pelo corpo de seu espectro.

A cena iniciava com uma música forte, no estilo punk-rock. Toda a coreografia acontecia com a mesma música. Assim, logo que chegara ao local e situara-se no território, o espectro de Lady Cherlet percebeu que a travesti, que até então estava flertando com outro corpo bastante feminino, percebia a sua presença e, disfarçadamente, se aproximava. A outra pessoa com a qual a travesti estava envolvida não simpatizava com a ideia de perder a companheira e nem com a presença do espectro de Lady Cherlet e, com isso, iniciava-se uma espécie de luta entre a pessoa e a travesti. Percebia-se, nessa parte da coreografia, que se iniciava o jogo descrito anteriormente. Um jogo de disputa, que explorava o espaço em níveis médios e baixos. Com isso, os movimentos dançados sobre um colchão precisavam se parecer com uma espécie de “luta livre”. Os corpos davam cambalhotas, caindo um sobre o outro, explorando diversas expressividades, formas e sensações. Enquanto isso, os demais corpos, presentes na cena, exceto o de Lady Cherlet, que ainda procurava se situar, dançavam como se penetrassem os pênis uns nos ânus dos outros. Com isso, a potência do discurso, que parodiava os princípios morais discriminatórios, que abominam e demonizam o sexo anal, se constitui do “baixo corporal” bakhtiniano.

Toda a cena era preenchida por corpos dançantes, que refutavam qualquer juízo de valor ou moralidade, em um clima de alegria, de encontros e de realização de desejos e subjetividades. Mesmo a travesti e sua parceira que, no início, haviam se desentendido, sentiam prazer na luta, já que a mesma era uma demonstração de afeto e insegurança, por parte do corpo afetado em relação ao espectro recém-chegado.

Na sequência, a pessoa afetada, em uma imitação de uma dama de alta posição na sociedade, após descobrir que Lady Cherlet era o espectro de uma atriz

transexual, que fora assassinada, se aproximar da visitante para reforçar o discurso de rebaixamento já presente em seu corpo. Dessa forma, o discurso, tanto corporal quanto verbal, trazia, em sua essência, uma paródia sobre o universo e a discriminação do artista brasileiro e seu papel social, sexual e econômico na sociedade latino-americana colonizada. Ele perguntava se Lady Cherlet já havia feito cinema em Hollywood ou de alguma série de sucesso europeia. Quando a travesti informava que Lady Cherlet era uma atriz brasileira, o elenco inteiro começou a gargalhar, chamando-a de prostituta.

Todos os corpos representavam uma exagerada felicidade, diante de seus estatutos sociais de habitantes, de um lugar aparentemente sem regras e sem leis, onde se sentiam autorizados a praticar ações de escárnio em relação à recém-chegada e seu estatuto de artista brasileira. Ao mesmo tempo, eles encontravam nela alguma afinidade em relação à aproximação histórico-discursiva, em que as artistas, principalmente as das artes das cenas, cujos corpos eram a matéria prima de sua arte, eram consideradas prostitutas e, como tais, eram tratadas.

Por outro lado, também havia certa frustração por parte dos corpos, pois esses, de alguma forma, acreditavam que o espectro de Lady Cherlet pudesse ter levado alguma perspectiva de outras possibilidades, que pudesse lhes tirar da miséria em que estavam vivendo. Era como se a presença do espectro da atriz os colocasse diante de uma realidade onde todos os sonhos não passavam de desejos frustrados, que jamais se concretizavam.

Dessa forma, o território e as potências dançadas, nesse fragmento, precisavam narrar misto de sentimentos que acabavam resultando em desejos, frustrações, xingamentos e, ao mesmo tempo, risos e escárnios. O riso, nesse caso, já funcionava como uma espécie de escárnio à própria ideia de desejo realizado por alguém que socialmente fora tornado corpo abjeto e, portanto, “baixo”. Principalmente, quando esse alguém traz consigo possibilidades de pertencimento às instituições de poder. Como a indústria cinematográfica hollywoodiana, por exemplo.

Quando a potência das gargalhadas e xingamentos começava a se esvaír, percebia-se o deslocamento de dois corpos *seminus*, um vestindo apenas uma longa saia branca transparente e o outro usando vestimentas exatamente iguais, com a diferença de que a saia, desse, era preta. Iniciava-se o segundo fragmento da coreografia.

Os dois corpos transperformacionalizados, ainda nos papéis de marginais do beco, agora encarnavam os arquétipos de Lúcifer e Gabriel. Eles se observavam por algum tempo a uma distância de aproximadamente cinco metros, em um misto de rinha e desejos. Nesse momento, os demais corpos, parecendo entender que algo interessante e sexualmente forte iria acontecer, se colocavam na cena como a observar os dois corpos protagonistas. Até então, parecia que eram os corpos de dois marginais, que projetavam seus desejos um no corpo do outro. Assim, os dois, depois de se observarem, como nos rituais de acasalamento dos animais não humanos, descritos por Hanna (1999), iniciavam seu próprio ritual de encontro. O corpo, que vestia, a saia branca retirava de seus pertences uma espécie de boá de tecido também branco e prendia-lhe ao pescoço, deixando as duas pontas correrem sobre os ombros, segurando-as com as mãos. As pontas ficam penduradas de forma que, com os movimentos dos braços, essas lembrassem as asas de um anjo. O mesmo era feito pelo outro corpo, com a diferença de que o seu boá era preto como a sua saia.

Com os corpos preparados, era chegado o momento do “acasalamento” em si, para usar a expressão de Hanna. Interessava-me pensar esse encontro como acasalamento, porque, a partir desse momento, eu olhava para esses corpos não mais como uma representação do humano, mas como um devir qualquer que tanto poderiam ser dois anjos como poderiam ser qualquer outro devir animal.

A trilha sonora, que até então era um punk-rock agora era substituída por um tango. Após ouvir o primeiro acorde do tango, o corpo vestido de branco, que na dramaturgia original era a simbologia do anjo Gabriel, iniciava uma sequência de movimento que muito se assemelhava com movimentos de alguns pássaros (machos), em seus rituais de acasalamento. Já o outro corpo, o vestido de preto, que na dramaturgia original representava o arquétipo de Lúcifer, começava um deslocamento insinuoso na direção do outro. (A partir de agora me referirei ao corpo branco como Gabriel e ao preto como Lúcifer). Quando o corpo de Lúcifer alcançava o corpo de Gabriel, esse fazia alguns passos de tango como em uma provocação para o outro. Do tipo: “olha o que eu sei fazer”. Lúcifer, entretanto, retribuía, repetindo o mesmo movimento. Na sequência, Gabriel se deslocava, afastando-se do seu objeto de desejo, ficando-se de costas para o mesmo, enquanto insinuava alguns movimentos com os quadris e com as asas. Os demais corpos o aplaudiam, pois entendiam que sua jogada havia sido interessante e que o outro não resistiria.

Lúcifer, por sua vez, seduzido e, ao mesmo tempo seduzindo, sem perder o espírito da imitação do anjo caído sedutor e que também se deixa seduzir, aproximava seu corpo do corpo do anjo celestial e, juntos, dançavam alguns passos de tango, como se os desejos dos dois comesçassem a se concretizar. Nesse momento, os demais corpos percebiam que os dois anjos iriam precisar de uma cama e transformavam seus corpos na própria estrutura do leito de amor. Lúcifer, então, impulsionava o corpo de Gabriel sobre a cama e dava início a um novo ritual de acasalamento. Agora, era ele que estava sobre o outro. Era ele que dava as cartas do jogo. Sua jogada era deixar o corpo de Gabriel sobre o leito, deitado em decúbito dorsal, enquanto dançava uma sequência de movimentos de aproximação e afastamento de seu corpo, em relação ao corpo do amante, ao mesmo tempo em que agitava suas, simbólicas, asas. Depois de repetir esse movimento diversas vezes, Lúcifer deixava seu corpo cair sobre o de Gabriel, que assumia novamente o papel de dificultar o ato sexual em si. Gabriel fugia do leito, deslocando-se para a direita alta do palco, em que agitava suas asas e seus quadris, atraindo ainda mais atenção do amante, ampliando seu desejo sexual. Lúcifer, por sua vez, entendendo a jogada sedutora do amante e já em um estado de excitação mais elevado corria a abraçá-lo pelas costas, de forma que os dois corpos, inclusive os dois pares de asas se agitassem como se imitassem o acasalamento de dois pássaros silvestres.

Era, no entanto, nesse momento que mais uma vez Gabriel, na forma de uma estratégia de jogo, afastava seu corpo do corpo desejado de Lúcifer. Ele forçava seu corpo, projetando o peito para fora e os ombros para trás de forma que o mesmo escorregasse por entre os braços de Lúcifer. Lúcifer mais uma vez procurava conter o corpo do amante, junto ao seu, segurando-o. Gabriel, por sua vez, como se temesse se entregar ao amante, precipitava o corpo na direção do centro do palco. Lúcifer, temendo perder o amante, retinha seu corpo outra vez.

Gabriel, agora, como se quisesse se desvencilhar de Lúcifer, dava três giros caindo no proscênio do palco em decúbito dorsal. Lúcifer, mais uma vez, assumia o lugar do pássaro “macho” dominador e coreografava uma sequência de movimentos que misturava chutes, giros, expansão e flexão dos membros inferiores e superiores. Os chutes eram sempre executados na direção do membro sexual de Gabriel, como se quisesse tocá-lo. A cada chute de Lúcifer, Gabriel flexiona os joelhos e pressionando os pés no palco impulsionava o corpo, projetando-o para o alto, para conseguir deslocar-se como uma onda no sentido cauda/cabeça. Esse

deslocamento era feito três vezes, sempre que Lúcifer executava os chutes. Lúcifer, depois de executar a sequência de movimentos que ora era forte, ora deslizava e ora flutuava, mostrando mais uma vez sua habilidade de dominação sexual, rastejava pelo chão, depois sobre o corpo de Gabriel até beijar-lhe a boca por um longo tempo. Nesse momento se inicia a segunda copulação entre os dois.

Esse ato sexual tinha início com o beijo na boca e se desenvolvia em um rolamento dos dois corpos juntos. Quando o corpo de Lúcifer estava sobre o de Gabriel esse, com um movimento leve e suave deslocava o corpo do amante para o lado e, então, era a sua vez de ficar deitado sobre o outro. Esse movimento de rolar um sobre o outro atravessava o palco do centro até a lateral esquerda. Durante todo o percurso, os dois continuavam se beijando. No final do rolamento, se iniciava um novo ciclo de conquista. Lúcifer, agora era quem dava as cartas do jogo. Ele ficava em pé e corria na direção de um tablado de aproximadamente cinquenta centímetros de altura. Ele subia no tablado e precipitava seu corpo para frente como se estivesse sobre um penhasco. Gabriel, temendo que o amante tentasse suicidar-se, corria na direção do penhasco. Lúcifer, como bom estrategista e sabendo que seu amante não o deixaria cair se jogava caindo nos braços de Gabriel. Esse era um dos momentos em que os dois corpos, em minha opinião, construíam a mais bela imagem desse bloco coreográfico. Gabriel segurava com a mão direita na altura da coxa de Lúcifer. Esse, por sua vez, mantinha a perna flexionada e o braço esquerdo envolto no pescoço de Gabriel. Cada um abria o braço que estava livre, segurando o boá, reconstruindo simbolicamente, uma das asas de cada anjo. Assim, juntos, os dois corpos dançavam o efeito da queda. Gabriel começava a girar se deslocando pelo palco enquanto o corpo de Lúcifer se prolongava como um pêndulo, ao mesmo tempo em que os dois agitavam suas asas.

Esse fragmento constituía-se de uma imagem linda, que associada à ideia de que Gabriel havia salvo o amante da morte iminente ao segurá-lo nos braços, durante a queda, tornava a cena, simbolicamente, mais forte e mais potente. A ambivalência do desejo, da entrega e da realização harmoniosa das duas potências antagônicas do “bem” e do “mau” que, até então, fazia parte do jogo, agora precisava dar lugar para a realização dos desejos e afetos, que se agenciavam desde o início, de forma a construir um território de satisfações mútuas e concretudes sexuais.

Contudo, o jogo entre os dois ainda não havia acabado. Gabriel tinha uma

crise de identidade e dava início a uma fuga quase que desesperadora, atropelando e esbarrando nos demais corpos. Ele tentava fugir, mas não encontrava uma saída. Lúcifer, por sua vez, entendia que era o momento de ajudar o amante e, com isso, retomar o fluxo que havia sido interrompido, iniciava um segundo momento de perseguição e fuga. Coreograficamente falando, essa célula constituía-se de uma sequência de movimentos de aprisionamentos e escapamentos. Lúcifer abraçava Gabriel e tentava aprisioná-lo; porém, esse sempre encontrava um jeito de escapar dos braços desejosos do amante com movimentos de fuga. Isso se repetia algumas vezes. Nesse momento, o arranjo do tango começava a ficar mais marcado caracterizando, de forma metafórica, a confusão e a potência do conflito interno de Gabriel. Na medida em que a música ia ficando mais marcada, os movimentos corporais também iam se acentuando. Gabriel conseguia desvencilhar seu corpo e fugir até a lateral direita alta do palco onde agitava suas asas como se quisesse alçar voo e fugir do amante. Esse, no entanto, para tentar evitar a fuga do ser desejado, corria até o mesmo e o segurava novamente em seus braços. Gabriel tentava desvencilhar-se mais uma vez. Os dois, agora, executavam movimentos mais fortes⁸⁴, que se acentuavam ainda mais, porque a música também ganhava mais volume e marcação. Assim, Gabriel se debatia entre os braços de Lúcifer até escapar. Quando Gabriel conseguia libertar seu corpo das armadilhas do amante acabava caindo mais uma vez. Seu corpo caía em posição fetal. No exato momento em que o corpo de Gabriel caía no palco, ouvia-se o último acorde da finalização do tango. Lúcifer olhava para o corpo do amante e a luz ia caindo lentamente, transformando a cena em uma imagem quase onírica. Com isso, terminava o bloco coreográfico do encontro entre os dois anjos.

O bloco dois tinha início quando a oniricidade da cena do bloco um dava lugar a uma semipenumbra, em que era possível perceber os demais corpos que, satisfeitos com o desenvolvimento paródico dos dois que acabavam de satirizar uma relação homoafetiva entre Lúcifer e Gabriel, os aplaudiam esfuziantemente. Os aplausos eram mais pela importância da sátira bufônica em si que pelo desempenho técnico da dança. Até, porque tudo o que aqueles corpos queriam era se divertir e satirizar estruturas superiores como: as grandes ideias, o direito, a fé, as virtudes dominantes; nesse caso, essas estruturas eram representadas através da imagem

⁸⁴ A força, nesse caso, está relacionada com uma das qualidades do movimento dos estudos labanianos.

do anjo de Deus sendo rebaixado a amante de Lúcifer, aquele que um dia foi excluído do céu e que continua a ser até hoje, conforme as narrativas bíblicas.

Assim, para os corpos marginais ali presentes, toda a ironia da paródia estava carregada de um valor atual, racional e único, que se relacionava com o destronamento, a destruição de paradigmas, com a renovação e a ressurreição em um plano material, corporal e sexual. O riso dos corpos, nesse sentido, reforçava o escárnio e a ironia dos corpos abjetos transformativos, que buscavam desmascarar o poder satirizado.

Para Bakhtin (1993, p. 150), o riso funciona como um desfecho entre a paródia e o ser parodiado. Ele diz que, para isso, os artistas das praças públicas se utilizavam de elementos como o riso que possibilitasse o rebaixamento da seriedade dos discursos impregnados de medo e de sofrimento, como forma de paródia das estruturas que promoviam a violência e o medo: “O riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o mundo das capas da mentira sinistra que a mascaram, tecidas pela sociedade que engendra o medo, o sofrimento e a violência” (BAKHTIN, 1993, p. 150).

Assim, os movimentos da dança, resultantes do encontro entre Gabriel e Lúcifer, misturados com o riso dos corpos que os assistiam, construíam um território de conexão, que potencializava o próprio discurso que excluía o desejo e a prática sexual homoerótica, na perspectiva dos paradigmas celestiais, bem como acentuavam o rebaixamento dos corpos marginais que davam carne à cena. Entretanto, esse mesmo rebaixamento, não tendo mais o que ser rebaixado, possuía, inversamente, uma segunda força de desmascaramento, que transformava esse rebaixamento em potência de destronamento do poder velado no próprio objeto do discurso dançado. Nesse caso, a estrutura de poder normativa, que estava representada no corpo divino e, ao mesmo tempo, rebaixado na homoerotização de Gabriel. Gabriel, apesar de sua divindade sagrada, diante do desejo sexual por Lúcifer e da necessidade de satisfazer-se, entregava seu corpo ao amante e, isso, o aproxima do papel do tolo em Bakhtin (1993).

Gabriel, ao entregar seu corpo ao de Lúcifer, em uma relação homoerótica, estava colocando em jogo seu posto sagrado do mundo celestial, ao qual fora designado, segundo as narrativas apocalípticas apostólicas. Nesse caso, certamente, Lúcifer é quem receberá a culpa por seduzir um dos anjos de Deus, uma vez que a culpa nunca é de quem está no poder pervertido, mas daquele que,

frente a um julgamento, feito pelo próprio poder, é culpado sob alegação de estimular sua perversão. Eles sabiam de tudo isso e, ainda assim, se entregaram ao prazer do sexo. Mesmo sabendo de seu possível destronamento e rebaixamento, Gabriel preferiu compartilhar seu corpo, seu afeto, sua potência humana com Lúcifer, ser tolo que governa o mais baixo mundo da escala espiritual. Bakhtin, ao relatar a festa dos tolos, em Rabelais, diz que:

A tolice é o reverso da sabedoria, o reverso da verdade, É o inverso e o inferior da verdade oficial dominante; ela se manifesta antes de mais nada numa incorporação das leis e convenções do mundo oficial e na sua inobservância (BAKHTIN, 1993, p. 227).

Contudo, apesar das diferenças, o encontro entre os dois produzia prazer, afeto e uma conexão que os tornavam amantes. Mesmo os dois tendo noção do rebaixamento que sofreriam, diante do ato sexual e do amor homoafetivo, eles não deixaram de viver a potência do desejo do encontro. Por outro lado, Gabriel, mesmo estando tomado pelo desejo e amor por Lúcifer, não conseguiu se desvencilhar totalmente do sentimento de culpa. Era essa força que fazia com que Gabriel se sentisse culpado e que se configurava a performatização do discurso a que se refere Butler (2010). Os textos bíblicos reforçam, em parte, uma estrutura linguística discursiva que ao longo da história foi sendo assimilada até tornar-se uma verdade indiscutível. Essa verdade passa, de forma didática ou não, de pessoa para pessoa, em uma espécie de agenciamento até virar um ritual de verdade, uma performatização. Os discursos sociais, hoje, reforçam essa performatização e ajustam de forma que lhes convêm. Um bom exemplo dessa adaptação performativa está nos escritos, em Coríntios 6:9-10. Em algumas edições bíblicas mais antigas, por exemplo, encontra-se o texto: “Vocês sabem que os perversos não herdarão o Reino de Deus”. “Não se deixem enganar: nem imorais, nem a idolatria, nem adúlteros, nem homossexuais, nem ladrões, nem avaros, nem alcoólatras, nem caluniadores, nem trapaceiros herdarão o Reino de Deus”. Esse arranjo discursivo, mesmo quem nunca o leu, o conhece e, de alguma forma, sofre alguma influência, inclusive reproduzindo-o. Entretanto, quando se lê o mesmo texto, em edições mais recentes, vai encontrar algumas alterações. O mesmo texto hoje aparece, principalmente, nas publicações de bíblias online, escritas da seguinte forma: “vocês não sabem que os perversos não herdarão o Reino de Deus?” “Não se deixem

enganar: nem imorais, nem idólatras, nem adúlteros, nem homossexuais passivos ou ativos, nem ladrões, nem aventos, nem alcoólatras, nem caluniadores, nem trapaceiros herdarão o Reino de Deus”. Percebe que, naquilo que se refere à questão homossexual, o texto sofreu um acréscimo, que classifica os papéis dos sujeitos, durante o ato da relação sexual: “passivos ou ativos”, exatamente nessa ordem. O passivo vem antes do ativo, exatamente para reforçar o papel de cada sujeito durante o ato sexual de uma relação homoafetiva. Há durante muito tempo só era considerado homossexual aquele que era penetrado (passivo).

É através de discursos como o exemplificado acima, que fazem com que as estruturas de poder, utilizando-se de construções associadas ao Cristianismo, reforcem questões excludentes em relação às diversidades sexuais. Assim, na coreografia, Gabriel, como representação simbólica do homem heterossexual, como ser sagrado e elevado, acaba de cometer um ato duplamente condenável, segundo as leis criadas em nome de Deus: praticar um ato sexual com uma pessoa do mesmo sexo e essa mesma relação ser com um indivíduo marginal rebaixado. Com essa ação, Gabriel subverte princípios e juízos de verdades, que são fundamentais nas escrituras e discursos normativos das narrativas sagradas de cunho judaico-cristãs.

As duas quedas do corpo do Gabriel, ocorridas durante a coreografia, também, de uma forma alusiva, representam as quedas do corpo de Jesus durante a Via Sacra. Jesus carregava sobre os ombros uma cruz imposta pelos homens do poder, cujo peso tornava seu corpo débil. Assim, ao deslocar-se durante o trajeto até onde seu corpo seria crucificado, já sem forças para continuar, acabou caindo. Dessa forma, na coreografia, o peso da cruz carregada pelo messias, simbolicamente, configura o peso da decisão de Gabriel entre se entregar a Lúcifer e, com isso, ser rebaixado e excluído do reino de Deus ou manter-se firme como seu mensageiro. Essa decisão, para Gabriel, possuía um peso de extrema importância, que acabava fragilizando sua fisicalidade. Por outro lado, o desejo que ele sente por Lúcifer era tão potente que o tornava forte o suficiente para levantar e continuar. Assim, o desejo de Gabriel por Lúcifer remete ao amor que o Messias sentia pelo povo, massa corporal também rebaixada em relação às estruturas do poder romano, que o havia condenado à crucificação.

Já, sobre o olhar da dança e a queda dos corpos, quero iniciar esse parágrafo com uma citação de Daniel Tércio (2017), sobre a gravidade, o corpo e o seu peso:

O peso é consequência inevitável da gravidade. E as deslocções de um corpo no espaço são também inevitavelmente deslocções de peso. Mesmo quando aparentemente não existe deslocção e o corpo se atém ao lugar que ocupa, mesmo neste caso, para que os movimentos das vísceras sigam o seu caminho, a gravidade é indispensável. Há que repeti-lo: sem essa força que nos atrai para o centro da terra, a dança não seria possível. Portanto, não existe dança sem peso. (TÉRCIO, 2017, p. 02).

Em seu artigo intitulado “O corpo em queda”, Tércio vai levantar uma discussão sobre os corpos da dança clássica e a leveza exigida em uma relação com as técnicas e o lugar da dança moderna na direção da terra. Com isso, ele chama a atenção para a dança acadêmica clássica ocidental que, segundo ele, foi fundada, em grande medida, sobre a ilusão de leveza. Mas que, no entanto, a atração pela terra foi despertando interesse nos mais variados bailados. Ele diz que, no caso do bailado “Giselle”, por exemplo, na cena final do primeiro ato, Giselle, enlouquecida, cai finalmente no chão. Mas, que, no entanto, de acordo com o libreto, Giselle não cai submetida pela gravidade, mas sim pela loucura. A sua queda é um sobressalto psíquico e não um sobressalto físico. Ela não cai porque tropeça, mas apenas porque enlouquece de amor traído.

Segundo o autor, no século XX, a dança moderna arrastaria em si mesma uma primeira alteração de paradigma: a gravidade deixava de ser uma maldição, para surgir, associada ao próprio poder da terra, uma nova conotação que ganhava uma atração renovada. Os pés nus sublinhavam a potência dessa relação e as possibilidades de enraizamento. Assim, a relação com a queda encontra-se nas entrelinhas dessa abordagem moderna da dança. Segundo o autor, a bailarina norte-americana Martha Graham trabalhava com a ideia de que se pode encontrar uma pulsação plasmada na antítese contração/relaxamento cuja origem está no corpo conectado com o solo. Ele diz que a pulsação do plexo solar e a mobilidade da coluna vertebral são fundamentais ao sistema de movimento e que, essa pulsação e essa mobilidade, esclarecem-se em última instância pela respectiva conexão com a terra.

Esse deslocamento corporal em direção à Terra, segundo Tércio, provoca uma alteração nos paradigmas dos corpos e da estética da dança. A queda ganha uma intensidade redobrada e torna-se eventualmente zona de confronto. Em “Da autenticidade do corpo na dança”, outro artigo publicado por Tércio, ele vai se aproximar do conceito de Doris Humphrey acerca de o “corpo como um arco entre

duas mortes”. Segundo ele, na perspectiva de Humphrey, as margens da dança se situariam, justamente nos dois momentos de negação do movimento: a imobilidade e a consumação do desequilíbrio. As “duas mortes” seriam o corpo vertical imóvel e o corpo caído por terra. Um ponto, outro ponto e um arco a unir os dois. É nesse arco que o corpo constrói o lugar da dança. Pontos que podem ser entendidos como lugares de potência para a ação. O arco permite, simultaneamente, conter os limites e ampliar o lugar do corpo. O que isso quer dizer? Na verdade, imensos são os arcos possíveis para o corpo se desenhar no espaço e desenhar o espaço. A dança é assim, essencialmente, o espetáculo do enigma e o arco é a forma natural do enigma da dança.

Segundo Tércio, é preciso refletir sobre a especificidade do corpo que dança. Ele, então, lança uma pergunta: que corpo é esse que se empresta ao mundo e aos outros? E, ele mesmo sugere uma resposta, dizendo que devemos chamá-lo: corpo-arco, adotando e adaptando as ideias de Doris Humphrey.

Monica Dantas, por sua vez, em seu artigo: “Fenômenos identitários e suas relações com a produção coreográfica atual”, (2013) vai chamar a atenção para as multiplicidades culturais dos corpos dançantes e as diversas possibilidades estéticas que essa diversidade proporciona. A pesquisadora diz que as categorias de diferença, que definem certas identidades, são inscritas nos corpos como marcas visíveis, que a cor da pele, dos olhos, dos cabelos, os marcadores de gênero, as capacidades e incapacidades físicas. Ela diz que a diversidade cultural também está presente nas vestimentas e, talvez, de um modo mais sutil, nas maneiras de portar os corpos, de mover-se, de gesticular, podendo constituir-se como um acento somático. Diante disso, Dantas lança uma questão: se experiências de desterritorialização, de deslocação, de descentramento marcam os corpos e suas formas de expressão, como a produção coreográfica contemporânea dialoga com esses fenômenos? A professora relata o processo criativo de algumas produções, para que o leitor amplie sua percepção acerca da diversidade nos processos de criação coreográfica brasileira:

[...] o samba do crioulo doido (2004) é um solo criado e interpretado por Luiz de Abreu, que leva para a cena, com ironia e melancolia, o corpo dançante negro brasileiro. *Tempstepegoquedelícia* (2011) é um duo criado por Eduardo Severino em colaboração com Luciano Tavares e Mônica Dantas, que interpretam a obra. Vestes hieráticas, homens e mulheres portando falos feitos de enfeites natalinos, homens em tubinho e decote sexy, coletes de pele, cueca e calcinha vermelhas e corpos nus interrogam, com humor, a

falocracia que marca as relações interpessoais na cultura brasileira, e que acaba encontrando reflexo nas criações artísticas. In-organic (2007), criada em colaboração com Flávia Meireles, Marcela está sozinha em cena. Um colar de pérolas de 25 metros, uma cabeça de boi embalsamada, grampos de cabelo e um sinalizador de bicicleta a acompanham (DANTAS, 2013, p.).

Dantas conclui seu raciocínio, dizendo que a partir desses exemplos e, de tantos outros, que os corpos que dançam experimentam. É possível dizer que a prática da dança e a criação coreográfica contribuem para a constituição e para a desconstrução de identidades culturais. E, que o trabalho do bailarino, que constantemente elabora e reelabora seu corpo dançante em função dos projetos coreográficos dos quais participa, gera formas de reconhecimento e de representações sobre seu corpo, para si e para os outros. Essas representações surgem como traços de identidade, traços incorporados, que formam identidades somáticas e projetam identidades culturais (DANTAS, 2013).

Assim, querido Bagoas, diante das reflexões promovidas por Monica Dantas, te convido a iniciarmos o relato do segundo momento dessa segunda parte da coreografia. Fragmento esse que, conforme já dito antes, iniciava logo após a queda de Gabriel, a diminuição da luz e a saraivada de aplausos dos demais corpos.

Os corpos aplaudiam entusiasmados as imitações de Gabriel e de Lúcifer. Como já disse antes, o entusiasmo tinha origem na representatividade do discurso de rebaixamento de Gabriel e da elevação de Lúcifer, enquanto malandro, marginal sedutor que derrubava o outro de seu trono consagrado.

Os corpos estão exaltados e entusiasmados com a ideia de rebaixamento do sagrado, elevado enquanto poder, que os excluiu. Assim, um dos corpos que segurava uma garrafa pet "poli tereftalato de etila", de 600 ml, onde bebia sua cachaça, transforma a garrafa em uma espécie de microfone, de forma a se colocar no espaço como uma imitação de uma cantora bem-sucedida. Ela iniciava com uma espécie de improviso, cantando um rap que, supostamente, narrava um encontro homoafetivo entre o Pastor evangélico Marcos Feliciano e o também Pastor evangélico Silas Malafaia: "Feliciano e Malafaia são muito unidos, quando vão curar os gays, todo domingo, criticando o amor livre e, o papo mostra, que o casamento dos dois, anda uma bosta". É importante perceber que a palavra "bosta", nesse sentido, está associada à poética grotesca que, segundo Bakhtin, pertence ao "baixo corporal", excremento. Essa narrativa grotesca, por sua vez, rebaixava o poder atribuído, religiosamente falando, aos dois pastores que julgam a homoafetividade

como uma patologia capaz de ser curada. O mesmo grotesco do “baixo corporal” acontece com o discurso implícito, que insinua que seus casamentos estão ruins, porque os dois não fazem sexo com as mulheres, já que fazem entre os mesmos, o que nesse caso tornava a narrativa discursiva dos dois uma falácia contraditória. Segundo Bakhtin, tudo o que está relacionado com o sexo, seja ele anal ou não, está relacionado com o baixo corporal e com isso integra ao grotesco. Portanto, nesse caso, o rap satirizava a imagem de dois homens de “Deus”, que não faziam sexo com as suas mulheres porque se realizavam, sexualmente falando, em uma relação homoafetiva. A intérprete também, através de seu canto, buscava destronar os dois homens de Deus, derrubando-os para o “baixo mundo” dos pecadores, daqueles espíritos que, como já vimos, não entrariam no reino de Deus. Ao mesmo tempo em que ela cantava o rap, os demais corpos insinuavam as mais diversas formas físicas de fazer sexo anal, acentuando os traços grotescos da paródia sobre os dois pastores.

Na sequência, um segundo corpo, agora com traços mais masculinizados, pegava a garrafa da mão da outra pessoa e se fazendo mais evidente, como se estimulado pela imitação da primeira, também imitava uma grande intérprete. Dessa vez, a letra do rap procurava mostrar o outro lado, o comportamento das esposas dos pastores diante da ausência sexual dos mesmos: “Elisete e Edileusa, acham viver um barato. E, para provar tudo isso estão pintando artesanato. Edileusa pinta uma santa e, a outra gosta. O que só prova que transar com os maridos continua a mesma bosta”. Esse, por sua vez, continuava trazendo o grotesco para cena através do excremento, “bosta”. Entretanto, agora sobre a visão das esposas dos pastores. O casamento, nesse caso, está uma bosta para elas. Ao mesmo tempo, o intérprete trazia à cena a imagem da santa que, nesse caso, tem duplo sentido: pode ser o comportamento da esposa de forma puritana, como se essa fosse uma santa e aí a imagem de santa estaria em um sentido figurado, como também, de fato, enquanto o marido fica fora de casa, nesse caso transando com o marido de sua amiga, ela passa seu tempo ocioso pintando santas, em uma alusão aos princípios das igrejas evangélicas que refutam as imagens santificadas. Nesse caso, pintar uma santa seria uma afronta ao próprio marido e sua crença. O que se caracterizaria como uma afronta ao marido e ao mesmo tempo o seu rebaixamento e o rebaixamento de sua crença enquanto Pastor evangélico. O fato de a esposa do outro Pastor gostar significa uma identificação entre as duas em relação aos seus maridos que,

aparentemente, condenam a diversidade das sexualidades; porém, estão envolvidos em uma relação homoerótica. Também mostra quanto que as duas esposas estão insatisfeitas com o desempenho dos maridos e quanto elas se submetem aos mesmos em relação às práticas sexuais. Mesmo insatisfeitas, diante dos papéis que representam, enquanto mulheres dos Pastores, elas continuam casadas com eles. Novamente, em todos os aspectos, é um trecho que segue os princípios do grotesco poético, segundo Bakhtin (1993).

A cada final de cada imitação, os corpos se regozijavam pelo nível paródico atingido durante a imitação. O imitador era aplaudido e digno de afagos e também de brincadeiras sexuais com o seu corpo, como se para demonstrar quanto fora perfeita a sua criação e seu impacto paródico.

Na continuação, um corpo mais bufônico e satírico se apropriava da garrafa, derramava um pouco da cachaça entre os seios e fazia a sua imitação. Essa misturava o ritmo do rap com o do funk: “Feliciano e Malafaia, se uniram em um ideal, estão abrindo uma sauna, no Planalto Nacional, cuja proposta é, cada um massagear o outro, sempre de costas... Sempre nas costas... Quente nas costas.... Quente nas costas”. Nessa imitação, o corpo que interpretava o rap em estilo funk, além de dar continuidade e aprofundar ainda mais a relação homoafetiva entre os dois Pastores, construía a imagem do local onde os dois se encontravam para transar. Marcos Feliciano como atual Deputado Federal brasileiro, haveria de transformar o Planalto Nacional em uma sauna gay onde transava com o amante também Pastor. No entanto, essa paródia vai além. Ao transformar o Planalto Nacional em uma sauna gay, significava que Feliciano, enquanto representante da política nacional brasileira, estava transformando o local de atuação do poder político em um local de relaxamento e de prazer sexual, onde as costas dos políticos recebiam massagens e carícias, ao mesmo tempo, em que se autoprotégiam (quente nas costas = costas quentes). Isso é: o rap transformava a estrutura do poder político em uma estrutura de baixo teor moral e corrupta. A sauna, nesse caso, estava bem claro que seria um local de encontros para a realização dos prazeres sexuais, que se estendia dos corpos dos dois pastores para todo um grupo de outros evangélicos que estão atuando na política.

A desconstrução moral e do poder político, reconfigurando o seu território em um edifício propício para as práticas da sexualidade, principalmente entre homens representantes também do poder de Deus. É o que Bakhtin vai definir como

elementos primordiais dos artistas de rua em uma perspectiva grotesca.

Como acontecia sempre ao final de cada imitação, o término dessa parte não era diferente. Os corpos rolavam pelo chão e gargalhando, em uma imitação hiperbólica dos corpos dos Pastores, transando na sauna de Planalto Nacional. A paródia se concretizava nesses corpos desprendidos de preconceitos, que se faziam objeto satírico.

Entretanto, antes de os corpos se darem por satisfeitos com sua dança paródica, um dos corpos, nesse caso um bem feminino, amarrava em sua cintura uma espécie de cinto, servindo de base para um enorme pênis que ficava pendurado. O pênis feito de um material que muito se assemelhava com a textura de um pênis natural, media aproximadamente quarenta centímetros de comprimento, com um diâmetro de circunferência de aproximadamente vinte e cinco centímetros.

Nesse momento, esse corpo assumia a imitação de uma travesti profissional, que era contratada para transar com homens cisnormativos, que escondiam sua homossexualidade atrás de uma construção identitária heterossexual “macho”. Ou seja: o espectador era colocado diante de “uma travesti comedora de cu de macho”, como os demais corpos se referiam a ela. Assim, enquanto ainda se divertindo com o final da paródia anterior, sobre os dois Pastores e sua sauna, os corpos presentes eram surpreendidos com a chegada da travesti, que aparecia em cena sobre uma plataforma de aproximadamente setenta centímetros de altura, de onde perguntava: “qual é o cu que eu vou comer”? Nesse momento, a cena era pontuada por uma forte e arrebatadora música. A trilha lembrava o tipo de música que chama os corpos a dançar. O local se transformava novamente em um território festivo em que todos os corpos dançavam como se estivessem em uma pista de dança. Coreograficamente falando, nesse momento acontecia a passagem do segundo fragmento para o terceiro.

O terceiro momento da coreografia também era o último. Esse iniciava no final da pergunta da travesti: “qual é o cu que eu vou comer”? Quando a música forte entrava e os corpos começavam a dança já fazia parte do terceiro e último fragmento.

No entanto, antes de relatar-te o último momento da coreografia, quero trazer-te uma reflexão histórica feita por Joaquim C. M. Gama (2016) acerca do grotesco.

Desde que iniciei o relato dessa experiência dançada, venho utilizando o termo grotesco, de Mikhail Bakhtin em “A cultura Popular Na Idade Média e No

Renascimento”, a partir do contexto da literatura de François Rabelais, (1993). Entretanto, Bakhtin é apenas uma das fontes teóricas que busquei perceber a operação desse termo em relação às produções artística e cultural. Todavia, quero ampliar, a partir de Gama, a noção do grotesco utilizado nessa experiência de uma cena teatralmente dançada.

Para Gama, a história da arte não deu ao grotesco o *status* de estilo artístico. Ele diz que é exatamente na obra de Bakhtin que se pode perceber essa afirmação. Gama diz que Bakhtin entendia que o grotesco fazia parte de uma construção do universo imaginário popular das festas, dos rituais de carnavalização pertencentes à história não oficial da vida mundana do povo:

Provavelmente, a representação do grotesco com características de monstruosidade, com seus hibridismos, misturando elementos animais com humanos e vegetais, não era do agrado da história oficial, que estava voltada para os ideais de elevação, de sublimação do espírito, portanto, muito distante das coisas da Terra (GAMA, 2016, p. 24).

Gama diz que no grotesco, o fantasioso é o limite para a criação. E, que ao representar seres estranhos, ridículos, criaturas que são verdadeiras aberrações da natureza, em oposição à concepção de perfeição, imagem e semelhança de Deus, os artistas acabavam por desencadear risos nos observadores e as produções assumiam um caráter crítico. Segundo o autor, esses traços podem ser observados nas obras: “O Jardim das Delícias” de Hieronymus Bosch (1450–1516), “O Velho” de Pieter Brueghel (1525/30-1569), “O Jovem” de Jan Brueghel (1564-1638), e em “As quatro estações” de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593). Para ele, esses são os principais expoentes da representação do grotesco na pintura. Já, a caricatura de Jacques Callot (1592-1635) também o insere nesse domínio, assim como a sátira deflagrada na *Commedia dell’Arte*.

Gama diz que foi no século XVIII que o termo “grotesco” surgiu nos escritos do alemão Martin Wieland (1733-1813), que o consagrou como um estilo a ser estudado. Entretanto, foi no decorrer do século XIX, que ele volta com força e polêmica, por intermédio de pensadores como Kant, Hegel, Hoffmann, Friedrich Schlegel e de escritores como Goethe e Edgar Allan Poe.

Ao longo desse período, o grotesco foi inclusive chamado de arabesco, o que, segundo Gama, era um equívoco, já que os arabescos não representavam a forma humana. Victor Hugo, poeta francês, conforme o autor, afirma que o objetivo da arte moderna seria a reunião harmoniosa do grotesco e do sublime, que tinha

como objetivo a construção de uma forma mais elevada de arte.

Contudo, Gama ressalta que os estudos de Wolfgang Kayser, com sua obra “O Grotesco” e Bakhtin em “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento” são os principais escritos teóricos do grotesco. Ele diz que, enquanto Kayser apresenta o grotesco como categoria estética trans-histórica, Bakhtin elabora sua tese no enraizamento da cultura popular.

Para Kayser, as obras grotescas trazem à tona imagens provenientes do *Id*, que seriam a plasmação artística freudiana do grotesco. Assim, sendo, esse motivo figura como fantástico, mas se conserva no domínio do realismo, transitando entre o obscuro, o sinistro e o inconcebível. O estudo de Kayser é diacrônico, pois objetiva analisar o grotesco século a século. Já Bakhtin elabora um estudo sincrônico, analisando o grotesco a partir de fatos de cultura popular da Idade Média e do Renascimento. Vale insistir que, para o teórico russo, no grotesco está localizada a expressão da liberdade do povo contra uma sociedade hierarquizada, estratificada. Na sua concepção, ele busca derrubar todas as convenções e preconceitos da cultura oficial, trazendo à tona um sistema de imagens ligadas ao baixo corporal, isto é, a terra, ao nascer, ao morrer, aos ciclos da vida e às necessidades básicas da existência. Essas imagens assumem contornos exagerados, hiperbólicos, cujos excessos são elementos estilísticos marcantes que suscitam no leitor o estranho, o cômico ou o escárnio (GAMA, 2016, p, 25).

Diante desse apanhado histórico de contextualização do grotesco, a partir de Gama, querido Bagoas, quero dizer-te que nessa experiência estética procurei equilibrar o grotesco com o sublime e o tragicômico, onde o que deveria estar em jogo era a própria experiência estética, enquanto poética de insurreição dos corpos abjetos palimpsestosos transperformacionalizados.

Quando me aproprio de conceitos como baixo lugar e alto lugar, luz e treva, etc, eu estou traçando esses limites para poder colocar os corpos que concebo em um “Entre Lugar”. Assim, tanto os corpos como as situações em que eles se encontram, os estímulos estéticos e as imagens propostas partem de um olhar que considera a força da fricção entre duas potências, em um trânsito entre esses dois polos, um binário heteronormatizado e um palimpsesto transperformacionalizado, que questiona o próprio binarismo.

Dessa forma, te atesto que o pensamento dessa criação nunca foi o de reproduzir uma poética grotesca unicamente, mas elaborar imagens dançantes a partir desse território de fricção, de forma a olhar para um dos lados para, com isso, perceber a dimensão do outro lado e, dessa percepção, produzir teatralidade insurgente nos corpos abjetos dançantes.

Dito isso, é chegada a hora de relatar o último momento dessa composição. O

espectro de Lady Cherlet estava atento a toda a movimentação e a performatização artística dos corpos. Entretanto, ela havia sido convidada para visitar aquele lugar com a finalidade de ver uma travesti penetrar seu pênis no ânus de um “macho” e, até então, não tinha visto nada que se parecesse com isso. O estado de excitação que havia levado-a até a presença de todos já não era mais o mesmo. Ela, agora estava excitada, mas, no entanto, as razões eram outras. Ela, de alguma forma se sentia representada nas imitações feitas e na dança dos dois anjos. Entretanto, era uma dança que não tinha lhe excitado, sexualmente falando. A sublimação e a força entre o desejo dos dois corpos, para ela, foram muito mais significativas que a questão sexual. Ela esperava pela hora em que a travesti entraria em cena e penetraria seu pênis no ânus do “macho”, levando-o ao delírio e ao gozo. Lady Cherlet sabia quanto isso representaria para ela. O teatro dela já havia sido fechado por diversas vezes por machos como o que ela veria com o pênis enfiado no ânus e isso não tinha preço para ela.

Assim, no momento em que a travesti subiu na plataforma e gritou qual era o cu que ela iria comer, Lady Cherlet soltou um grito de prazer. O prazer de Lady Cherlet não tinha origem no pênis descomunal da travesti, mas na imagem que seu cérebro tinha acabado de lhe brindar: um macho musculoso, com cara de lutador de artes marciais, espancador de mulher, de bichas, daqueles que ora sobre o manto sagrado, agora estava de “quatro”, gozando de prazer com aquele falo descomunal enfiado em seu “rabo”. Foi essa imagem que fez brotar o grito de Lady Cherlet.

Os corpos continuavam dançando enlouquecidamente. A travesti descia da plataforma e se aproximava de um corpo feminino, mas que havia topado imitar o corpo do macho. Aqui é importante dizer que o corpo feminino, a que me refiro, era o corpo de uma atriz transexual, que diante da proposta de representar o papel do macho se sentiu desafiada e aceitou como puro exercício de seu trabalho de atriz.

Assim, logo que a travesti desceu da plataforma, todos os ânus presentes procuraram seus donos e, de alguma forma, se protegeram atrás de seus traseiros. O macho, no entanto, que estava sobre um corpo deitado no chão, deixando seu ânus no meio do caminho da travesti, sentia logo o grande falo lhe penetrar entre as coxas. Assim, fingindo-se surpreso, ele reagia de forma a deixar claro que ele era um macho-alfa e que, portanto, não aceitaria aquele tipo de brincadeira. Com isso, a cena, que até então era dançada de forma fanfarrônica, ganhava um tom mais grave e sisudo. Os demais corpos, como se temessem um momento de violência, onde o

macho-alfa poderia espancar a travesti, formavam uma espécie de círculo de onde apenas observavam o confronto entre os dois.

A travesti investia mais uma vez enquanto que o macho buscava achar um caminho de fuga. Os demais corpos entravam na coreografia como se para impedir a fuga. A travesti, acostumada com o jogo que costumam fazer os machos-alfas, acendia um cigarro e punha-se a fumar. O macho, como a travesti já esperava, a chamava para junto dele. Logo que ela se aproximou, ele pediu para que ela o deixasse olhar seu pênis de perto. Ela entregava-lhe o pênis como quem entrega uma linguiça adquirida em um desses balcões de banca de mercado. O macho-alfa, diante da curiosidade e do desafio, que se revelava em sua frente, disfarçadamente começou a examinar o falo da travesti. Seu olhar era um misto de olhar de criança que ganha um pirulito que vai chupar e se deliciar com o de um animal que se sente diante de um desafio de sobrevivência. Em pouco tempo, o extinto animal dava lugar ao desejo e percebia-se, na sua expressão, um misto de desejo e felicidade. Ele olhava o pênis por diversos ângulos e depois o media a palmas. Também, a palmas ele mediu a distância entre a entrada de seu ânus até o seu umbigo, que era até onde o pênis da travesti alcançaria.

Enquanto o macho estabelecia sua estratégia de jogo, criava uma expectativa muito grande nos demais corpos presentes, principalmente no de Lady Cherlet, que já se sentia excitadíssima. A travesti apenas fumava enquanto aguardava a decisão, que por experiência própria sabia que veria em seguida. E, ela tinha razão. Em menos de um minuto, o macho se decidia e dizia: “eu vou te dar, mas, só vou te dar porque o teu é maior que o meu”. Lady Cherlet, ao ouvir isso, quase tinha um orgasmo. O macho-alfa deitava-se em decúbito dorsal, abria um pouco as pernas, elevava-as para o alto e, entregava-se ao prazer.

A travesti, por sua vez acostumada a esse tipo de ritual, depois de colocar um pouco de cuspe na ponta do falo enfiou-lhe até não ficar nada de fora. O macho-alfa gemia forte enquanto dizia: “enxerguei estrelas! ” A relação sexual acontecia de forma quase real. A travesti mexia seu corpo para frente e para trás enquanto que o macho elevava e descia sua cintura pélvica, às vezes elevando também a lombar e a dorsal, ao mesmo tempo em que gemia. Entre um gemido e outro ele, repetidamente falava: “Está muito bom! ” “É muito gostoso, mas eu não sou bicha não é? ” A travesti, como conhecia todos os discursos heteronormatizados, sentia-se na obrigação de dizer: “Não, tu não é bicha”. Ela respondia de forma tão banal como

se repetisse a mesma pergunta pela centésima vez. Esse texto era repetido por diversas vezes.

No início da copulação, os demais corpos desenvolviam movimentos que reproduziam prazer, excitação e escárnio para com o macho-alfa. Entretanto, na medida em que o macho demonstrava sua satisfação em estar com todo o falo da travesti dentro de seu ânus, mas que, no entanto, precisa insistentemente ouvir a voz dela, dizendo que ele não era bicha, soando um tanto contraditório aos ouvidos dos demais, isso modifica suas expressividades. Diante do prazer da prática sexual experimentada e do discurso contraditório negacionista do macho, Lady Cherlet deixava vir à tona toda sua indignação referente aos discursos sexistas. Com isso, as expressões ficam mais fortes. Os corpos se agitavam e se contorciam como se sofressem uma espécie de crise epilética. Lady Cherlet avançava na direção dos dois, afasta a travesti do meio das pernas do macho, o erguia pelos braços, deixando-o sentado e falava-lhe: “Tu não é bicha, criatura. ” “Tu “coincidentalmente” estás com o falo de uma travesti enfiado no teu ânus. ” “Tu, “coincidentalmente” estás gemendo de prazer, como as bichas? ” As bichas somos nós. “Olha para ti. ” “Olha para ti que tu vais enxergar um macho-alfa. ” “Vai ali no chuveiro, toma um banho, veste a tua roupa azul e sai na rua e todo mundo vai enxergar em ti um macho-alfa”.

Nesse momento, exatamente quando Lady Cherlet fala pela última vez, “macho-alfa” a luz caía e o espaço voltava a ficar trevoso. A música saía. Fazia-se um longo silêncio proposital para que a cena pudesse ser digerida. Os corpos ficavam em silêncio para que nem um ruído prejudicasse o momento. Era preciso que, nesse instante, o silêncio e as trevas se configurassem como dois personagens que roubam e escondem as máscaras do próprio público. Máscaras discursivas que faziam conexão com a usada pelo macho-alfa, que acabava de ser desmascarado aos olhos de todos. Essa mesma máscara arrancada do rosto do macho-alfa poderia, naquele momento, estar asfixiando algumas faces e sendo pré-encaixada em outras pela dramaturgia proposta pelo silêncio e as trevas. Quando as luzes voltavam a serem acesas, os corpos já não estavam mais na cena. Apenas o vazio do palco percebia a reação do público, já como prelúdio de um devir outro.

A proposta estética desse último momento coreográfico buscava colocar os corpos em um tempo espaço que aproximasse o olhar do espectador para questões relacionadas com o mascaramento do discurso heteronormativo. Sem, portanto,

precisar refutar a estética do grotesco, muito pelo contrário, deixar que frísse enquanto poética de insurreição dos corpos abjetos, contaminados por potências normalizadoras de uma cultura histórica patriarcal.

Desde o início, quando a travesti subia na plataforma, se percebia um corpo feminino vestido com meias arrastão e outras peças de roupas quase transparentes, utilizando-se de um cinto semelhante aos usados na indumentária do tradicionalismo gaúcho que sustentava seu falo descomunal. Esses dois últimos assessórios potencializam o que Gama (2016) vai chamar de alegoria grotesca, que, nesse caso, ajudava a compor o corpo alegórico e a transperformacionalidade da travesti. O grotesco também ganhava força pela obviedade do corpo feminino com o acréscimo do falo exageradamente grande e, pela forma como a atriz o expunha. Por outro lado, o corpo da atriz transexual, satirizando um macho-alfa, em que traços do feminino se desdobravam para trazer à cena referências do masculino exagerado, também contribui para a potência da estética grotesca. O Voyeurismo por parte dos demais corpos, segundo Bakhtin (1993), remetia ao prazer do baixo corporal, principalmente porque esse prazer tinha como dispositivo o sexo anal e sua associação com os excrementos fecais.

O sexo anal, nesse caso, elevava o grotesco da cena em sua potência máxima. De um lado, como já dito, estava um corpo feminino, imitando uma travesti que possui um falo descomunal, o que por si só já era extremamente hiperbólico e grotesco. De outro lado, por sua vez, estava o corpo de uma mulher transexual, satirizando o corpo de um suposto macho-alfa, que sente um prazer enorme quando tem o falo da travesti penetrado em seu ânus. Isso, segundo Gama (2016), se constitui como um ato estético do mais puro grotesco.

O ânus, segundo Bakhtin, é a porta de saída dos excrementos fecais. Os excrementos são, conforme o filósofo russo, o principal elemento do baixo corporal. Portanto, como se não bastasse todo o arranjo grotesco já descrito, o fato de o falo deformado da travesti, ao penetrar no ânus do macho-alfa, vai ao encontro dos excrementos fecais, potencializando, com isso, o baixo corporal da cena e, principalmente, do corpo penetrado. Por outro lado, estava a contradição entre o discurso do corpo penetrado, que pedia para o corpo penetrante repetir que ele não era bicha e o prazer demonstrado, provocado pelo falo, também se caracteriza como alegoria grotesca, principalmente por que o corpo do macho-alfa passava por um momento de desmascaramento e revelação de sua verdadeira identidade sexual

homoafetiva que, discursivamente lhe atribuía baixeza no caráter. Assim, esse momento dançado tornava-se o que poderia ser caracterizado como uma dança hiperbólica tipicamente grotesca.

Percebia-se, no jogo dessa cena, um misto de aparência alegórica e de uma suposta essência dos corpos. Com isso, ao mesmo tempo em que se percebia a presença do objeto alegórico, também se percebia que o mesmo estava sendo ressignificado para além de seu significado primeiro. Nessa construção alegórica, a metáfora e a apoteose trabalham juntas. O significado irrompia sensorialmente por meio do artifício de uma impressão.

Gama (2016), ao falar sobre a alegoria grotesca vai dizer que;

[...] a igreja, que influenciou diversos setores da vida, influenciou também a relação do crente com a alegoria, que trouxe consigo um novo despertar dos seus nexos. No caso da alegoria cristã, a proposta foi tirar o espectador de uma vida em ruínas, ou melhor, da morte anunciada para o mundo de Deus. Com isso, a alegoria realiza o que tem de mais inalienável e que Benjamin qualifica de um “saber secreto e privilegiado, a autocracia no reino das coisas mortas, a imaginária infinitude de um mundo vazio de esperança” para a ressurreição. (GAMA, 2016, p. 45).

Ainda, seguindo o pensamento Benjaminiano, Gama vai dizer que o ensinamento contido na alegoria está intimamente relacionado ao mau, que é introduzido no mundo por meio das alegorias bíblicas. Ele diz que é tarefa do alegorista expor todo conhecimento prático, pagão, como saber do mau e, ao mesmo tempo, indicar aos seus espectadores o saber do bom cristão. O que não possui existência real passa a existir sob o olhar subjetivo da virtude: “A alegoria é instrumento didático para a ditadura julgadora das coisas reais, dos vícios e também para a condução ao mundo das significações. Todo esse plano pedagógico deve ocorrer no momento da contemplação [...]” (GAMA, 2016, p. 13).

Segundo Gama, a proposta da utilização das alegorias está diretamente relacionada com a vontade de desestabilizar o observador, de tirá-lo do estado de reverência para o estado de arrebatamento. Na possibilidade de leitura escritural da imagem alegórica. Com isso, a imagem alegórica grotesca surge como forma capaz de contrabalançar a estética do belo e do sublime, colocando em discussão a relatividade dos julgamentos estéticos. Gama diz que o que passa a estar em jogo é sempre a experiência estética, pois se, de um lado, tem-se o grotesco, que focaliza o expurgo, a promoção de uma experiência exteriorizada, distanciada; de outro, tem-

se o sublime como experiência capaz de levar o sujeito ao êxtase.

No teatro ou na dança, o grotesco mantém seu princípio de deformação, enfatizando a experiência concreta e os detalhes realistas. Vsévolod Meierhold, segundo Gama, vai se referir a esse estilo como forma de expressão, por excelência do corpo na cena. Para o ator, o exagero, a desfiguração da natureza, a insistência sobre o lado sensível e material das formas, a fragmentação, a passagem do familiar ao estranho torna-se elemento importante para a construção de uma teatralidade consciente (GAMA, 2016).

Para Patrice Pavis (2008), o grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural, burlesco e estranho. Mas, que, no entanto, no teatro moderno não existe grotesco, apenas projeções estético-ideológicas grotescas. “Grotesco satírico, parabólico, cômico, romântico, niilista, etc.”. Segundo Pavis, da mesma forma que o distanciamento, o grotesco não é um simples efeito de estilo, ele engloba toda a compreensão do espetáculo. Pavis vai dizer ainda, que o grotesco está ligado ao tragicômico, mantendo um equilíbrio instável entre o risível e o trágico. E, que apoiado em um cômico cáustico, ele paralisa a percepção do espectador, impossibilitando-o de rir ou chorar. Ele diz que a inversão contínua de perspectivas faz surgir uma contradição entre o objeto que se vê realmente e o objeto abstrato, que se imagina. Dessa forma, torna-se estranha a visão concreta e a abstração intelectual que, em geral, caminham juntas. (PAVIS, 2008).

Gama, no entanto, nos chama a atenção para o fato de que na contemporaneidade, o termo grotesco tornou-se muito mais amplo, de tal forma que passou a ser impossível determinar os contornos de sua natureza. A ação da mídia e seus efeitos, com o corpo humano sendo clonado, recriado, fraturado, não é possível, segundo o encenador, pensar no grotesco apenas como um estilo estético ou algo atrelado à cultura popular:

Na contemporaneidade, ele deixa de ser apenas um sinal de resistência à cultura oficial. Primeiro, porque as fronteiras entre cultura oficial e cultura popular já não são tão nítidas assim. Segundo, porque na contemporaneidade ambos se retroalimentam, a tal ponto que o grotesco passa a ser explorado não como estilo estético ou como fenômeno popular, mas como ações que regulam as relações dos homens com outros homens (GAMA, 2016, p. 28).

Querido Bagoas, acho que já me prolonguei demais e que preciso encerrar essa carta. Contudo, ainda sinto vontade de esclarecer-te algumas informações que

acredito não terem ficado bem explícitas, para que ao final da leitura tenhamos nos conectado em forma e pensamento. Eu me referi, ao longo dessa escrita, sobre “imitação”, entretanto, não te expliquei exatamente de que tipo de imitação eu estava te falando.

Patrice Pavis, olhando para um panorama histórico acerca da representação, vai dizer que a imitação permeia a história do teatro, de Aristóteles ao realismo socialista. Ele diz que a imitação se manteve ao longo da história das representações teatrais por razões essencialmente ideológicas. Isto é, para dar ao espectador a ilusão de realidade, ao mesmo tempo, em que lhe fornece a sensação de verossimilhança. Para o teórico de “O dicionário do teatro”, a estética da imitação culmina com o teatro naturalista, que pretende substituir a realidade. Entretanto, Gama, evocando o pensamento Benjaminiano, acerca da dramaturgia Brechtiana e suas peças didáticas, vai dizer que essas estão ligadas a uma dialética superior, cuja relação primordial se configura no conhecimento e na educação. Gama entende que o princípio de imitação, buscado por Brecht, não reside na concepção de que quando alguém imita algo faz apenas uma cópia. Para esse, a imitação é o resultado da maneira como se vê e se representa o imitado e, que, portanto, a imitação pressupõe um olhar crítico, seleção e representação daquilo que o imitador julgou significativo. Isso significa, portanto, que toda a imitação vem acompanhada de julgamento crítico do imitador sobre o imitado e, por isso, a imitação de um modelo virá sempre acompanhada de uma crítica. Em suas peças didáticas, por exemplo, segundo Gama, Brecht buscava a imitação soberana, que, segundo ele, através delas pretendia alcançar conexões pedagógicas pautadas na ideia de que copiar e reproduzir significa também modificar e aprender (GAMA, 2016).

Bakhtin, por sua vez, vai utilizar o termo “imitação”, como mecanismo de paródia. Segundo ele, os artistas das praças públicas medievais, diante das estruturas de poder e buscando aproximação nas questões familiares, criavam um jeito de parodiar o “alto”, através de uma espécie de desdobramento imitativo, onde elevavam o “alto” a um lugar “mais alto ainda”, através de imitações e imagens grotescas, que invertiam as posições do “mais alto” para o mais “baixo”. Assim, a imitação era uma ferramenta, um dispositivo utilizado, politicamente, e muito consciente, pelos artistas das ruas para subverter o poder e elevar o familiar e o comum.

Com isso, Bagoas querido, podemos entender que os corpos

transperformacionalizados, para esse experimento dançado, de alguma forma, se aproximam dos conceitos de Pavis, de Brecht, mas que se aprofundavam através de imitações e imagens grotescas Bakhtinianas.

Diante disso, será que podemos dizer que a experiência dançada que te descrevi, poderia ser definida como um arranjo dançado em forma de imitação imagética grotesca? Eu gosto de pensar que essa experiência dançada por corpos abjetos, que utilizavam o mais baixo corporal para produzirem poéticas de insurreição, ao invés de sugerirem respostas, pudesse levantar e ampliar questões políticas acerca da normatização e da construção dos corpos, das sexualidades e das identidades de gênero enquanto poético de insurreição.

Quando Gama relata a imitação, nas peças didáticas de Brecht, como uma possível pedagogia, fico me perguntando: será que, mesmo tentando fugir das questões pedagógicas, que me atravessam diariamente, eu acabei, de alguma forma, compondo um processo estético pedagógico acerca dos corpos e de suas construções a partir de discursos imperativos? Quando proponho uma dança com imitações alegóricas grotescas, tentando desmascarar comportamentos e discursos sexistas e heteronormativos, além de estético eu também estou construindo um território de agenciamentos de caráter pedagógico? Será que por trás de todos os encontros estéticos, tanto nas artes da cena quanto nas mais diversas manifestações artísticas, não têm por trás uma potência de aprendizagem no que tange as artes da cena?

Com isso, Bagoas querido, diante dessas dúvidas, inicio o processo de minha despedida de ti. Antes, porém, quero dizer-te que essa experiência dançada, dividida em três fases, me deixou muito feliz e, ao mesmo tempo, mais interessado pelo universo dos corpos e suas danças. Principalmente, quando esses corpos me interrogam em relação as suas intensidades e atravessamentos sexuais e de identidade de gênero.

Eu, todavia, tentei me aproximar de um “entre lugar” friccionado pela Teoria *Queer* e pelo que aqui chamei de: “dramaturgia de corpos e identidades rígidas”, para, com isso, tentar perceber que teatralidade poderia surgir. Contudo, a impressão que tenho agora, é a de que apenas reproduzi imagens e teatralidades. Quando pensei nas imagens que seriam dançadas, o contexto em que os corpos dançariam, as potências e os possíveis agenciamentos, em nenhum momento busquei reproduzir narrativas grotescas enquanto estilo. No entanto, as soluções

encontradas no processo de criação é que foram, naturalmente, conduzindo o resultado estético para esse conceito estilístico.

A dança, contudo, permitiu que imagens diversas e potentes fossem possíveis cenicamente. A dança me fez perceber que as imagens e os discursos, quando dançados, ampliavam as possibilidades simbólicas e o agenciamento de potências que em uma dramaturgia convencional, da fala, tornar-se-ia impossível. A fala, enquanto potência comunicativa no teatro, tem sua importância irrefutável, entretanto, vai ser sempre mais limitada que a linguagem do corpo, que é utilizada em sua mais ampla conexão com o espaço/tempo e expressividade, no caso da dança. Principalmente, quando não se tem uma fábula linear a ser contada, como foi o caso de “Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu.”

Com a dança, nesse experimento específico, os desdobramentos dos corpos e as possibilidades estéticas comunicativas foram infinitos. Os corpos, enquanto dançavam, adquiriam proporções inimagináveis que se expandiam como força expressiva através do espaço e com o espaço. Os corpos, enquanto significantes, se desdobravam em diversos significados, que acoplados a outros significantes abriam frentes quase infinitas de possibilidades de outros significados. Aos corpos podiam ser acoplados objetos e discursos imagéticos, criando possibilidades estético-simbólicas infinitivas que, nesse caso, em específico, possibilitou o agenciamento de uma teatralidade que se fez dança e de uma dança que se fez teatralidade e dramaturgia corporal.

Para concluir, quero deixar aqui uma citação de Christine Greiner acerca da dramaturgia corporal. A autora de “O corpo” vai chegar a tal conclusão, a partir dos estudos de Damásio do conceito e estudos desenvolvidos sobre a imagem:

[...] por ora interessa entender um pouco melhor como estímulos do meio ambiente se estabilizam no corpo transformando-se em categorias funcionais, ação e processo de comunicação. [...] como tudo isso se relaciona ao tema da dramaturgia de um corpo? Se a dramaturgia é uma espécie denexo de sentido que atua ou da consciência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagem que não se vê, imagens pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ação) do corpo organizando-se como processo latente de comunicação (GREINER, 2006, p. 73)

Com isso, querido Bagoas, diante do pensamento de Greiner, me despeço deixando-te um forte abraço e o desejo de poder escrever-te em breve para relatar-

te mais algumas novas e desafiadoras experiências dançadas.

Atenciosamente...

Daquele que aprendeu a te admirar.

5 . UMA CARTA PARA UM ORGASMO SANTO⁸⁵

O espetáculo proporcionou-me pensar nas amarras normativas em que sustentamos os relacionamentos contemporâneos no percurso homoafetivo. Quando cito relacionamentos estendo-o para amizades, as relações familiares entre outras. Nesse percurso, fiquei tensionando o quando me produzo sujeito entre normatividades e escapes aos padrões. O espetáculo produziu choques e enfrentamentos com supostas verdades que são apresentadas-prescritas-desenhadas em nosso tempo (como Deus, Diabo, julgamentos, Bem-Mal). Aqui, destacaria a comparação do relacionamento normativo entre Deus e Diabo caso fossem casados (esta parte do espetáculo me lembrou do livro *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* do Saramago). Que sensação maravilhosa romper com padrões e produzir outros modos de olhar para isso que insistem em denominar de Deus. Aliás, fantásticas as falas que comparavam a Lady Charlete com os fiéis desse Deus produto das criações humanas. (GILBERTO SANTOS)⁸⁶

5.1. Introduzindo o Orgasmo Santo

Caro Orgasmo Santo, a primeira vez que fiquei sabendo de tua existência tive a impressão de que já o conhecia há algumas centenas de anos. Tu chegaste aos meus ouvidos e logo contaminaste o meu imaginário, não como homem, mas como materialidade mítica e também simbólica de subversão. Era uma segunda-feira e eu estava sentado junto à janela, mais ou menos no centro do ônibus que fazia a linha Caldre Fião⁸⁷, me deslocando até a Pequena Casa da Criança⁸⁸, onde ministrava

⁸⁵ Essa carta destina-se a ao Orgasmo Santo, personagem central da peça que leva o nome do protagonista como título, por mim escrita no ano de 2004. Nessa escrita relato minha experiência, bem como as experiências dos artistas da cena/jogadoras e jogadores durante as duas montagens de “Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu. ”

⁸⁶ Fala do espectador.

⁸⁷ Linha de ônibus que faz o trajeto Centro/ bairro Parton passando pelo morro Santo Antônio, na cidade de Porto Alegre – Rio Grande do Sul.

⁸⁸ A Pequena Casa da Criança foi fundada em 15 de agosto de 1956 pela Irmã Nely Capuzzo, da Congregação Missionárias de Jesus Crucificado. A Instituição possui diversos programas e projetos feitos para toda a família. Mais informações em: <<https://www.pequenacasa.org.br/>>.

aulas de teatro para um grupo de adolescentes residentes na vila Maria Conceição (Maria Degolada)⁸⁹.

Era por volta de treze horas, de um dia quente de verão e, por isso, a temperatura estava insuportável, fazendo com que eu mantivesse a janela do ônibus aberta. Eu mal sabia que a nossa jornada estava prestes a iniciar. O ônibus parou na segunda estação da Avenida João Pessoa e percebi subirem duas adolescentes que falavam sem parar. O motivo do assunto mal cedia espaço para que uma delas desse uma breve respirada entre uma fala e outra. Foi então que percebi que não se tratava de duas meninas, convencionalmente falando, mas de dois corpos palimpsestosos híbridos, que estavam vestindo roupas nada convencionais para seus sexos biológicos masculinos (topes e minissaias). Percebi também que, naquele momento, a questão de gênero não tinha a menor importância para elas, mas sim a sexualidade de uma delas e suas relações afetivas com um homem, que, na medida em que ela o descrevia, povoava a minha imaginação.

A protagonista, “Coisadinha”, como passarei a me referir sempre que falar sobre ela, narrava à amiga as “fantasiosas” experiências afetivas e sexuais que tinha contigo cada vez que ia te visitar no Presídio de Segurança Máxima, situado no município de Charqueadas.

Vou te explicar o porquê de eu chamar a tua amante de Coisadinha. Durante os relatos que ela fazia à outra, ela se referia a ti, utilizando termos diversos, como: o meu nego, o meu homem, o orgasmo santo, o meu bofe, aquele diabo..., no entanto, sempre que se referia a outra pessoa, ela usava apenas o termo “coisadinha”. Talvez, sem se dar por conta, ela estivesse demonstrando a superioridade que via em ti diante das demais pessoas. Pessoas coisas ou “coisadinhas”. Foi por essa razão que passei a chamá-la de Coisadinha, não com a intenção de coisificá-la, mas, de criar, simbolicamente, um pseudônimo que só eu, até então, sabia o significado.

⁸⁹ A Vila Maria da Conceição, está localizada no bairro Partenon, na zona leste de Porto Alegre. Seu primeiro nome foi Maria Degolada em homenagem à prostituta Maria Francelina Trenes que em 12 de novembro de 1899 foi assassinada (degolada) pelo namorado, um soldado da Brigada Militar nas proximidades do morro onde está a vila. Assim, depois que Irmã Nely Capuzzo fundou sua instituição bem no centro da vila e entendendo que o nome Maria Degolada contribuía para a marginalização dos moradores, essa mandou construir um santuário para Nossa Senhora da Conceição (onde são feitos cultos à Santa) e um túmulo para Maria Francelina (onde são feitas homenagens e agradecimentos por curas atribuídas a ela). Desde então a vila passou a se chamar Maria da Conceição.

Durante o trajeto entre a Avenida João Pessoa e a vila Maria da Conceição, a Coisadinha falou tanto em você, relatou tantas experiências que eu não tive como não anotar algumas delas. Veja-as, leia-as, sinta-as, deguste-as: “Deixamos os nossos corpos caírem na cela até o momento em que algo, refletindo diante da luz, que era bem fraca, jorrou para o alto e desenhou um colar de pérolas no ar e depois desceu ainda morno e se esparramou sobre o meu peito”. “Uma das pérolas caiu dentro do meu olho e eu senti vontade de chorar, não sei se por causa da ardência ou da satisfação que eu estava sentindo”. “Caí fundo. Entrei de cabeça, um corpo condenado que se deixou afundar como uma pedra até as profundezas de um buraco negro em queda livre, enquanto a gente escutava os urros das travestis que vinham de uma cela ao lado”[...] “Uma vez o Santo me prometeu que quando saísse da cadeia, a gente ia levar uma oferenda para a Pomba Gira das almas ali naquele cemitério” – Ela disse isso enquanto o ônibus estava passando frente aos cemitérios, localizados na Avenida Oscar Pereira, apontando com o dedo na direção do portão que dá acesso ao Cemitério Santa Casa - “Isso foi na segunda vez que prenderam ele”. Concluiu ela: “quando ele saiu, a gente veio trazer as oferendas. Eu fiquei sentada lá embaixo daquela árvore enquanto as entidades comiam o banquete que o Santo trouxe para elas. O meu Orgasmo estava alegre como uma criança boba. Depois que as entidades comeram, ele foi sentar embaixo da árvore junto a mim e a gente transou. O Santo falou tanta coisa linda, enquanto a gente transava, que até parecia que o Zé Pelintra havia tomado conta do corpo dele. Foi a primeira vez que ele me disse uma coisa bonita. Mas, bonita mesmo. Uma coisa que eu não esqueci até hoje e, não vou esquecer nunca mais”. *(Nesse momento ela imitou a tua voz), “tu és como um Sol trazido a minha noite”[...].*

Foi assim, naquela tarde de segunda-feira, um dia depois do último encontro de vocês, que Coisadinha, sem perceber, te apresentou a mim. Desde então tu não me abandonaste e nem eu te abandonei.

Tu, através de Coisadinha, me fizeste repensar os meus conceitos em relação à santificação dos corpos, a santificação dos orgasmos e de tudo o que nos cerca, enquanto resultado de uma estrutura estrategicamente preparada e fortemente amparada pelos ideais patriarcais que até hoje ainda fazem parte das nossas verdades.

Quero te dizer, já de antemão, que sinto muita inveja de ti. Eu gostaria de ter a tua coragem e o teu desprendimento para subverter toda a santificação na qual

nossos corpos foram mergulhados. Tu não te sentias culpado por ser o que eras ou por ser o resultado do que os discursos normalistas havia te tornado. Eu também tenho inveja de Coisadinha por ter tido a “sorte” de ter convivido contigo, enquanto tu ainda estavas vivo. Sim, enquanto tu ainda estavas vivo, porque dias depois de te conhecer, eu mesmo te matei. Eu entendi que o mundo deveria te conhecer e que um negro, traficante, bicha e macumbeiro só poderia ser reconhecido se estampasse a capa das páginas policiais de um jornal de grande circulação e, com isso, virasse objeto de especulação turística. Então eu te matei. Eu te tornei notícia. Eu te transformei em roteiro turístico da cidade de Porto Alegre. Sim, eu te transformei em protagonista de uma peça de teatro. Eu só fiz isso para que eu nunca mais me esquecesse de ti e para que o teu corpo servisse de material simbólico, exemplar de visibilidade a todos os corpos abjetos apocalípticos. Eu sinto que te libertei, ao te transformar no arquétipo de um santo, sagrando os teus feitos, enquanto que todos os discursos corporificados nas sociedades assujeitadas a partir de discursos normatizadores, como os cristianizados, por exemplo.

Tu, desde tua gestação, simbolizas o profano que refuta os discursos acerca da santificação do espírito, da remissão dos pecados e da purificação da carne, verdades culturais patriarcalistas cisnormativas. Eu te matei para poder, de alguma forma, te dessecar enquanto poesia e materialidade, enquanto homem e mulher, enquanto bicha e santo, enquanto carne e espírito, mas principalmente te estudar enquanto potencialidades de um agenciamento que reúne e se contamina de tudo isso. Eu te matei para que tu te transformasses em força e material de resistência contra a santificação do sagrado construído, contra a patriarcalização do sujeito, o assujeitamento e a heteronormatização dos corpos. Eu te matei para que teu corpo fortificasse a terra e para que, junto com o gira do teu exu mulher, tu conseguisses livrar-nos das mesmas correntes que, diferentemente, também aprisionaram os corpos de teus ancestrais escravizados. Eu te matei para que nossos corpos pudessem renascer em devir outros livres e diferentes.

Em umas de tuas diversas ritualizações corporais, relatadas por Coisadinha, escutei ela falar de uma ocasião em que te acompanhou até um cemitério onde tu estavas, incorporando a tua pomba gira. Ela disse que era a pomba gira Maria Padilha, a das almas. Segundo Coisadinha, ver a força e a velocidade do teu corpo, girando sob o comando de tua Padilha, era algo de deixar qualquer profissional da dança clássica de queixo caído. O giro espiralado, dançado pelos corpos de vocês,

era capaz, segundo a tua amante, de afastar qualquer feitiço ou macumba. Assim, ao ouvir esse relato, eu fiquei imaginando a perfeição dos movimentos do teu corpo, de tuas coxas e dos teus braços. Fiquei imaginando o desdobramento e o sincronismo dos teus membros em uma dança espiralada, criando um rodado cujo vento produzido pela velocidade do movimento contínuo seria capaz de transmutar o tempo, de remover as pestes dos corpos, de limpar os espíritos, de ressignificar a santificação que aprisiona os corpos e de colocar os indivíduos em um tempo espaço outro, em um lugar outro diferente ou em um entre lugar fora dos discursos e da performatização das linguagens heteronormatizadas.

Sei, portanto, que essa forma de narrar-te a ti mesmo é só uma imagem, um desejo, talvez, elaborado pela minha imaginação. Ou seria por um desejo de tornar-te vários? Seja lá o que for, quero te dizer que se essa narrativa me fez acionar esse lugar imaginativo é porque, de alguma forma, não se trata puramente de uma imagem criada, mas de um processo que operou em mim, que me contaminou e, que, de alguma forma, nos conectou se fazendo potência não mais só em uma perspectiva imagética, mas materializada no meu e em outros corpos. Eu comecei a te buscar em outras narrativas. Eu comecei a buscar a gargalhada da tua pomba gira enquanto potência de poder subversivo e desestruturante. Eu passei a procurar a dança espiralada de vocês enquanto movimento de neutralização dos discursos que acorrentam e paralisam os corpos e suas diferentes expressividades. Eu vi em vocês um novo caminho diferente dos que até então eu vinha me deixando pisar. Eu vi tudo isso e resolvi te seguir e te deixar vir até mim. Eu te segui e, por isso, busquei a tua potência em forma de gestos, palavras, símbolos e teatralidade, cuja performance era codificada, de alguma forma, nos corpos que jogaram as duas cartografias de jogo do tabuleiro dramático, intitulado “Censuradas – SOS Mulheres em Vênus ou travestis na Porta do Céu. ”

Assim, diante de tudo o que te escrevi até agora, iniciarei um relato onde te apresentarei, em detalhe, quase tudo o que presenciei nos corpos escalados para tal experimento, enquanto exercício de uma poética outra que refutasse os princípios eruditos que, em outras cartas, chamei de dramaturgias binárias. No entanto, preciso que entendas que todo o meu pensamento e as minhas questões originam de um ponto de vista exclusivamente meu. É um ponto de vista contaminado por atravessamentos e pensamentos diversos, mas que, no entanto, configura apenas o meu lugar de onde me pronuncio. Assim, ao relatar-te os corpos dos jogadores e

seus desempenhos enquanto materialidade de jogo, também, direta ou indiretamente, estarei me relatando e revelando a minha própria subjetividade e a metodologia por mim utilizada, enquanto cartógrafo, observador e estimulador das jogadas. Sobretudo, porque os corpos que te serão relatados apresentam um conjunto de características por mim observadas e, que, só por isso, esses foram escalados para fazer parte do jogo.

5.2. Relacionando os corpos que jogaram em “Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu” com meu aprendizado em “Orgasmo Santo”

Depois da breve introdução inicial, em que te relatei a forma como te conheci e o que fiz contigo, acredito que esse seria um bom momento para contextualizar-te o mundo no qual os corpos dos jogadores participantes, das duas cartografias de jogo, foram construídos. Acredito, também, que seja necessário te informar que a escrita dessa carta está baseada em uma perspectiva teórico-metodológica orientada por autores como Judith Butler (2010). Foi nessa obra que me apoiei para desenvolver o meu olhar acerca do assujeitamento dos corpos, que importam e que foram cartografados a partir de uma série de exercícios que buscava refutar a performatização da linguagem. Em Butler (2017), eu observei o ator, relatando o seu corpo ao relatar a si mesmo. Também busquei apoio em Foucault (2001) História da sexualidade e a vontade de saber; Gil e Cristovam-Bellmann (1999) a construção do corpo potência de uma cartografia censurada; Greiner (2005), pistas para estudos interdisciplinares; Passos e Barros (2010), olhando para a teatralidade dos corpos dos jogadores de uma cartografia censurada; Barros (2011), investigação das dramaturgias corporais; Lugones (2004), pensando a colonialidade de gênero; Quijano (2005), para pensar a colonialidade do poder e a classificação social; Foucault (2006), para pensar o papel do poder sobre corpo e não ao sexo rei; Mott (1988) busquei analisar a colonização e a proibição do sexo no Brasil colonial; Roubine (2011), pensei sobre o corpo na arte do ator que jogou as duas cartografias; Sedgwick (2003), olhar para o interior e para a epistemologia dos corpos abjeto bichas no interior das dobras dos tecidos heteronormatizados; Louro (2004), para observar os corpos de jogo na perspectiva do estranho; Jeudy (2002), para pensar o corpo da cartografia de jogo como objeto a serviço de uma

teatralidade; Azevedo (2008), para perceber o papel do corpo no corpo do ator. Que ator? Que corpo? Matesco (2009), para pensar o corpo imagem e representação simbólica; Paul Zumthor (2014), buscando perceber a performance corporal e sua recepção no processo de um jogo que cartografa um território; e, em Delgado (2013), para pensar o corpo palimpsesto e sua transperformacionalidade enquanto possível poética de insurreição.

Esses referenciais foram de extrema importância para que, nesse momento, eu pudesse estar te relatando os corpos, que jogaram a fim de construir uma cartografia enquanto exercício de uma teatralidade outra diferente, uma teatralidade onde fosse possível pensar os corpos palimpsestos transperformacionalizados como insurreição à heteronormatização e à cisnormalidade. Cada teoria, acima citada, me ajudou na construção do pensamento, que se materializou em jogo e poética das cenas cartografadas, bem como na escrita dos relatos que produzi, ao longo das cartas que tenho escrito. Mas, sobretudo, na escrita dessa carta, em que meu olhar se expande na tentativa de perceber os corpos e as corporalidades construídas enquanto estratégia de jogo, durante a criação das cartografias, bem como o olhar da recepção.

Como já dito antes, tu, meu caro Orgasmo Santo, possui uma importante influência nessa busca por uma insurreição corporal, que se consiga traduzir em uma potência resultante do agenciamento entre uma materialidade estética e uma materialidade simbólica. Assim, para que possamos entrar no pensamento de meus companheiros teóricos, quero te apresentar o pensamento de Gil e Cristovam-Bellmann (1999, p. 13) acerca do jogo teatral:

Jogo teatral, por vezes infantil, por vezes inocente. O prazer do percurso, a construção do corpo do caminho, o reaprender a andar, a escrever, o fruto proibido, o produto pós-moderno fragmentado incompleto sempre [...] O homem guarda as palavras como grãos na alma e escreve com grãos de tinta do corpo o que lhe vai na alma. (GIL e BELLMANN, 1999, p.13)

Diante da potência, que levou os dois autores a sintetizarem o vasto universo, que se esconde por trás das frases e orações: “o prazer do percurso”, a “construção do corpo do caminho”, o “reaprender a andar”, “a escrever”, o “fruto proibido”, o “produto pós-moderno fragmentado incompleto sempre” [...], “O homem guarda as palavras como grãos na alma” e “escreve com grãos de tinta do corpo o que lhe vai à alma” eu iniciei um longo percurso de investigação acerca dos corpos do elenco

que convidei para fazer parte da montagem de “Censuradas – SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu.” Eu sabia que queria experimentar um jeito diferente de produzir teatralidade. Eu sabia, que cada corpo precisaria se arriscar em uma aproximação com a imagem que eu tinha do teu corpo/metamorfose quando a tua pomba gira Maria Padilha te fazia girar, espiralando movimentos e gargalhando como se profanasse, o que havia sido santificado e cristianizado, durante o percurso da construção do corpo que ela agora comandava. Eu sabia de tudo isso, porque entendia que esse seria um caminho para uma teatralidade des-patriarcalizada, des-heterossexistalizada. Eu sabia que esse seria um bom ponto de partida para criar uma teatralidade diferente que, de alguma forma, refutasse o modelo binário normatizado trazido da Europa desde o início da colonização. O que eu não me dei conta, entretanto, foi que ao convidar os corpos dos atores e atrizes de onde brotariam essa teatralidade insurgente, eu não levei em conta “o prazer do percurso”, a “construção do corpo no caminho”, o “reaprender a andar”, “a escrever”, o “fruto proibido”, o “produto pós-moderno fragmentado incompleto sempre” [...] Eu não levei em consideração que, segundo Gil e Cristovam-Bellmann (1999), “o homem” guarda as palavras como grãos na alma” e nem que esse “escreve com grãos de tinta do corpo o que lhe vai à alma”. Acho que aqui está a principal problemática da diferente teatralidade que eu pretendia. Sobretudo, no que se refere ao jogo, o entendimento e a dificuldade apresentada por cada corpo no processo do “reaprender a andar”. De abandonar o jeito de “escreve com grãos de tinta do corpo o que lhe vai à alma”.

Em primeiro lugar, eu comecei a me questionar sobre o que os autores estavam querendo dizer. A que escrita eles se referiam? Que andar que deveria ser reaprendido? Qual era o fruto proibido a que eles se referiam? A que “produto pós-moderno fragmentado incompleto sempre” eles estavam se referindo? Qual seria a “tinta do corpo que vai à alma”? Que “alma”? Que “corpo”? Eu te confesso que, enquanto eu me fazia essas perguntas, a tua imagem não me saía do pensamento. Era uma imagem corpo/bicha/pomba gira girando. Um espiralar, produzindo vento na eminência da transformação e da efemeridade. Eu via o movimento de uma longa saia vermelha e preta se transformando em uma espécie de pinceladas de tinta no espeço. Via o teu corpo esguio, sustentando, no alto, um grande chapéu preto de renda com uma grande flor vermelha como se fosse a tua assinatura. Eu via um corpo negro, dançando e girando como um redemoinho veloz que coloria, ao mesmo

tempo, todo o espaço. Às vezes, essas imagens eram tão reais que, sem me dar conta, também começava a dançar. Entretanto, quando as questões eram mais potentes que a tua imagem eu, então, tentava buscar respostas. Eu precisava de respostas e, por isso, me reuni com os companheiros teóricos que te apresentei, logo após a introdução dessa escrita.

Assim, para que eu pudesse entender o grão de tinta do corpo que vai à alma e nos corpos do elenco que participou das duas montagens de “Censuradas – SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu”, te apresento alguns estudos desenvolvidos por Mott (1988), acerca da intervenção dos colonizadores portugueses em relação às construções das mentalidades sobre questões relacionadas com a homossexualidade. Acredito que foi Mott que abriu caminho para que os outros viessem depois. Percebi, tão logo comecei a ler os resultados da pesquisa de Mott, que esse me trazia elementos que simbolicamente me aproximavam das questões em mim suscitadas, a partir de Gil e sua companheira de escrita. O autor de “O Sexo Proibido – Virgens, Gays e Escravos nas Garras da Inquisição” me fez perceber o quanto que a sexualidade corporificada nos corpos do elenco que eu havia escolhido fazia parte de uma escrita sexista patriarcalizada, que havia sido imposta no Brasil pelos colonizadores portugueses e o quanto que tu havias reinventado e desconsagrado o teu corpo e a tua sexualidade.

Segundo Mott, desde que o tribunal da Santa Inquisição foi instaurado em terras brasileiras que diversos homens, portugueses, escravos negros ou nativos foram perseguidos e condenados à prisão e até à morte por suas práticas sexuais fora da “normalidade” binária. Ele destaca alguns desses homens, dando ênfase para Luiz Delgado, o padre Amador Antunes de Carvalho, capelão Mor do Terço da Bahia. Esse, segundo Mott, quando passava na rua, gritavam: “lá vai o somítico, sendo tão público e desaforado no pecado contra a natureza que parece que já se lhe não dá que o tenha nessa conta” (MOTT, 1988, p. 98).

Nessa fala percebemos que, em um contexto geral, a homossexualidade era tratada como pecado que subvertia a ordem natural, reforçando o discurso de que somente os sexos ou as práticas sexuais, entre homens e mulheres, eram naturais e, portanto, legitimadas.

Assim, para te fazer entender o efeito das ações punitivas de negação e de invisibilização dos diversos corpos transformacionais e suas sexualidades heteronormatizadas, desde os movimentos de colonização latino-americana, vou

fazer uma associação imagética de comparação da potencialidade desse fenômeno com a capacidade de contágio, na explosão de uma bomba composta por gases altamente tóxicos.

Uma vez que uma bomba composta de gás de cloro e gás mostarda, misturados com o gás fosgênio explode em uma determinada região geográfica, todos os corpos expostos à irradiação serão contaminados, querendo ou não, pelos gases, que, em geral, se propagam no espaço de forma invisíveis, mas erosiva. Esse gás vai sendo assimilado pelos corpos de forma que esses, uma vez contaminados, passarão a desenvolver características e comportamentos enquanto reação ou em circunstância do efeito provocado pela intoxicação das células contaminadas. As pessoas não enxergam os gases e, se elas não soubessem a causa da intoxicação e não percebessem o seu efeito, ainda assim não deixariam de estar contaminadas. Assim, agem os discursos patriarcais heteronormativos em Butler (2010) ou cisnormativos em Vergueiro (2016). Esses discursos, assim como os gases da bomba, também vão ser assimilados pelos corpos, independente de seus gêneros ou sexualidades. Butler, diz inclusive que, em alguns casos, algumas pessoas homossexuais são mais normativas e homofóbicas que outras pessoas heterossexuais. Eu, no entanto, acredito que os discursos patriarcais e heteronormativos estão presentes em todos os corpos cristianizados, contaminados pelos discursos heterossexistas, assim como os corpos do território tóxico estão contaminados pelo gás da bomba. Parece-me que o que precisamos considerar é o grau da contaminação, em ambos os casos, e como lidar com essa potência contaminadora. Uma vez que se o indivíduo entende que seu corpo está contaminado, cabe a ele traçar estratégias para lidar com essa contaminação.

O sujeito, uma vez consciente de sua contaminação, pode deixar que essa determine suas ações ou pode tentar neutralizá-las. Essa neutralidade, entretanto, nunca será igual a zero, pois o produto tóxico sempre estará em seu corpo e quanto menos o indivíduo deixar de prestar atenção nele, maior será a possibilidade de esse agir sobre o seu efeito. Assim, chamo a atenção para o fato de que, a partir do pensamento acerca da performatização da linguagem, em Butler (2010), em graus maiores ou menores, todos nós, indivíduos tornados sujeitos resultantes de uma cultura colonizadora heteronormativa, consciente ou não, sempre seremos sujeitos cristianizados, intoxicados por discursos patriarcais heteronormatizados, que nos

levará a ter reações diversas e de intolerância diante daquilo que nos foi apresentado como imoral e fora da aprovação dos juízos dos homens de Deus.

Assim, tentado exorcizar a santificação tóxica, presente nos discursos e nas teatralidades, matrizes, oriundas de países europeus busquei confeccionar uma nova e diferente teatralidade que, de alguma forma, refutasse os princípios ortodoxos patriarcais presentes nas escritas dramáticas que, ao longo das cartas que venho escrevendo, chamo de dramaturgias de formas rígidas. Diante disso e buscando chamar a atenção para a importante contribuição dessas dramaturgias binárias para a manutenção da matriz heterossexista, foi que busquei criar uma dramaturgia que fosse um jogo, o que, em outras cartas, denominei de tabuleiro dramático. Propus aos meus jogadores/atores/atrizes um jogo de um teatro que fosse autotestemunhal, onde os corpos bicha transperformacionalizados pudessem depor a seu próprio favor e, ao depor, refutassem o efeito do tóxico da cristianização normativa presente em suas carnes e expressividades. No entanto, ao longo dos ensaios, fui percebendo que as causas dos testemunhos de cada membro do elenco eram distintas tanto na forma quanto na intensidade. Essa diversidade de causas e efeitos, a ser testemunhada, fez com que eu começasse a questionar a dramaturgia que eu próprio havia escrito. As causas e reivindicações dos testemunhos das personagens que eu criei, em muitos casos, se diferenciavam das do elenco que eu havia escolhido. Essa foi uma de minhas deduções, em um primeiro momento quando as crises criativas e relacionais começaram a surgir. Foi assim que, depois de experimentar diversos jogos, eu me dei conta que os testemunhos, que eu havia proposto para as personagens, eram os meus próprios. Tanto na forma quanto na intensidade eram os meus testemunhos e as minhas indignações que compunham os conflitos das personagens. As personagens testemunhavam sob o meu ponto de vista. Elas eram provocativas a partir do meu próprio ponto de vista. Percebi que era eu que estava proclamando uma visibilidade e direitos, que eu sentia que haviam sido roubados dos corpos que escapavam à normalidade binária, haja vista que para mim, enxergando através da bolha onde habito, a formação de uma cultura corporal heterossexualizada havia deformado os corpos e as sexualidades não consideradas normais.

Eu sabia que estava diante de uma problemática que precisava ser resolvida: como trabalhar com uma dramaturgia decolonial, se é que posso denominar assim, sem antes ter conversado e conhecido causas, desejos, propostas artísticas e

ideológicas do elenco com o qual iria trabalhar? As técnicas de cada jogador eu, em partes, conhecia e, por isso, os havia convidado a participarem do jogo. Faltava-me, entretanto, conhecer o grau de contaminação heteronormativa de seus corpos e como os mesmos lidavam com essa intoxicação.

A dramaturgia, portanto, havia se tornado um problema para mim. Eu havia construído diálogos e ações dramáticas, que atraíam o interesse do elenco e, por isso, esse havia aceitado fazer parte do projeto. Eu, no entanto, não queria, como já explicado em outras cartas, ficar preso aos diálogos, porque o subtexto e as rubricas, em minha opinião, eram mais potentes enquanto dramaturgia da cena.

Outra problemática, que comecei a perceber, ficou por conta de que eu havia chamado um elenco de atores e atrizes de grande capacidade técnica e talento para a representação, como já disse antes. Porém, por outro lado, embora sendo pessoas sexualmente bem resolvidas, carregavam em seus corpos o tóxico da performatização dos discursos apocalípticos. Isso é, seus corpos, em proporções diferentes, estavam contaminados pelos discursos heteronormativos e pela moral cristã, principalmente naquilo que se refere às questões de sexualidade e identidade de gênero. Em muitas das nossas discussões, por exemplo, apareciam colocações do tipo: “será que o público vai gostar?” Ou então “será que o público vai entender?”. Existia uma preocupação em demasia, por parte de alguns, com a aprovação do espectador. Outra fala que me causou grande impacto foi quando uma das atrizes, bastante preocupada, tendo os olhos vermelhos lacrimejando, me falou: “eu tenho medo que o meu namorado não me queira mais depois de ver o meu corpo assim”. Ela estava se referindo ao uso de um grande falo, em uma cena em que ela representava uma travesti seminua. Depois de conversarmos um pouco, ela concluiu, dizendo: “eu tenho medo que ele perca o tesão por mim”.

Foram diversas as situações em que o medo e a culpa demonstrada por parte do elenco me fizeram perceber que a teatralidade que eu estava buscando colocava em jogo valores morais, crenças e paradigmas que, de uma forma ou de outra, estariam presentes em seus corpos durante as jogadas. Diante dessa constatação, entendi que era preciso que cada jogador entendesse melhor seus corpos e suas construções. Fazia-se necessário que eles entendessem os pensamentos teóricos com os quais eu estava trabalhando para só então percebermos, todos juntos, as dimensões dos corpos que eu lhes estava propondo, bem como o que das

construções corporais normativas eu pretendia refutar, através das imagens e da dramaturgia das cenas.

Assim, depois de os jogadores terem um pouco mais de entendimento acerca dos referenciais teóricos, percebi que o elenco começou a entender que a proposta de “Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travesti na Porta do Céu” não era de apenas só mais uma comédia que, como de costume em comédias de gênero heteronormatizadas, limita-se a levar para a cena alegorias de travestilidade, prostitutas, bichas e outras figuras que, na maioria das vezes, são vistas como corpos bizarros vestidos em alegorias hiperbólicas, que costumam serem colocados em cena com o único objetivo de fazer o espectador rir.

Essa também foi uma das preocupações por parte do elenco que havia aceitado participar do projeto, porque acreditava tratar-se de uma comédia cuja finalidade era provocar o riso. Algumas pessoas, inclusive, chegaram a abandonar o projeto, quando o exercício da cena chegou em um determinado grau de maturação onde o humor passou a ser substituído pela ironia e pelo tom sarcástico, com que era constituída a dramaturgia das cenas e a corporalidade do elenco, na perspectiva do desenho da cartografia do jogo.

Era preciso que toda a equipe técnica e artística do processo estivesse afinada e, sobretudo, entendendo as questões das construções dos discursos sexuais, que foram impostas pelo poder falocrático europeu, e, por isso, passamos a ler e debater o pensamento de Mott (1988). Esse, utilizando documentos do Santo Ofício da Inquisição da Torre do Tombo de Lisboa, apresentou-nos um panorama terminológico relacionado com as variáveis exológicas, atribuídas às pessoas que praticavam o ato sexual ou que mantinham relações de afeto com pessoas do mesmo sexo – *relações homoafetivas* -: sodomia, lesbianismo, felação e pederastia. Havia, também, outros tipos de relações que eram condenadas pelo Santo Ofício que, em geral, estavam associadas às praticas dessas mesmas pessoas – *parafilias* -: travestismo (hoje travestilidade), masturbação, bestialidade, sadomasoquismo e diabolismo. Tais termos eram usados para todas as etnias, credos e cores. No entanto, Mott diz que essas expressões foram listadas em sua escrita como termos generalizantes, já que a imaginação lúbrica dos escravos e seus descendentes era muito mais variada, rica e libidinosa. Mott descreve, ainda, alguns exemplos da diversidade sexual nos territórios africanos, dando destaque para as “quimbandas”. O autor diz que essas eram respeitadas entre as tribos bantus, que pertenciam ao

“ciclo de Angola”, que se constitui dos territórios do Congo, Benguela, Cabinda, Angola, Muxicongo, Manicongo, Rebolo, Samba, entre outros, de onde foram retirados milhares de nativos para serem trazidos para o Brasil.

Quero também, enquanto percepção das construções das estruturas normativas, chamar a atenção para o olhar falocrático dos comerciantes de escravos, em relação ao tamanho do falo do negro, no processo de comercialização escravista. Conforme relata Mott, o médico J.B.A. IMBERT, no seu *Manual do fazendeiro* (1839), chamava a atenção dos compradores que atentassem para os órgãos sexuais dos negros e que evitassem adquirir indivíduos que tivessem o falo pouco desenvolvido ou “mal conformado”, já que isso estava relacionado com a sua maior ou menor capacidade de “macho” e, portanto, de força do trabalho. Assim, ainda sobre esse mesmo pensamento de valoração do falo de grande proporção e sua virilidade, quero voltar a minha atenção para a maneira como os homossexuais eram tratados, frente aos hábitos punitivos e controladores da Igreja Católica, enquanto estrutura de controle, de aprovação e de reprovação das práticas sexuais. A homossexualidade, por ser considerado, entre todos os pecados, o mais torpe, sujo e desonesto, chamada na época de sodomia, foi perseguida e punida tanto pela justiça civil quanto pela religiosa. MOTT, (1988).

O “abominável pecado nefando” incluía tanto a homossexualidade masculina e feminina, como a cópula anal heterossexual, embora a partir de 1646 os Inquisidores tenham restringido a condição de crime somente à “sodomia perfeita”, isso é a cópula anal entre varões, descritas nos manuais e regimentos inquisitoriais como “penetratio in vas posteriores cum seminis efusione.” (MOTT, 1988, p. 40).

Mott, em uma de suas publicações,⁹⁰ chama a atenção para alguns relatos produzidos por europeus, acerca do comportamento sexual dos nativos latino-americanos, que ele se refere como sendo os primeiros cronistas contemporâneos, no processo de apropriação das terras e da dominação dos nativos do “Novo Mundo”. Segundo o historiador, essas seriam as principais fontes comprobatórias da existência da variedade das práticas homossexuais na América Latina. Uma delas é a primeira carta “Relacion”, enviada por Fernan Cortez ao Imperador Carlos V, em 1519. Na carta Cortez informa: “Hemos informados de cierto que todos (los indios) de Vera Cruz son sodomitas y usan aquel abominale pecado”. Lopez de Gomarra,

⁹⁰ Esta comunicação foi apresentada no “Seminário-Taller de História de las Mentalidades y los Imaginarios”, realizado na Pontfícia Universidad Javerina de Bogotá, Colômbia, Departamento de História e Geografia, 22- 26/8/1994.

por sua vez, relata que os nativos do Rio Panuco e adjacências eram “grandíssimos putos”. Segundo o autor, o termo “puto” já era recorrente desde a Idade Média em toda Península Ibérica, injustamente associado aos homossexuais e às prostitutas. O próprio Mott questiona essas afirmações, dizendo que, em alguns casos, parece que os cronistas tendiam a exagerar os hábitos pecaminosos dos nativos, exatamente com o escopo de justificar conquista, redução ou genocídio dos mesmos. Para o autor, Gomarra e outros cronistas associam a sodomia à impiedade e afirmam que, como os nativos latino-americanos não conheciam o verdadeiro Deus e Senhor, viviam praticando a idolatria, falando com o Diabo e praticando sodomia. Já o franciscano Frei Bernardino de Sahagun, em sua “História General de las cosas de la Nueva España” aponta, segundo os estudos de Mott, os astecas como grandes amantes do homoerotismo, destacando a feminilidade e travestilidade como elementos diabólicos estruturais da prática homossexual masculina.

O semitigo vício é abominável, nefando e detestável. Digno de ser ridicularizado e de que as pessoas o desprezem. Não se pode sofrer por sua podridão e nem pelo seu inaceitável pecado. É repugnante a sua fala. Ele se parece feminino em tudo, no seu andar, no seu falar. Por tudo isso, ele merece ser queimado (CARDIN, 1984, p. 153 apud MOTT, 1994, p. 4,)⁹¹.

Mott chama a atenção, ainda, para o olhar de J. Boswell acerca de quão ilógica e cruel tem sido nossa cultura, notadamente após o século XIV, ao eleger a homossexualidade como a maior e mais horroroso de todos os nossos tabus sexuais:

O pecado nefando, isto é, aquele cujo nome não pode ser mencionado - e muito menos praticado! - Foi considerado pela moral judaico-cristã como mais grave do que os mais hediondos crimes antissociais, como por exemplo, o matricídio, a violência sexual contra crianças, o canibalismo, o genocídio e até o deicídio - todos pecados-crimes mencionáveis, enquanto só o abominável pecado de sodomia foi rotulado e tratado como “nefandum” (MOTT, 1994, p. 1).

Entre os nativos Guaicuru, pertencentes à grande nação Guarani, residentes às margens do Rio Paraguai, segundo o mesmo Mott, amparado pelos escritos da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (1839, p. 83) diz que, ainda nos finais do século XVIII, eram encontrados índios homossexuais que, além de travestirem-se, eram totalmente identificados com o estilo de vida do sexo oposto:

⁹¹ Tradução minha.

Entre os Guaicurus e Xamicos, há alguns homens a que estimam e são estimados, a que se chamam cudinhos, os quais lhes servem como mulheres, principalmente em suas longas digressões. Estes cudinhos ou nefandos demônios vestem-se e se enfeitam como mulheres, falam como elas, fazem só os mesmos trabalhos que elas fazem, trazem jalatas, urinam agaxados, têm marido que zelam muito e tem constantemente nos braços, prezam muito que os homens os namorem e uma vez cada mês, afetam o ridículo fingimento de se suporem menstruados, não comendo mulheres naquela crise, nem peixe nem carne, mas sim de algum fruto e palmito, indo todos os dias, como elas praticam, ao rio, com uma cuia para se lavarem (MOTT, 1994, p. 6).

Assim, nesse movimento temporal, intercruzando corpos, linhas, sexualidades, estruturas normativas de invisibilidade e controle das sexualidades, mas, também, de pensamentos afirmativos e, ainda, de experiências e ausências de controles heteronormativos, é que busco me fazer entender quando afirmo que as invasões colonizadoras transformaram os corpos, suas expressividades e, principalmente, suas culturas sexuais e de gênero da sociedade latino-americana.

Quando peguei essa carona nos estudos de Luiz Mott, eu estava buscando exatamente isso, um deslocamento pela cultura sexual, melhor dizendo, pelo universo da cultura do prazer dos nativos latino-americanos e os africanos para cá trazidos.

Eu senti que deveria te falar um pouco sobre a nossa ancestralidade e a ontologia das nossas sexualidades. Mas, eu também queria trazer à tona uma reflexão acerca dos movimentos da homossexualidade e sua importância, no processo de aculturação e de construção dos paradigmas do corpo em uma perspectiva brasileira contemporânea, a partir dos povos nativos e escravizados, suas crenças nos ritos xamânico e nas ancestralidades, somando-se à cultura sexual dos povos europeus portugueses cristianizados e dos povos africanos e suas culturas religiosas, amparadas por rituais que invocam também a ancestralidade de entidades do candomblé.

Assim, depois das reflexões acima, sobre tudo, em relação a homossexualidade nos povos nativos, quero fazer uma breve explanação sobre os homossexuais portugueses, que vieram habitar o território brasileiro.

Segundo Mott, apesar da violenta homofobia capitaneada pela Inquisição, o certo é que, desde os primórdios da colonização, os homossexuais europeus encontraram aqui no Brasil um espaço privilegiado para expressarem seus desejos homoeróticos. Para o historiador, a extensão e o isolamento dos novos territórios, a nudez e maior liberdade sexual dos nativos, escravos ou degredados, a frouxidão

moral dos muitos homossexuais que, por vontade própria, passaram a habitar os territórios geográficos latino-americanos, foram fatores que facilitaram a propagação da homossexualidade em terras indígenas, agora tomadas pelos colonizadores europeus. Segundo o autor, cerca de 18% dos considerados “sodomitas”, que foram condenados ao degredo pelo Tribunal do Santo Ofício de Lisboa vieram de Portugal para o Brasil. Alguns exemplos desses indivíduos portugueses, que vieram habitar as terras brasileiras estão descritos na obra “O Sexo Proibido – Virgens, Gays, e Escravos nas Garras da Inquisição” de Luiz Mott. Um dos relatados, que ganhou maior destaque na obra, foi o senhor Luiz Delgado, a quem o autor dedicou um capítulo inteiro de sua obra, intitulado “Desventuras de um Português no Brasil Seiscentista”. Todas as informações sobre Luiz Delgado e seus parceiros sexuais, segundo Mott, foram copiadas na Torre do Tombo, dos processos inquisitórios de Lisboa, número 4.769 e 4.230 bem como de Inquisição de Évora número 4.995.

O capítulo dedicado a Luiz Delgado inicia com a transcrição de uma carta delatória, que diz o seguinte: “Évora, 13 de agosto de 1665. Senhor Inquisidor: Na cadeia dessa cidade, me disse um preso em muito segredo, que Luiz Delgado peca com um rapaz, e com ele dorme no 6º mandamento” (MOTT, 1988, p.75).

Quatro dias após a delação, se iniciara um sumário de culpas na cadeia pública para testar a veracidade da denúncia. Foram diversos os presos ouvidos pelos inquisidores, mas, na ocasião, o alvo principal era o senhor Luiz Delgado. Delgado tinha vinte e um anos na época, era filho de um moleiro. Portanto, de família humilde, que se encontrava preso na companhia de seu irmão por acusação de envolvimento em furtos. Depois de constatada a veracidade de que Delgado, de fato, praticava atos sexuais com alguns presos e, inclusive, com o seu próprio cunhado, que ia lhe visitar à noite na cadeia, o promotor da Inquisição ordenou a sua transferência do suspeito principal do aljube para os cárceres secretos do Santo Ofício. Isso significava que de prisioneiro civil (ladrão), Luiz Delgado passaria à condição de preso religioso por suspeita de praticar o “mais torpe, sujo e desonesto pecado”, a *sodomia*. (Mott, 1988). Delgado fora torturado e, em seguida, degredado, para terras europeias, onde continuou se envolvendo sexualmente com outros homens. Foi só por volta de 1670 que ele foi trazido para o Brasil, mais especificamente para a Bahia. Em terras brasileiras, Luiz Delgado, que até então era violeiro, passou a exercer a profissão de comerciante de tabaco. Aqui no Brasil, o português sentiu-se mais à vontade para praticar suas aventuras homoafetivas, de

tal forma que, em pouco tempo, a sua má fama tornou-se pública (1988). “Ninguém na Bahia de Todos os Santos ignorava que Delgado era “fanchonos” e “sodomita”, chamando logo a atenção dos Inquisidores, afirma Mott. Começava, então, agora em terras brasileiras, uma perseguição que duraria anos. O violeiro de Évora, na faixa dos trinta anos, revelava suas investidas eróticas cada vez mais usadas e frequentes, tendo relações amorosas com homens de todos os meios sociais como soldados, padres, comerciantes, poetas, entre muitos outros. A cada dia ele revelava-se um “sodomita” destemido e “incorrigível”. Era alvo fácil dos inquisidores, que sempre o acusavam do mesmo delito nefando. Depois de diversas acusações e prisões temporárias, Delgado fora degredado por dez anos para Angola, de onde nunca mais voltou. (MOTT, 1988).

Mas, Delgado não foi o único português trazido para o Brasil por prática sexual homoafetiva. Segundo Mott, foram centenas de homossexuais, que cruzaram o oceano pelo mesmo motivo. Após serem acusados em Portugal, esses indivíduos eram condenados, alguns ficavam presos em cadeias portuguesas, enquanto que outros eram trazidos para povoar as terras indígenas brasileiras sob o julgo do Santo Ofício, que temia que o Reino português se tornasse uma nova Sodoma, sobretudo com a “fricção interética” decorrente da expansão lusitana no Ultramar e a emigração para o Reino de povos, com costumes sexuais tão diversos dos permitidos pelo Catecismo. Mott, entretanto, chama a atenção para dois aspectos que ele acha que podem ser cruciais para a raiz da repressão à prática da homoafetividade, nos tempos da inquisição. Em primeiro lugar, ele levanta a hipótese de que a intolerância à prática homoerótica se devia mais ao fato de ser uma conduta perturbadora da hierarquia social do que repulsa a uma prática sexual pecaminosa. Em segundo, arrolar as manifestações concretas de intolerância e discriminação aos homossexuais, no Brasil Colonial, o que modernamente chamamos de “homofobia” (MOTT, 1988, p. 117).

Como podes perceber, ser um Orgasmo Santo, em um Brasil do início do século XXI conatruído a partir de uma cultura colonial sexista, antes de tudo, significa des-santificar, des-critianizar, abraçar o demônio, deixar-se morrer para poder renascer em uma contaminação ancestral. Significa contaminar-se pela tua Maria Padilha, contagiar-se dos cudinhos, das quimbandas, dos Luízes Delgados e de todas as transperformacionalidades dos corpos insurgentes que se arriscam a experimentar novas poéticas da cena. Nesse sentido, o termo

transporformacionalização do corpo, como já dito, relaciona-se com a descontaminação tóxica eurocêntrica judaico-cristã heteronormatizada e heteronormatizadora. Significa des-contaminar os corpos e os discursos performatizados, traçando caminhos em outras direções que não nos leve ao mesmo lugar das amarras e dos grilhões dos corpos na cena. Significa desdobrar o tecido da cultura heteronormativa, libertar os corpos aprisionados e intoxicados de santidade. Significa não ter medo, não ter moral e, principalmente, não ter um sagrado punidor, mas um sagrado que seja libertador de todas as potências limitadoras das expressividades corporais.

Foi na tentativa de construir uma teatralidade, que buscasse esse sagrado libertador, essa imoralidade, essa ausência de medo, esse desdobramento do tecido heteronormativo, das desconstruções das amarras e dos grilhões, que formei um elenco composto, em um primeiro momento, só por atores 90% bichas, acrecido, posteriormente, por atrizes heterossexuais e transexuais. Procurei trabalhar com profissionais com longa experiência no teatro tradicional, aquele concebido a partir de um texto dramático binário de corpos e formas rígidas, mas também busquei pessoas que tivessem familiaridade com a *performance*, com a dança e com a música, mas que, sobretudo, se identificassem com o exercício da cena enquanto pensamento poético insurgente.

O que eu encontrei? Bem, a partir de agora, detalharei os corpos que encontrei e com os quais construí as duas cartografias de jogo, que é como eu chamo as duas diferentes montagens da peça “Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu.” Entretanto, cumprindo um acordo efetuado entre o coletivo, não revelarei os nomes de nenhum dos artistas que fizeram parte das experiências cênicas. Assim, os chamarei por nomes fictícios, de acordo com seus discursos, valores e expressividades, ainda que, sob o meu ponto de vista. Talvez eu pudesse referir-me a todos esses corpos como sendo “corpos palimpsestos toxicamente sacro-normatizados em busca de aprovações”. No entanto, muito respeitosamente, me servindo de uma linguagem simbólica, os nominarei de “corpo narciso”, “corpo terra”, “copo mãe”, “corpo sal”, “corpo fogo”, “corpo vento”, “corpo mesa”, “corpo éter” e “corpo vênus”.

Todos os corpos com os quais trabalhei, nesse experimento, possuíam características distintas, conforme descrições a seguir. Entretanto, eles não se restringiam tão somente às características relatadas, já que nada neles estava

organizado e estanque. Eles convergiam, divergiam, atravessavam, se contaminavam, se afetavam, a partir de uma infinidade de princípios, sobretudo, no que se refere aos princípios normalizadores de suas construções, enquanto corpos palimpsestosos sacro-normatizados. Quando me refiro aos princípios normalizadores é porque estou operando com essa palavra como sendo um tratado de regras impostas por um agenciamento de forças de poder normatizantes, que ditam regras comportamentais, e que o indivíduo, consciente ou não, acaba as assimilando de maneira que essas operam constantemente em seu corpo, interferindo em suas expressividades e manifestações de suas subjetividades, como os desejos, por exemplo. Assim, por mais que os corpos, com os quais trabalhei, procurassem escapar a tais estruturas heteronormativas sempre haveria neles um olhar, uma culpa, um medo, um espectro inquisidor e censorador.

Em “A construção do corpo” Gil e Cristóvam-Bellmenn escreveram: “O meu corpo foi apanhado por uma roda. Por que é que o meu corpo é tímido? ” (1999, p. 56). Os corpos, segundo Butler (2010), são efeitos dos discursos e das estruturas normativas. Já para Zumthor (2014), o corpo permanece sempre estranho à própria consciência do indivíduo, mas, que, no entanto, não possuímos senão os nossos corpos para nos manifestar, como uma série de paradoxos que servem para definir, por aproximação hesitante e errática o lugar em que se articula a potencialidade ligada à sensorialidade. Ou seja, há uma sensibilidade que é anterior aos sentidos da visão, do olfato, do paladar, do tato e da audição. Zumthor vai dizer que, na pluralidade de nossas sensações, este sensível corporal demarca uma unidade encoberta, que às vezes são percebidas, mas que, ao mesmo tempo são fugidias, manifestando a presença do corpo inteiro comprometido no funcionamento de cada um dos sentidos. Isso é: o corpo sinérgico. Ele diz que a percepção é profundamente presença, mas que nenhuma presença é plena e, por isso, é sempre precária e ameaçada. Segundo o autor, a presença se move em um espaço ordenado para o corpo, e, no corpo. E ele diz ainda:

[...] todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite perseverar no seu ser. Por isso, a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito: ela coloca o sujeito no mundo. Minha leitura poética me “coloca no mundo” no sentido mais literal da expressão. Descubro que existe um objeto fora de mim; e não faço disso uma descoberta de ordem metafísica, simplesmente choco-me com uma coisa (ZUMTHOR, 2014, p. 79).

Dessa forma, seguindo o pensamento de Zumthor, de que a presença se move em um espaço ordenado para o corpo, me pergunto se os corpos com os quais trabalhei, de alguma forma, não haviam desenvolvido mecanismos de defesa de seus sensíveis de maneira que, mesmo sem se perceber, eles, de forma em geral, ao temer o olhar censurador do espectador, se colocavam em um tempo espaço como vigilantes de seus próprios gestuais, limitando, com isso, a potência de insurreição pretendida pela encenação?

Será que os corpos palimpsestosos transperformacionalizados, enquanto agenciamento simbólico de uma poética insurgente, sem perceberem, se limitavam ao permitido e, com isso, boicotavam e limitavam a potência de insurreição a que a cena se propunha? Será que os corpos controlavam seus movimentos, limitando-os aos padrões e clichês heteronormativos? Será que por mais que eles procurassem se reajustar, se reinventar e reconfigurar em outros corpos abjetos em um devir de uma poética insurgente e abjeta, com o intuito de driblar o olhar censurador do espectador, conseguiam se desprender do poder sexista cisheteronormatizador sob o qual haviam sido construídos?

Essas questões levantadas não significam que o elenco não possuísse talento e criatividade, enquanto artistas da cena. A questão é como cada corpo lidava com sua sexualidade e com os discursos nele performatizados. Cada intérprete, convidado para participar das duas cartografias de jogo, possui uma longa trajetória enquanto artista da cena. O que detectei, entretanto, era que existia, em cada corpo, em proporções, formas e intensidades diferentes, uma espécie de limite de tolerância expressiva, o que me levou, gradativamente, a me questionar o quão heteronormatizados eles eram e quanto poderíamos refutar essa materialidade expressiva.

Eu percebia, ao desenvolver as jogadas, que todos os corpos, em diferentes escalas, traziam para a cena marcas de seus corpos palimpsestosos, em forma de discurso performativo que, uma vez corporificados, tornavam-se a sua própria polifonia sonora, com o seu próprio sotaque. Ao fazerem isso, sem se dar por conta, esses também lançavam seu olhar sobre os demais corpos, exercendo um papel de censuradores. Eles entendiam que precisavam se controlar para que não recebessem, por parte do espectador, algum tipo de punição, uma vez que, na cultura normativa sexista cristã, tudo que escapa aos princípios de normalidade é julgado e condenado.

Dessa forma, diante desse espelhamento de censurado que, também é censurador, cada corpo, a sua maneira, ao vigiar sua própria corporalidade, ademais vigiava as que estavam a sua volta e, isso, em diversos momentos, me fez perceber que eles estavam vivendo sensações semelhantes à dos condenados que ficam em um panóptico. O panóptico é como um zoológico, aqueles que estão à disposição devem estar em uma posição de poder ser observados a qualquer momento. O indivíduo sabe que está sendo observado o tempo todo e, sabe também, que está sozinho nessa observação e, que tudo o que ele fizer, será levado em consideração, durante o “julgamento” simultâneo. A sensação de que está sendo visto e de que precisa ser aprovado, prevalecia em diversas falas, ainda que nelas não ficasse clara a noção de onde poderia vir o olhar censurador.

Vigiar para poder punir, esse é o princípio regulador imposto pelos poderes, segundo Foucault (2007). Esses também são os princípios normatizadores judaico-cristãos, bem como é também o princípio que opera na heteronormatização. O regramento normalizador configurou o sujeito para ser um delator de si e dos demais.

Essa é a sensação vivida por um artista da cena, que teve seu corpo censurado diante dos olhares atentos e censuradores do espectador. Quando me refiro a espectador, em parte, incluo também a especiação em suas vidas cotidianas. Sim, porque um corpo bicha, em uma sociedade heteronormativa, não importa o lugar, sempre vai causar estranhamento e, por isso, será observado, uma vez que nele estarão contidos os mais diversos discursos que, diante da normalidade binária masculino/feminino, são condenáveis. Dessa forma, inconscientemente, esses corpos, quando se encontram na cena, sob o olhar de uma plateia que, culturalmente, foi construída para odiar e intolerar as diferenças, o próprio sujeito da cena, como se para ser aprovado e aceito, inicia um processo de autocensura de sua expressividade, controlando os movimentos, já que, mesmo no exercício da cena, teme ser condenado.

A censura, em geral está associada com a punição e a morte, a partir de uma perspectiva apocalíptica judaico-cristã. Artaud, em “O teatro e a peste” diz que o teatro é anárquico e epidêmico, porque produz formas, ações, sentimentos e ideias em um confronto ordinário de vida e morte. Ele diz ainda que no teatro se percebem os desejos e as forças e que a realidade separa, ordena, hierarquiza e determina funções:

[...] o teatro é um ato superior exatamente porque pode reabrir o espaço virtual das formas e dos símbolos, alimentando e expandindo os conflitos. Nele a realidade não se apaga, mas também não se desliga do fluxo produtor da vida (ARTAUD, 2006, p.28).

Lembro-me que, por volta de 2016, eu estava em uma festa onde acabara de apresentar um esquete teatral. Meu corpo acabava de sair de cena sob o olhar censurador de uma plateia bem específica: aposentados ex-funcionários da extinta Companhia Rio-grandense de Telefonia. Eu aguardava próximo ao palco, esperando a hora em que me serviriam o almoço. As pessoas começavam a dançar e logo uma senhora, de aproximadamente cinquenta anos, veio na minha direção e me convidou para dançar. Eu, tentando ser delicado, informei-a de que estava aguardando o garçom, que não tardaria a servir-me o almoço e, por isso, eu precisaria aguardá-lo ali. Ela se afastou um pouco; porém, logo voltou outra vez, insistindo que eu dançasse com ela. Eu, mais uma vez, expliquei que continuava a aguardar o garçom. Foi, então, nesse momento, que ela olhou nos meus olhos e falou: “Se tu não dançares comigo vou começar a pensar que tu és gay”. Em um primeiro momento, eu não soube exatamente o que dizer a ela e, então, mais uma vez, ela insistiu: “E, então? Vamos dançar? ” Foi nesse momento que eu, já refeito do impacto que tive diante da colocação dela, perguntei-lhe: “se eu não dançar contigo tu vais considerar que eu sou homossexual, é isso? ” Ela respondeu, dizendo que sim. Então, eu falei-lhe: “Oquei, eu vou dançar contigo, mas antes disso, eu quero que saibas que vais dançar com um homossexual. ” Ela, então, me surpreendeu mais uma vez. Mas, dessa vez não foi uma surpresa com as quais eu já estava acostumado a lidar. Ela começou a rir, me abraçou exageradamente feliz e falou. “Tu és gay! Então eu tenho um amigo gay! Vou chegar em casa e vou contar para o meu filho que eu tenho um amigo gay. ” Ela disse isso e não me convidou mais para dançar, entretanto, não parou mais de falar e logo começou a gesticular, repetindo todos aqueles gestuais clichês que os atores heterossexuais costumam trazer para seus corpos quando interpretam uma personagem cuja sexualidade escapa às configurações simbólicas dos corpos binários. Eu, no entanto, continuei a tratá-la como havia tratado desde o início. Eu tinha, na minha frente, um exemplo de um indivíduo censurador. Eu estava olhando para uma mulher heteronormatizada, que achava que pelo simples fato de eu não me enquadrar nos padrões binários

normatizados deveria comportar-me como um sujeito hiperbólico de expressões exageradas e fortemente afetadas. Para ela, eu fazia parte de um modelo, uma construção padrão da homossexualidade, sem considerar as possíveis e variáveis maneiras de viver suas sexualidades e de colocar o corpo no espaço, enquanto expressividade ou até mesmo gênero. Wittig (2001), ao observar as práticas heteronormativas, chegou a descrever a heterossexualidade não como uma prática sexual, mas como um regime político, que faz parte da administração dos corpos e da gestão calculada da vida no âmbito da biopolítica.

É sobre esse tipo de olhar ignorante e censurador, em suas mais variáveis formas e comportamentos, que me refiro quando falo de comportamento normalizador. É claro que, para Butler (2010), esse jeito de se portar não é algo que esteja unicamente na pessoa que queria dançar comigo, já que a forma dela reagir, conforme o pensamento de Butler, faz parte de um discurso performatizado, uma construção que, em maior ou menor escala, está presente em todos os sujeitos, inclusive nos corpos que jogaram as minhas duas cartografias do jogo.

Assim, parto do princípio de que os corpos que descreverei, os que trabalharam nas cartografias de jogo que propus, haviam sido construídos a partir de assujeitamentos e de arranjos normalizadores e censuradores. Conseqüentemente, eram corpos cujas marcas e cicatrizes de uma cultura de assujeitamento e normatização os tornavam limitados, que só se permitiam correr riscos e expor-se diante de outros olhares censuradores, quando em exercício da cena, se pudessem trazer para si os clichês já aprovados pela mesma cultura sexista normativa.

Dessa forma, amparado nos escritos de Artaud (2006), quando ele diz que no teatro se percebem os desejos e as forças, que a realidade separa, ordena, hierarquiza e que a realidade não apaga, mas também não desliga do fluxo produtor da vida, quero dizer que, no caso das duas cartografias de jogo, fazia-se necessário que os corpos se reconfigurassem em estado de jogo e, com isso, revelassem a censura dos olhares censuradores por suas diferenças. Foi com esse objetivo que escolhi cada artista. Eu queria que cada corpo, a sua maneira, a partir de suas memórias, conseguisse trazer para a cena seus desejos, suas forças, seus fluxos produtores de suas subjetividades em uma contraposição com as forças ordenadoras, com a hierarquização heteronormativa e com todo o tóxico do falso sagrado cristianizado em cada um deles. Foi com esse objetivo que os escalei como jogadores do tabuleiro dramático que eu havia concebido.

Acho importante lembrar que quando escolhi o elenco, eu já havia escrito a dramaturgia. Eu escolhi os jogadores das minhas cartografias porque acreditei, em um primeiro momento, que cada corpo trazia em si as características das personagens que interpretariam. Entretanto, foi preciso avançar com os ensaios para que eu pudesse perceber que não só as personagens, como toda a dramaturgia da cena exigia dos corpos do elenco, entendimentos, preparos e desprendimentos, que eram difíceis de ser alcançados. Antônio Hohlfeldt, ao escrever a crítica sobre a última cartografia (segunda montagem da peça), a quem ele deu o título de *Denúncia e desvelamento*, percebeu exatamente sobre o entendimento dos corpos do elenco em relação ao que a peça exigia:

O trabalho tem uma dramaturgia bastante trabalhada por Pedro Delgado, que não respeita linearidade do enredo, aprofundando situações e muitas vezes suspendendo a narrativa central, propriamente dita, para refletir sobre situações diversas existentes em nosso cotidiano preconceituoso. O roteiro de Pedro Delgado ousa, deste modo, uma discussão mais ampla, apresenta situações-limite e discute o atual contexto de tais personagens, denunciando os preconceitos existentes, mas, ao mesmo tempo, propondo um espetáculo que assume certa perspectiva estética também LGBT, no que agrada ao público. Longe de fazer a exploração simplista do tema, Delgado se propõe a discutir, seriamente, as questões que envolvem o tema e, neste sentido, o trabalho é interessante. Carece-lhe, contudo, de um elenco mais seguro e desinibido, no sentido de dar maior consistência às personagens ⁹²(HOHLFELDT, 2019, p. 1).

Nesse caso, o que Hohlfeldt chama de inibição, eu diria que se trata de algo que está muito mais em uma esfera de preservação. Todo o elenco, em situações de representação de personagens, cujas identidades de gênero e sexualidades são preservadas, consegue desempenhos de grande proporção, inclusive, diversos deles já receberam prêmios de projeção local, estadual e até em esfera nacional. O que significa que estávamos colocando em cena intérpretes com capacidade e talento, conforme já dito antes. O que aconteceu, no caso desse experimento, foi que, antes de o elenco colocar seus corpos a serviço da dramaturgia, ele precisava se despir de preconceitos e mergulhar em um jogo que refutasse as técnicas tradicionais de interpretação em prol de um jogo propositadamente estabelecido para deslegitimar os discursos sexistas heteronormatizados, a partir de seus corpos transformatizados. Para isso, cada intérprete deveria abandonar o lugar de construção de uma personagem e de seu próprio corpo, em prol de um jogo que

⁹² HOHLFELDT, Antonio. **Denúncia e desvelamento**. 2019. Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/colunas/teatro/2019/11/711907-denuncia-e-desvelamento.html>. Acesso em: 15 fev. 2021.

contaminasse seu corpo em um devir corpo outro do ser que joga. Esse ser que joga era, nesse caso específico, muito mais o próprio ator ou atriz em desconstrução de si próprio numa espécie de devir outros diferentes. Assim, eram os corpos não mais de intérpretes, mas de jogador ou jogadora, ou nem uma coisa ou nem outra, com suas escritas palimpsestuosas, que deveria entrar na cena para jogar. Transformatizar. Foi aqui, nesse desmontar-se de intérprete e remontar-se em corpo potência de jogo transformatizado, que o elenco se deparou com o grande obstáculo. Primeiramente, ele deveria entender que não estaria levando uma personagem para a cena, mas uma persona que joga e que jogar fazia parte também do desmontar-se. Ainda, deveria, também, lidar com essa persona, a partir da sua própria identidade, de seu corpo, de sua sexualidade, de seus valores, de suas inquietações e de tudo aquilo que lhe constitui enquanto sujeito vivo palimpsestoso hateronormatizado. Além disso, deveria entender e criar as proposições de cada jogada, as estratégias e suas razões de jogo a partir de premissas que refutassem os clichês e princípios da cultura colonizadora patriarcal, cristianizada e heterossexista normativa. E, o que dificultou ainda mais, o elenco deveria partir do princípio de que cada jogador deveria ter um corpo que fora roubado e aprisionado no interior de dobras de um tecido construído de diversos valores morais normativos e que, portanto, não era um tecido físico, mas cultural e simbólico corporificado. Todas as jogadas precisariam ser jogadas como estratégias de aproximação e de desdobramento do tecido para que seus corpos, antes roubados, pudessem ser resgatados ou roubados de volta, na tentativa de descolonizá-lo, (des) sacralizá-lo (des) normatizá-los e, com isso, torná-los, cenicamente, corpos outros diferentes daqueles que haviam sido aprisionados.

Dessa forma, o grau de disponibilidade e de entendimento, da proposta da peça, por parte do elenco, não era de fácil entendimento, exigindo leituras outras e treinamentos corporais exaustivos, o que fez com que algumas pessoas abandonassem o processo antes da estreia ou até mesmo depois.

É importante entender que a desistência da grande maioria não foi por ausência de talento, como já dito, ou de desinteresse pelo projeto, mas pelo grau de exposição e complexidade que deveriam ter para com seu corpo. Assim, cada ator ou atriz, que permaneceu no elenco, ou seria melhor dizer na equipe, desenvolveu mecanismos próprios e muito específicos para que seus corpos pudessem fazer parte do jogo, enquanto dramaturgia da cena. Cada um dos nove corpos trouxe para

a cena de jogo aquilo que era possível para o seu momento atual, pois como já dito, não era o corpo de uma personagem que entraria em cena, mas o corpo do próprio jogador em estado de potência de jogo, que se projetaria no espaço para jogar e disso resultar a poética da cena, ou da cartografia de jogo, como venho chamando.

O que o elenco deveria possuir, enquanto arsenal/base de material de jogo? Em primeiro lugar, entender os conceitos propostos pelo tabuleiro dramático naquilo que tangia aos princípios teóricos *queer*, tanto como material de jogo quanto materialidade de seus próprios corpos. Em segundo lugar, era preciso que cada jogador ou jogadora compreendesse o grau de complexidade da produção de seus corpos palimpsestosos transformativos e que era a partir deles, em estado de jogo, que teríamos a poética de insurreição a que eu me propunha. Assim, consciente de seu papel, cada um dos artistas/jogadores/jogadoras construiu as estratégias de jogo e, com isso, contribuiu para com a concretização das duas cartografias jogadas.

5.3. Descrevendo os nove corpos

Orgasmo Santo, querido, depois do, não sei se necessário, mas prolongado texto acima, onde procurei introduzir-te os corpos com os quais trabalhei, quero relatar-te as minhas impressões acerca de cada um deles. Antes, porém, quero informar-te que desenvolver um trabalho investigativo, acerca de corpos criadores, em que ao mesmo tempo em que se abre um espaço de expressividade, de criação e experimentação para o trabalho dos artistas da cena, que ao longo de todas as cartas os tratei como jogadores, também se abre um espaço de observação de suas limitações, enquanto seres assujeitados cujos corpos, segundo Butler (2010), fazem parte de uma aculturação e performatização heterossexista. É preciso ter muita cautela para não expor suas fragilidades, uma vez que a própria cultura heteronormativa faz com que o sujeito, de forma consciente ou não, negue qualquer rótulo que torne seu corpo bicha mais marginais do que já são. Afinal de contas, nem todos os corpos bicha possuem a coragem e a disposição subversiva de um Orgasmo Santo. Assim, o respeito e a admiração que possuo, por cada corpo colaborador, me fez com que os mantivesse quase no anonimato, quase sem vozes e sem identidades. Dessa forma, carinhosamente renomeei cada um deles como: corpo sal, corpo mãe, corpo vento, corpo éter, corpo fogo, corpo terra, corpo Vênus,

corpo Narciso e corpo mesa, conforme já informado antes. Cada nomeação foi feita, a partir de um conjunto de características, que consegui observar durante o processo dos ensaios e das apresentações. Quero, antes de tudo, porém, dizer-te que essa nomeação e as características associadas a eles, não os rotulam e nem os encerram, enquanto possibilidades e grandiosidade do trabalho de cada corpo que, carinhosamente e como muito empenho, cartografou as duas montagens do meu tabuleiro dramático.

A observação e o estudo que fiz acerca de cada corpo com os quais trabalhei vai muito além do que será relatado, sobretudo, porque os corpos com os quais compus o elenco possuíam características sexuais e de gênero muito distintas e, isso, sob a minha perspectiva, já era um ponto assertivo para pensar a estratégia de jogo proposto no tabuleiro dramático, mas também um complicador, tendo em vista a multiplicidade e as subjetividades de cada um deles.

Eu utilizei diversos princípios para descrever-te as minhas impressões acerca da teatralidade e da expressividade de cada corpo, enquanto estrutura poética de um jogo cênico que se pretende insurgente. Um dos referenciais que utilizei, em relação ao corpo na cena, foi “O papel do corpo no corpo do ator (AZEVEDO, 2009). Assim, ao referir-me à transperformacionalização dos corpos, quando em exercício da cena, estarei chamando a atenção para um corpo que vai muito além de um lugar desejado ou de uma identidade de gênero. Azevedo vai dizer que o corpo do artista da cena deve adquirir um *status* outro que é o do material a ser experimentado e, sobretudo dominado, do objeto a ser possuído e transformado, segundo as exigências de sua profissão. Ela destaca o que chama de “corpo-realidade do eu”, (o que nessa investigação eu chamo de corpo palimpsestoso) e, corpo-ficção do ator, (ao que chamo de corpo palimpsesto transperformacionalizado), enfatizando que esses se fundem em uma mesma concretude em dois modos de ser que são e não são a mesma coisa. Assim, segundo a autora, o que o artista da cena deve trabalhar é uma totalidade que pensa, sente, age e que também é pensada, sentida, agida no fenômeno da interpretação. (AZEVEDO, 2009)

Dito isso, vamos aos relatos descritivos dos corpos palimpsestosos transperformacionalizados que, cada um a sua maneira, se deixou fruir, em prol de uma poética que se pretendia insurgir, enquanto teatralidade dos corpos abjetos propostos pelo tabuleiro dramático. Para tanto, iniciarei apresentando-te o corpo Sal.

5.4 . Corpo Sal

O corpo Sal era um corpo que possuía a capacidade da conservação. Nele estavam conservadas todas as marcas das normalidades e da cultura ortodoxa sexista. Sua fruição era bastante comedida, porque nele estava o germe de um discurso conservador. Ele desenvolveu essa capacidade, porque acreditava, segundo sua própria fala, que assim se manteria preservado. Apesar de sua aparência forte e expansiva, ele se expressava a partir dos limites, discursos e valores normativos que lhe impediam de uma entrega em uma perspectiva da fruição, optando, assim, por conservar a substancialidade do discurso normatizado. O corpo Sal acreditava que precisava de controle para que não aumentasse sua pressão externa sob o medo de ser incompreendido e, com isso, ser prejudicado pelo sistema sexista do qual faz parte. Assim, o corpo Sal se colocava em um estado de jogo, que estava em busca de aprovação e, quando não era compreendido, acreditava que a culpa era dele. Isso, de alguma forma, me levava a perceber quanto que ele estava impregnado de discursos e juízos de valores heteronormativos e cristãos. Como tinha muito medo de julgamentos e censuras, o corpo Sal, com muita frequência, se colocava no lugar de julgador e censor dos demais corpos com os quais se relacionava, no decorrer do jogo e, isso, funcionava como um freio que inibia sua entrega na cena de jogo. Como os demais corpos, o corpo Sal também era um corpo palimpsesto transformativo, porém com uma particularidade. Sua constituição se dava sob uma base muito sólida a partir da materialidade dos discursos patriarcais heteronormatizadores, fazendo com que precisasse, acima de tudo, da compreensão e da aprovação externa.

Dessa forma, o corpo Sal, acostumado a interpretar personagens criados a partir de pensamentos estruturais, com traços e características de sexualidade e identidade de gênero bem definidos, o que lhe era bastante confortável, encontrava agora dificuldades para se colocar no exercício da cena, despindo-se de uma identidade ficcional, assumindo a sua própria em um estado outro de jogo. Ficou muito evidente, durante todos os ensaios e as apresentações, a sua preocupação com o revelar-se na cena. Ou seria com o esconder-se em cena? A segurança e a proteção das personagens que interpretava, ao longo de sua carreira, agora precisava dar lugar para o novo, para o medo, para o entre, para desvelar-se em um corpo outro transformativo, em um contexto de jogo e de insurreição. Não

vou dizer que o corpo Sal conseguiu se reinventar, enquanto materialidade que se desdobrasse em função do exercício da cena. Ele encontrou um jeito de trazer a proposta de jogo para a persona que jogaria a partir de uma espécie de espectro de uma personagem. Quando eu olhava para ele eu não enxergava o corpo Sal em jogo, mas um corpo que se vestia de personagem para que essa jogasse por ele. Era como se ele borrasse as fronteiras entre seu próprio corpo e o corpo de uma imagem projetada sobre si mesmo. Assim, eu enxergava o jogo do corpo dele através de um mascaramento, que resultava do mesmo lugar onde ele gestava suas personagens anteriores. Talvez, o corpo Sal tenha optado por não se revelar, por esconder-se atrás do mascaramento do corpo palimpsesto do jogador, usando sua transformatividade para dar vida a uma personagem decodificada a partir de clichês heteronormatizados. Não quero dizer que, com isso, ele não participava das jogadas, participava sim, mas lançando mão de técnicas apuradas e estratégias bem definidas, que são utilizadas por corpos heteronormatizados, que se escondem atrás do mascaramento de uma personagem. Estava evidente, sob o meu ponto de vista, que existia alguma coisa que o impedia de deixar-se levar pelo jogo e pelo desejo de roubar seu corpo outro de volta das dobras do tecido da heteronormalidade. Pensei, algumas vezes, em aconselhá-lo a te pedir auxílio, ou ao Luiz Delgado, que tanto trabalho deu ao Santo Ofício. Talvez uma quimbanda pudesse ajudá-lo. A gargalhada e o giro, espiralado de uma pomba gira, talvez conseguisse libertá-lo de suas amarras e o impulsionasse na direção do roubo de seu corpo outro aprisionado. Faltou esse desmontar-se e libertar-se do tóxico sagrado e dos medos apocalípticos em que seu corpo sempre estivera imerso. Atribuo a tudo isso, a timidez descrita por Antônio Hohlfeldt. O corpo Sal hipervalorizou seu corpo palimpsesto, evidenciando suas marcas e escrituras. O patriarcalismo presente no corpo palimpsestoso, apesar de tudo, impediu que o corpo Sal roubasse seu corpo outro antes aprisionado nas dobras da heteronormatividade.

5.5. Corpo Narciso

Vamos conhecer agora o corpo Narciso. Esse, por sua vez, também era um corpo palimpsesto transformativado, toxicamente sacralizado, que buscava aprovação em uma relação antropofágica, onde desejava ser devorado, através de olhares desejosos, que os colocasse sempre em um lugar de visibilidade gustativa,

de potencialização de seus desejos e de ser utilizado enquanto objeto sexual, mas que, no entanto, também estava contaminado pelos diversos discursos normatizantes como o medo da invisibilidade, de não ser desejado, enquanto corpo homem, do pecado, da concorrência, da perda dos afetos, do julgamento, da morte, da finitude de sua carne e da condenação de sua alma.

Dessa forma, o corpo Narciso, enquanto cartógrafo de um território de jogo, se permitia facilmente ser contaminado pelos discursos colonizadores, que qualificavam o sujeito pela sua aparência. Ele realmente acreditava ser um objeto de desejo e se sentia valorizado com essa condição. Assim, com a certeza de que, quando visto na cena, deveria impressionar o espectador enquanto estimulador de desejo. O corpo Narciso, em muitos casos, afastava-se do verdadeiro sentido do jogo proposto e, com isso, ao invés de refutar os princípios normativos, acabava assimilando-os e os potencializando. Ele era talentoso e se lançava muito bem nas jogadas; porém, sua verdade de corpo objeto de desejo, enquanto corpo em destaque era tão grande que ele acabava invertendo a razão da existência do jogo. Ao mesmo tempo, como pretendia ser desejado, o corpo Narciso se lançava no espeço, reproduzindo os padrões heteronormativos, com forças e gestuais que se aproximavam dos criados para os clichês do vocabulário da heterossexualidade masculina e, com isso, reprimia qualquer gestual que denunciasse a sua homossexualidade. Diante desse jogo pessoal, que vinha antes do jogo proposto na cartografia, o corpo Narciso acabava enfraquecendo a potência do seu jogo enquanto poética insurgente. Ele jogava como se seu corpo devesse estar sempre atraente e apetitoso, para ser servido em banquete, no interior das dobras do tecido da heteronormalidade. Ele não visitava as dobras em busca de roubar seu corpo que fora lá aprisionado. Ele, na verdade estava sempre beirando às dobras, como um voyeur, que busca prazer, seduzindo os corpos que estavam escondidos lá dentro, ao mesmo tempo, em que satisfazia seus desejos, observando a orgia entre os corpos bicha heteronormatizados. Dessa forma, esse corpo fragilizava o jogo proposto para a cartografia de jogo, uma vez que todas as jogadas deviam ter como objetivo roubar de volta os corpos intoxicados pela moral do patriarcalismo heteronormatizador cristão, que estava trancado nos mais profundos recantos das dobras do tecido cisheterossexista.

5.6. Corpo Terra

Quanto ao corpo Terra: bem, esse também era um corpo palimpsestoso transperformacionalizado, toxicamente sacralizado, que desenvolveu a capacidade da fertilidade. Ele desenvolveu algumas habilidades que eram do universo da direção teatral e da dança, que se configuravam em uma força interna criativa, capaz de contaminar os demais corpos a sua volta. Dessa forma, diferente do corpo Narciso, por exemplo, o corpo Terra permitia que, de sua carne, fruísem diferentes devires corpos outros e os distribuía pelos mais variados relevos de sua materialidade. Era um corpo inventivo, mas que, no entanto, precisa de complementos e interferências de outros elementos que o tornasse mais fértil e mais produtivo. Isso me levava a entender que se tratava de um corpo que, de forma diferente dos demais, também estava preso às amarras materiais ou simbólicas, que impediam sua livre fruição. Como estava contaminado pelas mesmas estruturas sexistas, que haviam contaminado todos os demais corpos, o corpo Terra, quando em jogo, operava como um reprodutor dos discursos normatizados. As experiências do corpo Terra, com um modelo de teatro normatizado, desenvolvido no universo acadêmico e com uma dança que tem como modelo estrutural o fantasma do balé, fazia com que ele levasse para a cena do jogo, alguns padrões corporais heteronormativos que lhe haviam sido impostos ao longo de sua formação. Essa obediência aos padrões de origem clássica eurocêntrica fazia com que o corpo Terra esquecesse-se de sua natureza e de sua fertilidade imaginativa. Às vezes, tinha-se a impressão de que o corpo terra transformava-se em um corpo terra/mãe adotiva, que embalava uma criação que não fora gerada no seu ventre. Esse corpo, como terra que era, em muitos momentos, se mostrava mais preocupado com a organização do espaço e dos demais corpos que com o seu próprio jogo. Ele afastava-se da jogada e, por sua vez, deslocava-se do propósito do jogo, tornando-o infértil para o objetivo principal da estratégia proposta para a cartografia do jogo. Dessa forma, com seu corpo deslocado, esse se tornava mais espectador que jogador, o que contribuía, em partes, para o que Hohlfeldt chamou de timidez.

A fertilidade criativa e imaginativa do corpo Terra era indiscutível e contribuiu, enormemente, para a última cartografia de jogo, da qual ele fez parte. Contudo, é importante ressaltar que a entrega e o despenho dele, enquanto cartógrafo que explorava o desconhecido, na busca da destruição de alicerces conservadores,

construídos sobre o seu próprio corpo, foi prejudicado por sua condição de Terra enquanto lugar de fertilização. O corpo dele, enquanto Terra, permitiu que tudo o que fora jogado sobre ela enraizasse. Assim, jogar um jogo que propõe remover raízes que estão fortemente presas a ele, tenho certeza, não foi um exercício fácil. Mesmo assim, o corpo Terra se jogou, jogou, balançou, dançou, chacoalhou, mas não foi suficiente. Ele permitiu que as raízes das plantas daninhas se fixassem sobre a sua superfície fértil, impedindo-o de ir além, de desdobrar o tecido heteronormativo e, com isso, roubar de volta seu corpo criança lá aprisionado. Quando perguntado como ele havia se sentido, durante os treinamentos e as jogadas finais, ele respondeu: “O processo de criação, a meu ver, trabalhou muito tensões e intenções. Deveria entender qual era a intenção da cena para depois pesquisar que tónus a cena envolvia e quais eram as tensões que deveriam estar presentes em meu corpo para se colocar na situação que estava sendo vivida”.

5.7. Corpo Mãe

O corpo Mãe era um corpo paradoxal. Ele, ao mesmo tempo em que transmutava sua expressividade e se reinventava, fortificando-se sempre que precisava defender sua cria (crias no sentido de criação), também se retraía quando a jogada precisava de sua potência e fruição subversiva. Isso, por diversas vezes, fez com que o corpo Mãe fragilizasse sua capacidade criadora se colocando no lugar de fêmea heteronormatizada e toxicamente cristianizada, que dependia da aprovação do macho provedor. Ele era um corpo Mãe, operando como corpo mulher subjugado e tensionado entre o seu próprio desejo e a cultura corporificada de um patriarcalismo heterossexista. Esse estado de tensionamento e até de uma espécie de autojulgamento constante o impedia de ser mais Mãe e mais fertilizador. Ele também era um corpo palimpsesto transperformacionalizado, que carregava em si, em maior ou menor grau, todos os agenciamentos dos discursos vivenciados, tornados escritos na sua carne. Essas marcas eram potencializadas sempre que ele precisava imergir e fruir em suas criações, colocando-se em um estado de autojulgamento e de busca por aprovação do outro masculinizado, de onde provêm a moral e as regras comportamentais da heteronormalidade e, isso, o impedia de fruir e cuidar de suas crias como gostaria.

O corpo Mãe, por sua condição de fertilizadora, já trazia em si a capacidade do devir criador. Entretanto, na sua condição de mulher construída sob os mesmos princípios patriarcais heterossexistas, o seu arcabouço carregava o peso histórico de toda a construção do feminino. Dessa forma, eram visíveis as fendas abertas, ao longo de sua história, enquanto corpo Terra que sempre esteve exposto e à deriva dos discursos normatizadores sexistas e patriarcais. Assim, mesmo com toda a capacidade procriadora, de devir, de fluir, o corpo Mãe não se permitia ir além das fronteiras que, culturalmente, havia lhe sido impostas. O corpo Mãe era um corpo potente... e que potência! Contudo, era como se os discursos normativos patriarcais penetrassem em sua carne lhe sugando sua capacidade de livre expressividade, exatamente como fazem as raízes das ervas daninhas. Ainda assim, mesmo com as raízes de uma cultura patriarcal e normativa, o corpo Mãe se deixou fruir e se permitiu jogar, enquanto cartógrafo, da última cartografia do tabuleiro dramático. Enquanto jogador que se coloca em um tempo espaço para traçar caminhos acentuados, o corpo Mãe, enquanto devir corpos abjetos de uma teatralidade, que se pretendia insurgente, cumpriu com os seus objetivos poéticos e dramáticos, trazendo à cena a perturbação de uma subversão que estava mais na sua intensão que no seu próprio corpo.

5.8 Corpo Fogo

Esse corpo, assim como o elemento Fogo, carregava em si a capacidade de mutação. Dessa forma, o corpo Fogo se entregava à cena de forma destemida e sem medo de se experimentar. Ele se desafiava e transmutava, inclusive no que se referia ao seu sexo. O corpo Fogo não tinha medo da mudança e, semelhante às labaredas, possuía características explosivas de difícil controle.

Apesar de buscar alimentar a transformação, o corpo Fogo conservava energias que estavam na base de sua origem. Essa energia, por sua vez, operava como potência conservadora de sua força simbólica, material e imaginativa. Sua fruição, por vezes, era limitada, já que ele precisa se manter preso a sua base originária. Era desse lugar que ele operava e se fazia visível, enquanto estética e potência de jogo. Dessa forma, tendo em vista que, como os demais corpos, ele também era um corpo palimpsesto transformativo, constituído por marcas produzidas a partir das mentalidades e das estruturas de poder sexistas

heteronormativas que, mesmo buscando a mutação e o devir gênero feminino, conservava em si conceitos normatizados. Assim, o corpo Fogo, por mais que transmutasse e que se reinventasse, na tentativa de remover o tóxico da sagração, não possuía um objetivo claro de remover os discursos da normatização moduladora e padronizadora dos comportamentos estabelecidos pelas estruturas sexistas. Se por um lado, ele buscava escapar de um padrão; por outro, procurava ser enquadrado em outro, principalmente porque ele, como todos os demais, estava constantemente em busca de visibilidade e aceitação. Dessa forma, o entre lugar ou lugar de reprovação não lhe fazia muito sentido.

O corpo Fogo, na sua construção enquanto identidade de gênero e sexo, já havia passado por intervenções cirúrgicas de resignação. Dessa forma, o corpo Fogo trazia consigo marcas de uma desconstrução heteronormativa masculina e de uma reconstrução heteronormativa feminina e isso o tornavam um corpo diferentemente construído. Enquanto que os demais corpos, em suas vidas cotidianas, se apresentavam como cisgêneros masculinos ou femininos, o corpo Fogo se apresentava como transexual feminina (mulher trans). Isso fazia total diferença em seus deslocamentos cartográficos. Neutralizar o feminino construído no corpo Fogo, em alguns momentos, lhe tornava um exercício de difícil compreensão e execução, uma vez que o trabalho que o mesmo havia desenvolvido, em prol da criação desse feminino, agora deveria ser neutralizado para que o mesmo se encaixasse no jogo de captura dos corpos aprisionados.

O corpo Fogo, em sua jornada constitutiva, sempre esteve preso aos padrões sexistas heteronormativos. Ele, mesmo com suas preferências de gênero e sexo, em oposição a sua condição biológica, foi construído na mesma cultura estruturada a partir da força do poder heteronormativo. Sobretudo, no que se refere aos padrões normatizadores dos corpos masculinos e femininos e, aos valores atribuídos a esses. Dessa forma, o corpo Fogo quando buscou transformar seu corpo masculino, com o qual não se identificava, ele já possuía um modelo do feminino que ele queria se transformar. Não era um modelo que ele havia pensado ou um devir qualquer feminino, o corpo Fogo queria se transformar em um modelo feminino cisheteronormatizado. Isso é: ele queria ser a mesma mulher construída a partir das culturas normativas e normalistas sexistas e patriarcais.

Assim, se percebendo mulher, o corpo Fogo jogava em um entre lugar de difícil devir corpos outros em estado de jogo. Enquanto corpo palimpsesto

transperformacionalizado, havia marcas de camadas discursivas que lhe eram diferentes dos demais. O jogo da transperformacionalizada, enquanto estratégia para o roubo dos corpos nas dobras do tecido heteronormatizado, funcionava de forma diferente para o corpo Fogo. O seu próprio corpo palimpsestoso já era um corpo que havia passado por um processo de transperformacionalização definitiva (mulher transgênero e transexual), que agora precisava ser retransformacionalizado, enquanto corpo outro de jogo em devir corpos e gêneros outros diferentes.

Contudo, mesmo passando por todos esses entre lugares e partindo de construções, desconstruções e reconstruções, o corpo Fogo conseguiu se reinventar, se transperformacionalizar e desempenhar um papel fundamental na última cartografia de jogo. Entretanto, é importante ressaltar que as forças dos poderes patriarcais sexistas, enquanto discurso performativo e cisheteronormativo se faziam presente em suas expressividades e na maneira como o corpo Fogo se colocava no jogo, o que, de alguma forma, contaminava significativamente a estética da cena, indo ao encontro à poética insurgente pretendida em *Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu*, bem como para o resultado dessa investigação.

5.9. Corpo Vento

O corpo Vento, por sua vez, foi um corpo que participou, assim como os corpos Mãe, Fogo, Terra e Vênus, apenas da última cartografia. Portanto, como os demais, ele ingressou no jogo depois de eu já ter experimentado outras jogadas em outros corpos. Assim, o corpo Vento entrou no jogo como um cartógrafo que, de antemão, já conhecia o território a ser cartografado. Ele o conhecia, enquanto tabuleiro dramático, e através dos princípios pelos quais a primeira cartografia, sob o meu ponto de vista, não havia sido satisfatória. É importante pensar que, esse “não havia sido satisfatória”, está associado, exclusivamente, ao ponto de vista daquilo que eu me propunha, enquanto processo de criação de uma poética insurgente que deveria se configurar a partir das estruturas e discursos de poder heteronormativos e suas poéticas binárias tensionadas pelo pensamento *queer*, que se utilizava de corpos palimpsestosos transperformacionalizados em um devir corpos outros abjetos. Portanto, o corpo Vento, ao entrar no território de jogo, recebeu instruções de “como não jogar”. Se, na primeira cartografia, os corpos e as estratégias de jogo

não haviam sido suficientes, enquanto resultado de uma poética insurgente, cuja ação de jogo não fora suficientemente capaz de roubar os corpos do entre dobras do tecido heteronormativo e trazê-los de volta como potência imagética de distorção de valores, o modelo de jogo jogado deveria ser reconfigurado. Foi nesse processo de reconfiguração de jogo e com o intuito de criar uma poética subversiva e insurgente, que o corpo Vento foi escalado no jogo da última cartografia.

O corpo Vento, apesar de estar resolvido, enquanto sua preferência homoafetiva, carregava consigo sinais e marcas muito fortes dos discursos sexistas heteronormativos. Ele, em sua vida cotidiana, apresentava-se socialmente como cisgênero. No entanto, quando estava em estado de jogo retinha sua expressividade, limitando-se a gestuais que pareciam tímidos e incompletos. Ele parecia estar aprisionado a fios imaginários, que os impediam de realizar suas expressividades para além dos limites permitidos pelos valores normatizadores; sobretudo, quando seu corpo precisava ficar nu. A questão da nudez foi um desafio constante para o corpo Vento. Ele era um corpo magro, quase esquelético, que poderia flutuar no jogo não fosse pelos fios imaginários da construção heteronormatizada que lhe atravessavam, funcionando como uma espécie de freio. Dessa forma, por mais que o corpo Vento tentasse se libertar e alçar voos durante as jogadas, uma força discursiva atuava em si lhe impedindo de ir além e, então, ele facilmente cartografava traços de uma corporalidade cristianizada e cheia de clichês. Os discursos apocalípticos heteronormatizados, em nada ajudavam o corpo Vento em sua cartografia poética insurgente. Diante disso, as imagens construídas por ele funcionavam mais pelo conjunto de símbolos que lhe cercavam, enquanto dramaturgia da cena, que pela insurreição de seu corpo palimpsestoso transperformacionalizado, enquanto agenciamento e potência de jogo. Assim como os demais corpos, não era a ausência de técnica e de talento, que tornava o corpo Vento frágil, mas era cartografia que ele precisava cartografar, que lhe exigia um corpo outro capaz de devir diversos corpos outros abjetos em um ritmo e variações que ele não estava em condições, já que estava aprisionado à cultura colonial cristã e heterossexista em que fora construído.

O corpo Vento, assim como os demais que jogaram a última cartografia, não precisava apenas saber construir uma personagem e representá-la. Era de alguma forma, exatamente isso que a última cartografia refutava. O jogador da última cartografia precisava fruir, constantemente, em devir corpos diferentes de acordo

com cada jogada, proposta pelos demais jogadores. Para tanto, os corpos precisavam se desprender de amarras, destorcendo-as e rebentando-as, desdobrando o tecido da normalidade, do previsível e de qualquer clichê autorizado pela cultura patriarcal, sexista e heteronormativa. Era um jogo, que exigia de cada um de seus jogadores, um estado de presença e de potência do próprio jogo. Isso é: não significava entender o jogo e saber jogar, mas ser a força e a razão do próprio acontecimento jogado.

5.10. Corpo mesa

Vamos ver as minhas impressões acerca do corpo Mesa. Antes de tudo, quero dizer-te que, assim como em relação aos demais, possuo muito carinho e respeito pelo corpo Mesa. Já estivemos juntos em cena por diversas vezes. Ao mesmo tempo, quero que saibas que não o levarei em consideração pelas demais experiências, mas sim pela sua atuação, enquanto jogador cartógrafo da primeira cartografia de jogo.

O corpo Mesa foi um dos últimos corpos que chamei para compor a primeira cartografia. Eu vinha de uma sequência de trabalhos com ele e, por isso, procurei trabalhar com outros corpos menos conhecidos enquanto parceiros desse processo investigativo.

O corpo Mesa é um corpo acostumado com jogadas bem definidas. A presença de seu jogo, em grande parte, se faz potência pela presença de uma personagem bem definida, da qual ele necessita para dar voz a seu corpo. Mais voz do que expressividade do corpo. O corpo Mesa era um dos mais acostumados com a cena teatral, que jogou a cartografia. Fazia parte de sua estratégia de jogo, a prática de cantar. Ele cantava muito bem e tinha um timbre muito específico. Esse corpo, no entanto, enquanto Mesa se desenvolvia a partir de lugares medianos e horizontais. O seu jogo, de maneira em geral, se desenvolvia dentro de certa linearidade quase previsível. O que não atrapalhava na primeira cartografia, uma vez que a dinâmica proposta para o jogo partia do próprio tabuleiro dramático.

Acho importante destacar que o corpo Mesa, assim como o corpo Vento, o Terra, o Narciso e o Sal, era um corpo que socialmente se apresentava com a identidade cisgênero, mas que desde muito jovem se decidiu pela sexualidade homoafetiva. Essas escolhas faziam com que o corpo Mesa tivesse um

comportamento discreto no seu dia a dia. Profissionalmente, enquanto intérprete de dezenas de personagens, o corpo Mesa, com muita frequência, experimentava a transperformacionalização em devir corpos femininos. Assim, quando o chamei para participar da primeira cartografia, fiz questão de explicar que os corpos que eu estava propondo poderiam devir qualquer coisa que subvertesse os padrões das normalidades binárias masculino/feminino. Poderia devir feminino desde que não fosse o feminino construído pelas características da heteronormatividade. Acho que foi nesse momento que eu coloquei o corpo Mesa diante de um desafio até então nunca experimentado.

O corpo Mesa fora construído enquanto corpo de jogador da cena a partir dos princípios das escolas de teatro, cuja metodologia partia de estruturas dramáticas das formas binárias rígidas. Isso é, como já disse antes em outra carta, o jogador do sexo masculino aprendia a fazer ou representar os personagens masculinos cisnormativos enquanto que as jogadoras mulheres aprendiam as personagens femininas também cisnormatizadas. O corpo Mesa, no entanto, ao longo de sua carreira havia desenvolvido algumas técnicas que lhe possibilitavam representar personagens femininas. Sobretudo, o feminino heteronormatizado. Dessa forma, o corpo Mesa, quando estava em jogo, costumava representar um feminino que, historicamente, fora construído pelo patriarcalismo heteronormativo. Isso significa que as construções dos corpos de suas mulheres partiam de princípios que se aproximavam dos clichês culturais normatizados. Suas mulheres estavam impregnadas de valores e corporalidades, que lhes foram impostas por uma estrutura de poder patriarcalizada herdada dos colonizadores europeus e seus padrões estruturantes de poder.

Quando conversamos sobre as mulheres que o corpo Mesa costumava representar e a proposta de tentar refutar tudo isso, em prol de repensar as construções heteronormativas latino-americanas, ele teve dificuldade de entender. Para ele, o fato de um homem representar uma mulher nada tinha a ver com questões político-sociais, mas com o talento de um intérprete. Custei para fazê-lo entender que, no caso da cartografia que eu estava lhe propondo, isso não bastava. Ele, enquanto jogador, precisaria desconstruir o masculino e o feminino com os quais se constituía enquanto jogador da cena, para possibilitar que outros devires fluíssem. Ele topou o desafio e, comedido, iniciou o processo de jogo, enquanto cartógrafo da primeira montagem do tabuleiro dramático.

Lembro-me que, em um de nossos encontros, o corpo Mesa me disse que só pelo fato de um homem estar representando uma mulher já estava construído um discurso subversivo. Em um primeiro momento, eu entendi que talvez ele tivesse razão, já que, em uma cultura heteronormativa, o indivíduo que nasce com o sexo masculino, biologicamente falando, deve portar-se sempre como cismasculino. Fiquei com essa questão na minha cabeça, durante alguns dias. No entanto, outras questões começaram a deslocar o meu foco do treinamento do jogo: Será possível que o corpo de um ator, que se transperformacionaliza com o único objetivo de representar uma personagem feminina, a partir do arquétipo do feminino heteronormatizado, estaria de fato subvertendo alguma coisa? Que potência teria esse corpo na cena? O que o público estaria vendo, o ator com seu corpo transperformacionalizado? A personagem representada? Um discurso outro que estava para além do sexo do ator e da personagem representada? Não esqueceremos que Butler (2010) diz que uma pessoa homossexual pode ser mais heteronormativa que uma pessoa heterossexual. Que tudo depende de como ela lida com as questões das diversidades de gênero e sexualidades. Lembre também da companhia de William Shakespeare, onde os homens representavam as personagens femininas sem que isso fosse relevante enquanto discurso de gênero.

Orgasmo Santo, como podes ver, o corpo mesa, apesar de estar acostumado a representar personagens femininas, precisava entender a poética insurgente a que me propunha. Durante os treinamentos e as apresentações, apesar de esteticamente belo, esse estava quase sempre em uma espécie de defensiva ou justificativa, em que se percebiam traços muito característicos de uma formação artística, que se constituiu a partir de princípios e valores morais heteronormatizados. O seu desempenho, de forma em geral, também tendia para a reprodução de clichês que estavam associados tanto a sua prática de intérprete, de um modelo de escola concebida a partir de uma dramaturgia binária de formas rígidas, quanto da construção e assujeitamento de seu corpo enquanto resultado de um poder heteronormatizador.

Assim, posso dizer-te que o corpo Mesa jogou como conseguiu, se reinventou como lhe foi possível, se transperformacionalizou como entendeu que podia se transperformacionalizar, se arriscou sem se libertar da força do hábito e jogou como um jogador experiente que conhecia a manha do jogo. Por outro lado, ele não se permitiu ir além, derivar, devir, transitar pelo desconhecido como se fosse um cego.

Jogar, entendendo que seu corpo não estava na cena, em uma perspectiva mimética, mas porque ele fazia parte de um jogo que comportava, em alguma medida, uma dose de perversão e de subversão. Ele caminhava na direção das dobras onde estava seu corpo roubado. No entanto, sua estratégia de jogo era como a do cocheiro, que conduz a carroça com as bruxas no caminho da forca, que quer voltar ileso e não como as bruxas que se divertem para satirizar o próprio funesto iminente.

5.11. Corpo Éter

O corpo Éter era um corpo que, assim como o corpo Fogo (corpo mulher trans), chamava a minha atenção, porque era o único corpo que era assumidamente masculino heterossexual. Sua participação, nessa investigação, se limitou apenas à primeira cartografia. Ele foi o último corpo a integrar o jogo da primeira montagem do tabuleiro dramático. Eu não pretendia colocar corpos heterossexuais no jogo, porque entendia que esses, apesar de construídos, não teriam sido roubados. E que, portanto, os jogadores não teriam corpos para roubarem de volta. Assim, quando abri uma exceção para que o corpo Éter pudesse participar do jogo da primeira cartografia, eu estava apostando no pensamento de Butler (2010), quando ela diz que um corpo heterossexual pode ser menos heteronormatizado que um corpo homossexual. Portanto, foi uma decisão tomada a partir de uma teoria que deveria ser experimentada na prática. De antemão, eu já partia de um princípio de que o corpo palimpsestoso do corpo éter trazia inscrições e discursos diferentes dos demais, já que o seu lugar de construção estava em acordo com a normalidade binária heterossexista, já que ele era um corpo/homem heterossexual. No entanto, por outro lado, o corpo Éter era o corpo de um artista negro. Essa condição de corpo negro, de forma diferente dos copos bicha, mas também de forma muito potente, teria influenciado na construção do corpo Éter. O lugar de construção do corpo negro, em uma sociedade colonizada escravista e escravizada, contaminada pelos valores judaico-cristãos, me fazia apostar nas jogadas do corpo Éter. Ele não teria um corpo bicha aprisionado nas dobras do tecido heteronormativo, mas possuía um corpo negro, que também estava aprisionado em dobras dos preconceitos raciais estruturados pelo mesmo poder heteronormatizador. Eu, agora, queria apostar nas contaminações dos corpos de artistas bicha da primeira cartografia e no

agenciamento possível entre eles e as contaminações do corpo de um artista negro heterossexual.

Assim, o corpo Éter ingressou na primeira cartografia de jogo. Apesar de a construção do corpo Éter ter se dado no e pelo território da heteronormatividade, ele se permitia transitar por outros devires corpos diferentes que resultava em uma poética bem distinta. O fato de esse corpo nunca antes ter entrado em um território de jogo dramático o tornava leve e descompromissado com qualquer técnica de representação. Sua fruição era sublime e sensível. Como era um corpo músico e um corpo dançante, áreas nas quais atuava, fazia com que o corpo Éter levasse para o jogo outras informações poéticas em relação a sua própria dramaturgia corporal. Ele, a sua maneira, era um plano de composição própria. O domínio das dissonâncias, dos contrapontos rítmicos e da complexidade relacional, entre elementos provenientes de estruturas diversas, inseridas na lógica das relações do jogo proposto, colocava o corpo éter em um lugar de estratégia que era de grande importância na montagem da primeira cartografia. O corpo palimpsesto transformativo do corpo Éter, por não ter uma formação teatro, lhe proporcionava algumas vantagens em relação aos demais. Ele fazia uso de determinados elementos de jogo, de maneira não programada, o que contribuía para o frescor de cada nova contaminação e cada nova jogada. Da mesma maneira, ele utilizava os objetos de transformativação para fins exteriores aos do programa inicial do jogo. Com isso, o corpo transformativo do corpo Éter funcionava mais como um modo de operá-lo, enquanto elemento em relação de jogo, já que se transformativa, não fazia sentido em sua subjetividade palimpsestosa heterossexual.

Segundo Costa e Corazza (2016)⁹³, o corpo palimpsesto é um misto, cuja demarcação de propriedade se dá por condições absolutamente limitadas, de maneira que é justamente na complexidade do conjunto que reside seu sabor e sua graça. Dessa forma, partindo do pensamento de Costa e Corazza, foi possível observar que, diferentemente dos demais corpos, o Éter se permitia experimentar, apesar da pouca técnica de representação, um jogo textual que era reforçado pela expressividade de seu corpo dançante. Diante disso, ele fazia brotar outras jogadas, outros gostos que não estavam em nenhuma organização maior, tais como os

⁹³ Paideuma quadríplico de um corpo em obra: palimpsestosos, arquitetônicas.

autoritarismos do autor do tabuleiro dramático e do domínio disciplinar em questão. Assim, o corpo Éter, por seus próprios termos, montava sua estratégia de jogo e, através dessa, fazia a roda de jogo girar e, a cada giro realizado, a roda nunca retornava para a neutralidade de um centro, mas para o contínuo movimento, de invenção e de instauração de um novo território de jogo.

Eu confesso que, em um primeiro momento, eu temia que o corpo Éter quisesse lançar mão de ferramentas de jogo de fácil entendimento, como os clichês que se costumam ver em algumas teledramaturgias, em que alguns atores heterossexuais cisnormativos, que interpretavam personagens cujas sexualidades escapam à normalidade binária, costumam se utilizar. Acredito que o corpo Éter, por não ter vícios de representação e nem formação teatral binária, entendeu que quem deveria jogar era o corpo político do bailarino e músico negro, que se transperformacionalizava por uma única causa, trazer de volta qualquer corpo abjeto que encontrasse no interior das dobras do tecido normativo que, historicamente, fora constituído, enquanto força de um poder institucionalizado. Dessa forma, o corpo Éter contribuiu, fruiu, se transperformacionalizou e mergulhou em um jogo dramático, cuja finalidade era se potencializar enquanto poética de insurreição dos corpos abjetos transperformacionalizados.

5.12. Corpo Vênus

O fato de eu ter deixado a descrição do corpo Vênus para finalizar essa escrita, acerca dos nove corpos, tem uma razão bem específica. Vênus foi o planeta escolhido pelo espectro de Lady Cherlet para viver sua eternidade. Isso significa que, tanto no que se refere à escolha do nome do corpo quanto do planeta escolhido pelo espectro está associado à simbologia do feminino relacionado ao planeta Vênus. Assim, tanto em um caso quanto no outro a palavra Vênus carrega em si a potência simbólica do sagrado feminino e seus devires possíveis enquanto força de jogo, de construção de afetos e expressão dos desejos. Com isso, quero chamar a atenção para as contaminações e agenciamentos femininos utilizados, enquanto estratégia de jogo pelo corpo Vênus.

Conforme já dito antes, o corpo Vênus participou das jogadas apenas na última cartografia. Portanto, foi um corpo escolhido, enquanto cartógrafo, pela sua feminilidade e pela sua capacidade de trânsito entre o masculino e o feminino

normatizado. O corpo Vênus era um corpo heterossexual feminino cisgênero, que apesar de ter sua construção produzida dentro de um sistema patriarcal heteronormatizado, conseguia fazer alguns distanciamentos para se perceber enquanto sujeito produzido a partir dessas estruturas de poder. Dessa forma, o corpo Vênus entendia que sua construção palimpsestosa deveria buscar, na transformativação, um discurso subversivo que possuísse a potência necessária de reivindicação e roubo de todos os femininos que deveriam se fazer presentes em todos os corpos, independente de seus sexos biológicos.

Assim, a partir dessa consciência de assujeitamento, o corpo Vênus se permitiu jogar e se reinventar enquanto território expressivo e enquanto produtor de discursos. O corpo Vênus derivou por diversos lugares como o da prostituição de rua, o burlesco, o grotesco das praças públicas, o corpo vadio, o marginal, o sacro, o profano; tudo com a finalidade de se constituir enquanto discurso subversivo e agenciamento de uma poética de insurreição.

Entretanto, se por um lado esse corpo mergulhava e articulava suas jogadas, partindo desses princípios insurgentes, por outro ele sabia que estava preso aos paradigmas estruturais normativos que lhe constituíam, de forma arbitrária, enquanto sujeito e produto de uma cultura colonial cristã heteronormatizante. Ele sabia que, por mais que tentasse enxergar um feminino outro, o que lhe servia de parâmetro e gatilho disparador de imagens do feminino eram os arquétipos de um modelo patriarcal, sexista e heteronormatizado. Dessa forma, a saída para o corpo Vênus era se jogar em um devir feminino, que fosse diferente de qualquer imagem ou modelo que lhe viesse à mente. Sobretudo, em uma espécie de devir feminino animal, vegetal, lixo, abjeto, carne e corpo sem órgão.

Contudo, por mais que o corpo Vênus buscasse, através de seus diversos corpos de jogo, escapar aos modelos e princípios normatizantes, o seu corpo palimpsestoso, desde o momento em que nascera até a constituição da cartografia do jogo, havia sido construído através de discursos de um modelo de poder normatizante heterossexista que, por mais que ele tentasse negar, se manifestava em suas expressividades e ações de jogo. Esse discurso sexista patriarcal normatizante, que impregnava o corpo Vênus, também era percebido nos demais corpos, em forma de uma performatização que se repete em todos os corpos, sobretudo, porque esses fazem parte da mesma engrenagem onde todos foram

produzidos. A diferença estava apenas nas variações discursivas presentes neles, enquanto corpos palimpsestosos diferentes e diversos.

O corpo Sal, por exemplo, era um corpo de aproximadamente sessenta anos, homossexual, cisgênero, que fora construído em um momento histórico, em que a perseguição e a intolerância às diferentes sexualidades “desviantes” eram abordadas de maneiras diferentes do tempo histórico em que o corpo Narciso, que tinha aproximadamente trinta anos, fora construído. Assim, mesmo que os dois tenham sido construídos por discursos sexistas heteronormativos e tudo o que isso significa, suas construções se deram em tempos e contextos diferentes. Portanto, quando na cena, em estado de jogo, suas expressividades estão contaminadas por esses discursos que, por sua vez, vão contaminar os corpos transformativos.

Portanto, partindo desse princípio, é relevante pensar que todos os nove corpos, que cartografaram as duas cartografias de jogo, partiram de seus discursos específicos e particulares, enquanto corpos palimpsestosos, para se permitirem experimentar jogar, a partir de um estado de transformatividade, para serem outros diferentes. Mas que, no entanto, devido à força do poder sexista, patriarcal heteronormatizante, com todos os seus juízos e valores morais e excludentes, acabaram levando para a cena discursos corporais que os limitaram e os conduziram, em grande parte, para a performatização de discursos clichês, que lhes constituíram enquanto produto de um assujeitamento. Assim, a transformatividade deles não surtiu o efeito desejado pela proposta inicial da poética insurgente desejada, que deveria resultar de corpos outros (*des*) identificados e (*des*) sacralizados, onde os discursos heteronormatizadores pudessem ser raspados até desaparecerem ou até transformarem-se em um borrão.

Contudo, não foi o que aconteceu, a performatização dos discursos heterossexistas e cisnormativos estavam tão impregnados e presentes nos nove corpos que, na própria transformatividade, os mesmos se faziam presentes em forma de clichês ou mesmo de sombras. Ou seria de um Sol, que penetra pelas fendas dos corpos transformativos, fazendo com que a transformatividade fosse apenas mais uma nova e diferente camada de escrita, que se misturava aos mesmos corpos palimpsestosos?

Para concluir, acredito ser importante distinguir os conceitos de performances identitárias e performatividade em uma perspectiva butleriana. Para Butler (2003), a

performance identitária é um ato discursivo-corporal, que faz parte de um processo de reprodução ou de subversão de papéis e normas sociais, enquanto que a performatividade é o processo de repetição de performances, que resulta na normalização e naturalização de certas ideias e modos de ser, mas também abre brechas para subversões que, ao serem repetidas, podem levar às mudanças sociais. Para a filósofa, a heteronormatividade é uma ordem baseada na centralidade da família heterossexual reprodutiva, com regras que normatizam e naturalizam a heterossexualidade, como modo “correto” de estruturar os desejos, estabelecendo e coagindo como as pessoas devem se comportar, desejar etc. Com isso, a heteronormatividade também prescreve certa maneira de viver para as demais sexualidades, que fogem daquilo que é considerado ‘normal’, desde as ‘fetichização das sexualidades até às pessoas que decidem não ter filhos, por exemplo.

Como pode observar, minha criatura excêntrica e mal-entendida, direciono-me para a conclusão dessa carta. Porém, antes, quero dizer-te que, ao relatar-te os nove corpos, que deram visibilidade e potência aos diversos corpos que, como tu, nasceram de um imaginário desértico, em tempos de estiagem de tolerância e de grandes enchentes de violência contra tudo e todos, que escapam à normalidade, estou reforçando a tua existência e a minha admiração pelo que tu és e pelos caminhos que me abriste. Sou grato por povoares o meu imaginário e permitir que eu te trouxesse ao mundo, em forma de um arquétipo marginal, tanto por tua cor preta quanto por tua sexualidade bicha.

Atenciosamente, daquele que te conheceu através de Coisadinha e que, desde então, se deixa fruir pelas poéticas corporais transformativas insurgentes como forma de tornar-te visível.

6. UMA CARTA PARA UM DEUS ENCANTADOR – BACO

[...] em meio às Brumas da nova Idade Média em que vivemos, onde até mesmo as cores que devemos vestir já estão definidas por nossos governantes, o que vi ontem (15/02/2019), foi uma remexida tremenda em nossas vidas, uma balançada na poeira que insiste em querer cobrir as sete cores que compõem o nosso arco íris, o que nos define como serem múltiplos, diversos, enfim acabar com nossa particularidade dentro da multiplicidade. O espetáculo foi de uma sutileza esplendorosa em tratar comicamente, daquilo em que Heidegger trata a respeito da experiência que o sujeito não pode experimentar que é a morte, tal abordagem da forma em que foi tratada, mostra os dramas a que estamos todos do grupo LGBTQ+

sujeitos muitas vezes pela discriminação da sociedade. (ALEXANDRE ABBIS, 2019)⁹⁴

6.1. Por que Baco por último?

Início essa escrita, perguntando ao subtítulo, por que não Baco por último, se ele está presente no teatro, enquanto potência poética e sexual, desde a Grécia Antiga?

Querido Baco, desde que comecei a escrever a primeira carta, aquela que destinei a Herculine Barbin, eu pensava em escrever-te também. Eu precisava falar contigo sobre esse processo investigativo, bem como aconselhar-me a respeito. Tu, como deus dos grandes bacanais regados a vinho e sexo, certamente poderia me emprestar o teu trono para que eu, a partir dele, pudesse brincar de ser criador dos meus próprios rituais de orgias entre os meus corpos transperformatizados, enquanto estruturas de um jogo insurgente, que se configura em teatralidade em uma relação direta com o espectador, de forma que esse refutasse o pensamento platônico de que “o teatro é um lugar onde ignorantes são convidados a ver sofrendores”. Sobre esse teatro, que faz de seu espectador um ignorante, Rancière (2012) vai dizer que o que a cena lhes oferece é o espetáculo de um *páthos*, isso é, a manifestação de uma doença, a doença do desejo e do sofrimento, ou seja, da divisão de si resultante da ignorância. Assim, segundo o autor, esse teatro transmite a doença da ignorância, que faz com que as personagens sofram, por meio de uma máquina de ignorância, uma máquina óptica que forma os olhares na ilusão e na passividade. Durante muitos anos e, ainda hoje, em muitos casos, essa é a relação que se estabeleceu entre a cena mimética e o espectador passivo e ignorante:

Esse é o círculo do teatro que nós conhecemos, que nossa sociedade modelou à sua imagem. Portanto, precisamos de outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro diante de acentos vazios, mas um teatro no qual a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a outra relação, a relação implicada em outra palavra, a palavra que designa o que é produzido em cena, o *drama*. Drama quer dizer ação. O teatro é o lugar onde uma ação é levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar. Estes últimos podem ter renunciado o seu poder. Mas esse poder é retomado, reativado na

⁹⁴ Fala do espectador. Alexandre Abbis assistiu à peça Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu no dia 15 de fevereiro de 2019, no teatro do SESC – Porto Alegre, dentro do festival Porto Verão Alegre.

performance dos primeiros, na inteligência que constrói essa performance, na energia que ela produz (RANCIÈRE, 2012, p. 9).

Dessa forma, seguindo a vertente do pensamento de Rancière, sobre construir um teatro reconduzido a sua virtude original, de um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendem, em vez de serem seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos, em vez de serem *voyeurs* passivos, foi que busquei imprimir pistas que conduzissem o olhar do espectador, transformando-o em cartógrafo das duas cartografias de jogo e dos discursos corporais palimpsestosos transformativos, enquanto poética de insurreição dos corpos abjetos, que se moviam na captura de seus corpos roubados.

Quando, desde a elaboração da dramaturgia (tabuleiro dramático), busquei construir um lugar de tensão entre a cena e o espectador, eu estava propondo para esse um lugar de atuação, de possibilidades outras que não a de um espectador *voyeur*. Entretanto, para que o jogo proposto nas cartografias acontecesse, enquanto potência de uma poética insurgente, era preciso colocar o espectador em um lugar de inteligência capaz de interpretação e de desacomodação, ao mesmo tempo em que permanecesse em um estado de devir tensão e de desconstrução de suas próprias verdades. Todas as jogadas, desde o aquecimento corporal dos jogadores da execução da maquiagem, da corporificação dos arquétipos, do colocar-se em estado de jogo aconteciam junto com o público. Era junto aos espectadores que os corpos se materializavam, através da transformativação tanto de suas energias de jogo quanto de suas identidades e materialidades poéticas, na perspectiva de agenciamento das jogadas. As maquiagens, por exemplo, estavam submetidas a códigos e simbolismos que, refutando os estereótipos do masculino e do feminino normatizados, buscavam se perceber enquanto discurso de subversão de idealizações muitas vezes tirânicas das aparências normalizadas pelos discursos heterossexistas. Dessa forma, as próprias jogadas requisitavam do espectador um estado outro de atenção para que esse pudesse acompanhar as jogadas e suas finalidades, enquanto agenciamento de uma potência cênica, que era contaminada pela e através das pistas da cartografia, enquanto estratégias do jogador.

Jeudy (2002), em *O corpo como objeto de arte*, vai dizer que, como um relato infinito, a pele desvela e oculta a intimidade de nossos corpos, cujo sentido público nunca é totalmente objetivável e, que, sempre escrita, a pele faz do corpo um objeto

desafiador da objetivação do sentido. Nesse caso, o autor está se referindo a todas as sobposições colocadas sobre a pele, como a maquiagem, os enfeites, as tatuagens, as próteses e os figurinos, o que no caso dos corpos transperformacionalizados das duas cartografias de jogo, foram de extrema importância para as desconstruções dos paradigmas corporais binários heteronormatizados. Em ambas as cartografias, com base no tabuleiro dramático, os corpos dos jogadores exploraram meios que possibilitasse a representação das multiplicidades dos desejos, servindo-se de seus próprios palimpsestos, como ponto de partida para evocar temas como gozo e obsessão erótica, onde o objeto do desejo era prazer para ser libertador. Desse modo, a transperformacionalidade de seus corpos era um dos principais pontos de partida da poética de insurreição. A sua função simbólica assumia um lugar de impulsos velados ou sublimados, como corpos de fuga e de roubos, enquanto arquétipos imagéticos e paradoxais dos princípios normativos das crenças judaico-cristãs. Assim, os corpos palimpsestos transperformacionalizados, quando na cena de jogo, poderiam ser vistos como uma estética subversiva, questionando as censuras que estão impregnadas nos discursos performativos, heterossexistas e normativos.

Dessa forma, os corpos, sobretudo os da segunda cartografia, quando em estado de jogo, precisavam desenvolver-se como se possuíssem uma anatomia metamórfica e visionária de gênero, onde era preciso isolar partes, desmembrarem-se, mutilarem-se, articularem e rearticularem diferentes combinações possíveis e improváveis ou até mesmo monstruosas. Precisavam variar posturas e comporem cenas insurgentes, a fim de tensionar o assujeitamento dos corpos abjetos, com as perspectivas ontológicas dos corpos normatizados sexistas.

A estratégia das pistas de cada jogada visava a liberação do imaginário criativo de cada corpo para que esses pudessem teatralizar, seguindo as regras propostas no tabuleiro dramático e, com isso, construir um território contaminado por potência de sedução, medo, terror e eroticidade velada. Uma espécie de poética ambivalente, paradoxal e convulsiva, que não expressava nem um tipo de redenção, mas de tensão entre possibilidades surrealistas integradoras e desintegradoras, que se potencializavam a partir de construções de sexualidades sadomasoquistas, por exemplo, como o nó da dramaturgia da cena e das corporeidades transperformacionalizadas.

Dessa forma, para que o espectador pudesse acompanhar as pistas traçadas pelos jogadores, esse precisaria ter, antes de tudo, alguma emancipação em relação a essas configurações poéticas da cena. Assim, sob o meu ponto de vista, não haveria um espectador mais emancipado que o deus do vinho, o próprio Baco, por isso, entre outras razões, te escrevo essa última carta.

Quero te relatar algumas de minhas conclusões, acerca de minha investigação sobre a minha própria dramaturgia, a encenação em si, o papel de cada jogador e seus corpos palimpsestosos transperformacionalizados e a recepção. Sei que tua formação enquanto espectador é tão ampla que não espero que aprendas qualquer coisa com a estética de minha teatralidade. Quando te convidei para estar conosco, eu não ousava nem sequer imaginar que ficarias sentado em uma cadeira e nem de que te seduziríamos com nossas imagens subversivas com as quais buscávamos questionar a primazia obsessiva da heterossexualidade. Eu precisava que tu fosses muito mais que um participante ativo ou um mero *voyeur* passivo. Eu precisava que tu estivesses presente na cena como a latência de uma embriaguez, capaz de fazer os corpos transperformacionalizados perderem os sentidos da razão, a ponto de se contaminarem pelas pistas das cartografias, de tal forma que pudessem conduzir o olhar do espectador, transformando-o em cartógrafo ativo que embarcara no mesmo vagão de trem desgovernado, para desfrutar do prazer do território demarcado. Foi para isso que te chamei e é, por isso, que te escrevo essa última carta.

6.2. O que eu queria enquanto sujeito, artista da cena e pesquisador?

O que eu pretendia enquanto sujeito, artista da cena e pesquisador? Bom, se eu fizesse essa pergunta a ti e ficasse aguardando uma resposta, certamente tu me responderias: “um bacanal”, estou certo? Eu, entretanto, responderia a tua afirmação dizendo: “é por aí, caro Baco, caso eu almejasse só o prazer do vinho e da carne. Mas, eu quero muito mais. Eu quero te falar sobre muitas coisas. Todavia, vou me limitar a falar-te sobre o que eu buscava provocar no espectador quando decidi por construir um *corpus* de pesquisa ao invés de pesquisar o trabalho de outros grupos distintos.

Em primeiro lugar, eu não possuía recursos financeiros para viajar e me manter nas cidades da Santiago (Chile), e Bogotá (Colômbia), onde ficam as sedes

dos grupos com os quais eu gostaria de trabalhar. Segundo, porque eu tinha dúvidas sobre as poéticas desses grupos e o objetivo de minha pesquisa. Eu queria uma poética que, antes de qualquer coisa, provocasse o espectador a partir de alguns princípios, conforme já relatados nessa e em outras cartas. Quanto mais eu me aprofundava no pensamento *queer*, sobretudo, no de Judith Butler, mais eu percebia um forte discurso performativo e heteronormativo nas dramaturgias mais tradicionais, que foram e continuam sendo aportes práticos e teóricos de formação de artistas da cena, sobretudo das artes dramáticas. Percebia que, quando essas dramaturgias de formas e identidades rígidas eram colocadas em cena, o palco se transformava em um território muito potente de reprodução do poder heteronormatizador e que os encenadores não se davam conta disso. Por outro lado, eu percebia alguns estudos ou até mesmo produções dramatúrgicas, que estavam associando o termo *queer* a qualquer texto ou contexto, que envolvesse pessoas de sexualidade e gênero fora dos padrões e parâmetros cisnormativos de normalidade, atribuindo, inclusive, o termo de teatro *queer*, sem considerar o conteúdo e os discursos dessas obras. Tudo isso, me levou a desenvolver alguns questionamentos acerca dessas produções e, as razões pelas quais estas estavam sendo relacionadas com um termo que, para os teóricos *queer*, possui um sentido muito específico. Principalmente, o sentido de movimento, de não se enquadrar, de estar fora das estruturas de poder, em prol da visibilidade minoritária. O termo *queer* possui o semelhante sentido de devir diferente e minoritário, associado às questões de gênero e sexualidades. Eu mesmo cheguei a ler alguns textos que abordavam questões de gênero, que eram mais heteronormativos que “O Beijo No Asfalto”, de Nelson Rodrigues, por exemplo. Se bem que na opinião de Foster (2004, p.4), a peça “O Beijo no Asfalto” pode ser considerada uma das dramaturgias latino-americanas que mais se aproximam do pensamento dos teóricos *queer*.

O corpo queer mais notório no teatro latino-americano é o de Arandir de O beijo no asfalto (1960) de Nelson Rodrigues, um texto em que o corpo presente não é homoerótico, em que o homoerotismo não está presente no corpo de nenhum dos atores (pelo menos é isso podemos ver), e nos quais, no entanto, o universo da obra é permeado de referências e alusões à ameaça do homoerotismo. (FOSTER, 2004, p.4)

Dessa forma, eu queria produzir algo que estivesse contaminado de mim mesmo. Contaminado pelas minhas vivências, aprendizagens e, principalmente, pelas minhas inquietações e desafios em relação aos corpos palimpsestosos abjetos

que se utilizam, em alguma estância, da transperformacionalização e da desconstrução cisnormativa, enquanto discurso dramático de uma poética insurgente. Portanto, o que eu estava em busca, não se resumia meramente em pesquisar o trabalho de alguns grupos latino-americanos, cujas propostas estéticas se aproximavam das problemáticas sociais LGBTIA+. Chamo a tua atenção para o fato de que fiz questão de tirar o “Q” da sigla, já que segundo publicação feita no site <www.educamaisbrasil.com.br/educacao/dicas/qual-o-significado-da-sigla-lgbtqia>, em 06/10/2020 o “Q” refere-se ao termo *queer*, associando-o a pessoas que transitam entre as noções de gênero, como fazem as *drag queens*, por exemplo. Diante dessa conclusão, fica evidente que o *queer*, nesse caso, estaria relacionado com uma identidade de gênero. Isso implica afirmar que, é uma construção, quando o *queer*, para a teoria é um pensamento de desconstrução e de trânsito, que legitima as diversidades de gêneros e sexualidades. Dessa forma, chamar uma determinada categoria de gênero de *queer*, assim como chamar de *queer* uma determinada proposta dramática ou de teatro, seria tornar o mesmo substantivo em uma condição de ser objetivado, reduzindo-o a uma identidade ou forma. Foi, portanto, diante desses movimentos que deslegitimavam o principal sentido e a potência filosófica do termo *queer*, que optei por chamar os corpos, que jogaram as duas cartografias de jogo, de corpos palimpsestosos transperformacionalizados, ao invés de chamá-los de corpos *queer* e, com isso, cometer duas vezes o mesmo equívoco, uma vez que, na minha pesquisa de Mestrado referi-me aos corpos criados pelo ator João Carlos Castanha de corpos “queerizados”. Resumir um termo filosófico, com todas as implicações com as quais se constitui em uma identidade de gênero e, ou em uma categoria literária, seria reduzi-lo e limitá-lo, tirando sua força, enquanto potência filosófica utilizada para pensar a diversidade e as estruturas de poder sexistas, patriarcais, estruturalistas, homofóbicas, performativas e heteronormativas.

Tais questões estavam me inquietando, ao mesmo tempo em que eu me perguntava sobre como produzir uma estética teatral com princípios nos pensamentos filosófico *queer*, sobretudo no de Judith Butler? Por onde começar? Que abordagem fazer? Que imagens deveriam ser colocadas na cena? Que corpos? Que sexualidades? Que gêneros? Que teatralidade? Que estruturas de poder deveriam ser consideradas como alicerces de poder heteronormativo. Quais os arquétipos me serviriam? Que linguagens poderiam ser utilizadas? Eram muitas questões e uma única certeza: eu queria colocar o espectador diante de algo que lhe

retorcesse os corpos, de uma poética de insurreição que colocasse em questionamento os valores normativos e heterossexistas, com os quais foram construídas as mentalidades colonizadas latino-americanas em uma perspectiva cultural judaico-cristã. Eu mesmo, por experiência própria, sabia que a performatividade dos discursos bíblicos apocalípticos havia tido uma importância muito grande em relação a minha aceitação enquanto homossexual e artista da cena. Nossos corpos são o resultado dos discursos que nos constroem e isso eu não queria mais negar. Pelo contrário, o que agora deveriam ser negadas e questionadas eram as estruturas de poder heterossexistas e normatizadoras, sob as quais o meu corpo palimpsesto fora construído. Porque, agora, não me restava mais nenhuma dúvida de que o que eu sempre havia levado para a cena, enquanto ator, era o resultado de uma construção heteronormativa e, que, apesar de mascarado ou de transformativo, o meu corpo também se projetava na cena enquanto resultado de um discurso do poder sexista.

Dessa forma, a poética insurgente, que eu havia imaginado, deveria resultar de condições precárias e caóticas, protagonizadas por corpos abjetos sem nenhum compromisso com os juízos de valores judaico-cristãos heteronormatizados. Os discursos corporais deveriam fruir como se fossem uma assembleia protagonizada por imagens de insurreição aos poderes heteroestruturalistas. As estruturas tradicionais do poder deveriam ser fragilizadas e tensionadas por um protagonismo questionador que fosse possível promover alguns deslocamentos, ou movimentos, causando algum tipo de fissura nas paredes rochosas do poder patriarcal num processo de desterritorialização. Eu entendia, que poderia se produzir alguma estética com força antagônica, capaz de refutar e de tensionar os discursos estruturais e a moral sexista que, ainda hoje, é determinada por uma elite de artistas, que, como todos nós latino-americanos também foram moldados sob valores, princípios, juízos, julgamentos e punições oriundas de uma cultura colonizada, impregnada de discursos e práticas performatizadas de assujeitamento dos corpos dos indivíduos. Se a fé que me foi ensinada diz que as relações homoeróticas são pecaminosas, como o desejo sexual do meu corpo deveria se manifestar? O que poderia resultar, em mim, enquanto corpo físico, estado emocional, psicológico, expressividade, fala? Como o meu corpo seria construído enquanto território contaminado e contaminador? Qual seria o lugar de fala construído do meu corpo bicha colonizado, reduzido a abeto contaminado e

demonizado? Que verdades são essas que, ainda hoje, transformam nossos corpos em abjetos? Que construções são essas e que produção que somos nós enquanto criação dessa máquina poderosa de construir sujeitos contaminados e contaminantes? Essas eram as questões que me atravessavam enquanto artista da cena e pesquisador. Eu precisava experimentar criar uma poética de insurreição que fosse de encontro aos princípios dessa máquina. Se eu ia conseguir ou não, eu não sei, mas eu precisava correr o risco. Eu precisava produzir carne, imagens e expressividades, que se potencializassem em um estado outro de contaminação cujo resultado fosse um devir poético de insurreição.

6.3. O que eu construí enquanto corpo de pesquisa?

Conforme já relatado em outros momentos, eu construí um território de jogo. Quando eu falo de jogo, refiro-me no sentido mais amplo do conceito. Um jogo como estado da partida de desenvolvimento e de mais desenvolvimento ainda, uma vez que nunca pretendi chegar a um resultado fechado e conclusivo. Tudo, desde o tabuleiro dramático (dramaturgia), deveria ter como objetivo criar um movimento, que fosse articulado e forte capaz de colocar o espectador e a cena em um lugar de tensionamentos e escapes contínuos. Criar um território de decomposição de paradigmas. Criar a imagem de um vagão de um trem desgovernado cheio de bolhas de sabão, cuja soda cáustica estaria nas ações e nos corpos transformativos dos jogadores/bolhas, fragilizando o organismo do espectador enquanto bolha do mesmo sabão e da mesma soda cáustica.

Eu escrevi uma dramaturgia a qual chamei de “Censuradas SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu.” Eu criei uma comédia, mesmo querendo escapar do riso. Eu queria que os vagões, todos eles estivessem contaminados pela mesma soda cáustica a ponto de sentirem seus corpos se desfazendo, abrindo caminho para outros possíveis corpos, desde o início até o fim da viagem. Eu criei essa dramaturgia, mas, ao mesmo tempo, conforme já relatado, criei um monstro com o qual teria que lidar caso quisesse colocá-la em cena. Eu criei caminhos obscuros, utilizando luz demais. Eu tentei fugir de mim mesmo para criar uma dramaturgia diferente, mas acabei mergulhando nas minhas próprias profundezas. Eu criei uma dramaturgia que era tão parecida comigo a ponto de me desestimular com a novidade da criação. Tudo no texto parecia comigo. Os diálogos, as ações,

as imagens, as piadas, as rubricas.... No início, eu não entendi muito bem o porquê de tanta semelhança. Eu precisei montar a primeira cartografia para só então perceber o que havia acontecido.

Eu chamei um elenco a partir de minha própria conclusão a respeito da relação personagem e artista. Eu procurei aproximar os perfis dos artistas de acordo com os perfis das personagens. Mais uma vez, sem me dar conta, estava sendo muito parecido comigo mesmo e com a escola na qual me formei ator, dramaturgo e diretor. Isso é, uma escola tradicional sexista e normativa. Desde o início das reuniões de leitura do texto, eu me sentia replicado e insatisfeito. Eu não via grandes possibilidades de nascer daquele texto uma poética insurgente, caso ele fosse montado conforme as estruturas sob as quais ele havia sido escrito.

6.4. O que ouvi e vi durante as experiências investigativas?

Diante das condições precárias, que me foram apresentadas, para desenvolver uma investigação que exigia por um lado um vasto arsenal teórico e por outro a execução de um produto estético, que se pretendia insurgente, eu precisava, antes de qualquer coisa, fazer algumas escolhas que fossem possíveis de serem executadas. Eu precisava traçar metas sem abrir mão da fruição artística e das potências humanas dos indivíduos de corpos abjetos. Deveria ser uma estética teatral de tensionamento de territórios de poder e suas assembleias repentinas. Butler, em “Corpos em Aliança” e as “Políticas das Ruas” (2018), vai dizer que uma vez que as formas de interdependência dos poderes estão em primeiro plano em tais assembleias, e que essas oferecem uma oportunidade de refletirmos sobre o caráter corpóreo da ação e da expressão social, que podemos compreender como performatividade corpórea e plural. Eu pensei que talvez eu devesse criar uma estética produzida por um coletivo de artistas, cujos processos criativos se dessem no formato de uma assembleia butleriana. Esse coletivo, no meu pensamento, até então utópico, se constituiria de pessoas diversas que, como eu, olhariam para a cena como um lugar de produção de sentido, de desconstrução de paradigmas e de insurreição dos poderes preconceituosos, normativos estruturais. Esse era o meu pensamento. Isso era o que eu, de forma onírica, desejava realizar, caso eu não fosse uma bolha de sabão totalmente contaminada por todas as estruturas normativas.

Ao mesmo tempo em que eu pensava em assembleia de criação, paradoxalmente, iniciava a produção de uma dramaturgia totalmente contaminada pelas normas estruturais, desenvolvidas pelas escolas que me haviam sido ensinadas. O meu corpo também havia se constituído de memórias de ensino-aprendizagem sobre a escrita dramática, que era diferente das do pesquisador, que queria uma poética insurgente, resultante de uma assembleia de corpos abjetos, que eu pensava estarem conscientes de seus assujeitamentos. Dessa forma, mergulhei em um processo criativo, onde eu mesmo, enquanto bolha contaminada pela mesma soda cáustica das demais, embarquei no vagão do trem desgovernado, onde consegui experimentar e presentificar pensamentos e memórias de um mundo doido, contaminado por desejos e estruturas construídas sobre bases tão frágeis quanto as bolhas que somos.

Assim, depois de construído o tabuleiro dramático e jogadas as duas cartografias, permiti-me ouvir o eco das vozes dos corpos que estiveram comigo ao longo de todo o processo, tanto dos que participaram enquanto jogadores cartógrafos quanto dos jogadores que seguiram as pistas das cartografias desenhadas (espectador).

6.5. Vozes dos corpos que jogaram

Caro Baco, acredito ser chegado o momento em que a minha fala começa a ficar repetitiva e que seria de bom tom compartilhar contigo as vozes de outros corpos, sobretudo daqueles que tão esforçadamente jogaram as duas cartografias de jogo. Entretanto, quero que saibas que os depoimentos a seguir foram escritos a partir de um questionário, onde enviei a cada jogador as mesmas questões e, posteriormente, eliminei as questões, transformando as respostas em textos depoimentos.

6.5.1. Voz do corpo Narciso

Foi difícil conseguir entender de fato qual era proposta de alguns personagens, devido ao processo de construção do espetáculo, que muitas vezes era alterado. Na medida em que as formas do espetáculo iam se alterando, ficava difícil de entender o que de fato aquela personagem tinha para falar. Acredito que

meus limites corporais foram superados em alguns momentos, pois eu trazia para o meu corpo algo novo como a dança. Foi um processo diferente de outros que já havia trabalhado, pois eu precisava trazer para o corpo o que meu personagem queria falar. Falar mais com o corpo. Isso de certa forma foi bom para meu aprendizado. Sentia-me preparado para fazer o trabalho sim, porém sem outra concepção. Um lugar onde pudesse ter mais autonomia para criar.

Criar personagem sem um gênero foi difícil para mim, pois não conseguia conceber, em determinados momentos, falas com corpo. Não acho que os tabus impeçam esse tipo de trabalho no meu lado pessoal. Pelo contrário, desconstruí preconceitos diversos em mim e até mesmo da exposição.

Teve importância sim mostrar mais o corpo que a fala, pois acrescenta no meu conhecimento. Minha experiência acrescentou para a montagem e a mesma acrescentou para futuros trabalhos. Entendi que as expressões dos corpos poderiam mostrar muito mais ao público que a própria fala. Porém, não consegui perceber como chegar ao público essa impressão, sendo uma comédia em que usávamos muitas falas junto ao corpo. Ou seja, a proposta era corporal, mas, na minha visão, somente a corporal não chegava ao público. Acho que o espetáculo poderia causar estranhamento no público sim, porém não consegui ver esse estranhamento, pois não ficava evidente a presença de um Deus ou até mesmo do bem e do mal.

Alterações relevantes: senti que sendo um trabalho corporal, poderia ser explorado mais esse trabalho. O uso das falas dificulta, a meu ver, a presença corporal falando e gritando pelos seus desejos e angústias do personagem. O texto diz tudo. Exemplo da cena inicial dos corpos dentro do saco branco. Cena que eu como espectador adoraria assistir e sentia falta de momentos como esse durante o espetáculo. Não pretendia apagar nada em mim. Em relação ao público, eu gostaria de mostrar as dificuldades que temos em ser um LGBTQIA+ e isso pude fazer na cena inicial e na final com a música. Mais uma vez o texto falava e não o corpo.

Espero ter contribuído. Um beijo!!!

6.5.2. Voz do corpo Mãe

E Em geral, construo os corpos das personagens de acordo com a personalidade de cada um.... Nessa peça, o agressor fiz tenso; a atriz mais afetada,

a travesti busquei colocar trejeitos de meio homem meio mulher, meio marginalizada que não deita e impõe respeito; na personagem do beco fiz alguém mais alcoolizada/drogada, querendo manter a pose no meio do lixo; na freira caprichei no corpo estilo fogo na montanha e depois na moralista/tensa e frígida. Busquei agir naturalmente. Acho que acabei reproduzindo estereótipos.

Sim, teve direção de ator. Tinha alguém ali para olhar para o que estava funcionando ou não. Acredito que eu estava preparada para o desafio e fazer esse trabalho me estimulou/ incentivou/ preparou para novos trabalhos. Com certeza, levei muitos aprendizados, a exemplo da importância de degustar bem o texto para entender ainda melhor as nuances de cada personagem. Não sei se consegui. Acho que em todos eu colocava um gênero. Eu busquei ficar mais atenta em cada momento em cena. Deixei de ser tão naturalista, para buscar manter o que havia sido proposto pela direção. Acho que esse foi meu maior salto como atriz.

Acho que auxiliou, pois, trabalho muito com a liberdade e isso inclui a liberdade de deixar que o Diretor crie meu personagem junto comigo. Não creio em divisão de polos feminino/masculino, para mim é tudo a mesma coisa. Eu busquei colocar minhas intenções nos corpos e acho que, nesse momento, cada intenção de cada personagem me levava ao gênero em questão (ainda que não tivesse, mas tinha, hehehe), aí era meio automático. Mas não sei se consegui ir além do óbvio. O mais difícil para mim foi fazer a travesti, não sei se passei bem a ideia... Mas tentei. Foi divertido. E é sempre uma forma de encontrar novos “eus” que se revelam. Ajuda de forma externa a buscar elementos internos para a atuação. Não deixa de ser um pequeno ritual. Sensação de estar abandonando meu ego para abrir espaço para as personagens. Sentia-me criando uma cebola a ser descascada em cena. Sabia o que estava fazendo. Só um pouco antes de entrar em cena, eu acionava a força pelo abdômen.

Desejo de estar sempre em cena. Foi uma delícia! Presença. Eu estava ali e nada mais. O que borrava a minha vaidade, o que estimulava fazer o público perceber a minha verdade, ao mesmo tempo em que eu pretendia esconder o meu ego. Não sei se entendi a pergunta. Mas o tempo de duração de transformação de um corpo para outro era ditado pela ordem das minhas entradas em cena – de alguns segundos para alguns minutos.... Seguir presente na encenação, provocando as transformações. Principalmente da transformação das intenções do meu corpo,

da potência, da forma de deslocamento, da tensão, por aí.... Meu corpo, minha voz, minhas intenções. Memórias pessoais e/ou memórias visuais – referências.

Acho que a travesti, achei meio fraquinha, mas em nenhum momento eu senti medo do que estava fazendo. Apenas, inicialmente tive medo que meu namorado me visse com um falo pendurado no meio das pernas e perdesse o tesão por mim, mas depois que conversei com o Diretor, perdi o medo, só precisava compartilhar uma besteira, mas passou. Não influenciou na construção do personagem. Aliás, usei o falo de forma bem tranquila. Eu tinha liberdade de ir e vir nos corpos, sensação de gratidão e felicidade por estar em cena, sensação de ativismo ao participar de um trabalho que alerta para a violência e o preconceito/fobia e hipocrisia/repressão presentes na sociedade em geral (desconsiderando tribos com comportamentos que destoam do senso comum/padrão que conhecemos).

Buscava seguir os passos indicados pela direção. Que sentido o novo corpo – da personagem - fazia para mim quando entrava em um estágio de construção, de transformação ou de devir? Eu precisava dele para dar voz a cada personagem. Eu queria atuar sem autojulgamento. Se eu buscava conceber um corpo feminino? Nas freiras e na atriz da primeira cena, sim.

Eu não estava preocupado com a construção de uma identidade de gênero. Por isso acabei ficando meio na zona de conforto, com exceção do agressor, da travesti e da personagem do beco, em que colocava pitadas mais masculinas. Nunca pensei buscar uma forma definida. Não saberia responder sem me julgar. Se a busca pela verdade da personagem é o que interessa, não vejo diferença de desejo na construção que o ator irá realizar, independente de gênero.

Ter trabalhado com o Pedro foi uma experiência nova, que agregou muito no meu olhar para a cena e também me incentivou a ter mais atenção na construção dxs personagens, não deixar tão soltos. Pessoalmente, foi importante no meu constante processo de aprendizagem da arte de atuar. Mas a importância maior é ter tido a oportunidade de participar de um trabalho que dá voz às questões que envolvem o *queer*, a comunidade LGBTQIA+ e a própria humanidade. Intensidade forte. Acreditar na importância e seriedade (mesmo com pitadas de sarcasmo e humor) no que está sendo dito.

Acho que à medida que vamos realizando o trabalho, ela se manifesta no ajuste do que ainda precisa ser melhorado. Das intenções. Muita respiração, foco, desapego do anterior e busca dos trejeitos e texto do personagem seguinte. A

informação inicial de que se tratava de atores dentro da peça, que interpretavam diversas personagens em outra peça, acho que aos poucos foi se tornando orgânica.

6.5.3. Voz do corpo Fogo

Senti dificuldade por ser mais de uma personagem e ter de criar um corpo específico para cada uma delas. A proposta, ou melhor, a compreensão da proposta, muitas vezes complexa e lenta, por ser mais de uma personagem e ter que tornar esses corpos orgânicos em cena e também nos ensaios.

Então, essa normatização corporal que nos é imposta e não nos damos conta ou até mesmo não pararmos para pensar nesse detalhe, lidei com essa mudança de forma lógica e consciente, que eu teria que ter uma entrega maior. Como eu lidei com as construções normativas do meu corpo? Sem problemas, fiz uma espécie de entrega, quebrei meus próprios protocolos corporais...

Esse processo de criação foi completamente diferente de outros trabalhos, foi um divisor de água da minha trajetória no palco, da minha carreira. Muitas diferenças a começar pela direção, a proposta que me foi feita, a minha entrega para fazer esse trabalho.

Nunca nos sentimos 100% preparados para um trabalho, sempre achamos que poderíamos ser melhores se fizéssemos uma nova temporada desse trabalho. É bem provável que vou melhorar algum detalhe, acrescentar diminuir, enfim. Foi libertador não ter que ser homem ou mulher, é uma espécie de liberdade não ter que ser.

Não, eu estou literalmente cagando para os tabus sociais, aliás, se me importasse com eles não estaria aqui. Foi uma experiência nova, uma nova forma de fazer teatro. A experiência de outros trabalhos só veio a acrescentar mais esse trabalho. Justamente por as personagens não terem um rótulo masculino ou feminino, foi mais libertador no sentido psicológico que, automaticamente, te liberta na criação.

A peça a todo instante provocava o estranhamento do espectador. É um espetáculo que questiona valores o tempo todo. É um espetáculo questionador.

No início eu própria senti dificuldade de compreensão do que o Diretor queria, mas depois foi tranquilo.

No camarim sempre, pelo menos para mim, é um momento de deixar de me pertencer, me permito pertencer ou ser do outro, o outro no caso é a personagem. Como disse antes deixo de me pertencer. Sentido.... Estou a serviço da personagem. Sensação mágica, libertadora. Todos os corpos das minhas personagens sabiam exatamente onde tinham que chegar. Acionava todo o meu corpo.

A minha intenção era fazer o espectador pensar e mudar a forma de ver um tema tão delicado. Eu não queria apagar algo em mim, não. Eu queria reforçar algo em mim, talvez a paciência de aceitação do próximo. Não tive medo algum, só a sensação de curiosidade de como ser aquele personagem de como andar, falar e manter durante o tempo necessário dele existir. Minha busca, a perfeição chegar o mais perto possível da exigência do Diretor. Criar um corpo sem gênero, quebrar identidade do gênero. Esse trabalho foi desafiador para mim, me tirou da minha zona de conforto, me possibilitou ir além.

Beijos e boa sorte no seu trabalho.

6.5.4. Voz do corpo Terra

Não caracterizo como dificuldade. Foi trabalhoso encontrar corpos diferentes que correspondessem às intenções de cada cena, que eram muito diferentes umas das outras. Trabalhar personagens pela sua corporeidade não é uma experiência nova para mim. Na minha formação, no Curso de Artes Cênicas, da UFSM, a linha de estudo segue o treinamento corporal, com base em princípios de pesquisadores como Laban, Grotowski e Stanislavski, para trabalhar a expressão artística teatral.

O processo de criação, a meu ver, trabalhou muito tensões e intenções. Dever-se-ia entender qual era a intenção da cena, para depois pesquisar que tônus a cena envolvia e quais eram as tensões que deveriam estar presentes em meu corpo, para me colocar na situação que estava sendo vivida.

O filho da Lady Charlet era mais ansioso, inquieto, raivoso. Procurei uma tensão trazida mais pelo estado de estar tenso, nervoso, do que no próprio corpo (tensão muscular). Os movimentos dele oscilavam entre rápidos e lentos. Rápidos ao mexer em suas coisas e lento ao tentar buscar a calma, fumar o cigarro, acender incenso e brincar com a fumaça ou tentar se energizar com as pedras. Para o assassino, trouxe mais uma intenção que deveria misturar ódio com prazer. O prazer

de ter onde descontar sua violência. Movimentos objetivos e uma tensão nas pernas traziam um estado de prontidão. Isso, a meu ver, trazia para a cena em que a travesti corria, um misto de satisfação em ter encurralado uma presa, como se tivesse curtindo o desespero dela e esperando seu cansaço dizer que já estava condenada à morte. Movimentos firmes, como o pau que seria como arma do crime, compunham essa personagem.

O que chamei de Pessoa é a cena em que coloco o pé branco sobre a travesti morta e canto. Nessa cena, busquei um corpo “mais para cima” no sentido de crescer a coluna, manter o foco no horizonte e manter o equilíbrio ao dar passadas que exigiam lentidão e bastante tempo apoiado em um pé só. O foco era manter o equilíbrio e a lentidão e, ainda, buscar um tom de cerimônia, rito, um corpo que possa ser encarado como entidade que faz a passagem de uma vida para outra, que abençoa que entrega aquele corpo em oferecimento a algo ou alguém de maior poder. Esse tônus corporal facilitava o canto, a voz. A voz deveria ocupar o silêncio, o espaço todo da Sala Álvaro Moreira. Pensava na voz como algo que ocupava a escuridão silenciosa, devendo preencher o espaço sem agredir. Isso contribuía para fazer o contraponto com os gritos, as frases gritadas, que deveriam ser firmes e afiadas como navalhas. A voz deveria cortar o espaço, a cena, a situação, sem dó de ferir, agredir. Frases cheias de revolta e de potência de protesto.

O Anjo do Beco deveria ter o corpo largado, tônus para baixo, sínfise púbica inclinada para frente, pernas mais soltas e flexionadas, passos mais laterais do que frontais. Já, o Anjo do Tango trazia a imagem de um pássaro que voa, batendo as asas conforme a música. A postura mais elevada de quem ocupa os céus, mas que foge das tentações. Que se entrega à sedução do Anjo de Preto, fazendo jogo de “quero, mas não devo”. Passos em certas ocasiões como no giro (quando giro com o Anjo de Preto no colo), reféns do tempo da música, mas, na maior parte da cena as asas é que obedeciam ao tempo da música. Ao final do Tango, foco na respiração, cada vez mais acelerada, assim como os braços, até que seja jogado ao chão para voltar ao Anjo do Beco. O Carlinhos tem dois corpos em uma mesma cena. Na cena com o Padre é aberto, oferece seu corpo ao Padre, se mostra, toca, tem malícia e é seguro no que quer. Quando com as Freiras, se recolhe, encolhe, rejeita, se sente acuado, foge. Agora ele não é mais predador, como quando estava com o Padre, mas é presa das Freiras. Nessa cena tem esses dois corpos que oscilam, porque ao mesmo tempo em que ele continua desejando o Padre, ele não quer as Freiras e

também não quer dividir o Padre com elas. Ele mostra certa inocência perante as freiras que não há quando ele está sozinho com o Padre.

Na cena final das freiras, quando coincidentemente no curso de Dança da UFRGS, pesquisei os movimentos do animal Louva-Deus, encontrei uns tónus que funcionou para a cena. O Louva-Deus é um animal extremamente violento, devora suas vítimas ainda vivas e é capaz de esperar horas até que uma presa se aproxime. Para esse animal, excetuando-se animais muito maiores do que ele, não há o que não possa ser devorado. Vejo esse comportamento nas freiras. Elas ficam muito tempo paradas, esperando a hora certa de agir no julgamento de Lady Charlet, para que ela seja condenada à pior forma que elas possam encontrar. O fato de a freira ficar parada, sentada na cadeira, observando a cena, me motivou a buscar um tónus que não a caracterizaria como uma figura pacífica que só aguarda seu momento. A cena precisava de tensão e essa tensão deveria estar no corpo. Procurei então manter meus pés empurrando o chão, as mãos apoiadas nas coxas e exercendo certa pressão, sentida pelas escápulas, cotovelos abertos para fora, movimentos laterais de tronco como um bloco e maior liberdade de movimento apenas na cabeça, muito inspirado em movimentos de um Louva-Deus.

Tinha receio de ficar nu em cena, mas... passei por isso, desconsiderei. Não fiquei pensando, apenas fiz. Taquei o foda-se, vulgarmente falando. As diferenças estavam mais no fato de ser um novo espetáculo, mas não vejo diferença quanto aos trabalhos que vivi anteriormente.

Com o passar do tempo e dos ensaios, fiquei cada vez mais seguro do meu trabalho. No início do processo, por ainda não ter trabalhado com o Diretor, não sabia ao certo como seria a abordagem dele para a criação. Mas quando identifiquei a proposta de colocar o texto no corpo e não só na fala, fui investigando corpos conforme a bagagem que traziam, resgatando treinamentos, reflexões e fui ficando cada vez mais seguro de meu trabalho como ator, sobre o que tinha aprendido nesses anos de teatro e sobre o que eu realmente conseguia colocar em prática com base no meu histórico corporal.

Trabalhei com personagens assim durante minha trajetória como ator. Quando atuei no espetáculo *Matrimônio de Céu e Inferno*⁹⁵, sob a direção de Mariane Magno, não havia esse conceito de masculino ou feminino. Já no monólogo *A Dama*

⁹⁵ Documentário sobre o espetáculo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ms71FTHMBYg&t=204s>>. Acesso em: 15 fev. 2021. h

da Noite⁹⁶, trabalhei nessa linha, por assim dizer, que separa masculino e feminino. Interpretei uma mulher, mas que, pelo figurino, se via um homem também. Via-se ali, um homem interpretando uma mulher sem usar de trejeitos ou maquiagem, figurino feminino. Sei que a história se refere a uma mulher, mas não saberia dizer se a personagem que interpretei era homem, mulher, travesti, pessoa cis, pessoa trans.... enfim, identifico ali uma persona, que pode ter qualquer sexo, qualquer orientação sexual.

Estar nu na frente de uma pessoa, não para fins sexuais, ainda causa desconforto para mim, assim como o toque no sexo de outra pessoa também é tabu para mim, seja por cima ou por baixo da roupa. Penso que se não houvesse esse receio, talvez as cenas tivessem ido para outros lugares, mas não vejo que tenha dificultado, todavia trazido outros resultados.

Sim. Ter a expressividade do corpo como foco de criação sempre foi o meu ponto de partida para os processos criativos, tanto como ator quanto como Diretor, mas, como esse foi meu primeiro espetáculo construído fora da UFSM, ele me trouxe mais autoconfiança e isso potencializou meu trabalho nesse processo criativo.

6.5.5. Voz do corpo Éter

Apresentei algumas dificuldades sim, principalmente por não ser exatamente um ator. Entre entender a proposta e conseguir executá-la com a expansão e projeção necessárias, existia uma distância interessante. Entendi a ideia de subversão e a exploração ao máximo das características que geram desconforto na sociedade em geral. A hibridização de linguagens artísticas e signos, usando a ideia de gênero como norte.

Meus limites corporais sempre esbarram na minha introspecção. Aceitar e incorporar as propostas nunca foram um problema ou uma dificuldade, tinha total compreensão das idéias. Entretanto, uma dificuldade enorme de expansão. Fazendo talvez com que a percepção estética apresentasse algumas barreiras. Durante o processo de montagem, ensaios e apresentações procurava sempre encontrar as ferramentas para encontrar uma soltura corporal maior. Acredito que o fato das personagens não apresentarem muitas características parecidas com as minhas

⁹⁶ Fotos. Disponível em: <<https://djefri9.wixsite.com/djefriramon/atuacao>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

peçoais tenha me facilitado no processo. É mais fácil abdicar da minha construção e reconstruir do que lidar com a tarefa de conciliação.

Até o momento eu só tinha participado de criações na esfera da dança. E foram criações que, na sua maioria, não apresentavam uma dramaturgia complexa. Essa acabou sendo uma diferença considerável, junto com o fato de ter falas. Até então não tinha apresentado uma montagem onde eu tinha que falar. Talvez fosse mais funcional e eficiente um ator propriamente dito quando se referindo aos processos de atuação. Entretanto os meus personagens apresentavam algumas características específicas que eu acredito estar mais que preparado. Refiro-me a uma hibridização de linguagens artísticas que não é fácil de encontrar. Além da parte da atuação também tinham momentos que as personagens pediam habilidades e sensibilidades nas esferas da dança e música.

Não os percebi influenciando no processo. A proposta que me foi apresentada desde o início era em função desse não enquadramento. Então, serviu como norte para toda construção. Foi um processo divertido. Um encontro com os entre lugares. Talvez tenha sido o motivo pelo qual, mesmo eu não tendo nenhuma experiência como ator até então, eu tenha conseguido me inserir na montagem.

O fato de eu ser músico e dançarino com certeza me auxiliara no processo. A experiência de palco é parecida entre as artes. Noção de espacialidade, noções de cena e plateia, noções de foco, e algumas outras habilidades são pontos que vão facilitar qualquer processo criativo que envolva cena em qualquer linguagem artística.

A ideia de procurar um entre lugar ou realizar uma hibridização de dois pontos - no caso, as linguagens artísticas - tem como objetivo a instauração de uma estética ainda não apresentada. Mas, com toda certeza, a peça corria em uma lógica diferente do senso comum, de como se pensar a imagem de Deus, por exemplo. Foram transformações tranquilas e a minha parte favorita era colocar o salto alto. Deixava sempre para o último momento, antes de entrar em cena, era o momento que internamente eu entrava na peça. Era o momento em que se passa do "eu" para o personagem. Dois momentos que não apresentam muita dificuldade para mim em montar: primeiro um corpo que é muito igual a mim e segundo um corpo que é completamente diferente. Aquele que é meio parecido meio diferente é o mais complexo.

Que corpos eu almejava quando estava jogando e me transformando? Costumava ficar mais atento e focado na peça ao invés do mundo externo. E

procurava não pensava sobre isso. Normalmente eu repetia sempre a mesma transformação, sem muitas margens criativas em relação a isso. Eu não sentia nenhum desejo relevante. Apenas ficava focado nas tarefas que iria ter de cumprir em cena. Fisicamente, ao colocar o salto, eu tendia melhorar minha postura. Mentalmente: eu costumava aumentar a atenção.

Acho que é impossível construir qualquer personagem sem se borrar um pouco comigo, afinal sou eu fazendo a personagem e nunca vou conseguir fugir disso. Entretanto, em nem um momento pensei sobre isso, pensava apenas em tentar passar para o público aquilo que o Diretor pediu.

Você pretendia apagar alguma coisa em você? Explique, desenvolvendo essa pretensão. Não tinha pensamentos sobre isso, exceto na vez que tive uma leve torção no tornozelo que fiquei focado em não transparecer a dor.

Estava tentando reforçar o olhar. Que era/é minha maior dificuldade. Mais ou menos 30 minutos eram o suficiente para mim. Minha maquiagem não era muito complexa. Em mim, de fato, acontecia uma transformação, uma transformação visual. Acontecia uma transformação visual, internamente um aumento de atenção.

Você tinha medo de alguma coisa? Medo não, mas sim algumas preocupações. Pensava muito se estava conseguindo informar ao público tudo que me foi pedido. E também tinha uma preocupação em relação à projeção vocal. Sensação de se estar apreensivo. Procurando não perder a atenção. Era um exercício bem racional. Eu não atingia exatamente um estado de ser a personagem. Toda a construção era muito racional, então desde a construção do corpo até a atuação em si eram pensando em tentar atingir o objetivo que me foi dado, pensando em passar a ideia que o Diretor pediu. Buscava passar a mensagem que as cenas se propunham.

Para o meu corpo em devir feminino, eu apenas buscava trazer um pouco mais de delicadeza para as movimentações do meu corpo, mas sem pretensões de conceber um corpo feminino. A proposta das personagens em sua maioria era estar em um entre lugar. Então eu não tinha como objetivo a construção de uma identidade específica. Buscava uma forma diferente para cada personagem. Dentro de cada personagem sim, uma forma definida.

Bom, foi meu primeiro trabalho como ator. Tem uma grande importância, assim como toda primeira vez. Foi uma experiência significativa que vou levar comigo. O grande aprendizado que foi para mim todo o processo de montagem, ensaios e

apresentações. Não sei ao certo, mas com certeza influenciaria para construções mais fluidas, passando por um momento de neutralidade na troca de personagens. Via muito as construções de corpo em função das tarefas passadas na montagem e nos ensaios. Entrava-me em estado neutro enquanto trocava de figurino e estava totalmente fora da cena e do foco. Ao entrar de novo no foco voltava na personagem nova. Então, normalmente no início da peça eu não pensava em me preparar para uma personagem ou outra. Eu pensava em entrar em estado máximo de atenção para me preparar para a peça como um todo. Existia um jogo de foco entre quem estava em cena e quem não.

Em sua opinião, como se davam essas ressignificações corpóreas enquanto poética e jogo da teatralidade das trocas? Era esse corpo neutro que comentei. Ele faz com que o foco saia de ti e vá automaticamente para onde, algo, além do simples estar, está acontecendo.

6.6. Vozes do espectador

Como é prazeroso poder escrever ao deus do vinho e poder compartilhar com ele o resultado de um bom e catártico processo de embriaguez! Caro Baco, sirva-se a vontade dos ecos dos teus loucos embriagados e sedentos por “ser” e “existir”. Peço-te que leia os depoimentos a seguir como se degustasse a vigésima taça de vinho. Um vinho tinto seco latino-americano, é claro. Os escritos a seguir foram coletados a partir de solicitações junto ao teu sacerdócio: a plateia. A mesma, ao final de cada apresentação, recebia um convite impresso que informava que a peça tratava-se de um processo de pesquisa de doutoramento do dramaturgo e encenador, cuja opinião de cada espectador seria de extrema importância para análise investigativa de seu processo de doutoramento. Junto ao texto estava o endereço do e-mail dele para onde deveriam ser enviadas as apreciações. Assim, os textos foram enviados, conforme seguem:

6.6.1. Voz I

Decidi assistir à comédia “Censurada” de Pedro Delgado numa apresentação na Sala Carlos Carvalho do CCMQ. É um tipo de espaço teatral que chama à

intimidade. Já tinha assistido anteriormente outro texto do Pedro, “Por que não dormir sem medo”. Em função disso tinha uma expectativa dúbia por se tratarem de dois gêneros radicalmente diferentes. O anterior um texto denso, sensível, doído. A “Censuradas” parecia uma proposta mais leve, gay, uma comédia de nicho. Como de hábito, errei. Se bem mantém o ritmo de comédia, pura energia insana, o espetáculo e o texto tem uma leitura bem mais aprofundada do que o título me sugeria. Existe uma defesa do ser humano sobre todas as coisas. Das suas formas, direitos e expectativas. Existem na montagem conceitos éticos e estéticos (a sacada das calças que viram saias é genial). Há uma construção de personagens que sustentam o espetáculo. E tudo isso se origina num texto leve, mais sólido, que não se perde em cenas de “aproximação”.

Como dois pontos determinam uma linha acredito que estamos frente a um autor, dramaturgo, que vai nos conduzir, de mão firme, por estranhos caminhos. Há uma dramaturgia que por muitos anos permaneceu oculta, marginalizada e que começa a ultrapassar as paredes do vaudeville e chegar a nosso entendimento (*Néstor Monasterio*). Decidi assistir à comédia “Censurada” de Pedro Delgado em uma apresentação na Sala Carlos Carvalho do CCMQ. É um tipo de espeço teatral que chama à intimidade. Já tinha assistido anteriormente outro texto do Pedro, “Por que não dormir sem medo”. Em função disso tinha uma expectativa dúbia por se tratarem de dois gêneros radicalmente diferentes. O anterior um texto denso, sensível, doído. A “Censuradas” parecia uma proposta mais leve, gay, uma comédia de nicho. Como de hábito, errei. Se bem mantém o ritmo de comédia, pura energia insana, o espetáculo e o texto têm uma leitura bem mais aprofundada do que o título me sugeria. Existe uma defesa do ser humano sobre todas as coisas. Das suas formas, direitos e expectativas. Existem na montagem conceitos éticos e estéticos (a sacada das calças que viram saias é genial). Há uma construção de personagens que sustentam o espetáculo. E tudo isso se origina em um texto leve, mais sólido, que não se perde em cenas de “aproximação”.

Como dois pontos determinam uma linha, acredito que estamos frente a um autor, dramaturgo, que vai nos conduzir, de mão firme, por estranhos caminhos. Há uma dramaturgia que por muitos anos permaneceu oculta, marginalizada e que começa a ultrapassar as paredes do *vaudeville* e chegar a nosso entendimento. (*Néstor Monasterio*).

6.6.2. Voz II

Sim, essa foi minha impressão IMPACTANTE, em meio às Brumas da nova Idade Média em que vivemos, onde até mesmo as cores que devemos vestir já estão definidas por nossos governantes. O que vi ontem (15/02/2019) foi uma remexida tremenda em nossas vidas, uma balançada na poeira que insiste em querer cobrir as sete cores que compõem o nosso arco-íris, o que nos define como seres múltiplos, diversos; enfim, acabar com nossa particularidade dentro da multiplicidade. O espetáculo foi de uma sutiliza esplendorosa, em tratar comicadamente, daquilo em que Heidegger trata a respeito da experiência, que o sujeito não pode experimentar que é a morte. Tal abordagem, da forma em que foi tratada, mostra os dramas a que estamos todos do grupo LGBTQ sujeitos muitas vezes pela discriminação da sociedade. Mais uma vez parabéns pelo espetáculo e sucesso. Abraços (*Alexandre Abbis*).

6.6.3. Voz III

O espetáculo proporcionou-me pensar nas amarras normativas em que sustentamos os relacionamentos contemporâneos no percurso homoafetivo. Quando cito relacionamentos, estendo-o para amizades, relações familiares entre outras. Nesse percurso, fiquei tensionando o quando me produzo sujeito entre normatividades e escapes aos padrões.

O espetáculo produziu choques e enfrentamentos com supostas verdades que são apresentadas-prescritas-desenhadas em nosso tempo (como Deus, Diabo, julgamentos, Bem-Mal). Aqui, destacaria a comparação do relacionamento normativo entre Deus e Diabo, caso fossem casados (essa parte do espetáculo me lembrou do livro *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de Saramago). Que sensação maravilhosa romper com padrões e produzir outros modos de olhar para isso que insistem em denominar de Deus. Aliás, fantásticas as falas que comparavam a Lady Cherlet com os fiéis desse Deus produto das criações humanas.

Quando dois dos atores ficaram nus, embora com saias, inicialmente aquelas cenas causaram estranhamento. O mais interessante é pensar que me considero desconstruído, mas ainda me senti (mesmo que por alguns instantes) incomodado com a nudez que se apresentava no espetáculo. Aí penso que uma sirene ficou alerta em mim, pois acredito que a peça fez com que eu olhasse para o corpo,

buscando tirar aquilo que a normatividade insiste em representar. E aí, o espetáculo foi.... Aquilo deixou de ser um corpo sexualizado para ser um corpo em ato, na cena desligando-se dos pudores de certos padrões para pensarmos potencialidades, se possível, junto com Cherlet em Vênus...

Para encerrar, gostaria de deixar registrado que fiquei com a sensação de quero mais. Espero que em breve, o grupo faça a chegada de Cherlet a Vênus com todas as descobertas e as desconstruções necessárias, quando nos soltamos das representações normativas. Aguardo a continuação. Obrigado pela aprendizagem, pela experiência, por me proporcionarem olhar para mim mesmo, tensionando os meus valores... (*Gilberto Santos*).

6.6.4. Voz IV

Boa tarde! Como ficar indiferente ao ser exposto às hipocrisias nossas de cada dia? Provocativa, reflexiva, sensual, pornográfica, contemporânea, antiga e moderna. Uma odisséia humana com suas várias faces e contradições.

Parabéns por esse trabalho transgressor, que estamos tão carentes em momentos tão sombrios que nossa nação está atravessando, sob uma gestão de boçais, repressores e deficientes cognitivos! Nossa sociedade necessita de artistas assim como vocês que esfregam e escancaram na face sua própria hipocrisia!

Como futuro educador de História, terei orgulho de falar com meus educandos sobre trabalhos como esse!

Minhas mais sinceras congratulações!

Obs.: Durante a cena da dança dos anjos seminus, houve uma espectadora que, sinceramente não sei a razão, levantou e saiu! Vai entender?! Acho que não está acostumada com a anatomia humana, nem a sua própria! (*Rodrigo Torres*).

6.6.5. Voz V

Bom dia, Pedro! Abaixo, meu comentário sobre o espetáculo. Abraço!

Espectáculo rodriguiano (Nelson Rodrigues), despojado e sem concessões, a qualquer padrão dito normal de sociedade. Ao escancarar as múltiplas faces da realidade dos relacionamentos humanos, que muitas pessoas teimam em não admitir, por preconceitos, nos revela a hipocrisia cotidiana. Afinal, o ambiente

apresentado no espetáculo também é frequentado por pessoas ditas “normais”, que ali, naquele mundo “subterrâneo”, satisfazem seus desejos e paixões.

A peça ironiza os mitos religiosos desde o título, passando pela adolescência de Lady Cherlet e até as cenas em que a personagem morta se vê entre deus e o diabo, em uma metáfora alegórica das nossas crenças e freios sociais. Em tom de deboche, as fragilidades humanas estão expostas no tabuleiro entre o divino e o humano e quem decide pelo próprio destino é Lady Cherlet, que vai brilhar pela eternidade em Vênus, quem sabe ao lado de Afrodite (*Celso Sant'Anna*).

6.6.6. Voz VI

13 de nov. de 2019. Bom dia! Gostei bastante da narrativa, porém as interpretações cênicas dos atores e atrizes ficaram um pouco a desejar, faltou um pouco mais de dinâmica, por vezes me pareceram muito comedidas. O intervalo por ocasião da censura de início foi interessante, mas no final ficou moroso. O cenário ficou muito bom. A peça teve um crescente muito interessante. As cenas de Deus realmente são bem pesadas. Espero ter contribuído e sucesso para vocês! (*Luciano Amaral*).

6.6.7. Voz VII

13 de novembro de 2019. Psiii, desconstruindo o "algo acabado de se construir, escutando só aquilo que não queria, as tentativas do "bel-prazer nos lugares que esse outro em nós vai conseguir sentar, escutar, olhar, pensar, rever e sonhar.

Imaginou, criou? Acorda na vida que te chama-violeta (transmuta). Como ela mesma, "porra. Tudo isso de só querer, toda hora, agora outra vez faz de novo, é para ti mesmo. Egoísta.

Um Robert Plant na sua vida como exposto tesão, não, não pode o quê, por quê? Posso só um não dos que mereço a todos os meus sins.

Desculpa, te Amôei, deixa que só eu invento, não é de agora. Sei sim, sei lá, nem ontem e deixa de agora, vai! Respira, não pira e me fala como é, cuida de uma vida só e já estais certo.

Eu sou 3x luz e coisas aparecem de um só querer, no esquecer, correr, bufar e deixar de se perder, nu suando de vez, pronto já refez e se iludiu de novo, está de cara? Foi só dessa vez, caiu! O que, nunca viu?

Desistir de verdade do outro, esquece é sífilis, ou seja, feliz nas felizes sabedorias de experiências da Paz e Amor com altas harmonias de um luar soando com o universo de amores, de moléculas do cosmos e suas mães integrais para a nova era. Amais mais uns aos outros e sempre sejas contigo mesmo o tal amor. Ahôu 3x, (cateto).

"Trilôco, baitaloucura, especial, está perdoada, lembrada, enumbriada, teatralizando quantas seriedades das possíveis antiguidades, impossíveis freadas no livre autoritário arbítrio de dentro p/fora ou vice-versa... Estou p/jogo. Muchas gracias e bj aos todos (*Fernando Xavier*).

6.6.8. Voz VIII

Mais uma vez, quero parabenizá-lo pelo espetáculo, pela ousadia e coragem de colocar em cena esses temas. Segue minha despreziosa apreciação. Espero que isso faça algum sentido.

Pedro Delgado promove em seu mais recente espetáculo, "Censuradas – SOS Mulheres em Vênus ou Travestis na Porta do Céu", um adensamento das questões que vêm perseguindo ao longo de sua trajetória e que encontraram eco na estética *queer*, a qual tem dedicado suas pesquisas nos últimos anos. Sua visão anárquica e iconoclasta questiona e coloca em xeque as normas heterocentradas, enquanto legitima identidades que existem para além dos limites impostos aos corpos pela sociedade. Com um olhar que dispensa filtros, desvela as hipocrisias, dá visibilidade aos "invisíveis" e escancara ao superexpor sexualidades secularmente reprimidas, rompendo com uma histórica construção normativa. Seus personagens são libertinos e libertários, devassos e ternos, corrosivos e resilientes, mas, sobretudo, profundamente humanos. Para ver esse espetáculo e seu honesto e corajoso elenco é preciso sair da caixa, abrir a mente e o coração. E, por que não, uma certa dose de empatia. Beijo. (*Silvia Abreu*).

6.6.9. Voz IX

Ontem tive a oportunidade de assistir ao espetáculo "Censuradas - SOS mulheres em Vênus ou travestis na porta do céu", apreciar o querido Pedro Delgado, profissional dos palcos, da Direção, do roteiro e de tantas outras funções, a simpaticíssima e talentosa Anelise Caldini e grande elenco. Deparei-me com um texto impactante, reflexivo, crítico, forte em seus temas de denúncia social. Vale muito conferir, ocupar uma cadeira, respirar fundo, entrar na atmosfera criada pelo grupo e assistir com a consciência de que cada um de nós ainda precisa fazer MUITO para ajudar a construir uma sociedade melhor. (*Rosalba Saraiva*).

6.6.10. Voz X

Olá Pedro Delgado! Em mim, foi bastante impactante, como foi apresentada a peça. Confesso que minha ideia sobre o assunto compactua com o que foi retratado na peça. É, penso eu, bastante interessante demonstrar no TEATRO, o retrato da vida, principalmente, tratando-se de assunto de tão alta relevância. Obrigado a você até mesmo, pela ousadia, de forma brilhante como foi. Abraço. (*Paulo Roberto Schirmann Lopes*)

6.6.11. Voz XI

Olá Pedro. Posso relatar que durante a peça experimentei sentimentos. A peça relatou algo que infelizmente é vida real: o preconceito. Mas quero também dar os parabéns pelo belo trabalho. Obrigada! Abraço. (*Carla Jacinto*).

6.6.12. Voz XII

As sensações que "Censuradas SOS Mulheres em Vênus" provoca são diversas a partir da seriedade das questões de gênero, de importante visibilidade, mas com uma abordagem irônica, divertindo sem perder o peso da crítica. Causa, portanto, reflexão, sem pesar a mão na reprimenda que poderia não ser efetiva aos olhos de um espectador que ainda não tem uma opinião formada sobre o tema. Há também os momentos de puro *nonsense* que são ao mesmo tempo catárticos e divertidos. Ou seja, a produção toca o dedo na ferida para depois nos anestésiar

com risos, o que é sempre muito bem-vindo, já que o humor abre portas mais eficientes para a crítica e para a reflexão. (*Boni Rangel*).

6.6.13. Voz XIII

Denúncia e desvelamento. A produção e montagem de “Censuradas - SOS mulheres em Vênus ou travestis na porta do céu”, dramaturgia e direção de Pedro Delgado, por trás da aparente comicidade, trata de tema extremamente oportuno e sério: a violência contra travestis e outros integrantes de grupos LGBT, extremamente visível e perturbador em nosso país. Trata-se de um projeto de pesquisa para seu curso de Doutorado no departamento de Artes Cênicas da UFRGS (DAD) que está sendo levado à cena enquanto um estudo de caso.

O espetáculo, com pouco mais de uma hora de duração, começa nos camarins de uma produção teatral, pouco antes da estreia do espetáculo. Carlos Paixão vive o Diretor do espetáculo e a própria Lady Cherlet, que é assassinada com violência e cuja morte é anunciada justamente nesse momento. Os dez minutos iniciais da encenação, que têm ritmo leve e descontraído, crispam-se, aprofundam-se e se torna um drama em que se sucedem cenas de certo extravasamento sexual, enfocando situações polêmicas e difíceis na vida cotidiana de jovens, que vieram a se travestir ou de travestis que vivem a prostituição. O espetáculo, quase ao final, ganha uma perspectiva metalinguística, quando o pretense Diretor da performance (será Leandro Gass operador de luz?) Aparece em cena para alertar da eventual chegada da polícia e risco de prisão dos atores. Acendendo-se as luzes da plateia e observando-se os espectadores, decide-se, então, por encenar a sequência final do trabalho, que culmina em uma espécie de ritual de consagração da travesti assassinada (vivida por Jony Pereira).

O trabalho tem uma dramaturgia bastante trabalhada por Pedro Delgado, que não respeita linearidade do enredo, aprofundando situações e, muitas vezes, suspendendo a narrativa central, propriamente dita, para refletir sobre situações diversas existentes em nosso cotidiano preconceituoso. Como todo o espetáculo drag, o figurino (de Pedro Delgado e Eloá Lacerda) é luminoso, multicolorido e cheio de paetês, enquanto a cenarização é minimalista (ainda Pedro Delgado), com adereços variados, que criam diferentes ambientes. A destacar, a sequência final, muito bonita e dramaticamente bem construída, que me lembrou, um pouco, a

conclusão do filme “Privilégio”, de Peter Watkins (1967), sobre um astro do rock, que acaba também sendo crucificado pelos seus fãs. Nesse caso, não são os fãs, mas, sim, seus perseguidores que o oferecem como que em holocausto.

O roteiro de Pedro Delgado ousa, desse modo, uma discussão mais ampla, apresenta situações-limite e discute o atual contexto de tais personagens, denunciando os preconceitos existentes, mas, ao mesmo tempo, propondo um espetáculo que assume certa perspectiva estética também LGBT, no que agrada ao público. Longe de fazer a exploração simplista do tema, Delgado se propõe a discutir, seriamente, as questões que envolvem o tema e, nesse sentido, o trabalho é interessante. Carece-lhe, contudo, de um elenco mais seguro e desinibido, no sentido de dar maior consistência às personagens.

De qualquer modo, levando-se em conta o clima de preconceito e de clara perseguição a essas comunidades, é certo que o espetáculo de Pedro Delgado é oportuno e serve, sobretudo, para chamar a atenção para a questão. (*Antônio Hohlfeldt*).

Essas são algumas das vozes que estão, nesse momento em que te escrevo, ecoando no interior de meu corpo bolha de espuma de sabão. O eco dessas vozes faz reforçar as minhas próprias impressões, acerca da poética de insurreição, que desde que aproximei o meu olhar de artista da cena com a teoria *queer* e com a filosofia da diferença, me faz repensar os corpos abjetos e suas possibilidades político-estético-discursivas. Assim, no texto a seguir farei algumas ponderações que concluirão, temporariamente, minhas impressões sobre esse processo e os experimentos nele desenvolvidos.

6.7. O que eu diria para todas essas vozes?

Em primeiro lugar, caro Baco, eu o convido a servir uma taça de vinho, te juntares ao Orgasmo Santo, à Súcubos, ao Bagoas e ao Devir, para juntos, podermos escutar a constatação feita por Félix Guattari: “Entramos num tempo em que as minorias do mundo começam a se organizar contra os poderes que lhes dominam e contra todas as ortodoxias” (1973)⁹⁷.

⁹⁷ À memória de Monique Wittig (GUATTARI, 1973).

Em segundo, chamar-te-ia a atenção para o fato de que não importa o termo usado para atribuir significado aos corpos, suas sexualidades e gêneros, segundo Butler (2010), serão sempre um arranjo performatizado. A palavra “homossexual”, por exemplo, conforme escreveu Mengel (2009), foi cunhada em 1869, pelo austro-húngaro Karl-Maria Benkert, que, alguns anos depois, também inventara a palavra “heterossexual”. Eu ainda, também, chamaria a tua atenção para o fato de que foi só a partir desse momento, que a prática de sodomia entre duas pessoas do mesmo sexo “biológico”, começou a ser vista como uma expressão da sua psiquê e usada para definir e constituir o sujeito homossexual e, que, portanto, de acordo com Louro (2004), o sujeito homossexual é uma invenção do século XIX. Eu reforçaria, ainda, o fato de que durante os primeiros cem anos de uso, o termo “homossexual” tendia a ser empregado com uma conotação patologizante e que só começou a ser usado como uma categoria identitária, por volta dos anos de 1960, com o ativismo dos crescentes movimentos para a liberação das diversidades sexuais. Macedo (2017).

Em um terceiro momento, eu dir-te-ia que é impossível mensurar todas as subjetividades de nossos corpos e todas as potencialidades contidas nos mesmos, principalmente quando os colocamos em estado de jogo, de expressividade e de observação, enquanto cartógrafos de uma determinada desterritorialização daquilo que, durante muitos anos, foi tido como modelo de uma determinada ortodoxia dramática e, conseqüentemente, de uma estética teatral. Sobretudo, quando o que está em questão são aspectos estigmatizados como as questões de gênero e sexualidades. Acho importante trazer à tona o que Preciado (2011) escreveu acerca de o conceito de gênero. Ela diz que, antes de tudo, o conceito de gênero é uma noção sexopolítica, mesmo antes de se tornar uma ferramenta teórica:

O gênero não é o efeito de um sistema fechado de poder nem uma ideia que recai sobre a matéria passiva, mas o nome do conjunto de dispositivos sexopolíticos (da medicina à representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) que serão o objeto de uma reapropriação pelas minorias sexuais (PRECIADO, 2011, p. 14).

O autor diz também que a questão sexopolítica torna-se não somente um lugar de poder, mas, sobretudo, um espaço de criação na qual se sucedem e se justapõem os movimentos feministas, homossexuais, transexuais, intersexuais, transgêneros, chicanas, pós-coloniais. Segundo ele, é a partir desse espaço de criação que as minorias sexuais se tornam multidões e, que o monstro sexual que

tem por nome multidão torna-se *queer*. Ela diz ainda, que o corpo da multidão *queer* aparece no centro de um trabalho de “desterritorialização” da heterossexualidade. E, que essa desterritorialização precisa acontecer nos espaços majoritários e não nos guetos, sobretudo, na perspectiva do espaço corporal.

Para Preciado, o processo de desterritorialização do corpo obriga a resistir aos processos do tornar-se “normal”.

Que existam tecnologias precisas de produção dos corpos “normais” ou de normalização dos gêneros não resulta um determinismo nem uma impossibilidade de ação política. Pelo contrário, porque porta em si mesma, como fracasso ou resíduo, a história das tecnologias de normalização dos corpos, a multidão *queer* tem também a possibilidade de intervir nos dispositivos biotecnológicos de produção de subjetividade sexual (PRECIADO, 2011, p. 14).

Segundo o autor, é preciso evitar a segregação do espaço político que faria da multidão *queer* um tipo de margem ou de reservatório de transgressão. Para ele, não precisamos cair na armadilha da leitura liberal ou neoconservadora de Foucault, que nos levaria a pensar as multidões *queer* em oposição às estratégias identitárias, tendo a multidão como uma acumulação de indivíduos soberanos e iguais perante a lei, sexualmente irreduzíveis, proprietários de seus corpos e leitura objetiva, uma apropriação da potência política dos anormais em uma ótica de progresso. Ele diz que não se pode ignorar os privilégios da maioria e da normalidade (hetero) sexual, não reconhecendo que essa última é uma identidade dominante. É preciso admitir que os corpos não sejam mais dóceis. “Desidentificação” (para retomar a formulação de De Lauretis), identificações estratégicas, desvios das tecnologias do corpo e desontologização do sujeito da política sexual são algumas das estratégias políticas das multidões *queer*. Eu, desde o início dessa investigação, procurei construir um espaço de criação cênica que pudesse dar visibilidade e protagonismo a tais multidões *queer* em um processo de desidentificação do próprio fazer teatral. A desidentificação, para Preciado, surge das “sapatas” que não são mulheres, das bichas que não são homens e das trans que não são homens nem mulheres. São essas identificações “negativas” como “sapatas” ou “bichas” que são transformadas em possíveis lugares de produção de identidades resistentes à normalização, atentas ao poder totalizante dos apelos à “universalização”. (PRECIADO, 2011).

Seguindo o mesmo fluxo, acerca do pensamento das construções normativas e da desidentificação dos corpos, em uma perspectiva do poder político, Judith

Butler, em “Corpos em aliança e políticas das ruas” (2018), vai dizer que algumas vezes, uma reunião é realizada em nome do corpo vivo, um corpo com direito a viver, persistir, e até mesmo a florescer. Mas que, ao mesmo tempo, não importa sobre o que seja o protesto, ele também é, implicitamente, uma reivindicação por poder se unir, se reunir em assembleia, e de fazê-lo livremente, sem medo da violência policial ou da censura política. Assim, diz Butler (2011):

[...] embora o corpo em sua luta contra a precariedade e a persistência esteja no coração de tantas manifestações, ele também é o corpo que está exposto, exibindo o seu valor e a sua liberdade na própria manifestação, representando, pela forma corpórea da reunião, um apelo ao político. [...] o que vemos quando os corpos se reúnem em assembleia nas ruas, praças ou em outros locais públicos é o exercício – que se pode chamar de performativo – do direito de aparecer, uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais vivíveis. [...] os corpos em assembleia “dizem”: “nós não somos descartáveis”, não importando que estejam ou não usando palavras no momento; o que eles dizem, por assim dizer, é “ainda estamos aqui, persistindo, reivindicando mais justiça, uma libertação da precariedade, a possibilidade de uma vida que possa ser vivida”. [...] quando corpos se reúnem em assembleia desse modo e com esse propósito é que a lista de demandas não esgotaria o sentido de justiça que está sendo reivindicado. (BUTLER, 2011, p. 45):

Assim, querido deus do vinho, o estopim desse processo estético investigativo, além de outros atravessamentos, conforme já relatado, foi, inicialmente, o pensamento de Butler, quando ela diz que corpos se unem para expressar suas indignações e para representar sua existência plural no espaço público e, o de Preciado, ao dizer que o corpo da multidão *queer* aparece no centro de um trabalho de “desterritorialização” da heterossexualidade. E que esse desterritorialização precisa acontecer nos espaços majoritários e não nos guetos, sobretudo, na perspectiva do espaço corporal de uma poética de insureição.

Antes que me perguntes, eu quero dizer-te que foi, em grande parte, a partir do pensamento de Butler e Preciado que me senti instigado a propor a criação de uma dramaturgia, que tinha os corpos bichas palimpsestosos dos jogadores em um estado de transformatividade em devires possíveis e diversos. Entendi que, ao propor esse processo de criação, eu estaria propondo uma espécie de assembleia de corpos abjetos em um processo de desterritorialização dos conceitos heteronormativos e, que ao fazer isso, a partir de uma proposta de cartografia de jogo, esses corpos também estariam fazendo exigências mais abrangentes em relação às suas visibilidades e à desconstrução do pensamento binário heteronormativo. Eles estariam reivindicando reconhecimento e valorização,

exercendo o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e, acima de tudo, estariam reivindicando uma vida que pudesse ser vivida livre dos olhares e pensamentos censuradores.

Entretanto, confesso-te que não foi um caminho fácil de ser traçado. Só depois de a dramaturgia estar pronta e realizada a primeira leitura, com os jogadores, que comecei a me dar conta de que ao escrever uma dramaturgia, sem perceber, eu estava, arbitrariamente, escrevendo o discurso político de cada corpo com os quais eu viria constituir o corpo estético dos encontros públicos que eu pretendia. Eu havia construído as falas dos corpos transperformacionalizados dos jogadores sem considerar o que de fato cada um gostaria de dizer. Dei-me por conta de que se faria necessário que, ao escrever uma dramaturgia, ao invés de criar um bloco quase maciço, eu devesse ter construído algo semelhante a um queijo tão cheio de buracos de mim por onde se pudessem enxergar as vozes dos corpos transperformacionalizados dos jogadores. O corpo da dramaturgia, por mim criada, deveria oferecer condições para que cada jogador entendesse que suas falas fariam parte de um processo de reivindicação e, que, portanto, suas expressividades deveriam ser entendidas como um discurso que refutasse as fronteiras do pensamento normativo, como um processo de retorno a seus corpos outros antes roubados. Refiro-me ao “Eterno Retorno”, nietzscheiano. Entretanto, ao mesmo tempo, eu me pergunto: estariam os corpos dos jogadores tão impregnados do mesmo querer teatral insurgente que eu propunha? Estariam eles, conscientes das contaminações heteronormativas a ponto de retornarem?

Para o filósofo criador de Zaratustra, depois da morte de Deus, seria necessário combater o cansaço e a desvalorização de todos os valores, abrindo espaço para o devir de Heráclito: “O homem que volta ao mesmo rio, nem o rio é o mesmo rio, nem o homem é o mesmo homem”. Nietzsche trabalha o Eterno Retorno como uma arma contra os princípios do niilismo, para revertê-lo e dar outro centro de gravidade a partir da transvaloração de todos os valores. Assim, diante da força do Eterno Retorno, pretendida pela minha proposta de conceber uma poética insurgente, será que eu não estava exigindo demais dos corpos dos meus jogadores, diante do desejo da possibilidade de fundar um mecanismo estético, que possibilitasse sua transvaloração e sua desidentificação, sobretudo em não considerar suas limitações enquanto construtos de uma cultura heteronormativa?

Segundo o pensamento nietzscheiano, o niilista quer viver, mas só pode fazê-lo de modo doentio, impotente, estendendo uma grande cortina negra sobre a realidade para não a encarar. Dessa forma, olhando para a grande cortina negra sobre a realidade para não a encarar de Nietzsche e o pensamento epistemológico do armário em Sedgwick (1990), será que agi corretamente ao propor o pensamento de dobras do tecido heteronormatizado, em que supunha que os corpos dos jogadores haviam sido escondidos logo após serem roubados, para serem normatizados em “formas”/modelos sexistas, cuja binaridade masculino/feminino é, indiscutivelmente, o parâmetro? O conceito de roubo, como relatado desde o início refere-se à perspectiva artaudiana e deleuziana de potência, principalmente em relação aos “corpos sem órgão”. Será que isso contribuiu para a desconstrução dos corpos com os quais montei as duas cartografias de jogo?

Assim, caro Baco, mesmo diante da vontade de produzir uma poética insurgente de desconstrução de valores heteronormativos niilísticos, me questiono sobre quanto eu também não estava contaminado pelos mesmos valores sexistas e heteronormativos enquanto escrevia a dramaturgia? Quanto a minha dramaturgia também poderia estar atravessada pelos mesmos valores niilistas e patriarcais, em uma perspectiva performativa e heteronormativa?

Se por um lado, eu pensava em sacrificar Deus e os valores niilistas em prol de liberdade de criação, em um processo de desontologização, de forma que cada corpo pudesse recriar o seu próprio discurso, a partir daquilo que se pretendiam devir; por outro, eu estava limitando-os ao conceber uma dramaturgia acabada e sem espaço para o devir e para as subjetividades dos corpos de cada jogador. Corpos esses, que eu próprio, pretendia, a partir do meu ponto de vista, transformar em peças de um jogo que traçaria novas e diferentes cartografias, em um processo de desterritorialização ontológica.

Assim, diante desses movimentos, entre o pesquisador/encenador que experimenta e o dramaturgo que se apega à cria, passei a me questionar sobre até que ponto eu havia deixado espaço para que os corpos dos jogadores pudessem, de fato, negar suas construções e se tornarem corpos outros em devir? Será que com as ações e falas propostas na dramaturgia eu estava, realmente, propondo algum rompimento, alguma desterritorialização na capacidade de valorar e de destruir ativamente os discursos corporificados em cada jogador? Haveria nos subtextos

possibilidades de agenciamentos capazes de um Eterno Retorno para destruir o niilismo e acelerar a roda do devir de seus corpos roubados?

Tenho muitas dúvidas se a liberdade criativa que eu propus para o Eterno Retorno de cada corpo não havia se tornado uma liberdade parcial, já que, além da heteronormatização e assujeitamento de seus corpos, os jogadores também estavam presos a um texto com diálogos e rubricas bem definidas. Acredito que esse tenha sido o meu primeiro movimento, rumo ao resultado de uma poética, que eu queria insurgente e que eu não sei se foi tão insurgente quanto eu gostaria.

Se por um lado, sobretudo, na primeira cartografia, eu estava trabalhando com corpos bichas palimpsestosos, nas suas mais variadas construções e transformações, por outro tudo já estava concebido a partir de um único ponto de vista: o ponto de vista do meu próprio corpo bicha palimpsestoso que havia construído as vozes dos demais. Assim, as falas que compunham a dramaturgia, de alguma forma, eram as reivindicações do meu próprio corpo bicha palimpsestoso e não as dos corpos dos jogadores. Dessa forma, a poética insurgente, que eu pretendia ser um ato político de polifonia de vozes diversas em assembléia, talvez tenha se transformado apenas em um ato público de expressividades, contaminadas pela voz do meu corpo bicha palimpsestoso de pesquisador, encenador e, principalmente, de dramaturgo. Foi essa a sensação que tive diante dos primeiros resultados estéticos e dramáticos, sobretudo, das primeiras jogadas da primeira cartografia.

Diante de tais constatações e questionamentos eu me sentia em um lugar de poder sobre o qual eu não queria estar. A dramaturgia por mim criada passou a ser o meu próprio calvário, já que eu entendia que essa, apesar de apontar caminhos para uma assembleia poética de desterritorialização dos corpos heteronormatizados, também e, sobretudo, colocava os corpos dos jogadores, diante de um território já cartografado, ao invés de apenas propor pistas para o protagonismo dos corpos abjetos transformacionalizados, em um processo de desterritorialização de seus próprios corpos palimpsestosos.

Assim, insatisfeito com o resultado cênico, em um processo quase que cirúrgico, passei a desmembrar o corpo duro da dramaturgia, sob a hipótese de que uma ordem diferente, colocada fora do contexto singular do meu próprio corpo, permitisse uma ressignificação social, política, emancipatória e plural. Entretanto, sentia que algo fechado e inflexível continuava a aprisionar os corpos dos jogadores

e, por mais que eu, enquanto encenador, procurasse em cada uma de minhas reivindicações, já não mais as encontrava. Mais uma vez, olhei para a dramaturgia como única responsável. Eu, de alguma forma, culpava-a por ter aprisionado os jogadores em sua “teia”. Teia essa tecida a partir de meus conceitos de dramaturgo e dos corpos criados para os meus personagens.

Será que os jogadores haviam se identificado com as personagens que representariam a tal ponto de, em poucas leituras, estarem com elas impregnadas em seus corpos? Que identificação seria essa? Será que as personagens não estavam sendo utilizadas pelos jogadores como a cortina preta de Nietzsche, para esconder mais ainda seus próprios corpos antes roubados, tornando visível ainda mais os clichês da cultura heteronormativa?

Essas, portanto, foram questões para as quais eu não encontrava respostas, mas que, no entanto, não me sentia na obrigação de respondê-las, tendo em vista que eu não estava em busca de respostas, mas de possibilidades discursivas e de devires poéticos de desterritorialização da performatividade dos corpos heteronormatizados em um processo de transformatividade.

Todavia, mesmo tendo certeza das limitações provocadas pela dramaturgia, à medida que os ensaios avançavam, e relendo os conceitos de heteronormatização e performatização em Butler (2010), comecei a dar-me conta de que, sim, a escrita dramática estava limitando o processo de criação e flexibilização do trabalho dos jogadores, mas também passei a perceber que havia outra coisa que não estava na esfera das personagens, mas que também, em uma proporção semelhante, ou, talvez, até mais potente, impedia que seus corpos se entregassem por inteiros ao devir proposto no jogo do “eterno retorno”. Nesse momento, comecei a dar mais atenção aos corpos dos jogadores, propondo-lhes, com muita frequência, algumas dinâmicas de desconstrução de suas próprias corporalidades palimpsestosas. Eles precisavam tentar desconstruir a maioria dos discursos que estavam impressos em suas carnes e órgãos. Eles precisavam destruir seus órgãos e desterritorializar seus corpos heteronormatizados. Esse jeito outro de olhar para os corpos, proposto por mim, levou os jogadores a ampliar suas percepções acerca dos próprios corpos, mas isso não significa que tenham conseguido livrar-se das “correntes” de suas performatizações.

Por favor, peço-te que leias novamente o que escreveu em seu jornal um espectador emancipado:

O roteiro de Pedro Delgado ousa, deste modo, uma discussão mais ampla, apresenta situações-limite e discute o atual contexto de tais personagens, denunciando os preconceitos existentes, mas, ao mesmo tempo, propondo um espetáculo que assume certa perspectiva estética também LGBT, no que agrada ao público. Longe de fazer a exploração simplista do tema, Delgado se propõe a discutir, seriamente, as questões que envolvem o tema e, neste sentido, o trabalho é interessante. Carece-lhe, contudo, de um elenco mais seguro e desinibido, no sentido de dar maior consistência aos personagens (HOHLFELDT, 2019, p. 2).

O que Hohlfeldt, em sua crítica, chama de insegurança e inibição, eu chamaria de aprisionamento, de limitação resultante de um sistema cultural heterossexista normatizante. A heteronormatividade produz os nossos corpos sob julgamentos e censuras. O corpo abjeto é um corpo indesejado. Dessa forma, mesmo os artistas da cena, que estão acostumados a trabalhar com seus corpos, carregam, em maior ou menor escala, camadas e marcas muito fortes dessa rejeição dos corpos abjetos, principalmente quando o que os tornam objeto faz parte de sua construção palimpsestosa. Isso é a construção de um corpo não binário em uma sociedade cujo modelo de normalidade imposta é um clichê criado para identificar os corpos masculinos e femininos.

Essa limitação encontrada pelos corpos de meus jogadores contribuiu, de maneira muito significativa, para a fragilidade da desterritorialização das potências das cenas, enquanto dramaturgia e poética, quanto dos próprios corpos dos jogadores enquanto potência de desterritorialização das contaminações judaico-cristãs colonializantes.

Quando, depois de fazermos oito apresentações da primeira cartografia, eu ainda continuava insatisfeito com o resultado das cenas, das dramaturgias enquanto potência de reivindicação e de desterritorialização das estruturas de poder heterossexistas normativas, senti que além dos limites encontrados nos corpos normatizados dos jogadores, também o texto ainda estava conduzindo os mesmos a proporem jogadas comuns e previsíveis, que sob o meu ponto de vista, muito pouco se aproximavam da poética de insurreição que eu pretendia.

Eu percebi que as falas, as marcações bem coreografadas provocavam algum tipo de alienação aos corpos dos jogadores, que os conduziam para seus antigos hábitos, vícios e costumes, enquanto corpos de atores heteroperformatizados, contaminados pelas dramaturgias de corpos e formas rígidas, bem como pelas escolas de um teatro tradicional eurocêntrico.

As ações desenvolvidas pelos corpos dos jogadores, mesmo com o propósito de se opor à violência do poder heteronormativo e cisnormativo deveriam ser percebidas como ações insurgentes, mesmo quando não resultavam em atos violentos e subversivos.

Quando decidi montar a segunda cartografia, as primeiras coisas que me perguntei foram: como os jogadores estavam entendendo as formas de significação de cada corpo palimpsestoso transperformacionalizado, enquanto estrutura de reivindicação e subversão? Eu continuava a me perguntar: será que cada corpo transperformacionalizado estava entendendo sua real razão de fazer parte de um jogo cartografado, no sentido de desterritorialização das estruturas de poder niilistas cristãs heteronormativas? Será que os corpos de cada jogador, enquanto estética de resistência, não estavam com medo de propor jogadas e mergulhar nelas como processo cujo funcionamento exigia suas próprias considerações e iniciativas de insurreição ao sistema normalista binário a que sempre estiveram submetidos?

Uma questão com a qual tive que aprender a lidar foi: Como transitar de uma teoria da performatividade de gênero para uma consideração sobre as vidas precárias dos corpos palimpsestosos transperformacionalizados, enquanto abjetos e ao mesmo tempo protagonistas de uma teatralidade que pretendia refutar a própria teatralidade? Outra questão foi: Como cada jogador entenderia o seu próprio corpo como um construto performativo que eu, a partir de Butler, insistia em fazê-los perceber?

Às vezes eu tinha a impressão de que os jogadores, durante a primeira cartografia, não entendiam ou não concordavam com esse pensamento de desterritorialização dos corpos, ou talvez nem quisessem pensar sobre isso, uma vez que eram atores cujo maior desejo era representar uma personagem e fazer o público acreditar na história e rir com ela. Eu havia criado uma dramaturgia e, ao mesmo tempo, apresentava ao elenco um pensamento teórico que deveria ser considerado enquanto princípio de criação. Sob o meu ponto de vista, os fundamentos teóricos apresentados, deveriam possuir maior importância que a própria dramaturgia em si. No entanto, o que eu percebia era que os atores ficavam presos aos conteúdos e à narrativa da dramaturgia, construindo suas personagens a partir das limitações de seus corpos palimpsestosos heteronormatizados, sem considerar a possibilidade de um devir corpo outro diferente dos padrões ontológicos, trazendo para eles, enquanto recurso cênico, uma infinidade de clichês

que, desde sempre, foram associados aos corpos bichas. Assim, a transformatividade de cada corpo, para o elenco que estava preso à dramaturgia e aos clichês da heteronormatividade, possuía o sentido de dar corpo a uma determinada personagem previsível em suas expressividades performativas, ao invés de se constituir como um ato político de reivindicação daquilo que lhes fora roubado. Isso é: da possibilidade de possuir um corpo outro fora dos princípios ontológicos de normalidade cisheterossexual.

Enfaticamente, eu insistia que cada jogador refutasse a tomada de qualquer método, desenvolvido ao longo de suas carreiras, como uma herança de uma teatralidade binária performatizada, neles corporificadas, a partir de um conjunto de procedimentos organizados sob o “guarda-chuva” de uma teologia teatral heteronormativa. Era um exercício difícil de ser realizado, tendo em vista que, conseqüentemente, nosso processo criativo deveria recusar quaisquer movimentos de postulação de metodologias de interpretação, repelindo as clássicas tendências do drama, fundado nos princípios de reprodução mimética, nas repetições, na previsibilidade e no controle dos corpos heterossexuais cisnormalizados.

A exposição dos órgãos viris dos corpos de alguns dos jogadores e de sua mutilação deveria possuir algo de barbárie e caos que, de alguma forma, provocasse uma espécie de abalo da percepção do espectador, a fim de libertá-lo do império do pensamento discursivo e lógico, com a intenção de encontrar uma experiência imediata em uma estética que refutasse a ética do patriarcalismo judaico-cristão e sua moral sexista. Sobretudo, quando o corpo a ser mutilado era o que, simbolicamente, corporificava o arquétipo do próprio Deus. “A Morte de Deus” nietzschiana.

Foram esses os princípios e inquietações que levei para a reunião de montagem da segunda cartografia. A libertação do devir feminino, presente em todos os corpos transformativizados, em um contexto de censura, com um dedo acusador das estruturas de poder cristianizadas, que castigaram e castigam, demonizando os corpos transgressores, deveriam se caracterizar como um acerto de contas, pois os corpos que representavam, sobretudo naqueles que traziam à cena os arquétipos das estruturas sacerdotais, carregavam em si a potência do desejo sexual e a profanação do discurso por eles refutado. Dessa forma, para a

segunda cartografia, usamos a dramaturgia do texto apenas como mais um elemento a ser utilizado nas diversas dramaturgias das cenas.

Combinamos que apostaríamos, sobretudo, nas dramaturgias e nas potências discursivas dos corpos transperformacionalizados dos jogadores e todos os devires por eles suggestionados. Nessa nova cartografia, eu estava mais focado em demarcar um território visível para as diversidades de preferências sexuais, que deslocavam o discurso majoritário hetero-focado. Com a distorção dos valores e as desconstruções das verdades heteronormatizadas era, então, preciso reforçar o pensamento *queer* em relação à política de inclusão das minorias e contra qualquer tipo de discriminação, sem esquecer que essas novas formas de coexistência redefiniram a presença de novas identidades e, portanto, novas e diferentes formas de pensar os corpos e as identidades de gênero da sociedade contemporânea.

Essa nova cartografia deveria se constituir como uma marca de rupturas capaz de provocar o espectador e, com isso, fazer com que verdades universais pudessem ser tensionadas e descentralizadas, colocando em risco a estabilidade do sistema hegemônico patriarcal cisnormativo. Por sua vez, as jogadas, dessa nova cartografia, deveriam funcionar como um espaço de promoção e visibilidade dos corpos palimpsestosos transperformacionalizados e, suas sexualidades migratórias, ou seja, em deslocamento constante.

Além da fricção e da incompatibilidade entre os corpos cristianizados e suas crenças discursivas performativas se contrapondo a seus aparentes desejos sexuais, a segunda cartografia deveria apostar também em uma poética sadomasoquista, no sentido de potencializar os corpos transperformacionalizados enquanto paradoxo intercambiável das estruturas de poder ortodoxas. Dessa forma, a segunda cartografia, para que pudesse alcançar o grau de poética de insurreição que eu almejava, precisava, sob o meu ponto de vista, ser um exercício cênico que explorasse o recurso de modelos invertidos em diferentes níveis. Deveria contrastar o lugar-comum do que é concebido como monstruoso para transformá-lo e erguê-lo como forte e assertivo, colocando em risco a condição idealizada da crença e dos valores sob os quais nossos corpos foram colonizados. Assim, todas as espécies raras, que ainda habitavam um pequeno e limitado universo, cujas estruturas de poder impunham o controle e as regras, estariam sendo alertadas para o triunfo do “anormal” e para a crise da fase de conforto dos corpos, suas identidades de gênero e sexualidades.

Com isso, caro Baco, os corpos palimpsestosos transperformacionalizados, quando em jogo, deveriam demonstrar uma sexualidade equivocada à beira de uma existência difusa, contaminadas pelo teu estado de prazer em um devir humano/animal, domesticado/selvagem que residiriam na asfixia entre a fantasia e a ilusão do jogador, que se reinventa e que exigiria um arranjo diferente do convencional, proporcionando uma marca torta, desobediente e excêntrica.

Isso era o que eu imaginava, desde o início da escrita da dramaturgia até o final da última apresentação da última cartografia. Os responsáveis pela ação de jogo deveriam entrar em cena, como se fossem jogadores que apostavam suas últimas fichas para salvarem suas próprias peles. Seus corpos como ácido de uma soda cáustica, deveriam corroer as correntes que os aprisionavam e permitirem se jogar na imensidão, em um estado de completo abandono ou despejo. Suas estruturas emocionais deveriam ser determinadas pelas incertezas derivadas da ignorância do que estava acontecendo no mundo de suas próprias verdades e crenças, como se esses fossem dinamitados e estivessem em ruínas. Em uma jogada, eles poderiam sentir os corpos e, em uma próxima, a força da dinamite já os teriam destruído para que pudesse devir uma nova força outra diferente, capaz de fazer surgir um corpo outro também diferente.

A minha poética insurgente que eu havia imaginado teria origem nessas forças de destruição e de reconstrução de todos os elementos das cenas. Foi esse constante movimento de não ser, mas de estar sendo, que eu propus para os jogadores e toda a equipe técnica que me acompanhou nas duas cartografias. Principalmente, no que se refere à transperformacionalidade dos corpos palimpsestosos e aos arquétipos por eles corporificados.

Os diálogos deveriam ajudar na confusão e na fragilidade da existência das personagens, na jornada errática dos corpos, no aparecimento de outras possibilidades de jogo que permitissem suas exposições em situações altamente festivas, contaminadas por uma cadeia de afetos desprezados, que provocariam uma cadeia de relações de maus-tratos, violência verbal e física, machismo ou submissão consensual, sem perder a característica do tom subversivo e sarcástico. David Córdoba García, por exemplo, observa que "a política *queer* é basicamente anti-assimilacionista, que renuncia à lógica da integração na sociedade heterossexual e se coloca em um lugar decididamente marginal" (Córdoba, 2003).

Essas reflexões serviram para enquadrar algumas das tarefas e funções determinadas pelas ações propostas aos jogadores das duas cartografias. Se por um lado eu propunha estratégias de exibição, usando recursos teóricos do pensamento *queer*, por outro a minha equipe de jogadores trazia em seus corpos palimpsestosos construtos de uma cultura cisnormativa heterocentrada que os tornavam corpos assujeitados e heteronormatizados. Dessa forma, por mais que eu propusesse a construção de corpos diferentes de desconstruções e desterritorialização das “carnes”, que seriam utilizadas nas transformativas dos corpos em jogo, os jogadores estavam contaminados pelos discursos sexistas heteronormativos, de tal forma que não conseguiam desconstruir a performatividade assimilada ao longo de suas existências. Como já podes perceber, caro Baco, também fiquei um tanto perplexo diante da luta e da incapacidade que os corpos dos meus jogadores encontraram para desconstruir os discursos ontológicos nos corpos deles tronados verdades.

Algumas vezes, durante os treinos/ensaios e, até mesmo, nas jogadas durante as apresentações, percebi que os jogadores encontravam uma zona de conforto quando eu os permitia transitarem por mundos representados como um lugar palpável e estável que, na minha proposta, não romperia com a perspectiva assumida como um extrato do “real” na percepção do espectador.

Dessa maneira, percebi que ao longo dos treinamentos e das jogadas em si, da segunda cartografia, diferentemente da primeira, fomos elaborando um “outro” lugar “louco” e inacessível, com qualidades que possuíam uma organicidade que se assemelhava aos teus tão insanos bacanais. Isso é: que possuía a organicidade resultante das contaminações e dos agenciamentos de nossas potências insurgentes. Também traziam para a cena o baixo corporal, algumas influências do grotesco, das festas das praças públicas medievais e qualquer outro referencial subversivo que tivéssemos acesso.

No entanto, hoje, enquanto te escrevo, percebo que tanto a primeira quanto à segunda cartografia, se constituíram dos atravessamentos e das fricções entre o meu corpo bolha de sabão que viaja no vagão de um trem desgovernado, mas também dos corpos bolhas de sabão dos meus jogadores, cujo trem onde eles viajam não está tão desgovernado quanto eu gostaria. Percebo, também, que essas recorrências nos proporcionaram sensações de estranhamento, crises e desordens no mundo colocado na cena, de tal forma, que o resultado estético apresentado,

principalmente na última cartografia, pode ser reconhecido, sim, como poética de insurreição, não a que eu imaginava, mas outra de, talvez, igual potência. Esse dispositivo pactuado de escrita dramática e sua própria desconstrução foram, penso eu, as premissas possíveis de um trabalho radical de (des)-subjetivação, trazendo à cena a dimensão/conceito do agenciamento coletivo de enunciação, que abria espaço para outras influências do humor.

Entretanto, esse processo não irrompe como plataforma hermenêutica para conferir um corpo palimpsestoso transformativo, como teoria instrumental e conceitual de uma pedagogia dos corpos transformativos, enquanto poética de insurreição teatral. Tal modo de pensamento se fez a partir da contingência de um encontro no qual as diferenças e os poderes heteronormalizadores foram elevados à sua máxima radicalidade, a despeito dos limites de cada um dos corpos que jogaram as duas cartografias. Bourcier (2015), por exemplo, vai dizer que a própria construção do corpo feminino é uma performance, uma imitação sem original, o que, em linha gerais, a única diferença entre uma mulher e uma *drag queen* é o comprimento do salto do sapato. Butler (2015), por sua vez, nos diz que se os corpos performatizam gêneros a partir de uma determinada estrutura de repetição que contém nela mesma a possibilidade de transgressão, além de esses mesmos corpos também indicar a condição precária da vida. Já Bourdieu (2010), ao falar sobre virilidade e violência, vai dizer que ser homem, no sentido de virilidade, implica um dever-ser, uma virtude que se impõe sob a forma do “é evidente por si mesma”, sem discussão. Semelhante à nobreza e a honra, que se inscreveu no corpo sob a forma de um conjunto de disposições aparentemente naturais, muitas vezes visíveis na maneira peculiar de se manter de pé, de aprumar o corpo, de erguer a cabeça, de uma atitude, uma postura, às quais corresponde a uma maneira de pensar e de agir, um *éthos* ou uma crença. (Bourdieu, 2010). Dessa forma, as linguagens do humor grotesco que eu queria buscar, apenas como um tempero, passou a ser utilizado na cena em uma perspectiva poético-estética, que satirizava toda essa performatização corporal descrita por Bourcier, Butler e Bourdieu.

Diante disso, o meu próprio processo de criação, enquanto *corpus* de pesquisa se revelou sendo um tipo de teatro, que desafiou a minha irracionalidade de condição humana e a ilusão do que eu pensava ser uma aparente estrutura lógica do pensamento poético e da minha própria vida cotidiana. Por outro lado, a

identidade de gênero e o caráter unívoco dos corpos dos jogadores perderam sua estabilidade e, a parte do pensamento *queer* injetado na carne do jogo, juntamente com os elementos grotescos, que aos poucos foram aparecendo nas jogadas, nos possibilitou um resultado, tanto discursivo quanto poético, de constantes deslocamentos, transformações e redefinições em um processo de insatisfação criativa.

É interessante pensar que, quando eu propunha uma atividade de jogo ou de expressividade imagética, essa proposição não estava relacionada com sua realização, enquanto síntese de uma problemática ou de um pensamento dialético, mas como um meio através do qual os jogadores pudessem potencializar determinados aspectos internos e vinculares de um coletivo de corpos atravessados por subjetividades incomuns. Dessa maneira, os jogadores não realizavam as jogadas como força de uma verdade que se choca com uma *não verdade*, mas, ao contrário, negavam qualquer conceito dialético de verdade em prol de um devir contaminado. Era o devir da contaminação de cada corpo, que nas jogadas potencializavam a performatização existentes em seus discursos e expressividades. Dessa forma, era a potencialização de um simbólico concretizado como acontecimento de subversão que questionava a performatização dos discursos das identidades de gênero e sexualidade impressos nos próprios corpos bichas, enquanto resultado de um discurso polifônico, de uma tradição crítica sexista heteronormativa de desvalorização daquilo que escapa aos conceitos de normalidade. Butler (2017) diz que falar a “verdade” sobre nós é algo que nos envolve em querelas sobre a formação de si mesmo e a condição social dessa “verdade”. Ela diz ainda que uma “verdade” não pode ser tematizada quando aquilo que falamos se baseia em uma história formativa, em uma sociabilidade e uma corporalidade que não pode ser facilmente reconstruída e, que, nenhum “eu” pertence a si mesmo. Segundo o pensamento butleriano, o sujeito, desde o início, passa a existir por uma interpelação que não tem como recordar e nem recuperar e, quando esse age, age em um mundo cuja estrutura, em grande parte, não é de sua criação. Isso significa que o sujeito, seu sofrer e agir, dizer e conhecer, está relacionado com um “crisol” de relações sociais, variavelmente estabelecidas e reiteráveis, sendo algumas irrecuperáveis e outras responsáveis por invadir, condicionar e limitar nossa inteligibilidade no presente.

Diante do pensamento butleriano, talvez possa dizer-te que o objetivo desse processo criativo investigativo foi parcialmente atingido, já que foi possível investigar o medo de falar (e ouvir) aquilo que nos tornamos, enquanto corpos assujeitados:

Quando agimos e falamos, não só nos revelamos, mas também agimos sobre os esquemas de inteligibilidade que determinam quem será o ser que fala, sujeitando-os à ruptura ou à revisão, consolidando suas normas o contestando sua hegemonia[...] Dar um relato de si tem um preço não só porque o “eu” que apresento não pode apresentar muitas condições de sua própria formação, mas também porque o “eu” que se entrega à narração não pode abranger muitas dimensões de si mesmo: os parâmetros sociais de interpelação, as normas pelas quais o “eu” torna-se intangível, as dimensões não narráveis ou até indizíveis do inconsciente que persistem como estranheza facilitadora no cerne do meu desejo (BUTLER, 2017, p. 169 – 170).

Dessa forma, o resultado do trabalho prático desenvolvido ao longo dos experimentos parece ter efetivado em mim sua potência na mesma medida do acontecimento no qual os pensamentos limiares do dramaturgo, do encenador, do pesquisador e dos jogadores foram confrontados. Durante os encontros, se configurou uma condição trágica, que convocou teoria e prática em uma espécie de ultrapassagem de limites entre os corpos criadores e suas expressividades narrativas. Sobretudo, pelo transbordamento de algo inédito que ali se anunciava. Pois, como te disse antes, para que fosse possível concretizar algum relato sobre mim, eu precisava contar com bons jogadores capazes de entender a potência gerada no tabuleiro dramático, refutando os sotaques de outras linguagens tradicionalmente utilizadas nas representações clichês, como as figuras do grotesco, por exemplo. Quando me refiro a refutar não significa excluir, mas afastar-se com o intuito de refletir para ressignificar, como foi o caso exemplificado que, de alguma forma, esteve presente tanto nos textos falados como na dramaturgia das cenas e dos próprios corpos.

O tabuleiro dramático que eu pleiteei, enquanto narrativa do meu mundo construído de diferentes bolhas de sabão, não foi meramente um discurso enquanto palavra que estava em jogo, mas a materialização de des-identificação de uma construção normativa, manifestada na materialidade construída nos corpos bolhas palimpsestosos dos jogadores. Quando, em uma carta a Súcubos, escrevi que “os movimentos e a expressividade dos corpos dos jogadores deveriam trazer à cena suas identidades, suas histórias e suas cargas de significados não como algo dado, pronto e acabado, mas como interpelação de uma construção que também deveriam

ser colocadas em jogo”, eu estava propondo que os corpos doutrinados e normatizados, a partir dos dogmas do Catolicismo e os paradigmas desses originados era a prisão da qual os corpos precisavam buscar se libertar. Essa ação subversiva não era para ser uma mera interioridade presa nas extremidades de suas superfícies corpóreas, mas o descarnar da própria superfície, enquanto lugar de uma investidura contra um poder neles conformado (Butler, 2010). Não foi um processo fácil, pois ao mesmo tempo em que eram propostas as situações de jogo que desafiavam os limites de cada corpo na cena, ainda que os respeitasse, eu precisava encontrar uma maneira de fazê-los perceber tais efeitos performativos sem expô-los, sem revelar aos mesmos suas condições de corpos fortemente afetados pelos discursos formativos que buscávamos refutar, sobretudo no que se refere aos limites oriundos do poder cisnormativo.

Assim, motivado por essas forças e pela fricção entre o pensamento *queer* e as dramaturgias de formas e identidades rígidas, posso concluir essa carta dizendo-te que, como se pode observar no subcapítulo “As vozes do espectador”, a nossa poética talvez não tenha resultado na poética insurgente que eu imaginara desde o início, mas que, no entanto, o resultado foi tão importante quanto acessível a uma infinidade de interpretações, que como se permitiram viajar no interior do vagão de um trem que perde seus pedaços na medida em que se aproxima do efêmero e das subjetividades dos corpos diversos. Corpos bolhas de espuma de sabão que como o meu e os dos jogadores das duas cartografias puderam apreciar uma geografia cênica, cuja passagem está contaminada pelos padrões binários das bolhas colonizadoras que os oprimem, cujos corpos palimpsestosos quando se arriscam a certo processo de transformatividade percebem-se aprisionados aos juízos de valores apocalípticos e, ao perceberem-se subversivos, se deparam com o medo, a culpa e o abismo da reprovação.

Como podes perceber, nessa escrita, procuro preservar a intimidade e a integridade dos corpos que jogaram as duas cartografias. No entanto, acredito ser necessário relatar-te as minhas impressões acerca do que foi observado e constatado. Assim, agora, enquanto te escrevo, dou-me por conta de que as vozes dos espectadores me fizeram perceber a importância da teatralidade que se fez arte e vivência sensível entre o público e os jogadores e, de que essa potência só foi possível, porque cada jogador produziu movimentos e expressividades no encontro e da potência resultante do agenciamento entre a dramaturgia, a pesquisa, a

encenação e as subjetividades de seus próprios corpos bolhas enquanto materialidade poética insurgente. Cada corpo, de alguma forma e de diferentes maneiras, na busca de seus corpos outros aprisionados no interior das dobras do tecido da heteronormatividade, vivenciou suas angústias e desejos, trazendo à cena suas identidades, suas histórias e suas cargas de significados, não como algo dado, pronto e acabado, mas como marcas de uma construção discursiva que, apesar de performatizada, potencializou cada jogada de cada um dos territórios cartografados. Assim, a questão e a resposta grotowskiana quando ele diz que procuramos no ator ou no performer também nós mesmos, o nosso “eu” profundo, o nosso “si”. Não como resposta a questão levantada por Grotowski (2010), eu te diria que não sei quais dos “eus” outrora roubado e aprisionado nas dobras do tecido heteronormatizado foi encontrado. Talvez nem exista um “eu” a ser encontrado. Ou será que esses “eus” não passam de uma alucinação de um corpo bolha contaminado pela soda cáustica do criador do sabão, que viaja aprisionado no interior de um trem desgovernado?

Assim, caro Baco, diante de todas as possibilidades de devir de um trem que já não se sabe mais para onde vai e nem quem o conduz, bem como da fragilidade e da efemeridade dos corpos bolhas/humanas, que viajam no seu interior, te saúdo enquanto deus do vinho e do prazer.

Atenciosamente, daquele que prefere às uvas ao vinho, porque essas ainda conservam o frescor das videiras.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marcio Aurélio Pires de. A Encenação no Teatro Pós-dramático In: Terra Brasilis. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia (Orgs.). **O Pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 71- 100.

ADORE, Ava. **Um corpo estranho**: a autobiografia menor de Herculine Barbin. 2020. Disponível em: <<https://medium.com/@avaadore>>. Acesso em: 15 fev. 2021.

ALVES, Zenaide Gregório. Inquisição e Homossexualidade na Colônia. In: Simpósio Internacional de Estudos Inquisitoriais. Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador, ago. 2011, p. 01-13. Disponível em: <<https://www3.ufrb.edu.br/simposioinquisicao/wp-content/uploads/2012/01/Zenaide-Alves.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ALONSO, Aristides. O Grotesco: Transformação e estranhamento. Rio de Janeiro: **Revista Comum**. v. 16, p. 68-80, 2001. Disponível em: <www.revista.art.br/site-numero-11/trabalhos/01.htm>. Acesso em: 21 fev. 2021.

ANGENOT, Marc. Os Tratados da Eloquência do Corpo. In: GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). **Semiologia do Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 223-248.

ARANTES, Urias Correia. **Artaud: teatro e Cultura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: 3. ed. Martins Fontes, 2006.

AREIA, Ari; NETO, Tavares. **Uma Flor de Dama**. Tribuna do Ceará. Blog em Cena, 2013. Disponível em: <<http://www.tribunadoceara.com.br/blogs/blog-em-cena/tag/uma-flor-de-dama/>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade**. 6. Ed. São Paulo: Papyrus, 2007.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular Na Idade Média e No Renascimento**. (Contexto de François Rabelais). 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BUTLER, Judith. Performativity, precarity and sexual politics. Madrid, **Revista de Antropología Iberoamericana**, v.4, n. 3, p. 1-1, diciembre 2009. Disponível em: <<http://www.aibr.org/antropologia/04v03/criticos/040301b.pdf>>. Acesso em: 28 maio 2021.

BRANDÃO, Lucas. **Sigmund Freud: do consciente ao inconsciente**. 2016. Disponível em: <<https://www.comunidadeculturaearte.com/sigmund-freud-do-consciente-ao-inconsciente/>>. Acesso em: 03 abr. 2021.

BRANDÃO, Lucas. Desejos de Voz e Palavra em Ditos e Malditos. Florianópolis, **Sala Preta**: v. 11, n. 1, 2011. Disponível em: <[em:http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/352/367](http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/352/367)>. Acesso em: 17 jun. 2021.

BARBA, Eugenio. **Queimar a Casa: Origens de um Diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre o Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARROS, Amílcar Borges de. **Dramaturgia Corporal**. Santiago: Ed. Cuarto Próprio, 2011.

BASTIDE, R. **O Candomblé da Bahia**. Rito Nagô. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **44 Cartas do Mundo Líquido Moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BENTO, Berenice. **A Reinvenção do corpo: Sexualidade e Gênero na Experiência Transexual**. Rio de Janeiro, Garamond, 2006.
- BENJAMIN, Harry. **The Transsexual Phenomenon**. New York: Julian Press, 1966.
- BENTO, Carlos Henrique. **O Gênero Atual: A Performance de Gênero em *The Passion Of New Eve* e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)***. Tese. (Tese Doutorado). Estudos Literários. Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2007. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=46291>. Acesso em: 17 fev. 2021
- BERNARD, Dort. A representação emancipada. São Paulo, **Sala preta**, v. 13, n. 1, jun 2013, p. 47-55. Disponível em:
<<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57530/60564>> Acesso em: 20 jun. 2021.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BONFITTO, Matteo. O Ator pós-dramático: Um Catalisador de Aporias? In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia. **O Pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BOSWELL, John. **Same-Sex Unions Premordern Europe**. New York: Villard Books, 1994.
- BOURCIER, Marie-Hélène/Sam. **O Pensamento Queer na França: entrevista a Revista Cult número 205**. São Paulo, 2015, p. 11-15.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si Mesmo: Crítica da Violência Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BUTLER, Judith. **Cuerpos que Importan: Sobre los Limites Materiales y Discursivos del Sexo**. Buenos Aires: Paidós, 2010a.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010b.
- BUTLER, Judith. **Corpos Que Pensam: Sobre os Limites Discursivos do Sexo**. In: LOURO, Guacira Lopes. **O Corpo Educado (Pedagogia da sexualidade)**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151-172.

BUTLER, Judith. **A performatividade de Gênero e do Político**: entrevista a revista Cult número 205. São Paulo, 2015, p. 20-26.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra**: Quando a Vida é Passível de Luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith. **Corpos Que Pensam**: Sobre os Limites Discursivos do “Sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O Corpo Educado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 153-171.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: Notas sobre uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização, 2018.

BURNIER, Luís Otávio. A Arte do Ator. In: FERRACINI, Renato (Org.). **Corpos Em Fuga Corpos Em Arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2006.

CANTON, Kátia. **Corpo, Identidade e Erotismo** (temas da arte contemporânea). São Paulo: Martins Fonte, 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A sociação da arte** – teoria e prática na América Latina. São Paulo: CULTRIX LTDA, 1980.

CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural. Campinas**. São Paulo: Papius, 2011.

CIOTTI, Naira. A Memória dos Objetos. In: PEREIRA, Marcelo de Andrades (Org.). **Performance e Educação: Desterritorialização Pedagógicas**. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2013, p. 115-124.

CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. São Paulo: Papius, 7. ed., 2011.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** O Percevejo, UNIRIO, número 12. Disponível também em: <https://pt.scribd.com/document/138894550/O-que-e-performance-Schechner>

COHEN, Renato. **Performance Como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CORAZZA, Sandra Mara e COSTA, Luciano Bedin da. **Paideuma Quadríptico de Um Corpo Em Obra**. Porto Alegre: Supernova Editora, 2016.

COHEN, Renato. **Work In Progress Na Cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CÁPONA, Daniela. Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopia Chilean theatre and gender. Pending matters to imagine utopia. São Paulo, **Revista Arte Escena**, n. 1, p. 63-70, 2016. Disponível em: <http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/05/Articulo-06_DC.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2021.

COSTA, Cristiano Bedin da. **Corpo em obra**: palimpsestos, arquitetônicas. 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/40475>>. Acesso em: 30 jun. 2021.

CARNEIRO, Júlia Dias. **Queermuseu', a exposição mais debatida e menos vista dos últimos tempos, reabre no Rio.** 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45191250>>. Acesso em: 26 fev. 2021.

CORVIN, Michel. Abordagem Semiológica de Um Texto Dramático (A Paródia de Arthur Adamov). In: GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). **Semiologia do Teatro.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 273-298.

COSTA, Luciano Bedin da. **Estratégias Biográficas(Biografema com Barthes.** Deleuze, Nietzsche e Henry Miller. Porto Alegre: Sulina, 2011.

CRUZ, Álvaro Ricardo de Souza. **O Direito a Diferença.** Belo Horizonte, Arraes, 2009.

DANAN, Joseph. **Mutações da Dramaturgia Tentativa de Enquadramento:** ou de desenquadramento. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.

DANTAS, Mônica Fagundes. 11- Corpos Nus e Seminus na Coreografia Contemporânea: Intimidade e Exposição em Aquilo de Que Somos Feitos e em Bundaflo Bundamor. **O Percevejo Online**, v. 2, n. 2, 2011. Disponível em: <www.seer.unirio.br >. Acesso em: 05 fev. 2021.

DANTAS, Mônica Fagundes. Desejos de Voz e Palavra em Ditos e Malditos. Florianópolis, **Sala Preta**, v. 11, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/352/367>>. Acesso em: 24 maio 2021.

DANTAS, Mônica Fagundes. Fenômenos identitários e suas relações com a produção coreográfica atual”, Campinas, **Anais Abrace**, v. 14, n. 1, p. 2-5, 2013. VII Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/98>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

DANTAS, Laiz Fraga. Lugones contra a modernidade: pela decolonização do gênero. Feira de Santana – BA, **Sísifo**, n. 6, v. 1, 2017. Disponível em: <<http://www.revistasisifo.com/2017/11/lugones-contra-modernidade-pela.html>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

DAVIS, Brent; SUMARA, Dennis J. Uma Outra Teoria *Queer*: Ler a Teoria da Complexidade Como um Imperativo Moral e Ético. In: TALBURT, Susan; STEINBERG, Shirley R. **Pensar Queer: Sexualidade, Cultura e Educação.** Mangualde: Ed. Pedago, LDA, 2007, p. 75-105.

DEBORD, Guy. **A Sociedade Do Espetáculo** (Comentários sobre a sociedade do espetáculo). 12. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido.** São Paulo: Perspectiva. 4ª. Edição, 2007

DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **L'abécédaire de Gilles Deleuze**. Entrevista feita por Claire Claire Parnet. Filmada e dirigida por Pierre-André Boutang. Paris: Vidéo 202 Éditions Montparnasse, 1996. Transcrição sintetizada, em inglês, por Charles J. Stivale. Disponível em: <http://www.langlab.wayne.edu/CStivale/D-G/ABC_1.html>. Traduzida para o português por Tomaz Tadeu, Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/faced/tomaz/abc.htm>>. Acesso em: 09 mar. 2021.

DELEUZE, Gilles. Nietzsche Deleuze Jogo e Música. In: LINS, Daniel; GIL, José (Org.). **Jogo e Música**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

DELGADO, Pedro Omar Lacerda. **Moldar a Carne**: A Queerização dos Corpos no Teatro de João Carlos Castanha, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/78758>>. Acesso em: 04 abr. 2021.

DERRIDA, Jacques. **Gêneses, Genialogias, Gêneros e o Gênio**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

DIAS, Belidson. Teoria Queer e o Ensino da Cultura Visual. In: BARBOSA, A, M. (Org.). **Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez Editora, 2005 p. 277-291.

DIAS, Belidson. Incorporações Almodovarianas (Abocar o cinema queer, a cultura visual e pedagogias críticas de uma vez só, e sem dó). In: Anpap, **Comitê de Ensino-Aprendizagem da Arte**. Florianópolis. **Anais eletrônicos...** Florianópolis, Anpap, 2007. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/html/fr_CEEA.htm

DIAS, Belidson. Fronteiras em Fluxo: as malas de almodóvar. In: **Fazendo Gênero 9 - Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**, Florianópolis. EDUFSC, 2010. Disponível em: <file://localhost/%20http://www.fazendogenero.ufsc.br:9:simposio:view%3FID_SIMPOSIO=96> Acesso em: 21 maio 2021..

DORT, Bernard. A representação emancipada. **Sala Preta**. São Paulo, v. 13, p.47-55, jun. 2013.

ECO, Umberto. **História da Feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

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

FOSTER, David William. **Espacio escénico y lenguaje**. Buenos Aires: Galerena, 1998.

FOSTER, David William. **Estudios sobre teatro mexicano contemporáneo**: semiología de la competencia teatral: Peter Lang, 1984. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/Estudios_sobre_teatro_mexicano_contempor.ht ml?id=pa5lZgEACAAJ&redir_esc=y>. Acesso em: 27 abr. 2021.

FOSTER, David William. Reafirmações Sobre o Queer e o Teatro. São Paulo, **O Percevejo**, v. 8, n. 2, p. 60-70, jul.dez. 2016. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/6497>>. Acesso em: 23 mar. 2021.

- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: O Uso dos Prazeres**. São Paulo: Graal, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal. 14. Ed., 2001.
- FOUCAULT, Michel. **A Mulher/os Rapazes: Da História da Sexualidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 22. ed. São Paulo: Graal, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- GALUPPO, Marcelo Campos. **O Brasil Que Queremos Reflexões Sobre O Estado Democrático De Direito**. Belo Horizonte: Ed. Puc Minas, 2006
- GAMA, Joaquim C.M. **Alegria Em Jogo: A Encenação como Prática Pedagógica**. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- GARCIA, David. (2005). J.Butler. Lenguaje, poder e identidad. Athenea Digital. **Revista de pensamento e investigación social**, v. 1, n. 7, 2005. Disponível em: <<https://atheneadigital.net/issue/view/n7>>. Acesso em: 10 fev. 2021.
- GRAÇA, Rodrigo. Performatividade e política em Judith Butler: corpo, linguagem e reivindicação de direitos. **Revista Perspectiva Filosófica 43**, n. 1, set. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/perspectivafilosofica/article/view/230291/24499>>. Acesso em: 28 jul. 2021.
- GAULIER, Philippe. **O Atormentador: Minhas Ideias Sobre o Teatro**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2016.
- GAZZANIGA, Michael. **O Passado da Mente**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.
- GELL, Alfred. **Art and agency : an anthropological theory**. New York. Oxford. New York: Clarendon Press, 1998.
- GIDDENS, Anthony. **Capitalismo e Modernidade**. (Teoria Social). Barcarena. Presença, 2000
- GODINHO, A. **Linhas de Estilo: estética e ontologia em Gilles Deleuze**. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.
- GIL, José. **Metamorfose do Corpo**. 2. ed. Lisboa: Relógio D'água, 1997.
- GIL, José; CRISTÓVAM-BELLMANN, Isabel. **A Construção do Corpo ou Exemplos de Escrita Criativa**. Portugal: Porto editora, 1999.
- GIL, José; LINS, Daniel. **Nietzsche/Deleuze: Jogos e Músicas**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUATTARI, Felix. **Revolução Molecular: Pulsões Políticas do Desejo**. São Paulo: brasiliense, 1987.

GUINSBURG, Jacob; FERNANDES, Sílvia. **O Pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUINSBURG, Jacob. O Teatro no Gesto. In: GUINSBURG, Jacob; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 377-380.

HABIB, Ian Guimarães. Corpos Transformacionais: A face trans no Brasil Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

HANNA, Judith Lynne. **Dança, Sexo e Gênero**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HOHLFELDT, Antônio. Denúncia e desvelamento. 2019. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/colunas/teatro/2019/11/711907-denuncia-e-desvelamento.html. Acesso em: 28 jul. 2021.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History** – Intertextuality and Contemporary American Fictio. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. 3-32. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1807/10252>. Acesso em: 21 mar. 2021.

IBÁÑEZ, Jesús. Sobre a relação entre psicanálise e ciência. O Sujeito excluído – publicado em Archipiélago, Al Borde del sujeto, n. 23, 1995, p. 55-60.

JAGGAR, Alison M; BORDO, Susan R. **Gênero, Corpo, Conhecimento**. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1997.

JEUDY, Henri-Pierre. **O Corpo Como Objeto de Arte**. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KASTRUP, Virgínia; EDUARDO, Passos; ESCÓSSIA, da Líliliana. **Pistas do Método da Cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

KASTRUP, Virgínia. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

KATZ, Helena. **Para Ser Contemporâneo da Biopolítica: Corpo, Moda, Trevas e Luz**. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2011

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KIMKIRCHNER. **Dicionário Gay**. O Escavador. 2010. Disponível em: <end:www.tocadotexugo.wordpress.com>. Acesso em: 22 jan. 2021.

KNELLER, George F. **Arte e Ciência da Criatividade**. 15. ed. São Paulo, Ibrasa, 1999.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1992,

KOWZAN, Tadeusz. Os Signos no Teatro – Introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo. In: GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 93-123

KURTZ, Ron; PRESTERA, Hector: **O Corpo Revela: Um Guia Para a Leitura Corporal**. São Paulo: Summus, 1984

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: brasiliense, 2002.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: Danças, Piruetas e Mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LEHMANN, Hans- Thies. Teatro Pós-dramático e Teatro Político. In: GUINSBURG, Jacob; FERNANDES, Sílvia. **O Pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010. p.233 a 254.

LEHMANN, Hans- Thies. **Escritura Política no Texto Teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEONELLI, Aberto. **EL Teatro Queer – De Wilde a Muscari**. Buenos Aires: Nuevos Tiempos, 2014.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012

LOCKE, John. **Ensaio Acerca do Entendimento Humano**. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho: Ensaios Sobre Sexualidade e Teoria Queer**. São Paulo: Ed. Autêntica, 2004.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. **Tabula Rsa**. Bogotá, n. 9, p. 73-101, jul-dez, 2008.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Rev. Est. Fem**, Florianópolis, n. 22, v. 3, set/dez 2014.

LUKÁCS, György. **Arte e Sociedade** (Escritos estéticos 1932 -1967) Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

MARCOS, Plínio. **Dois Perdidos numa Noite Suja**. 2. ed. São Paulo: Global, 1979.

MARINIS, Marco de. **Jeroglíficos del Soplo: Poesia-Ator-Voz Entre Artaud y Decroux Em El Siglo XX Teatral.** Teatro XXI, Año XVI, p. 11 a 28. Buenos Aires: Talleres Gráficos DEL, 2008.

MACEDO, Elizabeth; RANNIERY, Thiago. **Currículo, sexualidade e ação docente.** 1. ed. Petrópolis, RJ : DP ET ALII, 2017.

MARANHÃO, Mírian Tenório. **A mascarada lacaniana: arte e revolução, vertentes possíveis à feminilidade.** 2008. Disponível em: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/2886>>. Acesso em: 22 jan. 2021.

MENDONÇA, Heloísa. **Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo.** 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>. Acesso em: 22 jan. 2021.

MÜLLER, Regina Polo. **Ritual e performance nas artes indígenas.** 2016 Disponível em: <<file:///C:/Users/Paulo/Downloads/113496-Texto%20do%20artigo-205356-1-10-20160329.pdf>>. Acesso em: 22 jan. 2021.

MALUFE, D LINS, J GIL. **O devir-voz do poema.** 2008. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/citations?user=5xO1GhwAAAAJ&hl=pt-BR#d=gs_md_cita-d&u=%2Fcitations%3Fview_op%3Dview_citation%26hl%3Dpt-BR%26user%3D5xO1GhwAAAAJ%26citation_for_view%3D5xO1GhwAAAAJ%3AGnPB-g6toBAC%26tzm%3D180>. Acesso em: 22 jan. 2021.

MAROCCO, Inês Alcaraz. Gestualidade: Experiência e Expressão Espetacular. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Orgs.). **Etnocenologia** (textos selecionados). São Paulo: Annablume, 1998.

MARTINS, Janaína Träsel. Princípios da Ressonância Vocal na Criação Corporal da Palavra em Cena, 2010. Artigo publicado em Cadernos do JIPE-CIT Ano 13 Nº 25

MARTINS, Maria Helena Pires. Proposta de Classificação do Gesto na Teatro. In: GUINSBURG, J; COELHO NETTO, J; Teixeira, CARDOSO, Reni Chaves (Orgs.). **Semiologia do teatro.** 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 249-262.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2009.

MENGEL, Karl. **Pour et contre la bisexualité.** Paris: Editora La Musardine, 2009.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças.** Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MOLES, Abraham. **O Kitsch.** São Paulo: Perspectiva, 1972

MORRIS, Marla. O Pé Esquerdo de Dante Atira a Teoria *Queer* Para a Engrenagem. In: TALBURT, Susan; STEINBERG, Shirley R (Orgs.). **Pensar Queer: Sexualidade, Cultura e Educação**. Mangualde: Ed. Pedagogo, LDA, 2007. p. 23-44.

MOTT, Luiz. **O Sexo Proibido** – Virgens, Gays e Escravos Nas Garras da Inquisição. Campinas, SP: Papirus, 1988.

NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do Teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 249-262.

NIETZSCHE, Friederich. **Assim Falava Zaratustra**. São Paulo: Escala Educacional, 2006
NIETZSCHE, Friederich. **Ecce Homo**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

NIETZSCHE, Friederich. **Crepusculo Dos Ídulos ou Como Filosofar Com Um Martelo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

NIETZSCHE, Friederich. **Sobre Verdade e Mentira**. São Paulo: Hidra, 2008.

NIETZSCHE, Friederich. **O Viajante e Sua Sombra**. São Paulo: Escala, 2007.

NIETZSCHE, Friederich. **A Genealogia da Moral**. São Paulo: Escala, 2013

OLIVEIRA, Cattoni Marcelo de. **Tutela jurisdicional e Estado Democrático de Direito: por uma compensação constitucionalmente adequada do mandado de imitação**. Belo Horizonte: Dei Rey, 1998.

ONFRAY, Michel. **A escultura de si**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processo de Criação**. Petrópolis: Vozes, 2008.

PALUDO, Luciana. **O lugar da coreografia nos cursos de graduação em dança do Rio Grande do Sul, Brasil**. 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/114690>>. Acesso em: 22 jan. 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **O teatro no Cruzamento da Cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2008

PASSOS, Eduardo e BARROS, Regina Benevides de. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. A teoria queer e a Reinvenção do corpo. Campinas, **Cad. Pagu**, n.27, July/Dec. 2006 – Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2011000100002>. Acesso em: 22 jan. 2021.

PRECIADO, Pool. Multitudes queer: notes for a politics of "abnormality". **Rev. Estud. Fem**, n. 19, v. 1, Abr/2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>>. Acesso em: 22 jan. 2021.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Florianópolis, **Revista Estudos Feministas**, v.10 n.1, p. 155-167, jan/maio 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100009>>. Acesso em: 22 maio 2021.

PARKER, Richard. Cultura, Economia Política e Construção Social da Sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O Corpo Educado** (Pedagogia da sexualidade). Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 125 a 150.

PONTY, M. Merleau. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRECIADO, Pool. **Manifesto Contrassexual**. Barcelona: Anagrama AS, 2011.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e America latina**. A Colonialidade do saber, eurocentrismo e Ciências sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2021.

RAMSEY, Gerald. **Transexuais Perguntas e Respostas**. São Paulo: Editora GLS, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente Estético**. São Paulo: Ed 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes Ltda, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

REIS, Luiz Felipe. **Medida por Medida** (Notas soltas e ruídos escritos). 2009. Disponível em: <<http://radarpop.blogspot.com.br/2009/01/medida-por-medida.html>>. Acesso em: 22 jan. 2021.

RIVIÈRE, Enrique Pichon. **O Processo de Criação**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ROCHA, Arlindo Nascimento. A homossexualidade e o cristianismo conservador: a face cristã da intolerância religiosa espelhada na Bíblia. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**. Ano 04, ed. 07, v. 06, p. 68-92, Jul/2019.

RODRIGUES, Graziela E. F. **Bailarino-Pesquisador_Itérprete**: Processo de Formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUES, Graziela E. F; COSTA, Elisa Massariolli da. **A Experiência do Método BPI na Criação em Dança**: O corpo como lugar de encontro. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto**: Teatro Físico. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

ROSA, Maria Virgínia de Figueiredo Pereira do Couto; ARNOLD, Marlene Aparecida Gonzáles Colomo. **A Entrevista na Pesquisa Qualitativa** (Mecanismos para validação dos resultados). Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

ROTTERDÃ, Erasmo de. **Elogio da Loucura**. São Paulo: Brasileira, 1982.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Zahar, 2. ed., 2011.

SÁEZ, Javier. **Teoría Queer y psicoanálisis**. Madrid: Ed. Síntesis, S.A, 2008.

SAHLINS, Marshall. **Esperando Foucault, Ainda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. São Paulo: Autêntica, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Crise do Drama. In: SARRAZAC, Jeanpierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Devir Cênico. In: SARRAZAC, Jean-pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas**. Porto: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O outro diálogo: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo**. Évora: Editora Licorne, 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

SCHILDER, Paul. **A Imagem do Corpo: As energias Construtivas da Psique**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Epistemologia do Armário**. Coimbra: Engelus Novus, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade: Uma Introdução às Teorias do Currículo**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 3. ed., 2011.

SPARGO, Tamsin. **Foucault y la Teoría queer**. Barcelona: Ed. Gedisa, S.A, 2007.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983

STEINBERG, Shirley R. Do Armário ao Curral: Neo-estereotipia em *In & Out*. In: TALBURT, Susan; STEINBERG, Shirley R. **Pensar Queer: Sexualidade, Cultura e Educação**. Mangualde: Ed. Pedagogo, LDA, 2007. p. 135-144.

STRAUSS, Anselm; CORBIN, Juliet. **Pesquisa Qualitativa** (Técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada). 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.

SWEENEY, Rachel. Transferring principles: the role of physical consciousness in Butoh and its application within contemporary performance praxis. PhD thesis, Middlesex University. (2009).

TALBURT, Susan e STEINBERG, Shirley R. **Pensar Queer: Sexualidade, Cultura e Educação**. Mangualde: Ed. Pedagogo, LDA, 2007.

TERCIO, Daniel. O corpo em queda. São Paulo, **Sinais de Cena**, n. 22, p. 87-91, Dez/2017. Disponível em: <file:///C:/Users/Paulo/Downloads/13366-Texto%20do%20Trabalho-40365-1-10-20171020.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2021.

TERCIO, Daniel. **Da autenticidade do corpo na dança**. 2018. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/8447382-Da-autenticidade-do-corpo-na-danca-daniel-tercio.html>>. Acesso em: 22 jun. 2021.

TOLLE, Eckhart. **Um novo mundo: o despertar de uma nova consciência**. Rio de Janeiro: GMT Editores Ltda, 2011.

TONEZZI, José. **A Cena Contaminada: Um Teatro das Disfunções**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria do Símbolo**. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

TROTA, Rosiane. **Dramaturgia Cênica Para Mistério Bufo**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UNO, Kuniichi. **A Gênese de Um Corpo Desconhecido**. São Paulo: N1 Edições, 2014.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

WEIL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. **O Corpo Fala**. 68. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

WITTIG, Monique. **La pensée straight**. Traduction Marie-Hélène Bourcier. Paris: Balland, 2001.

ZARRILLI, P. Heoretical Framework: an ethnography of the body in practice" in When the body becomes all eyes: Paradigms, Discourses and Practices of Power in Kalaripayatu, a South Indian Martial Art (Oxford University Press, 1998).

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

