

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

GABRIEL ANTUNES MORAIS

**OS ESTUDOS DE GÊNERO E O TEATRO PERFORMATIVO
AUTOFICCIONAL**

A cena como ato estético-político para performar outras masculinidades

Rio de Janeiro/RJ

2024

GABRIEL ANTUNES MORAIS

OS ESTUDOS DE GÊNERO E O TEATRO PERFORMATIVO AUTOFICCIONAL

A cena como ato estético-político para performar outras masculinidades

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes da Cena.

Orientadora: Prof. Dr^a Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

Coorientador: Prof. Dr. Caio Arnizaut Riscado

Rio de Janeiro/RJ

2024

CIP - Catalogação na Publicação

A827e Antunes Moraes, Gabriel
Os Estudos de Gênero e o Teatro Performativo
Autoficcional: a cena como ato estético-político
para performar outras masculinidades / Gabriel
Antunes Moraes. -- Rio de Janeiro, 2024.
328 f.

Orientadora: Gabriela Lírío Gurgel Monteiro.
Coorientador: Caio Arnizaut Riscado.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós
Graduação em Artes da Cena, 2024.

1. Artes da Cena. 2. Autoficção. 3.
Performatividade. 4. Masculinidades. I. Lírío Gurgel
Monteiro, Gabriela , orient. II. Arnizaut Riscado,
Caio, coorient. III. Título.

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE DOUTORADO
APRESENTADA POR GABRIEL ANTUNES MORAIS NA ESCOLA
DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ

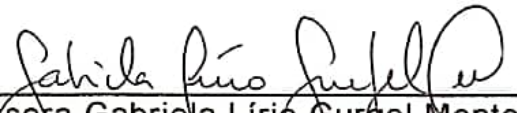
Aos 26 dias do mês de setembro de dois mil e vinte quatro às 9 horas, foi apresentada a Tese de Doutorado, de Gabriel Antunes Moraes, intitulada: “ Os Estudos de Gênero e o Teatro Performativo Autoficcional: A Cena como Ato estético-político para Performar outras masculinidades ”, perante a banca examinadora composta por: (Orientadora e Presidente), Professora Doutora Gabriela Lírio Gurgel Monteiro, (Co-orientador) Professor Doutor Caio Arnizaut Riscado e (Examinadores) Professora Doutora Adriana Schneider Alcure, Professora Doutora Martha de Mello Ribeiro, Professora Doutora Lígia Losada Tourinho, Professor Doutor Paulo Melgaço da Silva Júnior e Professor Doutor Ricardo Augusto de Lima.

Tendo o candidato respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese de doutorado:

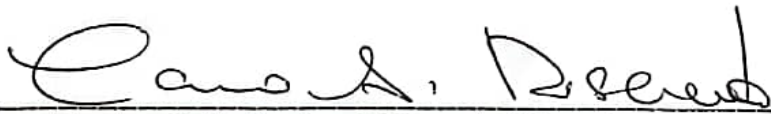
☒ aprovada ☐ reprovada ☐ aprovada mediante alterações

E, para constar, eu Debora de Almeida Rodrigues lavrei a presente, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo candidato ao título de Doutor em Artes da Cena.

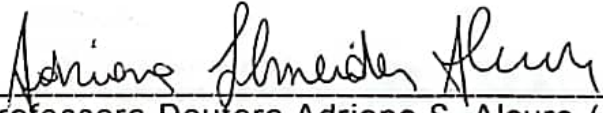
Rio de Janeiro, 26 de setembro de 2024.



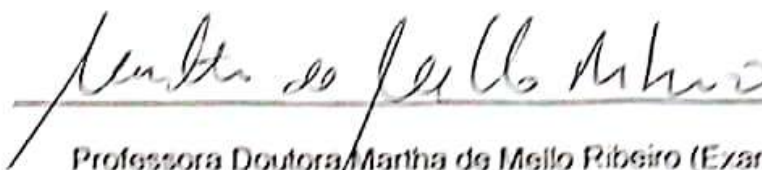
Professora Gabriela Lírio Gurgel Monteiro [Orientadora e Presidente] Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ/ECO-PPGAC



Professor Doutor Caio Arnizaut Riscado (Co-orientador)
Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ/ECO-PPGAC



Professora Doutora Adriana S. Alcure (Examinadora)
Universidade Federal do Rio Janeiro UFRJ/ECO/PPGAC



Professora Doutora Martha de Mello Ribeiro (Examinadora)
Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ/ECO/PPGAC



Professora Doutora Ligia Losada Tourinho (Examinadora)
Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ/ECO/PPGAC

Documento assinado digitalmente



PAULO MELGACO DA SILVA JUNIOR

Data: 29/09/2024 21:54:13-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor Doutor Paulo Melgaco da Silva Júnior (Examinador)
Universidade Federal do Rio de Janeiro UNIRIO

Documento assinado digitalmente



RICARDO AUGUSTO DE LIMA

Data: 27/09/2024 12:32:43-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor Doutor Ricardo Augusto de Lima Examinador
Universidade Estadual de Maringá UEM


Gabriel Antunes Moraes (Candidato)

A BANCA DESTACA A QUALIDADE, A AMPLITUDE E A CONSISTÊNCIA TEÓRICO-CRÍTICA E ARTÍSTICA, A RELEVÂNCIA E A ORIGINALIDADE DA TEMÁTICA NOS ESTUDOS DE GÊNERO PARA O CAMPO DAS ARTES DA CENA, SEU CARÁTER INTERDISCIPLINAR, A LINGUAGEM GRÁFICA E A ESTRUTURA DRAMATÚRGICA DA TESE. A BANCA ENDEIA A PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS E A CONTINUIDADE DA PESQUISA EM UM PÓS-DOUTORADO.

**Dedico esse trabalho à Bea, amor da minha vida,
cuja parceria, suporte, paciência e apoio
tornaram a realização deste trabalho possível.**

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pela bolsa que financiou esta pesquisa de doutorado. Vida longa à CAPES, ao CNPQ e a toda forma de investimento e financiamento da pesquisa e da educação públicas no Brasil! Salve a universidade pública, plural e de qualidade!

Agradeço à minha orientadora Gabriela Lírio pelos mais de 10 anos de parceria cuidadosa, firme e sensível. Quando penso no professor e no pesquisador que desejo ser, é você que tenho como exemplo!

Agradeço ao meu coorientador Caio Riscado que chegou junto nessa pesquisa de doutorado. Gratidão pelas trocas e pelos questionamentos sempre precisos e afetuosos!

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, a todo o corpo docente e funcionários, pela luta e resistência diária.

Agradeço a Adriana Schneider Alcure, Martha de Mello Ribeiro, Manoel Friques, Lígia Losada Tourinho, Pablo Assunção, Paulo Melgaço da Silva Junior e Ricardo Augusto de Lima, professores que compuseram as bancas de qualificação e de defesa dessa tese de doutorado, pela presença nesses momentos importantes da minha trajetória acadêmica e pelas preciosas contribuições, críticas e sugestões a este trabalho.

Agradeço aos meus mestres, às minhas mestras e aos meus/minhas colegas, com os quais tive a felicidade e a honra de conviver e aprender na minha formação enquanto artista-pesquisador no Teatro Universitário da UFMG, nos Curso de Direção Teatral da UFRJ e Licenciatura em Teatro da UNIRIO, bem como no Programa de Pós-Graduação da UFRJ.

Agradeço a Nelson Baskerville e Verônica Gentilin, bem como a Ricardo e Pedro Kosovski, pela disponibilidade e pela generosidade em nossas conversas sobre os processos de criação de *Luís Antônio-Gabriela e Tripas*.

Agradeço à minha irmã Paula Moraes pelo desejo sincero e amoroso de conversar e por compartilhar as memórias e esquecimentos, possibilitando a criação do espetáculo *O Espigão*. Agradeço à mariah miguel por ter topado o convite de dividir comigo a cena e uma longa trajetória de crescimento artístico e pessoal. Minhas irmãs, obrigado por estarem sempre presentes!

Agradeço ainda a todas as pessoas que contribuíram na criação de *O Espigão* nesses quase cinco anos de trajetória: Caio Riscado, Igor Gonçalves, Maria Luísa Grimaldi, Júlia Deccache, Livs

Ataíde, Jefferson Almeida, Tamires Nascimento, Natasha Corbelino, Junior Israel, Jorge Loureiro, Gabriela Lírio, Priscila Matsunaga, Ricardo Cabral, Ian Calvet, Bruno Marcos, Natália Conti, Pedro Barroso e todos que estiveram conosco como espectadores ou abrindo as portas de suas casas, apartamentos, sedes de companhia, salas de aula, centros culturais para receber as apresentações do espetáculo.

Agradeço também a Renato e Marcelle, meus irmãos. Obrigado por existirem na minha vida! Talvez vocês não façam ideia de como estão presentes em tudo o que eu faço. Amo vocês!

Agradeço a Miguel, Maju, Gabe, Helena, Martim e Maria Clara, sobrinhos e sobrinhas queridas, por serem a dose de brincadeira, de ludicidade e de leveza no meio da correria frenética da pesquisa e da vida adulta. Obrigado por me lembrarem da importância de seguir sendo criança!

Agradeço a minha mãe Cláudia e a meu pai Marcos pelo amor incondicional, por ensinarem o valor da educação, por me oferecerem autonomia e liberdade de escolha e por todo o incentivo durante essa jornada. Minha gratidão e amor eternos a vocês!

Agradeço à Beatriz, meu amor, a quem dedico esta tese. Obrigado por estar do meu lado. Por enfrentar junto os dias, as semanas, os meses e os anos de pandemia. Obrigado pelos abraços, pelos carinhos, pelos chamegos, pelos beijos, pelas risadas, pelas palavras de acalento e incentivo. Obrigado por confiar em mim e dizer sempre aquilo que eu precisava ouvir. Esta tese certamente não seria possível sem você! Te amo muito!

Um dia

Vivi a ilusão que ser homem bastaria

Que o mundo masculino tudo me daria

Do que eu quisesse ter

(GIL, 1979)

O que permanece inalcançável na masculinidade da sapatão caminhoneira, podemos dizer, é o que permanece inalcançável em todas as masculinidades: toda masculinidade ideal, por natureza, está simplesmente fora de alcance, mas é apenas na sapatão caminhoneira, na mulher masculina, que notamos essa impossibilidade.

(HALBERSTAM, 2020, s/p)

RESUMO

MORAIS, Gabriel Antunes. **Os Estudos de Gênero e o Teatro Performativo Autoficcional: a cena como ato estético-político para performar outras masculinidades**. Orientadora: Gabriela Lírio Gurgel Monteiro. Coorientador: Caio Arnizaut Riscado. Rio de Janeiro, 2024. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 328f.

A tese apresenta uma análise sobre os estudos de gênero e sua relação com a cena teatral brasileira contemporânea, investigando as potências estético-políticas de cenas autoficcionais. O estudo realiza uma revisão bibliográfica tanto do território do *Teatro Performativo Autoficcional*, quanto dos *Estudos das Masculinidades*, em uma abordagem interdisciplinar que abrange diferentes campos do saber (as artes da cena, o teatro, a performance, a psicanálise, a antropologia, a sociologia, entre outros), priorizando pensamentos produzidos por teóricas feministas e *queer*. A partir de um panorama com 17 proposições artísticas, construídas a partir das experiências vivenciais de artistas que se identificam socialmente como homens, o trabalho defende que a cena autoficcional pode se constituir como *performances de possibilidades* (Heddon, 2008), i.e., atos estético-políticos de resistência e subversão ao imaginário masculinista e cis-heteronormativo, bem como de invenção e visibilidade de outras possíveis e dissidentes performatividades masculinas. A tese aprofunda o debate por meio da escrita de cartas a três familiares, nas quais compartilho reflexões sobre os espetáculos *O Espigão* (2020), *Luís Antônio-Gabriela* (2011) e *Tripas* (2018), pontuando de quais maneiras eles enfrentam os modos de operação e reprodução do sistema hegemônico de gênero dentro da instituição Família, em seu modelo vertical e horizontal.

Palavras-chaves: Artes da Cena; Autoficção; Masculinidades; Performatividade.

RÉSUMÉ

MORAIS, Gabriel Antunes. **Études de genre et théâtre performatif autofictionnel**: la scène comme acte esthétique et politique pour performer de l'autres masculinités. Directrice de recherche: Gabriela Lirio Gurgel Monteiro. Co-directeur de recherche: Caio Arnizaut Riscado. Rio de Janeiro, 2024. Thèse (Doctorat en Arts de la Scène) – École de Communication, Université Fédérale de Rio de Janeiro. 328f.

La thèse présente une analyse des études de genre et de leur relation avec la scène théâtrale brésilienne contemporaine, en étudiant le potentiel esthétique et politique des scènes autofictionnelles. L'étude réalise une revue bibliographique à la fois du domaine du *Théâtre Performatif Autofictionnel* et des *Études sur la Masculinité*, dans une approche interdisciplinaire qui relie différents domaines de connaissances (arts du spectacle, théâtre, performance, psychanalyse, anthropologie, sociologie, entre autres), en privilégiant les sciences féministes et la théorie queer. En présentant un panorama de 17 propositions artistiques construites à partir des expériences vécues par artistes qui s'identifient socialement comme des hommes, l'étude soutient que la scène autofictionnelle peut être constituée comme des *performances de possibilités* (Heddon, 2008), c'est-à-dire des performances esthétiques et politiques tels que des actes de résistance et de subversion à l'imaginaire masculiniste et cis-hétéronormatif, ainsi que l'invention et la visibilité d'autres performativités masculines possibles et dissidentes. J'approfondis le débat en écrivant des lettres à trois membres de ma famille, dans lesquelles je partage mes réflexions sur les spectacles *O Espigão* (2020), *Luís Antônio-Gabriela* (2011) et *Tripas* (2018), soulignant la manière dont ils font face au fonctionnement et reproduction du système de genre hégémonique au sein de l'institution familiale, dans son modèle vertical et horizontal.

Mots-clés : Arts de la Scène; Autofiction; Masculinités; Performativité.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Cartilha distribuída pelo Colégio Recanto do Espírito Santo em 12/01/22 (Frente).....	23
Figura 2 - Cartilha distribuída pelo Colégio Recanto do Espírito Santo em 12/01/22 (Verso).....	24
Figura 3 - Post publicado pelo perfil do Colégio Recanto do Espírito Santo no Instagram, em 01/06/2021.....	25
Figura 4 - Rodrigo Hilbert em releitura do desenho <i>O Homem Vitruviano</i> , de Leonardo da Vinci.....	55
Figura 5 - <i>O Homem Vitruviano</i> , desenho de Leonardo Da Vinci.....	56
Figura 6: Gravuras do tratado de anatomia de André Vésale, <i>De humanis corporis fabrica</i>	58
Figura 7 - Pintura As lições de anatomia do Dr. Tulp, de Rembrandt.....	59
Figura 8 - Manifestação pelos direitos civis e pela abolição da segregação racial, liderada por Martin Luther King, em 1968, na cidade de Memphis, no sul dos Estados Unidos.....	78
Figura 9 - Quadro Pacto Autobiográfico e Pacto Romanesco.....	107
Figura 10: Quadro Pacto autobiográfico, Pacto Ambíguo e Pacto Romanesco.....	111
Figura 11 - Alunas reformando a mansão durante a criação de <i>Womanhouse</i> em 1972.....	117
Figura 12 - Instalação <i>Nurturant Kitchen</i> , criada por Robin Weltsch, Susan Frazier e Vicky Hodgett.....	118
Figura 13 – A ação performática <i>Lea's Room</i> , criada por Karen LeCoq e Nancy Youdelman.....	119
Figura 14 – Esquete cômica <i>Cock and Cunt</i> (“Pau e Boceta”), escrita e dirigida por Chicago.....	120
Figura 15 - Diogo Liberano na performance <i>O Narrador</i>	132
Figura 16 - Fabrício Moser em <i>Aquilo que acontece entre nascer e morrer</i>	134
Figura 17 - Fabrício Moser em <i>Laura</i>	138
Figura 18: Thiago e Dilson Amaral em <i>Ficção #1</i>	142
Figura 19 - Caio Riscado em <i>Sonho Alterosa</i>	144
Figura 20 - Preto Amparo no espetáculo <i>violento</i>	148
Figura 21 - Clayton Nascimento no espetáculo <i>Macacos</i>	150
Figura 22: Maurício Lima em <i>Arqueologias do Futuro</i>	151
Figura 23 - Miro Spinelli em uma das ações de <i>Gordura Trans</i>	154

Figura 24 - Miro Spinelli na performance <i>El Varón</i>	155
Figura 25 - João Vicente em <i>A Ilha do Farol</i>	156
Figura 26 - Pajem no casamento de uma tia.....	160
Figura 27 - Minha irmã Paula e eu.....	164
Figura 28 - Linha do tempo criada por Paula Moraes.....	169
Figura 29 - Apresentação versão virtual de <i>O Espigão</i> , na plataforma Zoom.....	173
Figura 30 - <i>O Espigão</i> - Cena com a espectadora.....	176
Figura 31 - <i>O Espigão</i> - Cena apresentação familiar.....	177
Figura 32 - mariah miguel em <i>O Espigão</i>	179
Figura 33 - <i>O Espigão</i> – Cena de choro e sofrimento juvenil melodramático.....	180
Figura 34 - <i>O Espigão</i> – Cena: Qual o foco do problema?.....	181
Figura 35 - <i>O Espigão</i> – Cena iluminada por bastão de LED.....	182
Figura 36 - <i>O Espigão</i> - Cena iluminada por bastão de LED.....	183
Figura 37 - Cartaz com frase "Eu nasci num corpo errado", espetáculo <i>Luís Antônio-Gabriela</i>	197
Figura 38 - Bolinho com máscara de Mickey.....	207
Figura 39 - Pênis verde e amarelo inflado na Avenida Paulista.....	216
Figura 40 - Pênis verde e amarelo murcho na Avenida Paulista.....	217
Figura 41 - Ricardo Kosovski no espetáculo <i>Tripas</i>	223
Figura 42 - Dispositivo cênico de <i>Tripas</i>	224
Figura 43 - Ricardo lê a carta de Pedro em <i>Tripas</i>	230
Figura 44 - Ricardo e Pedro se beijam em <i>Tripas</i>	233

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. FONTES EPISTEMOLÓGICAS DOS <i>ESTUDOS DAS MASCULINIDADES</i>.....	21
1.1- As teorias psicanalíticas e a construção precária da masculinidade.....	32
1.2- A teoria social dos papéis sexuais: a masculinidade como construção social.....	44
2. DE UMA CIÊNCIA MASCULINISTA ÀS MASCULINIDADES COMO OBJETOS DE ESTUDO: UMA PERSPECTIVA DAS RELAÇÕES DE PODER E DO CARÁTER PERFORMATIVO DO GÊNERO	58
2.1- Das Teorias do Patriarcado à analítica do poder foucaultiano: as relações de poder como um campo de enfrentamento e resistências múltiplo e contraditório.....	68
2.2- O caráter performativo do gênero e a subversão das representações hegemônicas da masculinidade.....	81
3. AS CENAS AUTOFICCIONAIS COMO “PERFORMANCES DE POSSIBILIDADES”: EXPERIÊNCIAS ESTÉTICO-POLÍTICAS DE RESISTÊNCIA E SUBVERSÃO DAS REPRESENTAÇÕES HEGEMÔNICAS.....	91
3.1- “Dizer tudo”: da promessa profunda à impossibilidade autobiográfica.....	92
3.2- O diálogo entre Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky: o conceito de <i>autoficção</i>	101
3.3 - A cena autoficcional como <i>performance de possibilidades</i>	113
4. PANORAMA DE POSSIBILIDADES NO TEATRO PERFORMATIVO AUTOFICCIONAL.....	128
5. CARTAS.....	159
5.1- CARTA #1 - <i>O ESPIGÃO</i> (A/C: uma tia).....	159
5.2- CARTA #2 - <i>LUÍS ANTÔNIO-GABRIELA</i> (A/C: Paula Moraes, minha irmã).....	187
5.3- CARTA #3 – <i>TRIPAS</i> (A/C: Marcos Moraes, meu pai).....	210
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	234
REFERÊNCIAS.....	237
APÊNDICES.....	255
Apêndice A - Entrevista com o diretor e dramaturgo Nelson Baskerville.....	255
Apêndice B – Entrevista com a atriz Verônica Gentilin.....	270
Apêndice C – Entrevista com o diretor e dramaturgo Pedro Kosovski.....	287
Apêndice D – Entrevista com o ator Ricardo Kosovski.....	299
Apêndice E - – Dramaturgia do espetáculo <i>O Espigão</i> , de Gabriel Moraes.....	315

INTRODUÇÃO

Rio de Janeiro, 04 de março de 2020. Brasil pré-pandêmico. No Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) da UFRJ, eu defendia a dissertação *O Teatro Performativo Autoficcional: Experiências Estético-Políticas na Cena Contemporânea* (2020). Teatro Performativo Autoficcional corresponde a um campo amplo de práticas artísticas, um território vasto e fronteiro, que abarca trabalhos com múltiplas linguagens e estéticas, mas que se aproximam pelo fato de se utilizarem das experiências de vida dos artistas em seus processos de criação. Através do estudo dos espetáculos *Laura* (2014), de Fabrício Moser, *Cidade Correria* (2015), do Coletivo Bonobando, e *Casa Vazia* (2014), dirigindo por mim em uma parceria entre o Teatro do Caminho e o Coletivo Você e Eu, propunha que as cenas autoficcionais se constituem como possíveis atos estético-políticos de invenção de outras subjetividades, de produção de outras corporeidades e modos de existência e/ou descolonização das narrativas e imaginários hegemônicos.

“Os Estudos de Gênero e o Teatro Performativo Autoficcional: a cena como ato estético-político para performar outras masculinidades” nasce do desejo de aprofundamento das questões abordadas na dissertação a respeito da cena autoficcional e, ao mesmo tempo, de abertura da minha pesquisa para os *Estudos das Masculinidades*, um campo do conhecimento que nasce nos anos 1970, a partir da percepção da escassez de análises sobre masculinidades dentro dos estudos de gênero. As investigações que nortearam a escrita dessa tese, portanto, se desenvolveram na confluência entre esses dois territórios, perguntando: de quais maneiras a cena autoficcional coloca em jogo as performatividades masculinas, convertendo-se em atos estético-políticos de enfrentamento às representações hegemônicas masculinistas¹ e cis-heteronormativas, bem como de visibilidade de outras possíveis e dissidentes performatividades masculinas?

Logo após a aprovação da dissertação, ainda na Escola de Comunicação, fui informado pela minha orientadora, a professora doutora Gabriela Lírio, que eu havia sido aprovado para a

¹ Com o termo “masculinista”, refiro-me a um conjunto de imaginários, narrativas e representações que historicamente reproduzem a crença na supremacia daquilo que entendemos socialmente como masculino e, portanto, na superioridade política, econômica, moral, intelectual, física etc. do homem em relação às mulheres. Nesse sentido, é importante ressaltar que o “masculinismo” não é uma ideologia diametralmente oposta ao feminismo, uma vez que estes não visam à inversão dessa lógica, com as mulheres sendo alçadas à posição de superioridade. Ao contrário, em suas diversas correntes, os movimentos feministas lutam pela construção de uma sociedade caracterizada pela igualdade de direitos entre os gêneros.

primeira turma do curso de doutorado do PPGAC. Mal concluía o mestrado e, logo ali, em poucos dias, as aulas já começariam. Porém, a pandemia de Covid-19 já dava seus primeiros sinais do que viveríamos nos próximos anos: uma das maiores crises sanitárias da história do Brasil, que, até o momento em que escrevo, resultou em mais de 712 mil mortes². Por todo o país, foram implementadas diversas medidas de prevenção, entre elas, o distanciamento e isolamento social. As aulas do doutorado, que se iniciariam poucos dias depois da defesa da dissertação, foram adiadas, retornando de maneira remota apenas em agosto de 2020. Ademais, nesse período, bibliotecas, museus e teatros ficaram sem atividades por meses, voltando a funcionar, parcialmente, somente meses depois e, com capacidade total, no final de 2021. Dessa forma, tendo a internet como principal fonte de investigação, a primeira parte da pesquisa focou na revisão bibliográfica, mapeando obras que dialogassem com os *estudos das masculinidades*, em um diálogo interdisciplinar com diversos campos do conhecimento, tais como a sociologia, a antropologia, a psicanálise, os estudos de gênero, as artes da cena etc. Nesse contexto, destaco os trabalhos de autoras(es) como Connell (2003; 2015), Kimmel (1992; 2008), Kaufman (1992; 2008), Bola (2020), Vigoya (2018), Trevisan (2021), Caetano e Silva Junior (2018), Bourdieu (2002), Katz (1996), Marqués (1997), Medrado e Lyra (2008), Olivera (2004), entre outros. Ainda nesse contexto, interessava o pensamento de teóricas feministas e *queers*, como Barbieri (1993), Bento (2006), Butler (2009; 2017; 2018; 2018b; 2019), Scott (1995), Federici (2017), hooks (2018), Lauretis (1994), Louro (1997), Miskolci (2011; 2012), Preciado (2019), Lamas (1986), Rich (2012), Wittig (2006) e Rubin (s/a), compreendendo os pensamentos produzidos por tais autoras como importantes ferramentas epistemológicas para a compreensão do modo de funcionamento do imaginário hegemônico masculinista e cis-heteronormativa, bem como de imaginação estético-política de outras performatividades dissidentes de gênero. O estudo dessas referências possibilitou a delineação de um possível entendimento do que estamos chamando de *masculinidades* e das formas de reprodução/manutenção ou resistência/enfrentamento do sistema hegemônico de relações de gênero.

“Fontes Epistemológicas dos *Estudos das Masculinidades*” foi escrito tendo como apoio principal as contribuições bibliográficas de Connell, nas quais a autora apresenta o conceito de *masculinidade hegemônica* como o conjunto de práticas, condutas e posturas que, dentro de um determinado sistema de relações de gênero, se impõe sobre todos os corpos como a performatividade masculina ideal, levando todos a se posicionarem em relação a ela, seja

² PAINEL Coronavírus. In: Coronavírus Brasil. 15 de ago. 2024. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em 20 de agosto de 2024.

numa tentativa de adequação e defesa, seja em resistência e rejeição a ela. Nessa tese, muitas vezes, utilizo a expressão “homem de verdade” para me referir a esse modelo hegemônico de masculinidade. O trabalho de Connell abriu caminho ainda para a realização de um recorte interessado e específico de teorias da psicanálise e das ciências sociais que, na primeira metade do século XX, ainda que se mantivessem dentro da perspectiva hegemônica, utilizando noções de *desenvolvimento normal* ou *socialização correta* para tratar de gênero, criaram pequenas fissuras na perspectiva essencialista e cis-heteronormativa que apresenta a masculinidade e a feminilidade como dados naturais inerentes, respectivamente, a corpos com pênis e corpos com vagina.

Analiso como, a partir do final do século XIX, com as contribuições de diversos pensadores, a psicanálise foi um dos primeiros campos do conhecimento a tomar a sexualidade e o gênero como resultantes de processos conflituosos e complexos, marcados pela repressão e recalque dos conteúdos libidinais inconscientes dos sujeitos, pela rejeição daquilo que socialmente entendemos como feminino, pela relação traumática e conflituosa entre o pênis-Falo e o medo da castração, bem como pelos imaginários, valores e juízos morais e posições simbólicas que estruturam o sistema de relações de gênero. Um processo constante, que segue operando no inconsciente durante toda a vida e faz com que a masculinidade seja uma construção precária e frágil, o que resulta, muitas vezes, em performances que buscam reafirmar e defender a “sua” masculinidade, em uma tentativa de *inflação fálica* (Trevisan, 2021), como podemos observar no desejo de resgate de uma suposta masculinidade perdida e ferida por um processo de feminilização vivenciado pelos homens nas últimas décadas, como propõe o Movimento Mitopoético liderado por Robert Bly ou na proliferação de grupos masculinistas que pregam a superioridade dos homens, bem como o ódio a mulheres e LGBTQIAP+, tais como os *Redpill*, os *Incels*, o *MGTOW - man going their own way*, o *Machonaria*, entre outros.

Já através do trabalho de sociólogos e antropólogos, destaco as masculinidades como construções que se modificam de sociedade para sociedade, cada uma produzindo suas tramas culturais específicas que organizam de maneira distinta aquilo que nomeamos como gênero. Apesar de muitas dessas teorias ainda apresentarem questões problemáticas, como um olhar colonialista para culturas não europeias, não considerarem a dimensão do poder nas relações de gênero ou, ainda, tratar a transformação do “papel masculino tradicional” como um processo terapêutico para que homens se sintam menos culpados frente aos avanços dos movimentos feministas, o sobrevoo sobre essas teorias nos introduz a noções que foram fundamentais no desenvolvimento do conceito de *gênero*, em especial, dando a ver que masculinidades e feminilidades são construções sociais e interpretações culturais atribuídas a corpos sexuados

por um determinado *sistema sexo-gênero* (Rubin, s/a), ou seja, são historicamente produzidas dentro de campos de significados distintos em cada cultura e no interior de uma mesma sociedade e, logo, como fatos sociais, podem também ser modificados pelo processo histórico de transformação social.

“De uma ciência masculinista às masculinidades como objeto de estudo” investiga de que maneira o homem-macho-cis-heterossexual-branco se tornou o sujeito e o objeto privilegiado dos modos hegemônicos de produção científica e artística, sinônimo neutro e universal da Humanidade, bem como a régua a partir da qual a ciência, com seu caráter masculinista, constrói os corpos-outros (mulheres, pessoas LGBTQIAP+, negros e negras, indígenas etc.) como diferentes e os organizam hierarquicamente como sub-humanos ou não humanos, limitando a visibilidade e a invenção de outras/novas formas de existência. Apresento ainda de que maneira o avanço das pautas e teorias construídas pelos chamados *novos movimentos sociais* (Miskolci, 2012), a partir da década de 1960, colocam esse caráter masculinista da ciência em questão, trazendo novas questões e temas para o universo epistemológico, dando visibilidade a sujeitos historicamente marginalizados, bem como permitindo que as masculinidades passassem a ser consideradas objetos não mais implícitos da produção de conhecimento, mas, ao contrário, objetos específicos, múltiplos, relacionais, transbordantes e interseccionados com outros marcadores de poder (raça, classe, sexualidade etc.).

A *análítica do poder* de Michel Foucault (2015) nos ajuda a desconstruir a perspectiva dicotômica e cristalizada do poder (homem-opressor *versus* a mulher-oprimida) que alimentou algumas correntes dos movimentos feministas, em especial as teorias do patriarcado. Para o filósofo francês, as relações de poder não se constituem de maneira vertical, mas como um campo de batalha com um enfrentamento de forças, no qual o poder é exercido sobre e através dos corpos e, a partir de suas tecnologias e estratégias, tem como um dos seus principais efeitos fazer com que os corpos sejam identificados como sujeitos. Nesse sentido, o conceito de gênero constitui-se como uma categoria importante para analisar as relações de poder dentro de uma determinada sociedade, auxiliando-nos a entender, por exemplo, como ele opera nas intersecções entre gênero, sexualidade, raça, classe e outros marcadores sociais, na reprodução da *violência simbólica* (Bourdieu, 2002) na internalização do pensamento hegemônico por aqueles que são oprimidos por ele, na criação das *fantasias de poder* (Moore, 2000) que levam os homens a ilusão de que possuem poder como um direito natural e que gera efeitos opostos de orgulho ou angústia devido ao slogan que guia o processo de incorporação da masculinidade hegemônica: *ser homem é ser importante* (Marqués, 1997).

O capítulo analisa ainda o conceito de gênero como algo que produz efeitos sobre e através dos corpos, produzindo-os como homens ou mulheres, masculinos ou femininos, estruturando a percepção e a organização simbólica e material das relações sociais, bem como estabelecendo distribuições desiguais dos recursos, dos instrumentos, dos saberes entre eles. Isso nos leva ao conceito de *performatividade de gênero* de Judith Butler, com o qual a autora propõe que aquilo que estamos acostumados a supor como a origem ou causa de nossas práticas de gênero (uma masculinidade natural) é, na verdade, um conjunto de efeitos produzidos por *atos performativos* de múltiplas origens, repetidos durante toda a vida. Tais atos são reproduzidos por *tecnologias de gênero* (Lauretis, 1994), que controlam os significados sociais e instauram diversas representações de gênero, a partir dos símbolos culturais disponíveis e dos conceitos normativos que produzem as definições binárias de masculino e feminino impostas sobre os corpos, que podem, por sua vez, fracassar ou resistir a esse processo, subvertendo e produzindo outras e novas possíveis representações de masculinidades.

Partindo do referencial teórico apresentado nesses dois primeiros capítulos, “As cenas autoficcionais como ‘performances de possibilidades’” conecta o campo dos *estudos das masculinidades* ao do teatro performativo autoficcional, entendendo que a cena autoficcional tem potência para agir como território estético-político de resistência e tecnologia contra-hegemônicas de gênero capaz de fazer irromper outras performatividades masculinas dissidentes, desviantes e fracassadas. Para tanto, em primeiro lugar, realiza um pequeno sobrevoo histórico, retomando e aprofundando algumas questões já apresentadas anteriormente na dissertação a partir de Arfuch (2010), Foucault (2015), Blanchot (2005), Duque-Estrada (2009), Klinger (2012), Starobinski (1991), Janaína Leite (2014), entre outras(os), nas quais analiso os fundamentos e crenças que fundamentaram o surgimento da autobiografia enquanto gênero literário no século XVIII. Tendo as *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau (1965) como origem hipotética, observo ainda como a sua promessa de “dizer tudo” e apresentar toda a verdade de uma vida reunida em uma narrativa se apresenta também como sua impossibilidade. Em seguida, contextualizo o advento do conceito de *autoficção* na década de 1970, conforme concebido pelo escritor francês Serge Doubrovsky em resposta à pesquisa de seu conterrâneo Philippe Lejeune (2008) a respeito do gênero autobiográfico. Além dessa contextualização, tomo como referência pesquisadores como Collona (2014), Gasparini (2008), Noronha (2008) e Alberca (2013), para elencar os motivos que me levam a utilizar o conceito de autoficção como categoria importante de análise de espetáculos produzidos a partir das experiências de vida dos seus criadores.

Na última parte do capítulo, a obra de Heddon (2008) aparece como importante aporte bibliográfico. A autora sugere que uma possível gênese da cena autoficcional está intimamente conectada com as teorias feministas, ecoando, em especial, a ideia de que o pessoal é político. Dessa forma, a partir dos anos 1970, há uma *guinada subjetiva* (Sarlo, 2007), com uma crescente da prática autobiográfica em diversos campos do conhecimento, estimulada não apenas pelos discursos feministas, como também pelos movimentos negros, pós-coloniais, *queers*, entre outros. As linguagens artísticas não estavam alheias a tal contexto, mas, ao contrário, é possível observarmos a proliferação de espetáculos e performances autofissionais produzidos por sujeitos historicamente marginalizados, que visam a fazer ouvir suas vozes e denunciando sua invisibilidade nas narrativas hegemônicas. A autora nomeia tais trabalhos como *performances de possibilidades*, com o possível sugerindo movimentos que visam à mudança, à criação e ao desejo de transformação e transgressão, visando a construção de relações mais igualitárias. Na tese, aproprio-me desse conceito para pensar de quais maneiras a cena autoficcional, escapando de uma perspectiva individualista, pode revelar as conexões entre os processos de subjetivação e as relações de poder que moldam a sociedade, entre elas, aquelas estruturas pelos marcadores de gênero, bem como operar como ato estético-político com potência para resistir e subverter os imaginários hegemônicos, dando a ver e inventando outras narrativas, subjetividades e modos de existir dissidentes.

No Brasil, há quase duas décadas, podemos observar a relevante expansão do *teatro performativo autoficcional*, com a multiplicação de trabalhos produzidos a partir das experiências vivenciais de seus criadores. Dentro desse contexto, o capítulo “Panoramas de possibilidades no teatro performativo autoficcional” apresenta um mapeamento de espetáculos e performances autofissionais produzidos no país por artistas que se identificam socialmente como homens, nas múltiplas interseções entre gênero, sexualidade, raça, classe e outros marcadores sociais, e que, de alguma maneira, direta ou indiretamente, colocam em jogo as suas performatividades masculinas³. Destaco os trabalhos: *O Narrador* (2014), de Diogo Liberano; *Laura* (2015) e *Aquilo que acontece entre nascer e morrer* (2019), de Fabrício Moser; *Mamãe* (2015), de Álamo Facó; *Ficção #1* (2011), de Thiago Amaral e da Cia. Hiato; *Selvagem* (2023), de Felipe Haut; *Sonho Alterosa* (2013) e *Cair até inventar onda* (2021), de Caio

³ O critério para essa seleção não decorre de um ponto de vista que toma a masculinidade como uma característica inata aos homens. Ao contrário, como será possível perceber no decorrer da tese, realizo uma crítica a essa perspectiva essencialista e cis-heteronormativa, pontuando que masculinidades e femininas são categorias vazias que não correspondem a corpos específicos e afirmando a existência de masculinidades sem homens, como as masculinidades femininas (Halberstam, 2008), que reforçam a dimensão performativa do gênero.

Riscado; *violento*. (2017), de Preto Amparo; *Macacos* (2016), de Clayton Nascimento; *Museu dos Meninos* (2019) e *Arqueologias do Futuro* (2023), de Maurício Lima; *Lou e Leo* (2013), de Leo Moreira Sá; *Filho Homem* (2020), de Bernardo de Assis; *Gordura Trans* (2014-2018) e *El Varón* (2016), de Miro Spinelli; e *A Ilha do Farol* (2022), de João Vicente, sustentando que tais cenas autoficcionais operam como *performances de possibilidades*, ao questionar o modelo hegemônico de masculinidade, dar visibilidade a performatividades masculinas entendidas como *subalternas* ou *marginalizadas* e propiciar a recriação de si por meio de corporeidades porosas, abertas, passivas, penetráveis e/ou da identificação com o que é socialmente entendido como feminino e que, na economia simbólica masculinista, deve ser rejeitado para se tornar um “homem de verdade”.

Enfim, na última parte da tese, aprofundo as análises realizadas nos capítulos anteriores, a partir da escrita de cartas direcionadas a diferentes pessoas da minha família, tendo como base análises críticas de três espetáculos autoficcionais, entrevistas com seus criadores e de minhas próprias experiências vivenciais, investigando os modos pelos quais tais trabalhos enfrentam às políticas de gênero que operam na instituição Família, em seu modelo vertical e hierarquizado, visando à reprodução do sistema hegemônico de relações de gênero. Escrita a partir do espetáculo *O Espigão* (2020), criação do Coletivo Você e Eu e que aborda uma história divisora de águas vivenciada por mim e pela minha irmã, a primeira carta chama minha tia para uma conversa a respeito da urgência tanto do enfrentamento daquilo que, segundo o imaginário masculinista e cis-heteronormativo, nos foi supostamente “programado” antes mesmo de nascer, quanto da afirmação da existência, em toda a sua alegria e prazer, de subjetividades desviantes e fracassadas. A segunda, direcionada à minha irmã, compartilha pensamentos sobre como a reelaboração cênica de experiências vivenciais por meio do investimento na horizontalidade das relações de irmandade pode se constituir em um ato de resistência à pedagogia masculinista e cis-heteronormativa, como podemos observar no espetáculo *Luis-Antônio Gabriela* (2011), da Cia. Mungunzá e direção de Nelson Baskerville. Por fim, abro diálogo com meu pai sobre *Tripas* (2018), espetáculo de Ricardo e Pedro Kosovski, propondo refletir sobre os modelos hegemônicos de masculinidade e paternidade, bem como imaginar outras possíveis fábulas sobre ser pai e ser filho.

CAPÍTULO I – FONTES EPISTEMOLÓGICAS DOS *ESTUDOS DAS MASCULINIDADES*

Há cerca de cinco décadas, pesquisadoras e pesquisadores dos mais diversos campos do saber perceberam a ausência ou escassez de estudos sobre as masculinidades dentro das análises dos sistemas de relações de gênero e as tomaram como objeto de estudo, investigando como são construídas histórica, cultural e politicamente, incorporadas e performadas em configurações de práticas cotidianas que atravessam todas as esferas da vida social. Nascia assim, nos anos 1970, o que ficou conhecido como *Men's Studies* ou, como o sociólogo estadunidense Michael Kimmel (2008) prefere chamar, *Estudos das Masculinidades*. O problema é que, nessa tentativa de definir os significados das masculinidades, essa nova área entrava em um campo de guerra, no qual há um grande investimento de diversos sistemas de conhecimento na disputa pelos sentidos não apenas do termo “masculinidades”, como também de outros, tais como “gênero”, “sexo”, “feminilidades”, “homem”, “mulher” etc.

Lembro-me perfeitamente quando, em um Natal, em 2016, uma das minhas tias deu a mão para o seu neto de três anos de idade e, apontando cada familiar ali presente, pedia que a criança respondesse se a pessoa usava cueca ou calcinha. O que estava em jogo era um teste para saber se aquele futuro adulto estava internalizando “corretamente” os imaginários, os valores e as normas hegemônicas sobre o que é um homem e o que é uma mulher. A resposta esperada pela minha tia se pautava na perspectiva binária do senso comum que entende que homens e mulheres são diferentes e, conseqüentemente, agem, sentem, se comunicam, aprendem e se vestem de maneiras distintas e ponto final. Frequentemente, escutamos que meninos usam cuecas, são mais ativos, bagunceiros e aventureiros, enquanto meninas usam calcinhas e são mais fofas e quietinhas. Outros adjetivos são possíveis tanto para uns, quanto para outras, mas não há, na escolha desses adjetivos, nenhuma análise crítica sobre como as performances de gênero são produzidas, muito menos a percepção de que as próprias noções de “homem” e “mulher” são construções sociais, políticas, culturais, históricas e econômicas.

Evidentemente, o senso comum não nasce do nada, mas se alimenta de outros sistemas de produção do conhecimento que se desenvolveram ao longo da história. Por exemplo, os discursos religiosos, em sua maioria, defendem fervorosamente que as diferenças entre o homem e a mulher foram estabelecidas por Deus na criação do universo e, portanto, modificar tal ordem divina seria um ato pecaminoso, abominável e demoníaco. Em nossa cultura moldada a partir da imposição dos princípios judaico-cristãos, não é de se estranhar que o senso comum divida o mundo em homens-Adão e mulheres-Eva (estas feitas da costela daqueles e, portanto,

inferiores), que se relacionam heterossexualmente e objetivam o casamento e a reprodução.

É importante destacar que, na contramão da perspectiva conservadora da Igreja, o Papa Francisco tem feito declarações em favor dos direitos dos homossexuais. Em janeiro de 2022, declarou que os pais de crianças homossexuais não deveriam condená-las, nem as expulsar da família, mas, por outro lado, apoiá-las⁴. E, ainda em 2020, o Pontífice já havia afirmado que deveriam ser criadas leis que protejam e garantam o direito à união civil entre pessoas do mesmo sexo. Apesar dessas e outras declarações um pouco mais progressistas, a perspectiva conservadora ainda se mantém hegemônica na Igreja Católica em pleno século XXI. O próprio papa permanece dentro dos limites do pensamento heteronormativo, pois, ao mesmo tempo em que afirma que os homossexuais não devem ser condenados, adverte que os atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo são pecaminosos. Em outra declaração, aconselhou os pais para que procurem um psicólogo caso algum filho apresente “sintomas estranhos” e “tendência homossexual”⁵.

No livro *Seis balas num buraco só* (2021), o jornalista e escritor João Silvério Trevisan destaca, como exemplo da força dessa perspectiva heteronormativa dentro da Igreja, a publicação, em 2003, do *Lexicon* eclesiástico, uma espécie de dicionário da ortodoxia católica para o mundo moderno pelo Pontifício *Consiglio per la Familia* do Vaticano e que apresenta uma abordagem conservadora contra tudo o que se desvia de sua moral sexual. Tony Anatrella, padre francês responsável por escrever o verbete sobre a homossexualidade, considera a relação heterossexual como a única possível e que “a prática sexual entre pessoas do mesmo gênero contraria a ordem natural, social e divina, por tornar a sexualidade avessa ao fim procriativo” (Trevisan, 2021, p. 210). De acordo com Trevisan, Anatrella argumenta que há uma “conspiração do lobby homossexual”⁶, afirmando que homofobia é “um termo utilizado por associações homossexuais para estigmatizar todos os que se interrogam e não aceitam a banalização e a ‘normalização’ da homossexualidade” (Anatrella apud Trevisan, 2021, p. 211-212). O que o padre Anatrella não percebe – ou finge não perceber – é que a estrutura do sistema de pensamento que produz a sua fala foi responsável por, historicamente, “banalizar” a própria

⁴ APOIE seus filhos caso eles sejam gays. **CNN Brasil**. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/apoie-seus-filhos-caso-eles-sejam-gays-diz-o-papa-francisco-aos-pais/>. Acesso em 10 maio 2022.

⁵ VERDÚ, Daniel. Papa Francisco apoia união civil entre homossexuais. **El País**, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/sociedade/2020-10-21/papa-francisco-apoia-uniao-civil-entre-homossexuais.html>. Acesso em 10 maio 2022.

⁶ Segundo Trevisan, lobby homossexual é um “argumento-clichê consagrado nas horas do obscurantismo” (Trevisan, 2021, p. 211), resgatado pelo padre Anatrella para classificar e atacar os movimentos LGBTQIAP+.

heterossexualidade e, ao mesmo tempo, invisibilizar seu processo de construção como condição normal ou natural do ser humano. Por outro lado, todos aqueles que não se encaixassem dentro dessa “normalidade” era tomado como um erro da natureza, um desvio das leis divinas. Isso possibilitou, por exemplo, que, durante os anos 2000, Anatrella, ao ocupar cargos importantes nos papados de João Paulo II e Bento XVI, mobilizasse campanhas contra a despatologização da transexualidade e a criminalização da homofobia e conduzisse sessões terapêuticas de cura da homossexualidade. Porém, no avesso dessa moral cis-heteronormativa, encontram-se milhares de denúncias de pedofilia contra membros da igreja (desde o baixo até o alto clero)⁷. Em 2016, por exemplo, o próprio padre Anatrella foi alvo de diversas acusações que revelaram que ele cometia abuso sexual em seus pacientes desde a década de 1970.

Neste contexto, não é de se estranhar que uma das principais bandeiras dos fundamentalistas religiosos seja a proteção das crianças contra a temida “ideologia de gênero”⁸. No Brasil, podemos encontrar essa “defesa”, por exemplo, no “Programa Escola sem Partido”, criado em 2004 e que, misturando perspectivas ultraconservadoras de direita, neoliberalismo, fundamentalismo religioso católico e neopentecostal, ganhou força nos últimos anos com a eleição e o (des)governo de Jair Bolsonaro, a divulgação de *fake news* que alimentam o pânico moral e a proposição de diversos projetos de lei debatidos e votados nas câmaras municipais, assembleias legislativas e no congresso nacional. Em 2022, o Colégio Católico Recanto do Espírito Santo, em Itaúna/MG, cidade onde eu cresci, divulgou uma cartilha alertando os pais contra os perigos dos símbolos utilizados pelas “principais ideologias anti-família”, que, segundo a escola, fariam de tudo para “se instalar em nosso meio e utilizam, principalmente, os materiais infantis e com estampas que parecem ser ingênuos”. Entre os símbolos, estão o unicórnio e o arco-íris que teriam sido apropriados pela militância LGBTQIAP+ e pela “demoníaca” ideologia de gênero. A cartilha foi alvo de muitas críticas e denúncias no Ministério Público de Minas Gerais. Todavia, esse não foi o primeiro material divulgado pelo colégio com esse teor. Em 2021, uma postagem na sua página do Instagram sugeria que o estupro era responsabilidade das mulheres e do modo como elas se vestem. Depois das críticas, o colégio apagou a postagem da rede social. O que podemos perceber é que essa “proteção” das

⁷ Só nos Estados Unidos, Trevisan sublinha que cerca de 100 mil crianças e adolescentes foram abusados por 7002 religiosos católicos, entre 1950 e 2018, o que levou a ao pagamento de 2,5 bilhões de dólares em indenizações (Trevisan, p. 2021, p. 212-213).

⁸ A expressão “ideologia de gênero” foi criada por conservadores católicos no final do século XX e apropriada por diversos outros setores conservadores e reacionários no Brasil como forma de se referir de maneira pejorativa à questões abordadas pelos estudos de gênero, feministas e *queer*.

crianças reflete a defesa violenta de um sistema de relações de gênero cis-heterossexual, masculinista e patriarcal intensamente desestabilizado pelos avanços de diferentes correntes dos movimentos feministas, LGBTQIAP+, negros, dos Estudos de Gênero e das Teorias *Queer* nas últimas décadas.

Figura 1: Cartilha distribuída pelo Colégio Recanto do Espírito Santo em 12/01/22 (Frente).



COLÉGIO
*Recanto do
Espírito Santo*
EDUCAR É VERDADE E NO CADERNO PARA A VIDA

Paz e Alegria!
Comunicado 001/2022

Desenhos ingênuos no material escolar?

A proximidade do início do ano letivo é momento oportuno para refletir sobre a influência da moda nos materiais escolares.

Mochilas, cadernos, estojos e demais materiais “da moda” se tornaram sonhos de consumo para crianças, adolescentes e até mesmo de adultos. Não raras vezes, são os pais que escolhem e oferecem aos seus filhos os itens repletos de estampas e personagens do momento.

Contudo, tal como acontece nas roupas, as estampas nos objetos que utilizamos também dizem muito a respeito do que vivemos e acreditamos. Aliás, a moda é um forte instrumento de identificação de grupos.





Você já pensou que a escolha dos itens escolares também faz parte da formação das crianças? Antes de escolher, faça a si mesmo algumas perguntas: Qual o significado desta estampa? O que ela representa para meus filhos?

Questões assim precisam estar bem claras aos pais e, a seguir, serem trabalhadas com seus filhos. Não basta engolir que “está na moda” ou “todo mundo tem”. A boa formação implica em renúncias, sendo diferente e autêntico quando necessário.

Eu sei que nem sempre é fácil. Às vezes é mesmo doloroso ver um filho triste por não ter a mesma mochila, estojo, lancheira etc que seu coleguinha tem. Mas dor e frustração fazem parte de uma boa educação e, nesta hora, os pais têm o importante papel de mostrar as razões e defender os seus valores.

Há anos, era comum ver jovens estampando o “A” de anarquia, que é a ruptura com toda e qualquer organização e hierarquia. Ou seja, um rebeldia completa. Os cadernos e camisetas com caveiras (cultura de morte), foice e martelo e com o rosto de Che Guevara (grande assassino e revolucionário comunista), estão na moda há décadas. Mas hoje vejo também outros riscos.





Fonte: <https://g1.globo.com/mg/centro-oeste/noticia/2022/01/19/divulgada-por-escola-em-itauna-cartilha-diz-que-arco-iris-e-unicornios-sao-simbolos-que-afrontam-a-familia.ghtml>

Figura 2: Cartilha distribuída pelo Colégio Recanto do Espírito Santo em 12/01/22 (Verso).

COLÉGIO

Recanto do

Espírito Santo

EDUCAR NA VERDADE E NO CAMINHO PARA A VIDA



As principais ideologias anti-família têm feito de tudo para se instalar em nosso meio e utilizam, principalmente, os materiais infantis e com estampas que parecem ingênuas. O arco-íris que é um símbolo de aliança de Deus com seu povo foi raptado pela militância LGBT, que o utiliza em suas bandeiras que têm, atualmente, seis cores: vermelho, laranja, amarelo, verde, anil e violeta.

Também tem sido muito presente no cotidiano infantil a figura do unicórnio². Ele é sempre apresentado como uma figura doce e encantadora. Sua origem é diversa, mas o perigo é o que ele representa atualmente, pois também é utilizado por personalidades para identificar alguém de "gênero não binário", que não se identifica como homem, como mulher e nem mesmo como um transexual. Ou seja, não se enquadra em nada e vive totalmente sem padrões. Resumindo, é mais um símbolo contrário à lei natural, contrário aos planos de Deus. Um exemplo disso foi dado pela Burger King que lançou, em 2018, o Shake Unicórnio especialmente para a parada gay em São Paulo.



Você já deve ter entendido como é grave embarcar na moda sem questioná-la. E se são símbolos desconhecidos, procure saber o significado ou simplesmente os evite e faça opção por aqueles que você tem certeza que representam seus valores.

[1] A primeira versão da Bandeira LGBT, em 1978 em São Francisco, EUA, tinha 8 cores, pois o rosa foi adicionado ao espectro das sete cores. Já houve também versões com uma faixa preta indicando vítimas da Aids, mas a versão atual do orgulho LGBT tem as cores vermelho, laranja, amarelo, verde, anil e violeta.

[2] Há muitos relatos antigos sobre a crença na existência dos unicórnios, desde a Mesopotâmia. Em algumas traduções da Bíblia pode ser encontrada a palavra unicórnio (animal de um só chifre) em várias passagens mas, nas traduções mais aceitas pelos católicos é utilizado búfalo, touro ou boi selvagem. Na Europa, durante a Idade Média, havia grande comércio do valorizadíssimo chifre de Unicórnio, mas que não passava de penas de narval, uma espécie de baleia. O comerciante e explorador Marco Polo relatou que acreditava que os rinocerontes que conheceu na Ásia fossem uma espécie de unicórnio. Escritores de boa fama como CS Lewis falam em unicórnios. Atualmente, empresas de tecnologia com ideias inovadoras e que rapidamente crescem, atingindo valores acima de um bilhão de dólares são conhecidas como startups unicórnios.

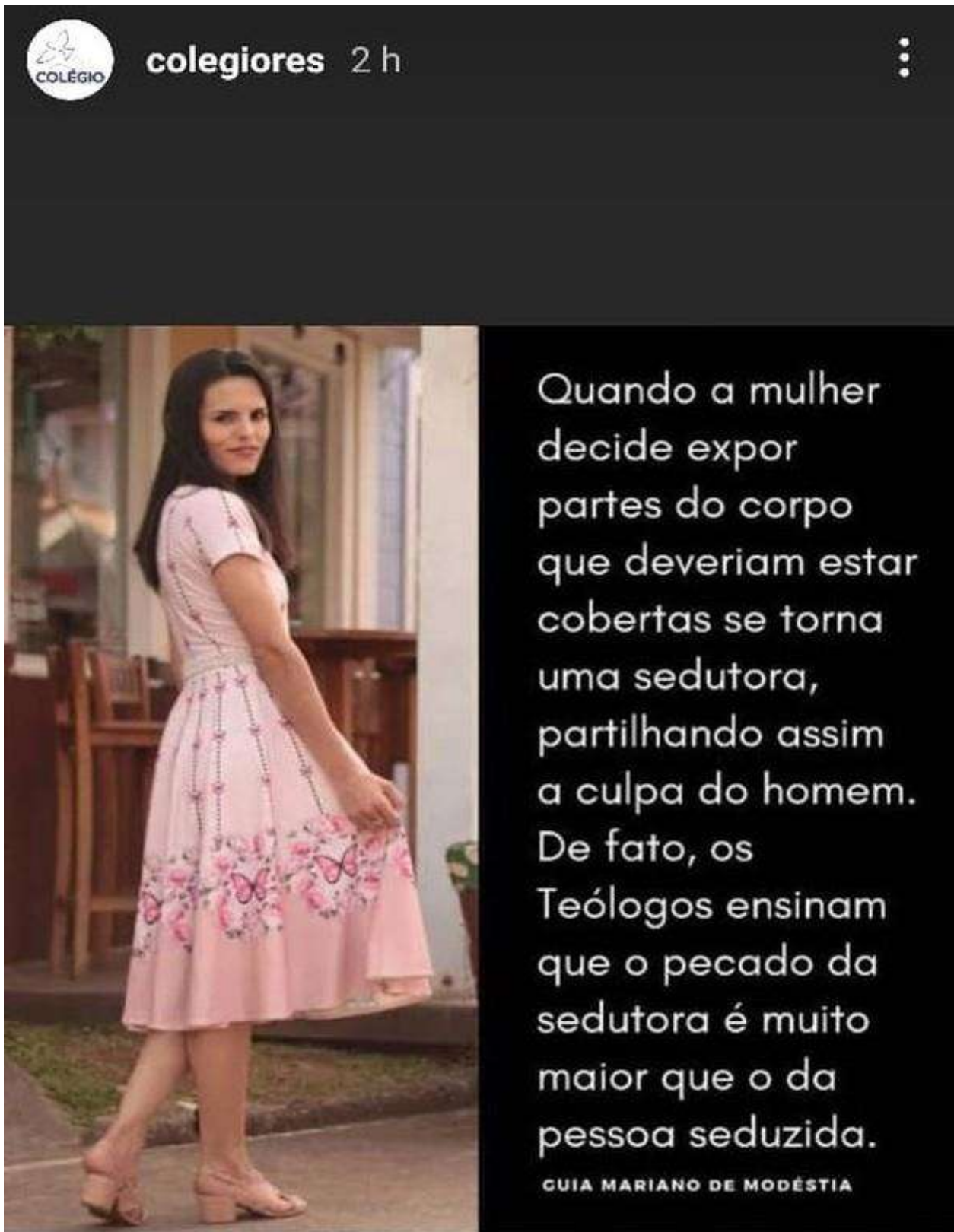
A Direção

Itaúna, 12/01/2022



Fonte: <https://g1.globo.com/mg/centro-oeste/noticia/2022/01/19/divulgada-por-escola-em-itauna-cartilha-diz-que-arco-iris-e-unicornios-sao-simbolos-que-afrontam-a-familia.ghtml>

Figura 3: Post publicado pelo perfil do Colégio Recanto do Espírito Santo no Instagram, em 01/06/2021.



Fonte: <https://g1.globo.com/mg/centro-oeste/noticia/2022/01/19/divulgada-por-escola-em-itauna-cartilha-diz-que-arco-iris-e-unicornios-sao-simbolos-que-afrontam-a-familia.ghtml>

Quando os argumentos dos discursos religiosos não são suficientes, a biologia ocupa o seu lugar para argumentar que são as informações anatômicas, genéticas, hormonais que determinam a produção dois corpos diferentes. Cada um desses corpos desenvolve órgãos especializados (pênis e testículos ou vaginas, útero, ovários e seios) e algumas especificidades fisiológicas, como a produção de espermatozoides em corpos com testículos e pênis e de óvulos e do ciclo menstrual nos corpos com útero e ovários⁹. Tal como diversas outras espécies de animais e plantas, os humanos também se utilizam da existência desses corpos diferenciados em seu sistema de reprodução sexuada, ou seja, uma reprodução que combina as informações genéticas do macho e da fêmea e produz um ou mais corpos diferentes dos dois anteriores. Segundo a socióloga australiana Raewyn Connell, no livro *Gênero: uma perspectiva global* (2015), especula-se que a reprodução sexuada, ao permitir uma maior rapidez de mutações e prevenir o acúmulo de mutações danosas, seja mais vantajosa evolutivamente do que as reproduções assexuadas, que geram cópias de um indivíduo da espécie.

Em uma perspectiva masculinista e cis-heteronormativa, uma das primeiras interpretações em relação a essa estrutura biológica é que a existência desses corpos diferenciados determina e explica os desejos e as identidades sexuais. Pressupõe-se, como dado da natureza, uma coerência cis-heterossexual entre sexo, gênero e prática sexual. Dessa forma, os corpos com pênis são naturalmente homens, masculinos, desejam e se relacionam com corpos com vaginas, entendidos, por sua vez, como mulheres e femininos. Ou seja, esses corpos não apresentam apenas algumas diferenças fisiológicas e órgãos especializados distintos, mas são lidos em sua totalidade como opostos e complementares, como se o destino de um fosse ser se acoplar no outro.

Segundo a socióloga brasileira Berenice Bento, “o discurso de que há uma complementaridade entre os sexos, onde cada um irá atuar de acordo os desígnios de sua natureza, passa a estruturar as expectativas em relação às performances dentro e fora das práticas sexuais” (Bento, 2021, s/p). A libido e o prazer sexual se reduzem aos órgãos especializados – pênis e vagina -, denominados como órgãos sexuais, e a uma relação sexual falocentrada, isto é, focada na penetração do pênis na vagina. Todas as outras possibilidades de

⁹ Connell lembra que os corpos da espécie humana não são completamente dimórficos, mas que existe um número considerável de corpos intersexos, “como fêmeas sem um segundo cromossomo X, machos com um cromossomo X extra, padrões hormonais anômalos ou contraditórios, e uma variedade surpreendente de formas genitais sem padrão, tanto interna quanto externamente” (Connell, 2015, p. 88). Muitas vezes, tais corpos são considerados pela autoridade médica heteronormativa como distúrbios, incentivando os pais a optar por procedimentos cirúrgicos para uma “adequação”. A autora apresenta a estimativa realizada pela bióloga Anne Fausto-Sterling de que os corpos intersexos representariam cerca de 1,7% dos nascimentos.

prazer corporal, desejo e práticas sexuais são entendidas como incoerentes, contrárias à natureza, ilegíveis, criminosas ou abjetas e sujeitas, assim, a todo tipo de violência simbólica e material, como, por exemplo, os muitos assassinatos que fazem do Brasil um dos países onde mais se mata pessoas LGBTQIAP+. O Observatório de Mortes Violentas de LGBTI+, criado pelos grupos Acontece Arte e Política LGBTI+ e Grupo Gay da Bahia, informou que, entre 2000 e 2020, cerca de cinco mil pessoas LGBTQIAP+ foram mortas em decorrência do preconceito no Brasil¹⁰. Somente entre 2016 e 2017, 52% dos 325 assassinatos de travestis e transexuais registrados no mundo aconteceram no Brasil¹¹.

É inegável a existência da violência contra essa comunidade. Ao mesmo tempo, destaca-se que não é uma violência qualquer fruto de um processo de formação socioespacial-desigual, é uma violência que mata, fere e brutaliza esses corpos, expondo-os ao ridículo e a extremos processos de exclusão por serem quem e como são (Observatório, 2021, p.10).

Esses atos refletem posicionamentos de diversos políticos conservadores, como de Levy Fidelix que, em 2014, afirmou¹² em pleno debate entre presidenciáveis realizado pela TV Record que “aparelho excretor não reproduz”¹³ ou do próprio ex-presidente Jair Bolsonaro que se notabilizou pelos recorrentes ataques às mais diversas minorias, incluindo as minorias sexuais e de gênero.

Em um processo metonímico, a corporeidade e subjetividade são explicadas pela presença de um ou outro órgão especializado. A presença do pênis produziria, por exemplo, a expectativa por um conjunto de posturas e movimentos corporais, tônus e tensões musculares, ritmos e velocidades e gestos que determinariam se aquela corporeidade está de acordo com o que se espera de um “homem de verdade”. A ativista e escritora brasileira Helena Vieira, no seu

¹⁰ OBSERVATÓRIO DE MORTES VIOLENTAS DE LGBTI+ NO BRASIL – 2020: relatório da Acontece Arte e Política LGBTI+ e Grupo Gay da Bahia. Disponível em: <https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2021/05/observatorio-de-mortes-violentas-de-lgbti-no-brasil-relatorio-2020.-acontece-lgbti-e-ggb.pdf>. Acesso em 09 maio 2022.

¹¹ A LGBTFOBIA no Brasil: os números, a violência e a criminalização. Fundo Brasil. 2019. Disponível em: <https://www.fundobrasil.org.br/blog/a-lgbtFOBIA-no-brasil-os-numeros-a-violencia-e-a-criminalizacao/>. Acesso em 09 maio 2022.

¹² A afirmação foi feita após a então candidata do PSOL, Luciana Genro, perguntar os motivos que levam aqueles que se dizem defensores da família a recusar o reconhecimento da família homoafetiva. Fidelix ainda associou a homossexualidade à pedofilia e sugeriu que os homossexuais deveriam se tratar “bem longe daqui”. As declarações de Fidelix levaram a OAB a pedir a cassação de sua candidatura e o Procurador-Geral da República Rodrigo Janot a instaurar um procedimento para apuração das declarações homofóbicas do candidato, além de motivar revolta nas redes sociais e atos pelas ruas do Brasil, como um “beijado gay” na Avenida Paulista

¹³ “APARELHO EXCRETOR NÃO REPRODUZ”, DIZ LEVY FIDELIX. UOL, 2014. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/redacao/2014/10/03/aparelho-excretor-nao-reproduz-veja-frases-da-semana.htm>. Acesso em 09 maio 2022.

canal do YouTube, ministrou o curso “A invenção da heterossexualidade¹⁴” (2021), no qual lembra que, quando nos deparamos com um corpo com pênis que não se encaixa no conjunto de comportamentos esperado em tais corpos, logo o pensamento masculinista o rotula como homossexual, ainda que esse corpo nunca tenha tido relação, nem desejo sexual com outro corpo com pênis. No interior dessa regulação de gênero, na qual a coerência cis-heteronormativa é esperada, tal corpo corre o risco de não ser reconhecido como masculino, nem como homem, visto que “um homem de verdade é um homem heterossexual” (Vieira, 2021, s/p). Ou, melhor dizendo, se o que está em jogo extrapola as práticas e desejos sexuais, um “homem de verdade” será sempre um homem que se enquadre na heteronormatividade, definida pelo sociólogo brasileiro Richard Miskolci (2012) como a “ordem sexual do presente” e que supõe que todas as pessoas são heterossexuais ou devem se comportar dentro das normas heterossexuais (“homens masculinos” e “mulheres femininas”), mesmo que elas não tenham desejos ou práticas heterossexuais. Por sua vez, a socióloga Berenice Bento afirma que

A força regulatória da heterossexualidade enquanto uma norma está em regular o desejo não apenas das pessoas heterossexuais, mas de atravessar todas as relações, daí portanto, ser um equívoco vincular as heteronormas exclusivamente às pessoas heterossexuais. Talvez um dos lugares onde se possa notar com cores mais fortes a heteronormatividade operando na produção do desejo seja nos sites de relacionamento gay. Neste espaço o par dicotômico ativo/passivo está ali, produzindo hierarquias e economias do desejo (Bento, 2021, s/p).

Neste sentido, é curioso observar como a interpretação masculinista e cis-heteronormativa das diferenças biológicas que dividem os corpos entre machos-homens e fêmeas-mulheres, também liga os comportamentos sociais e morais a uma suposta essência masculina ou feminina inata a esses corpos. Essa interpretação será (re)produzida por intelectuais inspirados por correntes da sociobiologia e da psicologia evolucionista que, em uma perspectiva darwinista social, ajudaram a popularizar “a ideia de uma base biológica para todas as formas de diferença social” (Connell, 2015, p. 124). Essa perspectiva possibilitou o surgimento de regimes totalitários marcados por discursos violentos e de ódio relacionados a questões de raça, de classe e de gênero. Ao mesmo tempo, influenciou o desenvolvimento da estética naturalista e, no teatro, diversos dramaturgos se apropriam de conceitos propostos por Charles Darwin, aplicando ao ser humano em sua relação intersubjetiva e com o meio social.

Em *Senhorita Júlia* (1970), do dramaturgo sueco August Strindberg, por exemplo, o tom

¹⁴ VIEIRA, Helena. **Aula A Invenção da Heterossexualidade com Helena Vieira**. Youtube, 26 de janeiro de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mt2dbhRYAE4&ab_channel=PausaParaoFimdoMundo.

darwiniano da luta pela sobrevivência e para demonstrar quem é mais forte e resistente marca todo o conflito entre Júlia e Jean, seja na confrontação entre classes (a aristocrata/patroa X o empregado), seja no conflito de gênero (a mulher X o homem). Vivendo o final do século XIX, o autor teve contato com a primeira onda dos feminismos. Entretanto, na leitura do prefácio à peça, é possível observar que sua posição não se alinhava com as lutas e reivindicações feministas. Por exemplo, ao analisar o jogo de poder entre as personagens, afirma que

A superioridade de Jean em relação à senhorita Júlia não consiste somente em que ele está ‘subindo na vida’, mas, também, em que é um homem. Sexualmente, o aristocrata é ele, por sua virilidade, seus sentidos mais desenvolvidos e sua capacidade de iniciativa. Sua inferioridade deve-se, principalmente, ao ambiente social que provisoriamente vive e do que é provável que só possa libertar-se largando a libré de criado. Sua mentalidade de escravo manifesta-se no profundo respeito que tem pelo conde, as botas e na sua superstição religiosa (Strindberg, 1970, p. 8-9)

Para o homem Strindberg, a superioridade dos homens em relação às mulheres não é uma construção social, mas um dado natural decorrente da virilidade, de sentidos mais desenvolvidos e da capacidade de iniciativa. Se, sexualmente, na visão do autor, o homem é o aristocrata, deveria a mulher apresentar uma “mentalidade de escravo” em relação a ele? Mas e quando ela se afasta de sua suposta natureza, isto é, do comportamento socialmente esperado? Ela só pode estar em queda e as consequências são o destino trágico, como o que leva Júlia ao suicídio no final da peça. Para o dramaturgo, a sua protagonista é uma “meia-mulher”, não apenas no sentido daquelas mulheres que odeiam os homens e, portanto, negar o imaginário masculinista que afirma que uma mulher só pode ser inteira se ama e está a serviço dos homens. Ela é uma “meia-mulher” também por abrir “caminho na vida vendendo-se, não por dinheiro, como antigamente, mas por posições sociais, condecorações, distinções e diplomas” (Ibidem, p. 6), ou seja, comportamento socialmente considerado como inato aos homens.

Júlia se torna uma “meia-mulher” tanto por herdar geneticamente o temperamento da mãe, quanto por uma educação equivocada. Para o autor, o problema no temperamento da mãe está em apresentar ideias feministas de igualdade entre homens e mulheres, não desejar casamentos, nem filhos e assumir a administração da propriedade, dando tarefas consideradas masculinas às mulheres e femininas aos homens. Além disso, Júlia é educada para se tornar o exemplo de que uma mulher pode fazer tudo os homens fazem (andar a cavalo, caçar, mover o arado). Na perspectiva essencialista reproduzida por Strindberg, a consequência é que a protagonista é criada com o “sexo pouco marcado” e sua vida só pode tornar-se um suplício. Uma vida que se destrói, “seja porque seus instintos reprimidos rompem os diques, seja, ainda, porque se frustram suas esperanças de alcançar o homem” (Ibidem, p. 6). O destino trágico de

Júlia se constrói, do ponto de vista do homem Strindberg, na luta contra sua natureza de mulher, o que a torna degenerada, fraca, sem resistência e, portanto, uma presa para Jean. No final, a única saída possível ao enfrentar as consequências de sua “queda” é o suicídio, enquanto a Jean é permitido continuar a viver. Apesar de o dramaturgo afirmar que não pretende pregar sermões moralistas, o que podemos observar é a presença do imaginário hegemônico masculinista em sua análise da personagem Júlia, em uma perspectiva essencialista que toma os comportamentos sociais como resultados das supostas diferenças existentes entre os corpos. Neste sentido, é até possível lutar contra a natureza, porém o resultado será trágico.

Da mesma forma, uma série de intelectuais, em sua grande maioria homens e a serviço do sistema hegemônico de relações de gênero, sustenta que o patriarcado e a dominação masculinista se justificam pela presença de testosterona nos corpos com pênis, o que lhes ofereceria uma suposta “vantagem agressiva e violenta” na competição pelos altos postos de poder na sociedade. Por esse motivo, a superioridade dos homens não só se justificaria, como se faria necessária para a proteção dos corpos com vagina e útero, lidos socialmente como mulheres e entendidos como inferiores e frágeis.

Tais interpretações essencialistas resistem e seguem apontando comportamentos de gêneros que seriam consequências das características inatas a um ou outro corpo. Como lembra Vieira, desta vez na aula de “Introdução ao Feminismo Decolonial¹⁵” (2020), é muito comum nos depararmos, nas redes sociais, com postagens denunciando pais por não pagarem a pensão dos seus filhos e, como resultado, aparecem diversos homens nos comentários afirmando: “Isso não é coisa de homem! Homem que é homem assume suas responsabilidades”. Evidentemente, no meio desses comentários, também existem várias respostas de mulheres: “Homem é tudo igual mesmo. Um bando de irresponsáveis!”. Por mais que apresentem duas definições contraditórias sobre o que é ser homem, os dois grupos parecem concordar em um aspecto: os comportamentos morais do homem são determinados por uma suposta essência inata presente nos homens, ainda que não se entre em consenso acerca dessa essência significar uma responsabilidade ou uma irresponsabilidade natural.

Todo esse contexto de disputa se complexifica quando percebemos que esses sistemas de conhecimento – o senso comum, os discursos religiosos, as teorias da sociobiologia e da psicologia evolucionista, entre outros – não estão isolados, mas se reforçam, se sobrepõem e se contaminam. Mais do que isso, como podemos observar, as relações que tais discursos

¹⁵VIEIRA, Helena. **Aula Introdução ao Feminismo Decolonial com Helena Vieira**. Youtube, 12 de agosto de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ixb09EHdzuw&ab_channel=PausaParaoFimdoMundo

estabelecem entre si também estão intimamente conectadas com práticas cotidianas violentas e opressivas, que, por sua vez, legitimam e sustentam as relações de poder masculinistas e cis-heteronormativas, em um circuito de interferência mútua. Se, por um lado, as performances de gênero incorporam os discursos produzidos por esses sistemas, por outro, muitas vezes, elas podem também produzir resistência e subversão, afetando, modificando e produzindo outros discursos sobre o gênero. É assim que, desde meados do século XIX, determinados movimentos sociais alimentam teorias dos mais diversos campos do conhecimento, desestabilizando a ideia de que a masculinidade e a feminilidade são características inatas dos corpos. A partir da virada para o século XX, diversas teorias, em especial da psicanálise e das ciências sociais, ao analisarem a questão das diferenças sexuais, começam a desmontar as perspectivas essencialistas, levando à afirmação de que não há uma ordem – divina ou biológica – que compulsoriamente liga corpos sexuais a práticas específicas, mas o gênero é, desde sempre, uma construção precária, instável, frágil, cultural, histórica, múltipla, interseccionada com outros marcadores sociais (raça, classe, sexualidade, etnia etc.), fundamentalmente ligada às relações de poder e que atravessa todas as estruturas e instituições sociais.

1.1- As teorias psicanalíticas e a construção precária da masculinidade

A psicanálise, em suas mais variadas correntes teóricas, foi um dos primeiros campos do conhecimento a realizar leituras aprofundadas sobre o desenvolvimento da sexualidade e do gênero e a oferecer apontamentos sobre a masculinidade, gerando uma desestabilização das crenças naturalistas e revelando que o gênero constitui uma complexa e precária construção, cheia de contradições e conflitos. Ainda no final do século XIX, dialogando com a efervescência cultural e política do período (desenvolvimento de vanguardas artísticas, avanço de ideias sociais radicais, conquistas das diversas correntes dos movimentos feministas, nova onda de expansão imperial), o médico vienense Sigmund Freud revolucionou a forma como a sociedade ocidental entendia o sujeito e sua constituição nas esferas do consciente e do inconsciente. Nesse processo, mesmo que ainda se localizem dentro de uma estrutura de poder masculinista e, como lembra o psicólogo e psicanalista Paulo Roberto Ceccarelli, no artigo “A Construção da Masculinidade” (1997), tomem o fato de possuir um pênis como “uma garantia, espécie de salvo-conduto, permitindo a passagem “natural” da fase masculina à masculinidade” (Ceccarelli, 1997, p. 52), é justo dizer que as teorias freudianas criaram fissuras em muitas das ideias existentes no período sobre a sexualidade e o gênero e abriram diversas portas – nas investigações sobre a construção da masculinidade – mesmo que muitas delas, como lembra Connell (2003), o médico vienense não tenha ousado atravessar.

Apesar de, no começo de suas investigações, Freud ter tomado a sexualidade feminina como um dos seus principais focos, as teorias sexuais do médico vienense estão baseadas fundamentalmente sobre o desenvolvimento do menino, a partir da narrativa do complexo de Édipo, “a representação inconsciente pela qual se exprime o desejo sexual ou amoroso da criança pelo genitor do sexo oposto e sua hostilidade com o genitor do mesmo sexo” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 166). O psiquiatra e psicanalista argentino Juan-David Nasio (2007) define o Complexo de Édipo como um “despropósito sexual”, no qual o desejo sexual próprio de um adulto é vivido inconscientemente por uma criança de quatro anos de idade. Tomando os pais como objetos do desejo, a criança edipiana sexualiza os pais, “imitando sem pudor nem senso moral seus gestos sexuais de adulto (Nasio, 2007, p. 10). Nesse processo, a criança sente felicidade ao desejar e obter prazer dos pais, mas também angústia e medo. Teme a possibilidade de um corpo desgobernado pelos impulsos libidinais, a falta de controle mental do desejo e a punição pela lei do incesto que proíbe tomar os pais como objetos sexuais. No meio desse conflito entre alegria e medo, a criança aprende a ajustar e limitar seus impulsos em um processo de socialização do desejo, que a leva a dessexualizar os pais, descobrir o pudor, o senso moral e a construir sua identidade sexual, tornando-se disponível para objetos de desejo legítimos.

A narrativa freudiana sobre a crise edipiana tem como conflito central a relação pênis-Falo e castração. Nasio afirma que, para o menino de quatro anos de idade, o pênis se impõe como a parte do corpo mais rica em sensações, como a referência principal para todos os outros prazeres. Nessa fase, “todo prazer corporal, seja qual for o lugar excitado, repercute no nível de seu pequeno pênis sob a forma de um arrepio de prazer (Ibidem, p. 21). Ao impor-se como a zona de prazer dominante, o pênis se torna o órgão do corpo mais amado e aquele que exige mais atenção. Torna-se um objeto narcísico precioso, que a criança sente orgulho em possuir. Ao mesmo tempo, transforma-se em representação do poder absoluto e da força viril. Por outro lado, o autor afirma que o excesso de exposição faz com que o pênis também seja percebido como um órgão frágil e, portanto, símbolo de vulnerabilidade e fraqueza. Dessa forma, quando

esse apêndice, eminentemente excitável, nitidamente visível, erétil, manipulável e altamente valorizado torna-se aos olhos de todos – meninos e meninas – o representante do desejo, nós o chamamos de ‘Falo’¹⁶. O Falo não

¹⁶ Segundo J. Laplanche (1991), o termo “falo” era utilizado na antiguidade greco-latina para designar a representação figurada (pintura, escultura etc.) do órgão sexual masculino – objeto de veneração de importante destaque em cerimônias e rituais de iniciação. O falo ereto simbolizava, nos rituais itifálicos (do grego *ithus*, reto), o poder soberano, a virilidade transcendente, mágica ou sobrenatural. Roudinesco e Plon afirmam que tais rituais estavam presentes em diversas religiões pagãs ou orientais e foram rejeitadas pela ascensão e hegemonia das religiões monoteístas que as consideravam bárbaras e primitivas. A literatura psicanalítica contemporânea, especialmente a partir de Lacan, reatualiza a

é o pênis enquanto o órgão. O Falo é um pênis fantasiado, idealizado, símbolo da onipotência e de seu avesso, a vulnerabilidade” (Ibidem, p. 22)

É a partir dessa noção que Freud nomeia essa fase do desenvolvimento libidinal de “fase fálica”. Nela, há a presença da ficção infantil que leva o menino a crer que todas as pessoas são dotadas de um Falo, ou seja, que são tão fortes quanto elas mesmas. Porém, em algum momento, o menino observa o corpo nu de uma menina ou de sua mãe, percebe que elas não têm o pênis-Falo e essa ausência é interpretada não como a presença de um órgão diferente, mas como a existência de corpos castrados. Simultaneamente, a criança inconscientemente passa a temer que seus desejos incestuosos a levem a ser punida com a castração de seu órgão viril e, simbolicamente, de sua própria potência, orgulho e prazer. Finalmente, esse medo precipita o fim da crise edipiana, pois leva o menino a salvar seu “precioso” e “amado” pênis-Falo em detrimento dos pais como objeto de prazer.

Na perspectiva do complexo de Édipo, todos os homens são habitados pela angústia da castração, que é intrínseca ao desejo e do psiquismo masculinos e permanece onipresente na relação do homem com a masculinidade durante toda a vida. A consequência disso é que as performances de masculinidade se constituem sempre como uma construção precária, que precisam sempre ser constantemente reafirmadas. A possibilidade de derrota ou ameaça a essa estrutura frágil pode fazer com que o homem reviva o complexo de castração e levá-lo a um sentimento de perda de sua força viril e masculina. Nasio oferece um exemplo significativo do pênis-Falo como grande calcanhar de Aquiles da masculinidade em sua configuração hegemônica. Imagine uma cobrança de falta em um jogo de futebol e direcione sua atenção para a formação da barreira: uma parede humana, com homens lado a lado, todos com as mãos posicionadas protegendo o pênis. Na hora que o jogador adversário chuta a bola na direção do gol, espontaneamente, os homens da barreira se movimentam buscando, inconscientemente, evitar que ela os atinja. “Preocupados em se preservar, negligenciam sua missão, que é bloquear a bola” (Ibidem, p. 39) e a consequência disso, muitas vezes, é que a bola atravessa a barreira e vai parar no fundo das redes.

Para os autores, essa busca pela preservação da virilidade é tão grande que o homem que busca reafirmar a masculinidade pode arriscar tudo – inclusive sua vida –, menos o seu orgulho e a sua honra como “homem de verdade”, como macho viril. Isso acaba por resultar em

utilização do termo “Falo”, diferenciando de “pênis”: enquanto este último designa o órgão masculino na sua realidade corporal, o primeiro sublinha o seu valor simbólico (Laplanche, 1991, p. 167). Na década de 1960, o filósofo francês Jacques Derrida propõe o termo “falocentrismo”, destacando a importância tanto do logos platônico quanto do valor simbólico do Falo nos modos de produção de imaginário da cultura ocidental.

performances grotescas do modelo de masculinidade hegemônica, compostas pela repressão excessiva de qualquer traço socialmente ligado ao feminino e uma acentuação dos comportamentos socialmente entendidos como masculinos, o que leva a práticas masculinistas violentas exacerbadas contra outras pessoas (assédio, estupro, espancamento, pornografia, homofobia, efeminofobia¹⁷) e contra si mesmo (negação e repressão de determinados sentimentos, prazeres e desejos, constante vigilância dos comportamentos, condutas que colocam em risco a própria vida, tais como negligência com cuidados preventivos com a saúde, comportamento agressivo no trânsito e alto consumo de drogas ilícitas e lícitas¹⁸).

Nesse recorte interessado e específico das teorias de Freud, é possível perceber que o médico vienense, mesmo tomando a masculinidade como algo próprio dos corpos com pênis, cria fissuras nas crenças naturalistas, propondo que a masculinidade é sempre resultado de um processo constante que leva a construções complexas, precárias e incertas, compostas por diferentes camadas que coexistem e se contradizem umas às outras. Porém, ao romper as crenças naturalistas, ele as substitui por uma racionalidade que prega uma normalidade. Por mais que levante a hipótese de que a constituição libidinal humana seja bissexual, coexistindo no inconsciente a masculinidade e a feminilidade, sua teoria é movida por um pensamento cis-heteronormativo que guia o modelo proposto no Complexo de Édipo e organiza o desenvolvimento “normal” dos corpos com pênis como masculinos e heterossexuais.

Por tal razão, as teorias freudianas foram, durante todo o século XX, apropriadas por discursos de normalização e controle social dos corpos, identificando a heterossexualidade com a saúde mental e qualquer outro desenvolvimento como um desvio patológico. Por outro lado, apesar de presumir a heterossexualidade como a normalidade, Ceccarelli sublinha que a prática clínica mostrava exatamente o contrário a Freud e isso leva o vienense a construir uma narrativa na qual esse desenvolvimento “normal” não é dado, nem inevitável, mas incerto e constante, o que, como afirma o historiador estadunidense Jonathan Katz (1996), faz com que as suas teorias

¹⁷ Segundo Richard Miskolci, o termo “efeminofobia”, proposto por Niall Richardson, refere-se “aos traços antigênero feminino e misóginos presentes nessas formas de discriminação e violência” (Miskolci, 2011, p. 48). Dessa forma, as práticas masculinistas violentas resultam não da fobia em relação à homossexualidade, mas em relação ao feminino, ao efeminamento. Miskolci destaca que esse sentimento atravessa homens hetero e homossexuais – “o que é perceptível pela forma preponderante como dizem ‘não ser’ ou ‘odiar’ efeminados” (IBIDEM, p. 49).

¹⁸ Trevisan (2021) apresenta dados reveladores do consumo excessivo de álcool entre homens. O relatório da Organização Mundial da Saúde (OMS) para 2016, publicado em 2018, apontou que 2,3 das 3 milhões de pessoas que morreram em decorrência do abuso de álcool eram homens. Além disso, em 2005, o II Levantamento Domiciliar sobre o Uso de Drogas Psicotrópicas no Brasil, mostrou que a dependência alcóolica entre os homens era de 19,5%, enquanto entre as mulheres era apenas de 6,9%. Por fim, o Datasus, em 2011, constatou que, entre as pessoas internadas por transtornos comportamentais e mentais relacionados ao consumo excessivo de álcool, 89,72% eram homens e 10,28% mulheres.

ainda forneçam “incitações revolucionárias a análises do papel que sistemas sociais ligados a uma época específica têm na criação de heterossexuais e homossexuais” (Katz, 1996, p. 88). Portanto, mesmo que suas teorias sejam bastante criticadas por suas explicações heteronormativas da constituição da sexualidade, as portas que abriu e não ousou atravessar foram atravessadas por diversas(os) outras(os) intelectuais, durante todo o século XX, multiplicando versões psicanalíticas, várias delas em dissidência com Freud, sobre o desenvolvimento da masculinidade.

A psicanalista alemã Karen Horney, no artigo “*The Dread of Woman*” (1973), por exemplo, propõe uma leitura feminista da teoria de Freud sobre a masculinidade. Horney afirma que o principal objeto de medo no desenvolvimento dos homens é a mulher ou o órgão genital feminino. Sua explicação se baseia na presunção de que os impulsos fálicos, em sua essência, são direcionados para a penetração. O problema está no fato de que o menino, inconscientemente, ao julgar seu pênis muito pequeno para a vagina materna, reage com o medo de ser rejeitado e ridicularizado. Assim, o medo direcionado à mãe (às mulheres) e à vagina não se relaciona apenas com a ansiedade de castração, mas com a ameaça ao seu autorrespeito masculino. Importante sublinhar que, para a autora, esse processo é inconsciente e acontece mesmo que o menino nunca tenha visto, nem tenha conhecimento da existência de uma vagina. Horney argumenta que o medo da mãe (das mulheres) e da vagina é mais profundo, intenso e mais fortemente reprimido do que o medo da figura paterna castradora e o homem “parece sentir-se muito mais ameaçado em seu âmago pela admissão do pavor das mulheres do que pela admissão do pavor de um homem (o pai)¹⁹” (Horney, 1973 p. 138)²⁰.

A autora elenca uma série de narrativas ficcionais nas quais podemos perceber homens expressando a força com as quais são atraídos pelas mulheres e o medo que sentem dessa atração. Por exemplo, na *Odisseia*, Homero apresenta Ulisses se amarrando à embarcação para conseguir escapar do perigoso e mortal canto das sereias. Por outro lado, os homens desenvolvem diversas estratégias para negar a existência desse medo, dentre as quais práticas masculinistas de desprezo pelas mulheres, que tendem a ser tratadas como inferiores ou objetos a serem conquistados. Essas estratégias teriam como objetivo aliviar o medo e auxiliar na manutenção do autorrespeito masculino. O trabalho de Horney aponta, portanto, ainda mais para a precariedade e a fragilidade da constituição hegemônica da masculinidade, que se constitui a partir do medo da feminilidade, além de demonstrar como essa constituição

¹⁹ “(...) seems to feel itself far more threatened at its very core by the admission of a dread of women than by the admission of dread of a man (the father)”.

²⁰ Todas as traduções presentes nesta tese foram realizadas por mim.

(re)produz o sexismo, ao exigir a subordinação das mulheres e do feminino para se afirmar.

A partir dos anos 1950, Jacques Lacan reinterpretou a teoria freudiana, afirmando, segundo a antropóloga estadunidense Gayle Rubin (s/a), que Freud nunca quis dizer nada sobre a anatomia, mas que se referia à linguagem e aos significados culturais impostos à anatomia. Assim, Lacan analisou o complexo de Édipo, focando em seu caráter estrutural e substituiu as noções de *figura* paterna (o pai enquanto indivíduo) e o pênis (órgão biológico) pelas de *função* paterna (metáfora que indica a castração como operação de estabelecimento do Simbólico) e Falo (símbolo). Propôs o conceito de Lei Paterna como o princípio organizador universal da cultura, argumentando que apenas por meio dela é possível estabelecer a linguagem e experiências significativas. Na fase pré-edipiana (anterior à instalação da Lei Paterna), a sexualidade é escorregadia, instável, caótica, carregando em si todas as potências sexuais possíveis e a criança possui uma dependência radical com o corpo materno. A operação repressiva da Lei Paterna, ao se estabelecer, recalca o caos libidinal primário e rompe com a dependência da criança em relação à figura da mãe, instalando um conjunto de significados unívocos em seu lugar.

Para Lacan, o sujeito e, conseqüentemente, a masculinidade são resultados do estabelecimento do Simbólico que se dá por meio dessa função repressiva da Lei Paterna. Dentro desse processo, a masculinidade se institui com a ocupação de um lugar dentro de um determinado sistema de relações de gênero. A crise edipiana, argumenta Rubin, faz com que a criança tome conhecimento das regras sexuais implícitas e dos termos e significados do sistema de parentesco, percebendo, conseqüentemente, que a mãe não possui o Falo. Nesse processo, a criança assume seu lugar na ordem simbólica e social, na qual quem possui o Falo (como símbolo e não como o pênis, órgão sexual) ocupa uma posição central nas relações de poder entre castrados e não castrados. É a presença ou a ausência do Falo, enquanto representação do poder, que estabelece as diferenças entre a masculinidade e a feminilidade, visto que “ele é a encarnação do status masculino, a que os homens acedem, e que implica determinados direitos - entre os quais o direito a uma mulher” (Rubin, s/a, p. 41).

Connell argumenta que, ao propor que o gênero não é uma característica dada e inata dos corpos, nem se reduz à presença ou não do pênis (como órgão), mas uma localização dentro de um determinado sistema de relações de gênero, Lacan evidencia que a posição fálica constitui um fato político, o qual é possível assumir ou rejeitar, ainda que a rejeição possa trazer conseqüências drásticas. As performances de gênero que não se enquadram na posição fálica são vítimas dos mais diversos atos de violência executados por aqueles que buscam assumir a posição fálica. Por um lado, essas práticas de violência são formas de reafirmar e provar, a todo

o custo, que se ocupa a posição fálica. Por outro, muitas desses atos de violência não são apenas formas de demonstrar que supostamente se possui o Falo, ou seja, o poder, mas reação ao medo da castração, da desvirilização, da perda do poder social, principalmente, em tempos de desestabilização do sistema de relação de gênero masculinista e cis-heteronormativo provocada pelo avanço dos movimentos realizados por sujeitos minoritários, ou seja, por aqueles que não ocupam a posição fálica.

Por sua vez, ainda nos anos de 1910, Alfred Adler (1957), que foi um dos fundadores (ao lado de Freud) e presidente da Sociedade Psicanalítica de Viena, rompe com o pensamento freudiano e desenvolve sua própria doutrina: a psicologia individual. A teoria adleriana reserva um papel fundamental aos fatores sociais no desenvolvimento da vida psíquica do sujeito. Dentre esses fatores sociais, estão os juízos de valor atrelados à polaridade masculino e feminino que, desde a infância, as pessoas recebem do meio social em que vivem. Nas sociedades masculinistas ocidentais, isso significaria que o masculino se relaciona a tudo o que é considerado superior e o feminino ao que é inferior. Para Adler, a criança, ainda muito nova, reconhece esse conjunto de valores e os privilégios concedidos à masculinidade, em especial, ao observar a figura do pai.

O menino sente a cada passo que, como representante do velho tronco familiar, goza de certos privilégios e tem mais valor social. Palavras lhe são dirigidas, ou que surpreende casualmente, chamam-lhe continuamente a atenção para o fato da maior importância do papel masculino (Adler, 1957, p. 128).

O desenvolvimento do sujeito e, conseqüentemente, de suas performances de gênero serão atravessados pelo embate entre os juízos de valor na busca por seus objetivos. Adler afirma que esses objetivos variam de acordo com o sujeito, mas são influenciados por duas tendências principais: o senso de sociabilidade e coletividade (que seria a principal função do órgão psíquico) e o senso de dominação do ambiente e de superioridade. Essas tendências orientam todas as ações humanas e o equilíbrio entre elas é fundamental para o desenvolvimento considerado por Adler como “normal”. Quando este desenvolvimento é marcado por condições amplamente desfavoráveis para o sujeito, tais como, condições econômicas, sociais, raciais ou familiares precárias, pouca ou excessiva afeição por parte dos pais, debilidades físicas, isso pode resultar em: a) desvio da sociabilidade, levando o sujeito a se isolar do convívio social, pois considera que o mundo está contra ele; b) ansiedade por enfatizar exageradamente, em suas práticas sociais, atos que correspondam ao domínio do ambiente e dos outros, ou seja, práticas ligadas intimamente aos significados sociais da masculinidade. Adler nomeia essa segunda possibilidade como *protesto masculino*, no qual há um desvio em direção ao desejo de

superioridade, mas que, na verdade, esconde um complexo de inferioridade. Assim, enquanto nas mulheres, esse comportamento leva a rejeição de práticas sociais consideradas como femininas, com o objetivo de serem valorizadas socialmente, nos homens, faz com que a masculinidade seja um dever, que deve ser provada a todo o custo e a todo o momento, produzindo uma excessiva busca por demonstração de virilidade, violência e a luta incansável por vitórias.

Outro a beber na fonte da psicanálise e a romper com ela será o psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Jung. De fato, a doutrina junguiana será tão importante e extensa quanto a de Freud e bastante relevante nas investigações sobre a constituição da masculinidade, em especial, a partir dos conceitos de arquétipo, *animus* e *anima*. A teoria junguiana elaborou a ideia de arquétipo para “definir uma forma preexistente inconsciente que determina o psiquismo e provoca uma representação simbólica que aparece nos sonhos, na arte ou na religião” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 422). Os arquétipos constituem o inconsciente coletivo e podem ser encontrados nas grandes narrativas mitológicas das mais diversas culturas. Entre os principais arquétipos estariam o *animus* e o *anima*, respectivamente, as imagens do masculino e do feminino desde sempre presentes no inconsciente²¹. O desenvolvimento da criança, segundo Jung, tem a estrutura imutável dos arquétipos como ponto de partida, que será complementada com as características individuais, em um processo de individuação que constituirá uma persona masculina ou feminina. A persona masculina manifestaria no seu ego, em sua relação consciente com o meio social, performances de gênero ligadas ao *animus* - arquétipo masculino, representação simbólica do que, em determinada cultura, é considerado como masculino.

Entretanto, de acordo com Virginia Correia Madi (2020), é preciso compreender que, para Jung, a psique funciona de maneira dinâmica e compensatória, o que faz com que, se no consciente se manifestam os conteúdos, no inconsciente, encontram-se aqueles relacionados ao seu par oposto, ou seja, do *anima*. Resulta que, em uma sociedade masculinista e cis-heteronormativa, os homens, para se adequarem às representações hegemônicas da masculinidade, lutam para reprimir a todo custo as características e os traços femininos. Nessa

²¹ É notável, nesse sentido, afirmam Roudinesco e Plon, o interesse de Jung pelos estudos entográficos das sociedades consideradas “primitivas” e “arcaicas”, tendo viajado para conhecer povos de América e de África e afirmado que os arquétipos se diferenciam de acordo com as culturas, o que, de certa maneira, rompe com qualquer universalismo na noção do arquétipo. Por outro lado, a partir de 1934, o conceito será utilizado por Jung para propor ideias antissemitas, tais como a diferenciação entre um inconsciente ariano (com potencial superior) e um inconsciente judeu (nômade, incapaz de produzir cultura própria).

busca por adequação, o que se tem, na grande maioria das vezes, é o conflito entre os ideais de gênero ligados aos arquétipos masculinos e as características individuais, o que leva, novamente, a construções frágeis e precárias da masculinidade e, conseqüentemente, às performances masculinistas exageradas, com sua atração pelas armas, seu comportamento agressivo e violento e a tentativa constante de provar que é “homem de verdade”.

Connell argumenta que, se Freud descrevia o desenvolvimento do gênero como uma superação da polaridade entre o masculino e o feminino, Jung sugere que essa polaridade corresponde a uma verdade eterna da psique e que é na relação entre os dois polos – *animus* e *anima* – que o gênero encontra o equilíbrio entre a vida mental e a social. Por outro lado, ao tratar essa polaridade como uma verdade eterna e conceber que a única transformação possível é a do equilíbrio entre esses polos, Jung ignora a historicidade das relações de gênero, sugerindo que qualquer tentativa de mudar essa organização fracassará. A consequência disso é que “nos escritos junguianos modernos, feminismo será interpretado como uma reafirmação do arquétipo e não como uma resistência das mulheres à opressão²²”. (Connell, 2003, p. 29). Nessa perspectiva, não existe uma dominação histórica dos homens sobre as mulheres, mas apenas uma dominação do polo masculino sobre o feminino. Assim, o feminismo constitui um movimento que simplesmente inclina a balança para o outro lado, ou seja, faz com que o polo feminino suprima o masculino.

Essa ideia será bastante apropriada, a partir dos anos 1970, por exemplo, por alguns movimentos de homens, que acusam os movimentos feministas promovem o ódio e acusações injustas contra os homens e propõem que estes, ao invés de aceitarem a culpa, deveriam celebrar a diferença e se reconectar com sua masculinidade profunda. Dentre esses movimentos, um dos mais influentes é o Movimento Mitopoético, que sugere a busca pela reconexão com a masculinidade profunda justamente nos espaços místicos dos arquétipos junguianos. Robert Bly, um dos seus expoentes, publica o livro *Iron John: a book about men* (livro que se tornou *best-seller* nos anos 1990), no qual o autor busca os arquétipos de uma suposta masculinidade perdida em um conto dos Irmãos Grimm e em narrativas e práticas de iniciação à masculinidade tradicionais de diversas sociedades.

O sociólogo estadunidense Michael Kimmel sublinha que, para Bly, o mais importante não é narrar os mitos que servem como analogias trans-históricas das experiências masculinas, mas descrever o problema dos homens, oferecendo receitas para solucioná-los. Nesse sentido,

²² “La consecuencia es que, en los escritos junguianos modernos, se interpreta el feminismo como una reafirmación del arquetipo femenino y no como una resistencia de las mujeres a la opresión”.

para o autor de *Iron John*, há um suposto processo de feminilização que tem produzido um “novo homem” incapaz de enfrentar as mulheres porque tem ansiedade para agradá-las a todo o custo. As causas estão ligadas a ausência dos pais na criação dos meninos, o que os leva a aprenderem os significados da masculinidade com mulheres, em especial com as mães. Além disso, não conseguem realizar uma separação completa e adequada da mãe e, portanto, tornam-se incapazes de viver uma vida plena que teriam direito por serem homens. É preciso, então, recuperar a masculinidade profunda e essencial, entendida, a partir de uma releitura do pensamento junguiano, como qualidade universal e inata que permanece firme na psique dos homens tanto quanto era no início dos tempos.

Paradoxalmente, entretanto, embora haja este entendimento da masculinidade como natural, ela precisa ser alcançada, construída, conquistada e, principalmente, validada por iguais. Para Bly, apenas outros homens podem validar a masculinidade. Assim, a sociedade tem como missão auxiliá-los a conquistar a masculinidade, pois, do contrário, sofrerá consequências terríveis, visto que se não se trabalha corretamente a energia do guerreiro presente nos homens, ela retorna na forma de problemas sociais, tais como a violência de gangues, violência doméstica, drogas, assassinatos etc. Como solução, propõe que os homens participem de retiros de fins de semana, em bosques e florestas, nos quais realizarão rituais de poder para reencontrar sua masculinidade natural e selvagem e possam tratar “de confiar uns nos outros, redescobrimo a criança masculina e a honra de seus antepassados como potenciais mentores²³” (Kimmel, 1992, p. 136), validando o sentimento e o significado de masculinidade uns nos outros.

Não interessa a essa pesquisa realizar uma análise aprofundada destes movimentos de homens. Porém, o exemplo do Movimento Mitopoético parece relevante, especialmente, em um momento em que observamos o aparecimento e o crescimento de uma série de outros discursos de teor masculinista propagados por grupos masculinistas que pregam um resgate de uma masculinidade forte, a superioridade dos homens e o ódio às mulheres. Entre tais grupos, podemos destacar: o *Redpill*²⁴, que prega a submissão das mulheres como forma de recuperar a masculinidade perdida; o *Incell*, que se autodenomina como celibatários involuntários, culpando as mulheres pela falta de relações sexuais, além de propagarem a violência contra grupos sexualmente ativos, incluindo LGBTQIAP+; e o *MGTOW*, sigla que significa *man going*

²³ “(...) de confiar unos en otros, redescubriendo la crianza masculina y el honor de sus antepasados como potenciales mentores”.

²⁴ Em 2023, os *Redpills* ganharam destaque nos meios de comunicação e nas redes sociais quando um dos seus divulgadores, o autointitulado “coach de masculinidade” Thiago Schutz, ameaçou a atriz Livia La Gato após ela ter postado um vídeo ironizando o seu discurso. Na ameaça, afirmava que La Gato teria 24 horas para retirar o conteúdo do ar ou então tudo se resolveria no “processo ou bala”.

their own way, ou seja, homens seguindo o seu próprio caminho, e que acredita que o feminismo tornou as mulheres perigosas e, por isso, a sociedade deveria romper com elas. Vale citar ainda o *Machonaria*, movimento idealizado pelo pastor Anderson Silva, ligado à Igreja Vivo por Ti, que se intitula como o Maior Movimento de Masculinidade da América Latina e que tem como principal objetivo o resgate de uma masculinidade patriarcal, supostamente ferida ou perdida em decorrência de um processo de feminilização produzido pelo avanço dos movimentos feministas.

Por fim, em 1964, o termo “gênero” é utilizado pela primeira vez no campo da psicanálise pelo médico estadunidense Robert Stoller, com o objetivo de marcar sua diferença do sexo biológico e da constituição anatômica dos corpos. Em sua investigação sobre a transexualidade e as perversões sexuais, Stoller alegou que faltava ao pensamento freudiano “uma categoria que permitisse diferenciar radicalmente a pertinência anatômica (o sexo) da pertinência a uma identidade social ou psíquica (o gênero), podendo ambos estar numa relação de dissimetria radical” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 291-292). Dentre os casos analisados pelo psicanalista, estão as experiências de bebês que, ao nascer, apresentam alguma espécie de “defeito anatômico” no pênis e são rotulados e educados como meninas. A correção desse “erro”, segundo Stoller, seria impossível após os três anos de vida, pois a criança já teria retido a sua identidade de gênero inicial, ou seja, já se identificaria como do gênero feminino, apesar de possuir um pênis. Para a antropóloga mexicana Marta Lamas (1986), tais casos levaram a conclusão de que a incorporação social de uma identidade de gênero é mais importante do que a genética, a anatomia ou a carga hormonal de um corpo. As práticas de gênero são assim determinadas pelos valores, ritos e experiências atribuídas socialmente à masculinidade ou à feminilidade. Portanto, o conceito de transexualidade desenvolvido pelo psicanalista não designaria o desejo de ser de outro gênero, mas a certeza de que já se é de outro gênero.

Mas, apesar da importante demonstração do gênero como uma construção social mais do que uma determinação biológica, a teoria de Stoller é normalizadora, marcando, por exemplo, os corpos com pênis que se identificam com o gênero feminino como desviantes. Essa visão persistiu por muito tempo, com a produção de diagnósticos médicos que reforçam a ideia de que a pessoa trans delira, é afetada por forças que não entende e que houve algum erro ou falha na assimilação das normas de gênero. J. Butler (2009) afirma que o diagnóstico médico da transexualidade

pressupõe a linguagem da correção, adaptação e normalização. Ele busca sustentar as normas de gênero tal como estão constituídas atualmente e tende a patologizar qualquer esforço para produção do gênero seguindo modos que não estejam em acordo com as normas vigentes (ou que não estejam de acordo com

uma certa fantasia dominante do que as normas vigentes realmente são) (Butler, 2009, p. 97).

Isso atentaria, portanto, contra a autonomia da pessoa trans, visto que, muitas vezes, ao desejar se submeter a qualquer processo cirúrgico de redesignação de sexo, ela tem que se submeter ao que as autoridades médicas, imbuídas de seu poder masculinista e cis-heteronormativo, entendem como as performances de gênero corretas, adequadas e normais da masculinidade ou da feminilidade. Apenas em 2018, a Organização Mundial da Saúde – OMS – deixou de tratar a transexualidade como transtorno mental na Classificação Internacional de Doenças e passou a considerá-la como “incongruência de gênero”, isto é, a angústia sentida por uma pessoa quando sua expressão identitária entra em conflito com o gênero que lhe atribuído ao nascer²⁵. O prazo para que os países membros da OMS adotassem a decisão terminou em 1º de janeiro de 2022. Apesar disso, as pessoas transexuais e travestis ainda são vítimas dessa perspectiva preconceituosa e violenta que espera alguma forma de adequação entre corpo, normas e práticas de gênero. Na peça autoficcional *Manifesto Transpofágico* (2019), a atriz Renata Carvalho descreve como “passabilidade” o processo pelo qual os olhares cis-heteronormativos procuram pela coerência entre corpo, gênero e performances de gênero. Em outras palavras, teriam passabilidade as pessoas transexuais e travestis que “pareçam” ser pessoas cisgêneros ou que correspondam a fantasia dominante sobre o que constitui uma pessoa cisgênero.

A psicanálise e suas investigações sobre o desenvolvimento do gênero produziram uma mudança de perspectiva na forma como se entendiam as categorias de masculinidades e feminilidades. Se, como aponta Connell, até o final do século XIX, os discursos tomam a relação homem/masculino e mulher/feminino como inata, respectivamente, aos corpos com pênis e corpos com vagina, as diversas teorias psicanalíticas apontam que tal relação não é fixa ou pré-estabelecida por Deus, nem pela natureza biológica, mas resultado de processos conflituosos e complexos, nos quais estão em jogo tanto o processo de repressão dos conteúdos libidinais inconscientes do sujeito, quanto os imaginários, os valores, os juízos morais e as relações de poder presentes em um determinado sistema de relações de gênero. Mais do que isso, podemos observar que, apesar das linhas teóricas apresentarem distintos pontos de vistas, todas apontam para a precária e frágil constituição hegemônica da masculinidade, que leva a

²⁵ **OMS retira a transexualidade da lista de doenças mentais.** Nações Unidas Brasil. 2019. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/83343-oms-retira-transexualidade-da-lista-de-doencas-mentais#:~:text=A%20Organiza%C3%A7%C3%A3o%20Mundial%20da%20Sa%C3%BAde,lhes%20foi%20atribu%C3%ADdo%20no%20nascimento..> Acesso em 13 jul. 2022.

performances de gênero que visam, ao mesmo tempo, reafirmar a si mesmo por meio de demonstrações exacerbadas do comportamento masculino e se defender contra a castração, o feminino e a perda do poder social.

1.2- A teoria social dos papéis sexuais: a masculinidade como construção social

Na virada para o século XX, diversas investigações no campo das ciências sociais passaram a se interessar pelos significados das diferenças sexuais entre homens e mulheres. Muitos homens - cientistas, políticos, religiosos - apresentam discursos carregados de crenças essencialistas sobre a inferioridade feminina, representando a mulher através de modelos masculinistas e cis-heteronormativos: a mulher-mãe, a mulher-fiel, a mulher-virgem, a mulher-santa, a mulher-histórica. Paralelamente, é possível encontrar autores, como os liberais John Stuart Mill e Lester Ward e os socialistas August Bebel e Friedrich Engels, apresentando propostas de construção de sociedades com relações mais igualitárias entre homens e mulheres. De acordo com Connell, o fato de tantos intelectuais homens estarem falando sobre a condição da mulher na sociedade, em primeiro lugar, reafirma o caráter hegemonicamente masculinista da ciência. Como afirma a autora, era bastante difícil para as mulheres acessarem os espaços de produção científica. Em muitas universidades, por exemplo, o acesso das mulheres era interdito pela justificativa de que o cérebro feminino era mais sensível do que o masculino e, por isso, o envolvimento com o mundo acadêmico poderia gerar perturbação mental, prejudicando a capacidade de serem boas mães e esposas. Obviamente, não havia nenhuma análise crítica aos modos como era construído esse naturalizado destino da mulher como esposa e mãe.

Apesar dessa dificuldade, em meados do século XIX, a primeira onda dos movimentos feministas surge como movimento social organizado que luta por igualdade de direitos das mulheres (direito ao voto e acesso ao estudo e a determinadas profissões) e ganha força e expressividade, proliferando-se por diversos países. Esse movimento faz com que, apesar de toda resistência, algumas mulheres ingressem nas universidades. Suas pesquisas questionam profundamente os argumentos essencialistas sobre as diferenças sexuais e demonstram que, se existem diferenças inatas entre os corpos com pênis e corpos com vagina, elas são mínimas e muito menores do que as desigualdades socialmente construídas e justificadas a partir da crença na existência delas. Não obstante uma parte dos movimentos feministas ser criticada por seus discursos dominantes que tendem a universalizar a categoria mulher, atendendo aos interesses de um grupo bem específico de mulheres - brancas, cis-heterossexuais e de classe média -, e

por uma certa acomodação após conquistar boa parte de seus objetivos mais imediatos²⁶, o avanço das suas pautas ajudou a colocar a condição feminina em questão e revelou, consequentemente, as contradições entre um sistema dominante masculinista e cis-heteronormativo e a importância que as mulheres estavam conquistando na sociedade. Dessa forma, é possível afirmar que o debate realizado por aqueles homens também era uma resposta ao avanço das pautas feministas e, ao mesmo tempo em que debatem sobre o feminino e as mulheres, colocam o masculino e a condição do homem em questão. Todo esse processo começou a dissolver as ideias essencialistas de inferioridade feminina e superioridade masculina e abriu espaço para o desenvolvimento de teorias sociais sobre o gênero.

A ideia hegemônica, na época, era a de que as diferenças sexuais eram relevantes, inatas e definiam os comportamentos de homens e mulheres. Como vimos, esse pensamento perdura até hoje quando nos deparamos, por exemplo, com todo um conjunto de características e práticas divididas dicotomicamente entre homens e mulheres. De acordo com Connell, desde 1890 até hoje, uma série de pesquisas tem como objetivo medir e estabelecer as diferenças em relação a comportamentos, opiniões, votos, atitudes etc., procurando definir empiricamente o que os homens e as mulheres realmente são.

Esta definição é o fundamento lógico das escalas masculinidade/feminilidade (M/F) da psicologia, cujos elementos adquirem validade mostrando que são capazes de distinguir estatisticamente entre grupos de mulheres e homens. A definição também é a base das discussões etnográficas de masculinidade que descrevem o padrão das vidas dos homens em uma cultura dada e a isso chamam o padrão da masculinidade, sem importar de que cultura se trate²⁷ (Connell, 2003, p. 105).

O problema está, em primeiro lugar, na aparência de neutralidade dessas pesquisas, que procuram esconder que tais definições de “homem” e “mulher” já carregam em si mesmas premissas sobre gênero, visto que, para se criar grupos distintos, é necessário que já exista uma definição social sobre o que é ser “homem” e ser “mulher”. Ou seja, há um ponto de partida determinado por um sistema de relações de gênero específico. Em segundo lugar, Connell argumenta que tal distribuição elimina as possibilidades de analisar as performances de gênero

²⁶ Enrique Gomaríz afirma que com o alcance dos seus principais objetivos, o Movimento Sufragista começou a lidar com pautas mais gerais, como convulsões políticas e a prevenção da guerra, o que promoveu “um recesso do feminismo como movimento autônomo e, de fato, a reflexão feminista não recuperaria seu impulso até depois da Segunda Guerra Mundial” (Gomaríz, 1992, p. 93).

²⁷ “Esta definición es el fundamento lógico de las escalas masculinidad/feminilidad (M/F) de la psicología, cuyos elementos adquieren validez mostrando que son capaces de distinguir estadísticamente entre grupos de mujeres y hombres. La definición también es la base de las discusiones etnográficas de masculinidad que describen el patrón de las vidas de los hombres en una cultura dada y a eso llaman el patrón de la masculinidad, sin importar de qué cultura se trata”.

“nas quais chamamos algumas mulheres ‘masculinas’ e alguns homens ‘femininos’; tampouco poderíamos explicar algumas ações as quais chamamos atitudes ‘masculinas’ ou ‘femininas’, sem importar quem as execute²⁸” (Ibidem, p. 106). Para a autora, essas questões são cruciais, pois, se falamos somente das diferenças entre homens e mulheres como blocos fixos, não necessitamos das categorias de “masculinidade” e “feminilidade”. Portanto, os limites dessas pesquisas estão em não perceber que as performances de gênero extrapolam as diferenças biológicas entre os corpos.

Connell aponta que será por meio do conceito de “papel sexual” que o campo das ciências sociais realiza a primeira tentativa de estabelecer uma investigação sobre a masculinidade e a feminilidade. O desenvolvimento desse conceito terá como fonte as pesquisas realizadas a respeito da noção de “papel social”, que abriu caminho para explicações sobre o comportamento dos sujeitos na sociedade, procurando dar conta da relação entre a posição que se ocupa em uma determinada estrutura social e a incorporação de normas culturais. O sociólogo canadense Erving Goffman, por exemplo, no final da década de 1950, publicou o livro *A representação do eu na vida cotidiana* (2014), no qual analisa, a partir de uma perspectiva fortemente teatral, como os sujeitos se comportam e apresentam a si mesmos a outras pessoas.

O palco apresenta coisas que são simulações. Presume-se que a vida apresenta coisas que são reais e, às vezes, bem ensaiadas. Mais importante, talvez, é o fato de que no palco um ator se apresenta sob a máscara de um personagem para personagens projetados por outros atores. A plateia constitui um terceiro elemento da correlação, elemento que é essencial, e que entretanto, se a representação fosse real, não estaria lá. Na vida real os três elementos ficam reduzidos a dois: o papel que um indivíduo desempenha é talhado de acordo com os papéis desempenhados pelos outros presentes e, ainda, esses outros também constituem a plateia (Goffman, 2014, p. 11).

Essa perspectiva leva em consideração as idealizações relacionadas a um papel, para quem, onde e quando é representado, além de indicar a importância de analisar o que Goffman nomeia como “fachada pessoal”, i. e., os “itens de equipamento expressivo, aqueles que de modo mais íntimo identificamos com o próprio ator, e que naturalmente esperamos que o sigam onde quer que vá” (Ibidem, p. 36). Há uma busca de coerência entre fachada, contexto e papel representado que só é atingida por um processo de socialização que controla as variações de estado e de impulso do nosso “eu demasiadamente humano” em direção a construção de um

²⁸ “(...) en las cuales llamamos a algunas mujeres ‘masculinas’ y a algunos hombres ‘femeninos’; tampoco podríamos explicar algunas acciones a las cuales llamamos actitudes ‘masculinas’ o ‘femeninas’, sin importar quien las ejecute”.

“eu socializado” capaz de “inspirar a confiança de executar uma representação perfeitamente homogênea a todo o tempo” (Ibidem, p. 69). A socialização significa, portanto, um processo de disciplinamento do sujeito dentro de uma economia simbólica que faz com que ele procure a coerência entre a posição que ele se encontra em uma determinada estrutura, a sua fachada pessoal e as normas culturais determinadas para essa posição. Entre as diversas características que Goffman afirma compor essa fachada, vale destacar a presença dos marcadores de sexo/gênero, raça e classe social, que seriam essenciais no julgamento acerca da adequação do papel representado.

O trabalho de Goffman é apenas um exemplo de utilização do conceito de papel social nas ciências sociais. Por sua vez, as pesquisas que percebem que as masculinidades e feminilidades extrapolam as diferenças biológicas entre os corpos, enxergam no conceito uma ferramenta útil para explicar suas questões e propõem a ideia de “papel sexual”, para investigar não mais o que os homens e mulheres empiricamente são, mas quais as normas que orientam como os homens e as mulheres devem ser. Neste contexto, a maioria dessas pesquisas acredita que o processo de socialização de um determinado papel sexual, se realizado de maneira adequada, contribui para a estabilidade social, a saúde mental e uma boa execução das atividades sociais dos sujeitos. Todavia, Connell argumenta que essas perspectivas normativas acabam por deslizar para o pensamento essencialista de que a masculinidade ou a feminilidade são características inatas de determinados corpos, pois a “socialização correta” presume a coerente relação entre um corpo com determinado órgão especializado (fachada) e seu comportamento social. O que retorna, então, parece ser a expectativa de que são as diferenças sexuais que determinam as expectativas e as normas de gênero, definindo o que homens e mulheres devem ser, sem considerar as dimensões de poder que operam criando desigualdades e hierarquias entre os gêneros. Dessa forma, podemos afirmar que a coerência esperada entre fachada e comportamento é uma coerência cis-heterossexual, focada na construção de dois papéis sexuais opostos e complementares e tratando, mais uma vez, todas as representações que não apresentem essa coerência como desviantes, falhas e/ou falsas.

Porém, é importante ressaltar que, mesmo dentro de investigações que têm como base as diferenças e os papéis sexuais, algumas teorias começam a romper com as presunções essencialistas e normativas de coerência entre sexo biológico e determinadas performances de gênero. Em especial, essas pesquisas apresentam como gatilho as informações etnográficas sobre arranjos de gênero em diversas sociedades, recolhidas por missionários, viajantes, exploradores e conquistadores durante a nova onda de expansão imperial realizada por países europeus no final do século XIX e início do XX. Por um lado, essas informações fizeram com

que o colonialismo alimentasse a construção, no imaginário europeu, de quadros fantasiosos, racistas e exóticos em relação às organizações sociais desses outros povos. Por outro, Connell pontua que essas “notícias do império” contribuíram fortemente para o desenvolvimento de teorias sobre o papel sexual e, mais tarde, sobre o gênero, que desestabilizaram a ordem de gênero hegemônica ocidental.

Mathilde Vaerting, uma das primeiras feministas a se tornar professora em uma universidade da Alemanha ainda na década de 1920, produzirá “a primeira teoria social estendida do gênero” (Connell, 2015, p. 129). No livro *The Dominant Sex* (1923), Vaerting argumenta que a perspectiva dos pesquisadores ocidentais era permeada por uma ideologia masculinista que presumia de maneira inquestionável que a dominação é uma característica inata aos homens e à masculinidade. Isso constitui, para a autora, um grande equívoco, que ela procura desmontar, analisando outras sociedades nas quais a dominação é exercida pelas mulheres. Em sua tese, em sociedades matriarcais, há uma inversão entre os papéis sexuais, que pode ser encontrada na forma de distribuir os direitos, na divisão do trabalho, nos significados e normas de gênero. Tudo dependeria, segundo a autora, de qual é o sexo dominante em uma determinada sociedade. Na estrutura do casamento, enquanto o pensamento masculinista tende a considerar a subordinação da esposa e a dominação do marido como reflexos das naturezas femininas e masculinas, respectivamente, Vaerting defende que, em sociedades matriarcais, os papéis subordinados são ocupados pelo marido, que, entre outras coisas, assume o sobrenome da esposa e cuida das tarefas de casa. Da mesma forma, a moralidade sexual também se define de acordo com o sexo que detém o poder, visto que “o sexo dominante, seja masculino ou feminino, tem liberdades sexuais que são severamente proibidas para o sexo subordinado pelo costume, o código moral, e, em muitos casos, pela lei” (Vaerting, 1923, p. 35)²⁹.

Com o princípio da inversão, a teórica propõe que os papéis sexuais não têm como base características inatas supostamente presentes nos corpos, mas que são posições sociais ocupadas dentro de um sistema de relações de poder. Trazer a dimensão do poder para analisar os arranjos de gênero talvez seja um dos aspectos mais relevantes do trabalho de Vaerting. Entretanto, sua tese será criticada por ainda se manter dentro de um quadro ideológico de relações dicotômicas entre masculino/feminino e dominação/subordinação, pois, ainda que tenha rompido com uma relação fixa e essencialista entre os termos, ela presume a existência dos mesmos papéis sexuais contrastantes e opostos em sociedades que ela denomina de

²⁹ “*The dominant sex, whether male or female, has sexual freedoms which are sternly forbidden to the subordinate sex by custom, the moral code, and in many instances by law*”.

“dominação monossexual”, só invertendo se serão os homens ou as mulheres que ocuparão as posições de domínio ou subordinação.

Em contraposição à tese de Vaerting, os estudos de outras antropólogas sobre diversas sociedades não ocidentais procuram demonstrar a possibilidade de arranjos de gênero que não têm como base única e necessariamente o contraste e a oposição entre dois sexos, muito menos a relação de dominação e submissão. No livro *Sexo e Temperamento* (2000), publicado pela primeira vez em 1935, a antropóloga americana Margaret Mead sustenta que cada sociedade elabora tramas culturais que estabelecem múltiplos significados para as esferas da atividade humana, dentre elas, as performances de gênero. O livro descreve sua pesquisa com os Arapesh, os Mundugumor e os Tchambuli, três povos localizados na Nova Guiné, que compartilham alguns traços econômicos, culturais e sociais, mas que apresentam arranjos de gênero distintos e, muitas vezes, contrastantes.

Os Arapesh são descritos como uma sociedade cujo modelo hegemônico de masculinidade é o de um homem gentil, compreensivo, não ganancioso, cooperativo e que gasta “nove décimos de seu tempo respondendo aos planos de outros, cavando nas hortas dos outros, participando de caçadas empreendidas por outros” (Mead, 2000, p. 47). Nela, os homens estimados têm seus ossos exumados e empregados como magia protetora na caça, no plantio e na luta. Porém, não são os ossos dos caçadores ou dos violentos e fortes que são exumados, mas dos sábios, dos delicados, dos confiáveis. Já os Mundugumor constituiriam um povo cuja organização social prevê a hostilidade entre todos os indivíduos do mesmo sexo, em um estado de desconfiança e insatisfação constante, mesmo entre pai, filhos e irmãos, não existindo quase nenhuma estrutura na qual é possível um pouco de cooperação entre homens. O modelo ideal de masculinidade está, portanto, no extremo oposto ao dos Arapesh: homens individualistas, violentos, desejosos por poder, hostis e viris, “um leão, lutando altivamente por seu quinhão” (Ibidem, p. 220). Entretanto, ao observar esses dois arranjos de gênero, Mead afirma que não existe, no interior desses dois povos, uma relação de oposição entre os comportamentos de homens e mulheres. Ou seja, ao contrário do que propõe Vaerting, a americana afirma que tanto entre os Arapesh, quanto entre os Mundugumor, homens e mulheres são socializados para apresentarem o mesmo padrão de comportamento: “o ideal Arapesh é um homem dócil e suscetível, casado com uma mulher dócil e suscetível; o ideal Mundugumor é o homem violento e agressivo, casado com uma mulher também violenta e agressiva” (Ibidem, p. 268).

Por outro lado, entre os Tchambuli, a narrativa de Mead apresenta padrões de comportamentos opostos entre homens e mulheres. Porém, mais uma vez, a descrição feita pela antropóloga revela um arranjo de gênero que escapa da dualidade proposta por Vaerting. Isso

porque, desde cedo, o menino Tchambuli precisaria lidar com uma relação conflitante. Por um lado, vive numa sociedade patrilinear, na qual o homem compra suas várias esposas e tem o direito, se sentir o desejo ou se elas o aborrecerem, de espancá-las. Por outro lado, são as mulheres que controlam o comércio de manufaturas, a pesca, os lucros e permitem ou não aos homens efetuarem compras de alimentos ou de algum outro produto. A vida social é organizada de acordo com a vontade delas, que são responsáveis pelos acordos econômicos. “A verdadeira propriedade, aquela que o homem realmente possui, ele a recebe das mulheres, em troca de olhares lânguidos e palavras doces” (Ibidem, p. 247). A função dos homens é a de cuidar das atividades artísticas, da beleza das máscaras, da habilidade de tocar flautas, da preparação das cerimônias. Portanto, por mais que a sociedade afirme ao menino Tchambuli que ele governa as mulheres, na realidade, a experiência revela que ele tem a expectativa que as mulheres o governem, tal como fazem com seu pai, o que faz com que as relações entre as normas e expectativas de gênero escapem de uma simples relação de inversão e oposição e embaralhem as posições de dominação e submissão. Portanto, o que Mead destaca é que existem múltiplas possibilidades de se organizar os sistemas de relações de gênero e que qualquer explicação essencialista e/ou universalista apresenta perspectivas equivocadas, simplistas e que ignoram outras tramas culturais, marcadas por determinadas e complexas relações de poder.

A consideração dessa multiplicidade e do contexto social será uma vantagem das teorias dos papéis sexuais em relação às teses da psicanálise, que, muitas vezes, descrevem um desenvolvimento “normal” da masculinidade e da feminilidade tendo como base um único arranjo de gênero: o europeu/ocidental, branco, cis-heterossexual, patriarcal, burguês, cristão e imperialista. O antropólogo Bronislaw Malinowski (1973), nos anos de 1910, é um dos críticos às teorias psicanalistas, em especial, do complexo de Édipo, ao comparar o processo de repressão sexual e a constituição dos arranjos de gênero na Europa de seu tempo e nas ilhas Trobriand, na costa da Nova Guiné. Para o autor, era fundamental investigar o caráter sociológico presente na teoria do complexo de Édipo, visto que ela trata das influências de ações realizadas dentro da organização social da família na formação da vida psíquica do sujeito. Se a organização familiar varia cultural e historicamente, Malinowski propõe que com diferentes formas de organizar a divisão do trabalho e do poder, de lidar com a descendência e ascendência, com distintas localizações socioeconômicas, entre outros marcadores sociais, a narrativa edipiana não pode ser a mesma nem para todos os povos existentes, nem dentro de uma mesma sociedade (a família burguesa não se estrutura da mesma maneira que a operária ou a camponesa, afirma o autor).

O antropólogo destaca, por exemplo, diferenças relevantes no comportamento das figuras paternas nas estruturas da Europa e das Ilhas Trobriand. No primeiro caso, argumenta que o pai goza de autoridade inquestionável sobre os filhos e a esposa, assumindo o papel de chefe da família, de provedor do lar e representando, por um lado, “a fonte da autoridade, a origem do castigo” e, por outro, o modelo de homem, “o ser perfeito em benefício do qual tudo tem que ser feito” (Malinowski, 1973, p. 36). Nas Ilhas Trobriand, por sua vez, o autor observa duas posições de paternidade distintas. Como nos narra a antropóloga feminista argentina Rita Segato (2013), de um lado, há o *tama*, o cônjuge da mãe, que não encarna a autoridade patriarcal, pois, na crença das ilhas, ele não participa da fecundação, já que esta se daria pela ação do “espírito de um ancestral que retorna e se encarna no útero da mulher, engravidando-a; o sêmen do companheiro sexual não é considerado” (Segato, 2013, p. 180)³⁰. A função do *tama* seria “proteger, cuidar das crianças, ‘recebê-las em seus braços’ quando nascem, mas não são ‘dele’, no sentido de que tenha alguma participação na procriação” (Malinowski, 1973, p. 23). Quem teria autoridade de fato sobre as crianças é o tio materno, chamado de *kagadu* que, por sua vez, devido ao tabu cultural que impede qualquer relação amigável entre irmãos e irmãs, não pode ter nenhuma intimidade, nem pertencer a família da figura materna. Ao observar essa configuração, Malinowski argumenta que a descrição da estrutura edípica realizada por Freud não é capaz de descrever o processo de repressão das pulsões e instintos sexuais nas Ilhas Trobriand, visto que a triangulação não ocorre entre filho, mãe e pai (*tama*), mas entre filho, mãe e tio materno (*kagadu*).

Segato afirma que a importância da análise dessas outras formas de parentesco, como a realizada por Malinowski, abre caminho para que a Antropologia discuta as diferenças entre *pater* e *genitor*, que podem ser divididos em três tipos de paternidade: “o do *pater* ou pai legal, a do cônjuge da mãe e a do *genitor*, pai biológico, cuja coincidência com o cônjuge da mãe não é de fato necessária” (Segato, 2013, p. 180)³¹. Por outro lado, a autora aponta que a tese de Malinowski é alvo de muita crítica e questionamentos produzidos por outros pesquisadores. O psicanalista galês Ernest Jones, por exemplo, vai instalar o debate que ficou conhecido como “Malinowski-Jones” ao entender que o trabalho do antropólogo constituía uma negação do complexo de Édipo. Essa discussão se estende para além da morte de Malinowski, com a participação de outros intelectuais, em especial, antropólogos e psicanalistas, que discutem

³⁰ “(...) el espíritu de un ancestro retorna y se encarna en el útero de la mujer embarazándola; el semen del compañero sexual no es considerado”.

³¹ “(...) la del pater o padre jurídico; la del cónyuge de la madre; y la del genitor; padre biológico, cuya coincidencia con el cónyuge de la madre no es de hecho necesaria”.

sobre a universalidade da estrutura edípica proposta por Freud ou se a ignorância a respeito da paternidade fisiológica existe de fato.

Uma das contribuições mais relevantes será dada pelo antropólogo estadunidense Melford Spiro que propõe, ao contrário de Malinowski, que o complexo de Édipo nas Ilhas Trombriand é, na realidade, muitos mais intenso, severo e dramático do que nas sociedades ocidentais. O pensador argumenta que a estrutura edípica não se refere a um desafio da autoridade paterna, mas à disputa pela mãe enquanto objeto de desejo. Dessa forma, não é possível considerar a tensão edipiana entre filho e tio materno (*kagadu*), visto que este não tem acesso sexual à mãe. Por outro lado, o *tama* também não se apresenta como um rival real nessa disputa, pois assume a posição de companheiro afetuoso de jogos. Dessa forma, o menino se encontra “completamente impedido de inscrever, de deixar rastros de seu antagonismo com o pai-camarada, na medida em que não exerce autoridade sobre ele” (Ibidem, p. 181)³².

Para esta pesquisa, o que interessa nesta breve apresentação do trabalho de Malinowski, bem como do debate instaurado a partir dele é perceber a impossibilidade de pensar o complexo de Édipo enquanto uma estrutura universal. Ao contrário, parece ser relevante observar que tal estrutura se desdobra e se manifesta de maneira plural a depender das tramas culturais de cada sociedade. Portanto, mais uma vez, o que está em jogo é a multiplicidade de modos de se organizar a constituição dos sujeitos e dos gêneros, bem como o sistema de relações entre eles.

É preciso sublinhar que grande parte destas teorias baseadas em informações etnográficas de sociedades não ocidentais descrevem tanto os arranjos de gênero, como toda a estrutura dessas sociedades, a partir de uma perspectiva colonialista, utilizando-se frequentemente de adjetivos como “primitivo”, “selvagem”, “não civilizado” e desconsiderando os processos de resistência, de subversão e de transformação das performances de gênero. Entretanto, tais teorias, ao proporem que cada sociedade, com suas tramas culturais específicas, produz formas distintas de organizar as experiências das masculinidades e feminilidades, evidenciam algo que será essencial no desenvolvimento do conceito de gênero: seu caráter plural, histórico e cultural. Mais do que isso, a consideração de que os papéis sexuais e os arranjos de gênero são fatos sociais indica que também podem ser modificados pelo próprio processo de transformação social.

Na década de 1950, a socióloga americana Helen Hacker afirmou que, pelo fato de o homem ser identificado como sinônimo universal de Humanidade, a maioria das investigações

³² “(...) completamente impedido de inscribir, de dejar rastros de su antagonismo con el padre-camarada, en la medida en que no ejerce autoridad sobre él”.

sobre o processo de transformação dos papéis sexuais foca no desenvolvimento, nas contradições e nas opressões sofridas especificamente pelas mulheres. Essa perspectiva, afirma Connell, aprofundou-se com o desenvolvimento dos estudos feministas, em especial, a partir dos anos 1970, que fizeram das teorias dos papéis sexuais uma ferramenta política, afirmando que os papéis femininos eram opressivos e oferecendo possíveis estratégias para a mudança. Apesar disso, a questão da possibilidade de transformação dos papéis sexuais se tornou um dos pontos centrais nas investigações sobre o papel masculino. No artigo “*The New Burdens of Masculinity*” (2018), publicado em 1957, Hacker analisou as transformações dos comportamentos esperados nos homens, como pai, marido, trabalhador, amante, filho etc., percebendo como as mudanças sociais potencializam antigos conflitos e produzem “novos fardos” na incorporação dos papéis masculinos. Segundo a autora, é necessário perceber que tais conflitos e fardos são produzidos por sentimentos de inadequação em cumprir as expectativas sociais. Ou seja, os homens podem ter certeza sobre quais são os critérios que definem a masculinidade (provedor do lar, fonte principal de conhecimento e autoridade, forte, capaz de prover segurança emocional e financeira etc.), mas sentir que não têm capacidade de alcançar todos esses critérios. Todavia, esses conflitos também podem ser gerados pelas mudanças estruturais da sociedade, pelo avanço das pautas feministas, pela variação das normas entre os diversos grupos sociais nos quais o homem participa, o que leva a incerteza, a dúvida e a confusão sobre quais são as expectativas sobre o comportamento masculino. Seja em uma ou em outra possibilidade, o texto de Hacker aponta importantes questões para pensarmos as masculinidades. Em primeiro lugar, rompe com qualquer tentativa de prescrever uma definição normativa capaz de determinar o que os homens devem ser, pois, como questiona Connell, como algo pode ser normativo se quase ninguém consegue se ajustar a ela? Depois, em consequência disso, é revelador do fracasso inerente no processo de incorporação dos ideais hegemônicos de masculinidade e que esse fracasso pode potencializar a produção de outras configurações de performances de masculinidades que escapem do modelo hegemônico e a transformação dos sistemas de relações de gênero dominante.

É importante destacar que boa parte da literatura sobre o papel sexual masculino foi produzida a partir da perspectiva de que tal papel, em seu modelo tradicional, era opressor e precisava ser transformado. Nesse contexto, muitas das questões levantadas pelos movimentos feministas foram reinterpretadas como questões terapêuticas e se passou a debater temas relacionados aos homens e à masculinidade com o objetivo de tornar o homem mais crítico em relação ao papel masculino tradicional, menos violento, mais sensível e expressivo emocionalmente, capaz de compartilhar as tarefas domésticas, de cuidar dos filhos etc., sem

que, de fato, se analisasse e buscasse romper com as relações de poder que estabelecem as representações hegemônicas. Um exemplo contemporâneo pode ser encontrado na expressão “homão da porra” que denota um homem admirável e exemplar, no aspecto físico, moral e/ou comportamental, e que representa um possível novo modelo ideal de masculinidade. É bem provável que ao ler a expressão, a primeira imagem e/ou nome que apareceu na sua cabeça foi a do apresentador Rodrigo Hilbert. Homem, cis, branco, loiro, de olhos claros e medidas corporais dentro de um padrão de beleza hegemônico; casado em um relacionamento estável e heterossexual; pai presente na vida dos filhos, marido exemplar e amoroso, que compartilha as tarefas do lar, cozinheiro, que costura e sabe fazer croché; capaz de realizar tarefas de marcenaria, ferraria, pintura e elétrica, caçar o próprio alimento, construir com as próprias mãos praticamente tudo o que usa, incluindo a capela do próprio casamento³³. O fato é que, mesmo rejeitando o rótulo, afirmando que não deseja ser exemplo para ninguém e assumindo que, na materialidade da vida cotidiana, não é um “homem perfeito”, mas desorganizado, ciumento, bagunceiro e péssimo nadador, o símbolo Hilbert significa, no imaginário social, um modelo de masculinidade capaz de adequar as demandas por uma performance de masculinidade mais sensível e expressiva emocionalmente às fantasias masculinistas e cis-heteronormativas. Parece-me que os efeitos da presença desse modelo de “homão da porra” são, portanto, contraditórios: por um lado, a busca por alcançá-lo pode levar os homens a se sentirem menos culpados pelas desigualdades e opressões de gênero e a uma autoabsolvição nas relações entre homens e mulheres; por outro lado, porém, é necessário perguntar se estabelece, de fato, uma verdadeira aliança política com as demandas feministas em busca de transformações radicais nas estruturas do sistema hegemônico de relações de gênero.

Outro ponto que merece destaque dentro da literatura sobre o papel sexual, é que apesar de parte dela se conectar com os movimentos e teorias feministas, muitos autores não se vinculam com a ética feminista, entendendo que a opressão sofrida por homens é igual àquela sofrida pelas mulheres. Para Connell, essa contradição na relação com o feminismo e na percepção da dimensão do poder dentro das relações de gênero é inerente à própria estrutura do conceito de papel sexual. Como vimos acima, há a velha presunção de que os papéis sexuais são estabelecidos por expectativas relacionadas ao corpo biológico, reduzindo os papéis masculino e feminino a uma relação dicotômica, oposta e recíproca, ignorando estruturas sociais, tais como marcadores de raça, classe e sexualidade, e produzindo percepções

³³ Rodrigo Hilbert revela ser desorganizado e ciumento. In: O Globo. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/gente/rodrigo-hilbert-revela-ser-desorganizado-ciumento-21823582>. Acesso em 23 abr. 2022.

equivocadas da realidade social. Ademais, muitas vezes, a importância das expectativas sobre o comportamento de um determinado papel sexual era potencializado, fazendo com que este comportamento fosse resultado dessas expectativas. Havia uma dificuldade em perceber a relação dialética entre expectativa/norma e comportamento/performance, tratando as políticas e práticas sexuais de contestação e resistência apenas como desvio e falha no processo de socialização.

Por essas razões, Connell argumenta que as teorias do papel sexual apresentam grande dificuldade em compreender as dimensões de poder, violência e coerção, resistência e subversão, que compõem os sistemas de relações de gênero. Isso afeta profundamente a literatura sobre a masculinidade, pois, embora busquem transformar o papel sexual masculino, essas mudanças não se orientam geralmente por transformações estruturais reais nas relações de poder. Isso leva a autora a afirmar, por exemplo, que a abordagem do papel sexual masculino seja, em sua maioria, reativa e não produza uma verdadeira política estratégica de transformação do modelo hegemônico de masculinidade. Na realidade, o que podemos perceber é que os avanços das teorias que desestabilizam o sistema de relações de gênero masculinista, durante o século XX, foram acompanhados de produções intelectuais com perspectivas ambivalentes em relação aos homens e às masculinidades. Ou seja, ao mesmo tempo que muitos autores analisam e criam estratégias de ruptura com os imaginários hegemônicos, outros buscam resistir e conservar as posições de dominação e poder masculinista dentro das relações de gênero.

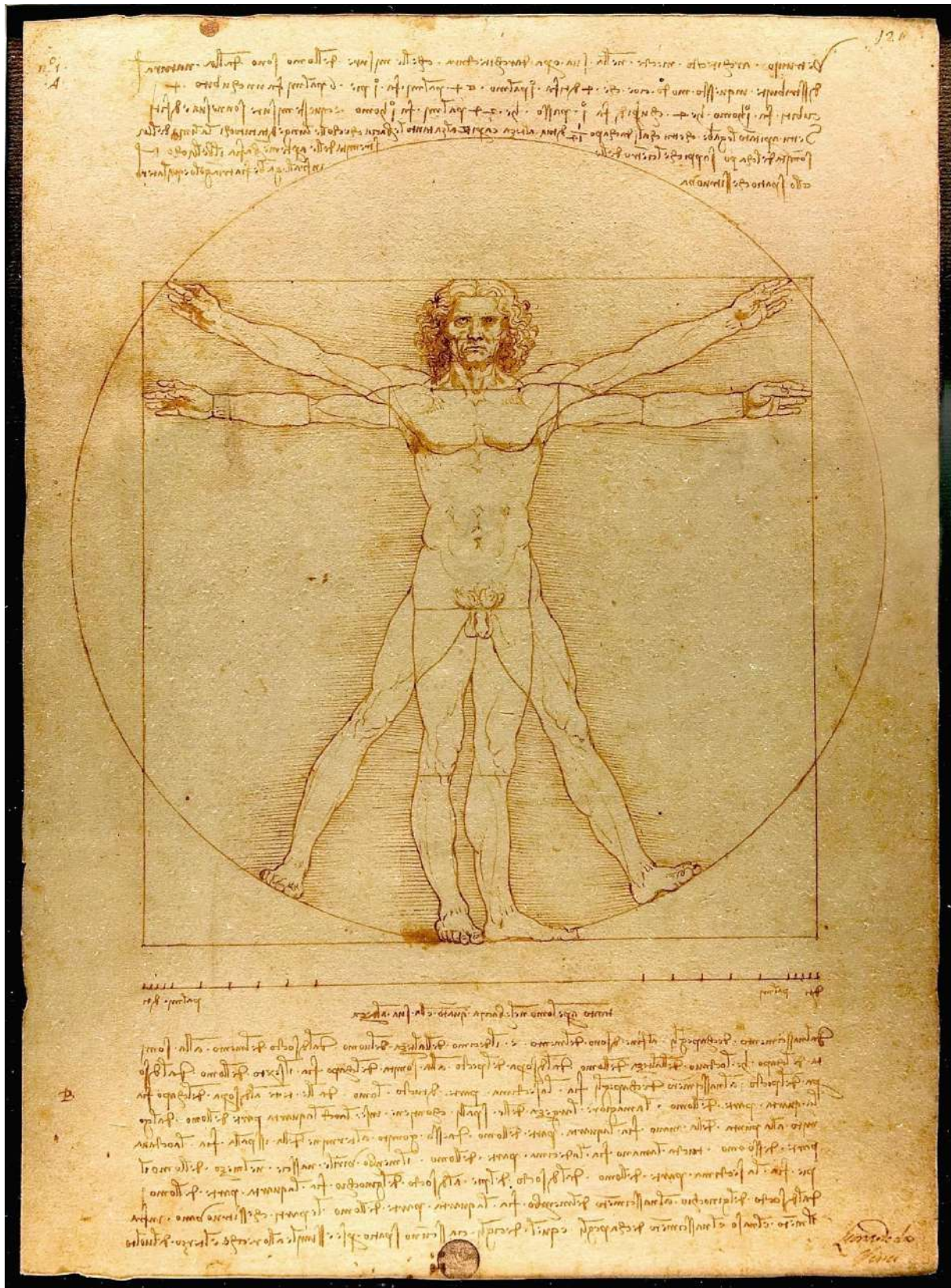
Essa tensão se radicaliza, a partir da década de 1960, com o avanço das pautas dos movimentos feministas, negros, LGBTQIAP+, entre outros, que ingressam nos espaços de investigação científica, dando visibilidade à falta de poder de determinados sujeitos sociais, acrescentando objetos ao universo epistemológico e realizando uma análise crítica das premissas, narrativas e critérios predominantes nas ciências. A partir desses movimentos, desenvolve-se o conceito de gênero, entendido como “o conjunto de práticas, símbolos, representações, normas e valores sociais que as sociedades elaboram a partir da diferença sexual anátomo-fisiológica” (Barbieri, 1993, p. 149) e que se tornou, ao lado dos de raça e classe, uma das principais categorias para analisar as relações de poder nas sociedades. Pesquisadoras e pesquisadores se interessam por investigar como as masculinidades e as feminilidades são construídas performativamente, de que maneiras as normas, os símbolos e os imaginários de gênero são incorporados em práticas cotidianas e de que forma performances de gênero dissidentes, em suas múltiplas possibilidades, resistem, transformam, subvertem e reinventam o próprio sistema de relações de gênero.

Figura 4: Rodrigo Hilbert em releitura do desenho *O Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci.



Foto: Cláudio Carpi (Dale, 2017).

Figura 5: O Homem Vitruviano, desenho de Leonardo Da Vinci.



CAPÍTULO II – DE UMA CIÊNCIA MASCULINISTA ÀS MASCULINIDADES COMO OBJETOS DE ESTUDO: UMA PERSPECTIVA DAS RELAÇÕES DE PODER E DO CARÁTER PERFORMATIVO DO GÊNERO

HOMEM: Ho-mem. Substantivo masculino. 1- Mamífero da ordem dos primatas, do gênero *Homo*, da espécie *Homo sapiens*, de posição ereta e mão com faculdade de agarrar, de apanhar, de tomar para si, com atividade cerebral inteligente e programado para produzir linguagem articulada. 2- A espécie humana, a humanidade. 3- Ser humano do sexo masculino; o **macho**. 4- Homem que já chegou à idade adulta, homem-feito. 5- Adolescente do sexo masculino que atingiu a virilidade. 6- Homem dotado de atributos considerados másculos, como coragem, determinação, força física, vigor sexual etc.; o **macho**. 7- O ser humano do sexo masculino caracterizado por sentimentos, virtudes, limitações etc., atributos compatíveis com sua natureza; 8- Indivíduo que goza da confiança de alguém, um homem de palavra. 9- Marido ou amante. 10- Indivíduo que mantém uma relação afetiva com uma prostituta e a explora sexual e financeiramente. 11- Indivíduo que faz parte de um exército ou uma organização militar ou paramilitar ou miliciana.

MASCULINO: Mas-cu-li-no. Adjetivo masculino. 1- Relativo ao sexo dos animais; o **macho**. 2- Que denota vigor, força ou virilidade. 3- Próprio do homem; 4- Destinado só a homens. 5- Com características másculas; 6- Diz-se de gameta que se funde ao gameta feminino durante a reprodução; 7- Diz-se de gênero que se opõe ao feminino e/ou ao neutro³⁴.

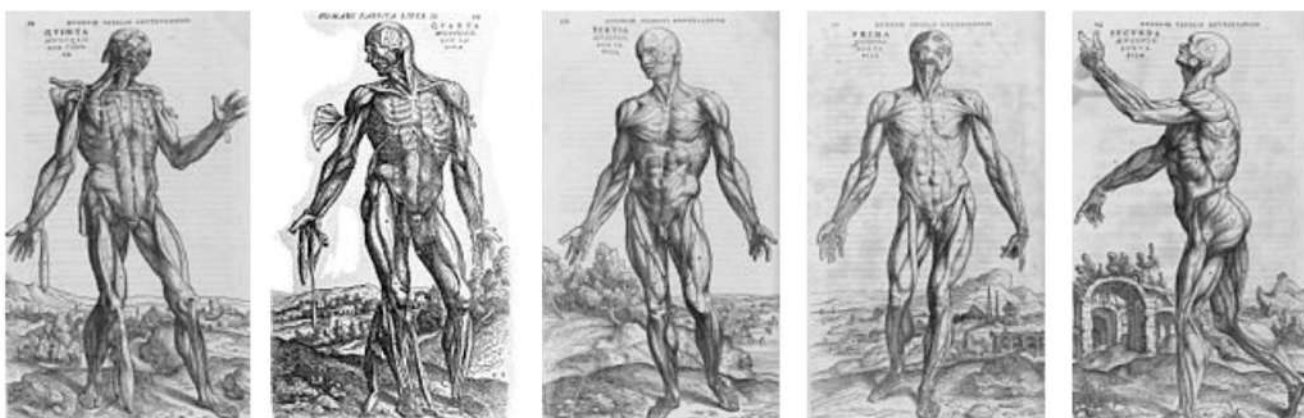
Na transição da visão teocêntrica medieval para o antropocentrismo e o cientificismo da Idade Moderna, muitos foram os pensadores que se interessaram em definir aquilo que poderia ser considerado humano. Nesse contexto, o estudo da anatomia do corpo humano se tornou um dos principais focos de investigação. O italiano Leonardo da Vinci - inventor, pintor, escultor, músico, arquiteto, escritor, geólogo, botânico, historiador, cartógrafo, engenheiro, anatomista e outras coisas mais - em 1490, desenhou *O Homem Vitruviano*, no qual posiciona um corpo nu no centro de duas figuras geométricas – um círculo e um quadrado -, ilustrando, por meio de medidas matemáticas, as proporções corporais consideradas perfeitas pelo ideal clássico de beleza, conforme proposto pelo arquiteto romano Marcos Vitruvius Polião, no livro *De Architectura*, no século I a.C. Se, no início do Renascimento, como afirma a professora de história da arte Nadeije Laneyrie-Dagen (2013), a representação física do corpo simboliza o

³⁴ Definições de “Homem” e “Masculino” retiradas e adaptadas do Dicionário *Online Michaellis*.

caráter moral das pessoas, podemos imaginar que o homem vitruviano também corporifica as virtudes e os valores considerados elevados da Humanidade.

Destaco aqui o óbvio: o homem vitruviano é um corpo branco com pênis; corpo este privilegiado nas investigações de Da Vinci a respeito da figura humana. Laneyrie-Dagen aponta que o italiano dissecou cerca de 30 cadáveres no Mosteiro de Santa Maria Nova, em Florença, e no Hospital de Santa Maria Nova, em Roma e é provável que a maioria deles fossem corpos com pênis, pois ele geralmente se referia aos cadáveres no gênero masculino, enquanto “a fisiologia feminina não lhe interessa, a não ser quando estuda a concepção. Mas, quando ensaia o desenho de um coito, figurando o corte virtual dos corpos acoplados, ele detalha a figura do homem e se contenta com noções rápidas sobre o corpo da mulher” (Laneryie-Dagen, 2013, p. 419). Tal privilégio dos corpos brancos com pênis pode ser observado no trabalho de outros pensadores e artistas renascentistas, como nas gravuras de *De humanis corporis fabrica* (1543), tratado de anatomia do médico André Vésale, ou na pintura *As lições de anatomia do Dr. Tulp* (1632), de Rembrandt. Laneyrie-Dagen argumenta que, apesar de haver outras razões plausíveis para essa exclusividade, como regras de conveniência que impediam a exposição de um corpo com vagina³⁵ nu em uma aula pública de anatomia, o motivo decisivo que leva ao interesse majoritário pelos corpos com pênis era o fato de ser considerado o material perfeito, i. e., aquele que reflete a beleza física e moral divina, pois feito a imagem e semelhança de Deus.

Figura 6: Gravuras do tratado de anatomia de André Vésale, *De humanis corporis fabrica*.



³⁵ Importante destacar que aqui nos referimos aos corpos com vagina brancos, pois, na economia simbólica masculinista e racista, corpos com pênis ou com vagina não brancos são tratados, frequentemente, como corporeidades animais, monstruosas, demoníacas, sendo localizados fora dos limites do humano.

Figura 7: Pintura As lições de anatomia do Dr. Tulp, de Rembrandt.



Os tratados de anatomia, anotações em diários e cadernos, desenhos, pinturas e gravuras do período reproduzem tanto a visão antropocêntrica do mundo, quanto um sistema de relações de gêneros masculinista, cis-heteronormativo e racista, que fazia com que a figura humana posicionada no centro fosse, majoritariamente, o corpo com pênis branco. Tal corpo representa o modelo ideal de homem (o macho da espécie humana), que é elevado à condição de sujeito e objeto privilegiado da produção do conhecimento, transformando-se em signo neutro, objetivo e universal de toda a Humanidade (o Homem, com H maiúsculo) e na régua a partir da qual todos os outros corpos são medidos, diferenciados e organizados hierarquicamente. Em um exercício de imaginação, ousa pensar nas figuras geométricas desenhadas por Da Vinci como fronteiras que definem quais as medidas (físicas e morais) localizam um corpo dentro daquilo que é considerado como humano e, ao mesmo tempo, excluem todos os outros corpos que não se encaixam em tais medidas - corpos-outros, dissidentes, atravessados por marcas de gênero, raça, sexualidade, nacionalidade, entre outras.

O estabelecimento dessas fronteiras vai ao encontro do pensamento aristotélico sobre as diferenças entre os corpos que alimenta o imaginário desde a Antiguidade Greco-Romana até o

século XVIII. Segundo o especialista em literatura do século XVII e professor de estética do teatro Christian Bet, no texto *Confusão de gêneros e experiência teatral*, disponível no livro *História da Virilidade* (2021), para Aristóteles, as mulheres são machos inferiores, machos aos quais faltam a perfeição. Dessa forma, o homem é considerado a representação perfeita da humanidade e a mulher, por ser um macho ao qual falta a perfeição, é entendida como um humano qualitativamente inferior. Essa perspectiva influencia a ciência, a filosofia e a arte durante séculos, produzindo modos de organizar as relações sociais entre homens e mulheres. No século II, por exemplo, o médico romano Cláudio Galeano idealiza o modelo de sexo único, no qual o corpo quente, seco e ativo do homem é modelo de perfeição, enquanto ao corpo das mulheres falta calor vital e, portanto, é frio, úmido, passivo e imperfeito. Para Galeano, a presença do calor vital é determinante para que o órgão genital (que seria o mesmo para homens e mulheres) possa se desenvolver na parte externa do corpo. Por isso, as mulheres apresentam uma espécie de pênis invertido, com a genitália internalizada e passiva.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu, no livro *A Dominação Masculina* (2002), argumenta que é exatamente em razão desse modelo do sexo único, que entende o homem e a mulher como, respectivamente, a forma superior e a forma inferior de uma mesma fisiologia, que, “até o Renascimento, não se dispusesse de terminologia anatômica para descrever em detalhes o sexo da mulher, que é representado como composto dos mesmos órgãos que o homem, apenas dispostos de maneira diversa” (Bourdieu, 2002, p. 23-24). A divisão sexual é produto de uma “construção efetuada à custa de escolhas orientadas, ou melhor, através da acentuação de certas diferenças, ou do obscurecimento de certas semelhanças” (Ibidem, p. 23). Construção que sofre a ação de forças que visam neutralizar e apagar suas marcas históricas e tomá-la como algo natural, dado, divino. Assim, a perspectiva galeana do corpo da mulher como mais frio e úmido e da vagina como pênis invertido reproduz o conjunto de oposições e hierarquias construídas por e que construíram historicamente um quadro ideológico binário que organiza a percepção do mundo e dos corpos, tais como: alto e baixo, em cima e embaixo, na frente e atrás, direita e esquerda, reto e curvo, seco e úmido, quente e frio, duro e mole, direito e avesso, positivo e negativo, ativo e passivo, temperado e insosso, claro e escuro, fora e dentro, entre outros.

De acordo com o historiador estadunidense Thomas Laqueur (2001), o modelo de sexo único dominou o pensamento médico, filosófico e político europeu até o século XVIII, quando um novo modelo foi construído e se tornou hegemônico: a ideia binária de “homem” e “mulher” significando dois sexos diferentes, opostos e complementares. Curiosamente, será neste período que, segundo o sociólogo brasileiro Pedro Paulo Oliveira (2004), o termo “masculinidade”

passa a ser utilizado como resultado dos esforços científicos na busca por “estabelecer critérios mais explícitos de diferenciação entre os sexos” (Oliveira, 2004, p. 13). Todavia, apesar de destacar o nascimento de um novo modelo hegemônico de masculinidade associado ao nascimento da Modernidade e dos Estados Nacionais, o sociólogo afirma que essa mudança não significa uma ruptura abrupta e definitiva com as características e os valores atribuídos anteriormente às diferenças entre homens e mulheres. O quadro ideológico binário ainda se mantém organizando hierarquicamente os corpos, as práticas e os desejos. Isso pode ser percebido, por exemplo, no trabalho de anatomistas do século XVIII que descrevem os esqueletos dos corpos com vagina contendo pélvis e crânios menores que os dos homens.

Esse tipo de descrição, que não se baseava em nenhuma análise efetiva do esqueleto feminino, servia para ratificar a ideia segundo a qual o cérebro masculino era mais propenso a se desenvolver intelectualmente do que o feminino. Qual não foi a surpresa desses cientistas quando se verificou o inverso, ou seja, que estatisticamente falando, havia em média mulheres com crânios maiores do que os dos homens (Ibidem, p. 55).

A partir dessa observação, tais anatomistas reorganizam os seus argumentos em defesa da superioridade masculina. Relacionam a presença do crânio maior nas mulheres à insuficiência cognitiva ou à infância, afirmando que os corpos dos bebês são aqueles com os crânios maiores em relação ao resto do corpo. Tais cientistas criam uma imbricação entre os postulados científicos e o imaginário masculinista e racista, ampliando o discurso moralista que, segundo Bourdieu, busca no corpo da mulher “a justificativa do estatuto social que lhes é imposto, apelando para oposições tradicionais entre o interior e o exterior, a sensibilidade e a razão, a passividade e a atividade” (Bourdieu, 2002, p. 24). Para o sociólogo francês, a força da dominação masculina está exatamente na operação que faz com que esta dominação seja legitimada em supostas diferenças sexuais naturais, que já são, elas mesmas, construções sociais naturalizadas. Isso permite que o imaginário dominante, isto é, o imaginário masculinista se imponha como neutro, dado e evidente, dispensando justificação.

A filósofa feminista italiana Silvia Federici (2017) observa que, ao longo dos séculos XVI e XVII, a literatura estabelece os “novos cânones culturais que maximizavam as diferenças entre as mulheres e os homens, criando protótipos mais femininos e mais masculinos” (Federici, 2017, p. 201) e, ao mesmo tempo, reafirma a condição inferior, excessivamente emocional e de incapacidade de autogoverno das mulheres, que, por essa razão, necessitam do controle masculino. Nesse contexto, um dos principais temas debatidos se refere aos processos de domesticação das mulheres e a vilã preferida para dramaturgos populares e moralistas é representada por uma personagem “desbocada”, “puta”, “bruxa” e/ou “megera” com seu

principal instrumento de insubordinação: a língua. Por essa razão, Federici destaca a peça *A Megera Domada*, de Shakespeare, como um manifesto da época. Catarina, a megera, passa por um processo de domesticação, no qual seu marido Petruchio – o modelo do homem domador – a tortura psicológica e materialmente, a deixando sem comer e sem beber. No final da peça, domada, a personagem modifica seu comportamento, passando a dizer tudo o que os outros querem ouvir. Na cena final, Catarina, em uma longa fala, descreve às outras mulheres quais são os seus deveres em relação aos seus maridos, que devem ser de doce e fiel obediência, sem se mostrar indomáveis, ferozes, mal-humoradas e rebeldes.

Tudo no discurso da personagem parece indicar uma afirmação do lugar da mulher como submissa ao homem e ao marido, corroborando com o ponto de vista pregado pelo imaginário masculinista da época. No entanto, ao analisar a trajetória da personagem na peça, é possível observar que Catarina percebe a necessidade de se fingir de domada como estratégia de sobrevivência. Dessa forma, a fala acima apresenta um forte tom irônico. Bárbara Heliodora argumenta que a personagem modifica seu comportamento porque Petruchio a convence que “só agindo na medida certa poderá ser amada e respeitada” (Heliodora, 2008, p. 45). Já no livro *O que as peças contam*, a teórica afirma que o bardo aparentemente deseja revelar

é a necessidade do marido em fazer com que Catarina compreendesse que ela não está mais sendo injustiçada e aprendesse, assim, a integrar-se no relacionamento com o marido, o cabeça do casal. E a partir do momento em que ela, percebendo a jogada passa a concordar com o marido mesmo que ele diga as coisas mais loucas, tudo entra no lugar (Heliodora, 2014, p. 91).

Por sua vez, a pesquisadora Anna Stegh Camati (2007; 2014) apresenta outra perspectiva para pensarmos a fala da Catarina, argumentando que as obras de Shakespeare apresentam inúmeras possibilidades que “emergem das dimensões ocultas de seu discurso, que permitem problematizar e contestar leituras críticas tradicionais” (Camati, 2007, p. 1). Apesar de estar inserido em uma estrutura ainda masculinista e patriarcal, que limitava os papéis sociais que a mulher podia assumir (mãe, esposa, viúva; dama, criada; virgem, prostituta, bruxa ou megera), boa parte da obra do bardo foi escrita em um período no qual a Inglaterra era governada pela rainha Elisabete I e que as mulheres inglesas aparentavam ter mais liberdade do que aquelas de outros países europeus.

Os viajantes que vinham do estrangeiro ficavam surpresos com o comportamento delas, que não eram confinadas em casa como na Espanha e em outros países: além das igrejas, elas tinham permissão de frequentar outros lugares públicos, tais como mercados, feiras, e teatros onde se constituíam em uma parte importante dos espectadores. As restrições enumeradas acima também não se aplicavam a todas as mulheres: registros e documentos da

época nos informam sobre mulheres que exerciam diversas profissões, possuíam propriedades, e eram chefes de família. Também chegaram até nós relatos de mulheres rebeldes que não se submetiam aos ditames do regime patriarcal (como as megeras, por exemplo), e que repudiavam os estereótipos nos quais supostamente deveriam se enquadrar. (CAMATI, 2014, p. 108).

Inserido neste contexto, não é de se estranhar que, entre os diversos temas apresentados na obra do dramaturgo inglês, tais como códigos éticos e morais, disputas legais e de estado e problemas existenciais, possamos encontrar debates sobre questões de gênero e a sugestão de que os “papeis sociais desempenhados pelo homem e pela mulher não são comportamentos determinados apenas biologicamente, mas, também influenciados por padrões culturais passíveis de mudança” (Ibidem, p. 105). Dessa forma, afirma Camati que, principalmente em suas comédias, Shakespeare dedicava-se a criticar, questionar e ridicularizar a naturalização da posição inferior da mulher.

Se, por um lado, como afirma a autora, o público pagante era a principal fonte de renda das companhias teatrais e boa parte dos espectadores não compartilhavam das normas políticas e religiosas hegemônicas do período, por outro lado, as companhias teatrais ganhavam prestígio e respeito ao receberem apoio, dinheiro e nome de pessoas ligadas à nobreza e que, obviamente, desejavam manter as relações de poder tais como estavam. Portanto, como tocar nessas questões polêmicas e manter uma relação de cumplicidade com o público sem correr o risco de ser censurado e perder o apoio dos patronos? De acordo com Camati, nas obras de Shakespeare, a resposta está na utilização de diversos recursos dramáticos e cênicos subversivos, tais como a metateatralidade, a paródia, a ironia, o disfarce, o travestimento e a confusão de identidade, adotados por personagens como Catarina, Pórcia, Rosalinda, entre outras, que acabam por multiplicar as possibilidades de interpretações de suas peças. Para a autora, “na superfície, o dramaturgo parecia ratificar a ordem patriarcal e o absolutismo monárquico, mas por meio do subtexto, instaurado a partir de estratégias de construtividade textual diversas, a ordem estabelecida é questionada e, muitas vezes, subvertida” (Ibidem, p. 109-110). No caso de Catarina, podemos entender que Shakespeare se utiliza da ironia para compor o que a personagem diz nas entrelinhas, no subtexto, naquilo que é dito através do gesto, da ação, da postura, da brincadeira com os espectadores.

Evidentemente, é preciso lembrar que um texto é sempre passível de infinitas interpretações e significações, dependendo do contexto, do leitor, do encenador, do suporte, dos recursos dramáticos e cênicos utilizados. Camati sublinha que, entre os pesquisadores de Shakespeare, não há unanimidade e suas peças são lidas como obras que podem tanto afirmar, quanto negar a estrutura masculinista hegemônica de sua época. Não me parece ser possível

chegarmos a uma única leitura correta e definitiva, nem afirmar com certeza a intenção de Shakespeare com o discurso e a postura finais de Catarina. Trata-se de fato de um discurso irônico que revela que ela não foi domada? Ou é uma crítica à naturalização da posição social da mulher como inferior e subordinada ao homem? Ou então revela a posição de uma mulher silenciada que assume o discurso hegemônico da época como única forma de sobreviver? Ou, ao contrário, Catarina acredita no que está dizendo e sabe que assim será mais amada por todos? Em qualquer uma dessas possíveis respostas, parece ser legítima a afirmação de Federici ao propor que *A Megera Domada* é um manifesto da época, visto que Shakespeare coloca em jogo - para afirmar ou questionar - o imaginário que naturaliza as diferenças sexuais e legitima a dominação masculinista.

O processo de domesticação é, segundo a feminista italiana, uma das ações fundamentais para o desenvolvimento do sistema capitalista, visto que ele necessita da desvalorização das mulheres enquanto trabalhadoras e da retirada de sua autonomia e seu poder social. Simultaneamente, a caça às bruxas representa um ataque à resistência que as mulheres apresentam contra a difusão do imaginário masculinista. A tais ações se juntam o colonialismo, os cercamentos de terras e o escravismo; ações que continuam a ser reatualizadas no presente, através das conexões entre o desenvolvimento e manutenção do capitalismo e as estruturas de opressão e violência. Neste sentido, é importante ressaltar que os discursos hegemônicos, alimentando-se do imaginário masculinista e racista, representam como sub-humanos e/ou não humanos os corpos não brancos das populações de África, América e Ásia.

Mais uma vez, a dramaturgia de Shakespeare nos é exemplar: *A Tempestade* reflete o encontro do mundo moderno europeu com mundos e corpos radicalmente outros, simbolizado, especialmente, na relação entre os personagens Próspero e Calibã. O primeiro é o duque de Milão, que, após sofrer um golpe de estado do irmão Antônio, passa a viver exilado com Miranda, sua filha, em uma ilha representada sob um ponto de vista colonialista como um território cheio de elementos exóticos e espíritos mágicos e sobrenaturais. Segundo Federici, Próspero é o modelo ideal da figura humana na Idade Moderna. Homem branco, amante dos livros e do conhecimento científico (de onde tirar seu poder), capaz de controlar seus impulsos “selvagens” e “bárbaros” através da razão e perdoar aqueles que o traíram - talvez seja a versão shakespeariana do homem vitruviano. Ao mesmo tempo, é o senhor colonial que domina e coloniza os saberes da ilha e escraviza Calibã, seu outro radical, um homem descrito como selvagem e deformado e, portanto, na economia simbólica que liga aparência física ao valor moral do indivíduo, um homem inferior física e moralmente a Próspero na hierarquia da humanidade. Enquanto o corpo de Próspero é posicionado no centro da peça e do que é

considerado humano, sendo o principal articulador das ações, o de Calibã é jogado às margens, tratado como um animal repugnante, um bloco de escuridão (em dicotomia com a “luz da razão” de Próspero), incapaz de distinguir o sentido do que fala, ou seja, uma representação do não humano.

Para a filósofa italiana, Shakespeare dá voz ao medo europeu frente à possibilidade de união entre brancos, pretos e indígenas, ao imaginar uma conspiração organizada por Calibã, Trínculo e Estéfano – estes últimos, “proletários europeus”. A conspiração é derrotada pela inteligência de Próspero e, no Ato V, Cena I, é notável a diferença de comportamento com os corpos considerados humanos e os considerados não humanos. Em primeiro lugar, mesmo tendo sido vítima de um golpe de estado organizado por seu irmão Antônio e por Sebastião, Próspero não faz com que contra eles “se condensasse a cólera do rei, desmascarando-vos como dois vis traidores”, mas os perdoa por todos os erros, até mesmo pela “falta mais hedionda” (Shakespeare, 2019, p. 949). Por sua vez, a tentativa de conspiração de Calibã faz com que este seja humilhado por Próspero, Sebastião e Antônio, evidenciando o processo de objetificação e animalização sofrido pelos corpos pretos no imaginário racista colonial, quando, por exemplo, Sebastião pergunta se é possível comprar Calibã e Antônio responde que “é puro peixe e, sem nenhuma dúvida, vendável no mercado” ou quando Próspero afirma que “este bloco de escuridão é minha propriedade” (Ibidem, p. 952). Por outro lado, o dramaturgo faz com que Calibã assuma o discurso hegemônico ao se afirmar como ser inferior e dizer que Alonso, Sebastião, Antônio e Gonzalo (todos homens brancos) são “espíritos notáveis”.

O que está em jogo é a reprodução de uma ideia masculinista e racista de humanidade que, até hoje, o imaginário dominante tenta nos vender a todo custo, mas que, na realidade, corresponde a um clube exclusivo onde poucos participam (homens vitruvianos, Prósperos, Petrúchios, brancos e cis-heterossexuais) e que limita a capacidade de invenção, criação, liberdade e existência de todas as outras formas de vida. São os sócios desse clube que, historicamente, criam e comandam um projeto civilizatório ligado à racionalidade, ao progresso, à modernização, ao desenvolvimento capitalista, que, há séculos, é enfiado pela garganta daqueles considerados humanos inferiores, sub-humanos e não humanos (mulheres, populações nativas da África e América, LGBTQIAP+, imigrantes, refugiados, entre outras minorias), excluídos e invisibilizados dos espaços políticos, de produção de conhecimento e de representação (dentre eles, os espaços artísticos) e jogados para fora de seus lugares de origem, arrancados de seus coletivos, de suas culturas, silenciados em suas narrativas, saberes e modos de existência.

Novamente, é preciso destacar que esse “projeto civilizatório” tem como raiz o quadro ideológico binário da cultura ocidental, produzido por homens brancos, e que apresenta os dualismos entre cultura/natureza, humanidade/natureza, razão/emoção, mente/corpo, masculino/feminino, civilizado/primitivo, sujeito/objeto, universal/particular, público/privado, eu/outro, que organizam o mundo de modo que cada lado seja visto como exclusivo e oposto ao outro. Um lado é entendido como superior (cultura, razão, mente, civilização, masculino etc.) e, desse modo, está apto a dominar e controlar o lado visto como inferior (natureza, emoção, corpo, primitivo, feminino etc.). O que compramos e vendemos como humanidade é resultado, portanto, de uma construção epistemológica masculinista, racista e cis-heterossexista do mundo que vincula conceitual e simbolicamente o corpo-pênis-macho-homem-branco-cis-heterossexual a uma forma de vida superior, civilizada, portadora de razão, cultura, conhecimento e ideias, que se transforma na medida fixa tanto do gênero masculino, quanto da própria humanidade.

Pedro Paulo Oliveira (2004) sublinha, citando Durkheim, que a classificação das coisas e o modo como percebemos e conhecemos o mundo reproduz a ordem social, ou seja, o modo como os corpos são diferenciados, classificados e hierarquizados. Dessa forma, “não surpreende o fato de se ter na ciência ocidental uma série de disciplinas e de cientistas que trabalham no sentido de fortalecer o ideal moderno de masculinidade” (Oliveira, 2004, p. 60), resultando no estabelecimento de uma ciência masculinista, com a elevação do “homem” à posição de objeto epistemológico historicamente privilegiado e de sujeito que majoritariamente ocupa os principais espaços e meio de produção do conhecimento.

“Esqueci que estar na faculdade é ouvir um monte de homem branco falando” (Mariano, 2022). Esta frase foi escrita pela aluna Mayara Mariano no canto de página de um trabalho final da disciplina Ator II, que ministrei no curso de graduação em Direção Teatral da UFRJ em 2022. Um monte de homens brancos falando, na maioria das vezes, de outros homens brancos, escondidos atrás das máscaras da neutralidade, da impessoalidade e da universalidade, decidem quais podem ou não ser os objetos, as ferramentas, as metodologias, os conceitos dentro de um processo de produção do saber. Como lembra Kimmel (1992), se um texto não apresenta a palavra “mulher” no título, é bem provável que se refira aos homens. Obviamente é preciso considerar o crescimento da presença das mulheres nas universidades nas últimas décadas e a sua crescente produção bibliográfica, sendo que, em algumas universidades, como, por exemplo, a UNIFESP, a produção científica realizada por mulheres já representa mais da

metade do conhecimento produzido³⁶. Como aponta a pesquisa *Estatísticas de gênero: Indicadores sociais das mulheres no Brasil*³⁷, produzida pelo IBGE, as mulheres são a maioria em grande parte dos cursos de ensino superior, com exceção de áreas ligadas às ciências exatas. Além disso, o número de mulheres com graduação completa também supera o de homens: 19,4% e 15,1%, respectivamente. A única exceção está entre a população com mais de 65 anos, na qual o número de homens com ensino superior ainda é superior ao de mulheres, o que reforça, por um lado o caráter historicamente masculinista da ciência e, por outro, os avanços das pautas feministas nas últimas décadas. Porém, apesar desse movimento de mudança nas universidades, podemos tomar as afirmações de Mariano e Kimmel como ilustrativas de um modo de produção masculinista, cis-heteronormativo e racista que ainda permanece hegemônico nos diversos campos de conhecimento, mesmo que essa hegemonia esteja se enfraquecendo, em razão dos diversos questionamentos e tentativas de subversão realizadas por teóricas ligadas aos movimentos feministas, LGBTQIAP+ e negros.

2.1 – Das Teorias do Patriarcado à analítica do poder foucaultiano: as relações de poder como um campo de enfrentamento e resistências múltiplo e contraditório.

A partir da segunda metade do século XX, uma série de teorias são desenvolvidas no seio dos “novos movimentos sociais” - movimentos pelos direitos civis, movimentos negros, segunda onda dos movimentos feministas, movimentos homossexuais etc. -, com o objetivo de romper definitivamente com o que, segundo a socióloga e pesquisadora da Fundação Oswaldo Cruz, Karen Giffin (2005), foi nomeado como “complexo-militar-industrial”, i. e., uma cultura individualista, consumista e composta por instituições masculinistas, violentas e repressoras. Miskolci (2012) sublinha que o termo “novo” se refere ao fato de que tais movimentos se desenvolvem após os movimentos operários europeus e extrapolam as questões puramente econômicas. Todavia, o autor destaca que essa terminologia parece ignorar a história da primeira onda dos movimentos feministas no século XIX, além de apresentar uma perspectiva eurocêntrica, pois, ao mesmo tempo em que atribui um vanguardismo aos movimentos operários europeus, invisibiliza as lutas e movimentos abolicionistas e de independência nas Américas acontecidos cerca de um século antes. Por outro lado, o autor destaca que os *novos*

³⁶ CRESCE a participação feminina na produção científica da Unifesp. In: UNIFESP, 2022. Disponível em: <https://www.unifesp.br/campus/sjc/noticias/3123-cresce-a-participacao-feminina-na-producao-cientifica-da-unifesp.html>. Acesso em 13 jul. 2022.

³⁷ IBGE. E. Estatísticas de Gênero - Indicadores sociais das mulheres no Brasil. In: Site do IBGE. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/genero/20163-estatisticas-de-genero-indicadores-sociais-das-mulheres-no-brasil.html>. Acesso em 13 jul. 2022.

movimentos sociais têm como novidade uma maior participação da classe média em lutas já existentes, a adoção de novas demandas em um cenário de crise das instituições de representação política, a percepção de que as relações de desigualdade não se limitam às questões econômicas, o apontamento de que corpo, desejo e sexualidade também são alvo e veículo das relações de poder, a afirmação de que o pessoal é sempre político e o questionamento de padrões morais dominantes.

Impulsionadas por e impulsionando esses movimentos, as diversas correntes dos movimentos feministas questionam a construção do homem e do masculino como significado universal da Humanidade, denunciam a presença do homem branco cis-heterossexual como referente implícito dos diversos sistemas de conhecimento, colocam em crise os paradigmas, as epistemologias e as metodologias hegemônicas e procuram investigar e explicar as causas da dominação masculinista. A historiadora e educadora brasileira Guacira Lopes Louro (1997) sublinha que as feministas, além de realizarem marchas públicas, manifestações, conferências e outras práticas presentes também na primeira onda, conseguem se inserir nas universidades, com a criação de grupos de estudos, publicação de revistas e livros, criação de disciplinas e departamentos. Nasce os chamados “Estudos Feministas” que visam, além da revisão crítica das premissas, conceitos e critérios hegemônicos, a inserção de outros temas e questões ao universo epistemológico, buscando tornar visível as mulheres nas ciências, nas artes e nos diversos espaços de produção do conhecimento.

Cada uma das correntes do feminismo propõe uma resposta distinta, na qual “se reconhece um móvel ou causa para a opressão feminina e, em decorrência, se constrói uma argumentação que supõe a destruição dessa causa central como o caminho lógico para a emancipação das mulheres” (Louro, 1997, p. 20). Em tal contexto, interessa destacar aquelas produzidas a partir do desenvolvimento do conceito de “patriarcado” para se referir a uma relação de poder na qual as mulheres são subordinadas e oprimidas pelos homens. Teresita de Barbieri (1993), uma das pioneiras dos estudos feministas e de gênero na América Latina, afirma que as teorias do patriarcado propõem que a organização social das relações de gênero apresenta poucas diferenças em relação às sociedades arcaicas bíblicas, nas quais a figura do pai tinha o direito de dispor da vida e da morte dos seus filhos e escravos. O resultado dessa perspectiva é a produção de uma atitude que Barbieri nomeou como “parricida” e que objetiva, por meio do desenvolvimento de uma teoria revolucionária, romper com todo o conhecimento produzido até então, rejeitando e transgredindo temas importantes às formas hegemônicas de produção do conhecimento, como a neutralidade, a objetividade, o distanciamento e a imparcialidade, e desejando que as poucas referências acadêmicas sobre as mulheres se

multipliquem. Segundo Louro, a partir de um forte posicionamento político, “assumia-se com ousadia, que as questões eram *interessadas*, que elas tinham origem numa trajetória histórica específica que construiu o lugar social das mulheres e que o estudo de tais questões tinha (e tem) pretensões de mudanças” (Ibidem, p. 19). Um dos pontos importantes de se destacar é a utilização das experiências vivenciais, das lembranças, dos registros pessoais, dos diários, das cartas e de escritos em primeira pessoa que trazem como questão vidas específicas e temas historicamente excluídos, fazendo ouvir às vozes dos corpos-outros das mulheres.

A atitude parricida resultou, recorrentemente, na negação da participação dos homens nos debates e reflexões levantadas pelos Estudos Feministas. bell hooks (2018) afirma que esse aspecto “anti-homem feroz” decorre das experiências de algumas feministas heterossexuais em relacionamentos com homens violentos, infiéis e cruéis. Segundo a autora, apesar de muitos desses homens se posicionarem dentro de mobilizações de esquerda, como as lutas de classe e a defesa da justiça racial, “quando a questão era gênero, eles eram tão sexistas quanto os companheiros conservadores. Mulheres individuais chegavam furiosas, vindas desses relacionamentos. E elas usavam essa fúria como catalisador da liberação das mulheres” (hooks, 2018, p. 79). Neste contexto, de acordo com Giffin, não obstante o interesse de alguns homens em participar nos debates e estudos feministas, o veto era entendido como um ato necessário de combate à experiência cotidiana de opressão masculinista e resultou em espaços de pesquisa e criação exclusivamente ocupados por mulheres. Além disso, hooks aponta que a criação desses espaços oferecia uma base de solidariedade entre as mulheres para enfrentar o que denominou como “inimigo interno”, fruto de um processo de socialização que as levam a internalizar o pensamento masculinista, a enxergarem a si mesmas como inferiores aos homens, a competirem umas com as outras pela aprovação deles e a se olharem com medo, inveja e ódio. Dessa forma, enquanto o pensamento masculinista leva as mulheres a se julgarem “sem compaixão e punir duramente umas às outras” (Ibidem, p. 29), os espaços oferecidos pelos Estudos Feministas proporcionam uma base de solidariedade para que se libertem deste “inimigo interno”.

Por outro lado, a atitude parricida fez com que tais espaços, muitas vezes, fossem excluídos das dinâmicas mais amplas das universidades, tornando-se guetos limitados às teorias e questões feministas. Como exemplifica a historiadora estadunidense Joan Scott (1995), não foi suficiente provar que as mulheres têm uma história ou que participam das principais mudanças políticas da civilização, pois “a reação da maioria dos(as) historiadores(as) não feministas foi o reconhecimento da história das mulheres e, em seguida, seu confinamento ou rejeição a um domínio separado” (Scott, 1995, p. 74). Ou seja, considera-se a história das mulheres como existindo de forma separada da História Universal, com H maiúsculo, feita

pelos homens, sobre os homens e para os homens. Consequentemente, estabeleceu-se dois espaços bem distintos: o primeiro, considerado mais importante, destinado à Psicologia, à História, à Literatura, à Arte, i. e., ao conhecimento objetivo, imparcial, neutro e se referindo à “Humanidade universal” (leia-se, ao homem-macho-branco-cis-heterossexual), e a segunda, menos importante, destinada a discutir a psicologia, a história, a literatura, a arte etc. da mulher, enquanto especificidade.

Porém, as teorias do patriarcado apresentam ainda outros problemas importantes de serem destacados. Em primeiro lugar, apesar da importante tentativa de explicar a relação de poder entre homens e mulheres, denunciar os modos de silenciamento e opressão e romper com a invisibilidade histórica das mulheres, tendem a cristalizar uma ideia fixa, única e permanente de relação de poder entre o homem-opressor e a mulher-oprimida. A socióloga brasileira Berenice Bento (2006) argumenta que, por mais que os estudos feministas afirmem, a partir da famosa frase de Simone de Beauvoir, que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, ou seja, que “mulher” não é uma categoria natural, mas uma construção social, com essa cristalização, permanecem dentro dos termos do imaginário masculinista, cis-heteronormativo e racista que organiza universalmente o mundo em dois corpos sexuais com características fixas, essenciais, binárias e opostas, “em duas categorias de indivíduos, cujas roupas, rostos, corpos, sorrisos, atitudes, interesses, ocupações são manifestamente diferentes” (Beauvoir apud Bento, 2006, p. 71).

Na mesma linha de raciocínio, Teresa de Lauretis (1994) sublinha que as teorias do patriarcado limitam seus pensamentos à análise da mulher/oprimida como diferença do homem/opressor e, consequentemente, tornam “muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, talvez, mais exatamente, as diferenças nas mulheres”, pois, dentro desse pensamento cristalizado, todas as mulheres “seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva” (Lauretis, 1994, p. 207). Da mesma forma, com esse foco quase exclusivo no polo subordinado, i. e., na experiência da mulher oprimida, as teorias do patriarcado, ao naturalizar e fixar o homem como o Opressor, invisibilizam as diversas formas de organizar a experiência daquilo que nomeamos como “homem”. Podemos afirmar que tais estudos limitam as possibilidades de análises sobre as diferenças entre Homem e homens, as diferenças entre e nos homens.

Um dos principais aportes teóricos utilizados para romper com essa noção cristalizada das relações de poder e dar visibilidade as diferenças entre e nas mulheres e entre e nos homens

é a “analítica do poder”, desenvolvida por Michel Foucault (2015). O filósofo francês propõe que o poder não pode ser tomado como

um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras; mas ter bem presente que o poder (...) não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detêm exclusivamente e aqueles que não o possuem e lhe são submetidos. O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem” (Foucault, 2015, p. 284).

Longe de ser um objeto natural que alguém possui ou pode se apropriar, o poder é exercido e esse exercício se dá em múltiplas direções, como uma espécie de rede que se expande capilarmente por toda a sociedade, operando materialmente sobre e através de todos os corpos. O foco de Foucault está, principalmente, nos efeitos do poder, sublinhando a importância de perceber suas vinculações a disposições, manobras, táticas, técnicas e funcionamento: o poder é, acima de tudo, estratégico. É nessa teia do poder que os indivíduos transitam, exercendo e sofrendo a ação do poder. Na realidade, o autor argumenta que um dos primeiros efeitos do poder é exatamente fazer com que um corpo e seus gestos, discursos e desejos sejam constituídos e identificados enquanto sujeitos. Logo, esse primeiro ponto da analítica foucaultiana do poder desestabiliza a relação vertical e cristalizada do homem/opressor e da mulher/oprimida, pois leva as constatações de que: 1) não pode o homem ser o detentor do poder, enquanto a mulher carece dele, pois ninguém possui o poder; 2) o poder se exerce sobre e através dos corpos e gestos de homens e mulheres; e 3) a constituição e a identificação de determinados corpos como homens e mulheres ou masculinos e femininos é um efeito do poder, através de suas práticas, discursos e tecnologias.

Estas constatações se vinculam a uma das principais propostas de Foucault: abandonar a concepção “puramente jurídica” e estritamente negativa do poder, na qual opera como uma lei proibitiva que apenas diz não, censura, reprime, recalca, impede, exclui. Para o filósofo, se o poder só operasse através dessa função, ele seria muito frágil. “Ora, creio ser essa uma noção negativa, estreita e esquelética do poder que curiosamente todo mundo aceitou. Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não, você acredita que seria obedecido” (Ibidem, 2015, p. 44-45)? O que para Foucault parece impossível é a existência e o sucesso de redes de dominação que se baseiam apenas no poder como repressão, censura, proibição, interdição, coação. Então, não seria, da mesma forma, muito “estreita” e “esquelética” a análise da dominação masculinista que foca apenas no caráter negativo e opressivo do poder, em uma relação cristalizada entre o homem/opressor e a mulher/oprimida?

Seria possível explicar a sua manutenção, sobrevivência e sucesso em sociedades marcadas por relações extremamente desiguais entre homens e mulheres? Foucault argumenta que o poder só se mantém por causa do seu caráter positivo, ou seja, porque “ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (Ibidem, p. 45). O poder não apenas nega, impede, censura, coíbe, invisibiliza, mas, por meio de dispositivos e tecnologias, produz os sujeitos, dociliza os corpos, institui modos de ser, condutas, gestos e posturas “apropriados”.

O filósofo brasileiro Roberto Machado (2015) afirma que o objetivo do poder disciplinar analisado por Foucault é duplo: controlar as ações dos corpos para que se possa aumentar o trabalho e a produtividade e, ao mesmo tempo, diminuir a capacidade de revolta, resistência e de luta. Se é verdade que o poder não é uma propriedade que se possui e opera penetrando todos os corpos, podemos afirmar que ele é exercido objetivando a produção, a docilização e o controle das ações tanto de mulheres, quanto de homens. Dessa forma, faz com que, por exemplo, muitas mulheres acabem se posicionando e atuando em favor da dominação masculinista, quando, por exemplo, internalizam e incorporam o seu imaginário em suas práticas.

Bourdieu nomeia como *violência simbólica* (Bourdieu, 2002, p. 47) o processo que leva os dominados a tomarem o pensamento dominante como o único possível, como a ordem natural das coisas e não como construções sociais, levando-os a não encontrar outras formas de pensarem a si mesmos e a sua relação com o mundo que não seja utilizando as classificações e os termos que alimentam o imaginário hegemônico. Todavia, Bourdieu é enfático ao dizer que perceber o processo pelo qual opera a violência simbólica não pode resultar na conclusão de que as mulheres são responsáveis pela sua própria opressão, “sugerindo, como já se fez algumas vezes, que elas *escolhem* adotar práticas submissas (...) ou mesmo que elas gostam dessa dominação, que elas se ‘deleitam’ com os tratamentos que lhes são infligidos, devido a uma espécie de masoquismo constitutivo de sua natureza” (Ibidem, p. 52). Para o autor, a adesão às categorias do imaginário masculinista e racista não constitui um ato consciente, livre e deliberado, mas é um efeito do poder que opera e se inscreve diretamente nos corpos, gestos e afetos, produzindo determinados modos de perceber e agir no mundo.

O poder também é exercido instituindo modos de ser, posturas, gestos e condutas apropriados para os homens, em configuração de performances de gênero que os levam, recorrentemente, a sofrerem consequências dolorosas na tentativa de incorporação. “Tal como as disposições à submissão, as que levam a reivindicar e a exercer a dominação não estão inscritas em uma natureza e têm que ser construídas ao longo de todo um trabalho de socialização, isto é, de diferenciação ativa em relação ao sexo oposto” (Ibidem, p. 63). Ser

“homem de verdade”, em um contexto de dominação masculinista, obriga sempre a um dever ser “homem de verdade”. Consequentemente, segundo Bourdieu, o privilégio masculino se constitui também em uma armadilha, que impõe tanto o dever de se afirmar, de se provar, de se mostrar à altura a todo instante do modelo de masculinidade hegemônica, quanto a angústia e o medo da feminilidade.

Tudo concorre, assim, para fazer do ideal impossível de virilidade o princípio de uma enorme vulnerabilidade. É esta que leva, paradoxalmente, ao investimento, obrigatório por vezes, em todos os jogos de violência masculino, tais como em nossas sociedades os esportes, e mais especialmente os que são mais adequados a produzir os signos visíveis da masculinidade e para manifestar, bem como testar, as qualidades ditas viris, como os esportes de luta (Ibidem, p. 65).

Na mesma linha de raciocínio, o sociólogo espanhol Josep-Vincent Marqués (1997) propõe que o *slogan* que guia e deve ser incorporado no processo de construção social da masculinidade hegemônica é que “ser homem é ser importante”. Essa frase leva a duas interpretações que resultam em efeitos opostos. Por um lado, pode significar que ser homem é por si só importante, ou seja, basta ser homem para ser importante, o que produz um efeito tranquilizador, de orgulho corporativo masculino, levando o homem a se sentir aliviado por ser homem, tal qual, exemplifica Marqués, um torcedor de futebol que mal sabe chutar uma bola, mas que, mesmo assim, sente-se vitorioso com os triunfos do seu time do coração. Por outro lado, a outra interpretação do *slogan* é que há uma obrigação para todo homem em ser importante, ou seja, só é “homem de verdade” quem consegue ser importante. Aqui, ao contrário, o efeito é de inquietação, visto que alcançar todos os atributos que compõem o modelo de masculinidade hegemônica (como possuir o poder, por exemplo) é tarefa impossível, o que resulta na condenação da grande maioria dos homens à angústia.

As análises de Bourdieu e Marqués levam à importante constatação de que, apesar de Foucault afirmar que o poder não é uma propriedade, nas sociedades masculinistas, os homens, pensando ou buscando incansavelmente ser importantes, acreditam ilusoriamente que possuem ou deveriam possuir o poder. Sobre essa questão, Kimmel (2008) narra uma situação exemplar que vivenciou. O autor foi convidado para participar de um programa de televisão, no qual participavam quatro homens brancos cis-heterossexuais que debatiam de que forma eles (os homens brancos cis-heterossexuais) eram vítimas do politicamente correto e de uma certa “discriminação positiva”. O tema do programa era: “Uma mulher negra roubou meu emprego”. Depois de debaterem o quanto os quatro eram capacitados para conseguir o emprego, mas que, mesmo assim, não haviam sido contratados, Kimmel levantou o seguinte questionamento:

Quero fazer uma pergunta sobre uma palavra do título do programa, ‘Uma mulher negra roubou meu emprego’. Quero perguntar sobre a palavra ‘meu’. De onde tiraram a ideia de que se tratava de *seu* emprego para que *ela* o pegasse? Por que o título não é ‘Uma mulher negra obteve o trabalho’ ou ‘Uma mulher obteve *um* trabalho’ (Kimmel, 2008, p. 20).

A ilusão de que o poder é um direito, uma propriedade natural dos homens os leva a acreditar que estão sendo vítimas de atos discriminatórios que lhes roubam ou negam esse poder quando percebem outros corpos ocupando espaços de trabalho, de produção do conhecimento, de representação política e artística, de pertencimento e aparecimento.

Para a antropóloga britânica Henrietta L. Moore (2000) esse processo é fruto de uma relação intrínseca entre as “fantasias de poder” e “as fantasias de identidade”, na qual a frustração da primeira leva a crises – reais ou imaginárias – das autorrepresentações dos sujeitos. Ao se deparar com tal crise, o sujeito torna-se perpetrador de violência contra todos aqueles corpos que, em seu imaginário, não teriam direito a possuir o poder e ameaçam a sua identidade e seu poder. Segundo a autora, essa seria uma das principais causas da violência de homens contra mulheres e entre homens. No mesmo sentido, o teórico canadense Michael Kaufman (1987) afirma que, embora a maioria dos homens não seja composta de estupradores, em algum momento, é provável que já tenhamos usado a força, a coerção física ou a ameaça contra uma mulher pelo menos uma vez, como um meio de buscar afirmar, para si mesmo, seu poder pessoal na linguagem da dominação masculinista.

Se a ilusão do direito de possuir o poder está intimamente ligada a sempre presente carência do poder (eis, novamente a relação pênis-Falo e castração), em uma economia simbólica masculinista e cis-heteronormativa na qual “ser homem de verdade” significa ser importante e possuir o poder, a busca infinita por possui-lo pode produzir sofrimentos e custos também para os homens. Trevisan (2021) lembra que, no imaginário masculinista, rejeita-se tudo o que pode levar, mesmo que paranoicamente, ao dano ou à perda do pênis e/ou do Falo, isto é, ao dano e à perda da própria masculinidade e, no limite, do poder que, ilusoriamente, acredita-se possuir. Isso leva a um conjunto de práticas que visam, simbolicamente, à tentativa de “inflação fálica”, por meio da constante repressão e vigilância de diversos sentimentos, desejos, prazeres e gestos ligados culturalmente ao feminino, na necessidade de demonstrar a qualquer momento sua virilidade e na excessiva agressividade em diversas condutas sociais.

O macho humano, que sonha ser Rambo, é na verdade um anti-herói incapaz de realizar o titânico projeto de apaziguar seu medo da castração, ou seja, manter a ficção do falo intacto. Sua sensação de derrota pode ser incontrolável: afinal, “é horrendo o desespero que o homem sente quando o senso de si mesmo é arrancado” (Trevisan, 2021, p. 134).

Os homens representam a maioria esmagadora de agentes (95%) e de vítimas (80%) de homicídios no mundo todo³⁸. No Brasil, segundo o Atlas da Violência de 2020, a população masculina correspondia a 91,8% das pessoas assassinadas³⁹. Entre as possíveis razões para essas estatísticas podem estar o envolvimento com grupos militares, paramilitares, milicianos e/ou criminosos, a busca por armas de fogo, a participação em brigas, confrontos armados e guerras, além da crença de que sua masculinidade será legitimada socialmente por meio da demonstração de força e dominação.

Homens também são a maioria das vítimas fatais em acidentes de trânsito, bem como a maioria dos condutores de veículos acidentados⁴⁰. Segundo o Ministério da Saúde, em 2017, no Brasil, cerca de 87% das vítimas fatais em acidentes de trânsito eram homens, especialmente, entre 20 e 39 anos de idade, e as principais causas são as condutas de riscos como associação de álcool, direção e velocidade excessiva ou inadequada⁴¹.

Além disso, o Ministério, em seu boletim epidemiológico⁴², apontou que, entre 2010 e 2019, o risco de homens suicidarem era 3,8 vezes maior do que as mulheres e que, com frequência, eles utilizavam métodos mais agressivos, especialmente, armas de fogo – o que é indicativo de que, até para tirar a vida, o homem precisa mostrar virilidade e força. O boletim destaca ainda que, entre os fatores que levam a essa maior letalidade entre os homens estão a falta de redes de apoio, um menor cuidado com a própria saúde e, novamente, o alto consumo de álcool.

Por fim, é sempre preciso destacar a presença de violências homofóbicas, transfóbicas e racistas contra todos os homens que não enquadram dentro dos estreitos limites cis-heteronormativos que definem a masculinidade hegemônica. O que podemos compreender com esses dados apresentados (que não pretendem ser exaustivos) é que o poder masculinista, ao ser exercido, tem como efeito impor aos homens que desejam se enquadrar no modelo hegemônico

³⁸ RODRIGUEZ, Margarita. Por que os homens são responsáveis por 95% dos homicídios no mundo?. **BBC**, 2016, Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-37730441>. Acesso em 12 maio 2022.

³⁹ ATLAS da violência, **ATLAS DA VIOLÊNCIA**, 2020. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>. Acesso em 12 de maio 2022.

⁴⁰ O GÊNERO no volante. **Revista Arco**, 2014. In: <https://www.ufsm.br/midias/arco/o-genero-no-volante/>. Acesso em 12 maio 2022.

⁴¹ HOMENS são os que mais morrem de acidentes no trânsito. **MINISTÉRIO DA SAÚDE**, 2019. In: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/noticias/2019/maio/homens-sao-maiores-vitimas-de-acidentes-no-transito>. Acesso em 12 maio 2022.

⁴² BOLETIM EPIDEMIOLÓGICO 33. **Secretária de Vigilância em Saúde**. Ministério da Saúde, volume 52, n. 33, setembro de 2021. Disponível em: https://www.gov.br/saude/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/boletins/boletins-epidemiologicos/edicoes/2021/boletim_epidemiologico_svs_33_final.pdf. Acesso em 12 maio 2022.

de masculinidade a necessidade de provarem constantemente um poder que, na verdade, não possuem, levando a práticas ilusórias de inflação fálica que geram danos psicológicos e físicos e situações concretas de risco de morte.

Outra proposição importante de Foucault é que as relações de poder se parecem mais com campos de batalha do que com contratos de cessão de poder, pois o poder está em constante disputa; se ganha ou se perde, mas nunca se possui. Como sublinha o professor de filosofia da UERJ, Antônio C. Maia (1995), há enfrentamentos constantes, perpétuos, fragmentados, móveis e, por vezes, contraditórios de múltiplas forças que se entrecrocavam e se contrapõem umas às outras. Disso decorre outro aspecto fundamental na analítica do poder: não existem relações de poder sem liberdade e possibilidade de resistência e subversão. Quando não há liberdade, nem possibilidade de reação, conseqüentemente, não há relações de poder, mas constrangimento físico absoluto, como, por exemplo, no caso de uma pessoa acorrentada. Portanto, os enfrentamentos de forças que compõem as relações de poder acontecem em um campo aberto de possibilidades, no qual

não temos como corolário a existência de um poder onipresente, esquadrinhando todos os recantos da vida em sociedade levando a uma situação na qual não haveria espaço a resistência e alternativas de transformação. A capacidade de recalcitrar, de se insurgir, de se rebelar e resistir são elementos constitutivos da própria definição de poder (Maia, 1995, p. 90).

Machado reforça que, devido a esse caráter relacional do poder, qualquer luta contra um determinado exercício do poder não pode ser realizada em um outro lugar que esteja fora das próprias relações de poder. Nada está isento de poder. “Qualquer luta é sempre resistência dentro da própria rede de poder, teia que se alastra por toda a sociedade e a que ninguém pode escapar: ele está sempre presente e se exerce como uma multiplicidade de relações de forças” (Machado, 2015, p. 18). O autor argumenta ainda que, da mesma maneira que não existe um lugar específico do poder, também não existe um lugar específico da resistência, mas pontos plurais de resistências que também se espalham pelo corpo social: resistências “possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício” (Foucault apud Maia, 1995, p. 91).

Nesse sentido, é relevante observar questões levantadas por diversas correntes dos movimentos feministas e LGBTQIAP+ acerca dos modos como as relações de poder constituem um campo de poder múltiplo e contraditório, marcado por negociações, enfrentamentos e resistências e pela interseccionalidade entre os diversos marcadores sociais,

entre eles a classe, a raça, o gênero e a sexualidade. Essas questões evidenciavam que a simples e vertical relação de poder entre o homem/opressor e a mulher/oprimida não dá conta de explicar as múltiplas possibilidades pelas quais as relações de poder não apenas entre homens e mulheres, como também entre e através dos homens e entre e através das mulheres operam.

As feministas negras, por exemplo, inserem nos debates a questão da interseccionalidade entre gênero e raça e foi se tornando cada vez mais necessário se perguntar de quais homens e mulheres estamos falando quando falamos das relações de poder entre homens e mulheres. A antropóloga colombiana Mara Viveros Vigoya (2018) destaca que, para as feministas negras, o conceito de patriarcado não tinha a capacidade de explicar, por exemplo, a experiência de homens pretos e pobres em sociedades marcadas por sistemas de representação racializados e regimes escravocratas e os motivos pelos quais eles não recebem os mesmos privilégios e benefícios que os homens brancos e as mulheres brancas. Aliás, como sublinha Djamila Ribeiro (2019), na pirâmide social destas sociedades, enquanto grupos, os homens pretos se localizam abaixo tanto dos homens brancos, quanto das mulheres brancas, ficando acima apenas das mulheres pretas. Isso fica comprovado em pesquisas sobre as desigualdades sociais a partir de recortes interseccionalizados de gênero e raça. Por exemplo, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2019), apesar dos homens, em média, ganharem salários maiores do que as mulheres, os homens pretos, em média, recebem menos do que as mulheres brancas. A mesma pesquisa apontou ainda que homens pretos correspondem a grande maioria das vítimas de homicídios entre jovens de 15 a 29 anos⁴³. De acordo com o Instituto Sou da Paz, em 2019, das cerca de 30 mil pessoas assassinadas por arma de fogo no Brasil, 75% eram homens pretos⁴⁴; muitos deles, vítimas da violência estatal.

Neste contexto, portanto, enquanto os feminismos brancos assumem uma estratégia parricida e separatista, Viveros Vigoya destaca que as feministas negras criam relações de solidariedade com os homens pretos, entendendo que, tal como elas, eles também são vítimas do imaginário masculinista e racista. Procuram analisar as dificuldades, os custos e os sofrimentos apresentados por eles em incorporar o modelo hegemônico da masculinidade, sem que, com isso, deixem de perceber o caráter sexista de determinadas performances de masculinidades pretas. A autora destaca o manifesto publicado, em 1974, pelo Coletivo do Rio

⁴³ DESIGUALDADES sociais por cor ou raça no Brasil. **IBGE**. Estudos e Pesquisas. Informação Demográfica e Socioeconômica, n. 41. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf. Acesso em 21 jun. 2022.

⁴⁴ PORTO, Douglas. Negros representam 78% das pessoas mortas por armas de fogo no Brasil. In: **CNN BRASIL**, 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/negros-representam-78-das-pessoas-mortas-por-armas-de-fogo-no-brasil/>. Acesso em 21 jun. 2022.

*Combahee*⁴⁵, uma organização feminista negra e lésbica de Boston, no qual se apontava “a necessidade de constituir um espaço político de alianças e lutas comuns que incluía os homens racializados, para combater não somente a dominação de gênero e de classe, mas também o racismo e o heterossexismo” (Vigoya, 2018, p. 50). Também é exemplar o trabalho da feminista negra Michelle Wallace que, como destaca Vigoya, no livro *Black macho and the myth of the superwoman*, aponta que

os homens afro-americanos foram despojados de sua masculinidade pela supremacia branca. Por esta razão, argumenta que o cartaz que dizia *I am a man* [Eu sou um homem] que os coletores de lixo mobilizados por Martin Luther King carregavam em 1968 não era uma afirmação tautológica, mas uma reivindicação de seu direito à dignidade humana (Ibidem, 2018).

Figura 8: Manifestação pelos direitos civis e pela abolição da segregação racial, liderada por Martin Luther King, em 1968, na cidade de Memphis, no sul dos Estados Unidos.



Foto: Richard L. Copley (Flamisch, 2021).

Por outro lado, Wallace aponta que, dentro do movimento *Black Power*, os homens entendiam a autoridade sobre as mulheres como um passo essencial para a libertação e a conquista de uma prática de masculinidade considerada ideal, denunciando o fato de que, mesmo entre aqueles que militavam nos movimentos revolucionários, havia a presença de uma atitude sexista imposta às mulheres para que ficassem em seu lugar (Ibidem, 2018).

⁴⁵ COMBAHHE RIVER, Coletivo. Manifesto do Coletivo *Combahee River*. In: **Revista Plural**, v. 26, n. 1, 2019, p. 197-207. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/159864>. Acesso em 13 jul. 2022.

Tal qual os estudos feministas e negros, a partir dos anos 1960, os movimentos homossexuais investigam como a sexualidade também se apresenta como importante marcador social na produção de desigualdades e hierarquias, o que, mais uma vez, rompe com a ideia de uma única e fixa relação de poder entre homens e mulheres. Analisando as consequências da heteronormatividade, criam o conceito de “homofobia”, denunciando que as formas dominantes de masculinidade estão intimamente conectadas com a opressão da homossexualidade, que é assimilada à feminilidade no quadro ideológico masculinista. Como a incorporação do modelo hegemônico de masculinidade necessita da rejeição e repressão do feminino, os homens gays, assim como as mulheres, são vítimas de um conjunto de práticas sociais, constituídas por discriminação nos mais diversos espaços sociais, violências materiais e simbólicas, exclusão cultural, econômica e política etc., que visam a manter a dominação masculinista. Entretanto, o problema dos movimentos homossexuais dos anos 1960 e 1970, segundo Miskolci, era que apresentavam uma concepção do poder como repressão e sua luta era por libertação. Entendiam as mulheres e os homossexuais como oprimidos e enxergavam o poder, novamente, como algo que era exercido pelos homens heterossexuais de cima para baixo.

Por sua vez, enquanto os movimentos homossexuais denunciavam o caráter compulsório da heterossexualidade e apontam a homofobia como principal fonte de opressão, em meados dos anos 1980, os movimentos e as teorias *queer*, acompanhando a disseminação da analítica do poder foucaultiano, surgem criticando a heteronormatividade. Para Miskolci, a heteronormatividade constitui a ordem sexual do presente, o regime de visibilidade e modelo social regulador das formas como as pessoas se relacionam, a partir da exigência do cumprimento – inclusive para pessoas LGBTQIAP+ - das expectativas com relação a performances de gênero que seguem inquestionavelmente a heterossexualidade como modelo. Não importa se você é gay, lésbica ou bissexual, desde que se enquadre na heteronormatividade (meninos masculinos, meninas femininas) e não produza deslocamentos e transgressões na ordem hegemônica do gênero. Para o autor, a homofobia não atinge de maneira igualitária a todas as pessoas homossexuais, mas apenas aquelas que não estão enquadradas na heteronormatividade. Por outro lado, a violência heteronormativa é direcionada contra todos os corpos, considerados desviantes, anormais e/ou estranhos (meninos femininos, meninas masculinas, travestis etc.) que, de alguma forma, subvertem as normas hegemônicas de gênero – ainda que apresentem práticas heterossexuais. As teorias *queer*, portanto, não apenas se inserem nas críticas a uma ideia cristalizada da relação de poder vertical entre o homem heterossexual-opressor e mulheres-oprimidas/ homossexuais-oprimidos, como entende o poder em seu caráter produtivo, com seus mecanismos e suas estratégias disciplinadoras. Assim, sua

luta era para desconstruir as normas culturais que, “de forma astuciosa, e frequentemente invisível, nos formam como sujeitos, ou melhor, nos assujeitam” (Miskolci, 2012, p. 29), revelando o caráter performativo do gênero e valorizando, cada vez mais, o aparecimento de performances minoritárias de gênero na arena pública.

2.2- O caráter performativo do gênero e a subversão das representações hegemônicas da masculinidade

Essas e outras questões apresentadas por diversas correntes dos movimentos feministas e LGBTQIAP+ revelam a importância de desconstruir a lógica dicotômica do poder que alimenta as teorias do patriarcado, percebendo como ele se expande por todo o corpo social, operando sobre os corpos, em múltiplos enfrentamentos de forças, marcados por solidariedades e antagonismos, constantes negociações, avanços e recuos, revoltas, consentimentos, alianças, cumplicidades etc. Para isso, além da analítica do poder de Foucault, é preciso destacar o desenvolvimento do conceito de “gênero”, que, a partir dos anos 1970, ganha força, ao lado dos de raça e classe, como categoria de análise as organizações sociais e históricas das relações de poder. Dessa forma, torna-se possível pensar os arranjos culturais de gênero em suas múltiplas formas, sempre móveis, transitórias, contraditórias, interseccionadas com outros marcadores sociais e que, agindo diretamente nos corpos, nos constroem performativamente como sujeitos de gênero.

O conceito de gênero (*gender*) é utilizado, primeiramente, entre as feministas anglo-saxãs que desejam criar uma distinção com a noção de “sexo”. Derivado de um radical que significa “produzir” (*generante/gerar*), o seu desenvolvimento acompanha a rejeição às perspectivas biológicas sobre as diferenças sexuais, apontando para o caráter social e fabricado das distinções baseadas em sexo. Desloca-se assim o debate para o campo social, dos enfrentamentos de forças das relações de poder, lembrando que ele produz efeitos sobre e através dos corpos, estrutura a percepção e a organização simbólica e concreta das relações sociais e estabelece distribuições desiguais dos recursos materiais e simbólicos, dos instrumentos, dos saberes práticos e dos domínios da vida social. Por essa razão, Scott define o gênero como “campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado” (Scott, 1995, p. 88).

Segundo Lamas, o conceito constituía uma nova forma de tratar antigas questões científicas, um novo olhar epistemológico que coloca em xeque muitas das afirmações e suposições sobre as relações de poder nos sistemas de gênero, bem como apresenta novas formas de buscar compreender as formas de organização social, política, econômica e cultural.

Permite, desse modo, que as pesquisas saiam do campo do biológico e desloquem o olhar para o simbólico, com o objetivo de compreender como as supostas diferenças sexuais se transformam em desigualdades sociais. Rubin, por meio de seu conceito de *Sistema Sexo-Gênero*, nomeia o mecanismo cultural através do qual as estruturas anátomo-biológicas do corpo são transformadas em gêneros distintos e hierarquizados. Para ajudar na compreensão, a autora realiza uma analogia entre o sexo e a fome. Esta última, enquanto necessidade biológica é, de acordo com a autora, igual em todos os lugares do mundo, porém, a forma de “comer” e “as comidas adequadas” se modificam de cultura para cultura. Da mesma forma, o sexo, i. e., a estrutura corporal e o modo de reprodução biológica seriam os mesmos em todos os lugares, mas as formas como cada sociedade organiza e produz os gêneros, as sexualidades, os desejos e práticas sexuais aceitáveis e inaceitáveis, “normais” ou desviantes”, produzindo representações sobre mulheres e homens, feminilidades e masculinidades. Falar de masculinidades e feminilidades, nesse sentido, seria, portanto, referir-se a construções sociais e interpretações culturais atribuídas aos corpos sexuados, historicamente produzidas dentro de campos de significados que se modificam de cultura para cultura e, até, no interior de uma mesma cultura.

A distinção entre “sexo” e “gênero” vai ao encontro da tese de que a biologia não é o destino e que o gênero não seria “nem resultado causal do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo” (Butler, 2018b, p. 25). Dessa forma, contesta a pretensão de unidade coerente do sujeito, visto que abre espaço para o entendimento de uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. “Supondo, por um momento, a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de ‘homens’ se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo ‘mulheres’ interprete somente corpos femininos” (Ibidem, p. 26). Segundo Butler, dessa forma, rompe-se com a noção de que o gênero se reduza ao número de dois (masculino e feminino), pois, se assim o fosse, deveríamos supor que o gênero mimetiza, reflete e/ou é restrito pelo sexo. Ao contrário, quando o gênero é visto como uma construção independente do sexo, as masculinidades e feminilidades são sempre múltiplas e flutuantes.

Outro desdobramento importante do desenvolvimento do conceito de “gênero” é a constatação de seu caráter eminentemente relacional. O campo dos Estudos de Gênero se orienta pela premissa de que as masculinidades e as feminilidades se constroem relacional e simultaneamente. Como o gênero não se reduz a dois, mas é múltiplo, é preciso observar que essa relação não denota simplesmente uma construção do masculino em oposição ao feminino. O caráter relacional das performances de masculinidades e feminilidades precisa ser entendido

como uma produção complexa que é constantemente reconstruída e redefinida em contextos concretos e, assim, levanta as seguintes questões: Como se dão as interações entre masculinidades e feminilidades, entre masculinidades e entre feminilidades? De que forma cada uma dessas definições e performances de gênero se intersecciona com outros marcadores sociais de poder, tais como classe, raça, sexualidade entre outros? Quais as diferenças e semelhanças entre uma performance de masculinidade realizada por um homem branco cis-heterossexual ou de um homem transexual negro ou de um homem indígena homossexual etc. ou por um *drag king*?

Umas das principais consequências epistemológicas desses questionamentos sobre o poder e o caráter relacional do gênero é a percepção de que qualquer estudo da condição das mulheres e/ou das feminilidades está conectado com estudos sobre os homens e/ou das masculinidades e vice-versa. Como resultado, pesquisadores e pesquisadoras dos mais diversos campos do conhecimento, que haviam se formado dentro dos movimentos feministas, percebendo a carência de investigações sobre a masculinidades, criam grupos dedicados a refletir sobre as performances de masculinidade dentro de sistemas de relações de gênero masculinistas, cis-heterossexistas e racistas. Assim, desenvolveu-se no fim dos anos 1970, o campo interdisciplinar dos *Estudos das Masculinidades*, que, sem negar os privilégios dos homens, trouxe à tona questões importantes sobre os custos e os sofrimentos vivenciados por eles em sua relação com os modelos hegemônicos de masculinidade.

O campo cresce e se consolida a partir da década de 1990, com a publicação de livros, artigos, dissertações e teses que sistematizam as investigações sobre as masculinidades, além de uma série de seminários e conferências nacionais e internacionais, que revelam a consolidação do campo que, como afirma o psicólogo brasileiro Marcos Nascimento (2018), a despeito de, ainda hoje, parecer ser invisível para a sociedade em geral, coloca, definitivamente, “os homens em cena”. Evidentemente, pode-se questionar o que essas pesquisas apresentam de diferente, visto que, como eu mesmo o fiz no começo deste capítulo, é possível argumentar que os modos hegemônicos de produção do conhecimento sempre colocaram no centro da cena, como protagonistas, os homens brancos cis-heterossexuais. A novidade, entretanto, está no fato de que grande parte das pesquisadoras e dos pesquisadores adotam as premissas teórico-políticas das diversas correntes das teorias feministas, LGBTQIAP+, negras e decoloniais como categorias analíticas das relações de poder, procurando romper com o imaginário hegemônico e visibilizar outros possíveis modos de performar as masculinidades. O homem entra em cena não mais como o referente implícito da Humanidade (o Homem, com H maiúsculo), objeto neutro e universal, mas como objetos específicos, relacionais, múltiplos e interseccionados.

Além disso, a partir do conceito de “gênero”, há uma tentativa de desconstruir a ideia binária de masculinidade como uma característica inata de corpos com pênis. Para isso, tal qual afirma Scott em relação aos termos “homem” e “mulher”, “masculinidade” e “feminilidade” passam a ser compreendidas como categorias, ao mesmo tempo, vazias e transbordantes. Vazias porque não há nenhuma transcendência estabelecendo um significado essencial ou substancial, nenhuma unidade interna, nem têm como causa uma estrutura anátomo-biológica específica. Em sua multiplicidade, podem se referir a performances de gênero realizadas tanto por corpos com pênis, quanto por corpos com vagina. Muitas vezes, um mesmo corpo – com pênis ou vagina – pode alternar livremente entre performances masculinas e femininas. Na verdade, as masculinidades e feminilidades transbordam constantemente umas nas outras, mesmo que de maneira desviada, negada, recalcada. Transbordam ainda porque estão interseccionadas com outros marcadores de poder e, portanto, como afirma Connell, para entender as masculinidades e as feminilidades é necessário sempre ir além da questão de gênero. Por outro lado, para entender o funcionamento das relações de poder entre classes, raças, sexualidades etc., é fundamental sempre nos remetermos ao gênero. Por fim, ao entrar no terreno dos *estudos das masculinidades* é preciso sempre ter em mente que esse terreno não é fixo e estável, mas composto por sentidos sempre contestáveis, fluídos e contraditórios. Dessa forma, trata-se de procurar investigar como as múltiplas performances de masculinidades se constroem performativamente a partir de relações de poder que estabelecem enfrentamentos, resistências, transbordamentos, apropriações, ambiguidades e justaposições no interior das e entre as diferentes performances de masculinidades.

Outro ponto importante para a desconstrução do imaginário hegemônico pode ser retirado da problematização realizada por Butler acerca da distinção entre sexo e gênero. Para a autora, essa separação pressupõe a existência do sexo como realidade ontológica pré-social, pré-discursiva, neutra e objetiva politicamente, enquanto à cultura cabe o papel de organizar e distribuir atribuições de gênero a esses corpos. Assim, a distinção entre sexo e gênero retira a historicidade dos corpos sexuais e, dessa forma, acaba por retornar a uma ideia universal e essencialista baseada em uma estrutura binária. Butler questiona o caráter binário, imutável e natural do sexo, entendendo que a ideia de corpos sexuais e diferenciados constitui, em si mesma, uma construção social, produzida dentro de um determinado sistema de relações de gênero e, portanto, já atravessada por marcas de gênero. A autora propõe, portanto, pensar o gênero não como uma interpretação cultural de um sexo previamente dado, mas como “o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos” (Butler, 2018b, p. 27). A dicotomia gênero-cultura e sexo-natureza não faz sentido, pois o gênero é o

“meio discursivo/cultural” que produz, estabelece e naturaliza como anterior à cultura um suposto sexo natural sobre o qual agiria a cultura. Ou seja, nas palavras de Butler, “essa produção binária do sexo *como* pré-discursivo deve ser compreendida como efeito do aparato de construção cultural que designamos por *gênero*” (Ibidem, p. 27).

A análise realizada por Butler está em conformidade com sua crítica genealógica à metafísica da substância, a partir da qual procura romper com a ideia de uma verdade interna do gênero que pode ser encontrada em alguma essência, valor transcendental divino ou atributo biológico, que seria a fonte ou causa de todos nossos desejos e práticas. Nesse sentido, é possível afirmar que a masculinidade não é uma propriedade inata de um sujeito, aquilo que alguém naturalmente é (“ser masculino”) ou possui (“ter masculinidade”). Da mesma forma, dizer “eu sou um homem, heterossexual, cisgênero, etc.”, quando não problematizado, seria sintomático

dessa metafísica das substâncias de gênero. Tanto no caso de ‘homens’, como no de ‘mulheres’, tal afirmação tende a subordinar a noção de gênero àquela de identidade, e a levar à conclusão de que uma pessoa é um gênero ou o é em virtude do seu sexo, de seu sentimento psíquico do eu, e das diferentes expressões desse eu psíquico, a mais notável delas sendo a do desejo sexual (Ibidem, p. 50).

O que Butler propõe é que aquilo que estamos acostumados a supor como a origem ou causa de nossas práticas de gênero, ou seja, uma suposta masculinidade ou feminilidade natural, corresponde, na verdade, a efeitos de instituições, discursos e atos cujos pontos de origens são múltiplos. Afirmar que “eu sou um homem cisgênero e heterossexual”, de maneira não problematizada, é, portanto, reproduzir uma série de ficções reguladoras que operam criando a ilusão de que a masculinidade está ligada a algum núcleo interno e fixo. Todavia, o gênero não é um substantivo (eu não sou masculino), nem um conjunto de atributos que se possa ter (eu não possuo masculinidade). Ele é sempre um conjunto de efeitos produzidos, performativamente, sobre e através dos corpos, comportamentos e relações.

O conceito de “performatividade”⁴⁶ designa uma característica de determinados atos de fala que, a partir de sua enunciação, fazem com que algo exista, aconteça ou produza um conjunto de efeitos. Deus disse: “Faça-se a luz” e a luz se fez. Presidentes declaram guerra contra outras nações e o conflito se materializa em mortes e destruição. Juízes declaram duas pessoas casadas sob determinadas condições legais e produzem uma série de documentos e

⁴⁶ A noção de “performatividade” utilizada por Butler foi, primeiramente, concebida pelo filósofo da linguagem britânico J. L. Austin (1990) em sua teoria a respeito dos “atos de fala”. Depois, como sublinha a autora, o conceito foi revisitado a partir do trabalho de autores como Jacques Derrida, Pierre Bourdieu, Eve Kosofsky Sedgwick, entre outros.

efeitos jurídicos. Igualmente, é performativo o ato de fala enunciado por um médico que, imbuído de sua autoridade científico-cis-hetero-masculinista, declara que um bebê é menino ou menina, observando se se trata, respectivamente, de um corpo com pênis ou um corpo com vagina. A questão mais importante, afirma Butler, “não é que a linguagem atua, mas que atua de maneira poderosa” (Butler, 2019, p. 35). Os efeitos deste ato médico, de fato, são poderosos. Em primeiro lugar, invoca performativamente um “antes” não histórico, uma “realidade natural” de corpos diferenciados sexualmente, à espera justamente da interpretação realizada pelo médico. A partir disso, produz justamente a ilusão do gênero como uma essência vinculada a um determinado corpo. Gera ainda um conjunto de efeitos que são materializados em documentos jurídicos e corporificados nas relações com as diversas instituições sociais. Por fim, ele é reiterado por outros atos performativos que, cada vez mais, nos engendram como sujeitos: chás de “revelação do sexo”, definição do nome, registro no cartório, batismo, escolha de cores, roupas, brinquedos e decoração do quarto, entre outros.

Esses atos performativos são reproduzidos por *tecnologias de gênero* que têm “o poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero” (Lauretis, 1994, p. 228). Essa representação do gênero se constitui não apenas no sentido de que cada palavra ou signo se refere a um objeto, coisa ou ser, mas se trata de uma representação de relações de pertencimento a uma classe⁴⁷ específica (masculinidade ou feminilidade). Mas, não somente isso: o gênero constrói a relação entre as entidades de uma mesma classe e com entidades de outras classes. Tais representações são construídas a partir do conjunto de símbolos culturalmente disponíveis, tais como aqueles oferecidos pelo imaginário masculinista, racista e cis-heterossexista analisado acima, e que atribuem valores, prestígios, status, sentidos aos corpos sujeitos. Como afirma Scott, esses símbolos são apropriados e interpretados por diversos discursos - religiosos, jurídicos, médicos, pedagógicos, científicos, políticos, artísticos etc. – que, por sua vez, produzem os conceitos normativos que estabelecem, em formas de binários, as definições relacionais de homem e mulher, masculino e feminino. O sistema hegemônico de relações de gênero naturaliza esses símbolos, afirmações normativas e representações, invisibilizando seu processo de construção histórico que deriva do enfrentamento constante de forças contra representações alternativas que resistem.

⁴⁷ Embora Lauretis não esteja se referindo ao conceito de “classe social”, utiliza o termo “classe” objetivando a preservação da acepção de Marx, “que vê classe como um grupo de pessoas unidas por determinantes e interesses sociais – incluindo, especialmente, a ideologia – que não são nem livremente escolhidos nem arbitrariamente determinados” (Lauretis, 1994, p. 211).

Somos engendrados como “masculinos” ou “femininos”, portanto, por meio de atos performativos que nos afetam com as expectativas, as fantasias e as normas referentes ao gênero e que passam a operar sobre nossos corpos, condutas e relações. Lauretis, citando Louis Althusser, chama de “interpelação” o processo pelo qual absorvemos a representação do gênero que nos é atribuída como autorrepresentação e, dessa forma, algo que é imaginário e ficcional passa a ter consequências concretas e materiais nas práticas sociais. Isso acontece, por exemplo, quando preenchemos um formulário de inscrição e precisamos assinalar o M (masculino) ou F (feminino) para definirmos o nosso gênero. Tal formulário funciona como uma “tecnologia de gênero”, pois, com esse simples ato, somos “engendrados”, ingressamos no sistema de relações de gênero e não apenas os outros nos consideram como sujeitos masculinos ou femininos, como também passamos a nos representar dessa maneira.

Entretanto, nesse processo de interpelação é fundamental estar atento para a agência dos corpos. Segundo Connell, os corpos, como o espaço onde a experiência se dá, são múltiplos, transformam-se com o tempo e, frequentemente, são recalcitrantes, recusando as representações hegemônicas e os modos impostos de participar da vida social. Para a autora, as performances de gênero criam circuitos que ligam a agência corporal a contextos sociais específicos, ou sejam, chamam os imaginários e estruturas simbólicas para jogar, enquanto a experiência corporal energiza esses circuitos. Os corpos são agentes e objetos dos atos performativos de gênero, pois, ao mesmo tempo que são posicionados em determinadas posições no sistema de relações de gêneros, ao agir, resistem às representações de gênero impostas, reconfigurando, inventando, subvertendo o imaginário hegemônico e, conseqüentemente, modificam as suas próprias posições nas relações de gênero e produzem outras possíveis representações.

Portanto, diferentemente de um formulário qualquer de inscrição, não somos uma superfície lisa, esperando passivamente que o processo de interpelação determine aquilo que somos e ponto final. Criando uma analogia com a atuação teatral, Butler (2018) argumenta que o gênero é uma cena que já foi ensaiada, um roteiro que sobrevive aos atores que o interpretam. Entretanto, essa cena e esse roteiro sempre dependerão das interpretações dos atores para serem reproduzidos, materializados novamente. Nesse processo, há sempre uma negociação, um enfrentamento entre aquilo que preexiste e sua materialização na cena, entre a representação que somos obrigados a fazer e os atos corporificados que reproduzem, repetidas vezes, as autorrepresentações de gênero. E sempre há o risco de improvisar, de sair do roteiro, dos cacos, de dar branco, de errar, desviar-se e fracassar.

Embora as normas de gênero nos precedam e atuem sobre nós (esse é um dos sentidos da sua representação), somos obrigados a reproduzi-las, e quando de

fato começamos, sempre involuntariamente, a reproduzi-las, alguma coisa sempre pode dar errado (e esse é um segundo sentido da sua representação). E, ainda, curso dessa reprodução, parte da fraqueza da norma é revelada, ou outro conjunto de convenções culturais intervém para produzir confusão ou conflito dentro de um campo de normas, ou, no meio da nossa representação, outro desejo começa a governar, e formas de resistência se desenvolvem, alguma coisa nova acontece, não precisamente o que foi planejado (Butler, 2019, p. 38).

Fracassar, errar o alvo, desviar-se da posição e do caminho que foi nos performativamente atribuído no sistema de relações de gênero é, segundo Butler, característica definidora do gênero enquanto ato performativo. Consequentemente, quando os atos corporificados de autorrepresentação de gênero apresentam, consciente ou inconscientemente, desvios, falhas ou fracassos na representação imposta, abre-se espaço para que se possa “desfazer ou refazer as normas de maneiras inesperadas, abrindo a possibilidade de reconstruir a realidade de gênero de acordo com novas orientações” (Ibidem, p. 39-40).

Lauretis argumenta que a desconstrução das representações hegemônicas de gênero necessita da crítica constante de todos os discursos a respeito do gênero, inclusive dos feministas, e do esforço por criar outras representações e autorrepresentações e outros imaginários, que tenham como base o que a autora chama de “outro lugar”. Com essa noção, não se refere a dois espaços distintos, i. e., aquele onde a representação hegemônica é construída e um outro existente fora do discurso hegemônico. O “outro lugar” não é um fora, nem um “antes”, um lugar distante e místico do passado, nem um “depois”, futuro utópico, mas se localiza no aqui e agora, nas fendas, nos interstícios, nas brechas e nas margens das tecnologias e discursos hegemônicos. O que a autora propõe é “um movimento a partir do espaço representado por\em uma representação, por\em um discurso, por\em um sistema de sexo-gênero, para o espaço não representado, mas implícito (não visto) neles” (Ibidem, p. 237).

Citando o conceito de “masculinidades femininas”, proposto por Jack Halberstam, Viveros Vigoya refere-se a algumas estratégias performativas produzidas pelas subculturas lésbicas que são exemplares desse movimento de vai e vem: os *drag kings*, as *butches*, as *garçonnes* francesas e da lésbicas *leather*⁴⁸. São “terroristas de gênero”: termo cunhado pelo *drag king* fotógrafo e performer Del Lagrace Volcano⁴⁹ para se autorrepresentar e que designa

⁴⁸ Segundo as definições de Vigoya: as *drag kings*, geralmente, são mulheres que fazem performances do gênero masculino; o termo *butch* significa literalmente “machão” e designa a mulher lésbica que apresente uma performance de gênero considerada masculina; as *garçonnes* eram mulheres que subvertiam as normas de gênero dominantes na França dos anos 1920, adotando um visual andrógino; as lésbicas *leather* – do inglês, couro – são participantes de um movimento de subcultura que realiza práticas de submissão, dominação, sadomasoquismo entre outros com fins sexuais (Viveros Vigoya, p. 54-55).

⁴⁹Disponível em: <https://www.dellagracevolcano.se/>. Acesso em 18 jun. 2022.

“qualquer pessoa que conscientemente e intencionalmente subverte, desestabiliza e desafia o sistema binário de gênero” (Volcano apud Bento, 2006, p. 84). Segundo Volcano, as representações hegemônicas de gênero não funcionam para a maioria das pessoas e, dessa forma, causam danos físicos e mentais porque há uma busca por

calçar sapatos que não são os seus. Sou consciente de que a maioria de vocês prefere a estabilidade, especialmente quando se trata de gênero. O imperativo de binário exige que façamos uma escolha definitiva. Um sexo. Um corpo. Masculino ou feminino. Homo ou hetero. Yin e Yang (Ibidem, p. 85).

O movimento de vai e vem produzido pelos terroristas de gênero, sempre contraditório, transbordante e múltiplo, entre o espaço discursivo hegemônico e este “lugar outro” implícito e invisível, produz instabilidade e estabelece os espaços para que possíveis autorrepresentações de gênero excluídas ou produzidas como irrepresentáveis sejam construídas por meio de práticas micropolíticas de resistência, subversão e rompimento com o imaginário masculinista, racista e cis-heterossexista. De maneira semelhante, Butler propõe que a subversão só é possível dentro dos termos da lei e das relações de poder, virando-as contra si mesmas e criando possibilidades inesperadas. “O corpo culturalmente construído será então liberto, não para seu passado “natural”, nem para seus prazeres originais, mas para um futuro aberto de possibilidades culturais” (Butler, 2018b, p. 163).

Tendo o referencial teórico apresentado nesses dois primeiros capítulos como base, seria possível pensarmos o campo do *Teatro Performativo Autoficcional* como outro possível território no qual a masculinidade entra em cena não mais como o objeto neutro, universal e implícito de um fazer artístico aliado ao imaginário hegemônico masculinista e cis-heteronormativo, mas como uma construção precária, instável, plural e interseccionada com outros marcadores sociais? Mais ainda: não seria justo entendermos as cenas autoficcionais, para usar uma expressão de Foucault, como pontos de resistência - possíveis, necessários, solitários, planejados, interessados, fadados ao sacrifício – frente às representações de masculinidade impostas pelo sistema hegemônico de relações de gênero? E, conseqüentemente, em suas diversas proposições estéticas e de linguagem, não estariam elas operando como *tecnologias de gênero* e performativamente produzindo, durante o próprio ato teatral, outras possíveis representações de masculinidades abertas aos desvios, às falhas, aos fracassos, às incompletudes, aos vazios e aos transbordamentos nas incorporações do gênero? Frente a tais perguntas, nos próximos capítulos, tomando o gênero não como uma verdade essencial dos corpos que pode ser revelada pelo ato de performar a si mesmo, mas como conjunto de efeitos

produzidos performativamente sobre e através dos corpos, proponho que as cenas autoficcionais podem agir como *performances de possibilidades* (Heddon, 2008), i.e., como atos estético-políticos potentes para a contestação e transgressão dos imaginários masculinistas e cis-heteronormativos, bem como para a criação e visibilização de outras performatividades masculinas performances de masculinidade em dissidência com esse imaginário.

CAPÍTULO III – AS CENAS AUTOFICCIONAIS COMO “PERFORMANCES DE POSSIBILIDADES”: EXPERIÊNCIAS ESTÉTICO-POLÍTICAS DE RESISTÊNCIA E SUBVERSÃO DAS REPRESENTAÇÕES HEGEMÔNICAS

Segundo Aristóteles, Hegel ou Marx, a arte, em qualquer das suas modalidades, gêneros ou estilos, constitui-se sempre numa forma sensorial de transmitir determinados conhecimentos, subjetivos ou objetivos, individuais ou sociais, particulares ou gerais, abstratos ou concretos, super ou infraestruturais. Esses conhecimentos, acrescenta Marx, são revelados de acordo com a perspectiva do artista e do setor social ao qual está radicado, e que o patrocina, paga e consome a sua obra. Sobretudo, daquele setor da sociedade que detém o poder econômico, e com ele controla os demais poderes, estabelecendo as diretrizes de toda a criação, seja artística, científica, filosófica, ou outra. A este setor, evidentemente, interessa transmitir aquele conhecimento que o ajude a manter o poder, se é que já o detém de forma absoluta, ou que o ajude a conquistá-lo, caso contrário. Isso não impede, porém, que outros setores ou classes patrocinem a sua própria arte, que venha a traduzir os conhecimentos que lhe são necessários e que ao fazê-lo utilize a sua própria perspectiva (Boal, 2011, p. 99).

A citação acima aparece logo no começo do capítulo “Maquiavel e a Poética da *Virtù*”, no livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (2011), de Augusto Boal. Nele, o dramaturgo e diretor brasileiro objetiva demonstrar como as estruturas que organizam a forma artística dominante são sempre determinadas pelo imaginário hegemônico de cada período. Por exemplo, Boal cita Arnold Hauser, em sua obra *A História Social da Arte*, para sublinhar que, apesar de ser possível encontrarmos aspectos externos democráticos nas tragédias gregas, o conteúdo era sempre aristocrático, visto que os espetáculos eram pagos pelo Estado e por homens ricos. Na Idade Média, por sua vez, a produção teatral, sob o controle da nobreza e do clero, estruturava-se visando à conservação do sistema social hegemônico, apresentando um mundo estático e homogêneo, personagens desindividualizadas e alegóricas, bem como uma tentativa de identificação da nobreza com figuras sagradas. Era comum, por exemplo, que Jesus e os santos fossem pintados como pertencentes à nobreza e sempre na ociosidade, nunca trabalhando. Por fim, com a ascensão da burguesia e a exaltação da individualidade, outra forma de arte passa a ser dominante: não mais personagens abstratos, mas a valorização da capacidade individual de agir, empreender e vencer obstáculos para “subir” e “vencer” na vida.

Sem pretender realizar um mapeamento aprofundado das formas dominantes da produção teatral em cada período histórico, parece-me possível afirmarmos, a partir da tese de Boal, que, se a nossa sociedade ocidental se estrutura por meio de relações de poder masculinistas, cis-heteronormativas, racistas e classistas, a consequência é que no centro da cena e do fazer artístico como um todo estará majoritariamente homens, cisgêneros, brancos e

das classes dominantes. Todavia, como vimos no último capítulo, não existem relações de poder sem a possibilidade de resistência e subversão das lógicas hegemônicas e, portanto, do interior de tais relações, há sempre a possibilidade do aparecimento de proposições artísticas que deem forma sensorial aos conhecimentos, às perspectivas e às vivências de sujeitos historicamente marginalizados e invisibilizados pelas representações hegemônicas.

Nesta tese, defendo a ideia de que as variadas formas de utilização das experiências de vida como matéria-prima e dispositivo de criação de cenas autoficcionais podem se constituir como possíveis pontos de resistência e subversão, bem como de irrupção de narrativas, subjetividades e corporeidade em dissenso com o sistema de representações imposto pelas formas dominantes do fazer artístico. Mais especificamente, aproprio-me do conceito de *performances de possibilidades*, proposto pela pesquisadora escocesa Deirdre Heddon (2008), como ferramenta para mapear e analisar espetáculos que operam como atos estético-políticos potentes de ruptura com o imaginário masculinista e cis-heteronormativo, bem como de produção de outras possíveis performatividades masculinas.

Todavia, para tanto, penso ser necessário realizar antes um pequeno sobrevoo histórico, visando a observar quais os pressupostos e crenças que fundamentaram o surgimento da autobiografia enquanto gênero literário, tomando como sua origem hipotética as *Confissões* (1964), do filósofo francês Jean-Jacques Rousseau. A observação de que a promessa mais profunda e sincera de Rousseau e do gênero autobiográfico em si, ou seja, o desejo de “dizer tudo” e apresentar a verdade de sua vida reunida em uma trama narrativa, também se configura como o seu obstáculo intransponível, nos permite constatar a própria impossibilidade e o fracasso do modelo de representação de si instaurado pelo filósofo. Depois, daremos um salto temporal até o final dos anos 1970, trazendo à tona a ideia de *autoficção*, conforme concebido pelo professor e escritor francês Serge Doubrovsky, e apresentando as razões que me levam a me apropriar de tal conceito como uma importante categoria de análise das potências estético-políticas de espetáculos construídos a partir das experiências de vida dos artistas envolvidos nos processos de criação.

3.1 – “Dizer tudo”: da promessa profunda à impossibilidade autobiográfica

O ano é 1782. Rousseau publica suas *Confissões*, afirmando, logo no início do Livro I da obra, que seu propósito é realizar um empreendimento “sem exemplo, e cuja realização não será imitada. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu. Eu só” (Rousseau, 1964, p. 15). Se tomamos como verdade que o projeto rousseauiano era “sem exemplo”, precisamos, por outro lado, ter a consciência de que ele

instaura um tipo de modelo de representação autobiográfica que é, ele mesmo, exemplar para um conjunto de outras escritas de si publicadas a partir do final do século XVIII, o que faz com que muitos estudiosos do campo das escritas de si considerem a obra como a origem hipotética da autobiografia como gênero literário. Como destaca a teórica argentina Leonor Arfuch, no livro *O espaço biográfico*, nas *Confissões*,

O surgimento dessa voz autorreferencial ('Eu, só'), sua 'primeiridade' ('Acometo um empreendimento que jamais teve exemplo'), a promessa de uma fidelidade absoluta ('Quero mostrar a meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu') e a percepção aguda de um *outro* como destinatário, cuja adesão é incerta ('Quem quer que sejais... Conjuro-vos... a não escamotear a honra de minha memória, o único momento seguro de meu caráter que não foi desfigurado por meus inimigos'), traçavam com veemência a topografia do espaço autobiográfico moderno (Arfuch, 2010, p.48-49).

Não obstante, é preciso estarmos cientes que a escrita de si não é uma prática exclusiva do século XVIII. Ao contrário, constitui uma das práticas mais antigas da sociedade ocidental. Segundo Michel Foucault, em *La Culture de Soi* (2015), "nós supomos que a escrita pessoal é uma descoberta moderna (...). Na Realidade, a relação com o eu através da escritura foi uma longa tradição do Ocidente⁵⁰" (Foucault, 2015, p. 96). Já na Antiguidade greco-romana, sustenta o filósofo, escrever a si mesmo era uma das práticas mais importantes do princípio ético do *cuidado de si*, destacando entre tais práticas os *hupomnêmata*⁵¹ e a troca de correspondências. O preceito segundo o qual as pessoas deveriam cuidar de si mesmas era um dos princípios éticos e uma das regras da arte de viver mais importantes para os gregos e romanos. Cuidar de si mesmo era uma atitude, uma forma de vida composta por um conjunto de atividades, técnicas e ferramentas variadas, dentre as quais, a escrita de si não objetivava a revelação de um suposto "eu" oculto, mas a constante e permanente *formação de si* durante toda a vida.

Séculos depois, com o estabelecimento da cultura cristã, em detrimento do *Cuidado de si*, as escritas de si passam a se estruturar a partir do preceito de *Conhece-te a ti mesmo*. Dessa forma, elas se tornam uma maneira de apresentar o balanço de uma alma para um Deus onipotente e onipresente, bem como de confessar atos, intenções e pensamentos mais profundos. A obra exemplar do período, escrita no século IV d.C., foi as *Confissões*, de Santo

⁵⁰ On suppose solmente que l'écriture personnelle est une découverte moderne (...). En réalité, la relation à soi à travers l'écriture a été une très longue tradition de l'Occident.

⁵¹ Cadernos pessoais, nos quais eram anotados fragmentos de obras, citações, reflexões, pensamentos ouvidos, temas de futuras meditações, sonhos. As *hupomnêmata*, entretanto, não podem ser entendidas como espécies de diários íntimos que aparecerão séculos depois com a cultura cristã. Segundo Diana Klinger (2012), se, por um lado, estes últimos revelam o que está oculto e o não dito e tem como objetivo a purificação, aqueles se interessavam por dizer o já dito, visando à constituição de si.

Agostinho, na qual o autor se confessa, como afirma Maurice Blanchot (2005), “com relação a Deus e à Igreja; tem essa Verdade como mediadora, e não cometeria a falta de falar imediatamente de si” (Blanchot, 2005, 62). Klinger sublinha que essa escrita de si se organiza em torno de uma “ascese purificadora da individualidade em direção à transcendência divina” (Klinger, 2012, p. 25) e, portanto, não objetiva a *formação de si*, mas, ao contrário, a *renúncia de si*, visto que o “eu” é uma instância suspeita, imoral, permeada de pecados e culpas e, logo, deve ser rejeitada e sacrificada.

A observação de como, em cada um desses períodos históricos, as formas através das quais as práticas de escrever sobre si mesmo se configuram em íntima relação com as concepções correntes sobre o “eu” e a subjetividade, permite-nos analisar os contextos e quais pressupostos e crenças sustentam o surgimento da autobiografia enquanto gênero literário. É com a desintegração do sistema feudal medieval, estruturado sob uma rígida hierarquia baseada no poder divino atemporal, e o estabelecimento do Renascimento e de sua cultura humanista que começa a se estabelecer o imaginário que possibilita o empreendimento “sem exemplo” projetado por Rousseau no final do século XVIII. O pensamento se seculariza diante de inúmeras e radicais transformações científicas, sociais, políticas, culturais e religiosas. A Revolução Copernicana altera a perspectiva do homem diante do universo. O empirismo privilegia a observação e a interpretação individual. O pensamento cartesiano leva a uma busca pela verdade fundada na razão humana. A invasão de territórios fora da Europa expande radicalmente os limites geográficos e culturais do mundo como conhecido até então, fazendo com que a experiência do europeu do século XVI frente a esse mundo instável e dilatado fosse de angústia e medo.

“O tempo está fora dos gonzos”, constata Hamlet. Para Anatol Rosenfeld (1985), é possível ampliar os sentidos dessa frase quando pensamos nessa personagem de Shakespeare como protagonista da “primeira grande obra em que se manifesta certo estado de espírito criado pelo Renascimento, isto é, em que o homem individual, vendo-se como seu próprio sentido e destino, enfrenta, solitário, o mundo – e experimenta a falência de todos os valores” (Rosenfeld, 1985, p. 135). Além da solidão, do assombro, da dúvida e do medo, a ruptura com o antigo sistema cosmológico medieval retira a Terra e, por consequência, Deus de sua confortável e imóvel posição como centros do universo. Ora, se não há mais um centro estável, o que se produz é a percepção de que, em qualquer lugar que se encontre, cada indivíduo e sua perspectiva sobre o mundo é a que ocupará uma posição central. Diante disso, Elizabeth Duque-Estrada (2009) afirma que as escritas de si surgem como dispositivos de sobrevivência e

estabilidade, como “estratégia de reintegração, de restabelecimento de algum tipo de unidade consigo mesmo, ainda que imaginária” (Duque-Estrada, 2009, p. 120).

Foi nesse contexto que Montaigne escreveu *Os Ensaaios* em 1580, obra que, de acordo com Duque-Estrada, ainda não pode ser considerada uma autobiografia no sentido que se dará à escrita de Rousseau. Em primeiro lugar, isso se deve porque, diferentemente das *Confissões*, não havia na escrita d’*Os Ensaaios* a pretensão de que a obra fosse publicada e lida por leitores desconhecidos. Como o filósofo afirma logo no início do livro, “só o escrevi para mim mesmo e alguns íntimos, sem me preocupar com o interesse que poderia ter para ti, nem pensar na posterioridade” (Montaigne apud Duque-Estrada, 2009, p. 121). Além disso, a obra não está estruturada em uma narrativa lógica causal sobre a sua vida, a partir dos apontamentos de fatos do passado que expliquem como ele se tornou o que é no presente.

Ao contrário, a dispersão e a variedade dos temas abordados por Montaigne, bem como a liberdade e a descontinuidade com que são tratados, deixam mostrar uma mente inquieta e ávida pelo que a cerca e que não pode, no mais das vezes, se demorar mais do que três ou quatro páginas sobre um tema. Deste modo, falar de si não é construir uma síntese biográfica, mas tentar apreender e absorver o máximo possível um mundo novo e desconhecido (Ibidem, p. 122).

Apesar disso, é relevante observar que, na busca pela estabilidade que o mundo não oferece mais, Montaigne procura examinar os mais íntimos detalhes e variações de sua alma e do seu corpo, as diversidades de hábitos, crenças e virtudes, assumindo como tarefa a revelação dos aspectos mais escondidos de sua *individualidade*. Há, ali, algo que era caro ao pensamento humanista e antropocêntrico: a exaltação do direito e da capacidade de cada indivíduo de “expressar sua experiência pessoalizada do mundo sem recorrer a modelos legitimados” (Klinger, 2012, p. 26). Tal culto à individualidade se fortaleceu com os séculos posteriores, em especial, com a ascensão da cultura burguesa e foi essencial para o advento do modelo de representação autobiográfica instaurado por Rousseau.

Quando as *Confissões* foram publicadas no final do século XVIII já estava, então, bem estabelecido um conjunto de pressupostos que possibilitaram ao filósofo francês prometer, aos seus leitores, apresentar a si mesmo em toda a sua verdade, por meio da reunião dos eventos de sua vida organizados em uma narrativa. Além da crença na *individualidade* e a pressuposição de que cada “eu” é único e autoidêntico, havia

a crença numa ‘humanidade’ que ao mesmo tempo reúne e diferencia os indivíduos, e na qual cada eu mostra-se suficientemente estranho para mostrar-se como um outro, mas também suficientemente familiar para que a sua mensagem chegue aos outros eus; a presunção de uma exterioridade entre

o *eu* e a linguagem, que serviria apenas como meio de expressão de sentido das experiências vividas anteriormente à sua representação linguística; e, finalmente, o caráter de exemplaridade das experiências transmitidas, que pretendem ter validade universal (Duque-Estrada, 2009, p. 21-22).

Jean Starobinski (1991) lembra que Rousseau, além de ter sido pobre, não tinha nenhum título que justificasse a escrita de uma autobiografia. Não foi bispo, nem fidalgo, como eram, respectivamente, seus antecessores nas escritas de si, Santo Agostinho e Montaigne. Não teve participação nos acontecimentos da corte. Então, “com que direito viria a atrair a atenção sobre sua existência? Mas, justamente, por que não se apoderaria ele desse direito?” (Starobinski, 1991, p. 191). A resposta, argumenta o autor, está no fato de que os sentimentos que o filósofo deseja revelar não dependem da riqueza, nem da sua condição social. Assim, àquele conjunto de crenças se une à virtude da sinceridade de sentimento professada pelo romântico Rousseau, que, entrando em contato imediato consigo mesmo, “quer, por meio de uma narração no entanto histórica, revelar esse imediato de que tem o incomparável sentimento, trazer-se inteiramente à luz, passar para o dia e para a transparência do dia que é sua íntima origem” (Blanchot, 2005, p. 62).

-

(Antes de seguirmos, abro um pequeno parêntese para analisarmos essa consideração de Starobinski. Ora, se Rousseau não fosse um homem branco europeu, ele teria condição e direito de atrair atenção para a sua existência, uma vez que o imaginário hegemônico ocidental masculinista e racista toma os corpos com vagina como humanos inferiores e os corpos não brancos como sub-humanos ou não humanos? Mais: nesse contexto, caso não fosse homem branco europeu e ainda assim se propusesse a escrever sua autobiografia, teria o filósofo alcançado o lugar de destaque que tem na história do gênero autobiográfico? Só à guisa de exemplo, uma das primeiras mulheres a elaborar uma narrativa ampla da história de sua vida será a francesa Amandine Aurore Lucile Dupina, que escreveu *História da minha vida* entre os anos de 1847 e 1855. Todavia, para ser aceita no meio literário e publicar sua obra, ela teve que assumir o pseudônimo masculino Georg Sand. Logo, entendo que somente podemos considerar como totalmente verdadeiro o fato de que a condição social do filósofo não importava se nos limitarmos a um recorte de classe, ignorando os marcadores sociais de gênero e raça. Fecho parêntese).

-

Rousseau procura encontrar a verdade original, a verdade do imediato, na transparência dos movimentos de sua alma. “Posso cometer omissões nos factos, transposições, erros de datas; não posso, porém, enganar-me a respeito do que senti, nem a respeito daquilo que os

meus sentimentos me levaram a fazer; e é disto que principalmente se trata” (Rousseau, 1964, p. 272). Por essa razão, é concedido às *Confissões* esse caráter de ineditismo, bem como o título de marco originário da autobiografia enquanto gênero literário. O projeto rousseauiano está em íntima conexão com os pressupostos que constituem uma concepção de “eu” como um indivíduo autônomo, transparente a si mesmo e capaz de reconhecer e narrar, de maneira sincera, coerente e teleológica, toda a história de sua vida.

São esses pressupostos que farão com que ele persiga firmemente o desejo de dizer tudo sobre si. “Tudo é principalmente toda a sua história, toda a sua vida, aquilo que o incrimina (e pode desculpá-lo), o ignóbil, o baixo, o perverso, mas também o insignificante, o incerto, o nulo” (Blanchot, 2005, p. 63). Entretanto, será justamente na busca por cumprir a promessa de “dizer tudo” que a narrativa autobiográfica encontrará na linguagem seu maior obstáculo, pois, “como dizer, porém, o que não era dito, nem feito, nem sequer pensado, mas gozado, mas sentido, sem que eu possa apontar outro objeto da minha felicidade além deste próprio sentimento”? (Rousseau, 1965, p. 223) Nessa tentativa obsessiva de não deixar nada oculto, nada no silêncio, o filósofo se depara com a armadilha que a linguagem lhe prega, pois, como afirma Duque-Estrada, a escrita de si habita “a região do impossível, do indizível, lá onde a linguagem deixa de ser – ou ainda não é – simples mediação de conteúdos de sentido, e se encontra na intersecção do silêncio com a palavra, da expressão com a sua impossibilidade” (Duque-Estrada, 2009, p. 20). E, citando, Blanchot, a autora complementa dizendo que há, na autobiografia, alguma coisa

a ser dita que não se pode dizer: não é necessariamente um escândalo, pode ser algo banal – uma lacuna, um vazio, uma área que se esquia da luz porque a sua natureza é a impossibilidade de ser trazida à luz, um segredo sem segredamento cujo selo quebrado é a própria mudez (Blanchot apud Ibidem, p. 20-21).

Sendo assim, “dizer tudo” não é somente a mais profunda promessa da narrativa autobiográfica enquanto gênero. Ela é, e de maneira radical, a sua própria impossibilidade, pois há sempre algo que escapa à linguagem. Tal promessa seria possível apenas se assim também o fosse uma linguagem “consustancial ao que se refere”, que revela o que dita a alma; “uma linguagem que escapasse ao constrangimento da representação, que contivesse em si mesma tudo o que deseja significar, e na qual o modo de dizer fosse daquilo que é dito” (Ibidem, p. 19). Mas tal linguagem não existe. Há sempre uma lacuna intransponível entre o dito, o não dito e o indizível, entre o silêncio e a palavra; há sempre uma coisa a ser dita que não é possível dizer. “Dizer tudo” se revela, então, uma tarefa impossível, voltando-se contra si mesma e

condenada a um eterno recomeço. Por essa razão, as *Confissões* se apresentam para Rousseau como um trabalho sem fim. Ao perseguir obsessivamente uma forma de dizer tudo, ele nunca cessa de interromper e recomeçar a sua escrita, “em busca do começo que falha sempre em ser expresso” e de “tornar impossível a ‘menor lacuna’, ‘o menor vazio’” (Blanchot, 2005, p. 63-64). Ademais, conscientizando-se quicá da impossibilidade do empreendimento autobiográfico, “que a pretensão de apresentar-se a si e ao mundo na sua verdade mais absoluta não era senão uma empresa insensata, talvez absurda” (Duque-Estrada, 2009, p. 20), Rousseau interrompe seu projeto e se cala.

Parece-me minimamente curioso notar que a obra que marca o advento da autobiografia, é uma obra – duplamente - inacabada. Inacabada porque Rousseau interrompe o projeto, mas, principalmente, pois resulta do fracasso inerente a esse modelo de representação em cumprir o que se compromete: “dizer tudo” acerca de um “eu” autônomo, transparente a si mesmo e capaz de narrar a verdade uma vida organizada em uma narrativa. Trata-se de um modelo que já nasce carregando uma espécie de crise interna, que se agrava com o desmoronamento daqueles pressupostos que lhe davam chão diante das transformações epistemológicas vivenciadas pela sociedade ocidental nos séculos posteriores.

Nos últimos anos do século XVIII, Duque Estrada sustenta que a linguagem perde o lugar de privilégio que ocupou na chamada episteme clássica⁵². Agora, na nova compreensão que se estabelece, a linguagem não é mais vista como um “dispositivo meramente representacional”, mas composta por “uma estrutura dinâmica produzida por leis internas, o que provoca a seu turno, uma profunda transformação no seu estatuto” (Duque-Estrada, 2009, p. 24). Se, antes, era através dela que o conhecimento se dava, nesse momento, torna-se, ela própria, objeto do conhecimento. A consequência desse questionamento à linguagem, afirma a autora, é a emergência também do ser humano como objeto de conhecimento epistemológico.

Tudo isso se radicaliza na virada para o século XX, principalmente com as contribuições teóricas de Marx, Nietzsche e Freud, com o estabelecimento, segundo Foucault (1997), de uma nova hermenêutica na qual “a interpretação se converteu em tarefa infinita” (Foucault, 1997, p. 20). Uma interpretação será sempre interpretação de interpretação e, portanto, para o filósofo francês, se ela não acaba nunca, significando que não há nada “absolutamente primário a interpretar, porque no fundo já tudo é interpretação, cada símbolo é em si mesmo não a coisa que se oferece à interpretação, mas a interpretação de outros símbolos” (Ibidem, p. 22). Se não

⁵² Aqui a autora se refere à investigação que Foucault faz, em *As palavras e as coisas*, a respeito da formação, dos fundamentos e da dissolução dos três períodos epistemológicos, que ele define como *Renascença*, a *Época Clássica* (entre século XVII e XVIII) e *Idade Moderna* (entre 1790 e 1950).

há um sentido original que possa ser acessado, desestabiliza-se qualquer possibilidade de acesso a um “eu” estável que possa ser revelado em sua verdade imediata.

Assim, por exemplo, se o sujeito passa a se mostrar como uma resultante de várias coordenadas que se efetivam no âmbito da linguagem, e, portanto, não mais como um ponto estável de referência a si autoimune, impermeável e inabalável pela linguagem, resulta a pergunta sobre afinal *quem* ou o *que* é ele, o sujeito (Duque-Estrada, 2009, p. 27).

Durante todo o século XX, pesquisadoras e pesquisadores vão buscar responder as perguntas instaladas pela crise do sujeito reafirmada por Nietzsche, Marx e Freud. A subjetividade passa, cada vez mais, a ser entendida não mais como uma substância profunda, instância autônoma, um “eu” com consciência e presença de si, unidade e fundamento da verdade, mas, ao contrário, uma construção relacional e em permanente processo. Consequentemente, as transformações radicais das concepções de linguagem e de sujeito também atingem o pensamento sobre o modelo rousseauiano de representação autobiográfica. Como afirma a artista-pesquisadora Janaína Leite (2014), com essas desconstruções se torna impossível tanto “localizar a gênese da história do indivíduo”, quanto “organizá-la em função de um fim único ao qual, desde o início, ele devesse se adequar” (Leite, 2014, p.19).

Soma-se a isso a perda do status inquestionável da memória como depósito fiel das vivências do passado. Beatriz Sarlo (2007) argumenta que “o retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente” (Sarlo, 2007, p. 9). Para a autora, as chamadas *visões do passado* (referindo-se a Émile Benveniste) são sempre construções.

Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo (Ibidem, p. 12).

Se o modelo rousseauiano de representação autobiográfica fracassa, visto que não há instância garantidora da unidade da experiência, a linguagem não é mero instrumento objetivo de mediação e as vivências do passado só retornam enquanto construção do/no presente do ato de escrever a si mesmo, o que podem (ser) as narrativas de si quando se desiste da promessa autobiográfica? Defendo que as potências estético-políticas das cenas autoficcionais se revelam quando, diante do silêncio do não dito e do indizível, bem como da impossibilidade da linguagem como mediação, abrem-se espaços para a criação de outros possíveis – outras subjetividades, corporeidades, formas de existir etc.

Nesse sentido, conforme já apontaram diversos pesquisadores, como Vincent Collona, Gérard Genette, Philippe Gasparini, Manuel Alberca, entre outros, narrar a si mesmo não opera numa oposição binária entre ficção e verdade/realidade, mas ao contrário, nele, há um processo de escritura que, tal qual a uma fita de *Moebius*, produz uma imbricação, uma continuidade entre as experiências vivenciais e o processo de ficcionalização de si mesmo. Colonna (2014), por exemplo, em sua *Tipologia da Autoficção*, mapeia e analisa diferentes estratégias através das quais a existência e os dados reais do autor/narrador são (re)elaborados, em formas e graus distintos, por meio de um processo de fabulação, poetização e ficcionalização. Entre tais tipos, interessa destacar o que ele chama de *autoficção biográfica*⁵³, no qual, segundo ele, a subjetividade substitui a sinceridade cara ao modelo rousseauiano de representação autobiográfica, resultando em uma maior liberdade para que o autor modele e esculpe a si mesmo.

Os verbos “modelar” e “esculpir” também se destacam na análise do ato de narrar/escrever a si mesmo quando nos aproximamos dos sentidos etimológicos do termo “ficção” contidos nas palavras latinas *fingere* e *fictos* , conforme destacado por Philippe Gasparini, no livro *Autofiction* (2008). Gasparini sublinha que, enquanto a primeira significa modelar, fabricar, moldar, a segunda dizia respeito às pessoas que produziam algo a partir de alguma matéria, tais como oleiros, escultores e artesãos. *Fictor* também era usada para se referir aos escritores, aos poetas e a Deus (lembramos que, na mitologia cristã, Adão e Eva foram criadas a partir do barro). Ou seja, ambos os termos remetem ao sentido de criação a partir de uma determinada matéria-prima, o barro, a argila, a madeira, o papel, a palha, o tecido etc., como também a materialidade das palavras com suas múltiplas musicalidades, sonoridades, ritmos, sentidos, imagens, figuras de linguagem etc. Entretanto, segundo o autor, com o passar do tempo, esses sentidos do termo *ficção* foram se perdendo, dando lugar a significados mais

⁵³ Além da *autoficção biográfica*, o autor cita a *autoficção fantástica* - “O escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança” (p. 39) -, a *autoficção especular* - “Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro (...). O Realismo do texto e sua verossimilhança se tornam, no caso, elemento secundário, e o autor não está mais necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho” (p. 53) - e a *autoficção intrusiva (autoral)* - “a transformação do escritor não acontece através de um personagem, seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita. O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um ‘narrador-autor’ à margem da intriga” (p. 56).

conhecidos, i.e., ficção como invenção, como algo que pertence ao reino exclusivo da imaginação, como oposição à realidade; em alguns casos, ficção denota mentira e fingimento⁵⁴.

Gasparini, Colonna e os outros autores citados acima, em suas investigações, dialogam diretamente com o conceito de *autoficção* proposto por Serge Doubrovsky nos anos 1970, buscando analisar seu funcionamento e ampliar os limites dentro ainda das fronteiras da literatura. Parto de tal conceito e dessas proposições teóricas que revelam que as escritas/narrativas de si são construções ficcionais modeladas com e pela linguagem e que não pertencem necessariamente ou apenas ao reino da imaginação, mas que performativamente operam, no próprio ato de escrever/narrar a si mesmo, criações de subjetividades. Mais do que representar de maneira objetiva e direta as experiências vividas no passado, elas esculpem, moldam e impõem forma e sentido às vivências e ao próprio sujeito. Nesta tese, portanto, parto de tais perspectivas teóricas, tomando de empréstimo do campo literário o conceito de *autoficção* como uma relevante categoria analítica para pensar espetáculos e performances criadas tendo como matéria-prima as experiências vivenciais dos artistas e, em seguida, analisar as *cenar autoficcionais* como atos estético-políticos potentes para invenção de outras possíveis subjetividades, corporeidades e modos de estar no mundo em dissidência com as representações hegemônicas.

3.2- O diálogo entre Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky: o conceito de *autoficção*

j'écris un TEXTE EM MIROIR un TEXTE EM REFLETS

si j'écris la scène que je vis que je vois c'est là c'est solide
assis là sur littéral c'est vrai c'est littéralement vrai c'est recopié en direct
j'écris recta ça tombe pile

la scène paraît être la répétition de la même scène directement vécue comme
RÉELLE pas un doute ça fait pas un pli suis assis là sur la banquette dos de la
main sur le volant suffit que je mette le carnet beige entre les doigts livre du
rêve construit en rêve me volatilise j'y suis c'est réel si j'écris dans ma voiture.

mon autobiographie.

⁵⁴ No Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa Michaelis, por exemplo, encontramos as seguintes definições para a palavra ficção: “1- ato ou efeito de fingir; 2- elaboração da imaginação; criação imaginária; 3- produto da criação fantasiosa; fantasia; 4- mentira ardilosa; farsa, fraude; 5- Criação artística em que o autor revela uma leitura exclusiva e original da realidade. 6- Prosa literária criada a partir de elementos imaginários fundados na realidade e/ou de elementos reais introduzidos no mundo da imaginação; Criação artística em que o autor revela uma leitura exclusiva e original da realidade” (Ficção, 2023).

sera mon AUTO-FICTION⁵⁵ (Doubrovsky apud Gasparini, 2009, p. 11-12, grifos meus)

Autoficção é um neologismo proposto por Serge Doubrovsky, em 1977, para se referenciar ao seu livro *Fils* e que, com o passar do tempo, transborda para fora dos limites da literatura e contamina outros campos do conhecimento, como a imprensa, a televisão, a Internet, as ciências humanas e, obviamente, as linguagens artísticas. No trecho acima, é possível observar a primeira vez que o termo é utilizado pelo autor, ainda no rascunho do livro. Trata-se de uma cena, na qual, após uma sessão de análise, o narrador, de dentro do seu carro, imagina que os sonhos que anota em um caderno a pedido de seu psiquiatra poderiam se tornar matéria-prima para uma obra ficcional que escreveria ali mesmo. Em entrevista concedida em 2004, Doubrovsky assume que, embora acreditasse que tivesse inventado o conceito escrevendo o encarte de seu livro, como uma forma de definição da obra, a descoberta dessa utilização inicial o surpreendeu, visto que “a palavra ‘AUTO-FICÇÃO’, em maiúsculo, foi gerada pelo meu texto (...). Não percebi que a palavra havia sido criada pelo próprio movimento do meu texto. A distinção é importante, prova a sua inscrição profunda na obra da escrita⁵⁶” (Doubrovsky apud Gasparini, 2008, p. 12). De fato, como destaca Gasparini, foi a pesquisadora Isabelle Greel que, estudando o rascunho de *Fils*, então nomeado como *Le Monstre*, aponta essa primeira ocorrência da palavra na cena que se passa dentro do carro do narrador.

Não obstante essa utilização ter sido “inconsciente”, entendo ser relevante perceber esse momento de geração do termo a partir de um jogo de palavras produzido, como afirma o escritor, pelo próprio movimento do texto. Essa forma de escrita de si definida pelo neologismo *autoficção* se estrutura para Doubrovsky, como veremos a frente, como uma “aventura da linguagem” que é vivida, sobretudo, no nível das frases e das palavras. Linguagem que não é entendida como um instrumento objetivo de transmissão das memórias, mas que engendra, elabora e reconstrói as memórias, por meio de uma poetização da escrita que expõe a literalidade do texto que, “longe de cultivar a obscuridade, (...) se oferece para ser lido com júbilo⁵⁷” (Ibidem, p 26). Portanto, gostaria de destacar o quanto que a aparição da palavra AUTO-FICÇÃO, dessa forma, em maiúscula e resultando de um jogo entre as palavras *auto* (carro) e *fiction* (ficção), realizado pelo próprio fluxo do texto, é sintomático da exposição

⁵⁵ Optei por manter os trechos referente ao livro *Fils* em sua versão original, por entender que a tradução perderia a escritura poética e o jogo com a linguagem produzido por Doubrovsky na obra.

⁵⁶ “...le mot “AUTO-FICTION”, en capitales, a été généré par mon texte (...). Je ne me rendais pas compte que le mot avait été créé par le mouvement même de mon texte. La distinction est importante, elle prouve son inscription profonde dans le travail d’écriture”

⁵⁷ “Loin de cultiver l’obscurité, le texte se donne à lire avec jubilation”.

radical do próprio ato de escritura, um aspecto fundamental para pensarmos as narrativas e, por consequências, as *cenas autoficcionalis*. Mas chegaremos a esse ponto em breve.

Sigamos, então, para entender o que Doubrovsky propõe quando faz uso do termo *autoficção* – agora sim! - de maneira intencional na contracapa de *Fils*. Em primeiro lugar, ensinando literatura francesa em Nova Iorque, Doubrovsky estava inserido em um intenso debate dentro do contexto literário norte-americano que colocava em oposição o romance tradicional realista de um lado e, do outro, as novas formas de narração antimimética. Enquanto o termo *romance* designava obras mais ou menos ilusionistas, *ficção* era empregado por jovens escritores para distinguir as novas escritas dos modelos considerados arcaicos e demonstrar o desejo de renovar os modos de narração, por meio da revelação na própria escrita do processo de criação. Novamente, a palavra *ficção* é utilizada denotando o sentido que persigo nesta tese, i.e., de objeto construído, esculpido pela e através da linguagem. Dentro, portanto, desse contexto de renúncia ao modelo de romance tradicional e a partir dessa concepção de ficção, surgem diversos termos que visam a definir novos gêneros literários, tais como *metaficção* (*métafiction*), *transficção* (*tranfiction*), *ficção de si* (*fiction of the self*) etc., e, entre eles, Doubrovsky concebe o termo *autoficção* para definir sua escrita.

Todavia, será especialmente o diálogo que o autor de *Fils* estabelece com outro teórico francês, Philippe Lejeune, que fortalecerá o emprego do neologismo. No final dos anos 1960, mais especificamente, após maio de 1968, quando “tornou-se possível na França trair sua tese com seu *hobby*” (Lejeune, 2008, p. 71), Lejeune abandona uma pesquisa de quatro anos sobre a história da palavra *literatura* em francês e inicia outra que o elevou a posição de um dos mais relevantes pesquisadores e defensores do gênero autobiográfico. Pesquisa que nasce do desejo de inventariar textos autobiográficos, visando à compreensão de seu funcionamento e, sobretudo, a sua legitimação, visto que, apesar de se tratar de uma prática tradicional e antiga na história da literatura francesa, a autobiografia era um gênero marginalizado e banido dos estudos teóricos literários hegemônicos.

Seu livro *O Pacto Autobiográfico* (2008) apresenta uma série de ensaios publicados entre 1975 e 2005. A leitura em sequência desses textos nos permite acompanhar o processo contínuo de formação do pensamento desse pesquisador, em constante transformação. Lejeune inicia a pesquisa tendo um *corpus* de estudo, a princípio, bem delimitado temporal e espacialmente, analisando textos autobiográficos escritos em prosa por pessoas ilustres e consagradas, publicados na Europa, após 1770 e, portanto, inscritos na esteira da tradição iniciada por Rousseau. Apesar de não negar a existência de uma literatura pessoal fora desses limites, afirma que “a maneira como pensamos a autobiografia torna-se anacrônica ou pouco

pertinente fora desse contexto” (Ibidem, p. 14). Porém, com o passar do tempo, como afirma Jovita Noronha (2008), na apresentação ao livro de Lejeune,

sua investigação passou a se interessar não apenas pela autobiografia do discurso literário, mas também como fato cultural: os relatos do homem comum, as edições de autor e as ‘autobiografias dos que não escrevem’, compostas em colaboração, a influência da mídia na formação da figura do autor. Sua pesquisa vai se estender, ao mesmo tempo, a outras formas de autorrepresentação – o cinema, as artes plásticas, a correspondência (...). Seu foco de interesse se desloca em seguida para a escrita de si cotidiana, o diário e sua particularidade como escrita autobiográfica fragmentária e sigilosa, e sua evolução histórica, o que o leva a investigar as transformações decorrentes das mudanças de suporte: do caderno ao computador (1998), da prática secreta à autoexposição na Internet, aos *blogs* (1999) (Noronha, 2008, p. 9).

Nas palavras do próprio teórico francês, ele vai se democratizando⁵⁸ e ampliando o *corpus* de sua pesquisa. Com isso, percebemos que, se o primeiro texto apresenta um aspecto bastante dogmático e normativo – confessado pelo próprio autor como uma forma de posição política em defesa da autobiografia -, os seguintes vão se flexibilizando, buscam incansavelmente rever e corrigir equívocos, preencher as lacunas, abrir hipóteses de trabalho, levantar novos questionamentos. Nesse processo de democratização e ampliação do *corpus*, o estilo de sua escrita também vai se alterando e se tornando, ele mesmo, autobiográfico, “cada vez mais metafórico e subjetivo, assumindo a própria forma de seu objeto” (Ibidem, p. 10).

No primeiro texto, cujo título é homônimo ao do livro, o autor inicia com a pergunta norteadora de toda sua pesquisa: “Seria possível definir a autobiografia?” (Lejeune, 2008, p. 13). Para responder à questão, o pesquisador Lejeune coloca-se sob a perspectiva do leitor, visando a encontrar uma ordem entre um determinado conjunto de textos que têm em comum o fato de contar a vida de alguém. Autobiografia é, segundo o autor, “uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade⁵⁹” (Ibidem, p. 14). É preciso ainda que preencha as seguintes condições: 1) a forma da linguagem será narrativa e em prosa; 2) o assunto tratado deve ser a vida particular e a história de uma personalidade; 3) o autor deve ser uma pessoa real e idêntica ao narrador; 4) o narrador, por sua vez, deve ter a mesma identidade do personagem principal e apresentar sua perspectiva em uma narrativa

⁵⁸ “Democratizei-me: passei a me interessar pela vida de qualquer um e pelas formas mais elementares e também mais comuns do discurso e da escrita autobiográfica” (Lejeune, 2008, p. 66)

⁵⁹ Na sequência do livro, o autor assume que a definição tem aparência dogmática e que parece ser uma formulação investida de autoridade de um dicionário: “Eu me tornava um novo dicionário Larousse ou La Palice” (Lejeune, 2008, p. 50). Em seguida, confessa ter a retirado, de fato, do dicionário de língua francesa *Larousse*, adicionando o trecho “a história de uma personalidade” com o objetivo de adequá-la ao modelo de narrativa autobiográfica inaugurada por Rousseau.

retrospectiva. A consequência de não satisfazer alguma dessas condições é a escrita passar a se enquadrar em algum gênero vizinho da autobiografia, como a memória, a biografia, o romance autobiográfico etc.

Entretanto, em seguida, Lejeune flexibiliza sua definição, sublinhando que tais categorias não são “absolutamente rigorosas” e que algumas delas podem não ser preenchidas totalmente. Por exemplo, o texto precisa ser: a) principalmente narrativo, mas podem ter momentos discursivos; b) principalmente retrospectivo, porém isso não impede outras temporalidades textuais; c) ter a vida individual como assunto principal ao lado de outros temas vinculados à crônica, a história social ou política. O que, de acordo com o autor, não permite meio-termo é a identidade entre autor, narrador e protagonista. Ou essa identidade existe ou não existe, é questão de tudo ou nada⁶⁰. Lejeune ainda reforça que identidade não é semelhança: “A identidade é um fato imediatamente perceptível – aceita ou recusada, no plano da enunciação; a semelhança é uma relação, sujeita a discussões e nuances infinitas, estabelecida a partir do enunciado” (Ibidem, p. 35).

Se a identidade entre autor, narrador e personagem é uma condição rigorosamente essencial na escrita autobiográfica, o autor questiona como ela se manifesta, portanto, para o leitor. “Para um autobiógrafo, é natural se perguntar simplesmente: ‘Quem sou eu?’. Mas, uma vez que sou leitor, não é menos natural que eu faça primeiro a pergunta de outro modo: ‘Quem é ‘eu’? (ou seja, quem diz ‘Quem sou eu?’)” (Ibidem, p. 19). Segundo Lejeune, a resposta está no estabelecimento de um contrato de identidade selado pelo nome próprio do autor. O nome próprio, na capa do livro, marca a existência do autor, que se localiza na região fronteira entre o texto e a realidade extratextual. Trata-se de um *pacto autobiográfico*, que afirma ao leitor que a obra se refere a algo que realmente aconteceu com uma pessoa “real”, o autor do livro, cuja identidade é a mesma do narrador e protagonista da obra. Dessa forma, como nota Manuel Alberca (2013), segundo Lejeune, para podermos falar de autobiografia, não basta ao autor contar a verdade no texto, mas é preciso que também anuncie e prometa contá-la, “declarando seu compromisso ao leitor e pedindo sua confiança, pois ao anunciar e prometer que vai contar

⁶⁰ Em *O pacto autobiográfico (Bis)*, Lejeune também reavalia essa proposição, afirmando que “convencido de que era de importância capital, no campo que explorava, estabelecer a identidade e suas marcas (e continuo convencido disso), minha tendência foi cristalizar numa oposição entre ‘tudo ou nada’ a organização de um eixo no qual figuram, na realidade, muitas posições intermediárias” (Ibidem, p. 55).

a verdade de sua vida, tacitamente solicita ao receptor que acredite e confie na veracidade do texto⁶¹” (Alberca, 2013, posição 684).

O *pacto autobiográfico* pode se dar de várias formas: a) através do uso de títulos, como “história de minha vida” ou “uma autobiografia”; b) na seção inicial, no qual o autor/narrador assume o compromisso junto ao leitor, de forma que este não tenha dúvida que o eu-protagonista remete ao nome próprio escrito na capa do livro; c) ou, por fim, com o nome do narrador-personagem coincidindo com o do autor do livro. Lejeune sublinha que pelo menos uma dessas formas precisa ser mobilizada para que a identidade entre autor, narrador e personagem seja estabelecida para o leitor. Para o autor, o modo de leitura se modifica com a presença do pacto autobiográfico.

A problemática da autobiografia aqui proposta não está, pois, fundamentada na relação, estabelecida de fora, entre a referência extratextual e o texto - pois tal relação só poderia ser de semelhança e nada provaria. Ela tampouco está fundamentada na análise interna do funcionamento do texto, da estrutura ou dos aspectos do texto publicado, mas sim em uma análise, empreendida a partir de um enfoque global da publicação, do contrato implícito ou explícito proposto pelo autor ao leitor, contrato que determina o modo de leitura do texto e engendra os efeitos que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia (Lejeune, 2008, p. 45).

Nos textos *O pacto autobiográfico (Bis)* e *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, publicados, respectivamente, em 1986 e 2005, o autor reflete sobre a escolha da palavra *pacto* para descrever a relação estabelecida entre autor e leitor. O termo seduziu Lejeune porque evocava imagens mitológicas como “pacto com o diabo”, que assume ser “exagerado, mas esse excesso, que dá asas à imaginação, assegurou o sucesso da fórmula” (Ibidem, p. 73). Ao mesmo tempo, reconhece o aspecto jurídico que foi uma das críticas feitas ao conceito, pois parece supor uma reciprocidade entre autor e leitor, uma espécie de contrato assinado entre essas duas partes no cartório. Porém, ao contrário, o autor afirma que, assim como em qualquer contrato de leitura, o *pacto autobiográfico* se apresenta como uma proposta que pode ou não ser aceita.

Mas se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação. Quando você lê uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo: alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo (Ibidem, p. 73).

⁶¹ “...declarando su compromiso al lector y pidiéndole su confianza, pues al anunciarle y prometerle que va a contar la verdad de su vida, tácitamente solicita al receptor que le crea y que confíe en la veracidad del texto”.

Ao *pacto autobiográfico*, Lejeune vai contrapor o *pacto romanesco*. De acordo com Alberca, se, por um lado, o primeiro atesta uma relação de identificação entre autor, narrador e personagem, o segundo indica uma relação de *distanciamento* ou *desidentificação* entre essas instâncias. No romance, o autor se apaga ou desaparece do texto “e cede seu protagonismo ao narrador, esse sócia que já não é ele, mas que ocupa seu lugar e assume a função de contar. Assim o autor se distancia e se desidentifica de seu narrador e dos personagens do romance⁶²” (Alberca, 2013, posição 737). Além disso, enquanto o *pacto autobiográfico* propõe um contrato de leitura que solicita a confiança em relação a veracidade do que é dito e apresenta uma *referencialidade externa* que o texto anuncia e que pode ser verificada e comprovada, o *pacto romanesco* afirma a *ficcionalidade* (aqui no sentido de invenção, pertencente ao reino da imaginação) da obra e pede ao leitor que seja livre para “imaginar” o mundo do texto como possível e verossímil.

Com esses dois pactos, regidos por estruturas narrativas e expectativas de leitura simetricamente distintas e opostas, Lejeune afirma ser possível realizar a classificação de todos os textos existentes, a partir de dois critérios: 1) existência ou não de identidade de nome entre autor e personagem (nome igual, diferente ou ausente) e 2) a natureza do pacto proposto (autobiográfico, romanesco ou ausente). Cruzando esses dois critérios, conclui que quando o personagem e o autor apresentam o mesmo nome, o texto só pode ser uma autobiografia, excluindo a possibilidade de romance. Nesse caso, o *pacto autobiográfico* pode ser explícito, como nos casos mais comuns (Em Rousseau: “Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu. Eu só”), ou *ausente* e o leitor constata a relação de identidade entre autor-narrador e personagem por meio da leitura da obra. Ao contrário, rejeita-se a possibilidade de autobiografia no caso de personagem e autor não apresentarem o mesmo nome. Nessa situação, o texto só pode ser classificado como romance, existindo ou não o *pacto romanesco*. Por fim, Lejeune argumenta que se o nome da personagem é indefinido, a natureza da narrativa será definida de acordo com o *pacto* proposto pela obra. Aqui, para ser uma autobiografia, o *pacto autobiográfico* precisa ser explicitamente declarado. Para melhor visualização dessas conclusões, segue o quadro proposto em *O pacto autobiográfico*.

⁶² “...y cede su protagonismo al narrador, esos socios que ya no es él, pero que ocupa su lugar y asume la función de contar. Así el autor se distancia y se des-identifica de su narrador y de los personajes.”

Figura 9: Quadro Pacto Autobiográfico e Pacto Romanesco.

Pacto ↓	Nome do personagem →	 Nome do autor	 0	 nome do autor
ROMANESCO		1 a Romance	2 a romance	
= 0		1 b Romance	2 b indeterminado	3 a autobiografia
Autobiográfico			2 c autobiografia	3 b autobiografia

Fonte: Lejeune, 2008, p. 28.

Vejamos que essa oposição proposta por Lejeune é binária (*ou/ou*). Como assume o próprio teórico em *O pacto autobiográfico (Bis)*, para cada eixo foi proposta uma possibilidade *ou* outra: *ou* romanesco *ou* autobiográfico para o pacto, *ou* diferente *ou* idêntico para a relação entre o nome do autor e da personagem. Por isso que, quando observamos o quadro, notamos duas casas vazias: 1) *pacto autobiográfico* cruzado com uma relação de diferença de nome entre autor e personagem ou 2) *pacto romanesco* quando autor e personagem tenham o mesmo nome. Apesar de apresentar tais situações, pelo menos a princípio, como impossibilidades, Lejeune sublinha:

a) O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente, e quando isso acontece o leitor tem a impressão de um erro

(...)

b) em uma autobiografia declarada, o personagem poderia ter um nome diferente do autor (descartando-se a questão do pseudônimo)? Isso não ocorre. E se, por razões artísticas, um autobiógrafo escolhesse essa fórmula, restariam sempre dúvidas para o leitor: não se trataria simplesmente de um romance? Vê-se, nesses dois casos, que se a contradição interna fosse voluntariamente escolhida pelo autor, ela jamais resultaria num texto que se leria como uma autobiografia, nem tampouco como um romance, mas num jogo pirandelliano de ambiguidade. Esse jogo, que eu saiba, nunca é jogado de verdade (Lejeune, 2008, p. 31-32).

Mais tarde, em *O pacto autobiográfico (Bis)*, ele reavalia seu pensamento, afirmando que “cego estava eu! (...). Pensei na possibilidade de *nem um nem outro*, mas esqueci a possibilidade de *um e outro ao mesmo tempo*! Aceitei a indeterminação, mas recusei a ambiguidade” (Ibidem, p. 58). Em sua reavaliação, assume que o nome do personagem, por

exemplo, pode ser, simultaneamente, igual e diferente ao do autor, como, por exemplo, nos casos em que os nomes são diferentes, mas tem as mesmas iniciais ou os nomes são iguais e os sobrenomes são diferentes. Outras possibilidades seriam aquelas nas quais o título de uma obra pode apresentá-la como romance para, logo em seguida, no subtítulo, nomeá-la como autobiografia. Sendo assim, o quadro estaria incompleto.

Todavia, Lejeune afirma que o importante, na realidade, é que ele serviu de inspiração para que outros teóricos e escritores tentassem preencher tais casas vazias, como, por exemplo, para Serge Doubrovsky, inspirando-o a criar uma obra como *Fils*, que combinava *pacto romanesco* e o uso do seu nome próprio no personagem. O autor de *O Pacto Autobiográfico* faz referência justamente ao diálogo que empreendeu com seu conterrâneo francês e que levou este a propor o neologismo *autoficção*. Philippe Gasparini afirma que, após a leitura de *O pacto autobiográfico*, Doubrovsky tomou ciência do caráter original de seu livro e resolveu escrever uma carta endereçada a Lejeune, na qual afirmava que, apesar de não ter certeza do status teórico de sua obra, “queria muito preencher essa ‘lacuna’ que sua análise deixou vazia, e é um desejo real que, de repente, ligou seu texto crítico e aquilo que eu estava escrevendo, se não cegamente, pelo menos, na semiobscuridade⁶³” (Doubrovsky apud Gasparini, 2008, p. 13). É, então, no contexto desse diálogo entre dois pesquisadores franceses, que surge a definição de *autoficção* que, de acordo com Gasparini, se tornou uma espécie de “manifesto” ou “oráculo”, ao qual romancistas, pesquisadores, críticos e para o próprio Doubrovsky se referem para nomear uma nova forma de escrita de si mesmo.

Autobiografia? Não. É um privilégio reservado aos importantes do mundo ao anoitecer de suas vidas e em um belo estilo. Ficção de eventos e de fatos estritamente reais; se quisermos autoficção, de ter confiado a linguagem de uma aventura a aventura da linguagem, fora da moderação e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita antes ou depois da literatura, concreto, como dizemos música. Ou ainda, autoficção, pacientemente onanista, que agora espera compartilhar seu prazer⁶⁴ (Ibidem, 2008, p. 15).

⁶³ “(...) j’ai voulu très profondément remplir cette ‘case’ que votre analyse laissait vide, et c’est un véritable désir qui a soundain lié votre texte critique et ce que j’étais en train d’écrire, sinon à l’aveuglette, du moins dans une demi-obscurité (...)”.

⁶⁴ *Autobiographie ? Non C’est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d’événements et de faits strictement réels ; si l’on veut autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.*

Como podemos perceber, Doubrovsky rejeita o termo autobiografia para definir seu empreendimento. Apesar disso, paradoxalmente, Gasparini afirma que muitas das características do gênero autobiográfico podem ser encontradas no livro. Há, nele, por exemplo, a relação de identidade entre autor, narrador e personagem, assumida por um sujeito em primeira pessoa com o mesmo nome e sobrenome de Doubrovsky. Mais: as experiências de vida da personagem são as mesmas que o autor vivenciou. Há ainda uma série de “elementos verificáveis na capa, na lista de obras ‘do mesmo autor’, na breve biografia que antecede o texto, na menção final das datas e locais de escrita”⁶⁵ (Gasparini, 2008, p. 23) que parecem se encaixar na clássica definição de autobiografia proposta por Lejeune. *Fils* aborda exatamente a vida individual e a história da personalidade de seu autor: a história de seus pais, sua infância e adolescência, sua formação, suas viagens, suas experiências amorosas e profissionais, a morte da mãe, seus sonhos, fantasmas e angústias, suas sessões de análise, seus cursos na faculdade.

Não obstante a presença de todas essas características, Gasparini sublinha que Doubrovsky faz uso desses “clichês da autobiografia” apenas para ir além deles. Propõe uma narrativa retrospectiva que se insere em um quadro temporal estrito, i. e., um dia da vida do narrador, no qual ele caminha por Nova Iorque, tem uma consulta com seu psicanalista e dá uma aula sobre Fedra. Há, dessa forma, uma dupla temporalidade que Gasparini definiu como uma relação presente-passado ou passado-passado anterior. É no curso desse único dia que a personagem se recorda das experiências do passado, que se entrelaçam e respondem umas às outras. É uma cena recomposta, reconstruída, a partir de fragmentos de memórias. “Os ‘fios’ biográficos que obsedam o sujeito são ali trançados de forma a desdobrar um texto denso e complexo”⁶⁶ (Ibidem, p. 25).

Nesse sentido, retomando o que comecei a elaborar quando falava do caráter sintomático do jogo de palavras que resultou na aparição do termo AUTO-FICÇÃO na cena do carro, *Fils* se difere do modelo autobiográfico inaugurado por Rousseau por ter como premissa uma escrita de si que não se aproveita do estoque de lembranças que seriam simplesmente copiadas ou transcritas. Ao contrário, o trabalho de escritura executa um contínuo processo de reconstrução das memórias. “São as palavras que engendram as memórias e não o inverso. A linguagem dita sua vida. De onde essa fórmula em quiasma, um pouco banal atualmente, mas adequada a seu

⁶⁵ “Autant d’éléments vérifiables sur la couverture, dans la liste de oeuvres ‘du meme auteur’, dans la courte biographie précédant le texte, dans la mention finale des dates et lieux de rédaction...”

⁶⁶ “Les ‘fils’ biographiques qui obsèdent le sujet y sont tressés de façon à dérouler un texte dense et complexe”

projeto: confiar ‘a linguagem de uma aventura a aventura da linguagem’”⁶⁷ (Ibidem, p. 28). A aventura da linguagem assumida pelo autor produz um jogo poético marcado por uma espécie de fluxo verbal composto de *fiões* de palavras, nos quais “cada uma representa em fuga o sentido da anterior para modificá-la imperceptivelmente e transmiti-la, por metonímia ou por metáfora, a seguinte”, como podemos ver no trecho a seguir:

lieux de passe de passage *auto hotel* on se déplace on s’arrête reste pas on repart *auto* dépose *hotel* repose une nuit deux nuits um répit entracte et puis em Route autre chose plus loin aller voir me manie ma manie mon mal (Doubrovsky apud Ibidem, p. 26-27).

A consequência dessa relação com a linguagem é produção de uma espécie de dupla recepção. Se, por um lado, parece estabelecer um *pacto autobiográfico* ao apresentar a identidade entre autor, narrador e personagem e atestar a referencialidade das narrativas em relação às experiências de vida de Doubrovsky, por outro, o processo de roteirização, de recomposição, poetização, reconstrução a partir de fragmentos de memórias evoca o processo ficcional. Por isso, após negar que o texto seja uma autobiografia, o escritor francês insere o que parece ser uma contradição na sua definição: “ficção de eventos e fatos estritamente reais”. *Fils* não é uma autobiografia, mas também não é um romance. Ele opera no espaço instável *entre* os dois, movendo-se em um vai e vem constante entre esses dois polos. De um lado, mobiliza a escrita autobiográfica e seu aspecto referencial, enquanto, do outro, a construção poética da linguagem problematiza a referência.

Alberca sustenta que os dilemas a respeito de contar ou silenciar, mostrar ou esconder, confessar ou mentir, ou seja, aqueles que assombram o modelo rousseauiano de representação autobiográfica, perdem força no campo da autoficção. As narrativas autoficcionais se oferecem com consciência desse aspecto ficcional do “eu” e, “ainda que ali se fale da própria existência do autor, a princípio não é prioritário nem representa uma exigência delimitar a veracidade autobiográfica, já que o texto se propõe simultaneamente como fictício e real⁶⁸” (Alberca, 2013, posição 245-250). Não se trata mais de uma relação binária *ou/ou* (ou autobiográfico/referencial ou romanesco/ficcional), mas o que o autor espanhol chama de *pacto ambíguo* que se estabelece *entre* um e outro, em um “território cada vez mais extenso e variado, um amplo laboratório de

⁶⁷ “Ce sont les mots qui engendrent les souvenirs et non l’inverse. Le langage lui dicte sa vie. D’où cette formule en chiasme, un peu rebattue aujourd’hui, mais adéquate à son projet: confier ‘le langage d’une aventure à l’aventure du langage’”

⁶⁸ “...aunque allí se hable de la propia existencia del autor, en principio no es prioritario ni representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto se propone simultáneamente como ficticio y real”

experimentação literária (...), distante das obrigações da autobiografia e, equidistantemente, separada da liberdade para imaginar que consagra o estatuto romanesco”⁶⁹ (Ibidem, posição 670). A partir disso, Alberca propõe uma releitura do quadro de Lejeune:

Figura 10: Quadro Pacto autobiográfico, Pacto Ambíguo e Pacto Romanesco.

Pacto Autobiográfico	Pacto Ambíguo	Pacto Romanesco
Memórias, autobiografias	Romances de si mesmo	Romances, contos
1. Autor = narrador =personagem 2. Factualidade, Veracidade (- invenção)	1. Autor = narrador = personagem / autor ≠ narrador menos autor ≠ personagem 2. Ficção/Factualidade	1. Autor ≠ Narrador / Autor ≠ Personagem 2. Ficção/Verossimilhança (+ invenção)

Legenda: = idêntico; ≠ não idêntico; - menos; + mais; / e-ou.

Fonte: ALBERCA, 2013, posição 674.

Para analisar espetáculos construídos a partir das experiências de vida de seus criadores, interessa-me muito esse modo de operar da autoficção no espaço ambíguo *entre* a vivência e a sua configuração em narrativa, *entre* o real - tomado aqui no sentido corrente de existência verdadeira, autêntica, genuína - e o ficcional; *entre* pessoa e a representação de si mesmo na cena. Nesse espaço *entre*, há um processo que Klinger nomeia como *dramatização de si*, que supõe uma espécie de *sujeito duplo*, dentro da qual não há a possibilidade de pensar na coincidência de identidade entre sujeito da enunciação/autor e sujeito do enunciado/personagem, pois a dramatização opera a construção de ambos, ao mesmo tempo. Por essa razão, a autora entende a autoficção como uma forma de performance, visto que visa a uma exposição radical do sujeito, rompendo com a naturalização do “eu” suposta na autobiografia. Na autoficção, o sujeito é questionado e construído no próprio processo de construção da escritura, que, por sua vez, também é colocada em cena como um ato performativo. “Assim a obra de autoficção também é comparável à arte da performance na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, work in progress, como se o leitor assistisse ‘ao vivo’ ao processo de escrita” (Klinger, 2012, p. 51).

Parto, portanto, dessa perspectiva de *autoficção* para propor o termo *cena autoficcional* ao me referir a espetáculos criados a partir das experiências vivenciais dos seus criadores. Se a

⁶⁹ “...en un territorio cada vez más extenso y variado, un amplio laboratorio de experimentación literaria (...), distante de las obligaciones de la autobiografía y equidistantemente separado de la libertad para imaginar que consagra el estatuto novelesco...”

autora aproxima a autoficção literária da performance, argumentando que, ali, o processo de escritura é exposto como se o leitor ilusoriamente o assistisse “ao vivo”, entendo que, na cena autoficcional, a construção performativa do sujeito se dá com uma camada a mais: não há mais a ilusão do ao vivo, mas, ao contrário, o performer se constrói, sempre de maneira inacabada e por se fazer, no aqui e agora compartilhado com os espectadores. É nessa construção sempre constante e processual que entendo que as cenas autoficcionais podem agir como *performance de possibilidades*, ou seja, como atos potente estética e politicamente para a criação de outras possíveis subjetividades, corporeidades e modos de existência.

3.3 - A cena autoficcional como *performance de possibilidades*

Em *Autobiography and Performance* (2008), Deirdre Heddon faz uma análise aprofundada do que ela nomeia como *performance autobiográfica*, seu objeto de estudo há mais de 30 anos, e que se refere a trabalhos criados tendo como matéria-prima as experiências de vida dos artistas. A tese defendida pela autora é de que uma possível gênese das *performances autobiográficas* se conecta com a ideia de que o pessoal é político, fortemente veiculada pela segunda onda dos movimentos feministas. A obra elenca e analisa uma série de artistas, especificamente nos Estados Unidos e no Reino Unido, que, desde o início dos anos 1970, construíram seus trabalhos tendo como ponto de partida um material explicitamente pessoal. Visavam assim a revelar o que historicamente foi mal ou não representado pelas lógicas hegemônicas do fazer artístico e a dar visibilidade às suas próprias questões, narrativas e formas de perceber o mundo. No mapeamento feito por Heddon, a maioria dos artistas citados são sujeitos excluídos não apenas da cena teatral, como também da maioria dos espaços de produção hegemônica do conhecimento, em sua maioria, lésbicas, gays, transexuais, negras(os)⁷⁰, cujos trabalhos, segundo a autora, “abordam explicitamente a(s) sua(s) localização(ões) particular(es) e as experiências que estão inscritas ali⁷¹” (Heddon, 2008, p. 2).

Entre as artistas citadas e analisadas, estão Judy Chicago e Miriam Schapiro, que dirigem a instalação *Womanhouse*, produzida em uma mansão abandonada de um bairro residencial de Los Angeles entre novembro de 1971 e janeiro de 1972. Segundo Susana Solis-Zara (2017), a criação de *Womanhouse* coincidiu com a fundação crítica da arte feminista no

⁷⁰ A única exceção nessa lista é Spalding Gray, um homem, branco, cis-heterossexual. Porém, segundo a autora, apesar do performer preencher critérios que, frequentemente, são ligados à imagem do sujeito dominante dentro de uma sociedade masculinista, cis-heteronormativa e racista, “sem dúvida sua experiência de saúde mental o marginalizou igualmente da sociedade normativa” (Heddon, 2008, p. 173).

⁷¹ “...addresses explicitly their particular location(s) and the experiences that are inscribed there.”

começo dos anos 1970 nos Estados Unidos, tendo sido considerada a primeira exibição de arte feminista no país. Como vimos no capítulo anterior, a partir dos anos 1960, há a criação de departamentos, programas e cursos universitários vinculados aos chamados Estudos Feministas. Tal processo resulta do desejo de denunciar e enfrentar a presença do homem branco cis-heterossexual como referente implícito e universal da produção hegemônica do conhecimento, de realizar uma revisão crítica dos paradigmas, conceitos e metodologias científicas, de inserir outras questões ao universo epistemológico, bem como tornar visíveis as mulheres e suas experiências de vida.

Os cursos de formação artística não estavam alheios a esse contexto, o que resultou na criação, dentro das universidades, dos primeiros programas de arte feminista. Chicago, artista e educadora feminista, é uma das pioneiras deste movimento. Em 1970, percebendo a inexistência de uma estrutura curricular que estudasse o trabalho de artistas mulheres, ela solicitou um espaço no *Fresno State College*⁷², no qual pudesse ministrar aulas exclusivas para alunas. A insatisfação da artista-pedagoga era exatamente com a estrutura hegemonicamente masculinista tanto da arte, quanto da estrutura universitária, com a qual ela própria teve que lidar durante a sua formação artística.

(...) o fato de ter sido pressionada a desconectar minhas formas do conteúdo pessoal fez com que eu não pudesse recorrer abertamente a minhas próprias experiências. Isso se tornou cada vez menos sustentável enquanto eu tentava navegar no mundo da arte extremamente dominado por homens. Meu gênero se tornou uma barreira desafiadora para meus objetivos como artista e eu queria abordar isso em meu trabalho. Mas eu não sabia como, porque minha educação artística não me preparou para incorporar minhas experiências como mulher à minha arte⁷³ (Chicago, 2006, p. 1).

O panorama apontado por Chicago se apresentava ainda mais problemático e violento quando se constata que, nos Estados Unidos da época, apesar da maioria dos estudantes de graduação em artes ser composta por mulheres, poucas alunas conseguiam sair da faculdade,

⁷² Localizada na cidade de Fresno, no estado da Califórnia, a instituição foi fundada com o nome de *Fresno State Normal School*, em 1911. Em 1949, foi autorizada a oferecer cursos de graduação e passou a se chamar *Fresno State College*. Seguiu com esse nome até 1972, quando, enfim, passou a se chamar *California State University*. (*Fast Facts About California State University*, Fresno. Disponível em: <https://adminfinance.fresnostate.edu/budget/documents/bb2010-11/H1.pdf>. Acesso em 24 jul. 2023).

⁷³ “...the fact that I was pressured to disconnect my forms from personal content meant that I could not openly draw upon my own experiences. This became less and less tenable as I tried to navigate the extremely male-dominated art world. My gender became a challenging barrier to my goals as an artist and I wanted to address this in my work. But I didn't know how because my art education had given me no preparation for incorporating my experiences as a woman into my art”.

ingressar e se manter na prática artística profissional em decorrência de uma formação que as negligenciava e invisibilizava⁷⁴.

Diante disso, o objetivo da artista era explícito: “desenvolver uma educação em arte que fosse mais apropriada às necessidades das mulheres do que as que estavam disponíveis na maioria dos programas de arte universitários⁷⁵” (Ibidem, p. 1). Buscava-se um afastamento radical dos modos pelos quais os processos educativos estavam majoritariamente estruturados, rompendo com o modelo hierárquico, no qual os conhecimentos são transmitidos do professor - aquele que supostamente possuiria o saber - para os alunos - aqueles que supostamente não possuiriam o saber. Ao contrário, em sua metodologia, Chicago se apropriou de uma técnica popularizada pela práxis de algumas correntes feministas, as sessões de conscientização, nas quais as mulheres focavam em suas experiências e questões vivenciais, percebendo que seus problemas não eram individuais, mas parte de um opressivo e violento sistema de relações de gênero.

Essa iniciativa é exemplar, portanto, do que vimos no capítulo anterior, com bell hooks, a respeito da construção de um espaço fundamentado na *solidariedade política*, no qual as mulheres podem tanto reconhecer como positivas as suas experiências, quanto enfrentar e desconstruir o que a autora descreve como *inimigo interno*, i.e., o discurso masculinista internalizado que as levava a se enxergarem como inferiores aos homens e a competirem umas com as outras pela aprovação deles. Por meio das sessões de conscientização, o programa criado por Chicago oferecia às estudantes e professoras a oportunidade de ouvir e serem ouvidas acerca de questões relacionadas às suas próprias vivências, construindo o saber coletivamente e, a partir disso, criando trabalhos artísticos em conexão com suas localizações sociais e perspectivas. Como resultado, aquelas mulheres se formaram artistas mais alinhadas com seus desejos e em diálogo com suas experiências dentro de uma sociedade estruturada por um sistema de relações de gênero masculinistas⁷⁶.

O reconhecimento obtido com o curso em *Fresno* fez com que, no ano seguinte, Chicago fosse convidada a fundar o Programa de Arte Feminista no *California Institute of the Arts*

⁷⁴ Como destaca Natalie Musteata (2018), a edição de março de 1972 da Revista Time apontou que as mulheres constituíam 75% do corpo discente dos cursos de artes. A mesma edição da Times destacou, por exemplo, que as artistas mulheres eram responsáveis por 18% das exposições que ocupavam galerias comerciais e por apenas 6% por grandes exposições nos Estados Unidos.

⁷⁵ “...developing an art education that was more appropriate to women's needs than what was available in most university art programs”.

⁷⁶ No texto “*Thoughts on Returning to Teaching after Twenty-five Years*”, no qual relembra o período dessas aulas no Fresno State College, Chicago destaca que nove das quinze alunas conseguiram se tornar profissionais na arte.

(*CalArts*), em parceria com a artista e professora Miriam Schapiro, outra pioneira no movimento de arte feminista dos Estados Unidos. Segundo Ana Paula Simioni, as obras de Schapiro tinham “o intuito de criticar as falas, os silêncios, as omissões e os preconceitos da história da arte que, por séculos, negligenciou os trabalhos femininos” (Simioni, 2010, p. 9 e 10). Transitando entre pintura, escultura e colagem, seus trabalhos apresentavam como temática e matéria-prima principal a experiência das mulheres na sociedade, explorando, inclusive, suas próprias vivências enquanto artista, mãe e esposa nos seus processos criativos. Sua obra influenciou gerações de artistas feministas e integra a coleção de importantes museus, tais como o *Smithsonian American Art Museum*, em Washington, o *Brooklyn Museum* e o *Metropolitan Museum of Art*, em Nova York⁷⁷.

Na *CalArts*, a parceria entre essas duas relevantes artistas feministas resultou na expansão e aprofundamento das metodologias de ensino e atuação desenvolvidas no *Fresno State College*. Mais uma vez, além das leituras e debates teóricos, a metodologia escolhida tinha as sessões de conscientização como ponto de partida. Entretanto, se, em *Fresno*, as alunas ficavam durante longo tempo debatendo sobre suas vivências, no novo programa, as professoras focaram no desenvolvimento de um projeto artístico-pedagógico colaborativo de larga escala que tivesse um caráter mais prático, resultando na ocupação da mansão abandonada em Los Angeles e na criação de *Womanhouse*. Ali, as artistas realizam uma verdadeira reforma do espaço, raspando paredes, substituindo janelas, construindo móveis, instalando luminárias. De acordo com as educadoras, um dos objetivos do programa era “ensinar as mulheres a usar equipamentos de força, ferramentas e técnicas de construção. A casa fornecia um contexto natural para as mulheres aprenderem⁷⁸” (Chicago; Schapiro, 1972, p. 2). Porém, o simples fato de serem mulheres executando aquela tarefa já constituía uma potência estético-política de dissenso com o imaginário da época.

A princípio, os vizinhos ficaram chocados ao ver mulheres com roupas de trabalho e botas serrando dois por quatro na varanda e carregando folhas de compensado escada acima. Eles pensaram que estavam sendo invadidos por hippies e reclamaram na escola sobre todos os “cabelos compridos”. A escola explicou que as mulheres geralmente usavam cabelos compridos. Os vizinhos respondem: “Se são mulheres, por que não usam sutiã⁷⁹?” (Ibidem, 1972, p. 2).

⁷⁷ Vale destacar ainda um fato relevante na trajetória de Schapiro: a artista foi uma das primeiras, ainda nos anos 1960, a se utilizar de técnicas de programação e projeção de computador para criar alguns de seus trabalhos.

⁷⁸ “...to teach women to use power equipment, tools and Building techniques. The House provided a natural context for the women to learn these things”.

⁷⁹ “At first the neighbors were shocked to see women in work clothes and boots sawing two-by-fours on the porch and carrying sheets of plywood up the steps. They thought that they were being invaded by

O choque, o incômodo e a dificuldade de entendimento com a situação resultam do desencontro radical entre o modo como aquelas artistas ocupavam e agiam naquele espaço e as representações masculinistas e cis-heteronormativas sobre o que é “ser mulher” e qual o “lugar da mulher”. Uma casa não constitui apenas um espaço físico, mas também político, composto por significados culturais, históricos, econômicos, por atravessamentos e negociações entre afetos, memórias, desejos, imaginários e fantasmagorias que compõem as relações entre os corpos em cada sociedade, bem como por marcas de classe, raça, gênero, sexualidade, entre outras. Ao assumirem para si a tarefa de realizar a reforma da casa, tarefa historicamente considerada como “lugar de homem”, Chicago, Schapiro e todas aquelas artistas-estudantes tanto deslocam, torcem e subvertem o imaginário hegemônico sobre o que é ser mulher, quanto criam outras possíveis representações sobre suas próprias experiências, bem como novos sentidos políticos para o espaço da casa.

Foram produzidos, no total, 29 trabalhos, entre instalações, performances, esculturas, pinturas e espetáculos teatrais, todos a partir de um processo criativo coletivo e colaborativo estruturado a partir das sessões de conscientização, que, como afirma Schapiro (1972), buscava denunciar e desmontar tanto os modos dominantes do fazer artístico, quanto os imaginários, as representações e estereótipos hegemônicos masculinistas e cis-heteronormativos. Para Natalie Musteata (2018), o aspecto mais subversivo presente no processo de criação de *Womanhouse* foi justamente a utilização das narrativas e experiências vivenciais daquelas artistas como matéria-prima. De acordo com Faith Wilding, umas das artistas participantes do trabalho, parecia que, “por acidente fortuito, tínhamos tropeçado em uma maneira de trabalhar: usar a conscientização para obter conteúdo (...) para revelar nossas histórias ocultas⁸⁰” (Wilding apud Heddon, 2008, p. 22). Nas sessões de conscientização, lembra Schapiro, as artistas “se sentavam em um círculo e se dirigiam a um único tópico, tal como ‘Qual era nossa verdadeira relação com nossos pais?’, falando por sua vez ao redor da sala, cada uma contando sua história para fornecer um denominador comum da experiência patriarcal⁸¹” (Schapiro apud Musteata, 2018, p. 7).

hippies and they complained to the school about all of the ‘longhairs’. The school explained that the women usually wore their hair long. The neighbors replies: ‘If they’re women, why aren’t they wearing brassieres’?”

⁸⁰ “...by fortuitous accident, it seemed, we had stumbled on a way of working: using consciousness-raising to elicit content [...] to reveal our hidden histories”.

⁸¹ “Women would sit in a circle and address themselves to a single topic, such as ‘What was our real relationship to our fathers?’ speaking in turn around the room, each telling her story to provide a common denominator of patriarchal experience.”

Figura 11: Alunas reformando a mansão durante a criação de Womanhouse em 1972.



Fonte: Musteata, 2018.

Figura 12: Instalação *Nurturant Kitchen*, criada por Robin Weltsch, Susan Frazier e Vicky Hodgett.

Descrição: Toda a cozinha – armários, objetos, eletrodomésticos – foi pintada de um mesmo tom de rosa. Nas paredes e nos tetos, havia moldes de látex de ovos fritos que, aos poucos, iam se transformando em seios. Uma mesa com pratos com café da manhã, almoço e jantar iluminadas por lâmpadas que remetiam a uma linha de montagem. Esses e outros elementos presentes na instalação visava a denunciar o trabalho doméstico realizado pelas mulheres.



Fonte: Bowman, 2011.

Figura 13: A ação performática *Lea's Room*, criada por Karen LeCoq e Nancy Youdelman. Inspirada no romance *Chéri*, da escritora francesa Colette. Sentada numa penteadeira, LeCoq aplica e remove repetidamente a maquiagem, colocando em questão a ditadura da beleza imposta sobre as mulheres.



Fonte: Finkel, 2022.

Figura 14: Esquete cômica *Cock and Cunt* (“Pau e Boceta”), escrita e dirigida por Chicago.

Faith Wilding e Jan Lester interpretam as personagens ELE e ELA, parodiando as ideias propagadas pelo determinismo biológico e dos papéis sexuais. O conflito começa quando ELA pede ajuda para lavar a louça e ELE nega, afirmando que ter um pênis significa não lavar a louça, enquanto ter uma boceta significa lavar a louça. ELA responde que não vê nada disso escrito em sua boceta e ELE grita: “Estúpida, sua boceta/ corte/buraco ou o que quer que seja, é redondo como um prato. Portanto, é certo que você lave a louça. Meu pau é longo, duro e reto e destina-se a disparar como armas ou mísseis. Qualquer um pode ver isso” (Musteata, 2018, p. 12).



Fonte: Dinsdale, 2022.

A presença desse caráter subversivo de *Womanhouse* destacada por Musteata não foi, de modo algum, acidente fortuito ou exclusividade do trabalho realizado por Chicago e Schapiro. Já em seu mapeamento, Heddon nos oferece uma extensa lista de artistas que, a partir dos anos 1970, incorporam materiais pessoais às suas proposições estéticas, tais como Carolee Schneemann, Laurie Anderson, Rachel Rosenthal, Linda Montano, Faith Wilding, Bobby Baker, Annie Sprinkle, Holly Hughes, Lisa Kron, Deb Margolin, Carmelita Tropicana, Karen Finley, Meredith Monk, entre outras. Em *Mythologies Personelle* (2004), por sua vez, Isabelle de Maison Rouge também elenca uma série de artistas que, desde os anos 1960, realizam suas criações artísticas em íntima relação com suas experiências vivenciais, como, por exemplo, Nan Goldin, Annette Messenger, Sophie Calle, Cindy Sherman e Orlan.

Todavia, tal prática tampouco se limita geograficamente ao contexto estadunidense e europeu apresentado por Heddon e Rouge. Também na América Latina, entre as décadas de 1970 e 1990, artistas das mais diferentes linguagens passaram a criar trabalhos cada vez mais autorais, tendo a utilização de suas experiências vivenciais como matéria-prima nos seus processos de criação. Podemos citar a venezuelana Antonieta Sosa, a colombiana María Teresa Hincapié, as cubanas Tania Bruguera, Ana Mendieta e Coco Fusco, a mexicana Jesusa Rodriguez, a argentina Liliana Felipe, além das brasileiras Sonia Andrade, Letícia Parente, Lygia Clark, Lygia Pape, Ana Maria Maiolino, Teresinha Soares, Leonora de Barros, Márcia X, entre outras, cujos trabalhos têm como ponto de partida suas vivências e perspectivas enquanto mulheres latino-americanas em conexão com os movimentos feministas que se desenvolveram na região, cujas pautas não apenas vão de encontro ao sistema de relações de gênero masculinista e cis-heteronormativo, mas também se conectam com outros movimentos sociais na luta contra os regimes autoritários e a exploração social, política e econômica que marca a região desde o período colonial.

A apresentação dessa pequena lista de artistas mulheres parece-me fundamental para observarmos que a crescente produção de trabalhos artísticas, a partir dos anos 1970, cujo mote é as experiências de vida de sujeitos oprimidos, insere-se em um contexto fortemente marcado pela *guinada subjetiva* (Sarlo, 2007) nos mais variados campos do saber. Ao contrário de uma possível rejeição às narrativas de si em consequência da crise dos pressupostos e crenças fundantes do modelo rousseauiano de narrativa de si, a guinada subjetiva produz um deslocamento de perspectiva em direção aos relatos em primeira pessoa, com a autorização para que conhecimentos fossem produzidos a partir de pontos de vistas específicos. O dramaturgo e diretor franco-uruguaio Sérgio Blanco, no livro *Autoficción* (2018), citando Gilles Lipovetsky,

destaca o *processo de personalização* que se estabelece após maio de 1968, em decorrência, entre outros fatores, do

fracasso do combate puramente político que leva os movimentos de luta a se moverem em direção a reivindicações identitárias no que se refere ao status da mulher, dos homossexuais, das minorias étnicas, das pessoas com capacidades diferentes etc. Fatores como estes que vão terminar acentuando a aparição do que Michel Foucault chamará “a cultura de si mesmo”⁸² (Blanco, 2018, p. 31).

Os avanços, pois, dos chamados novos movimentos sociais, das teorias e pautas feministas, negras, LGBTQIAP+ e pós-coloniais levam as mais diversas disciplinas a se interessarem pelas narrativas de si como potentes ferramentas estético-políticas de oposição ao imaginário hegemônico masculinista, cis-heteronormativo e racista, bem como às grandes narrativas da História. Com os relatos a partir de suas perspectivas, sujeitos historicamente marginalizados e invisibilizados objetivam a construção de atos de resistência, nomeando a si mesmos e as suas próprias realidades – realidades antes mal ou não contadas. Neste contexto, artistas das mais variadas linguagens se utilizam estrategicamente e de diferentes maneiras de materiais explicitamente pessoais nos seus processos de criação como modo de – para retomar a citação do início deste capítulo – produzir uma forma artística que traduza e transmita conhecimentos a partir de suas próprias perspectivas e localizações sociais e tomar literal e simbolicamente o centro da cena. Proponho pensar em tais trabalhos a partir da ideia de *performance de possibilidades* utilizada por Heddon e que, não obstante aparecer apenas uma única vez em todo livro e logo no início da introdução, parece-me ser uma importante ferramenta de análise do que a autora chama de *performances autobiográficas* e que eu prefiro nomear como *cenas autoficcionais*.

É no ensaio *Performance, personal narratives, and the politics of possibility* (1999), da antropóloga e pesquisadora dos estudos da performance D. Soyini Madison, que Heddon retira a expressão. Nele, o *possível* é definido como algo que sugere movimentos que culminam em criação e mudança. Uma *performance de possibilidades* corresponde, portanto, a uma prática estético-política centrada em desejos de transformação, transgressão, diálogo e interrogação, mobilizando as memórias, as fantasias, os desejos e a imaginação do performer e dos espectadores, com o objetivo de construir uma visão de mundo compartilhada e moldada por

⁸² “...el fracaso del combate puramente político que lleva los movimientos de lucha a desplazarse hacia reivindicaciones identitarias en lo que se refiere al estatus de la mujer, de los homosexuales, de las minorías étnicas, de las personas con capacidades diferentes, etc. Factores todos estos que van a terminar acentuando la aparición de lo que Michel Foucault llamará ‘la cultura de sí mismo’”.

relações mais igualitárias e humanas. Logo, quando proponho que as cenas autoficcionais atuam como performances de possibilidades, quero dizer que elas são atos estético-políticos capazes de abrir caminhos em direção a visibilidade e invenção de possíveis narrativas, subjetividades e mundos em dissenso com a estrutura hegemônica.

Entretanto, se, por um lado, tal perspectiva toma a mudança como necessária, desejável e acessível, por outro, ela também a considera como inevitável e com efeitos incertos, o que leva Heddon a sugerir um pequeno acréscimo a expressão: as cenas autoficcionais são *possíveis* performances de possibilidades. Dessa forma, sublinha que só podemos falar de possível e de potencial, considerando também o risco da falha e do fracasso em atingir as mudanças desejadas.

Algumas performances podem ‘falhar’ em comunicar, ou ‘falhar’ em nos mover, nos ensinar, nos inspirar, nos desafiar. Algumas podem prescrever noções essenciais de *self* e identidade, nos reprimindo ou restringendo. Algumas podem falar ‘para’, em vez de ‘como’, enquanto outras podem ser apropriadas em formas inesperadas ou podem se apropriar de outras histórias em formas inapropriadas. Algumas performances podem usar as políticas do pessoal de uma forma menos sincera, reconhecendo que ‘o pessoal’ funciona como uma ferramenta mercadológica útil na cultura atual onde o pessoal é uma mercadoria popular e de fabricação barata. Ao reconhecer o potencial da performance autobiográfica, nós precisamos também reconhecer seus perigos⁸³ (Heddon, 2008, p. 6-7).

O alerta é bastante relevante, especialmente quando pensamos em uma sociedade egocentrada como a nossa, na qual há uma exacerbação da cultura de si mesmo nos mais variados dispositivos contemporâneos. A “explosão do espaço biográfico” - para usar a expressão de Leonor Arfuch (2010) - multiplicou imensamente o número de espaços confessionais disponíveis, em especial com o desenvolvimento da tecnologia digital e o surgimento das redes sociais. Se em 1976, com a generalização do ato de confessar por toda a sociedade, tomando parte na justiça, na medicina, nas relações amorosas e familiares, na religião, nos ritos solenes etc., Foucault afirmava que havíamos nos transformando em “animais confessionais”, hoje, Heddon argumenta que nos metamorfoseamos em “monstros confessionais”.

⁸³ *Some performances might well ‘fail’ to communicate, or ‘fail’ to move us, teach us, inspire us. Some might prescribe to essentialist notions of self and identity, thereby further repressing or constraining us. Some speaks ‘for’, rather than ‘as’, while other might be appropriated unexpected ways or might appropriate other’s stories in inappropriate ways. Some performances might use the politics of the personal in a less sincere way, recognizing that ‘the personal’ functions as a useful marketing tool in today’s culture where the personal is a popular and cheaply manufactured commodity. In acknowledge the potential of autobiographical performance, we need also to acknowledge the dangers.*

De fato, os espaços confessionais disponíveis se multiplicaram radicalmente, especialmente, com a proliferação das redes sociais. Somos cerca de 2,9 bilhões de usuários no Facebook, 2,5 bilhões no YouTube e 2 bilhões no Instagram, o que ultrapassa a quantidade de habitantes dos países mais populosos do mundo⁸⁴. Bombardeamos e somos bombardeados diariamente com um sem-fim de *selfies*, vídeos, fotos, *reels*, *stories*, *lives*, tuítes etc. nas diversas redes sociais disponíveis, que registram cada segundo de nossas vidas e, como afirma o escritor e educador congolês JJ Bola, nos permitem “criar representações externas de nossas idealizadas identidades internas” (Bola, 2020, p. 110). Nesse contexto, o “eu” e o cotidiano se tornam mais uma mercadoria dentro da lógica do capitalismo, como é visível na explosão dos mais diversos tipos de “influenciadores digitais” que literalmente vendem suas imagens nas redes sociais⁸⁵.

Nesse sentido, apesar de afirmar que, historicamente, o que ela nomeia como “performance autobiográfica” constitui um modelo de práxis feminista, a partir da ideia de que o pessoal é político, Heddon argumenta que, nessa sociedade individualista e neoliberal como a nossa, “é fácil esquecer o quão radical era o gesto feminista inicial de divulgar o pessoal”⁸⁶ (Ibidem, 160, tradução minha). Assim, é possível nos depararmos com espetáculos que visam apenas a uma apresentação narcísica de si mesmo. Nessas situações o que parece estar em jogo é apenas a aparência, um culto a um “eu” autocentrado, impossibilitando a abertura para outras possibilidades, para a mudança e invenção de outros mundos, assim como para a revelação de questões sociopolíticas ligadas à construção daquela subjetividade. Neste contexto, o risco de falha e fracasso na busca de fazer com que tais trabalhos se tornem performances de possibilidades se eleva sensivelmente, o que leva Heddon a afirmar que a

onipresença cultural do autobiográfico levanta a questão de saber se uma prática autobiográfica resistente ainda é uma possibilidade. À luz das

⁸⁴ Segundo estimativa da ONU, a Índia e China estão praticamente empatadas como os países mais populosos do mundo. Enquanto a primeira tem cerca de 1,428 bilhão de habitantes, a segunda tem 1,425. FONTE: ÍNDIA ULTRAPASSA CHINA E AGORA É A MAIOR NAÇÃO; SAIBA QUAIS SÃO OS DEZ PAÍSES MAIS POPULOSOS DO MUNDO. G1, 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/04/29/india-ultrapassa-china-e-agora-e-a-maior-nacao-saiba-quaais-sao-os-dez-paises-mais-populosos-do-mundo.ghtml>. Acesso em 12 out. 2023.

⁸⁵ Somente no Brasil – considerado o “país dos influenciadores” –, segundo pesquisa da Nielsen, são cerca de 500 mil com, pelo menos, 10 mil seguidores. A quantidade impressiona ainda mais quando observamos que é superior à de engenheiros (455 mil), dentistas (374 mil) e arquitetos (212 mil), empatando com a de médicos (502 mil). Se consideramos todos aqueles com mais de 1000 seguidores, o número salta para 13 milhões, isto é, 6% da população brasileira. Fonte: CASTRO, Luiz Felipe. Pesquisa revela que Brasil é o país dos influenciadores digitais. In: Veja. 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/comportamento/pesquisa-revela-que-o-brasil-e-o-pais-dos-influenciadores-digitais/>. Acesso em 12 abr. 2023.

⁸⁶ “...it is easy to forget just how radical than early feminist gesture of publicising the personal was”.

contínuas desigualdades sociais, eu argumentaria que o pessoal ainda tem muito trabalho a fazer, mas que deve ser posto em prática, deve ser feito funcionar⁸⁷ (Ibidem, p. 161, tradução minha).

É esse questionamento sobre de quais maneiras é possível fazer o pessoal funcionar, que leva a pesquisadora a se perguntar quando, de fato, o pessoal é pode ser político. Para responder a tais questões, a autora lembra que a radicalidade da proposição feminista de que o pessoal é político não está apenas em tornar público o pessoal, mas, sobretudo, em insistir que a “política do pessoal é que o pessoal *não* é uma singularidade sobre mim⁸⁸” (Ibidem, p. 161). Contudo, em uma sociedade individualista como a nossa, segundo Heddon, muitos trabalhos artísticos esvaziam as conexões entre o conteúdo pessoal e as esferas políticas e, dessa forma, fracassam em criar comunicação e cumplicidade com os espectadores e em realizar abertura para outras possibilidades. São trabalhos que visam apenas à divulgação de si mesmo, sem o menor compromisso com questões políticas mais amplas. Nesse sentido, na perspectiva da autora, nem sempre o pessoal é político.

Porém, parece-me que, ao afirmar isso, Heddon limita a sua perspectiva sobre o que é político àquelas experiências que nomeia como “práticas autobiográficas resistentes”, i.e., aquelas que, conscientes de que o “pessoal não é uma singularidade sobre mim”, buscam revelar, questionar e transformar as estruturas sociais a partir das narrativas vivenciais dos artistas. Mas a radicalidade do slogan feminista, além de embaralhar as distinções binárias entre público e privado, não está justamente no fato de revelar que o sujeito não é uma entidade autônoma, separada das relações de poder que estruturam a sociedade? Ora, as subjetividades são formadas por meio de um conjunto de práticas, discursos e tecnologias econômicas, sociais, políticas e estéticas que constituem as relações de poder em cada sociedade e, como afirma Madison, seus significados são sempre espaços de criação, luta e resistência. Não há neutralidade, visto que sempre falamos de uma localização social específica. Neste sentido, entendo que a utilização dos conteúdos pessoais na criação de espetáculos e performances é sempre política, ainda que possamos considerar que as éticas que movem as posturas dos artistas e os efeitos visados possam ser radicalmente diferentes entre si.

Logo, considero que a pergunta não deve ser quando o pessoal é político, mas quais éticas e posturas políticas estão presentes em trabalhos criados a partir das experiências

⁸⁷ “...this cultural omnipresence of autobiographical begs the question of whether a resistant autobiographical practice is even any longer a possibility. In light of continuing social inequities, I would argue that the personal still have plenty of work to do, but that it must be put to work, must be made to work.”

⁸⁸ “The politics of the personal is that the personal is not singularity about me.”

vivenciais dos artistas? Nesta tese, não me interessam espetáculos e performances construídos a partir de uma ética que podemos nomear como individualista. Entendo que tais trabalhos não podem ser considerados performances de possibilidades, visto que não desejam mudanças, mas apenas uma demonstração narcísica de si mesmo, em uma postura política que adere e reproduz as representações hegemônicas. Por outro lado, são performances de possibilidades, na perspectiva defendida nesta tese, as cenas autoficcionalis que consciente e criticamente revelam as conexões entre os processos de subjetivação e as relações de poder, bem como operam como espaços de resistência, transgressão e invenção de outros possíveis. Sendo assim, no próximo capítulo, apresento um mapeamento de cenas autoficcionalis produzidas no Brasil, a partir da experiência de vida de artistas que se identificam socialmente como homens e que, a meu ver, operam como performances de possibilidades.

CAPÍTULO IV – PANORAMA DE POSSIBILIDADES NO TEATRO PERFORMATIVO AUTOFICCIONAL

Há cerca de duas décadas pelo menos, a cena teatral contemporânea brasileira vem sendo matizada por uma série de experimentações artísticas que convergem no interesse pela utilização de materiais explicitamente pessoais como mote de criação. São espetáculos e performances que, compondo o território expandido e híbrido que venho nomeando como *Teatro Performativo Autoficcional*, costumam apresentar, combinadas ou separadas, uma série de características. Em primeiro lugar, frequentemente, tomam como matéria-prima relatos pessoais de seus criadores relacionados a situações dolorosas ou traumáticas, tais como: luto em decorrência do falecimento de familiares ou pessoas próximas, o enfrentamento de doenças graves, experiências de exclusão e invisibilidade política e econômica, de exposição radical a condições precárias de vida e de subsistência ameaçada e situações de violência material ou simbólica sofridas em virtude de relações de poder masculinistas, cis-heteronormativas, racistas, capacitistas, entre outras. Operam ainda, no geral, tendo a *performatividade* no centro do seu funcionamento e, conforme destacam autoras como Josette Féral (2015) e Érika Fischer-Licthe (2013; 2013b), não visam à criação de obras bem-acabadas, mas, ao contrário, valorizam o processo, o acontecimento e a possibilidade de que algo se dê no encontro entre artistas e espectadores durante a experiência artística proposta. Dessa forma, suas estruturas cênico-dramatúrgicas tanto reelaboram as experiências vivenciais, quanto explicitam o próprio processo de criação, reatualizando-se performativamente no próprio ato cênico, em um constante e sempre inacabado processo. Por fim, atuam como performance de possibilidades, constituindo-se como atos estético-políticos de resistência e enfrentamento ao imaginário dominante, de imaginação, invenção e visibilidade de outras possíveis narrativas, corporeidades e modos de existência em dissidência com o sistema de representação hegemônico.

Ao listar essas características, não pretendo estabelecer um rol dogmático, com fronteiras fixas e bem delimitadas para o *Teatro Performativo Autoficcional*. Ao contrário, desde a primeira década do século XXI, o crescente interesse pela criação de cenas autoficcionais resultou em proposições artísticas que apresentam estéticas e linguagens bastante diversas entre si. Igualmente, em um território tão múltiplo, são variadas as maneiras através das quais elas podem agir como performances de possibilidades. Consciente disso, nas linhas que se seguem, apresento um panorama de cenas autoficcionais produzidas a partir das experiências vivenciais de artistas que se identificam socialmente como homens, dividindo-as em três grupos como um esforço metodológico para melhor me aproximar das diferentes formas

através das quais resistem e enfrentam o imaginário hegemônico de gênero, bem como criam e dão visibilidade a outras possíveis performatividades masculinas. Todavia, antes de seguir, vale destacar que não há nenhuma pretensão de fazer com que essa divisão estabeleça fronteiras fixas e bem estabelecidas. Ao contrário, é preciso observar que existem zonas de sobreposição, de contágio, de atravessamento entre eles, de modo que determinadas proposições artísticas podem se encaixar em mais de um dos grupos aqui apresentados.

I

Como vimos nos capítulos anteriores, a epistemologia dominante posicionou o corpo branco com pênis, medidas e proporções consideradas “normais” como o objeto e o sujeito privilegiados da produção do conhecimento, o signo neutro, universal e objetivo de toda a Humanidade, a régua a partir da qual todos os corpos são diferenciados e hierarquizados. Esse é o corpo que Leonardo da Vinci desenha no centro das suas figuras geométricas em *O Homem Vitruviano*. É ele também que historicamente ocupa o centro da cena teatral, como se a ela se misturasse de maneira “natural”. Quando digo “natural” entre aspas, faço alusão à operação fabular de naturalização e universalização de tal corpo e das identidades atravessadas pelas marcas da branquitude, da masculinidade e da cis-heteronormatividade. Afinal de contas, não é verdade que, na história “oficial” do teatro, são homens cis brancos a maioria dos autores, encenadores e atores estudados, bem como os protagonistas de grande parte das dramaturgias desde Ésquilo até os dias de hoje? Parece-me impossível negar que, no teatro germinado nos anfiteatros gregos e que se desenvolveu no Ocidente, há uma relação quase simbiótica entre esse determinado corpo e a cena, como se um sempre tivesse pertencido à outra e vice-versa. Nesse cenário, com frequência, temos a impressão de que os trabalhos produzidos por tais corpos lidam geralmente com questões supostamente “universais”, ligadas à Humanidade e apenas abordam questões identitárias quando falam explicitamente delas.

Todavia, partindo das premissas de que 1) “ser homem” e sua localização no centro da epistemologia dominante são construções históricas, políticas, sociais, culturais e econômicas naturalizadas e 2) todo sujeito é construído a partir de relações de poder atravessadas por marcadores de gênero, sexualidade, raça, entre outros, defendo a tese de que as cenas autoficcionais produzidas por artistas socialmente identificados como homens estão sempre se relacionando com o imaginário masculinista e cis-heteronormativo, ora aderindo, ora resistindo às representações hegemônicas. Sendo assim, começo esse panorama evocando trabalhos autoficcionais que, embora não tematizem direta ou explicitamente questões relacionadas à performatividade de gênero, ao estabelecerem um território de exposição radical de si mesmo,

ativam processos de subjetivação capazes de subverter, cada um a sua maneira, o modelo hegemônico de masculinidade. Vejamos alguns exemplos.

O ator, performer, diretor e dramaturgo Diogo Liberano conta que, no processo de criação da performance *O Narrador*⁸⁹, releu inúmeras vezes o ensaio *O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1987), de Walter Benjamin. Dessas leituras, a seguinte pergunta ficou reverberando: “Qual experiência o gesto de contar histórias poderia compartilhar?” (Liberano, 2017, p. 58) e foi exatamente o trecho no qual o filósofo analisa a relação entre a morte e a figura do narrador que o performer encontrou o ponto de partida para o trabalho. Benjamin afirma que “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (Benjamin, 1987, p. 208). Tendo essa frase como guia, Liberano juntou escritos antigos, objetos, músicas e memórias pessoais que se relacionavam com o falecimento de sua avó e seu avô maternos, bem com o suicídio de uma amiga, compondo um texto que foi compartilhado com públicos em teatros, casas, apartamentos, salas de aula, galerias, jardins etc. Acompanhado de um bicho de pelúcia do personagem Bisonho, do desenho animado *Ursinho Pooh* (pelúcia que pertenceu à amiga que se matou), o ator-performer realiza a ação aparentemente simples de ler as palavras escritas para o público, sem urgência, oferecendo-as como “um convite que o chamava a experimentar, junto e a partir da matéria narrada, sua própria vida e suas histórias” (Liberano, 2017, p. 61).

Digo que a ação realizada por Liberano é “aparentemente simples”, porque, como defende Benjamin, o ato de narrar experiências está em vias de extinção desde pelo menos o final do século XIX. O narrador - aquele que retira da sua própria experiência ou daquelas relatadas por outras pessoas a fonte daquilo que conta - é uma figura cada vez mais rara na sociedade, em decorrência de uma “evolução secular das forças produtivas” cujos principais indícios são a invenção da imprensa e a difusão do romance. Tal forma literária “nem precede da tradição oral nem a alimenta” (Benjamin, 1987, p. 201), mas materializada em sua forma impressa, o livro, relaciona-se intimamente com um indivíduo isolado, fechado em si mesmo, típico do mundo burguês e incapaz de “falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (Ibidem, p. 201). Benjamin destaca ainda a ascensão da informação como modo de comunicação prioritário, com suas detalhadas explicações sobre os fatos e valorização de notícias de acontecimentos mais próximos no tempo

⁸⁹ Sexta criação do Teatro Inominável, *O Narrador* começou a ser criada em 21 de abril e estreou em 26 de abril de 2014 na abertura do evento *Janela de Dramaturgia*, um festival de textos teatrais contemporâneos que acontece em Belo Horizonte desde 2012. Em 2015, pela sua dramaturgia, a performance recebeu indicações ao Prêmio Cesgranrio e ao Prêmio Shell de Teatro.

e/ou no espaço, rapidamente substituídas por outras. Essas transformações vão de encontro à lógica da narração, mais próxima às tradições orais, coletivas, marcadas por saberes que vem de longe no tempo e/ou no espaço, artesanal - a narrativa carrega “a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (Ibidem, p. 205) -, pelo extraordinário, pelo miraculoso e pelo desejo de conservar o que foi narrado e garantir a sua reprodução.

Tudo isso Benjamin escreveu em 1936. Mais de seis décadas depois, o pedagogo espanhol Jorge Larossa (2014), em diálogo com o pensamento benjaminiano, argumenta que, na virada para o século XXI, apesar de todos os dias acontecerem muitas coisas, nunca as ações da experiência nos tinham sido tão raras, em virtude de um aprofundamento do cenário já observado pelo filósofo alemão. Partindo do significado da palavra “experiência” em diversos idiomas⁹⁰, o autor afirma que ela é algo que nos acontece, nos passa, nos toca, nos atravessa, nos chega. É ainda algo que

às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos. Em algumas ocasiões, esses cantos de experiência são cantos de protesto, de rebeldia, cantos de guerra ou de luta contra as formas dominantes de linguagem, de pensamento e de subjetividade. Outras vezes são cantos de dor, de lamento, cantos que expressam a queixa de uma vida subjugada, violentada, de uma potência de vida enjaulada, de uma possibilidade presa ou acorrentada. Outras são cantos elegíacos, fúnebres, cantos de despedida, de ausência ou de perda. E às vezes são cantos épicos, aventureiros, cantos de viajantes e de exploradores, desses que vão sempre mais além do conhecido, mais além do seguro e do garantido, ainda que não saibam muito bem aonde (Larrosa, 2014, p. 4-5).

E por que a experiência é algo tão rara de nos acontecer nos dias de hoje? Escassez de tempo e excesso de informação, opinião e trabalho: essas seriam as quatro causas apontadas pelo espanhol. Nós nos tornamos sujeitos extremamente bem-informados, com opiniões sobre tudo o que acontece no mundo, hiperestimulados pela velocidade com que as coisas se dão, obsessivos pela novidade, desejosos de estar permanentemente excitados, hiperativos, cheios de vontade de fazer/produzir algo. Ao mesmo tempo, quase que instantaneamente precisamos opinar sobre tudo o que acontece no mundo. Tudo muito acelerado e extremamente breve, sem nenhum aprofundamento, apenas a ilusão de que nossa opinião, “supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa” (Ibidem, p.

⁹⁰ Português: o que nos acontece; Espanhol: *que nos pasa*; Francês: *ce que nous arrive*; Italiano: *quello che nos sucede*; Inglês: *that what is happening to us*; Alemão: *was mir passiert*.

15), ao ser proferida será realmente lida/ouvida e produzirá algum efeito no mar caótico e cacofônico das redes sociais.

Por sua vez, para que a experiência possa nos acontecer, Larrosa argumenta que é necessário um gesto de paragem, de desaceleração, de interrupção da pressa e da urgência dos dias, de alargamento do tempo. Um gesto que seja capaz de nos fazer cultivar a atenção, a delicadeza e o encontro com o outro. Dessa forma, conseguimos resistir a postura ativa de sujeito acelerado da informação, da opinião, do trabalho, do querer, do poder e do fazer, para nos tornarmos um território sensível e passivo no qual as coisas chegam, nos atravessam, afetam, penetram e transformam. Para tanto, é fundamental que consigamos nos expor, “com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco” (Ibidem, p. 19), visto que é incapaz de experiência a pessoa que sempre se põe, se opõe, se impõe, se propõe, mas não se expõe à possibilidade de que algo lhe aconteça e que, talvez, faça tremer e vibrar outros possíveis pensamentos, afetos, sentimentos, formas de se expressar e estar no mundo. Entendo que, com a simplicidade de sua proposição artística, i. e., de se sentar, expor a si mesmo e os espectadores a uma troca demorada de olhares e a leitura, sem urgência, daquelas páginas, Liberano consegue produzir esse gesto de interrupção e desaceleração necessário para que a experiência nos aconteça. Sobre isso, é exemplar o seguinte trecho da dissertação do ator-performer a respeito de uma situação vivenciada na estreia da performance em Belo Horizonte:

(...) lembro-me de uma moça que estava sobre um sofá de três lugares com uma garrafa de cerveja na mão, bebendo e acompanhando a narração. Ela estava a minha esquerda e, num dado momento da leitura, ela levava a garrafa à boca no exato instante em que li algo que a fez interromper a ação de beber. A garrafa ficou no ar, suspensa, enquanto seus olhos pareciam me dizer alguma coisa que talvez nem ela soubesse o que era. Nem eu sabia, não importava, mas fato é que nos falávamos. Eu havia pedido que houvesse uns refletores iluminando toda a cafeteria. E foi no gesto interrompido dessa moça que cada olhar começou a me chamar para conversar; foi na suspensão dela que eu descobri que a história que eu narrava não era apenas mero jogo de palavras lançadas ao ar. Aquilo que ali acontecia não era coisa minha apenas, mas um engenho que mexia com o outro e, eventualmente, o afagava e moía. Era encontro, olhos nos olhos, uma zona temporária de recíproca ocupação, um espaço-lapso, um buraco, sim, onde eu me aconchegava certo de que

aquilo que ali nascia era fruto nosso, era saldo do nosso encontro (Liberano, 2017, p. 59).

Figura 15: Diogo Liberano na performance *O Narrador*.



Foto: Anna Clara Carvalho.

Assim como em *O Narrador*, proponho que é possível afirmarmos que, a despeito de apresentarem estéticas diversas entre si, uma das potências estético-políticas das cenas autoficcionais está justamente no fato de estabelecer território de experiência. Nelas, vivenciamos temporalidades distintas da cotidiana, a interrupção da pressa e da urgência dos dias, que expõe os corpos ali presentes ao encontro com o outro. A partir disso, a questão que me interessa é: de que maneira essa abertura radical à experiência pode fazer com que uma cena autoficcional tenha potência estético-política para enfrentar as relações hegemônicas de gênero? Da maneira como percebo, as relações de poder masculinistas e cis-heteronormativas produzem sujeitos incapazes de experiência, com a busca incansável por agir como um “homem de verdade” acelerado e cheio de desejo de poder, com um corpo armadura, impenetrável, intocável. Um corpo-imbrochável, que se põe duro, vertical e ativo, rejeitando a passividade necessária para que algo lhe aconteça. Corpo-fascista, que se impõe cheio de saúde de si mesmo e imune ao risco de que algo lhe atravessasse. Corpo-colonizador, que se põe como o dominador/conquistador/empreendedor do mundo e dos outros corpos e, portanto, incapaz de ser afetado e transformado pelo encontro com o outro. Corpo-informado, sempre pronto a impor sua opinião e seus conhecimentos a respeito de tudo. Em oposição, tal como em *O Narrador*, as cenas autoficcionais, ao investirem em um gesto artístico no qual, ao mesmo tempo, o sujeito expõe e reconstrói a si mesmo, possibilitam, a criação de corporeidades abertas, porosas, passivas, penetráveis, afetáveis, onde algo pode acontecer e, como propõe Larrosa, tremer,

resultando em cantos de resistência e subversão às “formas dominantes de linguagem, de pensamento e de subjetividade” estruturadas pela epistemologia dominante.

Tal exposição de si mesmo à experiência também pode ser encontrada em *Aquilo que acontece entre nascer e morrer*⁹¹, espetáculo no qual o ator e diretor Fabrício Moser toma como matéria-prima a morte trágica de sua mãe e seu pai em um acidente de carro em 2014. Sozinho em cena, como documento de sua própria vivência, Moser reelabora a experiência, operando todos os dispositivos cênicos – iluminação, sonoplastia, projeções, editando e organizando uma série de documentos que se referem tanto ao fato narrado, quanto ao próprio processo de criação do espetáculo. No trabalho, os verbos “nascer” e “morrer” são tomados como dispositivo para a elaboração de uma estrutura cênico-dramatúrgica que, tecendo memórias, sonhos, depoimentos, fotos, vídeos, repensa a vida como uma sucessão de nascimentos e mortes e o teatro como uma experiência que nasce e morre a cada vez que acontece e “pode ser compreendido como um grande ritual de passagem, em que viver pode ser um limite” (Moser apud Aquilo, 2020, s/p). Diante da morte dos pais, o ator escolhe fazer da cena um espaço-tempo possível para, no enfrentamento ao luto, encontrar uma possibilidade de “aprender sobre a vida – e investigar o sentido dela” (Ibidem, s/p) e, ao mesmo tempo, renascer e produzir mais vida.

Ao refletir sobre essa relação entre morrer, nascer e a cena autoficcional, recordo-me de um sonho que tive recentemente. Estou descendo a pé uma ladeira e, de repente, encontro dois palhaços. Em um deles, reconheço um antigo conhecido de Belo Horizonte, que me guia até uma sala de ensaio, na qual está ministrando uma oficina. Os participantes fazem uma experimentação com grandes tábuas retangulares de madeira, que eles devem utilizar para escalar as paredes. O problema é que não há como prendê-las e, conseqüentemente, corpos e tábuas acabam sempre por cair, resultando num barulho estrondoso. Eu pergunto para o palhaço se aquelas pessoas não correm perigo de se machucar ao caírem e ele me responde: “fazer teatro é correr o risco de morrer”. Essa frase me atravessou profundamente e, em primeiro lugar, ela me remete à efemeridade inata à experiência cênica, como aquilo que sempre nasce e morrer diante de nós. Como nos lembra a pesquisadora e professora Gabriela Lírio, o teatro é a “arte

⁹¹ Ao lado de Cassiana Lima Cardoso, Gabriela Lírio, Ricardo Martins, Silvana Rocco e Tato Teixeira, eu colaborei artisticamente com a criação do espetáculo *Aquilo que acontece entre nascer e morrer*, que realizou sua temporada de estreia de 09 de novembro a 15 de dezembro de 2019, na Casa Quinta de Artes Cênicas, em Santa Teresa, no Rio de Janeiro. A peça faria uma segunda temporada em março de 2020, na Casa 136, em Laranjeiras, também na cidade do Rio de Janeiro, mas foi cancelada após as medidas de isolamento social em decorrência da pandemia de Covid-19.

que mais se aproxima da morte, uma vez que é apresentado ao vivo para o público” (Lírio, 2010, s/p).

Figura 16: Fabrício Moser em *Aquilo que acontece entre nascer e morrer*.



Foto: Ricardo Martins.

Porém, o que *Aquilo que acontece entre nascer e morrer*, *O Narrador* e outros trabalhos autoficcionais evidenciam é o fato de que a cena pode ser um território no qual a exposição radical do sujeito resulta no risco da morte com requisito para renascer. Não se trata aqui, evidentemente, da morte concreta e material do corpo, mas daquela que tanto abre mão de um “eu” narcisista, egóico e tomado como natural, quanto que rejeita as lógicas de poder que operam sobre e através do corpo procurando domesticá-lo, por meio de diversas instituições e tecnologias, dentre as quais, estão aquelas que controlam o campo dos significados sociais, implantando representações de gênero e reproduzindo um conjunto de oposições binárias e hierárquicas que tomam o masculino como aquilo que é duro, ativo, forte, poderoso, invencível, não frágil, impenetrável, “incomível” “imbrochável” e “imorrível⁹²”. Em oposição, tais

⁹² “Incomível”, “imbrochável” e “imorrível” foram alguns dos adjetivos utilizados por Jair Bolsonaro, Michelle Bolsonaro e por bolsonaristas, em geral, para se referir ao ex-presidente, de forma a

trabalhos oferecem a possibilidade de uma exposição radical a um remorrer, i.e., à possibilidade de “morrer” que se repete a cada apresentação e que resulta no renascer de outros corpos possíveis, sempre provisórios, inacabados, porosos, vulneráveis, abertos ao encontro e, portanto, penetráveis e capazes de afetarem e serem afetados. Características estas que na construção do modelo hegemônico de masculinidade precisam ser reprimidas e rejeitadas a todo custo, sob pena de ser rebaixado da categoria de “homem de verdade”. Sendo assim, me parece ser possível afirmar que determinadas cenas autoficcionalas, ainda que não tratem de questões de gênero diretamente, operam como tecnologias contra-hegemônicas, que, ao reivindicarem o direito e a potência de recriar a si mesmo, acabam por produzir outras possíveis representações de masculinidade.

Cinco anos antes, a morte de um familiar já tinha sido mote para que Moser realizasse o processo de criação do espetáculo *Laura*⁹³, no qual investiga a vida e a morte de sua avó, assassinada em 1982, na cidade de Cruz Alta, no interior do Rio Grande do Sul, quando o ator tinha cerca de nove meses de idade. No trabalho, além da exposição radical e recriação de si mesmo, podemos observar questões mais explícitas a respeito das relações de poder masculinistas que operam na sociedade brasileira. Destaco, por exemplo, que o assassinato de Laura documentado pelo espetáculo é índice de uma das mais frequentes violências de gênero no nosso país: o feminicídio, crime que se funda na ideia de que as mulheres são inferiores e subalternas aos homens. Segundo o Monitor da Violência, do site do G1, os números desse ato criminoso são alarmantes no Brasil. Apesar de, entre 2017 e 2022, ter havido uma queda de 31% no número de homicídios no geral, houve um aumento de 37% nos de feminicídios⁹⁴. Ademais, apenas em 2015 (curiosamente o ano de estreia de *Laura*), que legalmente ele foi adicionado como uma circunstância qualificadora do homicídio e incluído no rol de crimes

aludir/produzir não apenas a uma postura masculina, viril, de macho, de “homem de verdade” do ex-presidente, como também para afirmar um projeto político masculinista, cis-heteronormativo e branco de país que visa a combater e exterminar às diversidades – culturais, étnicas, raciais, sexuais, de gênero, religiosas, políticas etc. -, tidas, no imaginário reacionário, como sinônimo de degradação moral, econômica e espiritual da nação.

⁹³ O espetáculo *Laura* estreou no Teatro do Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas, na cidade do Rio de Janeiro, em agosto de 2015. Desde então, já realizou apresentações e temporadas em diversas cidades do Brasil, além de Portugal e Espanha. No primeiro capítulo da minha dissertação de mestrado, nomeado *Narrativas de si na cena contemporânea: Laura através do espelho*, realizo uma análise aprofundada do trabalho.

⁹⁴ PICCIRILLO, Débora; SILVESTRA, Giane. Aumento dos feminicídios no Brasil mostra que mulheres ainda não conquistaram o direito à vida. In: **G1**, 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2023/03/08/aumento-dos-feminicidios-no-brasil-mostra-que-mulheres-ainda-nao-conquistaram-o-direito-a-vida.ghtml>. Acesso em 01 nov. 2023.

hediondos com a entrada em vigor da lei nº 13.104, que alterou o artigo 121 do Código Penal⁹⁵. No caso da avó de Moser, o crime foi motivado pela não aceitação do fim da relação por parte de um ex-namorado, conhecido como Candoca, que pode ser sentido, dentro do imaginário masculinista, como uma espécie de castração. Assim, como resultado de um desejo de marcar território, de *inflação fálica*, e manter seu suposto poder sobre o corpo do outro, Candoca atirou em Laura no meio da rua e, logo em seguida, suicidou-se.

(Convido as pessoas para dançar, faço novos pares até que a confusão acontece, a música vai baixando. Como Orlando me coloco como par de Laura, enfrento Candoca, e depois peço que ela vá embora)

– Que isso? Qual é o teu problema Candoca? Enlouqueceu, chê? Tá querendo estragar o nosso baile? A Laura não te qué mais homem, segue o teu rumo, toma a tua vida e deixa a dela. Mulher não tem dono, não é propriedade de ninguém. *(Pausa)*. Laura, vai te embora para tua casa, te manda daqui, corre que eu seguro essa veio loco aqui mais um tempo.

(...)

(Ser Candoca perseguindo, ser Laura fugindo, falar com as pessoas da rua, dançar a última dança, montar o crime com os objetos do Candoca, pala e chapéu).

– Guria, venha cá, cadê a tua mãe? Diz pra ela aparecer amanhã lá na minha casa, de manhã, pra tomar um mate. Eu tenho que contar pra ela de uma confusão que aconteceu agora a pouco no baile do Centro Social. Eu to com pressa, tenho que ir agora. Não te esquece e vai-te embora, tem um homem armado andando pela Vila Nova. *(Pausa)*.

- Vizinha, tu viu três mulher passando por aqui agora a pouco, vindo do baile. Uma delas é a Laura, que mora na esquina do cemitério, minha mulher. Eu vou matar ela.

– Guri, tu viu o Lango? Veja pra mim se ele tá na quadra da Escola jogando futebol e diz que eu mandei ele ir pra casa, agora! Senão eu dou uma tunda de laço nele. Tem homem armado andando pela Vila Nova. Procura ele pra mim e diz que eu mandei ele ir pra casa, agora, anda logo! Eu tenho medo de que ele possa fazer algum mal pro meu filho.

- Chê, tu viu a Laura. Se não for pra ser minha não vai ser de homem nenhum. Eu vou te matar, Laura.

(...)

– Vai te embora Anadir. *(Pausa)* Não Candoca, não. Eu não quero homem.

(Levanto os braços, leva os tiros, entra o depoimento da Sandra do Zeca, permaneço deitado. Quando acaba começo a riscar com giz ao redor do meu corpo, me relaciono com o desenho em silêncio) (Moser, 2023, s/p)⁹⁶.

Moser apresenta ao público documentos que denunciavam essa violência masculinista, pedindo que os espectadores escolham entre um deles para ser compartilhado no espetáculo: dois jornais que noticiavam na capa, de modo sensacionalista, o fato, incluindo uma imagem

⁹⁵ BRASIL. Decreto-lei 13.104, de 09 de março de 2015. In: **Código Penal**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13104.htm. Acesso em 01 nov. 2023.

⁹⁶ As dramaturgias dos espetáculos *Aquilo que acontece entre nascer e morrer* e *Laura* citadas nesta tese foram gentilmente concedidas a mim por Fabrício Moser.

do corpo morto no meio da rua; a certidão de óbito com informações sobre a morte e a necropsia do corpo; e o inquérito policial com detalhes do crime e depoimentos de testemunhas. A cada apresentação, apenas um desses dados não ficcionais é revelado e os que não são escolhidos pelo público, ficam em sigilo. O encontro com esses documentos se deu na viagem que Moser fez para Cruz Alta, em sua busca por (re)conhecer sua avó. Nela, o ator reúne fotos, objetos, documentos textuais diversos, depoimentos de parentes, vizinhos e amigos de Laura. Ao mesmo tempo em que podemos afirmar se tratar de uma viagem no tempo, numa tentativa de, como afirma na peça, “colocar um quadro que faltava na parede da família” ou nutrir um “galho da minha árvore genealógica”, entendo que o gesto performativo de Moser, contrapondo-se à violência masculinista responsável pelo feminicídio, age eficaz e poderosamente fazendo com que Laura renasça, ainda que de maneira efêmera e transitória, a cada vez que o ato teatral é repetido. Infinitas Lauras são criadas no espaço entre as memórias de pessoas que a conheceram, a imaginação do ator que a presentifica em seu corpo e o olhar dos espectadores que a projetam no espaço da cena a cada apresentação.

Essa peça é sobre a minha avó, Laura. É um mergulho no meu passado e na sua história. É uma busca por ela e um encontro comigo. Na verdade, isso tudo é sobre eu e uma outra pessoa, eu e alguém que não conheci. (...) Esse é o motivo pelo qual estou aqui: buscar minha história buscando a história da minha avó. (...) Eu fui juntando coisas e essas coisas me revelaram outras coisas, sobre ela e sobre mim, sobre nós e a nossa família. Essas coisas todas me seduzem, desconfio, me vejo como objeto do meu próprio inquérito. Eu não sei quase nada da vó Laura, mas a criei, porque em verdade ela sou eu. Eu sou a minha avó, eu sou a minha mãe, eu sou todas essas pessoas que já morreram (Ibidem, s/p).

A peça é, sim, sobre a avó Laura, mas é ainda sobre como, ao investigá-la e recriá-la na cena, Moser, expondo a si mesmo como “objeto de meu próprio inquérito”, procura em sua ancestralidade as raízes de sua vida. Ele não localiza essa ancestralidade num passado distante, longínquo, anterior a ele. Não se trata de um olhar para trás em busca de uma suposta origem, para simplesmente entender como se tornou o que é. Ao contrário, a pergunta que move o gesto criativo do ator é: “O que da avó Laura existe em mim?” e, dessa forma, nas pistas e vestígios encontrados pelo caminho, procura o passado no presente, tentando reconhecer e performar, em seu próprio corpo, o andar, a postura, os gestos e os saberes (jogar cartas de tarô, benzer gente, animais e plantas, produzir chás, xaropes e remédios curativos) de Laura e “depois disso tudo não sou mais o mesmo. Tudo é afeto, tudo me afeta”. Portanto, a cena se apresenta como um território potente para que, ao recriar e presentificar sua avó no aqui e agora do ato teatral, Moser possa renascer, se recriar a cada apresentação. Na perspectiva que defendo aqui, tal gesto

performativo escapa das representações hegemônicas de masculinidade, uma vez que, se estas impõem a repressão de tudo o que a sociedade considera como feminino, o ator, por sua vez, reelabora a si mesmo por meio de um processo de identificação radical com sua avó, uma mulher vítima de feminicídio.

Figura 17: Fabrício Moser em *Laura*.

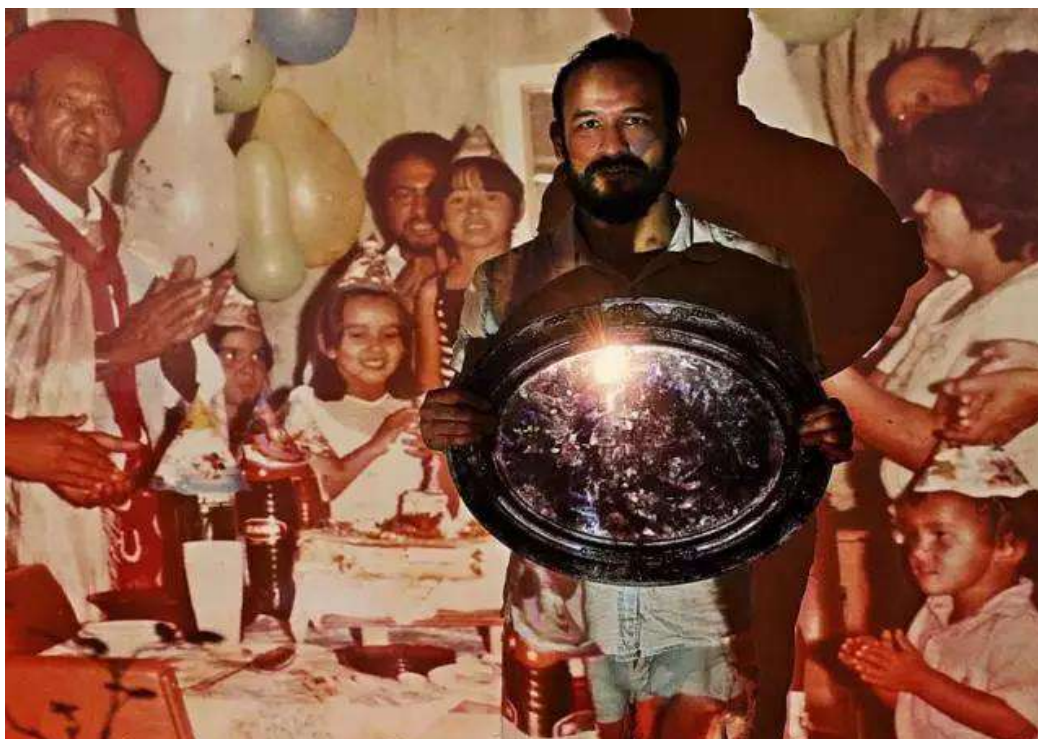


Foto - Ricardo Martins.

Essa operação autoficcional de recriação de si por meio da identificação radical com uma figura feminina também pode ser encontrada em *Mamãe*, segundo solo produzido pelo ator Álamo Facó dentro de sua *Trilogia da Perda*⁹⁷. Nele, Facó performa os últimos cem dias de vida de sua mãe, Marpe Facó, após ser diagnosticada com um tumor no cérebro. Embora partindo de suas experiências pessoais, há, no espetáculo uma operação autoficcional similar ao que Colonna nomeia como abandono da “realidade fenomênica”, na qual há uma espécie de “mentir-verdadeiro”, “uma distorção a serviço da veracidade” (Colonna, 2014, p. 44) que não tem como norte o compromisso com a exatidão e a precisão dos acontecimentos.

⁹⁷ Com direção de César Augusto, *Mamãe* estreou no Espaço Sesc, no Rio de Janeiro, em dezembro de 2015. A *Trilogia da Perda* é composta ainda por *Talvez* (2008), que tinha como mote o desejo de lidar com o “surto psicótico de meu irmão, o sumiço de uma namorada e o uso incontrolado da internet no início dos anos 2000” (Facó, 2018, s/p) e *Trajatória Sexual* (2018) que tem como temática o direito à liberdade sexual.

Graças ao mecanismo do “mentir-verdadeiro”, o autor modela sua imagem literária e a esculpe com uma liberdade que a literatura íntima, ligada ao postulado da sinceridade estabelecido por Rousseau e prolongado por Leiris, não permitia. (...) o autor pode doravante redigir sua vida ou um episódio, romanceando mais ou menos, sem que o grau de romanceação tenha grande importância” (Ibidem, p. 45-46).

Em *Mamãe*, o espetáculo se centra na relação dialógica entre Marta, a mãe, e Lázaro, o filho, que se confundem, respectivamente, com Marpe e Álamo Facó. Como aponta Pedro Kosovski, Facó se alterna em cena entre as duas personagens, “criando o efeito de uma ausência permanente: Lázaro debruça-se sobre uma maca de hospital, composta por algumas cadeiras de policarbonato laranjas (...) para falar com sua mãe, mas ali só há fumaça. Não há ninguém. Lázaro fala com o invisível” (Kosovski, 2016, p. 30). Nesse processo, o trabalho se constitui como um território no qual, a partir dos restos, escombros e fragmentos da memória, o ator recria o processo que vai do diagnóstico à morte da mãe, fazendo com que a cena seja o lugar onde tudo é possível, inclusive o impossível: ali, Marpe/Marta pode renascer justamente no corpo do filho. Porém, como afirma Klinger, na autoficção, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado são produzidos, simultaneamente, no espaço ambíguo entre as vivências pessoais e sua recriação no ato performativo da cena. Dessa forma entendo que o ato performativo de Facó o expõe, por meio de uma identificação radical com a figura da mãe, a um processo de subjetivação que, tal como no trabalho de Moser, opera em dissenso com o imaginário masculinista que, repito, reproduzindo uma economia simbólica binária de gênero, impõe a rejeição de tudo o que é considerado socialmente como feminino.

II

Se o primeiro grupo é formado por cenas autoficcionais que possibilitam, ao mesmo tempo, a exposição e a reinvenção de si mesmo, produzindo corporeidades abertas, porosas, penetráveis e, logo, em dissidência com o modelo hegemônico de masculinidade, os espetáculos e performances do segundo e terceiro grupos dão um passo além. Neles, os atores e performers também se expõem radicalmente, mas, por sua vez, abordam explicitamente questões relacionadas ao gênero. São proposições artísticas que vão ao encontro da tese defendida por Heddon, uma vez que colocam em cena vivências de artistas que, dentro das relações de poder hegemônicas, em virtude das múltiplas intersecções possíveis entre os marcadores sociais de classe, raça, gênero, sexualidade, entre outras, apresentam performatividades masculinas que podem ser nomeadas como *subordinadas* ou *marginalizadas* (Connell, 2003). Ou seja, aquelas hierarquicamente organizadas em posições inferiores ao modelo de masculinidade hegemônica,

sofrendo cotidianamente com violências simbólicas e materiais, bem como com a exclusão política e socioeconômica.

Logo, dentro do recorte proposto neste mapeamento, destaco trabalhos que, protagonizados por homens homossexuais, trans, negros, moradores de periferias e/ou com deficiência, entre outros, conectam-se intimamente com a retomada das pautas micropolíticas e do debate sobre questões identitárias nos últimos anos no Brasil, visam a romper com os discursos e narrativas dominantes e reivindicam o direito à visibilidade, bem como a uma vida digna de ser vivida. São criações que enfrentam o que Judith Butler (2019) nomeia como distribuição desigual da precariedade, a partir da qual determinadas parcelas da população estão mais expostas ao dano, à violência e à morte. Quando tais corpos saem da invisibilidade historicamente imposta e emergem no espaço de aparecimento da cena teatral, apresentam o que a autora chama de *força indexical*, i.e., funcionam como índices que apontam para o fato de que são esses corpos e corpos como esses que “vivem a condição de um meio de subsistência ameaçado, infraestrutura arruinada, condição precária acelerada” (Butler, 2019 p. 15-16).

Nesse cenário, no segundo grupo, destaco espetáculos e performances autoficcionais que, criadas a partir dos relatos vivenciais de homens que “fracassam” em incorporar o modelo hegemônico de masculinidade, no qual a heterossexualidade é tomada como atributo “natural” ou “normal” do homem de verdade, resistem às representações hegemônicas e dão a ver outras performatividades masculinas. É o caso, por exemplo, do solo *Ficção #1* (2011), construído pelo ator Thiago Amaral dentro do projeto *Ficção*⁹⁸, da cia. Hiato. A utilização das experiências vivenciais como matéria-prima da criação, ainda que por meio de diferentes estratégias, constitui um dos principais expedientes de criação da companhia desde a sua fundação em 2007. Os três primeiros espetáculos da companhia, *Cachorro Morto* (2007), *Escuro* (2009) e *O Jardim* (2011), narram histórias que remetem a um universo fabular e de personagens ficcionais, mas a presença dos relatos pessoais e do uso dos nomes próprios do elenco embaralhados ao texto dramático faz com que eles oscilem constantemente entre o real e o ficcional, estabelecendo *pactos ambíguos* com os espectadores. Já em *Ficção*, esse expediente é radicalizado, porém o uso das narrativas vivenciais se deu de uma maneira diferente daqueles presentes nos espetáculos anteriores. O processo de criação partiu de relatos pessoais do elenco a respeito de

⁹⁸ *Ficção* estreou em outubro de 2012, no SESC Pompeia, na cidade de São Paulo, com apresentações de terça a domingo, em uma temporada de dois meses. Com direção de Leonardo Moreira, o projeto era composto por seis solos, de aproximadamente 50 minutos cada, criadas a partir de relatos pessoais das atrizes Aline Filócomo, Luciana Paes, Maria Amélia Fatah, Fernanda Stefanski e Paula Picarelli, além de Amaral. A cada dia, eram apresentados dois desses solos, sendo que, em dois dias da temporada, foi realizada uma maratona na qual os espectadores podiam assistir a todos os seis monólogos.

alguma questão que gostariam de resolver publicamente, todavia era permitido incorporar dados ficcionais, bem como se apropriar de informações e detalhes das histórias dos colegas. Como podemos observar, aqui, não há um universo dramático prévio que é contaminado pelas experiências vivenciais. O movimento é justamente o contrário: são elementos ficcionais que se embaralham e tensionam as histórias pessoais narradas em cada um dos solos.

Dentre esses solos, *Ficção #1*⁹⁹ nos interessa, uma vez que é o único deles criados por um ator e aborda o desejo de ressignificar o rompimento da relação entre o ator e seu pai em 2005, após o primeiro assumir sua homossexualidade. O solo reelabora cenicamente a violência simbólica sofrida por Amaral em decorrência do seu “fracasso” em corresponder à performance de gênero de masculinidade esperada pelo sistema hegemônico de relações de gênero. Ao aderir a este imaginário, seu pai considera que o ator não corresponde ao seu “projeto de filho”, isto é, um homem heterossexual e, dessa forma, envia um e-mail cortando os laços com o ator. Em cena, Amaral, vestido de coelho, apresenta-se como ele mesmo e, sentado em um banco no meio do palco, conta fatos e curiosidades sobre a existência do animal que funcionam como metáforas para as questões abordadas pela peça. A essas informações, são incorporadas citações de autores diversos sobre a natureza da humanidade, bem como relatos pessoais da vida do ator que, durante todo esse tempo, está acompanhado por outro homem, apresentado pelo seu nome, Dilson, que o auxilia levando alguns objetos e fazendo pequenas intervenções de fala. Trata-se de uma presença estranha a princípio, mas que, aos poucos, vai se incorporando a narrativa, até que, em um determinado momento, sua identidade é revelada: Amaral chama-o de pai. Dilson não é um ator e não representa a figura paterna. Ele é o pai de Thiago Amaral, ali presente, dividindo a cena, construindo o espetáculo junto com o filho. Logo a seguir, o ator reproduz o diálogo que marca o rompimento da relação: a conversa na qual escuta que não corresponde ao projeto de filho/homem dentro de um sistema de relações de gênero masculinista e cis-heteronormativo.

É em oposição a essa ruptura decorrente da “falha” em se manter dentro dos limites daquilo que é considerado hegemonicamente como “normal” ou “natural”, i.e., a heterossexualidade, que Amaral decide convidar o pai para participar do trabalho. Se, por um lado, ele não pode corresponder ao projeto de filho esperado pelo pai, busca fazer da cena um espaço no qual seja possível os dois construírem um projeto artístico juntos. Assim, pede que Dilson escreva uma peça curta na qual a única regra era que os dois estivessem vestidos de

⁹⁹ O registro videográfico do solo *Ficção #1* foi gentilmente cedido pela cia. Hiato para a realização dessa pesquisa de doutorado. Em novembro de 2020, foi apresentada uma adaptação do trabalho no projeto #EMCASACOMOSESC, no canal do SESC SP no YouTube.

coelhos. O espetáculo termina com ambos representando essa pequena cena nomeada como *A extinção dos Coelhos Selvagens. Ficção #1* é, portanto, uma performance de possibilidade por reelaborar cenicamente uma experiência vivida no passado e, ao mesmo tempo, por tentar criar outras relações entre filho e pai que escapem daquelas impostas pelas representações hegemônicas.

Figura 4: Thiago e Dilson Amaral em Ficção #1.



Foto: Bob Souza.

Já *Selvagem*¹⁰⁰ (2023), solo concebido pelo ator e dramaturgo Felipe Haut e dirigido por Débora Lamm, é um espetáculo autoficcional que ressignifica uma infância marcada por violências sofridas por uma criança que “fracassa” em se manter dentro das fronteiras do sistema de gênero dominante. Haut, como afirma no texto da peça, era uma “criança viada”, “selvagem”, apesar da série de medidas tomadas pelos seus pais como tentativa de domesticá-lo, de fazê-lo incorporar o conjunto de práticas que se espera de um “homem de verdade”: proibiram objetos rosas em casa e a relação de amizade com meninas, inscreveram-no em aulas de lutas, presentearam a criança com revistas da *Playboy*, tudo numa tentativa de afastar o que era considerado feminino (a não ser se fosse como objeto do desejo, como é o caso da *Playboy*). Tendo como uma das diretrizes do trabalho se divertir com toda essa história, Haut faz da cena um território no qual seja possível essa “criança viada” existir livremente.

¹⁰⁰ *Selvagem* estreou no Teatro Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, em maio de 2023.

*Sonho Alterosa*¹⁰¹ (2013), por sua vez, uma “investigação cênico-científica-performativa-transviada-bizarra” (Release, 2013, p. 1) que resulta de pesquisas acadêmicas e artísticas desenvolvidas por Caio Riscado, tem como mote o tensionamento entre o universo dos contos de fada e a resistência da bicha efeminada. Em um cenário-instalação com todos os elementos pintados de rosa-choque, vestido de princesa, uma coroa na cabeça e com a barba cheia cobrindo o rosto e as pernas peludas, Riscado performa um “acerto de contas com o passado”, mergulhando em suas memórias, sonhos, angústias e traumas de criança para investigar “sua homossexualidade” e seu “sonho de ser princesa, ao mesmo tempo em que se debruça sobre os valores morais e sociais embutidos nesses contos de fadas” (Ibidem, p. 1). Mas, se o performer retoma o universo das princesas não é para fazer da cena um lugar onde ele possa de maneira acrítica incorporá-lo, pois não se trata mais de ser Cinderela, Branca de Neve ou uma das Belas com seus finais felizes. Segundo o artista-pesquisador, “a princesa é um dispositivo, um imaginário escolhido para detonar as questões apresentadas pelo espetáculo – algumas oriundas da minha história pessoal e outras não” (Riscado apud Torres, 2015). Histórias que, de acordo com o artista-pesquisador, são as mesmas já narradas por outros muitos, ou seja, aquelas que nos contam a respeito das interdições a corpos com pênis do conjunto de práticas e condutas consideradas socialmente como femininas, bem como da restrição da liberdade e do desejo. Nesse sentido, o acerto de contas com seu passado se dá pela percepção de que “seu sonho é uma construção” e “ser uma princesa hoje é tão importante quanto ser uma pessoa qualquer. Trata-se de erguer castelos internos, lutar pela riqueza de imaginário e defender os diferentes modos de ser e estar no mundo” (Riscado apud Release, 2013, p. 2). Logo, *Sonho Alterosa* torna possível a invenção de outras representações de gênero em dissidência com a cis-heteronorma, como é o caso da “princesa atual, urbana, violentada, masculina e feminina” (Ibidem, p. 1) performada por Riscado, ou, como afirma Gunnar Borges, diretor assistente do espetáculo,

novas e outras formas de masculinidade ultrassensível para fazer emergir os homens fantásticos, de cauda longa e movimentos imprecisos. Será preciso explodir o feminino e o masculino para ser o que bem entender, banhar-se inteiro de rosa e se ralar no mundo para destilar um jeito livre de frutinha. Faz-se urgente aqui, no sonho do menino encantado, lançar o corpo em combinações infinitas, brincar com as formas desviantes e performar um gênero só seu para jamais enquadrar-se naquilo que não lhe seja inteiro, belo e monstruoso. Trata-se da voz de todas as bichas que nos habitam. Estas

¹⁰¹ *Sonho Alterosa* estreou novembro de 2013, no Reduto, no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. O release, o programa e o clipping do espetáculo *Sonho Alterosa* foram gentilmente cedidos por Caio Riscado para esta pesquisa de doutorado.

indelévels vindas ao mundo para distribuir beleza, erotismo e revolução (Borges apud Programa, 2013, p. 5).

Figura 19: Caio Riscado em *Sonho Alterosa*.



Foto: Francisco Costa. Disponível no site da Miúda.

Riscado dá sequência a suas investigações teórico-práticas no campo dos estudos do gênero e das sexualidades, com a criação da palestra-performance *Cair até inventar onda*¹⁰² (2021), que integra sua pesquisa de pós-doutorado, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A partir do que o artista-pesquisador nomeia como uma “perspectiva *queer*/bicha brasileira”, debruça-se, quase que obsessivamente, sobre seu nome próprio, Caio - “um nome muito antigo. No Império Romano era tão comum que até passou a ser sinônimo de homem. Cruzes” (Riscado, 2023, p. 68) -, bem como sobre os temas da queda - “Se digo eu caio, posso estar fazendo referência a minha pessoa ou a minha queda” (Ibidem, p. 28) -, do fracasso - “A disposição para a queda é uma forma de perda” (Ibidem, p. 25) -, e da cor azul - “Se todos os nossos mortos caíram do azul, não consigo pensar em nenhuma outra cor melhor para lhes fazer companhia” (Ibidem, p. 93). Produz,

¹⁰² *Cair até inventar onda* foi realizada as primeiras vezes em 2021, dentro dos eventos *Atos de Fala - Festival de performance* e *Festival RePensa*. No ano seguinte, a palestra-performance começou a circular e ser apresentada em diferentes universidades, escolas e livrarias da cidade do Rio de Janeiro. Em 2023, Caio Riscado publicou o livro com a coleção de escritos que compõem o trabalho.

assim, uma coleção de escritos, composta por memórias, imagens, músicas, poesias, versos, citações, referências e conceitos de diversos campos do conhecimento, que, vestido todo de azul em alguma sala de aula ou livraria, assim como Liberano, lê, página por página, sem pressa e permitindo-se a cada apresentação o direito de pular ou não os trechos que desejar ou sentir vontade.

Alunas, alunos e alunes salvam os documentos de seus trabalhos com o meu nome. TrabalhoCaio. Trabalho_CAIO. Final_trabalho_Caio. CaioTrabalhoFinal. CaioPronto. TRABALHOCAIO. Passeio por essa floresta de diferentes combinações nominais até me deparar com o seguinte documento: TrabalheCaio. Não sei se por erro de digitação ou pelo desejo de chacoalhar a linguagem, ativando a ideia de uma atividade não binária, o pequeno arquivo fez efeito em mim. O menino trabalho escapa da norma, mas não rompe a relação de prestação de serviços. Entre o desvio e a possível sentença impositiva, sigo trabalhando e assustado pela possibilidade de estar acabado, de me identificar com o CaioPronto (Ibidem, p. 77).

Riscado desiste da verticalidade – tão estimulada em uma economia simbólica viril e falocêntrica – e se joga sem medo na vertigem de suas quedas sem fim, para fugir da possibilidade de se constituir e identificar com o “CaioPronto”, visando a abraçar o fracasso como potência estético-política de reinvenção de si mesmo a partir de modos de existência alternativos, horizontais e em dissidência com as normas hegemônicas, entre elas, as normas dominantes de gênero.

Ficção #1, O homem que inventou a própria música, Selvagem, Sonho Alterosa e Cair até inventar onda são performances de possibilidades que denunciam e expõem as contradições existentes dentro do sistema dominante de relações de gênero que toma como natural um determinado modelo de masculinidade cis-heteronormativo, mas que, simultaneamente, investe radicalmente em tecnologias, visando tanto à construção de representações hegemônicas de gênero, quanto à invisibilização do próprio caráter processual e precário dela. Mais além: tais cenas autoficcionalas apresentam força indexical pois apontam para o fato de que são esses corpos em cena e corpos como esses que vivenciam as violências – materiais e/ou simbólicas – empregadas na tentativa de mantê-los dentro das fronteiras estreitas da heterossexualidade. Violências empregadas por diversas instituições, dentre as quais, como vimos, uma das mais relevantes é a Família. Por outro lado, esses trabalhos, cada um à sua maneira, operam como tecnologias contra-hegemônicas de gênero, uma vez que são atos estético-políticos de resistência e subversão às representações hegemônicas, bem como de invenção e visibilidade de outras possíveis performatividades masculinas: dissidentes, desviantes, efeminadas, selvagens, “viadas”, “de cauda longa e movimentos imprecisos”, em queda, “fracassadas”, etc.

III

Igualmente são tecnologias contra-hegemônicas de gênero, uma série de espetáculos e performances autoficcionais que produzem rupturas no imaginário hegemônico pela simples presença de corpos historicamente excluídos das artes da cena e que, antes mesmo de qualquer relato vocalizado sobre as experiências vivenciais dos artistas, constroem dramaturgias que, como afirmam Adriana Schneider Alcure e Thiago Florêncio, “adquirem potências porque conectadas a corpos específicos” (Alcure; Florêncio, 2017, p. 95). Refiro-me a trabalhos protagonizados por corpos em dissidência com o modelo ocidental de homem e masculinidade representado pelo corpo branco, com pênis e com suas medidas e proporções entendidas como “perfeitas”. Lembremos do Homem Vitruviano de da Vinci. Como vimos no capítulo dois, são esses corpos que historicamente ocupam e dominam o centro da cena. Nosso olhar como espectadores se habituou com a não representação ou sub-representação de corpos negros, trans, com deficiência ou qualquer outro que não se encaixe nesse modelo ideal. Na tradição dramática ocidental, quantos são os personagens negros, trans e/ou com deficiência? E, quando existem, quantos conseguem escapar de representações estereotipadas, racistas, masculinistas, cis-heteronormativas, capacitistas? Mais: no cenário teatral brasileiro, quantos são os coletivos majoritariamente formados por artistas negros, trans ou com deficiência? E, quando existem, por quanto tempo conseguem se manter em atividade? A verdade é que, “no espelhamento perverso da sociedade brasileira” (Ibidem, p. 95), tais corpos ainda são pouco vistos nas artes da cena.

Contudo, já há algum tempo, diversas proposições artísticas enfrentam esse contexto, colocando-se como atos estético-políticos que resistem à marginalização, enfrentando o que a pesquisadora Leda Maria Martins (2021) chama de *pedagogias da ausência e exclusão sistêmica* presentes nas artes da cena. No caso da cena afrocentrada, por exemplo, desde o início do século XX pelo menos, observamos uma série de iniciativas que visam à criação de dramaturgias e estéticas que, como afirma a autora, refletem as perspectivas, as epistemologias, as experiências de vida, os saberes e os acervos performáticos ligados as diferentes matrizes africanas e afro-brasileiras, opondo-se ao modo dominante do fazer teatral que toma a branquitude como norma¹⁰³. Essas contribuições, cada vez mais, estudadas e divulgadas em

¹⁰³ São exemplares as contribuições de De Chocolate com a Companhia Negra de Revista, de Abdias do Nascimento e Maria do Nascimento com o TEN – Teatro Experimental do Negro, de Haroldo Costa com o Teatro Folclórico Brasileiro, de Ubirajara Fidalgo e o TEPRON – Teatro Profissional do Negro, de Nivalda Costa com a Companhia Testa, de Ruth Souza, Léa Garcia, Grande Otelo, Milton Gonçalves, Chica Xavier, entre outros tantos.

livros, teses, dissertações e em materiais diversos, inspiram, na cena contemporânea brasileira, o surgimento de coletivos e espetáculos protagonizados tanto por artistas negros, quanto por outros sujeitos dissidentes interessados nos debates identitários e em fazer da cena um território que enfrenta o sistema de representação hegemônico excludente e estereotípico.

Referindo-se à cena afrocentrada contemporânea, o diretor e pesquisador teatral José Fernando de Azevedo argumenta que o corpo negro não constitui apenas tema, mas é também testemunho, forma, palco e cena. “A presença do corpo preto na cena torna incontornável seu poder de demonstração, já que um corpo preto não representa, um corpo preto é um preto” (Azevedo, 2018, p. 9). Para o autor, se os corpos brancos se misturam de maneira “natural” com a cena em sua forma dominante, a emergência dos corpos negros na cena produz abalos na estrutura hegemônica do fazer teatral, nos impondo a seguinte pergunta: que cena é esta? Entendo que o mesmo questionamento pode ser feito para espetáculos e performances que promovem a irrupção de corpos trans e/ou com deficiência, uma vez que, em uma sociedade estruturada por relações de poder masculinistas, cis-heteronormativas, racistas e capacitistas, além de branco, o corpo que apresenta uma relação simbiótica com a cena é cis e sem deficiência. Por sua vez, parafraseando Azevedo, a presença de corpos trans e/ou com deficiência, ainda que brancos, pode tornar incontornável seu poder de demonstração, sua força indexical. Sendo assim, questiono: o que podem estética e politicamente trabalhos autoficcionais produzidos por homens negros, trans e/ou com deficiência? Quais possibilidades promovem?

Em *violento*. (2017), espetáculo de Preto Amparo e direção de Alexandre Sena, as potências estético-políticas da irrupção do corpo preto na cena podem ser percebidas desde o fato que suscitou a sua criação. O trabalho é fruto do desdobramento de uma cena curta apresentada em uma ocupação artística na Universidade Federal de Minas Gerais, na qual o ator aparecia totalmente nu. Todavia, depois da primeira apresentação, o trabalho foi censurado. A “escola fechou as portas para que as pessoas não vissem um corpo nu e negro ali. Sendo que vários corpos nus já tinham estado ali, mas todos brancos” (Amparo apud Alves, 2018). Ora, a presença dos corpos brancos na cena, ainda que pelados, não produzem efeitos de estranhamento nas nossas percepções, nem atritos com o imaginário dominante racista. Por outro lado, a simples irrupção do corpo de Amparo, principalmente nu, constitui um gesto estético-político tão potente de enfrentamento, que é lida por este mesmo imaginário como um ato violento e, em virtude disso, alvo de atitudes reacionárias e racistas, como as que resultaram na censura. A partir dessa situação, desdobra a cena na criação do espetáculo, apresentando a trajetória de um jovem negro atingido pelo racismo estruturador de uma sociedade que se

construiu a partir de um processo histórico colonial e escravocrata que traduz a experiência da negritude a diferentes expressões de violência, presente nas abordagens policiais, no encarceramento em massa e no genocídio da população negra, bem como na hipersexualização e objetificação dos seus corpos.

violento. instala no território dramático uma experiência. Uma imersão no pensamento do que é a negritude em diálogo com o que pode ser/estar contemporâneo. O processo histórico colonial brasileiro traduziu a experiência da negritude a uma expressão de violência. O espetáculo se apropria desta violência como artifício estético e criativo, para rasurar, perfurar, e (re)configurá-la enquanto signo. Uma prática que busca elaborar formas de subjetividades pretas esteticamente. Cenicamente é através de uma série ritmada de atos, que trabalham sob uma superfície de signos, que a obra busca reenviar a ancestralidade negra para um certo repertório contemporâneo de imagens da violência. O espetáculo envolve dois vetores inseparáveis: o trabalho sofisticado sobre os sentidos e o aspecto brusco, irrepetível, da produção de acontecimento e de convívio. Ou seja, é uma experiência que busca produzir novas possibilidades de se pensar a estética negra no âmbito cênico/artístico/cultural.¹⁰⁴

Figura 20: Preto Amparo no espetáculo *violento*.



Foto: Pablo Bernardo.

Como destaca a pesquisadora Soraya Martins Patrocínio (2021), em sua tese de doutorado, em *violento*., a possível reelaboração estética das subjetividades negras se dá por meio de um gesto artístico que faz com que o corpo de Amparo seja texto. Um texto proferido no e a partir do cruzamento entre diferentes planos sensoriais, tais como um carrinho de polícia de brinquedo, o pó de café, a pipoca, a fumaça, um balde com água, uma lata de cerveja, entre

¹⁰⁴ Citação retirada do site do espetáculo, disponível em: <https://picumah.com/violento/>. Acesso em 22 fev. 2024.

outros, bem como as experiências vivenciais, as memórias encenadas e o silêncio, todos se aliando a presentificação do corpo do ator. O resultado é, ainda segundo a autora, “uma performance elaborada nas delicadezas sinestésicas, ditas a partir dos não ditos da própria linguagem e da violência racial brasileira ancorada no mito da cordialidade. É violentamente doce” (Patrocínio, 2021, p. 102).

Figura 21: Clayton Nascimento no espetáculo *Macacos*.



Foto: Noeli Nájera.

O espetáculo *Macacos*¹⁰⁵ (2016), criado pelo ator e diretor Clayton Nascimento, também tem como objetivo abordar e denunciar o racismo que estrutura historicamente sociedade brasileira em suas relações políticas, econômicas, jurídicas, culturais, pedagógicas e familiares. O processo de criação do espetáculo teve como mote o ataque racista sofrido pelo goleiro Aranha durante um jogo de futebol em 2014. Na época, o então jogador do Santos foi chamado pela torcida do Grêmio de “macaco”, um dos xingamentos mais utilizados para ofender pessoas negras por todo o mundo, reforçando a representação estereotipada de corpos pretos como não

¹⁰⁵ *Macacos* estreou no Centro Cultural São Paulo em 2016 e, desde então, já circulou por inúmeros festivais pelo Brasil, recebendo diversas premiações, entre elas, o de melhor atuação no Prêmio Shell e APCA.

humanos, animalizados, primitivos, selvagens. Acompanhado apenas de um batom vermelho, o ator procura recontar a história do Brasil da perspectiva de um homem preto e, para tanto, concebeu uma dramaturgia que a partir de pesquisa sobre fatos que não estão nos livros didáticos oficiais, de histórias de racismo vivenciadas por outros artistas pretos, tais como Elza Soares e Machado de Assis, de entrevistas com mães que perderam seus filhos para o genocídio da população preta, perpetrada principalmente por um Estado policial e de estatísticas coletadas no Atlas da Violência do IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – e no IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, bem como de suas próprias experiências vivenciais. Segundo Nascimento,

MACACOS faz um jogo entre arte cênica, as palavras, os fatos e o discurso para debater com o público a violência do racismo que sempre esteve presente na sociedade brasileira. Walter Benjamin diz que “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim, (...) considera sua tarefa escovar a história a contrapelo”; por isso o texto reforça o compromisso de se comunicar com o povo negro, mas agora, com o nosso olhar (Nascimento apud Episódio, s/a, s/p).

Outro trabalho que procura “escovar a história a contrapelo” e se comunicar com a população negra a partir do seu próprio olhar é *Museu dos Meninos* (2019), um projeto transdisciplinar e multimídia concebido pelo performer Maurício Lima, cujas ações acontecem nos mais diversos campos artísticos: audiovisual, artes visuais e artes da cena. Tudo começa com a criação de um museu digital¹⁰⁶ que abriga um acervo de vídeo-depoimentos nos quais jovens negros (em sua maioria, homens), entre 15 e 29 anos, moradores das favelas que integram o Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, contam suas experiências vivenciais e buscam imaginar a favela que desejam no futuro. Trata-se, como afirma o site do projeto, de um “exercício contínuo e coletivo de futuridades impossíveis para o povo preto e favelado”. Da maneira como eu percebo, a importância deste gesto estético-político se reforça quando lembramos que são os jovens homens pretos e periféricos nessa faixa etária, que têm, com frequência, os direitos ao futuro e a vida interditados por uma violência racista e policial que os transforma na grande maioria das vítimas de homicídio no Brasil.

Do desdobramento desse trabalho, surge o espetáculo *Arqueologias do Futuro*¹⁰⁷ (2023), com direção e dramaturgia de Lima em parceria com Fabiano de Freitas, como “um levante na

¹⁰⁶ Disponível em <https://www.museudosmeninos.com.br/sobre>. Acesso em 20 fev. 2024.

¹⁰⁷ *Arqueologias do Futuro* foi idealizada para estreiar no *International Community Arts Festival*, em Rotterdam, na Holanda, em 2020. Todavia, a estreia foi cancelada em virtude da epidemia da COVID-19. O espetáculo estreou, enfim, no Festival de Curitiba em 30 de março de 2023.

luta anti-racista e contra o genocídio do povo preto¹⁰⁸. Nele, o ator está sozinho em cena. Primeiramente, no escuro, invisível, questiona se os espectadores o veem. Aos poucos, vai revelando partes do seu corpo através de pequenos feixes de luz produzidos por uma lanterna. Coloca em questão, assim, um sistema de representação que historicamente excluiu os corpos pretos dos espaços de aparecimento. “O que a presença desse corpo fala?”, questiona o espetáculo. Mais: “Quais corpos são vistos e ouvidos? Quem tem direito de narrar suas próprias histórias?” (Museu, s/a). Ao misturar suas memórias pessoais aos depoimentos coletados no museu, ele carrega em si um nós. Aquele “eu” em cena não é apenas o do performer Maurício Lima, mas com força indexical, aponta para as vivências de uma coletividade, de uma determinada parcela da população que, em uma sociedade estruturada por relações de poder racistas, é a mais abatida. Porém, como o próprio título do espetáculo já diz, se o performer escava as experiências vividas, não é apenas para dar a ver as violências. Acima de tudo, é para construir, nas brechas, espaços de imaginação e invenção de futuros. Não o futuro como algo “que há de vir, mas o que já é, de corpos vivos e em movimento” (OMUSEUDOSMENINOS, 2023). Dessa forma ainda, opõe-se às violências racistas e masculinistas ao propor um corpo que reivindica o direito de existir através do dançar e do brincar.

Figura 22: Maurício Lima em *Arqueologias do Futuro*.



Foto: Dayana Jacqueline.

¹⁰⁸ Retirado do site <https://www.museudosmeninos.com.br/sobre>. Acesso em 20 fev. 2024.

Por sua vez, embora, nos últimos anos, na esteira do manifesto *Representatividade Trans Já*¹⁰⁹ (2018), produzido pelo *MONART – Movimento Nacional de Artistas Trans*, artistas trans, travestis e não binários tenham conseguido, ainda que aquém do que seria de direito, irromper nos espaços de aparecimento em busca de escapar das representações estereotípicas e enfrentar o apagamento de suas existências, a exclusão e a invisibilização de corpos transmasculinos é ainda mais notável na cena teatral brasileira. Esse é o motivo que levou Leo Moreira Sá e Daniel Veiga, dois homens trans que atuam em diversas funções no fazer teatral, a fundarem em 2020 o *CATS – Coletivo de Artistas Transmasculines*¹¹⁰, a partir do lançamento de uma Carta Manifesto¹¹¹. O objetivo era reunir artistas transmasculinos dos diversos segmentos (teatro, cinema, circo, música, literatura, artes plásticas), para juntos lutar por políticas públicas, enfrentar a exclusão de seus corpos dos espaços artísticos e produzir visibilidade e outras narrativas sobre suas experiências. Este último aspecto pode ser encontrado nos espetáculos autoficcionais *Lou e Leo*¹¹² (2013), de Sá, “pioneiro em representatividade transmasculina nos palcos brasileiros”¹¹³, e *Filho Homem*¹¹⁴ (2020), produzido durante o período de isolamento social em decorrência da pandemia de Covid-19 por Bernardo de Assis, bem como nas proposições artísticas do performer Miro Spinelli¹¹⁵.

Dirigido por Nelson Baskerville, *Lou e Leo*, por meio de estrutura cênico-dramatúrgica que não respeita uma ordem cronológica, apresenta a trajetória pessoal e o processo de transição do ator, passando por sua infância no interior de São Paulo, quando ainda era conhecido pelo nome morto de Lourdes Helena (Lou), pela época em que era baterista da banda punk feminista *As Mercenárias*, pelo seu relacionamento de 10 anos vividos com a travesti Gabriela Bionda,

¹⁰⁹ MONART. Carta aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgênero. In: **Revista Cult**. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/carta-aberta-do-movimento-nacional-de-artistas-trans/>. Acesso em 28 fev. 2024.

¹¹⁰ **CATS_TRANS**. Perfil do CATS - Coletivo de Artistas Transmasculines no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/cats_trans/. Acesso em 26 fev. 2024.

¹¹¹ CATS – Coletivo de Artistas Transmasculines. **Carta Manifesto - Coletivo de Artistas Transmasculines (CATS)**. YouTube. 04 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zhNIYBatM6I>. Acesso em 28 fev. 2024.

¹¹² Lou e Leo estreou em junho de 2013 no Espaço Cênico Adhemar Guerra, do Centro Cultural São Paulo.

¹¹³ Citação retirada do perfil de Leo Moreira Sá no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cmj55ru0v5/?img_index=1. Acesso em 26 fev. 2024.

¹¹⁴ *Filho Homem* foi contemplado no edital do Itaú Cultural e estreou, em 2020, na plataforma digital Zoom durante o período de isolamento social em decorrência da pandemia de Covid-19. O espetáculo ainda abriu o evento *Todos os Gêneros: Mostra de Arte e Diversidade – 7ª edição: masculinidades, do Itaú Cultural*.

¹¹⁵ **MIRO SPINELLI**. Site do performer Miro Spinelli. Disponível em: <https://www.mirospinelli.com/>. Acesso em 26 fev. 2024.

por sua prisão pro tráfico de drogas, entre outros. Já *Filho Homem* é uma cena curta¹¹⁶ de aproximadamente 12 minutos apenas, na qual Assis, utilizando a câmera de um celular, compõe com seu corpo, sua voz, o espaço e poucos elementos (fios de lã e ceda vermelhos, um caderno, bolinhas de gude e uma saia preta), uma dramaturgia que trata das diferenças e proximidades na criação de dois irmãos, um socializado para ser homem e outro, seu caso, para ser uma mulher. Aborda assim temas relacionados à descoberta da transexualidade e à violência transfóbica vivenciada dentro e fora do seio familiar, bem como ao amor e à relação afetiva de Assis com seu irmão. Entendo que ambos os trabalhos, além de reelaborarem cenicamente as experiências vivenciais de dois homens trans, marcadas tanto pela violência e preconceito, quanto por momentos de prazer e afeto, podem atuar como performances de possibilidades ao produzirem outros olhares sobre as existências transmasculinas.

Já o trabalho de Miro Spinelli, como o próprio performer afirma, está intimamente conectado com seu processo de transição de gênero. “Esta co-incidência entre a prática performativa e o início dos trânsitos de gênero se dá, acredito, pela capacidade que a performance pode ter de acessar saberes e desejos do corpo que são sistematicamente soterrados por sofisticadas tecnologias de poder” (Spinelli apud miguel, 2021, p. 115). Suas performances também vão de encontro com determinadas representações de masculinidade que propagam inalcançáveis expectativas em relação à imagem ideal do corpo que se deve possuir para ser validado como “homem de verdade”. Além da presença do pênis imposta pelos discursos essencialistas, de ordem divina ou biológica, que reproduzem a lógica cis-heteronormativa, basta percorrermos o *feed* e os *stories* do Instagram para percebermos que o modelo hegemônico de masculinidade exige também corpos magros, malhados, musculosos, “saudáveis”, viris, atléticos, heróicos, corpos-armaduras. Corpos que, como afirma J. J. Bola, “são reservados para os atletas profissionais, mas que, de repente, parecem acessíveis com toda a facilidade do mundo para os homens comuns” (Bola, 2020, p. 113), desde que se dediquem, frequentem a academia e façam as dietas corretas. Logo, por essa lógica neoliberal, para ser um homem vitruviano contemporâneo, basta trabalhar duro. Entretanto, como afirma o autor, trata-se de um mundo de fantasia e, portanto, para a grande maioria dos homens configura tarefa impossível se adequar a esse modelo. A consequência desse fracasso, muitas vezes, é a angústia e o medo da castração, que pode resultar, como vimos, em uma inflação fálica e na busca por

¹¹⁶ ASSIS, Bernardo de. **O Filho Homem**. YouTube. 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AH-5Z6vXZZI&ab_channel=BernardodeAssis. Acesso em 26 fev. 2024.

reforçar imagens idealizadas de si mesmo e de sua performance de masculinidade na tentativa de esconder o fracasso em ser um “homem de verdade”.

Figura 23: Miro Spinelli em uma das ações de *Gordura Trans*.



Site de Miro Spinelli.

Por sua vez, atuando nas imbricações entre performance, escrita, artes visuais e teoria, Spinelli enfrenta tais representações, ao criar trabalhos interessados nas intersecções entre a subjetividade de um corpo gordo transmasculino e diversas materialidades. Esse é o caso, por exemplo, do projeto artístico continuado e seriado *Gordura Trans*, composto, quando escrevo esta tese, por “18 números, entre ações ao vivo, fotografias, texto e instalações”¹¹⁷ que investigam a potência de transformação da presença do performer na relação com diferentes materiais gordurosos, a saber: óleo de soja, óleo de babaçu, gordura vegetal hidrogenada, azeite de dendê, azeite de oliva, graxa azul, manteiga, manteiga de amendoim, banha, spray culinário, chantilly, maionese, sebo bovino. Já, *El Varón* (2016) é um experimento artístico desenvolvido durante a Residência PPPP - Programa Público de Performance Península, em Porto Alegre/RS, e pesquisa a construção do modelo hegemônico de masculinidade, interessando-se pela desmontagem do Falo, por meio de uma ação de longa duração no qual o corpo transmasculino

¹¹⁷ Retirado do site de Miro Spinelli, disponível em: <https://www.mirospinelli.com/>. Acesso em 26 fev. 2024.

do performer compõe, no espaço, com uma estaca de ferro. Parafraseando a artista-pesquisadora mariah miguel, quando escreve sobre o trabalho de Spinelli em sua dissertação de mestrado, se os regimes de poder exterminam, simbólica e materialmente, corpos não hegemônicos, entre eles, evidentemente, os corpos de homens trans e/ou gordos, *Gordura Trans*, *El Varón* e outros trabalhos do performer apresentam forças, potências estético-políticas que podem ser ativadas e que “são capazes de emancipar esses corpos, de afirmar a vida em suas infinitas manifestações” (miguel, 2021, p. 116).

Figura 24: Miro Spinelli na performance *El Varón*.



Site Miro Spinelli.

Igualmente enfrentam esse imaginário que impõe corpos “saudáveis”, musculosos, viris e com medidas e proporções consideradas “normais” como representantes do modelo hegemônico de masculinidade, trabalhos que fazem emergir na cena corpos com deficiência, lidos, pela economia simbólica masculinista, como frágeis, vulneráveis, “doentes” e, logo, menos homens. O ator João Vicente, que, em 2020, foi diagnosticado com Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA), uma doença rara neurodegenerativa, afirma que temos uma “visão de colonizados sobre a doença. Essa visão do enfermo é muito próxima aos marginais, ao pobre, ao louco, aos desvalidos, os marginais de todas as formas. Então, eu me via assim, realmente muito próximo dessas pessoas que não são vistas como normais” (Vicente; Mordente, 2022, p. 171). O ator afirma ainda que “a ELA é uma doença que é quase o antiteatro, porque te

imobiliza, imagina um dançarino que tenha ELA? Te impossibilita de fazer o teu trabalho” (Ibidem, p. 173). Na verdade, entendo que, se se trata de um antiteatro é apenas na medida em que tomamos com teatro única e exclusivamente um fazer artístico estruturado por um projeto moderno que, conforme destacado por André Lepecki (2017), tem por fundamento um sujeito cinético e uma ontologia do movimento, com sua fantasia de circulação livre e constante de corpos automoventes em um chão supostamente liso.

Figura 25: João Vicente em *A Ilha do Farol*.



Foto: Clarice Lissovsky.

Vicente coloca essa “visão de colonizados” em questão com a criação de seu espetáculo autoficcional *A Ilha do Farol*¹¹⁸ (2022), no qual, em uma cadeira de rodas e com os movimentos reduzidos, expande as fronteiras do fazer teatral, possibilitando a irrupção e reivindicando as potências de vida de um corpo que está gradualmente parando, mas que, ainda assim, se mantém em movimento constante, pois, nas palavras do ator, “o movimento é anterior ao corpo, o movimento é a causa do corpo. (...) Não é o corpo que gera o movimento, é o movimento que

¹¹⁸ *A Ilha do Farol* foi contemplado no edital Cultura Inclusiva nas Redes – SECEC e estreou durante o Festival Integrado de Teatro da UNIRIO – FITU 22. Depois realizou temporadas no Teatro Ipanema e Teatro Sérgio Porto

gera o corpo. Você e o corpo é um resultado do movimento” (Ibidem, p. 184). Além disso, ao reelaborar poeticamente a sua experiência com a doença, da perspectiva que defendo nesta tese, dá a ver performatividades masculinas em dissenso com as representações impostas pelo imaginário dominante.

*

Como afirmei no começo do capítulo, o território do *Teatro Performativo Autoficcional* é vasto, híbrido e múltiplo e, portanto, esse panorama não tem a pretensão de ser exaustivo, mas simplesmente apresenta algumas das potências estético-políticas de espetáculos e performances autoficcionais, observando rapidamente como, abordando ou não diretamente o tema da masculinidade, podem resistir e subverter as representações hegemônicas. Em síntese, aponte, primeiramente, que tais cenas podem ser espaços de experiência que, simultaneamente, expõem e reinventam o sujeito, dando a ver performatividades masculinas estruturadas a partir de corporeidades abertas, porosas, passivas, penetráveis etc. Destaquei ainda como, algumas vezes, essa recriação de si mesmo opõe-se a um modelo de masculinidade que, ao operar em uma economia simbólica binária, impõe a abjeção de tudo aquilo que socialmente é considerado como feminino, por meio da identificação com figuras femininas, como é o caso de *Laura e Mamãe*.

Além disso, evoquei proposições artísticas protagonizadas por artistas que apresentam performatividades masculinas entendidas como *subalternas* ou *marginalizadas* dentro do sistema hegemônico de relações de gênero e, dessa forma, dando a ver outras possíveis narrativas sobre suas existências e modos de estar no mundo, enfrentam as representações estereotípicas. Por fim, no último grupo, me referi ainda a espetáculos e performances nos quais, além de todas as possibilidades apontadas acima, a simples emergência de determinados corpos, no caso negros, trans e/ou com deficiência, produz efeitos de estranhamento nas nossas percepções colonizadas por um imaginário racista, cis-heteronormativo e capacitista. Agem, portanto, como atos estético-políticos de descolonização e enfrentamento às “pedagogias da ausência e da exclusão sistêmica” (Martins, 2021, p. 167) que estruturam as artes da cena em seu fazer dominante.

Nas próximas páginas, aprofundo a investigação de algumas dessas possibilidades e apresento outras a partir da análise dos seguintes espetáculos: *O Espigão* (2020), *Luís Antônio-Gabriela* (2011) e *Tripas* (2018). Para tanto, me propus a escrever três cartas direcionadas a respectivamente, uma tia, minha irmã e meu pai, procurando articular as questões abordadas pelos trabalhos com experiências pessoais relacionadas à performatividade de gênero dentro da instituição Família.

CAPÍTULO V – CARTAS

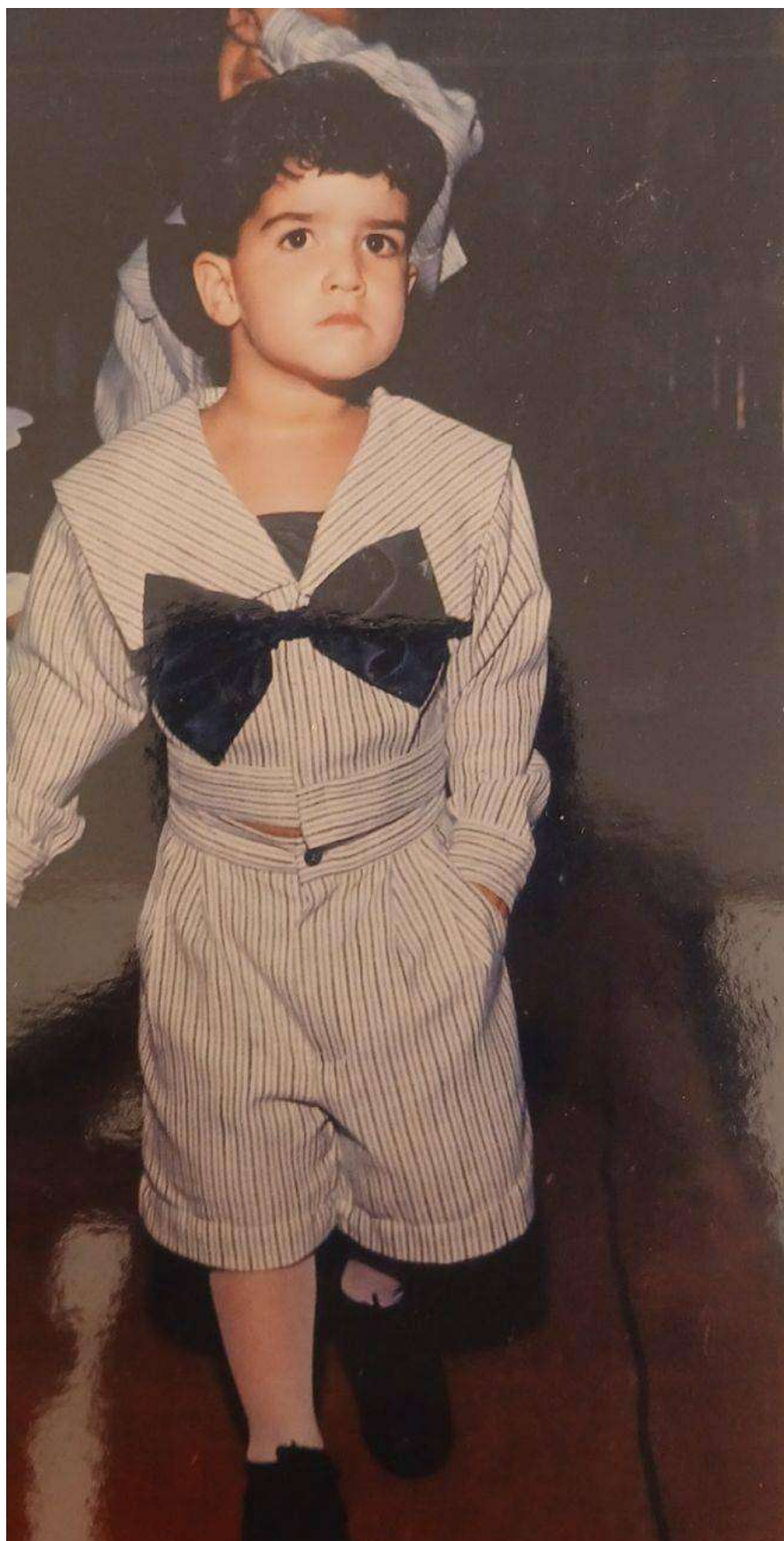
CARTA #1 – O ESPIGÃO

A/C: uma tia

Qual o foco do problema? A minha irmã beijou a minha namorada e o pai dela fala que eu não fui homem de verdade. Um tio diz que a mariah só está com mulher porque não experimentou homem de verdade. Homem de verdade? O que é ser homem de verdade? Alguém me explica! Por favor! O que eu preciso fazer? O que eu preciso fazer pra ser homem de verdade? Que coisa cansativa isso de ser homem de verdade. Qual o foco do problema? E se fosse o contrário? E se um homem de verdade só está com mulheres justamente porque não experimentou outro homem de verdade? Ou se fosse meu irmão a beijar minha namorada? Ou ainda se fosse eu a roubar a namorada da minha irmã? Seria um homem de verdade? Processa? Ou faz festa? Por que onde está a porra do foco do problema?

Trecho da dramaturgia de O Espigão

Figura 26: Pajem no casamento de uma tia.



Fonte: Acervo pessoal.

Querida tia, tudo bem?

Começo essa escrita tendo à minha frente uma foto que você me deu certa vez de aniversário, na qual estou de pajem no seu casamento. Eu tinha quantos anos? Dois? Três? Eu acho que dois. Estou sozinho na foto, vestindo bermuda e camisa brancas com listras azuis, uma grande gravata borboleta preta bem no meio do peito, uma meia fina branca e um sapato preto que, se a memória não me engana, era bem maior que meu pé e estava preenchido com algodão para ficar bem preso. Uma das mãos está enfiada no bolso, enquanto a outra não aparece na foto, mas imagino que devia estar entregue à mão da daminha de honra. De cara séria, eu caminho em direção ao altar. Na verdade, são duas cópias de uma mesma foto que ganhei em dois aniversários diferentes. A primeira, recebida nas comemorações dos meus 28 anos, foi impressa numa folha A4 e, no verso, você recorda o dia do meu nascimento e declara que ser convidada para ser minha madrinha foi o convite mais importante que alguém poderia receber. Fala ainda sobre como eu sou alguém “completamente aberto ao que o mundo tem para oferecer” e que você tinha aprendido com meu “jeito de ser e viver” que “nem todas as pessoas são iguais e sonham com as mesmas coisas”. E, além das habituais felicitações de aniversário, termina lembrando que fiz xixi no altar da igreja durante seu casamento. Já a segunda foto-presente foi me dada quando completei 30 anos e é um pouco menor, ocupando um terço do espaço de uma folha A3, sendo que você utilizou os outros dois terços para escrever, entre outras coisas, que sou, “no mínimo, uma pessoa diferente das demais” e que eu não aceitava o que a vida tinha “programado” para mim, ou melhor, o que, estaria “programado para todos nós”. Isso porque, ainda segundo você, eu não teria os “valores impostos pela sociedade”, mas valores que eu mesmo construí.

Tia, me dei conta de que nunca te respondi o que você escreveu em cada uma dessas cartas. Quero te dizer que eu penso muito nos sentidos dessas frases. Fico feliz em saber que você me respeita e valoriza, ainda que eu tenha um jeito de viver e pensar a vida diferente do seu. Mas, por outro lado, eu sinto que esse “não aceitar” o que está supostamente programado não constitui um desvio tão grande daquilo que você considera aceitável e, por isso, ainda permite que meu “estilo de vida” seja respeitado. Digo isso porque sei que a sua forma de ver o mundo não aceita todos os outros modos de ser e viver. Não é mesmo? Isso fica explícito em sua reação quando a Paula, minha irmã, terminou o relacionamento com uma de suas últimas namoradas e brincou dizendo que estava aberta a se relacionar com homens. Na ocasião, você, dona de uma renomada loja de roupas da cidade em que mora, disse que, se isso acontecesse, renovaria todo o armário dela. Ou ainda quando você insiste em impedir que ela fale de seu

relacionamento lésbico na frente do meu avô porque isso confundiria a cabeça dele. Não te parece minimamente irracional isso, considerando que ele, com um quadro avançado de demência, mal consegue se lembrar de onde está, qual a sua idade, o nome de muitas pessoas da família, entre outras coisas? A sua forma de ver a vida não respeita e valoriza a existência de pessoas LGTQIAPN+. E mesmo que vocês tenham uma convivência respeitosa e até carinhosa, dentro da lógica do “respeito, mas não aceito”, isso não impede a violenta e reiterada negação da homossexualidade da Paula. Ou estou equivocado? Te pergunto, tia, até onde uma pessoa pode ser diferente, sonhar, desejar ou amar de forma distinta daquilo que foi supostamente programado para que continue a ser valorizada e visibilizada em toda a sua inteireza?

E pensar nisso me leva a questionar o que pode significar a palavra “programado”? O que você entende como aquilo que está “programado” para todos nós? Entendo que, quando você fala que eu não aceito o que está programado, está se referindo a minha escolha profissional e não a alguma questão de gênero e/ou sexualidade, embora eu saiba que você veja o teatro como um território de risco ao imaginário masculinista e cis-heteronormativo. Não foi por isso que você proibiu seus filhos de participarem de cursos de teatro e dança na infância? Não estava ali presente o medo de que eles “virassem gays”? Talvez, você não tenha nem se atentado a essa questão na escrita, mas eu peço licença para falar sobre aqui. Tia, de tudo que já escutei, percebo que você acredita na existência de um gênero e/ou sexualidade “verdadeira” previamente programada para todos nós. Uma programação divina ou natural, binária e que nos é revelada no ultrassom com a afirmação da autoridade médica: é “menino” ou “menina”, caso o bebê tenha, respectivamente, pênis ou vagina. Deus criou o homem e a mulher, ambos sempre coerentemente cis e heterossexuais. E ponto final. Não seria isso que está prévia e compulsoriamente programado para todos nós?

Aliás, lembrei-me que, há pouco tempo, saindo do aniversário de minha mãe, a Paula comentou a respeito de uma pessoa conhecida que se identificava como *queer* e outra tia, sua irmã, disse que não sabia qual a necessidade de ficar inventando novas palavras. “Se homem quer vestir de mulher, pode vestir, mas não precisa de uma palavra nova”, ela disse. A questão é que toda palavra, em algum momento, foi inventada. Palavras são inventadas e reinventadas o tempo todo. Por vezes, até nos esquecemos disso e as tomamos por naturais, como se tivessem estado sempre por aí. “Homem” e “mulher”, dentre todas as outras, também são palavras inventadas, são categorias social, econômica, política e historicamente construídas dentro de uma economia simbólica que organiza binariamente os corpos. Todavia, um dos efeitos mais poderosos dessa construção é invocar a si mesma como um “antes” não histórico, anterior à linguagem, como se “homem” e “mulher” fossem palavras que simplesmente descrevessem a

“realidade natural” de corpos com pênis e com vagina respectivamente, cada um deles com uma série de características inatas que os tornam, simultaneamente, opostos e complementares um ao outro. Nesse sentido, tia, o que está supostamente “programado” para nós mesmo antes de nascermos é essa “realidade natural” que se impõe como verdade, essência ou finalidade dos corpos e que pode ser “revelado” no ato de fala de um médico que, imbuído de sua autoridade científico-cis-heteronormativa, declara se é menino ou menina, qualificando o corpo como humano¹¹⁹.

ATRIZ: Eu amo essa família. Papai, mamãe, irmãos, irmã. Vocês têm ideia do quanto essa árvore alimentou meu imaginário sobre relacionamento ideal? Mas quem se encaixa? Meu pai sempre quis ter uma menina. E eu sou uma menina. Eu sou uma mulher. Eu sei que vocês sabem disso! Mas é que tem certas expectativas que esse modelo mulher joga na gente que tornam a coisa um pouco mais doloroso. Eu vou ficar no simples: nascer e usar vestidos cor-de-rosa, crescer e falar baixo, ter bons modos, não incomodar, me apaixonar por um menino de boa família, de preferência loirinho, cuidar desse namoradinho, casar com esse homem, ter um casal de filhos¹²⁰ (Morais, 2024, s/p).

Você bem lembra que, quando minha mãe engravidou da Paula, o ultrassom não “revelou” o “sexo” do bebê antes do seu nascimento. Logo, o médico, ao se mostrar incapaz de realizar o ato de fala que confere a marca do gênero “verdadeiro”, produz uma falha, um ruído nessa economia simbólica dominante. Há ali uma suspensão que só se resolveu quando minha irmã nasceu. Imagino o alívio que vocês devem ter sentido. “É uma menina”! Era preciso começar, então, o processo de enquadramento daquele corpo às fantasias impostas pelo imaginário hegemônico de gênero. Não à toa a família saiu correndo para comprar roupas rosas e outras “coisas de menina” nessa tentativa de ajustá-lo à sua “programação natural” que enfim se revelava no nascimento.

Isso tudo pode parecer trivial, mas se lembrarmos o quanto provocou de incômodo o fato de Renato e a Camila¹²¹, quando ficaram grávidos, optarem por não “revelarem o sexo” do bebê e optarem por um nome “agênero”, é possível percebemos o quanto esse processo é fundamental para o funcionamento do sistema hegemônico de relações de gênero que se

¹¹⁹ “Haverá humanos que não tenham um gênero desde sempre? A marca de gênero parece ‘qualificar’ os corpos como corpos humanos; o bebê se humaniza no momento em que a pergunta ‘menino ou menina?’ é respondida” (Butler, 2018b, p. 191).

¹²⁰ Desde sua escrita, *O Espigão* já sofreu algumas alterações e cortes em sua dramaturgia. A maioria dos trechos aqui citados foram retirados da última versão do texto, com as modificações realizadas durante a circulação do espetáculo no início do ano de 2024. Os trechos restantes foram retirados da dramaturgia publicada em *e-book* em 2021, após a temporada virtual do espetáculo.

¹²¹ Respectivamente, meu irmão e sua esposa.

reproduz por uma série de atos performativos que nos engendram como sujeitos: chá revelação, definição de um nome, escolha de cores para o enxoval e uma série de posturas, condutas e práticas consideradas adequadas para cada lado desse mundo binariamente dividido e que nos acompanham durante toda a vida. Essa “não revelação” opera uma subversão no imaginário e foi curioso observar a tentativa de todos na família por encontrar alguma inteligibilidade em um sistema em pane. O que poderiam comprar de presente? Quais cores eram permitidas? E quais brinquedos? Em geral, vocês preferiram buscar cores e objetos “neutros” ou esperar o nascimento para não correrem o risco do “erro” no ajustamento da criança às fantasias cis-heteronormativas. O que é uma pena, pois entendo que essa falha no sistema, em vez de limitar, pode ter como potência a multiplicação de possibilidades para além de um mundo estático de cores, objetos, práticas e desejos binariamente dividido.

Figura 27: Minha irmã Paula e eu.



Fonte: Arquivo pessoal.

Sendo assim, eu te pergunto: as palavras nas fotos-presentes teriam sido outras caso eu tivesse me desviado radicalmente dessa suposta programação? Sinto que, nessa perspectiva, não ver o “dinheiro”, o “conforto” e “posição social” como valores pessoais ainda é algo plausível e aceitável. Mas o que você escreveria se eu não fosse um homem cis-heterossexual? Tenho certeza de que essa não é a única foto minha que você tem, mas penso que o fato de a ter escolhido para me dar de aniversário – não uma, mas duas vezes – revela a fantasia a respeito do gênero ao qual eu devo incansavelmente incorporar. Veja bem: nela, eu estou fantasiado de “homenzinho”, com as roupas “adequadas” ao que foi supostamente programado (natural ou divinamente) e caminhando de mãos dadas com a daminha de honra. Trata-se, a meu ver, de uma espécie de reprodução da performance principal: o casamento, cerimônia que reatualiza as fantasias cis-heteronormativas. Então é como se, apesar do que você escreveu, a foto, contraditoriamente, buscasse me lembrar dessa fantasia a qual, não apenas eu, mas todas as pessoas devem se adequar.

Tia, você sabia que, na Idade Média, o pajem era um jovem acompanhante de algum rei ou príncipe? Tomo aqui o “Rei” como metáfora para o modelo hegemônico de masculinidade. O “Rei”: soberano, poderoso e viril, reinando em seu trono, intocável e inatingível, sobre todos nós, os “pajens” que precisamos servi-lo. E os sentidos para o verbo “servir” são muitos. Pode significar trabalhar em favor do Rei e se encarregar do funcionamento, bem como da manutenção de sua corte, do reinado masculinista. Denota também “fazer às vezes de algo”. Será que pajem serve para Rei? O que é fazer às vezes de Rei? Qual a performance necessária? “Servir” pode ser se adequar à finalidade para o que foi criado. A roupa de pajem me serve? Será preciso (se) ajustar para servir? Te conto que esse “Rei-modelo” sempre será inalcançável. Por mais que insistamos, a qualquer mínima falha nessa performance, corremos o risco de sermos expulsos da corte, de termos nossas cabeças cortadas. Nessa fábula, o pajem é habitado sempre pela angústia e pelo pavor da castração, seguidos, frequentemente, de tentativas violentas e sempre fadadas ao fracasso de provar que serve ao e para Rei. Como isso te parece? Não é, no mínimo, curioso que, seja essa a foto que você escolheu para me presentear duas vezes?

O problema é que essa “programação” é uma ficção que resulta de uma série de efeitos de atos performativos criadores de uma ilusão de “verdade” que exige a coerência cis-heterossexual entre corpo sexuado, gênero, prática e desejos sexuais. Uma construção tomada como natural que nos é imposta antes mesmo de nascermos e durante toda nossa vida, o que se torna, muitas vezes, um fardo, porque a tentativa de incorporá-la em nossas performances de gênero está fadada a um fracasso. Para mim, não interessa mais esse desgastado modelo de

“homem de verdade”. Urge inventar outras fábulas e, do modo como percebo, a cena teatral pode ser um território potente estética e politicamente para questionar as representações hegemônicas de gênero, destituir e decepar alguns Reis e imaginar outras possíveis formas de estar no mundo. É exatamente isso que, desde 2019, tentamos realizar com a criação do espetáculo *O Espigão*. Você já ouviu falar dele? Nele, tendo como mote uma história vivenciada por mim e pela Paula, procuramos desvelar as estruturas masculinistas e cis-heteronormativas que organizam a Família. A nossa família, mas, sobretudo, a Família enquanto uma das mais importantes e poderosas instituições reprodutoras dos modelos hegemônicos de gênero. Eu sei que você sabe do espetáculo e o que ele aborda, ainda que prefira ignorá-lo, o que, na minha perspectiva, é reflexo, mais uma vez, da violenta negação da homossexualidade da Paula. Mas, tia, não dá mais para continuar sem tocar no assunto e a escrita dessa carta resulta do desejo de diálogo e trazer essas questões à tona.

ATOR: Espigão é o ponto mais alto de uma serra ou de uma montanha ou de uma cordilheira. O ponto mais alto que divide o curso das águas da chuva. Tipo a Cordilheira dos Andes, sabe? Um espigão que corta a América do Sul do sul ao norte, dividindo as águas da chuva. Parte corre para o oeste até chegar ao oceano Pacífico; parte corre para o leste até chegar ao Atlântico. Espigão é um divisor de águas. Sempre olhei essa história como divisora de águas. A vida vem correndo numa direção, mas, de repente, toma sentidos inesperados. Vários, um para cada pessoa envolvida. Sentidos de direção. Sentidos de significados. E sentidos de sentir mesmo. Aí a Paula leu o que eu tinha escrito, começou a me contar tudo da perspectiva dela, me mandou um tanto de material, fotos, bilhetes, cartas. Eu acho muito importante contar essa história do ponto de vista dela (Morais, 2024, s/p).

Como você bem sabe, em 2005, Paula e eu nos apaixonamos pela mesma pessoa. O que talvez você não saiba é que, na mesma festa em que eu dei o primeiro beijo em minha primeira namorada, minha irmã se sentiu atraída pela primeira vez por uma mulher, que, no caso, era aquela que eu estava beijando. Eu nem me lembrava da presença da minha irmã naquela festa, tia. Esse é o primeiro espigão de toda essa história: a festa e a suspensão da ordem cotidiana da vida que desviou os sentidos esperados, “programados”, e produziu esse triângulo amoroso. Poucos meses depois do início do meu namoro, a mulher terminou comigo e iniciou um relacionamento com minha irmã. Segundo espigão: instauração de um nó cego incontornável na relação com minha irmã e anos de silêncio, feridas e mágoas. Somente em 2018, quando ela veio me visitar no Rio de Janeiro, entre algumas taças de vinho, conseguimos conversar sobre o assunto e ela me contou sua versão da história. Naquele momento, tudo o que eu imaginava saber, que julgava lembrar da história se rompeu, quebrou em infinitos pedacinhos, impossíveis de serem reencaixados. Ou, se havia a possibilidade de reencaixe, esse só poderia ser

temporário, precário, frágil. Tudo ficou suspenso, poroso e escorregadio. Não havia qualquer suposto controle da história. Essa conversa é o terceiro espigão e produziu em mim o desejo de ressignificar essa experiência, reelaborando-a poeticamente a partir do processo de criação do espetáculo.

No final de 2019, comecei a escrever a dramaturgia de *O Espigão* a partir de um curso ministrado pelo dramaturgo português Jorge Loureiro, realizada dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ. Nas minhas lembranças, recordo-me de Loureiro nos pedir que trabalhássemos tendo como mote um material que considerássemos uma espécie de “lixo pessoal”, ou seja, algo que, por algum motivo, pensávamos que era melhor jogar fora ou que não servia como material para uma criação artística. Confesso que eu não tenho certeza se esse pedido de fato aconteceu ou se é uma lembrança inventada, pois, quando perguntei para um colega que também participou da oficina, ele me respondeu afirmando que não se lembrava. Mas, de alguma forma, o que ressoa nas minhas memórias é que essa ideia foi indutora da escrita. Você consegue imaginar o porquê de eu considerar uma espécie de “lixo pessoal” os acontecimentos abordados em *O Espigão*? Penso, tia, que ela só pode ser tratada assim a partir das expectativas geradas por essa “programação” que me referia acima. O episódio narrado no espetáculo produziu uma ferida existencial e narcísica no meu ego, atingindo grave e profundamente a frágil e ilusória ficção chamada de “minha masculinidade”. Como tentativa de protegê-la e de não expor meu fracasso em incorporar a performance do “homem de verdade”, eu me silencie, não converso com ninguém, nem mesmo com amigos mais íntimos, pois “perder” a namorada para outra mulher, pior ainda, para a irmã mais nova corresponde a um fracasso na performance hegemônica de masculinidade.

Um fracasso que fica mais evidente quando o pai da minha ex-namorada me culpabiliza pelo relacionamento homossexual dela, afirmando que eu não tinha sido “homem de verdade”, ou quando um tio disse que minha irmã só estava com outra mulher porque não tinha experimentado um “homem de verdade”. Eu entendo, tia, que as falas desses dois homens adultos reproduzem as políticas hegemônicas de gênero que fazem de tudo para transformar os corpos em cis-heterossexuais, punindo, inclusive com a morte, todos aqueles que não se encaixam e se desviam. A performance do “homem de verdade” são todas aquelas que não apenas procuram se enquadrar às normas hegemônicas, mas que aprendem, na pedagogia do regime de poder masculinista e cis-heteronormativa, que são capazes de manter os outros homens e mulheres dentro de suas fronteiras com seu poder fálico. É esse sistema que tornou possível o julgamento de meu fracasso e minha culpa por não conseguir a manutenção da suposta heterossexualidade de minha ex-namorada. Também é ele que permitiu a sugestão da

contratação de um homem (supostamente um “homem de verdade”) para “comer” minha irmã para ela ver o que era bom e, assim, salvá-la, curá-la de sua dissidência sexual. Minha tia, você percebe como que, para tal sistema educativo, uma mulher se relacionar afetiva e sexualmente com outra mulher é mais criminoso do que um homem propor o estupro de uma adolescente de quatorze anos? É por isso que, dentro desse regime de poder, os acontecimentos abordados em *O Espigão* podem ser considerados como “lixo pessoal” a ser escondido e rejeitado a todo custo. Todavia, tia, eu defendo que a exposição na cena teatral de materiais constitui um gesto potente estética e politicamente de resistência e subversão a essa perspectiva, possibilitando a abertura para outros possíveis sentidos para tais experiências e ativando processos de subjetivação em dissenso com o modelo hegemônico de masculinidade.

No caso de *O Espigão*, o diálogo com a Paula foi um marco fundamental para essa mudança de perspectiva. Bem antes, é verdade, eu já havia conseguido ressignificar o episódio, entendendo sua complexidade, as reações violentas vivenciadas, principalmente pela minha irmã, e não lidava com ele mais como um “lixo pessoal”. Mas a conversa fez com que eu percebesse a potência dessa história enquanto matéria-prima para criação de um espetáculo que poderia escapar do risco de cair em um esquema estereotipado de vítima e vilão. Por essa razão, tia, decidi materializar o caráter divisor de águas tanto do fato, quanto daquele diálogo em um texto que apresentasse duas perspectivas daqueles acontecimentos e convidei Paula para que, juntos, trocássemos memórias e esquecimentos sobre tudo o que tínhamos vivido. Cada um desenhou a cronologia da história a partir do que se lembrava e fomos entendendo como as versões se encontravam e desencontravam, como as lembranças de um preenchiam os esquecimentos da outra e vice-versa. Assim, com o espelhamento entre os dois pontos de vista, o texto da peça também apresenta a estrutura de um espigão. Ele inicia como se fosse um monólogo, no qual apresento apenas a história a partir da minha perspectiva até que, no meio da peça, sou interrompido e a versão da Paula toma o centro da cena.

ATRIZ: Parou! Você não falou que ia contar a história da perspectiva da sua irmã. Voltou a falar de você. Tá enrolando.

ATOR: Peraí, mariah. Eu sei que você tá ansiosa e eu entendo a sua questão. Mas a sua história vai chegar. Mas, por favor, você não pode me interromper.

ATRIZ: Não. O que não pode é a minha história ficar pra depois. Não pode!

ATOR: Eu sei... É importante pra mim também. Você acha que eu não queria a família inteira aqui? Acontece que eu sou o único artista da família.

ATRIZ: Eu tô aqui. Eu sou a sua irmã.

ATOR: Eu não tô entendendo.

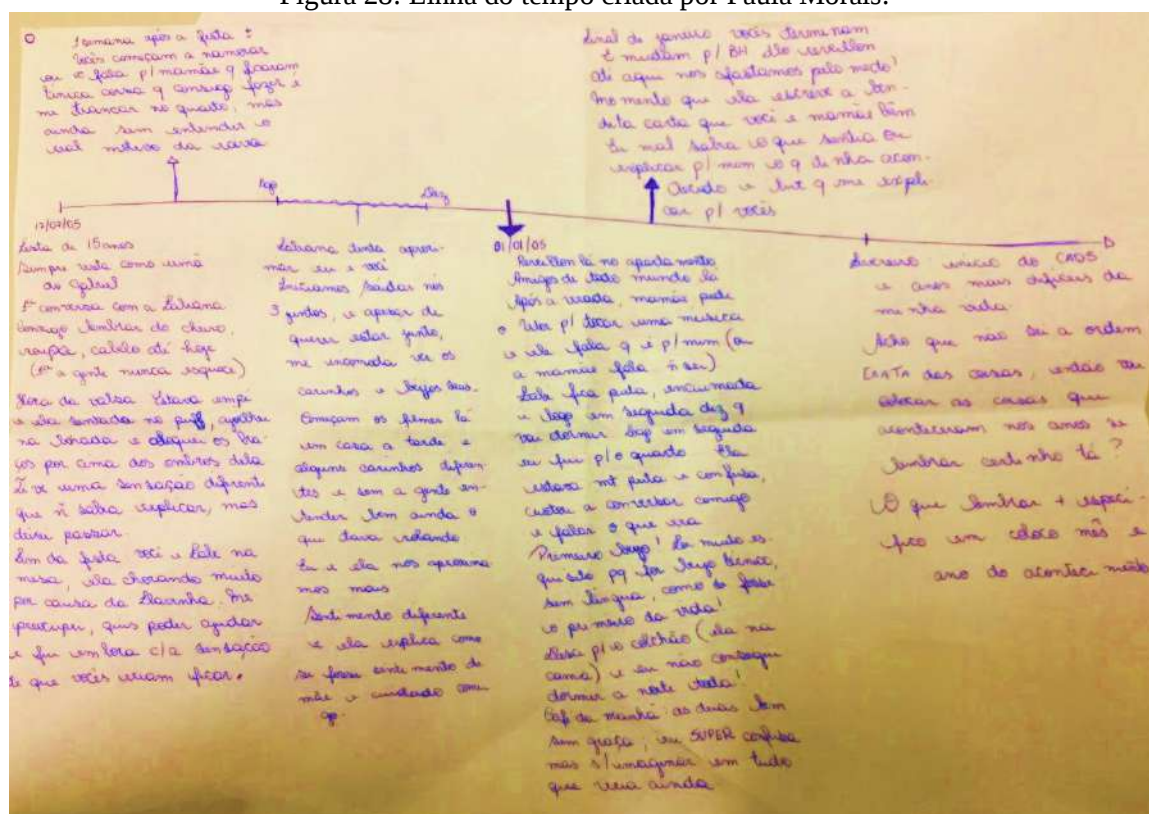
ATRIZ: O que que você não tá entendendo, Gabriel. É outra perspectiva. De mulher, sapatão... Um pouquinho diferente da sua.

ATOR: (pausa) Tá... mas você não sabe o que eu escrevi aqui. Não é simples assim!

ATRIZ: É simples, sim. Eu sei a história (Morais, 2024, s/p).

Dessa forma, eu não pretendia revelar uma suposta verdade dos fatos, mas apostar no caráter ficcional de toda narrativa de si, embaralhando documentos ficcionais e não-ficcionais e brincando com lembranças, esquecimentos, imaginações, lapsos e vazios da memória. Mas, não se engane, tia, isso não significa se isentar de uma tomada de posição política em relação aos fatos. Afinal de contas, qual o foco do problema? Como um jovem de 18 anos reage ao ver sua primeira namorada o trocar pela sua irmã mais nova? Como vencer a ferida sofrida no ego heterossexual? O que é ser “homem de verdade”? O que faz de um homem um “homem de verdade”? Como lidar, aos 14 anos, com o encontro com os desejos homossexuais em uma idade em que não se sabe nomear direito o que se sente? Como dar conta de um sentir que é socialmente entendido como ininteligível e inominável? Como lidar com a raiva de sentir o que não “deveria” estar sentindo? Como lidar com o sentimento de não se encaixar naquilo que foi supostamente programado por um sistema de relações de gênero masculinista e cis-heteronormativo? Com quem conversar? O espetáculo lida com essas questões, buscando o enfrentamento do regime de poder masculinista e cis-heteronormativo que estrutura a instituição Família, da qual a nossa não escapa. Talvez, por isso, você prefira ignorar a existência do espetáculo. Ou estou equivocando?

Figura 28: Linha do tempo criada por Paula Morais.



Fonte: Arquivo pessoal.

Além de pedir as memórias e esquecimentos da Paula para compor a dramaturgia da peça, eu também desejava que ela pudesse estar em cena comigo. Porém, como você sabe, havia a impossibilidade de conciliarmos nossas rotinas e obrigações profissionais, bem como o fato de morarmos em estados diferentes: eu, artista-pesquisador no Rio de Janeiro, e ela, médica em Minas Gerais. A solução foi convidar uma querida amiga, mariah miguel, para representar minha irmã. Nós dois, tia, estudamos e moramos juntos durante muitos anos, o que possibilitou, por meio do afeto e da cumplicidade, a construção e o fortalecimento de uma relação muito potente. Assim como Paula, mariah é minha irmã e, hoje, essa irmandade, além de ser o primeiro motivo que me levou a convidá-la, é também aquilo que me faz pensar que não poderia ser outra pessoa a dividir a criação desse espetáculo comigo.

mariah miguel é artista-pesquisadora, mestre e doutoranda em Artes da Cena pela UFRJ. É performer, atriz, diretora teatral, professora de teatro e performance. É ainda “mulher, lésbica e mãe” (miguel, 2024, s/p) e, segundo a atriz, estar em cena com seu “corpo sapatão e trazer questões de uma outra mulher sapatão que, embora seja muito diferente de mim, traz em comum essa marcação de sexualidade”, além de prazeroso, apresenta o “potencial de transformação e de prazer mesmo, de afirmação dos corpos que fogem a heteronorma”¹²² (miguel; Morais, 2022). Na época em que eu vivenciava o processo de escrita da dramaturgia da peça, mariah estava no fim do primeiro ano de sua pesquisa de mestrado em Artes da Cena na UFRJ, investigando como a arte da performance pode fortalecer a vida (2021) e tendo “especial interesse pelos estudos de gênero e sexualidade, investigando as possibilidades do meu próprio corpo de mulher sapatão” (Ibidem). Nesse processo, a criação de *O Espigão* e sua dissertação foram se retroalimentando, o que faz com que alguns elementos textuais estejam presentes nas duas escrituras, produzindo um embaralhamento das vivências entre Paula e mariah, como podemos ver no trecho abaixo:

ATRIZ: Eu lembro que eu tinha um crush com o Daniel de Oliveira quando ele fazia Malhação. Eu achava ele muito gatinho. Ainda acho. Aí uma vez, eu estava dormindo e sonhei com ele, que tava dentro de Malhação. De repente aquele sonho foi se transformando no meu primeiro sonho erótico. E tava bom! Só que era com a atriz que interpretava o papel da namorada do Daniel de Oliveira na Malhação. Eu acordei me sentindo errada, com nojo. Levou mais de dez anos pra eu ter um sonho desses de novo.... Eu sei que essa história não é da Paula. A história é minha e eu tô contando porque eu sei o que é tentar entender esses sentimentos, esses desejos que parecem meio errados Por exemplo, uma vez, durante umas férias quando eu tinha uns 11 anos, eu cortei o cabelo bem curtinho. Aí quando as aulas voltaram, começou uma brincadeira

¹²² Trechos da fala de mariah miguel na comunicação oral Processo de criação do espetáculo virtual "O Espigão", realizado por nós dois no Festival do Conhecimento 2022, realizado pela UFRJ.

no colégio que os alunos paravam na minha frente e perguntavam bem rápido. “oi! Você é menina ou menino?” Eles perguntavam, começavam a rir e saíam andando e eu ficava ali parada morrendo de vergonha, querendo me esconder e sentindo raiva de mim mesma por ter cortado o cabelo. Então eu acho que sei o desespero que deve estar na cabeça da Paula. No dia em que eu percebi que o que eu sentia por outras meninas era tesão, eu bati minha cabeça várias vezes na parede com força, com raiva, até dormir. Eu nem sei se eu dormi ou se eu desmaiei. Eu represento a Paula, mas ela também... As nossas histórias se confundem, se embaralham e é difícil saber qual parte da história é dela e qual é minha (Morais, 2021, p. 28).

Ao aproximar as vivências dessas duas mulheres que, não obstante apresentem performatividades de gênero bastante distintas, têm em comum o marcador social da sexualidade, “*O Espigão* traz luz a questões de gênero e sexualidade de uma forma que chega a ser didática, pedagógica mesmo e acaba que por meio da teatralidade, o público alcança a reflexão e a crítica de um modo que é mais afetivo, e um pouco menos racional” (miguel; Moraes, 2022). Assim como mariah sofreu constrangimentos e humilhações nos mais diversos ambientes durante a infância e a adolescência, Paula também foi alvo de ações que tentam controlar, dominar e/ou eliminar aquelas(es) que apresentam comportamentos desviantes ao que se espera de um corpo socialmente tomado como feminino. Contudo, a aproximação dessas vivências não significa dizer que as experiências de mulheres lésbicas são sempre iguais e universais, sob o risco de reduzir suas existências e cair em representações estáticas e estereotipadas que, na verdade, colaboram com o imaginário hegemônico de gênero. Como a mariah costuma lembrar, as histórias que se embaralham no texto se referem a experiências específicas e plurais, que se localizam e são vivenciadas por corpos singulares: o dela e o da Paula. Logo, a peça tem, entre suas potências estético-políticas, a capacidade tanto de denunciar as violências produzidas pelo regime de poder masculinista e cis-heteronormativo contra esses corpos, quanto de afirmar a multiplicidade de suas experiências, dando passagem a elas, como bem destaca mariah, “em toda sua alegria e seu prazer. Sem pedir licença” (Ibidem).

Nós nunca conversamos sobre esses assuntos, não é mesmo, tia? Há um silêncio gritante dentro da nossa família quando o que está em questão são as experiências narradas em *O Espigão*. Dentro de todas as memórias que eu tenho sobre esses acontecimentos, em nenhuma me recordo de termos um diálogo aberto e acolhedor sobre o fato. Já nas lembranças da minha irmã, ela conta que tudo o que escutava dizia respeito a essa tentativa de controle e de manutenção dentro dos limites da cis-heteronormatividade. Esse silêncio foi outro gatilho para a criação do espetáculo. Queria fazer da cena um espaço no qual nos fosse possível falar sobre o assunto e, mais ainda, repensar o que estamos entendendo como Família. Para isso, o texto foi escrito propondo um dispositivo de encenação que estabelecesse uma íntima interação entre

cena e plateia, como se fosse um jantar e os personagens dessa cena teatral e familiar (mãe, pai, irmã, namorada, entre outros) seriam nomeados com o nome dos espectadores. Apostando na proximidade entre atores e público, todos seriam convocados a atuar, podendo ver e ser vistos, posicionando-se especularmente tanto em relação ao narrado pelo espetáculo, quanto às suas próprias vivências relacionadas a gênero, sexualidade e família. O objetivo era a criação infinita, a cada apresentação, de outras possíveis formas de estar junto, de dialogar, de relações familiares, multiplicando os imaginários, as narrativas, os sentidos, enfim, os espigões a respeito das experiências vivenciais abordadas.

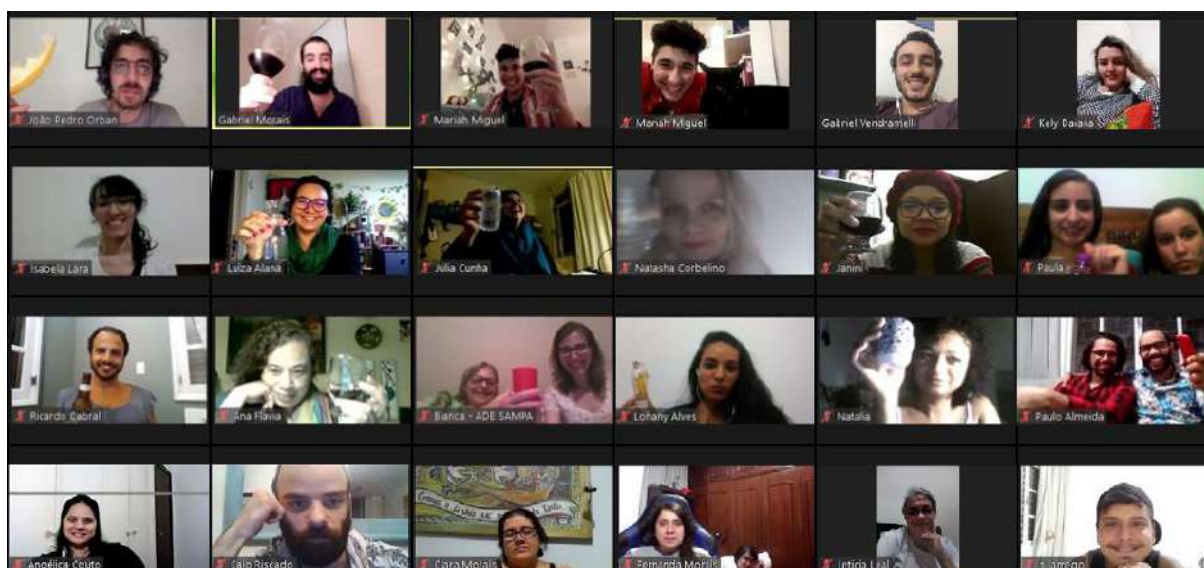
Isso foi o que imaginei lá no final de 2019 e pretendia realizar com a montagem da peça em 2020. Porém, é impossível esquecer que, a partir de março daquele novo ano, fomos assolados pela pandemia de Covid-19, nos demandando diversas medidas de cuidado e prevenção, entre elas, o isolamento social que levou ao fechamento dos teatros e a impossibilidade de apresentações presenciais. Fomos obrigados, então, mariah e eu, a realizar a produção de *O Espigão* de maneira remota, por meio de ensaios à distância, cada um na sua casa, em um processo de pesquisa a respeito de uma nova linguagem que operava no território híbrido entre teatro, audiovisual e Internet. Para transpor o desejo de criação de uma cena intimista para a plataforma digital do Zoom¹²³, nossa proposição foi convidar os espectadores a manterem suas câmeras ligadas, solicitando que acionassem o modo Galeria, no qual a tela forma um mosaico e todos são vistos, lado a lado, dentro de seus quadradinhos. Com isso, nós conseguíamos ver, em geral, diversos e pequenos recortes de espaços íntimos das casas de todos os participantes daquele encontro. Com as câmeras ligadas, não era possível o estabelecimento de uma fronteira bem definida entre “palco” e “plateia” e os gestos, as posturas, as reações tanto dos espectadores, quanto da atriz e do ator eram incorporados à cena.

A galeria do Zoom ainda provocava uma outra questão impossível de se realizar em uma experiência presencial. Como escreveu Gabriela Lírio, minha professora e orientadora na pesquisa de doutorado, além de todos conseguirem ver e ser vistos, havia uma terceira ação do olhar: todos podiam se ver, o que produziu “uma performatividade que se dá pela relação estabelecida ao longo de pouco mais de uma hora de vivência em que nos vemos em

¹²³ Em 2020, mariah e eu fundamos o Coletivo Você e Eu, realizando duas temporadas da leitura performativa de *O Espigão*, no Zoom, por meio do edital Cultura Presente nas Redes, da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro (SECEC/RJ), totalizando 19 apresentações. No ano seguinte, contemplado com o edital Retomada Cultural RJ I (SECEC/RJ), desenvolvemos a montagem virtual do espetáculo com direção de Natasha Corbelino. Entre os dias 18 e 28 de março de 2021, foram oito sessões do espetáculo também pela plataforma Zoom.

perspectiva” (Lírio, 2021, p. 11). Nesse processo, ela afirma, os espectadores veem, se veem e são vistos dentro da cena, assumindo o meu lugar, o da minha irmã, de mariah, do pai, da mãe, da namorada, entrelaçando, embaralhando e confundindo suas histórias pessoais às da narrativa. Tornavam-se participantes ativos no processo de reconstrução dos acontecimentos vividos no passado em um jogo ambíguo que se estabelece entre ator, atriz, Paula e espectadores, entre memórias, esquecimentos e imaginações, entre real e ficcional, convocados a responder qual o foco do problema.

Figura 29: Apresentação versão virtual de *O Espigão*, na plataforma Zoom.



Fonte: Print de gravações da apresentação.

A performatividade do olhar se juntou ao jogo de nomeação das personagens da história, que tanto radicalizava a relação de intimidade entre ator, atriz e espectadores, que se viam integrados à narrativa, quanto produzia o *pacto ambíguo* (ALBERCA, 2013). Essa ambiguidade aparece, por exemplo, no embaralhamento entre documentos ficcionais e não-ficcionais, com importante destaque, por exemplo, para as cartas lidas durante o espetáculo. Você lembra que é por meio de uma carta da namorada para minha irmã que minha mãe encontra escondida no armário da Paula, que descobrimos o relacionamento entre as duas. Evidentemente, essa carta não existe mais, mas, no processo de criação, minha irmã e eu, a partir do que lembrávamos ter lido na carta verdadeira, escrevemos duas possíveis versões que eram lidas no espetáculo como se fossem verdadeiras, conferindo um efeito de autenticidade àquilo que era narrado na cena. Porém, em determinado momento, havia a revelação de que ambas as cartas eram falsas, o que, consequentemente, revelava o caráter ficcional da narrativa.

O *pacto ambíguo* era reforçado também pela presença de mariah interpretando a perspectiva da Paula. Na primeira versão do texto, há a seguinte proposição para o ator: “Pega

o celular e liga para a irmã verdadeira. Coloca no viva-voz e deixa tocar. Se um dia a irmã não atender, colocar áudios gravados previamente” (Morais, 2021, p. 23). A proposta era perguntar na ligação o que minha irmã achava da criação de um espetáculo sobre nossa história. Porém, com a encenação virtual, ela conseguiu estar presente em todas as apresentações, misturando-se entre os espectadores e, assim, quando a ligação era atendida, tal gesto era visto por todos, produzindo uma fratura na camada simbólica da cena por meio da irrupção da voz e da imagem da Paula na tela. O tensionamento entre real e ficcional se radicalizava com a “entrada” da mariah na cena. A atriz está presente na tela desde o início do espetáculo como se fosse uma mera espectadora e, no jogo de nomeação, é o nome dela que uso para me referir à minha irmã. Porém, quando a perspectiva da Paula começa a ser apresentada e mariah toma a palavra, o caráter ambíguo do acontecimento cênico era reforçado, uma vez que, como vimos, o que era narrado resulta do embaralhamento entre as memórias das duas. O resultado de todas essas operações estéticas era a produção de uma série de questionamentos nos espectadores: “quem é essa pessoa que atendeu o telefone? É uma atriz? É realmente a irmã? Quem são as outras pessoas presentes? São espectadores? São pessoas que vivenciaram a história? E essa pessoa que tomou a palavra: é espectadora ou atriz? Quais os limites entre “cena” e “não cena”?

Com o embaralhamento das perspectivas, a instauração da relação intimista e a presença do pacto ambíguo, o espetáculo buscava escapar de uma ética individualista e egocentrada. Ao dar a ver os tensionamentos entre real e ficcional, procurava estabelecer conexões entre os acontecimentos narrados e as relações de poder dentro da instituição Família, focando, principalmente, nas questões de gênero e sexualidade. Durante as temporadas, nós fomos constatando que o espetáculo atingia essas potências estético-políticas, principalmente, por meio das mensagens que recebíamos de espectadores atravessados pelo trabalho e que haviam se identificado e projetado suas próprias vivências pessoais conectadas com a história narrada. Tia, olha o que o Caio Riscado, artista-pesquisador que mais tarde assinaria a direção da montagem presencial de *O Espigão*, falou sobre uma das apresentações da leitura performativa do espetáculo:

Rapidamente a classe teatral se adaptou aos diversos modelos possíveis para continuar se fazendo presente e em trabalho. Com nenhum ou pouquíssimo apoio, temos, hoje, um vasto catálogo de ativações para experimentar online. Tanta coisa, que fica até difícil não perder nada. De tudo que está disponível, tenha gostado muito de ver as pesquisas continuadas, as propostas em andamento que não são ‘adaptações’ do que já foi presencial. Bem longe de fazer uma crítica sobre qualquer trabalho, quero mesmo dar um salve para as pesquisadoras e pesquisadores das universidades públicas que estão fazendo um belíssimo giro nisso que, estranhamente, chamamos de nuvem. Para ilustrar esse salve, cito a leitura performativa do texto “Espigão” - iniciativa de

Gabriel Morais e Mariah Valeiras Miguel que acabei de assistir. Uma vontade tremenda de revirar o baú das histórias, perguntar, insistentemente, diga-se de passagem, qual o foco da questão, o que estamos entendendo e promovendo como família. Não acredito que o afeto supere tudo e sorte daquelas e daqueles que conseguem renovar acontecimentos do passado para buscar uma espécie de saída (insira aqui a palavra cura, se ela melhor lhe atravessa) em arte. Autoficção, apropriação, repetição e diálogos íntimos. Nada é novidade e esta, talvez, seja a melhor parte da pesquisa. O que se mostra novo, o que conversa pertinho do ouvido, é a delicadeza de Mariah, Gabriel e seus respectivos convidados cheios de acasos ensaiados (Riscado, 2020).

Não obstante a constatação dessas potências estético-políticas de *O Espigão*, durante as temporadas online, fomos percebendo a presença de uma certa atração por descobrir o que era e o que não era real. Um certo fetiche pelo estritamente pessoal que foi nos incomodando. Assim, quando decidimos realizar a montagem presencial¹²⁴, visamos a uma mudança de perspectiva na encenação, dando foco nas questões relacionadas à Família como instituição reprodutora do imaginário hegemônico de gênero em detrimento das especificidades biográficas da nossa família. Esse gesto tem como um dos seus principais motores a presença de Riscado na direção. Tia, além de ser meu coorientador na pesquisa de doutorado, ele se dedica já há alguns anos a investigações e práticas de criação que têm nas questões de gênero, sexualidade e identidade alguns dos seus principais temas. Segundo mariah, a chegada do diretor ao projeto conferiu ao espetáculo um “olhar bicha”, resultando em uma cena que “se interessa muito menos pela dor vivida pela personagem da irmã, e muito mais pela afirmação do prazer desse corpo¹²⁵” (miguel; Morais, 2023). Já no começo de nosso primeiro ensaio, Riscado nos perguntou o que desejávamos de seu trabalho como diretor e respondemos que gostaríamos que ele desorganizasse o que tínhamos realizado na versão online, propondo um outro olhar para o espetáculo, em um movimento que mariah nomeou como “passagem do pessoal para o institucional” (Ibidem). A partir de, então, tia, diversos elementos da encenação se modificam e ganham outros sentidos na transição do virtual para o presencial visando a essa mudança de perspectiva.

¹²⁴ A montagem presencial de *O Espigão* estreou em maio de 2023, por meio do Edital de Fomento à Cultura Carioca (FOCA), da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, realizando 11 apresentações por casas e apartamento de cinco diferentes bairros: Campo Grande, Flamengo, Ilha do Governador, Recreio dos Bandeirantes e Santa Tereza. Em 2024, através do edital de Apoio ao Teatro da SECEC/RJ, via lei Paulo Gustavo, o espetáculo circulou por seis cidades do estado do Rio de Janeiro: Angra dos Reis, Araruama, Niterói, Nova Friburgo, Nova Iguaçu, além da capital. *O Espigão* também realizou temporadas independentes nas cidades de São Paulo e Belo Horizonte, bem como integrou a programação da ECOMECÃO 2024.1 – Semana de abertura do semestre letivo da Escola de Comunicação da UFRJ e do Festival Identidade em Cena, do Centro Cultural da Justiça Federal no Rio de Janeiro.

¹²⁵ Trechos retirados da comunicação oral O ESPIGÃO: da cena remota ao espaço residencial, realizado por mariah e por mim no 12º Seminário de Pesquisas em Andamento da USP em 2023.

Em primeiro lugar, se, no *Zoom*, o que víamos eram fragmentos das casas de cada espectador por meio das câmeras ligadas no formato de galeria, a montagem presencial de *O Espião* foi concebida para, de fato, ocupar salas de casas e apartamentos de pessoas comuns, em suas mais diversas conformações familiares¹²⁶. Dessa forma, ao mesmo tempo em que sustentávamos o desejo de criação de uma relação intimista, trazendo para a cena os espectadores, a história narrada pelo espetáculo também era inserida no espaço privado das residências. Nesse jogo, conforme sustenta mariah, “o tempo inteiro estamos no risco de nos esbarrar, de respingar água, de trocar um olhar” (Ibidem), imposto pela proximidade radical entre os corpos presentes no acontecimento teatral. Por outro lado, como forma de evitar o estabelecimento do pacto ambíguo, decidimos retirar o jogo de nomeação, com uma única exceção: a escolha da pessoa que “representa” a namorada, embora o caráter explícito desse gesto performativo de nomeação durante a apresentação não deixe margem para dúvidas de que ela se trata apenas de uma espectadora.

Figura 30: O Espião - Cena com a espectadora.



Foto: Ana Paula Rolon.

¹²⁶ Depois, a partir de 2024, o trabalho ocupou garagens, salas de aula, pontos de cultura, sedes de companhia, centros culturais, pátios de universidade, entre outros. Foram, até o momento em que escrevo, 28 apresentações em 17 diferentes lugares cujas conformações espaciais se distanciam radicalmente daquela encontrada na separação entre cena e plateia do palco italiano.

Além da retirada desse jogo de nomeação, o tensionamento entre real e ficcional também se dá pela tentativa de escapar de uma certa cena que Riscado afirmava perceber que se repetia em muitos trabalhos que se propunham como documentários e que o diretor, brincando, nomeava como “cena da malinha”, na qual o elenco apresenta uma série de dados não-ficcionais (cartas, fotos, objetos pessoais, entre outros) que procuravam conferir um efeito de real a história narrada. No *Zoom*, não havia necessariamente uma mala, mas, de certa forma, nós reproduzíamos essa tendência ao mostrar bilhetes românticos escritos pelo meu pai a minha mãe, fotos da Paula criança ou ao ligar para minha irmã durante a apresentação, ainda que, como vimos, em um jogo de cena que buscasse produzir ambiguidade a partir dos tensionamentos entre o real e o ficcional. Já na criação da versão presencial, esses trechos foram cortados, com um investimento no caráter ficcional, lúdico e simbólico do espetáculo, como acontece, por exemplo, na cena em que, apresentando a história da minha família, utilizo imagens de cachorros para ilustrar a mãe, o pai, os irmãos e de uma gata para representar minha irmã. Aliás, tia, nem o nome da Paula aparece mais nessa versão. Agora, desde o início a irmã é nomeada como mariah. Mais uma vez, com tal gesto estético o que interessava era tirar o foco das questões biográficas específicas e colocar no centro da cena a estrutura da instituição Família e as formas como ela reproduz o imaginário hegemônico de gênero.

Figura 31: O Espigão - Cena apresentação familiar.

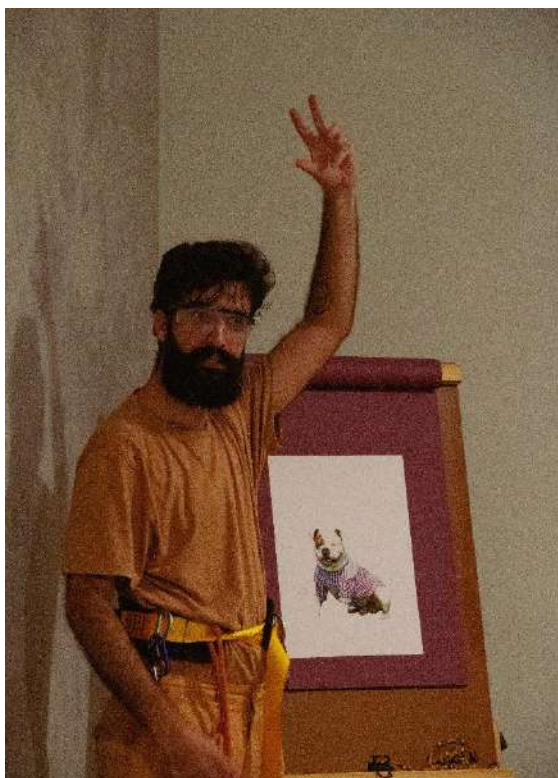


Foto: Ana Paula Rolon.

Há, nessas operações, tia, o desejo de criação de uma cena que não se preocupa mais com a produção de efeitos de real ou de ambiguidades, mas que afirma uma teatralidade mais explícita, ainda que mantendo os tensionamentos entre real e ficcional. Ao mesmo tempo em que propomos uma proximidade radical com os espectadores em um espaço íntimo e privado que é a casa das pessoas, um espaço real, utilizamos uma série de recursos teatrais, simbólicos e lúdicos que visam retirar o foco do problema das vivências específicas, ou seja, das histórias biográficas das pessoas envolvidas nos acontecimentos narrados em *O Espigão*. Inclusive, vários espectadores saíam do espetáculo sem perceber que a montagem tinha como mote uma experiência vivencial. Por outro lado, essas operações estéticas fizeram ressaltar questões da dramaturgia e, consequentemente, da história que eu não tinha percebido na versão online, dentre as quais a principal era a gritante ausência da figura paterna nas minhas memórias sobre o acontecimento. Enquanto a Mãe aparece como uma das personagens que mais (se) movimentam na narrativa, onde está o Pai? Sem querer correr o risco de retornar à pessoalidade e analisar o comportamento específico do meu pai, a ausência paterna, entretanto, me parece sintomática da família em sua versão masculinista e cis-heteronormativa, estruturada por uma economia simbólica que toma socialmente as questões privadas, domésticas, familiares e de cuidado como pertencentes ao universo da mulher, da mãe. Após percebermos isso, endereçamos o problema, buscando tornar presente essa ausência e, em determinada cena, ao narrar o caos que ficou a vida da minha irmã após a descoberta de sua homossexualidade, mariah inseriu a seguinte sentença, que era seguida recorrentemente de risadas do público: “Meu pai fez aquilo que todo pai é capaz de fazer. Nada”!

Gostaria de ressaltar aqui, em especial, tia, alguns dos recursos teatrais que investimos na criação da montagem presencial de *O Espigão*: os figurinos, os objetos de cena e a iluminação. Os primeiros deixam de remeter a vestimentas “cotidianas” para potencializar as camadas simbólicas da cena. No caso de mariah, a atriz utiliza um vestido roxo, rodado e pomposo, com mangas bufantes e um grande laço na parte de trás, típico de festas de 15 anos dos anos 1990, uma roupa que historicamente, dentro dos rituais de gênero, parece marcar a transição da menina para a fase adulta, produz ainda um efeito de estranhamento entre o que se espera de um corpo entendido socialmente como feminino/mulher e a sexualidade desviante da personagem. Além disso, diferentemente das apresentações no *Zoom*, na montagem presencial, quando os espectadores chegam, a atriz não está visível para o público e ficará assim até a metade do espetáculo, quando toma a palavra para narrar a perspectiva da irmã. Ao entrar em cena vestindo esse figurino não nos resta mais qualquer dúvida ou ambiguidade a respeito do

status daquela pessoa em cena. Não há por que se perguntar se se trata de uma atriz ou de uma espectadora me interrompendo como era comum no *Zoom*.

Figura 32: mariah miguel em *O Espigão*.



Foto: Ana Paula Rolon.

Já o meu figurino é composto por uma calça e uma camisa em tons terrosos, além de iniciar o espetáculo vestindo um terno, uma peça de roupa que pode ser lido como pertencente a certo universo da masculinidade hegemônica, mas que parece não se encaixar em um corpo que vai se desmontando à medida que vai expondo a si mesmo, as suas fragilidades e seus “fracassos” na cena. Não por acaso, logo após a primeira cena, eu retiro o casaco, que retorna apenas no final do espetáculo, subvertido em seus significados ao ser apropriado pela mariah. Além do terno, vale destacar o uso que faço de objetos de cena que remetem a elementos de montanhismo, assumindo um jogo com o título do espetáculo, de espigão como o ponto mais alto de uma montanha que estamos escalando. Os objetos são um cinto de segurança para trabalho em altura, ganchos de talabarte, uma corda e uma lanterna de cabeça, que são manipulados e aparecem em diversas composições cênicas. Por exemplo, há uma cena na qual eu peço à espectadora escolhida para “representar” a namorada que segure a corda conectada à minha cintura pelo cinto, enquanto, narrando a volta para casa após o término do namoro, eu corro, canto a música “Nua”, da Ana Carolina, e jogo água no meu rosto simulando um choro. Investida de comicidade, além de relatar todo o “percurso de choro e sofrimento juvenil pela cidade”, a cena produz um efeito de distanciamento que coloca em evidência como há, no

imaginário masculinista, uma sensação de fracasso na performance hegemônica de masculinidade naquele fim de namoro. Ora, se, como vimos, um “bom pinto” deve ser capaz de manter uma mulher dentro dos limites da cis-heterossexualidade, o que dizer de alguém que “perde” a namorada? Mais ainda: o que dizer desse homem quando o motivo alegado para o término é “algo relacionado à sexualidade”, o que, na época, o remeteu ao fato de ainda ser virgem, essa grave falha na tentativa de incorporar a performance do “homem de verdade”

ATOR: Hoje é segunda-feira, dia 20 de fevereiro de 2006. São 7:30 da manhã e eu tô dormindo. O meu fim de semana... É... Na sexta, a. (escolhe uma espectadora) Qual seu nome? A (nome da espectadora) é minha namorada (Vai em direção a espectadora, entrega a corda presa no cinto e vai para trás dela). Na sexta, você me chamou para ir na sua casa. Eu estava com muita saudade. Tinha uma semana que a gente não se via. Eu chego e te dou um abraço e um beijo. Mas, tinha algo estranho no seu abraço e no seu beijo. Eu perguntei “tá tudo bem? aconteceu alguma coisa?”. E você terminou comigo... Disse que era algo relacionado a sexualidade. (tapinha no ombro) A gente não tinha transado. Eu era inexperiente. Eu só tinha 18 anos. Eu era. Não... Não tenho problema nenhum em assumir. Eu era virgem e inexperiente e fui embora frustrado por não estarmos prontos pra transar. É isso. A (nome da espectadora) é minha ex-namorada agora. (partitura da corda) Eu te dei um abraço e um beijo, ‘eu te entendo. Está tudo bem. Fica tranquila que tá tudo ok, de boa. A gente vai se falando. Qualquer coisa me liga, me manda mensagem, me segura. Tá bom? Tchau’ (Morais, 2024, s/p).

Figura 33: O Espigão – Cena de choro e sofrimento juvenil melodramático.



Foto: Ana Paula Rolon.

Figura 34: O Espigão – Cena: Qual o foco do problema?



Foto: Ana Paula Rolon.

A iluminação, operada por mim e pela mariah de dentro da cena, é outro recurso de teatralidade muito explorado na montagem presencial de *O Espigão*. Tia, vou destacar aqui dois momentos em que os efeitos produzidos pela luz vão ao encontro do nosso desejo de evidenciar questões relacionadas a gênero e sexualidade. O primeiro deles pode ser encontrado quando eu pergunto aos espectadores qual o foco do problema nos acontecimentos narrados pela cena. Com uma lanterna de cabeça, novamente um elemento que remete ao montanhismo, direciono os focos de luz, recortando partes dos corpos dos espectadores como quem investiga e procura encontrar respostas para a questão acima. Depois, apontando os focos para partes do meu próprio corpo, braços, pernas, mãos, barriga, pélvis etc., transito fluidamente entre posturas socialmente entendidas como masculinas e femininas, investigando e problematizando o que significa ser um “homem de verdade”.

ATOR: Qual o foco do problema? A minha irmã beijou a minha namorada e o pai dela fala que eu não fui homem de verdade. Um tio diz que a mariah só está com mulher porque não experimentou homem de verdade. Homem de verdade? O que é ser homem de verdade? Alguém me explica! Por favor! O que eu preciso fazer? O que eu preciso fazer pra ser homem de verdade? Que coisa cansativa isso de ser homem de verdade. Qual o foco do problema? E se fosse o contrário? E se um homem de verdade só está com mulheres

justamente porque não experimentou outro homem de verdade? Ou se fosse meu irmão a beijar minha namorada? Ou ainda se fosse eu a roubar a namorada da minha irmã? Seria um homem de verdade? Processa? Ou faz festa? (Ibidem, 2024).

Destaco ainda, tia, a cena na qual a mariah/Paula relata para o público que, na infância, após cortar o cabelo bem curtinho, um colega da escola zombou dela, perguntando-lhe se ela era menino ou menina. Nela, a atriz repete a pergunta bem próximo do rosto de um dos espectadores e, nesse momento, as luzes da sala são apagadas e acendo um bastão de LED que banha o espaço de rosa. Eu perguntei para Riscado, como ele entendia aquela luz rosa durante essa cena e ele me disse que, da maneira como ele percebe, a cor da luz não é o mais importante nessa cena. “O rosa pode significar muitas coisas, dependendo de quem assiste¹²⁷” (Riscado, 2024). Nesse sentido, penso que, a princípio, para algumas pessoas, essa cor pode remeter ao estereótipo de “cor de menina”, como se a iluminação estivesse operando como uma tecnologia de gênero que impõe sobre a personagem as expectativas esperadas para um corpo lido socialmente como feminino. Mas não era nosso interesse reiterar esse imaginário, tia. A cena segue e, ainda sob a luz rosa, após a repetição, algumas vezes, da pergunta (é menino ou menina?), eu volto para a cena, tocando a música *Quando te vi*, de Beto Guedes e me ajoelho a frente de mariah, que está sentada em um banquinho. Estamos agora na festa de réveillon que aconteceu na nossa casa na virada de 2005 para 2006, durante a qual a Paula deu seu primeiro beijo em uma mulher na vida.

Figura 35: O Espigão - Cena iluminada por bastão de LED.



Foto: Ana Paula Rolon.

¹²⁷ Trechos retirados de mensagem enviada por *Whatsapp* no dia 12 de agosto de 2024.

Figura 36: *O Espigão* - Cena iluminada por bastão de LED.



Foto: Ana Paula Rolon.

ATRIZ: A nossa família não é muito de fazer festa. Nunca foi. Mas na virada do ano para 2006, eu não sei porquê, resolvem fazer a festa do réveillon lá em casa. Eu. Meus irmãos. Amigos de todo mundo no terraço lá de casa. Nessa época, o Gabriel tá aprendendo a tocar violão e mesmo só sabendo 5 músicas, mas ele não pode ver uma rodinha. Antes da virada ele já começa...

(Ator e atriz cantam a música juntos e convidam os espectadores a participar. A música segue enquanto atriz fala)

ATRIZ: E aí um amigo dos meus irmãos se ajoelha e dedica a música para mim. Eu não sei onde enfiar a minha cara. Mas a (nome da espectadora) fica puta com essa situação e simplesmente fala que vai pro quarto dormir. (Ator, ainda tocando violão, se deita no chão, e atriz deita por cima, levando consigo o bastão de LED) Ela desce pro meu quarto, porque os meus pais não deixam ela dormir com o Bi, ela tem que ficar no quarto das meninas. E eu vou atrás, porque ela tá brava, tá puta, eu não tô entendendo nada, então me fala o que tá acontecendo, porque você tá falando assim comigo, eu não fiz nada. um beijo. de repente. um beijo quente, desajeitado, assustado, perigoso, gostoso pra caramba, como se fosse o primeiro beijo da vida. e é. A (nome da espectadora) não fala nada. Eu escorrego da cama para o colchão que está no chão e também não falo nada. Eu não consegui dormir à noite toda. Mal conseguia respirar (Moraes, 2024, s/p).

Penso ainda que a iluminação age criando uma atmosfera de suspensão do que, no imaginário hegemônico, é imposto como aquilo que está “programado” para nós e de abertura para outros possíveis e desviantes modos de existir e de desejar. Nesse sentido, de acordo com Riscado, o mais importante nessa cena é que a luz possibilite que a memória desse momento de descoberta, de “primeiro beijo da vida”, i.e., a “memória de uma pessoa *queer*, no nosso caso, uma mulher lésbica, seja uma memória colorida. Ou seja, uma memória que não vem sem cor, assombrada ou cheia de julgamentos” (Riscado, 2024). Nesse sentido, o diretor tem razão em

comentar que a cor específica da luz, ou seja, o rosa, não é o mais importante na construção dessa cena, mas sim a mudança de luz e clima produzida pela saída de uma “cena clara e aberta” para outra mais “escura, com luz indireta e colorida”, uma “luz mais aconchegante”, “como se a encenação estivesse querendo dizer que é preciso cuidar dessa memória, que é preciso rever os arquivos *queers* e contar nossas histórias de outros modos. No meu desejo específico, contar nossas histórias através da delicadeza” (Ibidem, 2024).

O retorno à cena clara e aberta se dá com o embate com a mãe após esta ter encontrado a carta e pela série de atos violentos enfrentados pela irmã, em um momento que, como ela mesmo afirma, ainda não conseguia colocar em palavras o que estava acontecendo, nem o que estava sentindo. “Não sei se está certo ou errado... Só consigo pensar que o que eu sinto com ela, eu não sinto com mais ninguém... (...) com você, quando eu fecho os olhos, eu sinto seu perfume o gosto do seu beijo, a textura da pele. Meu peito acelera” (Morais, 2024, s/p), afirma a personagem. Por outro lado, novamente, não desejávamos nos fixar nas experiências de dor, mas, sobretudo, afirmar o prazer desses corpos e, portanto, o espetáculo caminha para o seu fim, narrando que, nas brechas de todo esse caos, as duas, Paula e namorada, começam a experimentar como as coisas acontecem numa relação entre mulheres. “Ninguém pode sonhar com o que está acontecendo. E no meio dessa confusão toda, a gente vive nossa primeira vez. E a segunda, e a terceira, e todas as centenas e milhares de vezes que vieram depois. Isso tudo em uma cidade pequena. Chega a me faltar o ar...” (Ibidem, 2024, s/p).

Minha tia, você tem razão. O teatro é, de fato, um território perigoso para o imaginário masculinista e cis-heteronormativo. Desde a escrita do texto, passando pelas temporadas online e chegando na montagem presencial do espetáculo, nós fomos, aos poucos, percebendo as potências de *O Espigão* e isso foi nos guiando em todas as escolhas estético-políticas. A reelaboração cênica de nossas experiências vivenciais oferece a possibilidade de desvelarmos as relações de poder que operam dentro da instituição Família, bem como de suas tecnologias de gênero que produzem sujeitos com marcas de gênero e heterossexuais e, ao mesmo tempo, negam a existência de qualquer um em dissidência com o imaginário hegemônico. Tecnologias que desejam que todos nós sejamos pajens ou daminhas de honra em suas ficções. Ao mesmo tempo, o espetáculo demonstra que não há relações de poder sem a possibilidade de resistência, de subversão e de luta pela liberdade. Da maneira como eu percebo, *O Espigão* é, em si mesmo, um ponto de resistência, um território poético que busca reafirmar positivamente a potência de vida dessas forças insurgentes que se estabelecem nos e através dos corpos daqueles que fracassam e produzem brechas e fissuras no regime de poder masculinista e cis-heteronormativo. Não sei se estou sendo elogioso ou pretensioso demais ao afirmar isso. Mas

esse é, pelo menos, o desejo que nos move na criação e apresentações desse trabalho. Para finalizar, penso que isso que estou procurando te contar pode ser exemplificado em uma das alterações mais significativa realizadas no espetáculo. Como descreve mariah:

nas primeiras versões havia todo um cuidado com a figura materna e um desejo de encerrar a história bem, endereçando uma possível resolução, uma reconciliação. Na montagem presencial, essa reconciliação não acontece e as questões que são colocadas não são necessariamente respondidas. Essa relação mais hierarquizada da mãe com os filhos perde peso e a relação entre irmã e irmão, que é uma relação de horizontalidade, aparece mais (miguel; Moraes, 2023).

Na versão online, o espetáculo terminava com uma terceira carta que pedíamos para que a espectadora que tinha “representado” a minha mãe lesse. Nela, a personagem da mãe contava um pouco de sua perspectiva da história e pedia desculpas pelas “faltas, por tudo que não foi dito ou feito equivocadamente” (Moraes, 2021, p. 36). Como a mariah afirma, havia ali um cuidado com a figura materna, um endereçamento para uma possível reconciliação que era reflexo da minha relação pessoal com a minha mãe, com o modo como nos organizamos em nossa família específica. Mas, se, por um lado, o afeto e o tempo permitiram a superação do conflito e, de certa forma, houve uma resignificação dos acontecimentos que permitiu uma espécie de saída dessa situação de violência, por outro lado, sabemos que essa ainda não corresponde a vivência da maioria da população LGBTQIAP+ no Brasil. Tia, você sabia que 60% dessas pessoas afirma já ter sofrido algum tipo de violência, material ou simbólica, de parentes¹²⁸? O regime de poder hegemônico de gênero, em sua estrutura vertical e hierárquica, agride, assedia, expulsa, estupra e/ou mata todos aqueles que se desviam da coerência cis-heteronormativa. Então, não nos interessava focar apenas nas forças que buscam manter tal regime, nem mesmo estabelecer uma reconciliação com essa estrutura vertical e hierárquica. Ao contrário, reafirma positivamente a existência de subjetividades fracassadas e/ou desviantes daquilo que foi supostamente “programado”, de seus desejos e seus corpos, bem como investe no fortalecimento dos laços horizontais de irmandade, como possíveis pontos de resistência e subversão a tal regime. Dessa forma, a cena final da *O Espigão* não conta mais com a carta da mãe, mas com o seguinte texto escrito pela mariah, com o qual finalizo essa escrita:

¹²⁸ PESQUISA aponta que 60% do público LGBTQIAP+ sofrem violência dos próprios parentes. In: **O Globo**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2024/06/28/pesquisa-aponta-que-60percent-do-publico-lgbtqiapn-sofrem-violencia-dos-proprios-parentes.ghtml>. Acesso em 10 ago. 2024.

ATRIZ: E eu demorei pra caramba pra perder o medo. Eu demorei muito pra entender que uma mulher beijando outra mulher não faz o mundo parar. A rua continua acontecendo. Uma mulher para amar outra mulher, é preciso cortar as unhas. Eu aprendi. Eu aprendi porque é isso que a gente faz. A gente, eu digo, eu, você, você, você. A gente aprende. Na penumbra, nas brechas. A gente aprende fazendo, experimentando. E a gente gosta de experimentar. O gosto do mergulho no mar. O cheiro do cigarro em alguns casacos. O caminho de algumas peles, de alguns pelos. E o som das risadas das nossas amigas. Esse a gente aprende e decora. E aí tem você e eu (*atriz puxa o ator para o centro da cena e os prende com uma corda*). Você e eu, aqui, hoje, agradecendo pelos nossos fracassos. Celebrando os nossos fracassos. Insistindo em fracassar. Reunindo com mais gente fracassada. Gente que sabe que o mundo pode até não parar, mas alguma coisa suspende, muda de lugar. Por isso que a gente insiste em contar essa história. É por isso que a gente conta essa história mais uma vez, mais uma vez, outra vez, outra, outra, outra, outra, outra, outra, outra, outra, outra, outra, outra, outra... Até que entendam, de uma vez por todas, que o que está acontecendo no meu corpo é uma festa e, se você quiser, vem comigo. Eu vou dançar!

(*Atriz e ator se jogam corpos para trás e ficam presos pela corda que conecta seus corpos. Black-out.*) (Moraes, 2024, s/p).

Um beijo carinhoso,

do seu sobrinho que já não se interessa mais por atuar no personagem do pajem,

Gabriel



Gravação versão online de O
Espigão



Gravação versão presencial de
O Espigão (2023)

CARTA #2 – LUÍS ANTÔNIO-GABRIELA

A/C: Paula Moraes, minha irmã

E eu sempre falei que a minha vida no teatro é uma coisa de eu me desretercer. Eu venho de uma educação distorcida. Um ferro que foi totalmente moldado e tudo, erráticamente. E o meu trabalho no teatro e comigo e na minha vida toda é desretercer isso. Tornar-me quem eu sou e não o que tentaram fazer de mim.

(BASKERVILLE, 2023).

Paula, querida irmã, como vai?

Há algumas semanas tento começar a escrita dessa carta, mas não sei quais os motivos que me levam sempre a adiá-la. Penso que uma das razões para essa demora está no fato de eu ter estado ocupado nos últimos meses com a circulação de *O Espigão*¹²⁹, esse espetáculo que é tão importante para nós e que tem me feito refletir profundamente sobre a capacidade da cena autoficcional em ressignificar experiências. Em especial, fico pensando em como é bonito perceber o trabalho de reelaboração das nossas vivências pessoais por meio do investimento na horizontalidade das relações de irmandade. Aliás, me lembrei que, alguns meses atrás, em uma troca de e-mails entre mariah, você e eu a respeito de *O Espigão*, ela disse algo muito bonito a respeito dessa horizontalidade. Disse que, de alguma forma, através do espetáculo, vocês duas se irmanavam: eram “irmãs por parte de Biel” (miguel, 2022). Eu acho isso realmente muito bonito e penso que, nessa lógica horizontal, eu também acabo me tornando seu irmão por parte de mariah e irmão de mariah por parte de Paula. Faz sentido pra você?

Sabe, minha irmã, há algum tempo, vem me incomodando a verticalidade que estrutura a instituição Família. Uma verticalidade que, naturalizada, não pode ser questionada, embora, para se manter, se utilize de diversas formas de violência simbólica e material. Nós dois temos conversado bastante sobre esse modo de operação em nossa própria família, não é mesmo? Principalmente, no que se refere aos modos de reprodução das normas hegemônicas de gênero. Daí, pensando em nossas conversas por aqui, eu me lembrei de um outro espetáculo autoficcional que, assim como *O Espigão*, lida com questões relacionadas à violência de gênero praticadas dentro da Família, por meio do investimento na horizontalidade das relações de irmandade. É um trabalho da Cia. Mungunzá de Teatro, lá de São Paulo, e se chama *Luís Antônio-Gabriela*¹³⁰. Ele aborda a história de vida e morte de Gabriela, a irmã travesti do diretor da peça, Nelson Baskerville. “Luís Antônio” se refere ao nome morto de Gabriela, aquele pelo qual, ao nascer, ela foi registrada em sua certidão de nascimento, essa *tecnologia de gênero* (Lauretis, 1994), que junto com outras, tem como objetivo nos engendrar como sujeitos masculinos ou femininos e impõe um conjunto de expectativas, fantasias e normas que opera sobre e através de nossos corpos, condutas e relações. Paula, te conto ainda que, durante a peça,

¹²⁹ Entre os meses de março e abril de 2024, por meio do edital de Apoio ao Teatro da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, via Lei Paulo Gustavo, o Coletivo Você e Eu realizou a circulação do espetáculo *O Espigão* por seis cidades do estado do Rio de Janeiro. Além da capital, foram realizadas apresentações em Angra dos Reis, Araruama, Niterói, Nova Friburgo e Nova Iguaçu.

¹³⁰ Link com a gravação completa do espetáculo disponível no canal da Cia. Mungunzá de Teatro no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=C2fuIvCjWbE>. Acesso em 22 maio 2024.

além de Luís Antônio, dois apelidos são utilizados para fazer menção à Gabriela: Tônio, diminutivo do nome morto e recebido ainda na infância, e Bolota, alcunha que se refere ao inchaço no corpo em decorrência das aplicações de silicone industrial e de hormônios.

Luís-Antônio Gabriela é o segundo trabalho da Mungunzá¹³¹. Antes, haviam realizado a montagem de *Por que a criança cozinha na polenta?* (2008), trabalho no qual se dá a primeira parceria com o diretor e dramaturgo Nelson Baskerville. Deixa-me te contar um pouquinho da história dessa peça. Ela é uma adaptação da obra autobiográfica de uma escritora romena Aglaja Veteranyi de mesmo nome e narra, a partir da perspectiva de uma adolescente, a história de uma família circense que foge da Romênia na época da ditadura de Nicolae Ceausescu e se asila na Alemanha Ocidental. Com o trabalho, a Mungunzá buscava alertar “sobre a situação dos refugiados, pessoas que, devido à grave e generalizada violação de direitos humanos em seu país, são obrigadas a sair de seu lugar de origem e pedir refúgio em outro lugar, onde via de regra, não são bem recebidos” (Pesquisa, s/a). O espetáculo fez seis temporadas na cidade de São Paulo, participou de diversos festivais de teatro pelo país e recebeu indicações e premiações em diversas categorias, o que levou Baskerville a brincar dizendo que o trabalho era uma espécie de “rainha dos festivais” (Baskerville, 2023). Com o sucesso de *Porque a criança cozinha na polenta*, a Mungunzá e o diretor resolveram continuar a parceria e, em janeiro de 2010, se reuniram para discutir qual seria o tema da segunda montagem. Após lerem vários textos, entre peças teatrais e romances, a vida de Gabriela surgiu como uma possibilidade de caminho a seguir.

Um ano após a estreia de *Luís Antônio-Gabriela*, Baskerville lançou um livro homônimo à peça, no qual ele aprofunda a história de sua família, focando em sua relação com Gabriela. Sei que você não assistiu à montagem, mas acho que você ia gostar dessa leitura. Eu posso te emprestar, caso queira. É uma obra que também apresenta informações importantes sobre o processo de criação do espetáculo e também é uma referência importante nas reflexões que compartilho aqui contigo. Nele, por exemplo, o diretor conta como percebeu que a história de sua irmã poderia se tornar uma matéria-prima potente para a construção do novo trabalho.

(...) num domingo ensolarado no Rio de Janeiro eu saí com dois jovens cineastas, que me contaram sobre um projeto de filme *on the road* pelo sertão brasileiro. Foi quando contei, pela primeira vez, a viagem de Maria, minha

¹³¹ Até o momento em que escrevo essa carta, integram o repertório da Cia. Mungunzá os seguintes espetáculos: *Por que a criança cozinha na polenta?* (2008), *Luís Antônio-Gabriela* (2011), *Era uma era* (2015), *Poema Suspenso para uma cidade em queda* (2015), *Epidemia Prata* (2018), *Poema em queda livre* (2020), *anonimATO* (2022) e *Cena Ouro – Epide(r)mia* (2023).

irmã, para Bilbao, a fim de resgatar nosso irmão¹³² que estava morrendo. A história dava um filme. Eles ficaram fascinados. Mas como eu não sou de cinema, a partir daquele dia, fui juntando minhas memórias e imaginando o espetáculo.

Mais tarde, na minha casa, pude reexperimentar o fascínio que a história produzia, pelo brilho do olhar de todos os integrantes da companhia. Estava decidido: faríamos a segunda viagem de resgate do meu irmão. Não seria fácil. Eu sabia que deveria mexer em coisas e pessoas que me eram caras. Rever posições. Voltar a lugares recônditos dentro de mim. Conversar com os envolvidos, que talvez não estivessem dispostos a mexer naquilo, como eu estava. Mas, aos poucos, o projeto foi se tornando imprescindível, urgente. Eu tinha que fazer (Baskerville, 2012, p. 29).

Paula, ao ler esse trecho, me lembrei que, após nossa conversa em 2018, também tive a sensação de que *O Espigão* era um projeto imprescindível e urgente e, assim como Baskerville, de certa forma, penso que meu desejo também era reatar um parentesco até então negado. A Família, em sua verticalidade hierárquica, é uma das principais instituições reprodutoras das políticas de gênero, defensora da cis-heterossexualidade compulsória, e faz de tudo para transformar os corpos em heterossexuais, bem como acredita ter o direito de punir todos os seus integrantes que ousam se desviar. “Ou você é heterossexual ou a morte te espera” (Preciado, 2019, p. 64). Trata-se de uma necropolítica que sustenta que “é melhor uma filha(o) morta(o), do que gay, lésbica, trans e/ou travesti”. Você sabe bem como é isso, não é mesmo, minha irmã? Não é isso que está em jogo nas diversas tentativas de ignorar sua subjetividade lésbica, bem como de te manter dentro das fronteiras da heterossexualidade por meio de castigos, da proibição de sair de casa, da proposta de contratar um homem para “te comer” para que, te fazendo experimentar um “bom pinto”, mostrar “o que é bom de verdade” (Moraes, 2024, s/p)? Entendo que, quando a nossa família faz isso, está negando o parentesco, uma vez que o que se interdita é a sua forma de existir no mundo. Como você se sente com isso? Eu penso que a criação de *O Espigão* vem também do desejo de reatar esse laço, afirmando positivamente a potência, a alegria e o prazer de sua existência.

No caso de Gabriela, Paula, ela foi vítima de espancamentos constantes como ferramenta dessa pedagogia que visava a corrigir os seus “erros” e ensinar os comportamentos considerados “aceitáveis” para um “homem de verdade”. Um sistema educativo de gênero tão

¹³² Nos textos mais antigos, Baskerville ainda se refere com frequência à irmã, utilizando-se do nome morto, bem como de pronomes e substantivos masculinos: meu irmão, um travesti. Com o passar do tempo, o diretor foi modificando a forma de se referir à irmã, ainda que, em alguns momentos, seja possível encontrar resquícios da antiga maneira, ainda transfóbica, de falar. Em especial, quando faz menção a acontecimentos vividos na sua infância, na relação com Gabriela antes da transição, ele ainda se utiliza do nome morto, bem como de pronomes e substantivos masculinos.

violento e aplicado com tanta frequência pelo pai de Baskerville que o espetáculo o compara com as torturas praticadas pelo regime militar no Brasil.

Cena 7 – Luís XV

(Atores conjugam verbos e fazem a tabuada)

Luís Antônio – Eu Transvisto / Tu Transvestes / Ele Transveste / Nós Transvestimos / Vós Transvestis / Eles Transvestem

Bolinho¹³³: Estamos no ano de 1968, sob o comando do general presidente Arthur da Costa e Silva, que no dia 13 de dezembro decretou o ato institucional número 5, o famoso AI 5. Aquele lá, que significou, em âmbito nacional, a suspensão de todos os direitos constitucionais. Na minha casa nessa época, a gente não falava em política, muito menos em tortura. Não precisava falar. A gente vivia a tortura todos os dias, dentro de casa. O meu pai era o general e nós éramos os comunistas. (*Conjuga o verbo*): Eu apanho! Uns dos castigos mais criativos, que meu pai aprendeu na época do seminário, ele aplicava na gente. Ele fazia a gente conjugar verbos em todos os tempos possíveis, compor redações com o tema do problema ou copiar livros inteiros. Eu tive que copiar o “Guarani”! (...)

Pai: Eu bato.

Luís Antônio: Eu apanho.

Pai: Eu bato.

Luís Antônio: Eu apanho.

Pai: Eu bato.

Luís Antônio: Eu apanho.

(...)

Pai: Seu pederasta, seu bichinha de merda! Eu te criei pra ser homem e não uma menininha (Luís Antônio, 2022, p. 47-48).

Paula, a violência dessa pedagogia e seu caráter corriqueiro no cotidiano daquela família é retratada também em outra cena, nomeada *Surra de Vara*. Olha só! Nela, o pai pede que Nelson, ainda criança, coloque para tocar a ópera *Torna Piccina*, do cantor italiano Carlo Butti. O palco é tomado por uma luz vermelha. Duas atrizes batem com varas de pescar em um enorme rolo de papel que desce do urdimento com a palavra PEDERASTA escrita, enquanto os outros atores gritam para simular os xingamentos do pai: “Seu viadinho de merda!” (Ibidem, p. 50). Marcos Felipe, o ator que interpreta Gabriela antes da transição, dentro de uma bacia, chora e vai tomando um suco de groselha que sai de sua boca, simbolizando sangue, enquanto grita repetidamente: “Para, Pai! Você tá me matando!” (Ibidem). Sobre um baú, o pai imita o cantor, usando outra vara de pescar como microfone.

Irmã: (...) as surras eram inesquecíveis. A vara era o instrumento oficial, mas o resto vinha. Era cadeira, era pau, era o que tinha, né. E chegava a lesionar quase que permanentemente, porque as surras eram muito feias. Mas o Tonio, o Tonio nunca demonstrou nenhuma mágoa pelo meu pai. Em 1968 ele saiu de casa, o Tonio. Ninguém se incomodou muito com a saída dele, porque já havia muitos conflitos naquela casa, e ele era um conflito a mais, um

¹³³ Bolinho é o apelido que Baskerville recebeu aos três anos de idade pelo fato de ser um bebê gordo.

incômodo a mais. Então pra nós, foi um conflito a menos, um problema a menos. Apesar que eu... Eu sempre tive muita pena do Tonio. É, eu tinha pena mesmo, mas, ao mesmo tempo, eu também não gostava daquela situação. Então pra nós foi um alívio muito grande quando ele foi embora. Ninguém se importou (Ibidem, p. 51).

Ele apanhou muito. No começo, dormindo. Depois, bem acordado. Apanhou porque estava dormindo de bruços. Eu passei a achar que dormir de bruços era pecado e, claro, foi quando aprendi a palavra “bruços”. Porque ele era afeminado e afeminados não podem dormir com a bunda para cima.
- Não quero um pederasta dentro da minha casa! – meu pai gritava enquanto dava com a fivela da cinta nas costas do Tônio. Outra palavra nova para o meu vocabulário: “pederasta” (Baskerville, 2012, p. 36-37).

O que essa ditadura masculinista e cis-heteronormativa simbolizada pelo Pai-ditador não aceita em corpos como o de Gabriela é um conjunto de práticas socialmente consideradas como femininas e que, portanto, deveriam ser reprimidas no processo de incorporação do modelo hegemônico de masculinidade. Tal como sua homossexualidade, Paula, a performance de gênero da irmã de Baskerville se torna, desde cedo, um problema para a família de Baskerville. Será que posso dizer que vocês duas são subversivas do gênero? Em 1968, Gabriela foi expulsa de casa, encontrando exílio em uma república para travestis chamada *A Casa das Bonecas* onde começa a se prostituir. Minha irmã, você sabia que cerca de 90% das travestis brasileiras utilizam a prostituição como fonte primária de renda¹³⁴? Eu entrevistei o Baskerville, Paula, e ele me contou que, apesar dessa realidade tão cruel, na época, em sua família, as pessoas se perguntavam: “Por que Luís Antônio teve que se prostituir?”. E é o próprio diretor quem responde: “Ele teve que se prostituir porque não teve outra opção. Não tinha outro caminho. Ele foi expulso de tudo. (...) Ele tinha sido expulso de duas ou três escolas. Ninguém queria ele na igreja. Ninguém queria ele na família” (Baskerville, 2023). Porém, apesar de todo o questionamento a respeito dos motivos que levaram Gabriela à prostituição, não houve, em nenhum momento, um ato de acolhimento por parte da família. Ao contrário, durante 30 anos, ela foi abandonada, mantida às sombras e esquecida, como forma de aliviar a vergonha que ela representava para todos, inclusive para Baskerville.

Luís Antônio era pra mim, aquele irmão, 8 anos mais velho, que sempre mantive na sombra. (...) Ele era responsável por nos tornar famosos em toda a cidade de Santos. Para onde íamos, dedos nos eram apontados e nomes e rótulos nos eram dados.
Sou obrigado a confessar que a notícia da morte dele não me abalou nem um pouco (Baskerville, 2012, p. 30).

¹³⁴ RELNA, Eduardo. Repulsivas para sociedade, como é a vida das trans egressas da prisão. In: **Agência Brasil**, 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-01/repulsivas-para-sociedade-como-e-vida-das-trans-egressas-da-prisao>. Acesso em 03 maio 2024.

Eu fico me perguntando se negar a existência da irmã não reflete justamente a abjeção, a rejeição imposta pelo imaginário masculinista e cis-heteronormativo de tudo aquilo que é socialmente considerado como inaceitável dentro do modelo hegemônico de masculinidade. Vou tentar me explicar melhor. É como se, caso saísse da sombra, Gabriela tivesse o poder de castrar simbolicamente Baskerville e rebaixá-lo como homem. Como se, de alguma forma, a existência e a visibilidade de uma irmã travesti significasse para ele o seu próprio fracasso em performar o modelo de “homem de verdade”. Sabe? Eu imagino que era esse o sentimento dele, porque foi exatamente essa angústia que eu senti durante os anos em que, como uma estratégia de defesa pessoal, eu escolhi não conversar sobre o fato de uma namorada ter me trocado pela minha irmã mais nova.

ATOR: Durante muito tempo, eu não conseguia contar essa história. Mas, depois de um tempo, eu simplesmente comecei a falar. Quando alguém contava uma história muito bizarra, muito inacreditável, eu dizia: “Ah, isso é porque você não escutou a minha história”. E contava. Saía vomitando a história, os fatos, as lembranças... Eu dizia que eu e minha irmã temos o mesmo gosto para mulher. Que meus pais devem ser ótimos sogros. Um amigo disse uma vez que essa história era a história mais engraçada que ele já tinha escutado na vida (Morais, 2024, s/p).

Faz sentido isso para você? Mais para frente, isso talvez fique mais bem explicado, porque quero retomar o assunto e falar contigo sobre como a criança Nelson Baskerville tinha medo de se contaminar pela “doença” de Gabriela e, assim, também se tornar mulher, em virtude dos abusos sexuais cometidos por ela contra ele. Penso que, no caso dele, a vivência traumática desses atos violentos é bastante relevante nessa negação da existência da irmã e no incômodo sentido ao ser reconhecido na cidade como o irmão de uma travesti. Imagine você quais eram os rótulos que ele recebia ao andar pelas ruas de Santos! Nesse sentido, é evidente que o apagamento, bem como a morte da irmã não fossem motivo de preocupação para o diretor e sua família, mas, ao contrário, de alívio.

Por outro lado, se a morte de Gabriela não o abalou, o que levou Baskerville a se interessar por retirá-la das sombras, a ponto de, em uma tarde ensolarada no Rio de Janeiro, contar sua história para amigos e sentir a urgência de restaurar teatralmente esse laço familiar esquecido durante três décadas? Curiosamente, Paula, o gatilho para tudo isso foi um engano. Uma notícia falsa. Depois de todos esses anos sem notícias da irmã, a família recebeu uma ligação informando que Gabriela havia morrido na Espanha. Com essa notícia, outra irmã do diretor, Maria Cristina Baskerville, inicia uma jornada para descobrir o paradeiro do corpo com o objetivo de conseguir a certidão de óbito. Porém, encontra a irmã viva, morando em Bilbao, onde tinha sido uma estrela das noites durante anos, mas já muito doente em decorrência das

complicações do vírus HIV e do vício em cocaína. É exatamente no encontro entre as duas que Gabriela começa a sair das sombras para Baskerville.

Eu passei muito tempo com a Maria Cristina, minha irmã. E aí, o assunto Luís Antônio foi impossível não surgir, porque tinha sido uma experiência para ela muito forte. Mas uma experiência que para a gente não era. Nós estávamos muito carregados de preconceitos. Eu falo o resto dos irmãos, né? (...) E foi aí que ela, conviveu com a Gabriela e, nesses dias que nós passamos juntos, que eu percebi e falei: ‘Caralho, a gente tem uma história inteira. São 30 anos de silêncio, que a gente não deu voz para a Gabriela. A gente não deu nenhuma chance a ela. (...) Eu propus para eles o espetáculo. Por quê? Era, como o Brecht dizia, uma tragédia que poderia ser evitada (Baskerville, 2023).

O que você entende quando Baskerville afirma que a história de sua irmã é uma “tragédia que poderia ser evitada”? Na minha perspectiva, penso que se refere ao fato de que os acontecimentos que marcam a vida e a morte de Gabriela não são fruto de um destino inescapável, mas são consequência de um regime de poder que produz violências e marginaliza corpos como esse, inclusive e especialmente, dentro da instituição Família. E, diante dessa percepção, nasce no diretor o desejo de realizar uma segunda viagem, poética e cênica, de resgate à irmã que resulta na criação do espetáculo.

Montar *Luís Antônio-Gabriela* era ainda um pedido de desculpas à irmã: “eu acho que tenho dívidas. Mesmo depois do espetáculo, eu tenho dívidas com a Gabriela, minha irmã” (Ibidem, 2023). O espetáculo reafirma isso quando, após a última cena, um letreiro apresenta a seguinte frase: “Esse espetáculo é um pedido de desculpas, eu to dizendo: ‘Desculpa Tônio, eu não soube lidar com isso’. Nelson Bolinho Baskerville” (Luís Antônio, 2022, p. 81). Mas entendo que, mais do que um pedido de desculpas ou de simplesmente reafirmar teatralmente um parentesco que durante anos foi negado, a cada apresentação, contrapondo-se à violência que diariamente mata simbólica e/ou materialmente corpos LGBTQIAP+, o espetáculo faz renascer uma possível Gabriela no aqui e agora da cena teatral. Eu penso, Paula, que, na verdade, o teatro é mesmo um dos únicos lugares (talvez o único) onde o impossível pode ser possível: com *Luís Antônio-Gabriela*, Gabriela pode renascer no espaço entre as memórias e depoimentos das pessoas que a conheceram, a perspectiva de Baskerville que organiza a história em uma escritura cênico-dramatúrgica, no trabalho dos atores e das atrizes de Mungunzá que a incorporam e dos olhares dos espectadores que a projetam na cena a cada apresentação.

É importante te dizer que, desde sua estreia, em março de 2011, no Centro Cultural de São Paulo, *Luís Antônio-Gabriela* costuma ser divulgado acompanhado do seguinte subtítulo: *documentário cênico*. Minha irmã, talvez eu fique um pouco didático agora. Peço perdão por isso. Mas acho que contar um pouco o que significa esse conceito, talvez, ajude na compreensão

de como é a estrutura do espetáculo. Tudo bem? Vou tentar ser o mais objetivo o possível. Bom, o teatro se apropriou desse termo da linguagem cinematográfica a partir do início do século passado. Alguns importantes pesquisadores sobre o tema (Pavis, 2008; Soler, 2010) concordam que foi um encenador alemão, o Erwin Piscator (1968), quem primeiro nomeou suas experiências cênicas como *documentárias*, utilizando-se de documentos históricos, a partir de uma perspectiva materialista histórica e épica, objetivando a construção de um discurso teatral politizado e a tomada de consciência crítica por parte da classe trabalhadora a respeito da realidade cotidiana. De fato, em 1925, o encenador alemão utilizou o termo *drama documentário* pela primeira vez para descrever seu espetáculo *Apesar de tudo!*, no qual “o documento político constitui, pelo texto e cenicamente, o único fundamento” (Piscator, 1968, p. 78). Nele, havia intensa exploração dos recursos audiovisuais, em especial, de projeção de filmes e imagens fotográficas, bem como de dados estatísticos, reportagens de jornal, entre outros documentos.

Todavia, minha irmã, não obstante já ter sido utilizado há quase 100 anos, a expressão ainda era pouco empregada na cena teatral contemporânea até pouco tempo atrás. Por exemplo, em 2008, a Janaína Leite, uma artista-pesquisadora do campo importante no país, e seu ex-marido, o filósofo e musicista Felipe Teixeira Pinto, o Fepa, decidiram transformar o fim da relação de 10 anos em mote para a criação de *Festa de Separação: um documentário cênico*¹³⁵, um espetáculo cuja matéria-prima era as narrativas, os documentos e os objetos pessoais que documentavam a história do casal e seu processo de separação. Na época, termos como *teatro documentário* ou *documentário cênico* eram praticamente desconhecidos no país (Leite, 2014). Em virtude disso, os dois importaram referências de outras linguagens artísticas, como o cinema, e optaram por nomear o trabalho como *documentário* como uma forma de delimitar, tanto para o ex-casal, quanto para o público, o que estava sendo proposto nessa experiência artística ainda “pouco familiar na cena contemporânea brasileira” (Leite, 2014, p. 72).

Jana: Boa noite a todos! Todos aqui vieram para a minha festa de separação? Podem me acompanhar. Eu gostaria de explicar ao que vocês estão sendo convidados a participar. Essa experiência a gente chama de documentário cênico. Acho que todo mundo tem referência do que seja um documentário por causa do cinema. Então eu queria perguntar pra vocês o que vem à cabeça quando eu digo a palavra documentário. (*Interação com a plateia*) Tem uma definição do John Grierson que diz ‘documentário é o tratamento criativo da realidade’. Num documentário realizador e espectador estabelecem um

¹³⁵ Para saber mais e entender melhor a estrutura do espetáculo, Leite indica o documentário *Festa de Separação: um documentário cênico* (2012), exibido no programa *Teatro sem fronteira*, do Canal Brasil, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d4oBWW1CPqo>.

contrato pelo qual concordam que tais pessoas existiram, que disseram tais e tais coisas, que fizeram isso e aquilo (Leite; Pinto, 2009, s/p).

Paula, essa é uma fala inicial do espetáculo e funciona como uma espécie de pacto que conta para os espectadores que se trata de uma cena construída a partir de um “tratamento criativo da realidade”, i.e., tratamento criativo da experiência de vida dos criadores e de *dados não-ficcionais*¹³⁶, e que conta com a presença de corpos (um deles de um não ator) que não buscam representar personagens, mas que se colocam como eles mesmos, assumindo uma posição testemunhal a respeito daquilo que viveram no processo de separação e de criação do espetáculo. Acredito que, quando a Cia. Mungunzá opta por se referir a *Luís Antônio-Gabriela* como um *documentário cênico*, há aí também um desejo de evidenciar os expedientes estético-políticos utilizados no processo de criação, bem como a estrutura cênico-dramatúrgica presente na peça. Baseado na história de vida e morte de Gabriela, o espetáculo tem como mote entrevistas com familiares, amigos e pessoas que a conheceram, bem como fotografias, diários e cartas.

Então o dia que chegou a Maria Cristina, que era a irmã do Nelson, a gente colocou uma câmera nela e ela contou. A gente não interrompeu. A gente só ficou ouvindo, ouvindo, ouvindo, ouvindo. Aí teve um dia que a gente foi conversar com a madrastra dele. Fomos lá para Santos. Ela falou e a gente gravava, gravava, gravava. Aí a gente foi no Serginho, que era o cabelereiro. Que se denominava Serginho, mesmo se considerando uma travesti. E falou. Então a gente filmava essas pessoas falando. E as pessoas que não estavam mais vivas, como a Gabriela e o pai, a gente tinha o recurso de cartas e documentos (Gentilin, 2023).

Após o processo de gravação e transcrição das entrevistas, o elenco estudou os depoimentos, bem como os outros documentos textuais, selecionando aquilo que considerava mais relevante dentro da perspectiva da montagem. A atriz Verônica Gentilin, que interpreta Nelson Baskerville na peça, explica que “a edição era simplesmente reduzir, pegar trechos. Não era modificar. A gente não podia mudar uma vírgula. A gente só podia pegar trechos para enxugar, para a gente trabalhar em cima” (Ibidem, 2023). Penso, Paula, que essa manutenção *ipsis litteris* do que foi falado nas entrevistas transforma a própria dramaturgia em um

¹³⁶ Soler define dados não-ficcionais como “qualquer tipo de fonte que se configura num testemunho captado ou gravado diretamente da realidade, ou seja, tudo que é dito ou visto que não foi construído pela imaginação de alguém no intuito de criar uma ficção” (Soler, 2010, p. 51). O autor classifica os dados não-ficcionais em quatro diferentes tipos de acordo com a natureza do registro: textuais (documentos históricos, transcrições de depoimentos e entrevistas, dados estatísticos), sonoros (sons, ruídos e vozes de ambientes mencionados, gravações de entrevistas e depoimentos), imagéticos (fotografias e vídeos) e plásticos (objetos, roupas ou espaços). Além disso, ele nomeia como *documentos vivos* a presença física de pessoas envolvidas na situação documentada (Ibidem, p. 70).

documento histórico que diz respeito não apenas à vida da irmã de Baskerville, mas também à política e aos imaginários hegemônicos de gênero, como podemos perceber tanto no uso constante do nome morto ou de pronomes masculinos¹³⁷ para se referir à Gabriela, quanto nos diversos pensamentos que refletem as representações hegemônicas sobre o que é ser homem ou mulher, masculino ou feminino.

Irmã: Desde muito pequeno o Tônio tinha gestos, maneira de se expressar, maneira de falar de uma menina. Acho que com dois anos, ele já queria minhas bonecas, maquiagem... E o jeito dele era de uma menina
(Luís Antônio segura uma placa onde está escrito: “Dizem que eu nasci num corpo errado”)

Madrasta: (...) O Luís Antônio era um menino meigo, educado, risonho! Ele era diferente dos outros, sabe? Ele adorava enrolar docinhos e enfeitar caixas. Ah e ele fazia roupinhas para bonecas. É verdade! Ele costurava roupinhas para bonecas! Ahhh ele tinha uma tendência pro feminino, vai?

Irmã: O Luís Antônio foi se tornando, para nós, um problema! (Luís Antônio, 2022, p. 42).

Figura 37: Cartaz com frase "Eu nasci num corpo errado", espetáculo *Luís Antônio Gabriela*.



Fonte: Bartholo, 2017.

¹³⁷ Na primeira gravação de *Luís Antônio-Gabriela*, quando o ator cis Marcos Felipe interpretava Gabriela, ainda era possível observar o uso dos pronomes masculinos para se referir à Gabriela e às travestis em geral. Todavia, com o avanço das discussões sobre transgeneridades e travestilidades no país, bem como com a denúncia feita pelo movimento *Representatividade Trans Já* de que o espetáculo cometia *transfake*, a Mungunzá mudou o uso dos pronomes na dramaturgia (minha irmã, uma travesti), bem como substituiu Marcos Felipe pela atriz trans Fábila Mirassos para interpretar Gabriela após a transição.

Minha irmã, percebe a lógica binária que estrutura esses discursos? Não é ela que levou nossas tias a saírem correndo para comprar coisas rosas assim que você nasceu? Como Gabriela tinha um corpo com pênis, ao nascer, uma série de atos declararam que era um menino, de modo que uma ficção, tomada como uma “realidade natural”, se materializasse em expectativas, fantasias e normas referentes ao gênero, buscando engendrá-la como um sujeito masculino, desde a escolha de um determinado nome (Luís Antônio), cores, brinquedos (não pode boneca, nem maquiagem!), roupas e posturas que seriam adequadas (não dormir de bruços!). Ora, se aquele corpo é “naturalmente” um menino, espera-se que ele apresente um conjunto de práticas que reflita coerentemente sua suposta essência masculina. Não é verdade?

Aliás, como médica, o que você pensa da frase “Dizem que eu nasci num corpo errado”? Eu entendo que, de sua perspectiva profissional, a existência de informações anatômicas, genéticas e hormonais determinam a produção de corpos dimórficos¹³⁸. Alguns deles, com pênis, testículos e produção de espermatozoides. Em outros, vaginas, seios, óvulos e ciclo menstrual. Mas te pergunto: não seria fruto de uma visão essencialista, de cunho cis-heteronormativo, pensar que essa estrutura biológica determina uma coerência entre tais informações e um gênero específico? Ou seja, corpos com pênis são “naturalmente” masculinos e homens e corpos com vaginas, femininos e mulheres. Nessa lógica binária, quaisquer outras possibilidades estão fora da ordem do possível e são entendidas como antinaturais. Sendo assim, a frase “nasceu em um corpo errado”, apesar de, ainda hoje, ser usada para tentar explicar as transgeneridades ou travestilidades, já carrega em si um imaginário que pressupõe um “corpo certo”, ou melhor, uma relação correta, coerente, normal, natural entre o corpo que se nasce e a performance de gênero. Por sua vez, nascer em um “corpo errado” carrega uma conotação patológica, errada, desviante e que tal corpo pode ser consertado de alguma forma, nem que seja com sua morte. Ora, é justamente esse pensamento que faz com que Gabriela tenha se tornado vítima da violência do pai, que, conforme podemos ver abaixo em uma carta que ele endereçou à filha, acredita que esse sistema educativo masculinista e cis-heteronormativo não apenas poderia corrigi-la para se tornar um “homem de bem”, como era um ato de amor.

Pai: Na tarefa de educá-lo, muitas vezes é claro, assim como seus irmãos, você recebeu as reprimendas que se faziam necessárias, às vezes severas, porque o meu desejo que vocês se tornassem homens de bem era muito grande.

¹³⁸ Retomo aqui a nota apresentada no primeiro capítulo dessa tese para destacar novamente a citação de Connell a respeito da existência dos corpos *intersexos*, tais como “fêmeas sem um segundo cromossomo X, machos com um cromossomo X extra, padrões hormonais anômalos ou contraditórios, e uma variedade surpreendente de formas genitais sem padrão, tanto interna quanto externamente” (Connell, 2015, p. 88).

Isso hoje, você pode julgar, é uma grande demonstração de amor (Luís Antônio, 2022, p. 60-61).

Hoje mais cedo, vi a seguinte frase grafitada em um muro: “o amor não causa dor”. Não quero definir esse sentimento, mas você acha que há alguma possibilidade de amor em atos que negam a existência do outro em toda sua plenitude?

Voltando ao trabalho com os dados não-ficcionais, talvez seja importante dizer que, apesar da edição e dos recortes feitos pelo elenco não alterarem uma vírgula daquilo que foi dito nos depoimentos ou escrito nas cartas e diários, a manutenção *ipsis litteris* não é, de forma alguma, neutra. Isso seria impossível, pois, quando se edita um material, mesmo que apenas recortando trechos, parte-se de um determinado ponto de vista sobre e a partir dele. Há uma *intencionalidade* na lida com os dados não-ficcionais, no qual o ato criativo se torna “uma maneira de atuar no mundo como sujeito e, portanto, como autor de um discurso” (Soler, 2010, p. 70). No caso de *Luís Antônio-Gabriela*, o trabalho documental realizado pela encenação reflete uma perspectiva estético-política que vai de encontro ao imaginário transfóbico presente em muitos dos depoimentos e documentos apresentados.

Agora, minha irmã, é curioso que *Luís Antônio-Gabriela* se difere de muitos trabalhos autoficcionais produzidos no contexto teatral contemporâneo do Brasil. Na maioria deles, quem está presente na cena costuma ser a pessoa que vivenciou a história. Esse é o caso, por exemplo, de *Festa de Separação*: Leite e Fepa estão ali presentes como *documentos vivos* da experiência, quanto como sujeitos que performativamente, selecionando, editando e criando, no próprio ato teatral, a perspectiva sobre a situação que eles próprios vivenciaram. Em parte, isso também acontece em *O Espigão*, não é? Digo em parte, porque, enquanto eu estou ali como *documento vivo* de nossa história, você não está presente na cena e é representada pela mariah. Já no espetáculo da Mungunzá, todos em cena são atores e atrizes que representam as pessoas-alvo da documentação realizada pelo espetáculo. Mas, apesar disso, logo na segunda cena do espetáculo, ficamos sabendo que o trabalho aborda a história de vida da irmã de Baskerville.

Ator/Luís Antônio – Eu sou o filho mais velho. Boa noite, meu nome é Marcos. Eu vou fazer o Luís Antônio que nasceu em 1953 e morreu em 2006 e ficou conhecido com o nome de Gabriela.

(...)

Atriz/Nelson-Bolinho – Boa noite, meu nome é Verônica e eu vou fazer o Nelson, último filho do casal Gladys e Paschoal... E diretor desse espetáculo. A minha mãe morreu no dia em que eu nasci, e eu fui criado pela minha madrastra.

(...)

Atriz/Gabriela - Oi Boa noite, eu sou a Fábria e vou o fazer o Luís Antônio, a partir do momento em que ela se muda pra Bilbao e se torna, definitivamente, Gabriela.

Ator/Pai e Serginho – Meu segundo personagem se chama Serginho. Eu sou a melhor amiga da Bolota.

Ator/Luís Antônio e Atriz/Gabriela – Ah esqueci, meu apelido é Bolota!

Atriz/Nelson-Bolinho – E o meu é Bolinho! (Luís Antônio, 2022, p. 36).

Além de dizer que o espetáculo tem como mote a vida de Gabriela, irmã do diretor do espetáculo, entendo que essa cena opera revelando que, se o processo de criação do espetáculo parte de uma determinada perspectiva, tal perspectiva é principalmente a de Baskerville que atua organizando a sua estrutura cênico-dramatúrgica, a partir de suas memórias, suas vivências, enfim, de sua relação com a irmã e sua família. Ao fazer isso e tornar a cena um espaço onde seja possível sua irmã renascer, ele, evidentemente, também reelabora suas próprias experiências vivenciais. “*Luís Antônio é Nelsinho/Bolinho presenciando toda uma violência sobre um corpo trans*” (Baskerville, 2023). Sabe, Paula, a maioria das análises do espetáculo abordam as questões das travestilidades, das transgeneridades, da violência e da marginalização sofrida pelas travestis ou até mesmo da questão do *transfake* e de como o ele se transforma estética e politicamente com a entrada da atriz Fábila Mirassos para interpretar Gabriela¹³⁹. Por outro lado, eu gostaria de continuar essa carta propondo um olhar para o trabalho a partir das vivências de Baskerville, em especial, de Nelsinho criança, do Bolinho, o irmão caçula de Gabriela, que não apenas testemunhava, como também era alvo daquela violência, que agia poderosamente sobre e através do seu corpo, como ferramenta de uma pedagogia de gênero que impõe um conjunto de práticas exigido pelo modelo hegemônico de masculinidade.

Nelsinho aprende a ser “homem de verdade” vendo a irmã apanhar, entendendo que determinados comportamentos são proibidos para um menino. Ainda sem entender direito o porquê e nem conhecer a palavra “bruços”, sabia que não podia dormir com a bunda para cima, pois isso era coisa de “pederasta”. Lembra quando a mariah nos contou que, ao ouvir a palavra “lésbica” direcionada a ela pela primeira vez, sentiu vergonha, teve a sensação de suor frio e estômago e a vontade de se encolher e esconder o corpo revirado? Ela não sabia o que “lésbica” significava e, sem saber, criou “uma imagem de um ser mole, rosado, gosmento, pegajoso. Uma lesma. A palavra mais parecida com lésbica que eu conhecia. Um bicho abjeto, nojento” (Morais, 2021, p. 33). Igualmente, quando Baskerville escuta “pederasta”, mesmo sem compreender o significado, entende como algo “desprezível” e passível de ser violentado não apenas pelo pai, mas por toda a sociedade. “Pederasta” é expulso da escola, da igreja, de casa. “Pederasta” foi como a irmã foi xingada quando certo dia um homem chegou furiosamente em

¹³⁹ Para saber mais sobre isso, ver Oliveira (2020), Giordano (2012), Lopes (2024), Friques (2018), Andrade (2020), Dourado (2014).

sua casa, acusando-a de ter levado o filho dele para o banheiro e chupado seu pênis. “Deixe esse pederasta longe do meu filho” (Baskerville, 2012, p. 62). Por sua vez, o pai de Baskerville, não querendo acreditar, pediu que se chamasse Gabriela para confirmar ou negar a história.

Tônio fez que sim com a cabeça; não ia desdizer o menino que ele tinha amado tanto. E o pai, com a mão fechada, deu um soco que pegou na bochecha dele e quebrou a haste dos óculos fundo de garrafa que ele usava.

- O que é que eu faço com você? – papai chorava. Eu não sabia de quem ficar com mais pena, se do meu irmão, que apanhava, ou do meu pai, que chorava.

- Filho viado é uma desgraça. Tira essa peste de perto do meu. – gritava o homem.

Meu pai pediu desculpas e prometeu que isso nunca mais aconteceria, nem que ele tivesse que matar Luís Antônio. E ele quase matou (Ibidem, p. 63).

Na contramão da tortura sofrida por Gabriela em decorrência simplesmente da posição escolhida para se deitar na cama e dormir, de seu jeito ser muito feminino e gostar de “coisas de meninas” ou ainda de suas relações com meninos, entendidas, na época, como homoafetivas, está a ausência de punição quando o comportamento se adequa ao que se espera de um “homem de verdade”. Tem uma experiência de Baskerville que é exemplar. Certa vez, quando ele tinha cinco anos de idade, foi convidado para ir brincar com o filho dos vizinhos. “Ele vai, mas só por causa da menina” (Ibidem, p. 54), a irmã mais velha daquele menino. Ali, a princípio, brincavam os três juntos de “lasanha”: um se deitava em cima do outro de barriga para cima. Depois de um tempo, o irmãozinho se cansava, deixando a menina e Nelsinho a sós na brincadeira.

Era gostosa aquela sensação de peso e calor sobre ele. Numa dessas tentativas, a menina enfiou a mão nos seus *shorts*. Seu pipi ficou duro imediatamente e o quente daquela região foi subindo pela barriga até a cabeça. O menino teve febre. Lembrou-se de uma madrugada em que o pai o colocara numa banheira de água fria. Explicou, no dia seguinte, que era para baixar uma febre de 40 graus.

Mas *essa* febre não dava vontade de chorar. Não doía, ao contrário. Era uma sensação que ele experimentava pela primeira vez. No começo, a mão da menina era fria, mas depois ia esquentando. Quando ela tirou a mão, levou-a imediatamente para o nariz e a cheirou. O menino ficou louco com aquilo.

Na troca de posições, ela mesma pegou a mão do menino e colocou dentro dos *shorts* dela. Era uma delícia. Diferente de todas as sensações que ele já tivera até ali. Ele podia enfiar o dedinho por um burquinho que ela tinha. Ele até conferiu para ver se não era o umbigo dela. Não era.

Quando o menino já tinha esquecido da vida ali, naquela manipulação, ela falou baixinho: “Agora tira”. O menino tirou. “Cheira”. O cheiro salivou sua boca. As mãos ficaram suadas. Parecia que saía ar quente por todo o seu corpo. E ele tentava encontrar, no seu pequeno repertório de sensações, uma que se aproximasse daquela percepção inigualável. Enjoo e prazer (Ibidem, p. 55).

Tais experimentações se repetiram durante dias. Todas as brincadeiras, segundo o diretor, eram pretextos para que os dois pudessem ficar a sós e se tocarem, se cheirarem, se lamberem, se beijarem. Até que um dia, o irmãozinho da menina voltou e flagrou os dois: “Mãe, minha irmã tá pelada!”. “Espere o pai dela chegar!”, a mãe o ameaçou, enquanto o expulsava de casa. Paula, é importante lembrar que Nelsinho era uma criança de apenas cinco anos. O diretor conta que só conseguia se lembrar da espingarda do pai-policia da menina pendurada na parede da casa. Depois de uns dias, viu da janela os dois pais - o seu e o dela - conversando e pensou que a punição viria em breve. “O pai voltou. Não falou nada. O menino esperou. O castigo não veio. Talvez o castigo fosse a espera. Talvez o pai tivesse só anotado aquele crime na caderneta e esperaria até ela ficar cheia para puni-lo de uma vez só. Ele esperou. E esperou. E nada de castigo” (Ibidem, p. 59).

Ora, minha irmã, não é verdade que, em um sistema educacional que pune violentamente os desvios das “lésbicas” e dos “pederastas”, o silêncio de um pai-ditador e a ausência da punição apontam justamente para um suposto comportamento adequado? Se Gabriela foi espancada e ameaçada de morte quando vivenciou uma relação homoafetiva (entendendo aqui, mais uma vez, que ela era lida socialmente como um menino) com um colega no banheiro da escola, o que a criança Nelsinho deve ter pensado quando o pai ignora a experiência vivida com a filha do vizinho e não o castiga? Parece-me que, de certa forma, ainda que inconscientemente, ele está aprendendo que aquela situação se enquadra na performance hegemônica de masculinidade. Na verdade, fico pensando no orgulho e na satisfação que o pai deve ter sentido de Baskerville por toda essa vivência: era seu filho provando ser “homem de verdade”.

Quantas vezes vemos pais pegando seus filhos no colo e levando para a pracinha para ver as “namoradinhas”? Ou, então, quantos, ainda hoje, levam seus filhos adolescentes a puteiros para terem suas primeiras experiências sexuais? Essa é, de fato, uma das premissas da masculinidade hegemônica: se relacionar livremente com corpos com vagina. De preferência, com muitos. Com quantos desejarmos e nos forem possíveis. Há um tempo, eu estava passeando com meu cachorro Jorginho e, passando em frente a um bar, escutei um rapaz dizer que, se colocasse lado a lado a quantidade de “bucetas” que ele já tinha comido, dava para ir e voltar do Rio até Minas. Não é alguém que aprendeu direitinho a lição masculinista e cis-heteronormativa? E nem importa se é verdade. Interessa que esse discurso é uma tentativa de provar que se é, de fato, um “homem de verdade”: imbrochável, viril, potente. Ali, as mulheres são troféus: quanto mais “bucetas”, mais alta sua posição no ranking masculinista. É como se ele dissesse, na tentativa de buscar aprovação de seus pares: “estão vendo como eu sou homem de verdade!”. Por outro lado, minha irmã, esses mesmos colecionadores de bucetas atuam

incansavelmente no controle dos corpos e na defesa da pureza, da virgindade de suas irmãs e filhas, como o pai-policia da vizinha de Nelsinho. Mas, se para ser “homem de verdade” é preciso comer a maior quantidade de vaginas, se possível todas que existem no mundo, essa é uma conta que não fecha, não é mesmo?

A necessidade de inflar o falo e reafirmar constantemente a sua masculinidade resulta da angústia e do medo de fracassar na incorporação do modelo hegemônico de masculinidade. Mais uma vez, dentro dessa pedagogia de gênero, fracassar significa ser alvo de medidas corretivas violentas. Aprendemos a nos vigiar e a reprimir obsessiva e paranoicamente tudo aquilo que pode resultar em nossa exclusão do clubinho de “homens de verdade” e buscamos nos provar como seres potentes, invencíveis, imbrocháveis. Queremos ser como os grandes heróis mitológicos, deuses do Olimpo, super-heróis, guerreiros, justiceiros que dedicam sua vida a lutar incansavelmente contra as forças do mal, na defesa dos fracos e oprimidos e costumam ser representados por atores com hipertrofia muscular, tais como Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Vin Diesel, entre outros.

Nelsinho, criança, sonhava em ser como Maciste, um dos personagens mais recorrentes no cinema épico italiano, e que, como Hércules e Sansão, se utiliza de sua incrível força para realizar atos heroicos e vencer seus inimigos e opressores. No caso de Nelsinho, os opressores são seus irmãos mais velhos e seu pai-ditador. Um dia, enquanto assistia a um dos filmes de seu herói, ele retira a camisa e começa a imitá-lo, fazendo poses corporais como se fosse um homem musculoso. Nesse momento, alguns dos seus irmãos o flagram e começam a debochar, chamando-o, entre outros nomes, de “gorda fofa”. Paula, “macho humano, que sonha ser Rambo, é na verdade um anti-herói incapaz de realizar o titânico projeto de apaziguar seu medo da castração, ou seja, manter a ficção do falo intacto” (Trevisan, 2021, p. 134). Ser surpreendido em sua performance estereotipada de Maciste, ou seja, em sua tentativa de mimese de um “homem de verdade”, tornando-se alvo da chacota dos irmãos produziu uma profunda sensação de derrota em Nelsinho e sua reação violenta refletiu a angústia da castração: ele lança contra os irmãos uma cadeira Luís XV que seu pai amava, o que resultou, segundo o diretor, na maior surra que alguém já tomou em sua casa, depois de Gabriela.

Bolinho – (...) Meu pai ficou louco. Ele não batia tanto em alguém desde a época do meu irmão. Eu me lembro de ter apanhado de soco, chute na cara, pontapé, eu me lembro de ter que cobrir o rosto porque ele me dava chute na cara e eu tinha 12 anos de idade. E ele não parava nunca. Aí eu me lembro, que pra conseguir parar de apanhar, eu tive uma ideia: no meio da surra eu comecei a fingir de morto.

Pai - Acorda Nelsinho. Levanta meu filho.

Bolinho - Ele foi ficando cada vez mais desesperado e eu lá, cada vez mais morto.

Pai - (*Em desespero*) Dora, eu acho que eu matei o moleque. Eu matei o moleque! Eu matei o moleque.

Bolinho - Aí eu vi que ele tava começando a acreditar, então eu resolvi acordar.

Pai - Filho, eu não queria ter batido desse jeito em você. O pai te ama. Não sei o que passou na minha cabeça. Você desculpa o pai?

Bolinho - Não papai, eu não vou te perdoar nunca (Luís Antônio, 2022, p. 49).

Além de representar uma corporeidade oposta àquela presente em corpos como o de Maciste, o xingamento “gorda fofa” incomodava Nelsinho porque ativava nele a paranoia de que estava “virando mulher”. “A coisa comigo foi: o meu seio está crescendo, todos vão perceber que eu estou virando gay” (Baskerville, 2023). E esse pensamento se relaciona diretamente com a vivência traumática que marca a relação entre Baskerville e sua irmã: o estupro cometido por Gabriela, na época adolescente, contra Nelsinho quando ele tinha apenas seis anos. Aliás, minha irmã, na conversa que tivemos, ele me disse que essa era a única lembrança que tinha da relação com a irmã. Isso não te parece bastante significativo?

Paula, essa experiência do abuso sexual serviu de mote para a construção de uma das cenas mais impactantes do espetáculo e, da maneira como eu percebo, ela é muito relevante para as reflexões que estou compartilhando com você. Mas de que maneira fazer com que assistir a esse ato violento seja minimamente possível para os espectadores? Baskerville entende que é necessário pensar a encenação como intermediária entre a realidade e aquilo que é possível suportar na cena, pois “a arte vai exatamente nesse lugar que é para mediar a violência que o espectador consegue presenciar. Então eu presencio uma violência muito forte, mas eu a transformo num espetáculo” (Baskerville, 2023). Ele conta que toda vez que sentia que uma cena apresentava questões muito violentas, buscava, estrategicamente, fazer uso de expedientes e dispositivos estéticos que a tornasse passível de ser apresentada, como no caso daquela que retrata o abuso sexual. Vou tentar descrevê-la aqui para você.

O primeiro expediente é fazer com que a cena não se passe no palco, na frente do público. O ator e atriz que representam, respectivamente, Gabriela e Nelsinho, estão debaixo da arquibancada da plateia, iluminados por flashes estroboscópicos. Outra atriz filma a ação que é projetada em telões no fundo do palco, permitindo a nós, espectadores, só assistirmos a cena de maneira indireta pelo telão e, mesmo assim, com uma iluminação que impede uma perfeita visibilidade. Sentimos a arquibancada balançar. Escutamos ela gemer e ele chorar.

Luís Antônio – Bolinho, vamos fazer troca-troca?

Bolinho – Vamos...

Luís Antônio - Então vem cá...

Bolinho – Aí ele me levou para um vão que tinha entre o armário e a porta do quarto dos meninos. Quando a gente abria a porta, formava uma “cabaninha”.
(Pausa. Luís Antônio leva Bolinho para o fundo, longe da vista da plateia. Atriz que faz a irmã filma a cena com uma câmera, de modo que a plateia assiste a esta cena apenas pelo telão)

Luís Antônio - Vai.

Bolinho - Espera.

Luís Antônio – O que é que se tá fazendo?

Bolinho – É que eu não consigo.

Luís Antônio – Vou abaixar. *(Pausa)* Vai!

(Bolinho tenta subir em Luís Antônio)

Luís Antônio – Vai logo que pode aparecer alguém.

Bolinho - Pronto.

Luís Antônio – Tá gostoso?

Bolinho – Eu...não sei...

Luís Antônio – Então deixa eu.

Bolinho – Tá.

(Pausa)

Bolinho – Ai!

(Pausa)

Bolinho – Ai!

Luís Antônio – Shh! Fica quieto Bolinho...

Bolinho - É que tá doendo...

Luís Antônio – Se você ficar quietinho eu vou te mostrar uma coisa.

(Pausa)

Luís Antônio – Bolinho, você já viu homem soltar leite?

Ator/Pai - Você já viu homem soltar leite?

Atriz/Madrasta - Você já viu homem soltar leite?

Cantora – Você já viu homem soltar leite?

Atriz/Nelson – Então ele me levou para o banheiro, sentou na privada, tirou o pau dele para fora e começou a balançar. Aí balançava, ele soltava uns sons esquisitos, gemia, me olhava e falava:

Luís Antônio – Ó que gostoso, ó que gostoso, ó que gostoso...

Atriz/Nelson – Aí ele começou a soltar o leite... Ele gozou (Ibidem, p. 42-44).

Em seguida, a atriz volta para o palco e, iluminando seu rosto com uma luz led branca, conta para a plateia a história do olho do coelhinho. Esse é um dos poucos textos criados para o espetáculo. Ele foi escrito por Gentilin e narra, poeticamente, que Nelsinho tem um coelhinho no olho direito, cujo pelo cresceu tanto que entupiu o canal lacrimal, impedindo-o de chorar. Por conta disso, tudo que ele enxerga tem dois lados e ele pode escolher com qual olho quer ver as coisas. “As coisas que vão pro olho do coelhinho não doem” (Ibidem, p. 45). Na verdade, Paula, lidar com essa história com o olho do coelhinho é outro dispositivo estratégico da encenação. Da maneira como eu percebo, isso não quer dizer esconder ou negar o abuso sexual, mas operar em um território poético, no qual seja possível apresentar a violência sexual na cena. Ao mesmo tempo, permite a Baskerville se aproximar com cuidado e afeto das próprias feridas e cicatrizes deixadas pela história, ressignificando a experiência.

A história do olho do coelhinho tem como base uma experiência vivencial que Baskerville contou para o elenco em um ensaio a respeito de uma blusa com um coelhinho costurado por sua madrastra que ele teve na infância. O diretor “realmente não chora de um olho. Ele tem um problema da glândula lacrimal que o olho dele não sai lágrima” (Gentilin, 2023). A partir disso, Gentilin elaborou essa ideia a respeito de uma criança que enxerga determinadas situações com o olho fantasioso do coelhinho e, no processo de criação do espetáculo, a atriz propõe o uso de uma máscara do Mickey para reforçar a metáfora.

Essa máscara, eu acho que ela simboliza muito o Bolinho mesmo. Como foi que essa relação, não só com a Gabriela, mas com a perda da mãe no parto, com ele ter descoberto só muito tempo depois que a madrastra não era a mãe dele, que ele era filho de uma mulher que achava que era santa. Muitas coisas. Como é que foi se construindo tudo isso. Então essa máscara, para mim, ela tem essa simbologia. Tem coisas que para enxergar a gente precisa se cobrir (Ibidem).

É usando essa máscara, ou seja, da perspectiva do olho do coelhinho que Bolinho conta para a plateia do abuso sexual sofrido. Ele afirma que, como a mãe dele morreu durante seu nascimento, Deus lhe deu um irmão que soltava leite e que o amamentou por trás. Essa cena é uma das mais relevantes para pensarmos sobre a política de gênero e sua pedagogia masculinista e cis-heteronormativa reproduzidas pela família, porque a sequência do texto revela como que, entre diversas outras consequências, esse acontecimento traumático produziu em Baskerville o medo de “virar mulher”. Em sua fantasia, “quando uma criança toma leite depois dos seis anos de idade, ela pega uma doença. Uma doença que faz nascer um ‘A’ no final de tudo. Mas eu não quero um ‘A’ no final do meu nome. Eu quero continuar me chamando Bolinho, eu não quero ser Bolinha” (Luís Antônio, 2022, p. 46). A ligação entre o engordar e o “virar mulher” vem exatamente daí: no imaginário de Nelsinho, era como se ele tivesse se contaminado pela doença da irmã e fosse também se tornar uma travesti. A cena termina com a atriz retirando a máscara do Mickey e revelando por baixo a da Minnie, enquanto repete: “Eu tinha muito medo de virar mulher”.

Figura 38: Bolinho com máscara de Mickey.



Foto cedida pela atriz Verônica Gentilin.

Podemos imaginar a dimensão desse medo considerando que Baskerville cresceu em uma atmosfera de medo e violência, no qual testemunhou durante anos, Gabriela ser espancada e, depois, expulsa de casa por fracassar em ser “homem de verdade”. Isso se radicaliza quando a família, ao descobrir o estupro, não trata, segundo o diretor, como um abuso sexual, mas como uma “transa de amor”. Novamente, o que se faz presente é a violência. Ora, se, na política hegemônica de gênero, um “homem de verdade” deve se relacionar apenas com mulheres, entender o estupro sofrido por Baskerville como uma relação homossexual (mais uma vez, Gabriela era lida socialmente como homem) fez com que Nelsinho se tornasse alvo da zombaria dos irmãos, outra importante ferramenta da pedagogia masculinista que age apontando o dedo para aqueles que fracassam em se provar como “homem de verdade”.

Depois que Gabriela foi expulsa de casa, foi Baskerville quem se tornou o principal alvo da violência. E, assim, como ele mesmo afirma, é pela marginalidade que ambos se irmanam. Enquanto a violência expulsou Gabriela de casa, a forçou a se prostituir e a manteve nas sombras por 30 anos, Baskerville, entendendo que aquela família não era mundo para ele, foi se distanciando e se exilando silenciosamente em uma espécie de realidade paralela que criou, que incluía brincadeiras solitárias e a mentira.

Eu tinha medo de apanhar. Eu sempre fiquei com medo da violência. E foda-se se eu tivesse que mentir. Foda-se! Porque eu também acho que eu me salvei dessa forma. (...) Mas, como era uma atmosfera muito pesada para mim, então eu também decidi que fingiria para eles o que eles queriam que eu fosse (Baskerville, 2023).

Paula, fingir ser o que o modelo hegemônico de masculinidade exige que sejamos é uma das principais marcas da tentativa, sempre fadada ao fracasso, de se tornar um “homem de verdade”. Quanto mais bem-sucedidos somos nessa arte do fingimento, mais conseguimos participar do clubinho exclusivo dos “homens de verdade”. Ao contrário, quanto mais falhamos, mais nos tornamos alvo da violência masculinista. Nós conversamos muito sobre isso em *O Espigão*, né? Obviamente, Gabriela não pôde ter o privilégio de fingir ser o que desejavam que ela fosse. Por outro lado, penso que o processo de distanciamento de Baskerville por meio de uma prática inventiva abriu espaço para ele imaginar outros possíveis modos de estar no mundo. Foi essa capacidade, por exemplo, que o aproximou do fazer teatral. “Eu sempre fiz teatro para me entender. Para entender a vida. Porque eu não entendo muito. Então eu só consegui, porque, desde muito novo, eu comecei a fazer teatro, então todo o meu entendimento passa pela dramatização das coisas” (Ibidem, 2023).

Paula, fico me questionando se esse estupro é de fato a única recordação do diretor em relação a sua irmã. Sinceramente, tenho minhas dúvidas. Mas, por outro lado, penso que dizer que esse fato é sua única lembrança pode significar que ela é aquela que insiste em retornar, em se repetir, quando ele pensa em Gabriela. Talvez, a gente possa imaginar que manter a irmã nas sombras durante 30 anos, mais do que um alívio familiar, era uma maneira de Baskerville tentar ignorar essa experiência. E aí, minha irmã, a forma como ele encontrou no teatro um espaço potente para invenção de outras possíveis realidades e modos de estar no mundo, bem como de entender a si mesmo e a vida, nos permite entender as razões que o levaram a revisitar esse acontecimento traumático e reelaborá-lo esteticamente no espetáculo. Ou melhor, na realidade, pode ser que essa não tenha nem sido uma decisão consciente, mas, ao abordar a história de vida e morte de sua irmã, a força desse acontecimento traumático fez com que fosse impossível ignorá-lo no processo de criação do espetáculo.

Embora Baskerville tenha me dito que *Luís Antônio-Gabriela* “é um testemunho particular que eu imaginei universal” e que, após o espetáculo ter estreado, a história não era mais dele, nem sobre ele, eu não tenho dúvidas que a cena tem potência para reelaborar as suas próprias experiências vivenciais. Evidentemente, a peça ultrapassa o aspecto exclusivamente pessoal e se conecta a questões que atravessam toda a sociedade, denunciando a política de gênero que estrutura a instituição Família em toda sua verticalidade violenta. Porém, essa

segunda viagem de resgate à Gabriela torna possível a criação de outros olhares e sentidos para suas próprias experiências traumáticas. E aqui, retomo o começo dessa carta, minha irmã, porque penso que, assim como em *O Espigão*, essa criação se dá por um investimento na horizontalidade das relações de irmandade entre o diretor e Gabriela, que sem romantizar tais relações, nem negar as violências e as suas feridas, procura escapar das lógicas opressivas que levaram aos 30 anos de apagamento da irmã. Nesse processo, Paula, entendo que a cena autoficcional de *Luís Antônio-Gabriela* se apresenta não apenas como um pedido de desculpas e uma tentativa de retirar a irmã das sombras, mas permite ainda a Baskerville, novamente através do espaço inventivo do teatro, enfrentar a pedagogia masculinista e cis-heteronormativa que o formou, se “desretorcer” e “tornar-me quem eu sou e não que tentaram fazer de mim” (Baskerville, 2023).

Depois me diz o que você pensa disso tudo, minha irmã?

Um beijo carinhoso,

Gabriel

CARTA #3 – TRIPAS

A/C: Marcos Moraes, meu pai

“Fico pensando que tipo de pai você foi para mim porque hoje eu também sou pai. Como é que se cria uma fábula disso? De ser pai? Não têm fábula e assim os pais desaparecem. Porque fora do pai-patrão, provedor, reprodutor, só existe deserto. Eu penso que o que nos embaraça como pai e filho é o teatro. Essa foi a nossa salvação. Devemos uma retribuição. E tirando o teatro, sobra muito pouco: as idas ao dentista, jogos no maracanã e as cuecas que você me comprava”.

“Pois bem: meu filho disse que eu só realmente ficaria curado no dia que eu fizesse uma peça de teatro falando sobre essas coisas. Olha que ideia boa! A restauração de um teatro grego, como era na Grécia, um teatro curativo. Meu filho falou sobre tudo isso e também sobre “otras cositas mas”. É exatamente sobre “otras cositas mas” que eu gostaria de falar às prezadas e prezados observadores internacionais. Quando meu filho se recusa a colocar um hospital em cena, por achar que hospitais são mais bem representados em séries do Netflix, ele disse que nós criaríamos uma fábula em cena. A fábula do golfo de Aqaba”.

Trechos da dramaturgia de Tripas

Oi, pai, tudo bem?

São nove e meia da noite e resolvi te escrever movido pelo espetáculo *Tripas*¹⁴⁰ (2017) que assisti há alguns dias. O trabalho foi concebido pelo ator Ricardo Kosovski em parceria com seu filho, Pedro Kosovski, que assina a direção e a dramaturgia, e tem como mote uma grave crise de diverticulite vivenciada pelo primeiro. Você sabe o que é uma crise de diverticulite, pai? Os divertículos são umas pequenas bolsas em formato de balão que se formam nas paredes do trato digestivo, frequentemente, em decorrência de um consumo escasso de fibras na alimentação. A diverticulite é quando tais bolsas infeccionam ou inflamam. Algumas vezes, isso pode levar ao rompimento da parede intestinal e no vazamento dos resíduos pelo corpo: essa é a diverticulite aguda. Foi isso que aconteceu com Ricardo¹⁴¹. As paredes de seu intestino se romperam e as fezes se misturaram ao sangue, resultando em um grave quadro de septicemia. O ator vivenciou longos períodos de internações e diversas cirurgias durante seis meses, além de mais um ano dedicado à sua plena recuperação. Pedro foi o principal responsável por cuidar do pai.

Eu não sei se você já viveu isso de ter que cuidar de alguém mesmo. Bom, eu tenho dois filhos. Eu tenho um de onze e agora um de dois. E é meio isso o cuidado né? Esses dois, três primeiros anos com a criança é meio que um cuidado muito integral. E o cuidar de uma pessoa mais velha é semelhante e, ao mesmo tempo, não é. Porque não tem promessa de vida. Tem, na verdade, o fim da vida. Tem uma coisa que é uma certa decrepitude. É um contato com o fim. É diferente do cuidado com a criança que existe uma promessa, existe ali um lugar que joga para o futuro, para o que vai ser dessa vida, que é muito bonito né? Então eu fui meio que jogado nesse lugar (Kosovski, P., 2023).

Já tinha imaginado essa possibilidade: montar um espetáculo como resposta a uma experiência traumática? Pois bem, foi isso que eles fizeram, apostando no caráter curativo do teatro. Não a cura no sentido proposto pelo discurso médico e que nos transforma em objetos de uma série de protocolos, prontuários, estatísticas e diagnósticos. Mas a cena como um território possível de restauração da potência de vida. Você não acha isso muito bonito?

Contudo, embora tenha como ponto de partida a enfermidade de Ricardo, *Tripas* não tem como foco a doença, nem retrata o ambiente fechado, controlado, higienizado e asséptico

¹⁴⁰ *Tripas* estreou em outubro de 2017 no Sesc Copacabana. O espetáculo fez parte da pesquisa de doutoramento de Ricardo Kosovski realizado na UNICAMP, sob supervisão de Renato Ferracini, do LUME Teatro, e, em 2018, venceu o 30º prêmio Shell de Teatro no Rio de Janeiro na categoria Inovação. Os artistas compartilharam gentilmente a gravação do espetáculo para a realização dessa pesquisa.

¹⁴¹ Optei por utilizar o primeiro nome de Ricardo e Pedro Kosovski com o objetivo de evitar confusões durante o texto.

do hospital. Ricardo e Pedro se recusam a isso, “por achar que hospitais são mais bem representados em série da *Netflix*” (Kosovksi, s/p, 2017). Mas essa experiência de quase-morte despertou em ambos o desejo de olhar para as questões da ancestralidade, da filiação e das relações paterno-filiais. Pai, *Tripas* é, acima de tudo, um espetáculo no qual dois artistas, um pai e um filho, se juntam para construir um território poético a respeito da paternidade. E é exatamente por isso que te escrevo hoje. Você topa uma conversa sobre os modelos hegemônicos de paternidade e masculinidade e, talvez, imaginar outras possíveis fábulas sobre ser pai e ser filho?

Eu não sei se você se recorda, mas, curiosamente, em um dos nossos últimos encontros, conversamos exatamente sobre esse tema. Você estava nos levando, Beatriz e eu, para o aeroporto de Confins, onde pegaríamos o voo de volta ao Rio de Janeiro, depois de passarmos alguns dias de férias em Minas Gerais, e nos contou sobre uma situação vivenciada por uma pessoa conhecida que tinha rompido os laços com o pai. Ou melhor, com o padrasto. Porém, como tinha sido ele quem a havia criado desde muito nova, ambos tinham estabelecido uma relação de pai e filha. Você nos disse que o fato que levou à ruptura foi uma “brincadeira” dele que, com o filho de nossa conhecida no colo, disse: “Vamos na pracinha ver as namoradinhas”. Na sua perspectiva, o rompimento era uma reação exagerada e eu respondi que a entendia, porque por mais que pudesse parecer uma simples “brincadeira”, para ela, aquele ato reproduzia práticas masculinistas que não desejava que seu filho incorporasse. Nossa conversa foi aos poucos se transformando numa pequena discussão mais acalorada, como normalmente acontece quando discordamos de algo. Um pouco mais exaltado, você argumentou que ela não podia privar a criança do contato com o avô e que, apesar de tudo, ele merecia respeito e consideração porque foi ele quem a criou, era o pai que ela teve. Daí eu te contestei afirmando que, na minha opinião, não podíamos tratar a Família como algo transcendente, intocável, acima de tudo e de qualquer coisa. Nesse momento, a Beatriz me beliscou disfarçadamente e encerramos a conversa.

Eu fiquei com essa conversa durante dias na cabeça e com vontade de continuar conversando (com calma) sobre esse assunto. Gostaria de te dizer que, da maneira como eu percebo, para nossa conhecida, o ato de levar o filho para “ver as namoradinhas” na pracinha constitui um ato de violência, pois é fruto de uma prática pedagógica que procura ensinar a criança a ser “homem de verdade” e, ao mesmo tempo, faz com que todas as mulheres sejam potenciais alvos que precisam ser conquistados. Pai, você não acha que é essa pedagogia que reproduz, diariamente, a cultura do estupro, ainda tão presente em nossa sociedade?

Há pouco tempo, eu escrevi uma carta para Paula, comentando sobre um espetáculo chamado *Luís Antônio-Gabriela*, no qual a personagem comparava as lógicas de poder que operavam na sua família com as da ditadura militar. Na minha perspectiva, uma ditadura masculinista, no qual o pai-ditador se utilizava da violência como ferramenta pedagógica para “educar”, censurando qualquer conduta subversiva de gênero e mantendo os filhos dentro das fronteiras da cis-heteronormatividade. Um regime de poder hierárquico e vertical que se estabelece a partir da reprodução de um modelo de Família construído historicamente e que alça a figura paterna a uma posição soberana em relação aos outros membros da família: o “chefe da família”.

Você conhece Paul Preciado (2019)? Ele é um filósofo e escritor trans e feminista que faz um debate importante sobre esse assunto que estamos conversando em vários de seus escritos. Ele diz, por exemplo, que o poder soberano que se impõe no modelo de Família em sua versão masculinista e cis-heteronormativa, caracteriza-se por relações paterno-filiais estruturadas por narrativas mitológicas que demonstram que o poder Paterno é, acima de tudo, um poder de dar morte. Por exemplo, na *Teogonia* de Hesíodo: Urano, o mais antigo dos deuses, condena seus filhos, logo após o nascimento, a viverem para sempre no Tártaro, a região mais abismal, mais profunda do universo. Incomodada com essa situação, Gaia, ao mesmo tempo, mãe e esposa de Urano, incita os filhos a se rebelarem contra o pai. Um deles, Cronos, castra, lança os testículos do pai ao mar e, depois, passa a devorar os próprios filhos com medo de que lhe roubassem o trono, “talvez alertado sobre a possibilidade de que seus instintos parricidas fossem hereditários” (Preciado, 2019, p. 54). Porém, assim como seu pai, após uma longa guerra, ele será derrotado por um dos seus filhos, Zeus, e expulso – veja bem! – para o Tártaro.

Igualmente exemplar é a história de Édipo que chegou até nós por meio da tragédia *Édipo-Rei*, de Sófocles. Você talvez já tenha ouvido falar dela por meio da famosa descrição do “Complexo de Édipo” de Freud. No mito, pai, quando Laio e Jocasta, rei e rainha de Tebas, engravidaram de Édipo, o oráculo de Delfos previu que a futura criança mataria o pai e se casaria com a mãe. Desesperados, os dois pedem a um servo que assassine o filho, mas ele não cumpre a tarefa, abandonando o bebê amarrado a uma árvore, que, em seguida, é resgatado e adotado por Pólibo, rei de Corinto. Alguns anos depois, Édipo visita o oráculo de Delfos e ouve que ele seria o assassino do pai e casaria com sua mãe. Sem conhecer sua verdadeira origem, é a sua vez de ficar desesperado e tentar escapar do seu destino. Em sua fuga de Corinto, encontra com Laio, ou seja, seu pai biológico, em uma encruzilhada da estrada. Porém, este estava sem seus trajes reais, o que o impedia de ser reconhecido como rei. O que se segue é uma cena típica que se repete cotidianamente ainda hoje: uma briga violenta de trânsito entre dois homens. Laio

sacou seu bastão e agrediu Édipo, que, por sua vez, furioso, revidou a agressão, assassinando o pai. A primeira parte da profecia está concluída. Para resumir a história, após matar Laio, Édipo chegou a Tebas e resolveu o enigma de uma esfinge que causava destruição da cidade. Por isso, foi coroado rei, ocupando o lugar de Laio e, como “prêmio”, se casou com a rainha Jocasta, sua mãe, com quem teve quatro filhos. No desfecho do mito, Tirésias, um adivinho, revela a verdadeira origem de Édipo, que fura os dois olhos, abandonando o trono e indo embora da cidade.

Veja bem, pai! O Preciado afirma que o estudo criminológico dessas narrativas mitológicas nos revela que, em tais relações paterno-filiais, o poder do Pai não é o de dar a vida, mas de dar a morte: Urano condena ao Tártaro, Cronos ingere e Laio manda assassinar. Em todas elas, os pais terminam também mortos pelos seus próprios filhos: Cronos, Zeus e Édipo. Você deve ter percebido que são todos homens. Eu não acho que isso seja uma coincidência, pai. Nessas narrativas mitológicas, enquanto a figura da mãe é “entendida como o seio nutrício que deve dar o leite”, por outro, o pai estabelece “com o filho, e por extensão com a mãe (pois a mãe também é construída em dependência filial com o pai), relações de morte, de sangue” (Ibidem, p. 55). Essa herança mitológica segue operando dentro do sistema hegemônica de relações de gênero que vivemos, no “direito do Pai” - do marido, noivo, namorado, tio, irmão, enfim, do homem – de se utilizar da violência como forma de se relacionar – política, econômica, afetiva e familiarmente – com outros corpos. Isso fica explícito nos constantes casos de estupro, feminicídio, LGBTcídio dentro da família, mas também está em jogo na “simples brincadeira” de levar o menino para ver as namoradinhas na praça, não acha?

Bem, diante dessas narrativas violentas, vale a gente se perguntar, assim como Preciado, quais os motivos que levaram Freud a tomar a narrativa de Édipo como o “modelo funcional da estrutura desejante do inconsciente, e como seus discípulos puderam levar a sério uma hipótese tão descabelada como base da prática clínica” (Ibidem, p. 54). Fique tranquilo, pai! Prometo que não me interessa aqui nos aprofundarmos numa conversa sobre teorias psicanalíticas. Mas talvez vale percebemos como, em algumas delas, a relação paterno-filial caracteriza-se pela hostilidade, pela presença da função repressiva do Pai e pelo temor à castração. Por exemplo, o “Complexo de Édipo” proposto por Freud apresenta o desejo sexual inconsciente de um menino de quatro anos pela mãe e, ao mesmo tempo, sua rivalidade com o pai. Nessa narrativa cujo conflito central é a relação pênis/Falo e castração, a criança teme que seus impulsos libidinais resultem em punição e na castração de seu pênis, a zona de prazer dominante do corpo, seu órgão mais amado, representação de sua força viril e poder na sociedade. O fim da crise edipiana se dá justamente pelo desejo de proteger seu precioso pênis, que resulta na socialização e ajuste

dos desejos e impulsos libidinais, na descoberta do pudor, do senso moral e da construção de sua identidade sexual. Para o Freud, a angústia da castração é constituinte da formação da masculinidade e permanece conosco durante toda nossa vida. Percebe como isso resulta em uma masculinidade frágil? Se revivemos constantemente o complexo da castração, estamos sempre com medo de sermos desvirilizados, o que, recorrentemente, resulta em uma necessidade de nos reafirmarmos como “homens de verdade”, como “imbrocháveis”.

Pai, eu escutei a palavra “punheta” pela primeira vez quando eu tinha cerca de 12 anos de idade. Eu estava na escola, no recreio, conversando e brincando com meus amigos. Daí, um deles virou e perguntou para outro colega se ele sabia o que significava punheta. “Não”, respondeu o menino inquirido e, logo, ele se tornou alvo de zombarias não apenas por parte do garoto que perguntou, mas de todos os presentes, incluindo eu. Percebe como essa história é exemplar do que eu estou te falando? O que estava em jogo era a nossa capacidade de provarmos que éramos “homens de verdade”, embora tendo apenas 12 anos. No caso, saber o significado da palavra “punheta” representava a sustentação de uma posição na hierárquica masculinista. Caso contrário, corria-se o risco de ser desclassificado e passível da hostilidade dos colegas. De minha parte, eu segui mais um tempo sem entender o que era “punheta” – e imagino que boa parte dos meus amigos também -, mas aprendi naquele momento que era necessário fingir saber e esconder meus fracassos na incorporação do modelo hegemônico de masculinidade. Você também tem alguma história na qual teve que fingir ser “imbrochável”?

Sobre essa questão do “imbrochável”, me lembrei de uma imagem que me parece muito simbólica. No dia 07 de setembro de 2021, em uma das séries de protestos a favor do então desgoverno de Jair Bolsonaro, na Avenida Paulista, no meio de uma aglomeração¹⁴² de pessoas, em sua maioria, homens brancos, velhos, vestidos de verde e amarelo, fazendo gestos de arminha com a mão, gritando ferozmente contra o STF e pedindo intervenção militar, surgia um grande pênis de plástico, também verde e amarelo, inflado sobre um carrinho de supermercado vazio. Em sua base, estava escrito o lema do exército brasileiro: “Braço forte, mão amiga”. Você chegou a ver essa imagem? Sabe o que aquele bando de homens fazia ao se deparar com aquele grande pênis? Batiam continência. Consegue perceber o simbolismo? O

¹⁴² Sempre importante lembrar que, no período, além de uma crise econômica, marcada por inflação, desemprego e fome em níveis alarmantes, vivíamos uma gravíssima crise sanitária: a pandemia de Covid-19 que, na época, já tinha matado mais de 600 mil pessoas.

Falo verde e amarelo naquele contexto revela a simbiose dele com um projeto fascista de nação que diariamente víamos reproduzido nos atos de Bolsonaro e seus seguidores.

Figura 39: Pênis verde e amarelo inflado na Avenida Paulista.



Fonte: Arias, 2021.

Não à toa que um dos grandes clichês de tais manifestações seja a “arminha”, o fetiche com o “estar armado”. Arma como mais um símbolo para o falo: um corpo sem arma é, nesse imaginário, um corpo castrado. Não é curioso perceber que uma das expressões para dizer que um homem está com o pênis ereto é dizer que ele está armado? Arma na mão se torna uma reação de defesa dessa masculinidade frágil que teme em ser castrada. Um corpo armado é um corpo que tem a ilusão de controlar e, muitas vezes, controla, a violência e os sentidos da violência. O gesto de arminha e o grande pênis verde e amarelo inflado representam esse projeto de Brasil que segue em plena atividade e opera por práticas masculinistas violentas, que reproduzem o direito masculinista de dar a morte contra todos aqueles que se voltarem contra

ele. O gesto da arminha e o pênis inflável são tentativas de demonstrar poder, afirmar virilidade, “botar o pau na mesa” e mostrar quem manda, afinal de contas, como afirmou o ex-presidente, “o Brasil tem que deixar de ser um país de maricas¹⁴³” e no qual as leis existem “para proteger as maiorias. As minorias têm que se adequar”¹⁴⁴. Mas, pai, não basta um alfinete para furar o plástico e fazer com que tal pênis broche?

Figura 40: Pênis verde e amarelo murcho na Avenida Paulista.



Fonte: Moura, 2021.

Mas, retomando brevemente para a questão da psicanálise, outro exemplo dessa perspectiva do Pai enquanto cumpridor de uma função repressiva pode ser encontrada nas teorias de Jacques Lacan. Ao reinterpretar o Complexo de Édipo, o psicanalista francês afirmou que Freud não se referia a questão anatômica, nem ao pai enquanto indivíduo, mas aos significados sociais impostos à anatomia por meio da linguagem. Lacan então substitui o pai

¹⁴³ GOMES, Pedro H.. Brasil tem de deixar de ser 'país de maricas' e enfrentar pandemia 'de peito aberto', diz Bolsonaro. In: **Site G1**. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/11/10/bolsonaro-diz-que-brasil-tem-de-deixar-de-ser-pais-de-maricas-e-enfrentar-pandemia-de-peito-aberto.ghtml>. Acesso em 07 jul. 2024.

¹⁴⁴ ANDRADE, Hanrikson. Bolsonaro contraria Constituição e diz que 'minorias têm que se adequar'. In: **UOL**. 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2022/07/15/bolsonaro-defende-falas-transfobicas-minorias-tem-que-se-adequar.htm>. Acesso em 07 jul. 2024.

enquanto figura pela noção de *função paterna*, na qual ainda opera a ideia da castração, ainda que dessa vez, seja uma castração simbólica. A *Lei Paterna* lacaniana recalca, por meio de uma operação repressiva, o caos libidinal da fase pré-edipiana, na qual nossa sexualidade é instável e composta de todas as potências sexuais possíveis, rompe com a dependência radical da criança em relação à figura da mãe e forma o sujeito através da instalação de um conjunto de significados unívocos. Entre tais significados estão aqueles que informam as regras sexuais implícitas do sistema de parentesco vigente em determinada sociedade, bem como a posição que se ocupa dentro das relações de poder falocêntricas entre castrados e não castrados.

Por isso, meu pai, penso que não podemos tomar apenas como uma “brincadeira” levar uma criança para ver as “namoradinhas” na pracinha, pois, além de impor uma organização cis-heteronormativa das potências sexuais, reforça a ideia de que a presença do Falo, enquanto representação do poder masculinista, implica determinados direitos inatos, como, por exemplo, o direito a possuir uma mulher quando bem entender. Mais ainda: essa e outras práticas são ferramentas pedagógicas que nos intimam a ocupar, a todo custo, a posição fálica dentro das relações de poder, sob pena de sermos punidos, caso fracássemos. Fracassar ou recusar essa posição resulta na expulsão para o campo dos “castrados” e, portanto, daqueles que são possíveis alvos da violência masculinista, do direito de matar do Pai-ditador. Quantas vezes já escutamos histórias de pais que expulsam de casa, ameaçam matar ou, de fato, matam seus filhos por não se encaixarem no modelo cis-heteronormativo de masculinidade?

Quando reflito sobre toda essa questão, pai, tendo a concordar com Pedro Kosovski que afirma vivermos uma pobreza ou ausência de poética a respeito da paternidade. O que você pensa disso? Em uma carta lida em *Tripas*, ele escreve que só existe deserto fora do “pai-patrão, provedor, reprodutor” (Kosovski, s/p., 2017). Podemos acrescentar: o pai soberano, ditador, castrador, ausente, que foge, que não assume. “São estereótipos. Não tem poética. Não tem muita invenção de linguagem” (Kosovski, P., 2023). Em qual desses estereótipos você se encaixa, pai? De início, eu digo que você sempre me pareceu o pai-provedor: assunto dinheiro lá em casa era sempre com você. Nunca te achei um ditador, castrador, apesar de que uma das suas principais lembranças comigo tenha a ver com isso. Sabe de qual eu estou falando? Você me contou em uma carta que me escreveu no meu aniversário de 30 anos: “Lembro de um fato, marcado pela inexperiência deste pai: você me mostrou um desenho e eu refiz praticamente todo. Se isso lhe causou algum trauma, peço que me perdoe” (Moraes, M., 2018). Sinceramente, pai, eu não lembro, mas penso agora que é curioso eu nunca ter te perguntado mais sobre essa história. Nunca pensei também em você como um pai ausente, mas, há algum tempo, me pego pensando em nossa dificuldade em conversar sobre assunto mais profundos. Chorar é algo que

me permiti com mais frequência na presença da minha mãe. Além disso, a ausência quase total da figura paterna em *O Espigão* tem feito ressoar na minha cabeça a seguinte pergunta: onde você estava enquanto tudo acontecia? Me conta. Eu simplesmente não me recordo.

Pai, em meio a esse deserto de poética e linguagem sobre a paternidade, a criação de *Tripas* é uma tentativa de fazer da cena um território potente de suspensão desses estereótipos de paternidade desgastadas e de abertura para outros imaginários em dissidência com aquele imposto pelo regime de poder hierárquico e vertical da Família em seu modelo masculinista e cis-heteronormativo. Aliás, a relação entre Ricardo e Pedro sempre se construiu no e por meio do teatro. A linguagem teatral “tensiona diretamente a continuidade da linguagem do cotidiano que é o pai do dia a dia, que é pai que leva ao dentista, ao futebol, que compra as cuecas. Que é o pai que fala para eu comer. Que é pai que me cobra o boletim da escola” (Ibidem, 2023). Além do pai ator, Pedro também é filho da atriz Cacá Mourthé, sobrinha de Maria Clara Machado, fundadora do Teatro O Tablado e autora de importantes peças infantis, tais como *Pluft, o Fantasminha* (1955), *O Cavalinho Azul* (1960), *A menina e o vento* (1963), entre tantas outras. Quando engravidaram de Pedro, Ricardo e Mourthé estavam juntos em cartaz com o espetáculo *Leonce e Lena*, interpretando, respectivamente, as personagens Valério, o bobo da corte do príncipe Leonce, e a princesa Lena. Pai, para o pesquisador Manoel Silvestre Friques (2020),

Sugestivamente, há aqui uma abordagem tanto cômica quanto inelutável da aliança: prometidos um ao outro, Leonce, do rei Popo, e Lena, do reino Pipi, decidem fugir do tédio de seus futuros arranjos. O livre-arbítrio entrelaça-se, contudo, ao destino planejado no momento em que os dois fugitivos se encontram e, sem se reconhecerem, se apaixonam. A solução desse *quid pro quo* ocorre bem teatralmente quando os dois personagens se casam, incorporando autômatos que representam, por sua vez, o príncipe e a princesa desaparecidos (Friques, 2020, p. 82).

Nessa maneira cômica de abordar a inexorabilidade do destino daquela aliança, há algo que ressoa em uma “filiação indubitável de Pedro Kosovski ao Tablado” (Ibidem, p. 82). O diretor e dramaturgo de *Tripas* é gestado e criado pelo teatro. Mais ainda: é o fazer teatral que, como está escrito na carta, embaraça Ricardo e Pedro: não há outro pai, nem outro filho que não sejam também e, acima de tudo, artistas da cena. Pedro estreia como ator, aos cinco anos, interpretando um cupido no espetáculo *Mil histórias sem fim*, uma adaptação de contos árabes de Malba Tahan dirigida por Ricardo com alunos do Tablado. “Ele me perguntou: você prefere entrar de fralda ou pelado? Aí eu falei: eu prefiro entrar pelado. (...) E eu entro com um arco e flecha daqueles infantis, que a ponta da flecha tem tipo uma ventosa. Aí minha ação era entrar, flechar o público e dizer: Só o amor constrói” (Kosovski, P., 2023). Outra experiência marcante

narrada por Pedro foi vivenciada aos 11 anos, quando seus pais se separaram. Ricardo estava atuando em uma peça underground no sótão do Teatro João Caetano, que fica na Praça Tiradentes, no centro da cidade do Rio de Janeiro.

Eram as Cartas de Anaïs Nin. Ele fazia o Henry Miller. A peça era uma putaria braba. Totalmente pornográfica. E aí o meu pai, obviamente, recém-separado, não tinha com quem deixar o filho, me levava para lá. E a peça era meio vazia. Não tinha muito público. Era, sei lá, 11 horas da noite, no sótão do João Caetano. E aí, eu lembro, cara. Eu ficava depois da primeira fila, sentado no chão, vendo o meu pai trepando com a Anaïs Nin. Fazendo sexo e falando putaria. Então, na realidade, eu acho que essa é a minha formação paterna (Ibidem, 2023).

Além dessas experiências, a relação paterno-filial desses dois artistas também foi forjada pela parceria em diversos outros trabalhos. No espetáculo *Em Cantos*, por exemplo, uma peça escrita por Rosyanne Trotta a partir de contos do Oscar Wilde, Ricardo assina a direção e convida o filho, na época com 15 anos, para atuar. Depois, em *Sub:Werther*, segundo espetáculo da *Aquela Cia.*, coletivo de teatro fundado por Pedro e Marcos André Nunes, Ricardo é convidado para fazer uma substituição e interpretar Goethe, enquanto o filho era o jovem Werther.

Uma das obras canônicas do romantismo alemão. Uma obra importante que o Goethe renuncia, né? Meu pai substitui e, então, tem um embate entre criador e criatura. Eu passava a peça toda nu, em cima de duas pilhas de livros de mais ou menos um metro. Ficava de olhos fechados, trinta minutos, como um corpo que é o corpo romântico morto. E tinham legistas, que era uma espécie de crítico de arte, que faziam uma espécie de autópsia do meu corpo. E, em paralelo, esse autor que rejeitou a obra. E meu corpo despertava e chorava, gritava pela Charlotte. E aí, em determinado momento, eu tinha uma arma. Uma arma mesmo. Um 38 de verdade. A arma com a qual eu me suicidava. Eu tinha um tipo de confronto físico com meu pai em determinado momento da peça, que eu apontava a arma para ele. Então era uma peça que também tinha altas intensidades. Apesar de ele ter substituído, sermos filho e pai criava uma dimensão muito real (Ibidem, 2023).

Vale destacar ainda *Cara de Cavalo*, espetáculo no qual a *Aquela Cia.* aborda a história de Manoel Moreira, conhecido como Cara de Cavalo e elevado à condição de bandido mais procurado do então Estado da Guanabara. Ele foi perseguido até sua morte com mais de 50 tiros pelo corpo pela *Scuderie Detetive Le Cocq*, uma organização paramilitar, que se tornou, entre as décadas de 1960 e 1980, um dos principais grupos de extermínio do país. Também conhecida como *Esquadrão Le Cocq*, a organização já apresentava várias das características presentes atualmente em grupos milicianos como o Escritório do Crime: era integrado por militares, em sua esmagadora maioria, homens, e

tinha uma relação simbiótica e promíscua com o Estado. No espetáculo da *Aquela Cia.*, Pedro assina a dramaturgia e convida Ricardo para participar como ator de todo o processo de criação do espetáculo. Consegue perceber, pai, como que, na e pela lida coletiva e horizontal da artesanaria teatral, os dois buscam construir uma possível relação paterno-filial para além da lógica vertical e hierárquica?

O teatro é o nosso campo possível. É o campo das possibilidades de uma reconstrução de um outro lugar. E, quando a gente tenta uma reconstrução, é porque existe uma crítica e um mal-estar forte no que a realidade te oferece. Tem algo ali que não é suficiente para dois artistas que são pai e filho. Que não se esgota na relação parental (Kosovski, R., 2023).

Eu acho que o teatro, na verdade, é onde a relação é possível. O resto é só uma reprodução de certos hábitos, padrões. De uma certa norma mesmo. De uma certa ordem cotidiana, normativa. A relação mesmo acontece, fora desse lugar de uma certa repetição compulsória dos padrões, no teatro. Eu acho que o teatro tem essa função. Ou, pelo menos, é no teatro que a gente tenta, de fato, construir essa relação (Kosovski, P., 2023).

No entanto, é em *Tripas* que os dois vão abordar radicalmente a questão da relação paterno-filial, buscando fazer da cena um espaço de “imaginação de poética para essa paternidade que é muito esvaziada de poética mesmo” (Ibidem, 2023). Como eu te disse no começo dessa carta, o espetáculo tem como mote a crise de diverticulite aguda vivenciada por Ricardo em 2015, que resultou no rompimento das paredes do intestino, na perda de cerca de 40 quilos e na convivência incômoda com uma bolsa de colostomia.

Eu faço um apelo às prezadas e prezados observadores internacionais para que prestem atenção ao meu caso. Eu cheguei muito perto da morte depois que uma crise aguda se instalou na minha barriga e explodiu meus intestinos. Quando eu falo que explodiu meus intestinos é porque explodiu mesmo. Não é uma metáfora. Não estou falando de merda voando pelo ar, eu estou falando de merda na minha corrente sanguínea. Fiquei meses e meses num hospital, entrei na faca diversas vezes, e ao final dessa jornada médica, com o corpo todo retalhado, eu vi minha autoestima desmoronar. Convenhamos que isso não é fácil para ninguém. Sobretudo para um ator. Quando eu estava na fronteira entre vida e morte, meu filho disse que celebrávamos o que quer que o destino tivesse reservado para mim fazendo uma peça de teatro juntos (Kosovski, s/p, 2017).

Pai, o enfrentamento à doença e à essa experiência traumática resultou em um trabalho estético que procurava mostrar que aquela situação “não era totalmente um lugar perdido. Não era só um lugar meio que gasto, da degradação, da decrepitude, desse conflito com o próprio corpo que está em pane” (Kosovski, P., 2023). Ora, se os dois se embaraçam como pai e filho no teatro, é também nele que procuram reelaborar essa vivência traumática de “quase-morte”, investindo na força reparadora e curativa da cena teatral. "Vou fazer um monólogo sobre mim

como um tributo à vida, uma gratidão àquilo que realmente me salvou e me manteve vivo. Que foi a arte" (Kosovski, R., 2023).

O primeiro passo desse processo de criação foi a realização de uma viagem para Israel em busca das origens judaicas da família. Uma espécie de “gincana ancestral”, brinca Ricardo. Pedro conta que seu pai recebeu uma formação judaica, sendo alfabetizado em hebraico em uma escola conservadora e de ultradireita do Rio de Janeiro. Muitos dos seus amigos, inclusive, se tornaram rabinos. O diretor de *Tripas* conta ainda que seu avô paterno era um imigrante de guerra, uma “figura meio bronca, muito pesada, muito autoritária, violenta, truculenta. E, ao mesmo tempo, estava lá presente. Mas, no normal, era muito dessas figuras castradoras” (Kosovski, P. 2023). Todavia, na década de 1970, Ricardo transgride esse contexto ao iniciar sua trajetória no teatro e fica anos brigado com o pai. Então, Pedro propõe essa ida para Israel como uma provocação a Ricardo e a viagem, evidentemente, faz emergir, logo de cara, a questão da ancestralidade e de uma conflituosa relação paterno-filial.

Basta ligarmos a televisão para sabermos que Israel é um país em guerra, não é mesmo? Evidente, isso não é de hoje, mas deriva de uma complicada questão geopolítica que já dura décadas, com Israel impondo historicamente violento regime de exploração e colonização ao povo palestino. Mas o país também não mantém relações amistosas com nenhum dos seus vizinhos na região e acabou se tornando uma espécie de ilha cercada de inimigos por todos os lados. Por todos os lados, e mesmo internamente, uma série de barreiras policiais e militares regulam o movimento de entrada e saída dos territórios israelitas. Em 2016, quando Ricardo e Pedro chegaram ao país, o cenário não era diferente. As travessias de fronteiras foram situações muito marcantes para os dois artistas e é um ponto fundamental para entendermos a constituição da estrutura cênico-dramatúrgica de *Tripas*. Em especial, destaca-se a experiência com a única fronteira aberta naquele país na época da viagem: a divisa entre a cidade de Eilat, em Israel, e Aqaba, uma cidade ao extremo sul da Jordânia.

É meio esquisito, porque ali é um lugar de confronto, mas a fronteira você pode passar. Aí conseguimos via uma agência. É uma operação de guerra para você conseguir, mas nós fomos visitar lá as cidades e etc. Passaporte brasileiro. E aí, quando a gente foi atravessar essa região, tem todo um procedimento ali. Nós conseguimos fazer. Digamos, é um comboio israelense que te deixa na região da fronteira israelense. Ali, você passa pela revista. E tem um comboio da ONU que te pega ali e te deixa num ponto entre os dois países. É exatamente uma terra de ninguém. E aí você tem que fazer um

percurso a pé. Você anda lá um quilômetro a pé para chegar na aduana do outro lado (Kosovski, R., 2023).

Figura 41: Ricardo Kosovski no espetáculo *Tripas*.



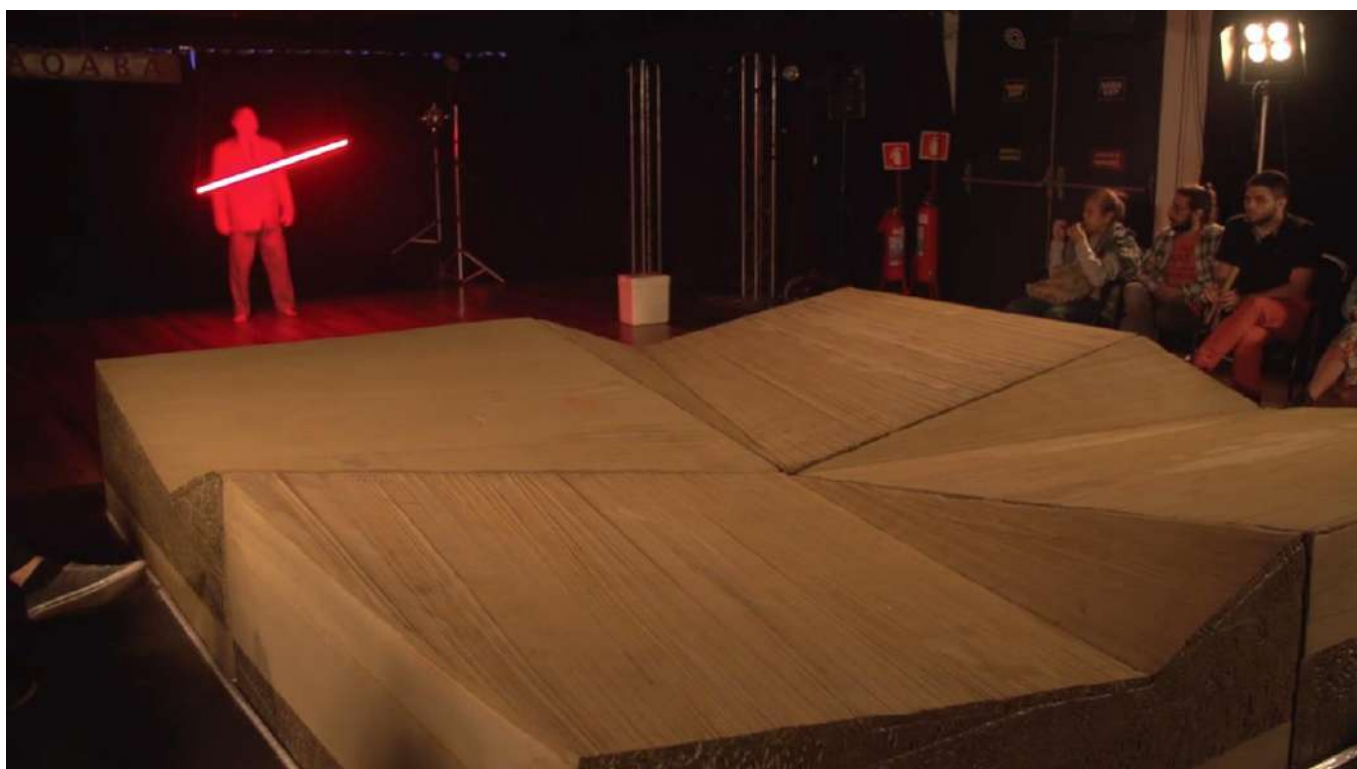
Foto: Bidi Bujnowsky

Veja bem, pai! A fronteira não é uma linha que separa (ou une) dois territórios distintos, mas “uma coisa desabitada, inóspita. O comprimento é muito grande. Se você andar, é até maior que a largura. Mas é um comprimento gigante. É uma grande faixa que é esse ponto zero” (Kosovski, P., 2023). No meio da travessia desse pedaço de terra que não pertence a ninguém, Pedro fez a seguinte pergunta para Ricardo: “Se a gente levar um tiro aqui, a gente vai ser acudido por jordanianos ou por israelenses”? De fato, os dois artistas ficaram tão instigados com esse aspecto jurídico da fronteira, que resulta na suspensão das leis e das normas estabelecidas e, ao mesmo tempo, na abertura para o não saber e para a irrupção de outras possibilidades, e resolvem tomá-la como ponto de partida para a construção de uma fábula que tensiona real e ficcional. Em *Tripas*, apresenta-se um homem que, após se recuperar de uma grave enfermidade, resolve fazer com o filho a travessia da fronteira de Aqaba. As autoridades jordanianas acabam desconfiando do caráter da peregrinação. “Pai e filho peregrinando? Desconfiaram. Casal gay? Muita gente achava porque a gente se abraçava, se beijava, mas na

Jordânia não pode” (Kosovski, s/p, 2017). Pai, o caráter mais afetuoso e, talvez, mais horizontal da relação entre aqueles dois homens impediu que eles fossem vistos como pai e filho e, consequentemente, acabassem presos, porque, afinal de contas, é vetado esse tipo de comportamento em uma economia simbólica cis-heteronormativa e masculinista.

Ao propor essa dramaturgia fabular, o trabalho de Ricardo e Pedro se difere da maioria dos espetáculos autoficcionais que apresentam uma estrutura cênico-dramatúrgica que pode ser nomeada como *documentária*, caracterizada pela utilização de uma série de dados não-ficcionais, como fotos, objetos pessoais, cartas, vídeos, áudios, entre outros, que visam a documentar e atestar uma certa “veracidade” da experiência narrada pela cena. *Tripas* aposta no “teatro como um espaço fabular, metafórico, de uma imaginação poética” (Kosovski, P., 2023), investindo na cena como espaço fronteiro entre arte e vida, entre real e ficcional, com potência estético-política para suspender o que está previamente dado, os estereótipos desgastados de paternidade, e abrir caminhos para outras possibilidades. Como afirma a pesquisadora Martha Ribeiro: “ver e sentir Aqaba é abdicar da síntese de um mundo fechado e se deixar levar pelo *escorregar* dos sentidos, sem porto seguro” (Ribeiro, p. 353).

Figura 42: Dispositivo cênico de *Tripas*.



Fonte: *Print* de gravação do espetáculo gentilmente cedida por Pedro Kosovski.

Pai, no espetáculo, “a fronteira de Aqaba” se materializa na escolha de uma espacialidade e uma cenografia que estabelecem uma relação fronteira e de contaminação entre os territórios da “cena” e da “plateia”. Quando entramos no espaço de apresentação, nós, os espectadores (“observadores internacionais”), nos deparamos com uma estrutura retangular e com uma topografia desigual, de diferentes alturas, em uma tonalidade cor de areia e que, à primeira vista, parece ser feita de madeira. Pedro chama essa estrutura de *dispositivo cenográfico*, pois durante o espetáculo, ela pode ser uma instalação a ser habitada, uma cama do hospital, um ringue de MMA, um tablado, o intestino, a cenografia de um deserto, entre outros. “Por isso, um dispositivo: conforme operamos sua função transforma seu sentido” (Kosovski, s/p, 2017). Nós nos sentamos ao redor desse dispositivo, formando uma arena em formato de “U” e um pequeno corredor entre nossos corpos e a estrutura, de modo que, se esticarmos nossas pernas ou braços, podemos encostar nela. A princípio, ela parece criar uma grande separação (uma fronteira) entre os espectadores e Ricardo, que vestindo um terno que não parece se ajustar direito ao seu corpo, entra em cena, posiciona-se no quarto lado da arena e, entre pequenos espasmos, como se estivesse reaprendo a se mover e a falar, diz o seguinte texto:

Puxo um fio. E outro. E mais outro. Desenrolo e chego ao ponto onde quase acaba. (*fala com o distanciamento de uma investigação linguística*) A-CA-BA. A-CA-BA. A-CA-BA. A-CA-BA. Você não fala. Os fios estão vivos e embolados dentro da sua barriga. E quanto mais eu puxo, mais eu sinto que são meus também. Estão embolados na minha barriga também. Eu sei que dói. Dói em você também? (*Não responde*) Você não responde. Quem acredita nisso que estou falando chama esses fios de história. Mas aqui esses fios são as suas tripas. E as minhas também. Eu estou falando de tripas. Tripas de todos aqueles que chegam nessa fronteira, onde tudo quase acaba. (*O suor se intensifica. Ou agonia linguística. O corpo sofre o espasmo de cada fonema*) A-CA-BA. A-CA-BA. A-CA-BA. A-CA-BA. Acaba! (*Contem-se*). Eu posso falar por você. É isso que eu faço. Mas não posso decidir o que é melhor para você. Essa fronteira ela existe mesmo: é um pedacinho de terra no Oriente Médio, no mar vermelho. Vermelho das suas tripas. A fronteira do golfo de Aqaba na Jordânia é onde você está agora. Uma fronteira fechada entre a minha fala e a sua fala. Entre poder se calar ou falar para sempre. Você está me entendendo? (*Não responde*) Fica suando parado sem falar nada. Fala alguma coisa. Fala. Esse pacto que fizemos de eu falar por você é injusto. Fala alguma coisa. Fala, porra! Os guardas da fronteira disseram que eu preciso tomar uma decisão urgente: ou deixar tudo apodrecido na sua barriga ou partir você ao meio de uma vez. É uma tentativa. Não fica aí parado suando sem falar nada. Diz alguma coisa. A última coisa que você disse foi uma frase: “tenho tanta desconfiança do futuro, que só consigo fazer projetos para o passado.” O futuro como toda crise – econômica, política, intestinal – se instala na barriga. E crise é um instrumento de poder. O futuro não existe. O que está por vir? Em nome de qual projeto vamos unir os esforços do mundo e exigir ainda mais sacrifícios? Certamente, existe alguma coisa depois de Aqaba. O futuro não é! Quem fala em nome do futuro está mentindo. Quem

fala numa ponte para o futuro é charlatão. Só consigo ter alguma certeza no passado. Essa frase que você disse “só faço projetos para o passado” nunca fez tanto sentido para mim, papai. (*O jogo de fala entre PAI e FILHO aqui se denuncia na imagem de um homem velho dizendo “papai”*) Puxo um fio. E outro. E mais outro. Desenrolo e chego ao ponto onde quase acaba. A-CA-BA. A-CA-BA. A-CA-BA. Acaba! É aqui que estamos. (Kosovski, 2017).

Como é possível perceber na leitura do texto acima, na cena, o corpo de Ricardo é habitado pela voz de Pedro, ao mesmo tempo, filho e dramaturgo, que direciona essas palavras para o próprio pai. Aqui começamos a ver a fronteira mais importante que os dois atravessam na peça: a fronteira entre pai e filho. Em *Tripas*, como afirma Ribeiro, pai e filho “se misturam para criar as memórias de ambos diante de uma situação física limite: a doença que levou o pai à beira da morte” (Ribeiro, 2020, p. 351). Após esse momento, o ator percebe a nossa presença e se aproxima radicalmente dos espectadores. Ainda habitado pela voz de Pedro, ele caminha nos pequenos corredores formados entre a estrutura cenográfica e a plateia. Os fios da memória são esticados, comprimidos, inventados, em um tensionamento entre a chamada “história real”, “o que aconteceu de verdade” e sua ficcionalização na produção dessa obra poética: “um poema ‘sem fim’ que se constrói junto ao espectador” (Ibidem, p. 352).

Pai, eu te conto que, se você puxar os fios das minhas memórias, você será levado para nossas viagens de férias na praia, onde eu e meus irmãos, os quatro, nos pendurávamos em seu corpo e, íamos entrando no mar, atravessando as ondas que viam em nossa direção. Ou, quem sabe, para você me segurando no seu colo, para que minha mãe pudesse dormir enquanto me amamentava. Ou para sua cidade natal, Pedra Azul, que eu nunca conheci, mas que sempre visitei na minha imaginação. Nas minhas memórias inventadas, na entrada da cidade, encontraria a seguinte frase: “Visite antes que acabe”! Aliás, você topa fazer uma peregrinação para lá um dia? Se desembolar minhas tripas, papai, será levado ao dia em que me deixou dirigir sem ter carteira, eu bati o carro em uma árvore, você machucou seu nariz e ficou desesperado. Provavelmente, será transportado para a sala de nossa casa, onde, sentados ao redor da mesa, você nos apresentava as receitas e as despesas domésticas, mostrando o porquê de termos que economizar. Ou de nossas poucas idas ao Mineirão para ver jogos do Cruzeiro. Ou das noites em que nos colocava no carro e dirigia para uma rua sem poste, apagava o farol e eu ficava olhando as estrelas até dormir. Talvez, ao meu primeiro banho da vida que foi você quem me deu. Seria deslocado ainda para o dia em que chegou em casa com um colar cervical, porque tinha tomado uma dentada na testa de um cara na pelada. E olha que você nunca foi muito fã de futebol! Com certeza, você seria levado ao dia em que você me disse: “Eu queria tanto ter uma filha, mas não sabia que ia ser tão difícil” – essa uma das poucas lembranças que tenho de

você naquele período narrado em *O Espigão*. Mas te pergunto de novo: e se eu desembolar, esticar, comprimir, torcer os seus fios, para onde eles me levariam? Se eu puxar as suas tripas, papai, será que vai doer?

Pedro e Ricardo, em *Tripas*, nos fazem saltar no tempo, na história da linhagem ancestral dos Kosovski. Como o espetáculo foca nas relações paterno-filiais, a maioria das narrativas foram vivenciadas por homens: o pai, o filho, o avô, o bisavô, o neto, o bisneto. Porém, o espetáculo ficcionaliza essas memórias não para se fixar em seu aspecto familiar, mas para circunstanciá-las em seus contextos sociais e políticos: as duas grandes guerras mundiais, o nazismo, a ditadura militar, o bolsonarismo, a violência policial, entre outras, todas elas se caracterizando pela lógica masculinista de força e poder? Entre todos esses fios de memória, penso que vale destacar aqueles que nos levam à relação do pai de Ricardo com o golpe e a ditadura militar, visto que novamente a questão da paternidade irrompe de maneira relevante na cena. Depois de percorrer os corredores próximos ao público, o ator passa a habitar o dispositivo cênico, que percebemos, na verdade, ser feita de espuma. “De súbito, PAI sente uma faca atravessar sua barriga e desaba. (...) PAI se contorce, contraindo e esticando o abdômen, como quem resiste a ser dragado pelo deserto” (Kosovski, s/p, 2017). Nesse momento, a voz de Pedro que ainda habita seu corpo diz:

Se eu puxar o fio da sua barriga, papai, eu sei que vai doer. Se eu puxar suas tripas até você gritar não duvide que todos os tempos estarão aqui. Se eu puxar os fios da sua barriga eu sou levado até o ano de 1964, ano do golpe militar. Eu pergunto o que o seu pai acha dos milicos, você responde que ele se identifica com os conservadores, mas não exalta a ditadura. Então eu te pergunto o que o seu pai faria se um fugitivo comunista pedisse abrigo na sua casa. Você responde que não sabe o que ele faria. Então eu te pergunto se ele denunciaria esse cara. Você responde que acha que não. Mas não tem muita certeza. Então eu te pergunto o que você está fazendo com esse terno. Que terno é esse? Ele não é seu. Está escondendo alguma coisa? Está com vergonha? Esse terno é uma intimidação. É um protocolo das autoridades de Aqaba vestir os seus detidos assim. Ou você quer parecer bem-disposto diante dos observadores internacionais. Tira esse terno, cara! Não cabe em você. Tira! Tira! Não é seu. Tira! Nosso pacto injusto me obriga a falar por você (Ibidem, 2017).

O terno é do pai de Ricardo e simboliza a relação dele com um modelo de “masculinidade da vida laboral, laborativa. Da vida do ‘homem sério’. Do ‘homem inserido’, né?” (Kosovski, R., 2023). O que se segue é uma briga violenta entre o corpo e o terno, na qual o ator se despe, invertendo a ordem de retirada das peças de roupa, como, por exemplo, a camisa antes do paletó. Na minha perspectiva, essa luta simboliza, ao mesmo tempo, o desencaixe e desejo de ruptura com o modelo vertical e hierárquico de paternidade. Não é à toa que, após se

livrar do terno, o corpo consegue assumir a própria voz e contar, ele mesmo, a sua história, tanto de sua doença, quanto da fábula apresentada pelo espetáculo.

A fábula do homem preso na fronteira de Aqaba serve, em primeiro lugar, como metáfora para a fronteira entre vida e morte, vivenciada por Ricardo durante o aprisionamento hospitalar e os longos períodos de internação: uma experiência de “quase-morte”, na qual há um processo de desidentificação do ator consigo mesmo ao ver seu corpo se transformar em objeto do discurso médico, “retalhado” nas diversas cirurgias, bem como a suspensão da promessa de futuro. Um corpo que, ao perder sua massa muscular, desaprende a andar e fica sem voz. Repito: essa fronteira entre a vida e a morte é mote de criação para o espetáculo que procura fazer da cena teatral um território de restauração desse corpo. Desejo reafirmado na cena em que Ricardo, despindo-se das roupas do pai e dando a ver as cicatrizes deixadas pela experiência traumática, compartilha – agora com as suas próprias palavras - suas vivências a respeito da grave enfermidade. O ator canta, repetidas vezes, a seguinte frase: “eu não morri!”, como quem grita “eu vivo!”. Veja bem, pai! Não apenas “eu estou vivo” ou “eu sigo vivendo”. Mas “Eu vivo”. Percebe a diferença? Dizer “eu vivo” opera como um *ato performativo de fala* que não apenas constata o fato de que ele venceu a doença e descreve sua condição como vivente, mas que, investido da “força libertadora e dionisiaca da presença de um ator” (Kosovski, 2017), atua poderosamente fazendo com que o ator renasça no e através do ato teatral.

Todavia, meu pai, penso que esse renascimento em nada tem a ver com o desejo de restauração de um corpo que se impõe como imorrível e imbrochável, como aquele visado pelo imaginário masculinista do pênis inflado e armado. Ao contrário, detido na “fronteira de Aqaba”, o homem não pode se fechar em si mesmo, como uma carapaça, impenetrável e imune ao encontro. Ele necessita de um parecer favorável do outro, para que possa ser libertado e completar a travessia. “E como disse o meu filho, eu preciso agradá-los. Eu vou agradá-los. Se é que já não estou agradando” (Kosovski, 2017). Em cena, Ricardo retira as últimas peças de roupa que ainda usava e, completamente nu, repete a frase “eu vou agradar vocês”. Eu percebo uma contradição bem potente esteticamente nessa cena. Por um lado, Ricardo exhibe seu virtuosismo vocal e físico, cantando e sapateando incansavelmente até conquistar o aplauso do público. Por outro, aquele corpo já não se enquadra mais na corporeidade viril e musculosa exigida pelo modelo hegemônico de masculinidade. Não é mais, como bem me disse o Pedro, “o corpo gostoso desejante e desejado dos 20. É um outro corpo” (Kosovski, P., 2023). Trata-se de um corpo sexagenário nu que, indo de encontro à ilusão de potência fállica masculinista, radicalmente expõe a si mesmo e as suas fragilidades diante dos outros, com tudo o que isso

tem de vulnerabilidade e risco, visando a criação de uma corporeidade aberta e passível de afetar e ser afetada pelos outros.

Pensei agora que, ao desembolar os fios da minha memória, pouco me recordo de suas fragilidades. Escrevi essa frase e dei uma pequena risada, porque sinto que também tenho muita dificuldade em expor as minhas. De vez em quando acontece isso: faço ou digo alguma coisa e, de repente, sou deslocado para fora do meu corpo e te vejo e te escuto nele. Sabe como? “Para você ver que as fábulas colam na gente mesmo sem querer” (Kosovski, 2017). Isso já aconteceu contigo? Alguma vez já percebeu seu pai em você? Como é isso para você?

Talvez a estrutura cênico-dramatúrgica esteja te parecendo um emaranhado de fios e memórias difícil de compreender por meio dessa escrita. Você está conseguindo acompanhar? É mais simples do que parece. Veja bem! A princípio, temos a tese, o pai “incapaz de falar e à mercê do filho”, que será contraposta pela antítese, o “pai redivido que, inebriado por ter recuperado a voz e peladão como um recém-nascido, desanda a gritar ‘eu não morri, eu não morri, eu não morri’” (Pessoa, 2018). Depois, rompendo com qualquer resquício de separação entre cena e plateia, o espetáculo nos convoca a também nos arriscarmos a realizar a travessia da fronteira. Suado e ainda nu, Ricardo vai ao público e o convida “a habitar a fronteira que é aquela espuma, que ele já rolou, que ele já babou, que as secreções todas já cobriram aquela superfície. Ele vai daquela maneira suada, com pau, com cu e convoca todo mundo” (Kosovski, P., 2023). Por fim, a contraposição é superada dialeticamente pela síntese: “o momento em que o pai, assumindo a própria fragilidade sem dor, pela primeira vez, para de se movimentar freneticamente (...), se senta, põe os óculos e se dispõe a ouvir calma e amorosamente o próprio filho” (Pessoa, 2018, s/p).

Enquanto ocupamos o dispositivo cênico, vemos então Ricardo se sentar em uma das cadeiras livres da plateia e ler a carta de Pedro. Uma carta, pai, é um exemplo muito recorrente de dado não-ficcional utilizado em peças documentárias ou autoficcionais. Porém, no caso de *Tripas*, a princípio, há novamente uma diferença marcada por um processo de fabulação, pois, apesar de, em cena, o ator afirmar que se trata de uma carta escrita pelo filho quando o primeiro estava na UTI, logo percebemos que ela foi produzida durante o processo de criação do espetáculo e, portanto, é um documento ficcional. Não obstante, para Pedro (e eu concordo com ele), isso não tira a sua eficácia simbólica nessa busca por um acerto de contas, um ajuste de coisas que não foram ditas na relação de um pai com um filho.

Hoje, depois de passar duas semanas com você no CTI, apesar de você estar consciente e com a expressão de aparente calma você me chamou por cinco nomes diferentes: Edgard, Carlos Eduardo, João, Paulo (nesse momento achei

que você ia acertar) e Simão (esse último tenho certeza de que foi o seu melhor amigo de infância no colégio Bar-Ilan). Em seguida, diante de mim, você foi categórico ao afirmar que nunca teve filho. Todo esse embaraço de fios, filhos e nomes me deixou com os dedos em carne viva. Quando a vida chega nesse limite as fábulas que a gente se segura, papai, importam muito pouco. Nesse ponto em que a gente quase acaba estamos juntos mesmo sem se reconhecer. É mais pele com pele do que filho com pai. É o que importa (Kosovski, 2017).

Figura 43: Ricardo lê a carta de Pedro em *Tripas*.



Fonte: Print de gravação do espetáculo gentilmente cedida por Pedro Kosovski.

A fronteira de Aqaba é também e, acima de tudo, a fronteira entre pai e filho. A eficácia dessa carta se encontra, em primeiro lugar, em sua capacidade de questionar e suspender as poéticas empobrecidas da paternidade, com Pedro afirmando que, fora do teatro, sobra muito pouco, apenas as idas ao dentista e aos jogos no maracanã, bem como as cuecas que o pai lhe comprava. Mas, mais importante do que essa crítica, a carta é um território poético e de imaginação para outras possíveis relações paterno-filiais. O estranhamento familiar e o não reconhecimento do filho pelo pai citados no trecho acima produzem a suspensão dos imaginários impostos e operam poderosamente possibilitando a criação de uma imagem até então impossível: o beijo na boca entre Ricardo e Pedro, não como uma fábula de amor entre pai e filho, mas um beijo gay, inimaginável, ilegal dentro das leis, das normas e dos tabus masculinistas e cis-heteronormativos.

Mas essa imagem é apenas uma preparação para o que vem depois. Ou melhor, é uma promessa que se concretiza na cena, pai. Após a leitura, Ricardo se posiciona diante da porta de entrada da sala e diz: “Prezadas e prezados observadores internacionais, se isso aqui realmente fosse uma fábula, meu filho entraria nesse instante por ali” (Ibidem, 2017). Espera alguns segundos e ninguém entra. Ele, então, abre a porta e volta a habitar o dispositivo cênico juntamente com os espectadores. Após mais algum tempo, Pedro entra pelo lado oposto, como que rejeitando a trajetória predeterminada pelo pai e, indo ao encontro do pai, o beija na boca prolongadamente, ao som da música *Bom dia, tristeza* (1957), de Adoniram Barbosa.

Um beijo entre dois homens. “Um encontro sexual: pau com pau, boca com boca, língua com língua” (Kosovski, R., 2023), que, como argumenta Friques, por si só já “levanta um sem-número de questões associadas às contradições de nosso tempo, pautado pelo significativo e auspicioso aumento da visibilidade LGBTQIAP+ no mesmo compasso que os alarmantes índices de violência contra esses indivíduos” (Friques, 2020, p. 82). Trata-se, então, de um ato que vai diretamente de encontro ao tabu da homossexualidade e a todo o imaginário cis-heteronormativo que afirma que um “homem de verdade” deve ter apenas mulheres como objeto de seus desejos sexuais e eróticos. Porém, ao mesmo tempo que se trata de um encontro erótico entre aqueles corpos, há, nesse beijo de língua interminável, a presença de uma força física bruta e de uma violência que deserotiza o ato, com o dispositivo cênico se transformando em uma espécie de ringue de MMA, no qual Ricardo e Pedro, sem camisas, se enfrentam em uma luta sem fim. A radicalidade da proposição é tão grande que, como afirma Ricardo, “Eros não suporta aquilo. E, ao não suportar, ao se quebrar a relação erótica, algo de novo se instala ali na própria relação identitária daquele encontro” (Kosovski, R., 2023).

Não se trata porém de um encontro homossexual, mas de um beijo entre dois homens que são, como sabemos, pai e filho e, portanto, ele nos coloca instantaneamente diante de outro tabu: o do incesto. Como nos lembra Friques, para diversos antropólogos, é a proibição do incesto que estrutura as coordenadas clássicas da organização social ocidental: o eixo vertical das filiações e o horizontal das alianças (Friques, 2020, p.82). Para o autor, o beijo produz um deslocamento da relação entre Ricardo e Pedro da verticalidade à horizontalidade, embaralhando as relações de filiação e de aliança que regem as normas do sistema de parentesco e nos impondo uma série de questões:

Como um pai pode beijar a boca de um filho? Como um filho pode beijar a boca de um pai? Que prazer pode advir do roçar das bocas de Ricardo e de Pedro? Um beijo de amizade? Um beijo voluptuoso? Teria esse beijo contornos civis e/ou eróticos? Ele representaria um desejo de incorporação do

pai pelo filho e vice-versa? Ou haveria nessa união instável o desejo de uma monstrosidade extra ou pré-social? (Ibidem, p. 82).

Essas perguntas não te parecem semelhantes àquela feita por Pedro a Ricardo no meio da travessia da fronteira de Aqaba: diante de tal ato, a qual jurisdição se reportar? Não há resposta, afinal estamos em um território que não pertence a ninguém. Ele é uma fronteira que nos impõe a suspensão e o não saber. Enquanto ato performativo, o beijo coloca em curto-circuito as leis, os conceitos, os valores, as normas, os imaginários que regem a verticalidade da paternidade e a horizontalidade das alianças do sistema de parentesco.

Como na dialética hegeliana, em suma, a síntese virou tese novamente, o fim virou outro começo. Como nada se resolve de uma vez por todas – nem a morte do pai seria propriamente uma solução final... –, à medida que os espectadores vão deixando lentamente o teatro, ao finalmente perceberem que aquele beijo não tem fim – a peça toda só existe para aquele beijo, por causa daquele beijo, a peça toda é aquele beijo! –, quando olhamos para trás e vemos as portas se fecharem, vocês dois ainda fu(n)didos um no outro, fica só uma certeza: a luta continua (Pessoa, 2018, s/p).

O beijo não é um “ponto final”, mas “dois pontos”, que nos coloca em um “estado de suspensão onde não haverá como destino o conhecido ou o compreendido, mas somente o estado de espera, da espera de uma imagem que nos pegue” (Ribeiro, 2020, p. 353-354). Ricardo e Pedro seguem se beijando até o último espectador deixar a sala de apresentação, independente do tempo que isso durar, em um beijo “que parece não ter fim, um beijo de toda uma vida, um beijo que não pode ser determinado por um saber especular” (Ibidem, p. 354). Pai, a Beatriz me perguntou se eu teria coragem de te dar um beijo desses. Eu também me questioneei ao ver a peça. Você teria? Eu, sinceramente, não sei e penso que dar ou não um beijo na boca do pai não é o ponto principal. Contudo, da maneira como eu percebo, ao nos depararmos com a radicalidade desse gesto artístico, temos duas opções, pai. Ou podemos repeli-la rapidamente, procurando nos agarrar aos tabus da homossexualidade, do incesto ou a qualquer outra lei vigente na jurisdição masculinista e cis-heteronormativa. Ou, como o espetáculo propõe, nos arriscarmos a entrar no território de suspensão e imaginação poética de outras fábulas e possibilidades aberto pela potência estético-política desse ato performativo, com tudo o que isso pode oferecer de vulnerabilidade e risco. E, como Ribeiro finaliza seu texto sobre a peça, eu também interrompo a escrita dessa carta aqui, “justamente nesta imagem que nos pega, que nos lança no jogo do não saber, rompendo com todo julgamento, com toda análise figurativa” (Ibidem, 2020, p. 354).

Um beijo amoroso,
do seu filho, Gabriel.

Figura 44: Ricardo e Pedro se beijam em *Tripas*.



Print de gravação do espetáculo gentilmente cedida por Pedro Kosovski.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Os Estudos de Gênero e o Teatro Performativo Autoficcional: a cena como ato estético-político para performar outras masculinidades” se apresenta como uma espécie de diário de viagem que registra a minha travessia pelo vasto território do *teatro performativo autoficcional*. Nos cinco capítulos, aprofundi as pesquisas desenvolvidas na dissertação, apontando possíveis respostas para as potências estético-políticas das cenas e, ao mesmo tempo, abriu outras trilhas tendo como norte o campo interdisciplinar dos *Estudos das Masculinidades*, em uma perspectiva epistemológica que priorizou o diálogo com teóricas feministas e *queer*.

Por meio de um *panorama de possibilidades*, no qual elenquei 17 trabalhos autoficcionais produzidos no Brasil - *O Narrador*, *Aquilo que acontece entre nascer e morrer*, *Laura*, *Sonho Alterosa*, *Cair até inventar onda*, *Ficção #1*, *Selvagem, violento.*, *Macacos*, *Museu dos Meninos*, *Arqueologias do Futuro*, *Lou e Leo*, *Filho Homem*, *Gordura Trans*, *El Varón* e *A Ilha do Farol*, bem como, da escrita de três cartas direcionadas a minha irmã, meu pai e uma tia, nas quais compartilhei reflexões, respectivamente, sobre os espetáculos *Luís Antônio-Gabriela*, *Tripas* e *O Espigão*, defendi a tese de que as cenas autoficcionais são possíveis atos estético-políticos potentes de resistência e subversão aos imaginários masculinistas e cis-heteronormativos, bem como de criação e visibilização de outras performatividades masculinas em dissidência.

Da maneira como percebo, espetáculos e performances autoficcionais podem se constituir como territórios de experiência, no qual os artistas, ao se exporem radicalmente, vivenciam processos de subjetivação que escapam daqueles impostos pelas relações de poder hegemônicas. Enquanto esta produz sujeitos incapazes de experiências por meio da incorporação do modelo de “homem de verdade”, com seus corpos armaduras, impenetráveis, imbrocháveis, duros, verticais, ativos etc., a cena autoficcional possibilita outras performatividades masculinas, investindo na criação de corporeidades porosas, penetráveis, afetáveis e passivas, bem como na reelaboração de si mesmo por meio da identificação com figuras femininas, como a mãe, a avó ou a irmã.

Ademais, não obstante a diversidade de linguagens e estéticas entre eles, os espetáculos e performances autoficcionais apresentados podem desvelar modos de operação do sistema hegemônico de gênero, tais quais, por exemplo, espetáculos que reelaboram vivenciais pessoais traumáticas e/ou dolorosas decorridas de diferentes formas de violência de gênero produzidas contra corpos desviantes da norma dentro da Família que, em seu regime de poder vertical e hierarquizado, estabelece-se como uma das principais instituições reprodutoras dos imaginários

masculinistas e cis-heteronormativas. Por sua vez, outras proposições artísticas resistem às representações estereotipadas por uma economia simbólica masculinista, cis-heteronormativa, racista, capacitista etc., ao serem produzidas a partir das experiências vivenciais de artistas que apresentam performatividades masculinas historicamente subalternizadas e marginalizadas. Aliás, entendo que, em algumas cenas autoficcionalas, a simples irrupção de determinados corpos, a saber, corpos pretos, trans e/ou com deficiência, produz estranhamento em nossas percepções colonizadas pelo imaginário hegemônico e, assim, tornam-se possíveis atos de enfrentamento estético-político às formas dominantes que estruturam não apenas as linguagens artísticas, como também os mais diversos campos do saber, em decorrência de uma epistemologia que opera uma pedagogia da ausência e da exclusão e toma como objeto e sujeito privilegiado da produção do conhecimento o corpo com pênis, branco, com medidas e proporções consideradas como perfeitas. Lembremos de *O Homem Vitruviano*, de Da Vinci.

Obviamente, quando afirmo que as cenas autofccionais são atos estético-políticos de resistência e subversão, não quero dizer, ingenuamente, que elas podem modificar, por meio de sua ação direta, as relações de poder do sistema hegemônico em sua estrutura patriarcal, as desigualdades de gênero, suas pedagogias violentas. Mas urge imaginar e inventar outras fábulas, imagens, representações possíveis. E, do modo como eu percebo, o teatro pode ser um território poético de invenção e que, por meio de sua ação, tem potência para, ainda que de maneira efêmera, criar fissuras nas representações masculinistas e cis-heteronormativas. Por exemplo, esse é o caso de espetáculos e performances que se estabelecem como territórios de suspensão das crenças, das normas, dos valores e de tudo aquilo que é tomado como dado ou “natural” e imaginam outras possíveis fábulas sobre masculinidade ou investem na horizontalidade das relações de irmandade em detrimento das lógicas verticais e hierárquicas que regem a Família e sua pedagogia de gênero que tenta manter, a todo custo, os corpos dentro das fronteiras da cis-heteronormatividade.

Todavia, a análise dessas possíveis potências estético-políticas não me parece exaurir a questão. “Os Estudos de Gênero e o Teatro Performativo Autoficcional: a cena como ato estético-político para performar outras masculinidades” é, de fato, um diário de viagem, mas ele não registra uma trajetória que aqui chega ao seu fim. Na verdade, trata-se de um caminho que não sei muito bem onde começou, mas que segue se desdobrando em atalhos e não parece muito ter fim. Como diria o poeta espanhol, Antonio Machado, “*no hay camino, se hace camino al andar*”. A presente tese é mais uma etapa desse caminhar, de um movimento contínuo e sem fim de questionamentos e diálogos travados com aqueles que vieram antes, que seguem ao meu lado e que virão depois de mim. Entendo que, mais do que oferecer uma resposta definitiva

para a questão que me move, ela expande o território do *teatro performativo autoficcional* indicando novos caminhos possíveis de serem trilhados.

Nesse sentido, desejo seguir nessa travessia de investigação das cenas autoficcionais como espaço potente para o debate identitário em uma pesquisa de pós-doutorado, mantendo o foco nas questões das masculinidades, ampliando o panorama de possibilidades com a inclusão, inclusive, de trabalhos que coloquem em cena *masculinidades sem homens*, oferecendo a oportunidade de verticalizarmos o entendimento do caráter performativo do gênero. Ao mesmo tempo, interessa criar espaços de diálogo e compartilhamento das reflexões aqui apresentadas, através da escrita de artigos, da publicação dessa tese e do oferecimento de cursos sobre o tema. Por fim, objetivo o aprofundamento desse estudo por meio da realização de experimentações práticas, tanto por meio de um laboratório no qual, coletivamente, investigaremos a criação de cenas autoficcionais que abordem as performatividades masculinas, quanto da produção de uma palestra-performance que tenha como tema o processo de construção do imaginário masculinista e cis-heteronormativo, baseando-se em referências recolhidas das mais diferentes linguagens artísticas, em especial, das artes da cena. Por fim, espero que as palavras dessa tese possam seguir trabalhando e contribuir para a criação de outros imaginários e para a travessia de outros artistas-pesquisadores.

REFERÊNCIAS

- ABUJAMRA, Márcia. **A alma, o olho, a voz:** as autoperformances de Spalding Gray. São Paulo: Annablume, 2018.
- ADLER, Alfred. **A Ciência da Natureza Humana**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.
- ALBERCA, Manuel. ***El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción***. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.
- ALCÁZAR, Josefina. *Mujeres, cuerpo y performance en América Latina*. In: **Estudios sobre sexualidades en América Latina**, Quito: FLACSO - Sede Ecuador, 2008, p. 331,350. Disponível em: <https://flacsoandes.edu.ec/pt-br/agora/mujeres-cuerpo-y-performance-en-america-latina>. Acesso em 29 jan. 2024.
- ALCURE, Adriana Schneider; FLORENCIO, Thiago. Procedimentos dramatúrgicos em Cidade Correria: ocupações urgentes, corpos insurgentes. In: **O Percevejo Online**, 2017. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/6885>. Acesso em 20 fev. 2024.
- ANDRADE, Weverton. **A Desconstrução Queer nas Performances Contemporâneas**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei. São João del-Rei, 2020.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico:** dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARMENGOL, Joan & CARABÍ, Àngels. Prólogo. IN: ARMENGOL, Joan & CARABÍ, Àngels (ORG.). **La masculinidad a debate**. Barcelona: Icaria, 2008, p. 7-14.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer:** palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AZEVEDO, José Fernando de. **Eu, um crioulo**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- BARBIERI, Teresita. Sobre la categoria genero. Uma introducción teorico-metodologica. In: **Debates de Sociologia**, n. 18, 1993, p. 145-169. Disponível em: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/debatesensociologia/article/view/6680>. Acesso em 06 jan. 2022.
- BASKERVILLE, Nelson. **Luís Antônio Gabriela**. São Paulo: nVersos, 2012.
- BENJAMIN, Walter. O NARRADOR: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 197-221.
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo:** sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. In: **Revista Sala Preta**, São Paulo (ECA-USP), v. 1, n.1, 2001, p. 91-103.

BET, Christian. Confusão de gêneros e experiência teatral. In: **História da Virilidade: A invenção da virilidade – Da Antiguidade às Luzes**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 373-416.

BLANCHOT, Maurice. Rousseau. In: **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCO, Sergio. **Autoficción: una ingeniería del yo**. Madri: *Punto de Vista Editores*, 2018.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BOLA, JJ. **Seja homem: a masculinidade desmascarada**. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRASIL. Decreto-lei 13.104, de 09 de março de 2015. In: **Código Penal**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/113104.htm. Acesso em 01 nov. 2023.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil. In: **Estudos e pesquisas: Informação demográfica e socioeconômica**, n. 41, 2019. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf. Acesso em 15 abr. 2022.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

_____. Desdiagnosticando o gênero. In: **Physis Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, 2009, p. 95-126.

_____. Os atos performativos e a constituição de gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: **Cadernos de Leituras**, n. 78, junho de 2018.

_____. **Problema de gênero: Feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018b. Versão E-book.

_____. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CAETANO, Marcio; SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço. **De guria a cabra-macho: masculinidades no Brasil**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2018.

CAMATI, Anna Stegh. O travestimento como linguagem cênica em Shakespeare. In: **Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, 2007, p. 1-4.

_____. Questões de gênero e sexualidade na época e na obra de Shakespeare. In: **Scripta Uniandrade**, Curitiba, PR, v. 12, n. 2, 2014, p. 103-115.

CASTRO, Luiz Felipe. Pesquisa revela que Brasil é o país dos influenciadores digitais. In: **Veja**. 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/comportamento/pesquisa-revela-que-o-brasil-e-o-pais-dos-influenciadores-digitais/>. Acesso em 12 abr. 2023.

CECCARELLI, Paulo Roberto. A construção da masculinidade. In: **Percurso**, São Paulo, Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, n. 19, 1997, p. 49-56.

CHICAGO, Judy. *Thoughts on Returning to Teaching after Twenty-five Years*. In: **PennState Univeristy Libraries**, 2006. Disponível em: <https://digital.libraries.psu.edu/digital/collection/judychicago/id/5899/rec/4>. Acesso em 07 fev. 2023.

CHICAGO, Judy; SCHAPIRO, Miriam. *Womanhouse Catalog Essay*. In: **The Feminist Art Program**, 1972, p. 1-3.

COMBAHEE RIVER, Coletivo. Manifesto do Coletivo *Combahee River*. In: **Revista Plural**, v. 26, n. 1, 2019, p. 197-207. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/159864>. Acesso em 13 jul. 2022.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CONNELL, Raewyn. **Gênero: uma perspectiva global**. São Paulo: nVersos, 2015.

_____. **Masculinidades**. Ciudad de México: UNAM/PUEG, 2003.

DESIGUALDADES sociais por cor ou raça no Brasil. **IBGE**. Estudos e Pesquisas. Informação Demográfica e Socioeconômica, n. 41. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf. Acesso em 21 jun. 2022.

DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. **Bonecas falando para o mundo: identidades sexuais “desviantes” e teatro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2014.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si**. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

ESTRADA, João Vicente D.; MORDENTE, Mariana V. Entrevista com João Vicente sobre A peça “A Ilha Do Farol”. In: **Revista Aspas**. V. 12, n. 1, 2022, p. 168-187. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/214592>. Acesso em 29 fev. 2024.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. In: **ILINX - Revista do Lume**, n. 4, dez. 2013, p. 1-11.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante Editora, 2017.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FICÇÃO. In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/md4v/fic%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso em 03 ago. 2023.

FILÓCOMO, Milena Moreira. **O encontro de duas ficções: alteridades trocadas**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2013.

_____. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. In: **Revista Sala preta**, Revista de Artes Cênicas, v. 13, n 2, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2013b, p. 14,32. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>. Acesso em 06 fev. 2024.

FOUCAULT, Michel. **A Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

_____. Nietzsche, Freud e Marx. In: **Nietzsche, Freud e Marx. *Theatrum Philosophicum***. São Paulo: Princípio Editora, 1997, p. 13-27.

_____. *Qu'est ce que la critique? Suivie de La Culture de Soi*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2015.

FRIQUES, Manoel. Transgêneros Teatrais: Práticas de Liberdade na Cena Brasileira. In: **Revista Aspas**, v. 8, n. 1, 2018, p. 41-57. Disponível em: <https://revistas.usp.br/aspas/article/view/143872>. Acesso em 27 ago. 2024.

_____. Um emaranhado Kosovski. In: **Revista Dramaturgias**, São Paulo: SESC/SP, 2020, p. 80-93. Disponível em: <https://issuu.com/sescpiranga/docs/revistadramaturgias2019>. Acesso em 14 jul. 2024.

GARCIA, Dolores A.; MORAIS, Simone S. Vicente; LEE, Henrique de Oliveira. Autobiografia de Georg Sand: uma mulher à frente do seu tempo. In: **REVELL - REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS**, v. 1, n. 15, VI Encontro de Estudos Literários, 2017, p. 341-353. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1500>. Acesso em 26 jan. 2024.

GASPARINI, Philippe. **Autofiction: une aventure du langage**. Paris: Éditions du Seuil, 2008.

GIFFIN, Karen. A inserção dos homens nos estudos de gênero: contribuições de um sujeito histórico. In: **Ciência & Saúde Coletiva**, 10(1), 2005, p. 47-57. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/csc/a/dQVz7vKgGNJFVSLv5pY7rhR/abstract/?lang=pt>. Acesso em 20 dez. 2021.

GIORDANO, Davi. Biodrama e Sexualidade: Análise do travestismo no teatro documental contemporâneo a partir dos espetáculos "Luis Antônio Gabriela" de Nelson Baskerville (São Paulo, Brasil) e "Carnes Tolendas: Retrato Escênico de un travesti" de María Palacios (Córdoba, Argentina). In: **Revista Lindes**, v. 1, p. 1, 2012.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GOMARÍZ, Enrique. Los estudios de género y sus fuentes epistemológicas: peridiozacion y perspectivas. In: **Fin de Siglo: Género y cambio civilizatório**. Santiago de Chile: Ediciones de las Mujeres, n. 17, 1992, p. 83-110.

HACKER, Helen. The New Burdens of Masculinity. In: MCLAUGHLIN, H., GRENN, K., & UGGEN, C. (Ed.). **Engaging Helen Hacker. Collected Works and Reflections of a Feminist Pioneer**. Minneapolis: University of Minnesota Libraries, 2018, p. 47-63.

HALBERSTAM, Jack. **Arte Queer do Fracasso**. Recife: Cepe Editora, 2020. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8296122/mod_resource/content/2/HALBERSTAN_A%20arte%20queer%20do%20fracasso.pdf. Acesso em 25 fev. 2024.

_____. **Masculinidad femenina**. Madrid: Egales Editorial, 2008.

HEDDON, Deirdre. *Autobiography and Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2008.

HELIODORA, Bárbara. **O que as peças contam**: tudo o que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

_____. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

HORNEY, Karen. The dread of woman. In: **Feminine Psychology**. New York: The Norton Library, 1973, p. 133-146.

KATZ, Jonathan Ned. **A invenção da heterossexualidade**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

KAUFMAN, Michael. The construction of Masculinity and the Triad of Men's Violence. In: **Beyond patriarchy essays by men on pleasure, power and change**. Michael Kaufman (ed.). Toronto; New York: Oxford University Press: 1987, Disponível em: <https://www.michaelkaufman.com/wp-content/uploads/2016/03/Kaufman-1987-The-Construction-of-Masculinity-and-the-Triad-of-Mens-Violence-in-Michael-Kaufman-ed.-Beyond-Patriarchy-Essays-by-Men-on-Pleasure-Power-and-%E2%80%A6.pdf>. Acesso em 16 jan. 2022.

KAUFMAN, Michael; KIMMEL, Michael. Weekend Warriors: The new men's movement. In: **The Politics of Manhood**. Michael Kimmel (Ed.). Philadelphia: Temple University Press, 1995, p. 15-44.

KLINGER, Diana. Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KIMMEL, Michael. La producción teórica sobre la masculinidad: Nuevos Aportes. In: **Fin de Siglo: Género y cambio civilizatório**. Santiago de Chile: Ediciones de las Mujeres, n. 17, 1992, p. 129-138.

_____. Los estúdios de la masculinidad: una introducción. In: ARMENGOL, Joan & CARABÍ, Àngels (ORG.). **La masculinidad a debate**. Barcelona: Icaria, 2008, p. 15-32.

KOSOVSKI, Pedro. Reconstruções em Mamãe. In: **Questão de Crítica**. Volume IX, n. 67, abril de 2016, p. 22-31. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/wp-content/uploads/2016/04/Questa%CC%83o-de-Cri%CC%81tica-Vol-IX-n67-abril-de-2016.pdf>. Acesso em 02 nov. 2023.

KOSOVSKI, Ricardo. **Das Tripas...Autoficção**. Projeto de pós-doutoramento de Ricardo Kosovski entre ao LUME – Núcleo de Pesquisa Interdisciplinar de Pesquisa Teatral da Universidade Estadual de Campinas. 2017.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

- LACAN, Jacques. A significação do falo. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LAMAS, Marta. La antropología feminista y la categoría “gênero”. In: **Nueva Antropología**, México, vol. VIII, n. 30, nov., 1986, p. 173-198.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. O testemunho da pintura. In: **História da Virilidade: A invenção da virilidade – Da Antiguidade às Luzes**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 417-465.
- LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário de Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. São Paulo: Autêntica, 2014.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de Gênero. In: Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.
- LEITE, Janaína. **Autoescrituras Performativas: do diário à cena**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEPECKI, André. **Exaurir a dança: Performance e a política do movimento**. São Paulo: Annablume, 2017.
- LIBERANO, Diogo. **Teatro (Inominável) – Modos de Criação, Relação e Produção**. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- LÍRIO, Gabriela. (Auto)biografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade. In: **Anais da ABRACE**. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3390>. Acesso em 25 ago. 2023.
- _____. Espigão: arte e vida em perspectiva. In: MORAIS, Gabriel. **O Espigão**. Rio de Janeiro: Gabriel Antunes Morais, 2021. E-book. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1OniUyEAK8_lhsI8kXmTipRe-PIz8Wuxm/view?usp=sharing
- LOPES, Vanessa Biffon. **Movimentos de um Teatro Interseccional: Alguns expedientes interseccionais na cena paulistana e propostas práticas para artistas e não artistas**. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2024.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MACHADO, Roberto. Introdução: Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **A Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015, p. 7-34.

MADI, Virginia C. **As transformações do masculino e as masculinidades**: uma compreensão junguiana. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020, 148 páginas.

MADISON, D. Soyini. *Performance, Personal Narrative, and the Politics of Possibilities: Visions and Revisions*. In: *The Future of Performance Studies: Visions and Revisions*. Annandale: National Communication Association, 1999.

MAIA, Antônio C. Sobre a analítica do poder de Foucault. In: **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 7(1-2): 83-103, outubro de 1995.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Sexo e repressão na sociedade selvagem**. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

MARIANO, Mayara. **Diário de bordo de Ator II**. Trabalho apresentado à disciplina de Ator II, do curso de Direção Teatral da UFRJ, março de 2022.

MARQUÉS, Josep-Vicent. Varón y patriarcado. In: VALDÉS, Teresa; OLAVARRÍA, José. **Masculinidad/es**: poder y crisis. Ediciones de las Mujeres, n. 24, junho de 1997, Santiago, Chile, p. 17-30.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATTIOLLI, Isadora. O corpo é a casa: A vida privada ressignificada na esfera pública. In: **Arte & Ensaios – Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**, n. 36, dezembro de 2018, p. 72-83. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/19152>. Acesso em 29 jan. 2024.

MEAD, Margareth. **Sexo e temperamento**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

MEDRADO, Benedito; LYRA, Jorge. Por uma matriz feminista de gênero para os estudos de homens e masculinidades. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, 16(3): 424, setembro-dezembro de 2008, p. 809-840.

MICHAELIS, Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/md4v/fic%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso em 03 ago. 2023.

MIGUEL, mariah. **COM TODA FORÇA**: performance e vida. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Orientação: Eleonora Fabião. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

_____. **Currículo do sistema currículo Lattes**. 28 de maio de 2024. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/8123866415868385>. Acesso em 07 ago. 2024.

_____. **E-mail enviado a Gabriel e Paula Moraes**. Destinatários: Gabriel e Paula Moraes. Rio de Janeiro, 27 de outubro de 2022. E-mail.

MIGUEL, mariah; MORAIS, Gabriel. **O ESPIGÃO: da cena remota ao espaço residencial**. In: 12º Seminário de Pesquisas em Andamento da USP, 2023, formato on-line.

_____. **Processo de criação do espetáculo virtual "O Espigão"**. In: Festival do Conhecimento da UFRJ, 2022, formato on-line. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gvLzxD_Kju4. Acesso em 09 ago. 2024.

MISKOLCI, Richard. Não somos, queremos – reflexões *queer* sobre a política sexual brasileira contemporânea. In: COLLING, Leandro. **Stonewall 40+ o que no Brasil?**. Salvador: EDUFBA, 2011.

_____. **Teoria *Queer*: um aprendizado pela diferença**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

MOORE, Henrietta L. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. In: **cadernos pagu**, 14, 2000, p.13-44. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635341>. Acesso em 27 jan. 2023.

MORAIS, Gabriel. **O Teatro Performativo Autoficcional: Experiências estético-políticas na cena contemporânea**. Dissertação (mestrado). Orientação: Gabriela Lírio Gurgel Monteiro. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: http://ppgac-ecoufrj.com.br/uploads/f/s/disserta-gabriel-morais_Rprp.pdf.

_____. Qual o foco do problema? – considerações sobre as potências estético-políticas do espetáculo autoficcional “O Espigão”. In: LÍRIO, Gabriela (ORG). **Cenas Contemporâneas: arte em tempos de pandemia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.

MORAIS, Marcos. **Correspondência**. Destinatário: Gabriel Morais. Itaúna, 18 de janeiro de 2018. Carta.

MUSTEATA, Natalie. Judy Chicago, Miriam Schapiro, and the CalArts Feminist Art Program, Womanhouse, 1972. In: **The artist as curator**, 2018, p. 3-16.

NASCIMENTO, Marcos. Essa história de ser homem: reflexões afetivo-políticas sobre masculinidades. In: CAETANO, Marcio; SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço. **De guria a cabra-macho: masculinidades no Brasil**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2018, p. 11-15.

NASIO, Juan-David. **Édipo: o complexo do qual nenhuma criança escapa**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

NORONHA, Jovita. Apresentação. In: **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

OBSERVATÓRIO de mortes violentas de LGBTI+ no Brasil – 2020: relatório da Acontece Arte e Política LGBTI+ e Grupo Gay da Bahia. Florianópolis: Editora Acontece Arte e Política LGBTI+, 2021. Disponível em: <https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2021/05/observatorio-de-mortes-violentas-de-lgbti-no-brasil-relatorio-2020.-acontece-lgbti-e-ggb.pdf>. Acesso em 09 maio 2022.

OLIVEIRA, Francine Natasha Alves de. **Transfeminilidades na literatura brasileira contemporânea**. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2020.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A Construção Social da Masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

PATROCÍNIO, Soraya Martins. **Dramaturgias Negras Contemporâneas**: um estudo sobre as várias possibilidades de pensar-ser-estar em cena. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2021.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PESSOA, Patrick. Dobradinha – Crítica de Tripas, peça com texto e direção de Pedro Kosovski e atuação de Ricardo Kosovski. In: **Revista Questão de Crítica**, 2018. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2018/02/tripas/>. Acesso em 18 jun. 2024.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PRECIADO, Paul. **Um apartamento em Urano**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2019.

PROGRAMA do espetáculo Sonho Alterosa. 2013.

RAVEN, Arlene. Womanhouse. In: **Seeds of change**: feminist art and education in the early seventies. New York: Abrams, 1996, p. 48-54. Disponível em: <http://faculty.winthrop.edu/stockk/Contemporary%20Art/Raven%20Womanhouse%20%28A%29.pdf>. Acesso em 08 fev. 2023.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RIBEIRO, Martha. Teatros do real e a abertura da representação. In: **Revista Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 37, mar./abr. 2020, p. 344-355.

RISCADO, Caio. **rapidamente a classe teatral se adaptou...** Rio de Janeiro, 30 de agosto de 2020. FACEBOOK: Caio Riscado. Disponível em: <https://www.facebook.com/share/p/vg4HnHcLQeJuQkXx/>. Acesso em 09 ago. 2024.

_____. **Sobre a utilização da luz rosa em O Espigão**. Whatsapp. 12 de ago. 2024. 04:14. 1 mensagem de Whatsapp.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. In: **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 4, n. 05, 27 nov. 2012, p. 17-44. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>. Acesso em 09 dez. 2021.

RISCADO, Caio. **Cair até inventar onda**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2023.

RELEASE do espetáculo Sonho Alterosa. 2013.

REPERTÓRIO DE SOLOS DE ÁLAMO FACÓ. In: **Teatro Mínimo**. SESC. Outubro/novembro de 2018. Disponível em: https://issuu.com/sescipiranga/docs/tm_alamofaco. Acesso em 06 set. 2023.

ROSENFELD, Anatol. Shakespeare o pensamento renascentista. In: **Texto/Contexto**. 4ª.ed., São Paulo, Perspectiva, 1985, p. 123-145.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROUGE, Isabelle de Maison. **Mythologies Personnelles**. Édition Scala: Paris, 2004.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Confissões**. Lisboa: Portugalia, 1964.

RUBIN, Gayle. Tráfico de mulheres: Notas sobre a “economia política do sexo”. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1740519/mod_resource/content/1/Gayle%20Rubin_trafico_texto%20traduzido%20%286%29.pdf. Acesso em 09 dez. 2021.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHAPIRO, Miriam. The education of women as artists: Project Womanhouse. In: **Art Journal**, Vol. 31, n. 3, 1972, p. 268-270.

SCHAPIRO, Miriam; MEYER, Melissa. Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women Saved and Assembled - FEMMAGE. In: **Heresies I**, n. 4., 1977-1978, p. 66-69. Disponível em: <http://www.in-terms-of.com/pdf/femmage.pdf>. Acesso em 24 jul. 2023.

SCOT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, 1995, p. 71-99. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em 09 dez. 2021.

SEGATO, Rita. El Edipo Negro: colonialidad y forclusión de género y raza. In: **La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013, p. 179-210.

SIQUEIRA, Elton B. Soares; MIRANDA, Marcelo. Experiência estética e desestabilizações das masculinidades no teatro brasileiro moderno e contemporâneo. In: CAETANO, Marcio; SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço (ORG.). **De guri a cabra macho**: Masculinidades no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2018.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. In: **Revista Proa**, n. 2, vol. 1, 2010. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/2375/1777>. Acesso em 24 jul. 2023.

SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário**: a pedagogia da não ficção. São Paulo: Hucitec, 2010.

SOLÍS-ZARA, Susana. Womanhouse: Intimacy, Identity and Domesticity. In: **V Iberian Aesthetic Meeting**, Lisboa: Universidade de Lisboa, 2017, p. 297-312.

STAROBINSKI, Jean. Os problemas da autobiografia. In: **Jean-Jacques Rousseau**: a transparência e o obstáculo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 187-208.

TREVISAN, João Silvério. **Seis balas num buraco só**: A crise do masculino. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2021. Versão digital.

TORRES, Leonardo. Vestido de princesa, performer trata da resistência da bicha efeminada. In: **Teatro em Cena**. 2015. Retirado do Clipping do espetáculo *Sonho Alterosa*.

TURCOTTE, Louise. Prólogo: un cambio de perspectiva. In: WITTIG, Monique. **El pensamiente heterosexual y otros ensayos**. Barcelona: Cervantes; Madrid: Hortaleza, 2006, p. 9-14.

VAERTING, Mathilde. **The Dominant Sex: A study in The Sociology of Sex Differentiation.** Londres: George Allen & Unwin LTD., 1923.

VIGOYA, Mara Viveros. **As cores da masculinidade: experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América.** Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.

WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos.** Barcelona: Cervantes; Madrid: Hortaleza, 2006.

DRAMATURGIAS

FACÓ, Álamo. **Mamãe.** Niterói: Editora Cândido, 2018.

KOSOVSKI, Pedro. **Tripas.** Dramaturgia gentilmente cedida por Pedro Kosovski para essa pesquisa de doutorado. 2017.

LUÍS ANTÔNIO-Gabriela. Um espetáculo da Cia. Mungunzá de Teatro / argumento e direção Nelson Baskerville / Dramaturgia Nelson Baskerville e Cia. Mungunzá de Teatro/ Intervenção Dramatúrgica Verônica Gentilin. São Paulo: Cia. Mungunzá de Teatro, 2022. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1qF-yHA3dJ9oPdGl_CckctnNKt-0z93YE/view. Acesso em 26 mar. 2024.

MORAIS, Gabriel. **O Espigão.** Rio de Janeiro: Gabriel Antunes Moraes, 2021. E-book. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1OniUyEAK8_lhsI8kXmTipRe-Plz8Wuxm/view?usp=sharing.

_____. **O Espigão.** 2024. Apêndice E.

MOSER, Fabrício. **Aquilo que acontece entre nascer e morrer.** 2019. Dramaturgia gentilmente concedida a mim pelo autor em 07/11/2023.

_____. **Laura.** 2023. Dramaturgia gentilmente concedida a mim pelo autor em 07/11/2023.

SHAKESPEARE, William. A Comédia dos Erros. In: **As Grandes Obras.** São Paulo: Editora Mimética, 2019, p. 6-64.

_____. **A Megera Domada.** São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. A Tempestade. In: **As Grandes Obras.** São Paulo: Editora Mimética, 2019, p. 889-955.

STRINDBERG, August. **Senhorita Júlia e O Pai.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ENTREVISTAS

BASKERVILLE, Nelson. Entrevista com o diretor e dramaturgo Nelson Baskerville concedida a mim em 05/10/2023, via Zoom. APÊNDICE A.

GENTILIN, Verônica. Entrevista com a atriz Verônica Gentilin concedida a mim em 28/09/2023, via Zoom. APÊNDICE B.

KOSOVSKI, Pedro. Entrevista com o dramaturgo e diretor Pedro Kosovski concedida a mim em 20/09/2023, no bairro de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro. Apêndice C.

KOSOVSKI, Ricardo. Entrevista com o ator Ricardo Kosovski concedida a mim em 28/09/2023, no bairro da Gávea, na cidade do Rio de Janeiro. Apêndice D.

SITES

ANDRADE, Hanrrikson. Bolsonaro contraria Constituição e diz que 'minorias têm que se adequar'. In: **UOL**, 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2022/07/15/bolsonaro-defende-falas-transfobicas-minorias-tem-que-se-adequar.htm>. Acesso em 07 jul. 2024.

A LGBTFOBIA no Brasil: os números, a violência e a criminalização. In: **Fundo Brasil**, 2019. Disponível em: <https://www.fundobrasil.org.br/blog/a-lgbtfobia-no-brasil-os-numeros-a-violencia-e-a-criminalizacao/>. Acesso em 09 maio 2022.

ALVES, Lara. De onde parte violento? In: **Jornal O Tempo**. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/pampulha/de-onde-parte-o-violento-1.1567141>. Acesso em 22 fev. 2024.

“APARELHO excretor não reproduz”, diz Levy Fidelix. In: **UOL**, 2014. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/redacao/2014/10/03/aparelho-excretor-nao-reproduz-veja-frases-da-semana.htm>. Acesso em 09 maio 2022.

APOIE seus filhos caso eles sejam gays. In: **CNN Brasil**, 2022. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/apoie-seus-filhos-caso-eles-sejam-gays-diz-o-papa-francisco-aos-pais/>. Acesso em 10 maio 2022.

APÓS doença, pai e filho revisitam sua história pessoal na peça “Tripas”. In: **Ilustrada, Folha de São Paulo**, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/apos-doenca-pai-e-filho-revisitam-sua-historia-pessoal-na-peca-tripas.shtml>. Acesso em 18 jun. 2024.

AQUILO QUE ACONTECE ENTRE NASCER E MORRER. In: **Palco, Teatro, Cinema**. 2020. Disponível em: <https://palcoteatrocinema.com.br/2020/02/23/aquilo-que-acontece-entre-nascer-e-morrer/>. Acesso em 03 nov. 2023.

ARIAS, Juan. O misterioso pênis gigante verde e amarelo na manifestação golpista da avenida Paulista. In: **El País**, 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-09-08/o-misterioso-penis-gigante-verde-e-amarelo-na-manifestacao-golpista-da-avenida-paulista.html>. Acesso em 08 jul. 2024.

AS MULHERES precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?. **MASP**, 2017. Disponível em: <https://masp.org.br/en/collections/works/as-mulheres-precisam-estar-nuas-para-entrar-no-museu-de-arte-de-sao-paulo-portugues>. Acesso em 31 mar. 2022.

BARTHOLO, Gilberto. Luís Antônio-Gabriela (Mais que um pedido de desculpas; uma declaração de amor, feita com coragem dos verdadeiros homens ou simplesmente uma obra-prima. In: **O Teatro me representa**, 2017. Disponível em: <https://oteatromerepresenta.blogspot.com/2017/08/luisantonio-gabriela-mais-que-um-pedido.html>. Acesso em 04 maio 2024.

BENTO, Berenice. Quando você se tornou heterossexual?. In: **Berenice Bento**. 2020. Disponível em: <https://berenicebento.com/2020/11/quando-voce-se-tornou-heterossexual/>. Acesso em 16 jan. 2022.

BOWMAN, Ruth. A Grand Melee of Radical Procedures: Miriam Schapiro on CalArts and the Feminist Art Program. In: **East of borneo**. 2011. Disponível em: <https://eastofborneo.org/articles/a-grand-melee-of-radical-procedures-miriam-schapiro-on-calarts-and-the-feminist-art-program/>. Acesso em 29 jan. 2024.

CATS_TRANS. Perfil do CATS - Coletivo de Artistas Transmasculines no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/cats_trans/. Acesso em 26 fev. 2024.

CRESCE a participação feminina na produção científica da Unifesp. In: **UNIFESP**, 2022. Disponível em: <https://www.unifesp.br/campus/sjc/noticias/3123-cresce-a-participacao-feminina-na-producao-cientifica-da-unifesp.html>. Acesso em 13 jul. 2022.

DALE, Joana. Rodrigo Hilbert revela ser desorganizado e ciumento. In: **O Globo**. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/gente/rodrigo-hilbert-revela-ser-desorganizado-ciumento-21823582>. Acesso em 23 mar. 2022.

DEL La Grace Volcano. Disponível em: <https://www.dellagracevolcano.se/>. Acesso em 18 jun. 2022.

DIAS, Tiago. Em plena onda feministas, Machonaria quer resgatar masculinidade patriarcal. In: **TAB Uol**. 2019. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/11/08/eventos-como-machonaria-querem-resgatar-a-masculinidade-patriarcal.htm>. Acesso em 20 jun. 2022.

DINSDALE, Emily. Judy Chicago on her radical feminist art project, Womanhouse. In: **Dazed Digital**. 2022. Disponível: <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/55976/1/judy-chicago-on-her-radical-feminist-art-project-womanhouse>. Acesso em 29 jan. 2024.

EPISÓDIO de racismo suscita Clayton Nascimento a criar MACACOS, espetáculo e livro; o Centro Cultural São Paulo recebe a temporada e o lançamento da obra. In: **Canal Aberto: Assessoria de Imprensa**. Disponível em: <https://www.canalaberto.com.br/index.php?r=em-cartaz/episodio-de-racismo-suscita-clayton-nascimento-a-criar-macacos-espetaculo-e-livro-o-centro-cultural-sao-paulo-recebe-a-temporada-e-o-lancamento-da-obra>. Acesso em 22 fev. 2024.

FICÇÃO. Site Cia. Hiato. Disponível em: <http://www.ciahiato.com.br/o-ficcao.html>. Acesso em 06 fev. 2024.

FINKEL, Jori. Womanhouse—the original matrix for feminist art—turns 50. In: **The Art Newspaper**. 2022. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/2022/02/17/womanhouse-feminist-art-turns-50>. Acesso em 29 jan. 2024.

FLAMISCH, Steve. *Francis Ryan, a labor historian in the School of Management and Labor Relations, interviews the union leader who coined the iconic phrase, "I Am a Man," during the 1968 Memphis sanitation strike*. In: **Rutgers**, 2021. Disponível em: <https://www.rutgers.edu/news/i-am-man-conversation-william-lucy>. Acesso em 24 jan. 2023.

GAVIRIA, Paulina Pardo. Letícia Parente's Video In (1975) in Context. In: **MoMA**. Disponível em: <https://post.moma.org/leticia-parentes-video-in-1975-in-context/>. Acesso em 29/01/2029.

GOMES, Pedro H.. Brasil tem de deixar de ser 'país de maricas' e enfrentar pandemia 'de peito aberto', diz Bolsonaro. In: **Site G1**, 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/11/10/bolsonaro-diz-que-brasil-tem-de-deixar-de-ser-pais-de-maricas-e-enfrentar-pandemia-de-peito-aberto.ghtml>. Acesso em 07 jul. 2024.

GREENBERGER, Alex. Miriam Schapiro, a Leader of the Feminist Art Movement, Dies at 91. In: **ARTnews**, 2015. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/artists/miriam-schapiro-pioneering-feminist-artist-dies-at-91-4408/>. Acesso em 24 jul. 2023.

HUMAN body series by Vesalius' De humani corporis fabrica. In: *Anatomies of intelligence*, 2018. Disponível em: <https://anatomiesofintelligence.github.io/posts/2018-10-31-de-humani-corporis-fabrica>. Acesso em 30 ago. 2024.

IBGE. E. Estatísticas de Gênero - Indicadores sociais das mulheres no Brasil. In: **Site do IBGE**. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/multidominio/genero/20163-estatisticas-de-genero-indicadores-sociais-das-mulheres-no-brasil.html>. Acesso em 13 jul. 2022.

JOVEMSENTE. Perfil do ator João Vicente no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/jovemsente/>. Acesso em 29 fev. 2024.

LEO MOREIRA_SA. Perfil do ator Leo Moreira Sá no Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/leo_moreira_sa/. Acesso em 26 fev. 2024.

MAGALHÃES, Renata. Ricardo Kosovski e o filho Pedro conversam sobre a peça “Tripas”. In: **Teatro de Revista, Veja RIO**, 2017. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/coluna/teatroderevista/ricardo-kosovski-e-o-filho-pedro-conversam-sobre-a-peca-tripas>. Acesso em 18 jun. 2024.

MARTINS, Simone. O Homem Vitruviano, Leonardo Vinci. In: **História das Artes**, 2017. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-homem-vitruviano-leonardo-da-vinci/>. Acesso em 30 ago. 2024.

MARUCHEL, Humberto. “Selvagem” fala das infâncias viadas que não puderam ser. In: **Revista Bravo!**. 2023. Disponível em: <https://bravo.abril.com.br/teatro/selvagem-teatro-felipe-haiut>. Acesso em 08 fev. 2024.

MELLONE, Maurício. Lou&Leo: documentário cênico sobre o artista transexual Leo Moreira Sá. In: **Favo do Mellone**. 2013. Disponível em: <https://favodomellone.com.br/louleo-documentario-cenico-sobre-o-artista-transexual-leo-moreira-sa/>. Acesso em 26 fev. 2024.

MIRIAM SCHAPIRO. In: **ARTNET**. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/miriam-schapiro/>. Acesso em 24 jul. 2023.

MIRIAM SCHAPIRO. In: **Elas estão aqui na arte**. Disponível em: <http://elasestaoaquinaarte.com.br/miriam-schapiro/>. Acesso em 24 jul. 2023.

MIRO SPINELLI. Site do performer Miro Spinelli. Disponível em: <https://www.mirospinelli.com/>. Acesso em 26 fev. 2024.

MONART. Carta aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgênero. In: **Revista Cult**. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/carta-aberta-do-movimento-nacional-de-artistas-trans/>. Acesso em 28 fev. 2024.

MOURA, Eduardo. 'Piroca verde e amarela' do 7 de Setembro é gigante pela própria natureza, diz autor. In: **Folha de São Paulo**, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/piroca-verde-e-amarela-do-7-de-setembro-e-gigante-pela-propria-natureza-diz-autor.shtml>. Acesso em 08 jul. 2024.

MUSEU DOS MENINOS. Site do Projeto. Disponível em: <https://www.museudosmeninos.com.br/>. Acesso em 20 fev. 2024.

NELSON Baskerville revisita tema sobre diversidade sexual. In: **Globo Teatro**. 2013. Disponível em: <https://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2013/09/nelson-baskerville-revisita-tema-sobre-diversidade-sexual.html>. Acesso em 26 fev. 2024.

NICLEWICZ, Manuella. Preconceito matou mais de 5 mil LGBTQIA+ em 20 anos, diz estudo. **CNN Brasil**. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/preconceito-matou-mais-de-5-mil-lgbtqia-em-20-anos-diz-estudo/>. Acesso em 24 fev. 2021.

NORONHA, Heloísa. "Nós, transmasculines, não nos matamos. Somos 'suicidades'". In: **Terra**. 2023. Disponível em: <https://www.terra.com.br/nos/nos-transmasculines-nao-nos-matamos-somos-suicidades,58ee474b098541ab8c645b38302f5681hh89exwr.html>. Acesso em 26 fev. 2024.

O MONÓLOGO A Ilha do Farol”, de João Vicente, no Espaço Cultural Sérgio Porto. In: **Pressenza International Press Agency**. 2023. Disponível em: <https://www.pressenza.com/pt-pt/2023/01/o-monologo-a-ilha-do-farol-de-joao-vicente-no-espaco-cultural-sergio-porto/>. Acesso em 29 fev. 2024.

OMS retira a transexualidade da lista de doenças mentais. In: **Nações Unidas Brasil**. 2019. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/83343-oms-retira-transexualidade-da-lista-de-doencas-mentais#:~:text=A%20Organiza%C3%A7%C3%A3o%20Mundial%20da%20Sa%C3%BAde,lhes%20foi%20atribu%C3%ADdo%20no%20nascimento>. Acesso em 13 jul. 2022.

OMUSEUDOSMENINOS. Perfil do projeto O Museu dos Meninos no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/omuseudosmeninos/>. Acesso em 20 fev. 2024.

PAINEL Coronavírus. In: **Coronavírus Brasil**. 15 de ago. 2024. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em 20 ago. 2024.

PESQUISA aponta que 60% do público LGBTQIAPN+ sofrem violência dos próprios parentes. In: **O Globo**. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2024/06/28/pesquisa-aponta-que-60percent-do-publico-lgbtqiapn-sofrem-violencia-dos-proprios-parentes.ghtml>. Acesso em 10 de agosto de 2024.

PESQUISA continuada. In: **Site da Cia. Mungunzá de Teatro**, s/a. Disponível em: <https://www.ciamungunza.com.br/cia>. Acesso em 03 maio 2024.

PORTO, Douglas. Negros representam 78% das pessoas mortas por armas de fogo no Brasil. In: **CNN BRASIL**, 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/negros-representam-78-das-pessoas-mortas-por-armas-de-fogo-no-brasil/>. Acesso em 21 jun. 2022.

RE.ACT.FEMINISM an ongoing archive and performance project since 2008. In: **re.act.feminism**. Disponível em: https://www.reactfeminism.org/project_home.php. Acesso em 30 jan. 2024.

RELNA, Eduardo. Repulsivas para sociedade, como é a vida das trans egressas da prisão. In: **Agência Brasil**, 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-01/repulsivas-para-sociedade-como-e-vida-das-trans-egressas-da-prisao>. Acesso em 03 maio 2024.

RENATA Carvalho. In: **Mulheres do Cinema Brasileiro**. 2021. Disponível em: https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/232/Renata-Carvalho. Acesso em 24 fev. 2024.

RODRIGO Hilbert revela ser desorganizado e ciumento. In: **O Globo**. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/gente/rodrigo-hilbert-revela-ser-desorganizado-ciumento-21823582>. Acesso em 23 abr. 2022.

RODRIGUES, Jorge. O espetáculo “O homem que esqueceu a própria música, uma autobiografia inventada” estreia, dia 6 de julho, no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto. In: **Portal de Notícias Sopa Cultural**. 2023. Disponível em: <https://sopacultural.com/o-espetaculo-o-homem-que-esqueceu-a-propria-musica-uma-autobiografia-inventada-estreia-dia-6-de-julho-no-espaco-cultural-municipal-sergio-porto/>. Acesso em 07 fev. 2024.

SELVAGEM.TEATRO. Perfil do espetáculo Selvagem no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/selvagem.teatro/>. Acesso em 08 fev. 2024.

TODOS OS GÊNEROS 2020: em sua sétima edição, o evento explora o conceito de masculinidades. In: **Itaú Cultural**. 2020. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/todos-generos-2020-setima-edicao-evento>. Acesso em 15 fev. 2024.

VERDÚ, Daniel. Papa Francisco apoia união civil entre homossexuais. **El País**, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/sociedade/2020-10-21/papa-francisco-apoia-uniao-civil-entre-homossexuais.html>. Acesso em 10 maio 2022.

VIOLENTO. Site do espetáculo *violento*. Disponível em: <https://picumah.com/violento/>. Acesso em 22 fev. 2024.

VIOLENTO. In: **MITsp – 7ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo**. Disponível em: <https://mitsp.org/2020/>. Acesso em 22 fev. 2024.

VÍDEOS

A ILHA DO FAROL. **A Ilha do Farol – Performance de João Vicente**. YouTube. 23 de novembro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=USI7amNSUUU>. Acesso em 29 fev. 2024.

ASSIS, Bernardo de. **Filho Homem**. YouTube. 25 de novembro de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=AH-5Z6vXZZI&ab_channel=BernardodeAssis. Acesso em 26 fev. 2024.

CATS – Coletivo de Artistas Transmasculines. **Carta Manifesto - Coletivo de Artistas Transmasculines (CATS)**. YouTube. 04 de setembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zhNIYBatM6I>. Acesso em 28 fev. 2024.

CIA. MUNGUNZÁ DE TEATRO. **"GABRIELA, Luís Antônio | DESMONTAGEM"** [web doc Cia. Mungunzá]. YouTube. 29 de outubro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ymq9DYmP3tc&t=27s>. Acesso em 15 set. 2023.

_____. **LUIS ANTONIO-GABRIELA – Direção Nelson Baskerville – Cia. Mungunzá de Teatro**. YouTube. 13 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C2fuIvCjWbE>. Acesso em 22 maio 2024.

LOU & LEO – METRÓPOLIS 01/10/2013. In: **Arte e Cultura**. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/videos/3500_lou-leo-metropolis-01-10-2013.html. 2013. Acesso em 26 fev. 2024.

MELLONE, Maurício. Álamo Facó apresenta o monólogo Talvez somente até sábado. In: **Favo do Mellone**. 2012. Disponível em: <https://favodomellone.com.br/alamo-faco-apresenta-o-monologo-talvez-somente-ate-sabado/>. Acesso em 06 set. 2023.

O ESPIGÃO. **ESPIGÃO COM LIBRAS**. YouTube, 31 de agosto de 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lXYd45cuvic>.

_____. **O ESPIGÃO – CIRCULAÇÃO 2024 (LIBRAS)**. YouTube, 12 de junho de 2024. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ddN_mcViqYk.

_____. **O ESPIGÃO - CIRCULAÇÃO 2024 - LEI PAULO GUSTAVO – BASTIDORES**. YouTube, 24 de junho de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wKKOcFEm7d8&t=1s>.

_____. **RETOMADA CULTURAL | O ESPIGÃO | Espetáculo 26/03**. YouTube, 7 de abril de 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=C6gb8GDPZcY>.

PICCIRILLO, Débora; SILVESTRA, Giane. Aumento dos feminicídios no Brasil mostra que mulheres ainda não conquistaram o direito à vida. In: **G1**, 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2023/03/08/aumento-dos-feminicidios-no-brasil-mostra-que-mulheres-ainda-nao-conquistaram-o-direito-a-vida.ghtml>. Acesso em 01 nov. 2023.

SÁ, Leo Moreira. **Lou&Leo (2013) – espetáculo autobiográfico escrito, produzido e protagonizado por Leo Moreira Sá**. YouTube. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&fbclid=PAaAa63vklw_y2BGwYg7WyT67xk2ORP1JdHsVpz-i8AaY0dhH8tXRxADv7l8&v=iDci9ghiNw8&feature=youtu.be. Acesso em 29 fev. 2024.

TRIPAS. Vídeo gentilmente cedido por Pedro Kosovski para a realização desta pesquisa de doutorado.

VIEIRA, Helena. **Aula A Invenção da Heterossexualidade com Helena Vieira**. Youtube, 26 de janeiro de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mt2dbhRYAE4&ab_channel=PausaParaoFimdoMundo.

_____. **Aula Introdução aos Estudos de Masculinidades com Helena Vieira**. Youtube, 21 de abril de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wmOwlTb4tLQ&ab_channel=PausaParaoFimdoMundo.

_____. **Aula Introdução ao Feminismo Decolonial com Helena Vieira**. Youtube, 12 de agosto de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ixb09EHzduw&t=7s&ab_channel=PausaParaoFimdoMundo.

MÚSICA

GIL, Gilberto. **Super-homem – A Canção**. Rio de Janeiro: Gege Produções Artísticas. 1979

APÊNDICES

APÊNDICE A - Entrevista com o diretor e dramaturgo Nelson Baskerville.

Realizada via ZOOM, em 05 de outubro de 2023.

Gabriel Morais (GM): Gostaria de começar essa conversa do início da sua relação com a cia. Mungunzá e do desejo de trabalhar com essa história pessoal no processo de criação do espetáculo?

Nelson Baskerville (NB): Eu tenho uma companhia que chama Antikatártika Teatral, que já trabalhava o expediente épico no teatro. Eu sou professor há 40 anos. Agora, eu não estou dando aula regularmente, mas eu dei aula regularmente durante 20 anos no Teatro Escola Célia-Helena. E, lá, eu tive a oportunidade de dirigir 80 espetáculos nesses 20 anos, o que me habilitou muito no entendimento do épico. E também teve um estudo profundo lá. Um pouco antes do Luís Antônio-Gabriela. A gente estudou muito com a Iná Camargo Costa, com o Alexandre Mate, Marco Antônio Rodrigues. Então a gente começou a discutir muito o teatro épico. Até porque como o Célia-Helena tinha uma prevalência feminina de 80%, quase 90%, a cada turma, nós precisávamos de um estudo que não prejudicasse a formação das atrizes, fazendo papéis masculinos. Então começou dessa história. Do Célia-Helena, eu abro a minha companhia, a Antikatártika. Hoje a gente chama de AKK. Mas é uma companhia bissexta. É uma companhia que a gente se vê e fala: "E aí, vamos fazer um novo espetáculo?". A companhia mesma, eu acho que tem quatro espetáculos. E ela foi fundada em 2005. Então a primeira experiência da Antikatártika foi aplicar o épico em Nelson Rodrigues. O Nelson era considerado um autor trágico, psicológico e não sei o quê, e eu falei: "Mas eu acho que o Nelson Rodrigues sustenta um épico por causa das rubricas, de como ele se colocava nas rubricas". Fizemos o primeiro espetáculo. Foi *17 X Nelson - O Inferno de Todos Nós* (2005). E foi a minha estreia como diretor profissional. Eu criei um espetáculo que se passava dentro do inferno do Dante Alighieri, com os nove círculos do inferno. (*Falha na internet*) E inserindo os personagens do Nelson Rodrigues também numa coisa que a gente começou a chamar de documentário. Porque eu fazia essa peça em ordem cronológica, acompanhando as transformações aqui no Brasil junto com a obra de Nelson Rodrigues. Depois desse espetáculo, caiu nas minhas mãos um outro espetáculo que foi o *Camino Real* (2007), do Tennessee Williams. Onde o Tennessee - ele também um autor conhecido como autor de drama burguês - escreveu uma peça expressionista. Que teve pouquíssimas montagens. No Brasil mesmo, nunca tinha sido montada. E eu vi ali também um expediente épico muito fodido. Então eu pego uma outra peça de um autor

dramático para testar o épico novamente. Isso com uma companhia que era de atores veteranos que eu já conhecia junto com o pessoal que carregava a pedra da companhia que eram os egressos do Célia-Helena. Então nós fizemos esse espetáculo. Foi um ano de processo. Foi um processo bem complicado, porque não tínhamos dinheiro. E a peça era maravilhosa. Tem estudo sobre ela da Maria Silva Betti. Mas depois a companhia entrou assim... Nós tivemos muitos problemas. Então eu fui dirigir um espetáculo em Portugal. Lá com o Teatro Oficina, em Guimarães, Portugal. Eu fui para Portugal, trabalhei lá. Fiz um espetáculo lindo, que eu adoro, que chamava *Cânticos de Natal* (2007). Quando eu volto, eu estou meio sem companhia e o que virou a Mungunzá - mas, na verdade, eram só dois membros, o Marcos Felipe e a Sandra - me convidou para dirigir. Porque eles tinham visto o *Camino Real*. Eles me chamaram para dirigir então *Por que a criança cozinha na polenta?* (2008), que era o espetáculo da Aglaja Veteranyi, um romance, mas muito arrojado, muito bacana dessa mulher cigana, romena, que passa pela ditadura do Ceausescu e vai viver na Alemanha. Então também o espetáculo era sobre a destruição social dessas pessoas. Viver na miséria na Alemanha, o capitalismo, enfim. Aí, nós fizemos esse espetáculo que, a princípio, foi um fracasso. Era o Marcos Felipe, a Sandra - o casal, né? - e três outros atores. Um era do Célia-Helena, que eu tinha colocado e que era um ator pianista. E outras duas atrizes. Mas que, de certa forma, esses três membros ficaram insatisfeitos com o processo e tudo. E aí, nesse ponto, eu, Marcos Felipe e Sandra falamos: "Escuta, eu acho que esse espetáculo é maravilhoso. Vamos continuar? O que que vocês acham"? "Vambora". Então aí sim nós fizemos três substituições. E nisso vieram a Verônica. A Verônica tinha sido aluna do Célia-Helena. Não minha aluna. Mas ela tinha sido aluna e era professora das crianças do Célia-Helena. O Lucas Bêda, que tinha sido meu aluno. E a Virginia Iglesias que também tinha sido minha aluna. A gente então rearrumou o *Por que a criança cozinha na polenta?*. Fizemos outras temporadas em São Paulo. Mas, na viagem, esse espetáculo estoura em festival. A rainha dos festivais era a nossa peça. E a gente ganhou muito prêmio. Eu estava, na época, bem radical na linguagem. Eu estava muito falando: "Não. Eu não quero que vire um drama. Eu preciso contar isso de forma épica". Aí, naturalmente, quando vamos procurar o que fazer depois da *Polenta*, convergiu a minha história. Eu passei muito tempo com a Maria Cristina, minha irmã. E aí, o assunto Luís Antônio foi impossível não surgir, porque tinha sido uma experiência para ela muito forte. Mas uma experiência que para a gente não era. Nós estávamos muito carregados de preconceitos. Eu falo o resto dos irmãos, né? Na peça, até conta que, quando nós recebemos a notícia dela lá em Bilbao, minha irmã que ficou desesperada e aí um outro irmão, que é um irmão que tem uma grana, falou: "Vai pra lá e vê o que que está precisando". E foi aí que ela foi, conviveu com a Gabriela e, nesses dias que nós

passamos juntos, que eu percebi e falei: "Caralho, a gente tem uma história inteira. São 30 anos de silêncio, que a gente não deu voz para a Gabriela. A gente não deu chance nenhuma para ela". Influenciados, claro, pelo meu pai e por uma sociedade fodida mesmo. Essa mesma que está aí hoje. Na época, a gente não sabia. Eu propus para eles o espetáculo. Por quê? Era, como dizia o Brecht, uma tragédia que poderia ser evitada. Era um pressuposto para o Brecht escrever uma peça, né? E eu vi ali uma oportunidade de, primeiro... Eu sempre fiz teatro para me entender. E para entender a vida. Porque eu não entendo muito. Então eu só consegui, porque, desde muito novo, eu comecei a fazer teatro, então todo o meu entendimento passa pela dramatização das coisas. E aí, junto a isso, teve um ataque na Avenida Paulista, um ataque famoso, que uns moleques atacaram uns garotos gays com lâmpadas de mercúrio e machucou muito. E eu falei: "Isso não pode acontecer". E eu tive uma irmã que, por causa disso, apanhou todos os dias na vida dela. Apanhou todos os dias e nós éramos testemunhas impotentes dessa violência impetrada pelo meu próprio pai. Então, pronto. Eles super toparam, super fecharam. E aí a gente começou a pesquisa. O primeiro grande encontro foi com a minha irmã. A minha irmã veio em casa e ela trouxe as cartas que Gabriela tinha escrito, leque, vestido que ela tinha mandado para minha irmã, diários. A minha irmã estava com alguns diários dela. E eu também fui juntando com algumas cartas que meu pai tinha escrito para mim e tinha escrito para a Gabriela também, porque ela tinha essas cartas lá. E eu falei: "Gente, eu quero fazer uma peça documental..." Não era nem uma peça documental. É uma peça com documentos. Porque o meu pensamento inicial vinha até de uma história do Fernando Collor de Mello com o Pedro Collor. Eu falei que a única coisa capaz de você quebrar uma estrutura é de alguém que está dentro. E alguém da família. É a única forma que a gente tem de falar assim: Eu vi essa minha irmã apanhando todos os dias. Depois eu vi essa irmã se prostituindo. Eu adquiri toda uma defesa verbal sobre isso, que ela era prostituta. Então, por que que ela precisaria se prostituir? Até perceber que ela não teve chance nenhuma. Ela foi tirada das escolas, porque era uma vergonha para a minha família. Foi, depois, tirada de casa e não tinha para onde ir, a não ser com as pessoas que ela tinha identificação. Então foi isso. A peça inicialmente era os meus depoimentos, os depoimentos da Maria Cristina. Eu decidi falar com a minha madrasta. Nós tínhamos uma relação muito complicada, mas eu decidi que ela também seria uma voz, porque ela pegou todo esse processo. Porque, quando ela se casou com meu pai, o Luís Antônio tinha seis anos de idade. Ela conviveu com ele. Então também, para mim, era importante... A nossa diferença era tão grande que eu não tinha... Inclusive, as lembranças que eu tinha de Luís Antônio era de abuso sexual, porque ele abusava sexualmente de mim. Então, quando a gente foi para Santos falar com a Doraci, ela fala: "Mas, por que que vocês não conversam com o

Serginho, cabelereiro, que foi amiga de Luís Antônio". E a gente foi e aí o Serginho entrou na prorrogação do segundo tempo. Eu já estava com quase tudo feito na minha cabeça como é que seria o espetáculo. Mas entrou também uma outra versão muito importante que era de quem vivido a vida trans de Gabriela. Porque até então só era um olhar cis para Gabriela. Então pronto. Fizemos o espetáculo.

GM: E aí, você traz essa questão da família. Em algum lugar no livro sobre Luís Antônio-Gabriela, você fala sobre essa segunda viagem de resgate. Tem a sua irmã que vai efetivamente para Bilbao e vocês estão fazendo essa segunda viagem, elaborando poeticamente, tentando criar possíveis Gabrielas em cena, a partir dessa memória que é feita do vazio, das várias versões. Eu queria muito te ouvir em relação a esse lugar da família. Como que foi elaborar isso com a família a princípio? Tenho pensado muito nessa instituição como esse lugar de violência, de reprodução dessa violência de gênero da sociedade. No texto, isso fica muito claro, quando há essa aproximação, esse espelhamento da família com o regime da ditadura.

NB: Sim, quando eu falo lá: "Na minha casa, não se podia falar em política. Então meu pai era o militar e nós éramos os comunistas. Porque qualquer coisa que se falava, a gente apanhava". Então uma das primeiras constatações que eu tive, quando a gente começou a mexer, falando dessa segunda viagem de resgate à Gabriela, era que essa violência fazia parte da sociedade. A gente apanhava de professor. Apanhava! Apanhava, tomava tapa na cara, puxão de orelha, puxão de cabelo. Ficava ajoelhado. Botava chapéu de burro. Era muito violento. E eu fiquei pensando que a única coisa que propiciava esse clima era porque os militares estavam fazendo isso. Então eu acho que... Só estou elaborando isso agora. Mas eu acho que é muito parecido com o que o Bolsonaro fez agora de armas e tudo e que voltou uma violência que já estava pacificada. E pior ainda. Voltou com gente dando tiro, facada. E eu acho que, na nossa época, pegou-se essa coisa que as pessoas tinham o direito de mudar você na porrada. Então como se você fosse um objeto, um pedaço de metal que, dependendo de como você queimava e martelava, você poderia transformar aquela pessoa. Eu sofri isso, mas claro que o meu processo foi muito diferente do que aconteceu com o Luís Antônio. Mas a gente sofria essa violência. Então essa coisa do meu pai ter uma vara de pesca especial para bater no Luís Antônio. Depois a coisa que ele me espancou porque eu quebrei uma cadeira. Então era uma violência muito pronta, muito forte. E eu saquei isso durante o espetáculo. Essas pessoas batiam tanto na gente, porque era o que estava acontecendo com o Brasil. As pessoas desapareciam. Meu pai era funcionário público. Ele era fiscal de rendas. Hoje chama auditor fiscal. Mas, depois de funcionário público, ele se formou em direito. Ele se formou em direito em 1965, 1966. Pelo

que eu me lembro. E ele morria de medo de agentes comunistas infiltrados na faculdade de direito. E tinha. De verdade. Tinham pessoas que iam lá tentando convencer esses alunos que estava acontecendo uma ditadura no Brasil. Porque também a coisa era tão bem-feita que não se deixava falar sobre isso. Então meu pai ficou cagado de medo. Isso ele levou até o começo dos anos 1980, quando eu vim embora para São Paulo. Ele trouxe isso assim. "Ah, eu vou escrever um jornal na escola". "Deixa eu ler o texto antes". Porque ele também praticava um certo tipo de censura. Eram anos violentos. E só uma coisa que eu falo muito, você já deve ter visto. Eu dizia era o seguinte. Na minha casa, falavam: "Por que que o Luís Antônio teve que se prostituir?". Ele teve que se prostituir porque ele não teve outra opção. Não tinha outro caminho. Ele foi expulso de tudo. Saiu de casa. Ele tinha sido expulso de duas ou três escolas. Ninguém queria ele na igreja. Ninguém queria ele na família. Ninguém queria. Então ele foi sendo realmente expurgado. E foi lá viver com as trans e foi viver porque não tinha outra opção.

GM: Você falou um pouco mais atrás desse processo... Óbvio que, ao resgatar a Gabriela, você acaba por construir a si mesmo. A cena também produz isso. Eu acho que a cada vez que o espetáculo é encenado é uma outra Gabriela, é um outro Nelson. Infinitamente. Mas o espetáculo traz um processo de espelhamento ou de aproximação de vocês dois, de desfronteirização, que é muito interessante. Desde o começo com o mote do nascimento. Esse nascimento errado, problemático. Ela por uma questão de gênero e você por conta da morte da sua mãe. Então como que você enxerga o lugar dessa relação de identificação, obviamente, marcada pelo vazio, pela distância no tempo, mas que se reconstrói na ficcionalização que a cena permite?

NB: Eu costumo dizer que eu cresci numa atmosfera de medo muito grande, mas aonde eu me irmanei com o Luís Antônio foi pela marginalidade. Então eu acho que, muito cedo, eu percebi que aquilo ali não era mundo para mim. A minha família não era mundo pra mim. Eu não gostava da minha família. Eu era muito massacrado ali dentro também. E acho até que, depois que o Luís Antônio saiu de casa, eu virei o alvo. Primeiro porque se descobriu que ele tinha abusado sexualmente de mim. Mas, claro que, na minha casa, isso não tinha sido um abuso. Tinha sido uma transa de amor entre eu e o Luís Antônio. Eu tinha cinco anos de idade. Aí, é sacanagem o que aconteceu lá, né? Então eu também passei a ser muito massacrado nessa história: "viadinho", "gordo". Tem uma coisa horrível. Tinha uma inspetora de aluno negra e gorda. E aí eles botaram o nome dela em mim lá dentro de casa. E era uma coisa que para o meu pai: "Foda-se", eram garotos brincando. E, para mim, foi foda. E tem uma coisa que eu estou até elaborando agora falando com você. O que aconteceu comigo foi que eu fui me

distanciando deles sem eles saberem. Sem eles perceberem. Eu fui construindo quase que uma realidade paralela e de fantasia, que já estava incluída a criação. Então uma recriação do real. Todas as minhas brincadeiras eram comigo trancado num lugar sozinho, com muitos objetos, com vitrola, com tudo que eu ia inventando. Bichinhos. Eu misturava tartaruga com soldados de forte apache. Eu acho que fui construindo uma coisa, porque isso, até pouco tempo atrás, demorou para elaborar isso, eu tinha medo de apanhar. Eu sempre fiquei com medo de violência. Então eu também decidi que eu ia escapar dessa violência mentindo. E foda-se se eu tivesse que mentir. Foda-se! Porque eu também acho que eu me salvei disso tudo dessa forma. Então, na minha casa, são dois engenheiros formados pelo ITA, um médico formado em Santos, uma irmã advogada. E eu tenho um outro irmão que se matou há dois anos. Mas, daqui a pouco, se rolar, eu conto a história dele. Mas, como era uma atmosfera muito pesada para mim, então eu também decidi que eu fingiria para eles o que que eles queriam que eu fosse, mas eu tinha toda uma coisa paralela, fora daquela realidade. E, nesse ponto, eu falando com você, Luís Antônio foi muito importante para mim. Foi muito importante porque eu comecei a não trabalhar mais naquela sintonia deles. Naquela faixa. Naquela real deles. E aí, é super curioso isso, porque eu era destinado a ser advogado. Eu fui destinado a ser advogado. Mas, no terceiro ano de colegial, de 2º grau, eu vim escondido, me inscrevi na Escola de Arte Dramática, me inscrevi em Direito também. Foi um dos primeiros anos da FUVEST. E, claro, obviamente, eu não passei na FUVEST e passei na Escola de Arte Dramática com 18 anos. E foi aí também que eu falei: Agora está na hora de cortar, porque eu não vou abrir mão da Escola de Arte Dramática. Foi batata! Eu contei para o meu pai, foi um drama épico. Foi uma quebra mesmo, uma cizânia forte. O meu pai falou que estava me deserdando. Mas meu pai também cantava ópera. Então ele tinha essa coisa trágica, exagerada, forte. Então foi isso. Eu comecei a fazer EAD, meio que deserdado da família. Mas depois ele voltava, aparecia, me dava um dinheirinho. Depois ele rompia de novo comigo, porque ele não queria que eu também fosse aquilo. E agora também, Gabriel, muito falando para você, o grande medo dele era que eu virasse gay. Sabe? Isso era uma loucura.

GM: Essa é uma paranoia desse sistema cis-heteronormativo de tentar manter os corpos dentro dos padrões, né? Mas que, de certo modo, eu ia falar disso contigo, está no espetáculo quando aparece o medo do Nelson-Bolinho de virar gay, de nascer seios depois do abuso. Essa é uma cena muito sintomático desse sistema, de como ele produz alguns fantasmas dentro da gente. Ainda mais numa relação tão próxima com essa violência punitiva e corretiva tão explícita.

NB: A coisa comigo foi: o meu seio está crescendo, todos vão perceber que eu estou virando gay. Isso, cara, foi uma loucura. E também a coisa de se trancar nos lugares também passou por isso. De eu me trancar no banheiro e ir vendo, ficava olhando o meu peito, falando: "Caralho! O que que eu faço? Vão descobrir e eu vou apanhar". Era sempre o negócio: eu vou apanhar, eu vou sofrer a mesma violência que Luís Antônio sofreu.

GM: Nessa mesma parte do texto, tem um lugar é muito bonito que é a parte do "olho do coelhinho". Me parece muito que é um modo de se aproximar desse momento de violência sem esconder, mas com um cuidado de não cair numa relação maniqueísta, de reforçar talvez um estereótipo. Afinal de contas, o espetáculo é uma tentativa de resgate da Gabriela, um pedido de desculpas. Então, queria te escutar sobre esse "olho do coelhinho", não apenas em relação a cena, mas eu entendo muito que o espetáculo todo apresenta esse olhar. Esse olhar cuidadoso, afetuoso, apesar de toda a violência que atravessa ali.

NB: Eu queria muito essa coisa de retratar essa violência, do ambiente que forjou a Gabriela e o ambiente que me forjou. E eu acho que forja é um nome bacana, é um termo bacana, porque forja é bater fogo e martelar e torcer e tudo. Eu sou muito fã do James Joyce, do *Ulisses* e do *Retrato do Artista quando Jovem*. O James Joyce usa muito essa coisa do forjar. Então, só dando uma escapada, ele fala: "Seja bem-vinda à vida. Eu vou ao encontro pela milionésima vez da realidade da experiência, a fim de moldar na forja da minha alma a consciência não criada da minha raça". Então o James Joyce também tem essa coisa que... A Verônica é uma gênio né? E a Verônica soube poeticamente transformar essa história, trazer essa história para ela, que é você adquirir um olho do real junto com um olho que é da fantasia. Que é quando a coisa fica dura demais, você coloca um olho de fantasia. Aí você para e você começa a entender ludicamente a violência, porque a violência real você não suporta. E eu também, não sei se foi antes ou depois de *Luís Antônio*, eu também elaborei para mim que nós somos intermediários entre a dura realidade e aquilo que um humano pode suportar de violência. Então eu acho que a arte vai exatamente nesse lugar que é para mediar a violência que o espectador consegue presenciar. Então eu presencio uma violência real muito forte, mas eu a transformo num espetáculo. E, só mais uma vez, tergiversando um pouco, a minha madrastra, viva na época, e três dos meus irmãos que assistiram ao espetáculo, depois do espetáculo, chocados, chorando e tudo, falaram: "Mas foi bem pior que isso". Foi quando eu percebi que, com o espetáculo, eu não tinha conseguido passar toda a violência que a gente tinha vivido, mas eu tinha sublimado essa violência, porque todo mundo que assistia essa peça percebia a violência e saía transformado do teatro. Voltando para o coelhinho. No processo de ensaio, eu contei essa

história para eles. Eu tinha uma blusa com um coelhinho que era que eu tinha pedido para a minha madraستا costurar um coelhinho, porque quem olhava meus olhos poderia ver um coelhinho lá dentro. E aí, eu acho que a Verônica entendeu com a sensibilidade que ela tem, que é foda mesmo. Ela junta com toda essa história de criar esse menino que ora vê com um olho, ora vê com outro. Eu acho isso maravilhoso. Isso não é meu. Isso foi dela. Conseguindo também me dissecar nesse negócio, porque a criança não conseguia elaborar, mas a criança já tinha uma coisa de um coelho que eu olhava as coisas.

GM: E que tem a ver com aquilo que você falou desse afastamento aos poucos da família para essa criação fantasiosa.

NB: Sim.

GM: E é curioso observar isso em relação aos recursos épicos, porque sempre que o espetáculo traz uma cena de violência elaborada poeticamente, logo depois vem uma quebra como recurso épico. Por exemplo, logo após a cena do coelhinho, a Verônica fala: "agora eu vou sair, vou tirar a camisa". E os outros atores fazem a mesma coisa. E, mais para frente, em outra cena de violência, tem aquele momento no qual são apresentados os diversos documentos. Ou seja, há uma estratégia de distanciamento para olhar para essa violência de uma outra maneira, sem que, talvez, haja uma identificação catártica.

NB: Você falou uma coisa legal, né? Porque a minha companhia é a Antikatártika. Então, cara, na primeira improvisação que a Mungunzá fez que era a morte de Gabriela, eu falei: "É insuportável. Ninguém vai conseguir ver a cena da morte dela como ela realmente morreu. Agonizando, gritando "cadê meu pai?", "cadê minha mãe?", falando com minha irmã no telefone e morrendo". Então a primeira coisa que eu falei do expediente épico é que ninguém aguentaria essa história do jeito que ela é. Ninguém aguentaria esse pai violento, esse corpo trans que abusa sexualmente de criança. Toda essa complexidade que é a história. Porque também eu podia não ter falado sobre a história do abuso, que era muito importante para mim, porque eu precisava elaborar isso. Então eu poderia não ter essa história e a Gabriela ia ser uma mártir cristã. Esse aspecto na peça transforma a Gabriela em um ser humano, como todos nós. Sofre e também produz sofrimento. Então, logo que eles fizeram essa cena, eu fui vendo e falei: "Gente, não pode. A peça não pode ter isso". E a outra coisa que teve foi que todos os atores e atrizes também se travestiram para fazer a peça. Os ensaios, né? Salto alto, peruca, não sei o que lá. Eu falei: "Gente, não pode também ser assim". Então o processo foi muito em cima de

acerto e erro. Tiveram cenas que foram cortadas no dia da estreia. Mas eu tinha, para mim, que foi quase uma coisa assim com o meu termômetro de suportar. Quando ficava muito duro para mim, eu falava: Vamos fazer um número musical? Vamos botar a história de Serginho, que a Gabriela coloca fogo nas perucas? Tinha uma outra história que elas bateram num bombeiro e os bombeiros foram lá e destruíram a casa delas. A exploração que elas sofriam. E aí, ainda, o final era muito doído, quando Gabriela morre. E aí eu criei a chegada dela no céu, que ela começa a cantar os santos. Isso é totalmente fantasia. Mas, como no começo, ela fala "você quer uma chupetinha?", e é uma chupetinha mesmo [*Nelson com a mão indica que se refere à chupeta objeto*], quando ela chega no céu, ela fala para fazer chupetinha nos santos. E aí, termina com a música do Elton John, que também teve um significado muito forte para mim, porque, no ano que lançou o Rocket Man, do Elton John, eu lembro que eu fiz um aniversário. E aí eu estou falando de 1972, 1973. É só ver quando foi lançado e depois quando chegou no Brasil também. A minha irmã, Maria Cristina, essa que foi atrás da Gabriela, olhou e falou: "Você sabe quem é esse cara?". Eu não conhecia. "Esse é o cara que disse que é andrógino". Olha aonde que nós vamos! E eu falei: o que que é andrógino? "Ele pode ficar tanto com homem, quanto com mulheres". E ela falou isso como quem diz: "quebre esse disco!" E eu escutei e falei: "Putz, mas eu gosto. Eu amo o Elton John". Depois ele foi me acompanhando a vida toda. E Elton John foi alguém também que teve muito problema em se assumir, em sair do armário. Ele demorou muitos anos para isso. Eu estou falando da coisa de revezar uma cena muito forte com... E eles odiavam quando eu falava isso. Eu falava: *Luís Antônio*, como épico, é um tiro no pé. Eu dei um tiro no meu próprio pé, porque eu falei que é épico e eu nunca vi uma peça tão catártica quanto Luís Antônio. Não tem uma pessoa que não saia ilesa.

GM: O espetáculo parte da sua experiência pessoal, inclusive, do seu desejo de resgatar sua irmã e preencher esse vazio, mas você sente que o espetáculo vai, de certo modo, criando um distanciamento da questão da pessoalidade, principalmente ao ganhar outras camadas? Ela vai criando Nelsons, criando Gabrielas possíveis, mas vai ganhando outras camadas. E digo isso, principalmente, porque vai ficando mais evidente com a virada de chave que a Renata Carvalho talvez provoque. Mas, no geral, mesmo antes da Renata, você já sentia esse movimento de distanciamento da pessoalidade?

NB: Então, tem uma coisa que é da moda que é falar sobre cura. Todo mundo acha que eu primeiro usei o espetáculo como um processo de cura. E depois fala: "Nossa, mas você curou? Você resolveu o problema?" Não. Não tem nada a ver. O espetáculo, eu acho que, quando ele estreia, não sou mais eu. É a Verônica, é o Marcos Felipe, depois, Fábia. Ele deixou de ser uma

história minha. E aí, no livro, depois, eu me permiti mais criar um narrador onipresente. Sabe? Então tem histórias de *Luís Antônio-Gabriela*, no livro, que eu não poderia ter presenciado. Eu fantasiei. Assim como eu fantasio a chegada de Gabriela no céu. Eu entendi muito também esse sistema de que o que a gente faz com o teatro autoficcional é sublimar a própria história. Porque não tem a ver com o real, não tem a ver com a cura. O que eu amo em *Luís Antônio-Gabriela* foi o tanto de discussão que ela provocou. Tem uma coisa que é difícil, mas eu adoraria se você conseguisse elaborar super bem, porque às vezes parece até uma coisa meio charlatã da minha parte. Eu não sou um expert em pautas identitárias. A única coisa foi a intenção que eu tive ao fazer *Luís Antônio-Gabriela* era contar uma tragédia que poderia ter sido evitada. Como eu faria com qualquer outro assunto, com qualquer outra pauta identitária, sem necessariamente ser um especialista nisso. Eu, às vezes, até reluto em falar. E, hoje em dia, quando eu vejo que me chamam para falar sobre as pautas, eu acho que a Renata é muito melhor para falar sobre isso do que eu, porque são pessoas que sofreram na carne. Então eu me sinto um precursor do assunto. Eu me sinto uma pessoa que, como qualquer artista deveria ser, ao se sentir provocada pelas injustiças, resolve falar sobre aquilo. Mas não necessariamente, porque o que o Luís Antônio sofreu não tem precedente. Eu não saberia falar a dor que ela sentiu. Sabe? Mas eu sei falar que: "Olha! Aconteceu isso". Essa é a minha colaboração. E eu sei que... Por exemplo, se você falar com o Silvério Pereira, que eu acho uma coisa muito bonita. Quando o Silvério fez o Br-Trans, eu fui assistir, falei com ele. Ele falou: "Cara, obrigado, porque o *Luís Antônio* me propiciou escrever sobre isso". O Silvério, que é outra pessoa também que esteve na luta muito forte sobre isso e que também foi criticado pela Renata. E, cara, eu só agradeço a Renata, porque a Renata também me deu uma oportunidade de dizer: *Luís Antônio-Gabriela*, até aqui, serviu bastante. Porque, cara, a minha conversa com a Mungunzá, quando a Renata deu essa bombada em mim... Pô, me chamar de transfóbico. Eu fiquei puto da vida com ela. Mas a primeira conversa que a gente teve foi: "Ué, mas se o espetáculo foi feito realmente para dar voz para quem não teve voz, agora as vozes estão reivindicando vozes dentro do espetáculo, por que que a gente vai falar não"? Desmentiria toda a nossa intenção ao fazer o espetáculo. Desmentiria a mim. Eu estaria sendo transfóbico se eu falasse: "Isso não tem nada a ver com transfobia". Eu sei o que esse espetáculo fez no Brasil inteiro. Eu sei o que que o nosso espetáculo provocou. Quer abrir? Abramos. Está na hora de falar sobre isso. O primeiro impulso foi que está na hora de falarmos sobre isso. Então vamos falar! Foda-se que, em três anos, eu me tornei obsoleto no assunto. Foda-se, porque eu sou um encenador, eu sou um criador teatral. E eu nunca pretendi ser a voz da transexualidade, até porque eu não sou trans, eu não tenho lugar de fala. *Luís*

Antônio é o meu lugar de fala. *Luís Antônio* é Nelsinho/Bolinho presenciando toda uma violência sobre um corpo trans. *Luís Antônio* é isso.

GM: São muitas coisas que me vieram a cabeça agora e eu vou tentar organizar. Eu não acho que seja uma questão de cura mesmo não. Semana passada, eu estava conversando com o Pedro Kosovski, por conta do *Tripas*, e ele falou exatamente sobre a cura como uma palavra problemática, porque é carga da autoridade.

NB: Sim. Eu odeio essa palavra.

GM: A cura gay, a cura médica. Tem sempre uma autoridade sobre. Mas ele trouxe outra que eu acho que pode ter um pouco a ver com o espetáculo que é a restauração. Mesmo que poética, mesmo que temporária na cena, enfim, mesmo que pela efemeridade da cena, a Gabriela é restaurada, a vida é restaurada. Restaura a presença dela na cena. É um campo do possível ou do impossível possível que o teatro permite. Tem coisas que somente são possíveis ali. Gabriela estar viva, com toda a potência que o teatro permite, a celebração da existência dela, só ali mesmo. E eu acho que, em *Luís Antônio-Gabriela*, você tem a consciência de que é o seu olhar para essa figura. Óbvio que, como a Renata traz, estruturalmente a sociedade é transfóbica e a gente carrega isso com a gente. Eu acho que esse debate identitário não coloca em questão o espetáculo em si. Quer dizer, coloca o espetáculo como consequência. Mas coloca a estrutura do teatro enquanto colonizada por um imaginário heteronormativo, cis-gênero. Porque esses corpos, por mais que haja o desejo de fazê-los presente, estão ausentes. Eu acho que a questão não está na temática e nem no que é trazido mesmo. Eu sinto que há um giro quando a Fábria entra porque, ao ver esse corpo em cena, a Gabriela se materializa. Não é mais o Marcos interpretando um corpo que está ausente dali.

NB: Eu tenho amigos que assistiram à peça que, quando falam "com a Fábria é menos potente", eu não acho. Eu acho que a Fábria veio para corporizar a Gabriela. Entendeu? Porque o meu espetáculo era sobre o Luís Antônio. Quando entra a Fábria, aí sim é sobre a Gabriela. E, na minha defesa, eu não conheci Gabriela. E o espetáculo pretendia construir esse corpo da Gabriela. O espetáculo foi construindo uma Gabriela imaginária que, quando veio a Fábria, fez todo o sentido. Agora nós temos a corpa da Gabriela. Então eu acho que o ciclo de Gabriela está... E eu fico falando aqui com você, eu falo: "Nossa, eu preciso que esse espetáculo volte agora". Porque eu acho que ele faz todo o sentido. Eu não fiz o espetáculo para arrebentar nada. Tem uma passagem maravilhosa que a Mungunzá adora contar que é, antes da estreia, eu falei:

"Estejam preparados para tudo. Estejam preparados até para gente tomar tomatada e ovada durante o espetáculo". E eles adoram falar isso e contam muito essa história no livro deles. Eu falei isso: "Estejam preparados. Talvez tenha sido um grande erro. Talvez seja um grande desastre essa peça". Porque, juntando tudo que eu falei para você, eu realmente fui a fundo nos expedientes épicos. Eu não poupei ninguém. Eu não poupei nem a família. Eu não poupei a mim. E não poupei a Gabriela. Cara, a história é essa. E algumas pessoas ainda falavam: "Não entendo porque você pede desculpas no final". E eu falo: "Você não entendeu o espetáculo. Volte para assistir ao espetáculo". Porque é justamente para combater essa coisa das pessoas que achavam que eu não devia ter pedido desculpas.

GM: O espetáculo tem como ponto de partida essa questão de uma tragédia que poderia ter sido evitada e essa tragédia é marcada pela violência de gênero, tanto com a Gabriela, quanto contigo, enfim, com a família em geral. Mas também aponta para um futuro, né? Eu acho que possíveis outros futuros em que, talvez, essa violência não exista mais. Um chamado mesmo. Por isso que não entender o pedido de desculpas é não entender esse chamado para a mudança de olhar sobre essa tragédia.

NB: Sim. Sinceramente, sem modéstia, *Luís Antônio-Gabriela* é de 2011. São 12 anos já que esse espetáculo estreou. E, nesse tempo, parou uns dois anos por conta de uns problemas que a gente teve. Voltou com força. Então eu acho e me orgulho muito, porque eu acho que já fiz 25 espetáculos depois de *Luís Antônio*. E eu amo as coisas que eu faço e tudo. Mas não me incomoda nada ser conhecido porque eu fiz isso. Não foi pensando, não foi... Às vezes eu penso até que é como o Gianfrancesco Guarnieri escrevendo *Eles não usam black-tie* (1958), se eu não estiver sendo muito nojento. Mas é porque ele não sabia o que que eles estavam fazendo. Mas era uma coisa que precisava falar, precisava botar aqueles operários em cena. Eu precisava colocar a trans em cena. Sabe? Porque, até então, todo trans era tratado com um certo clichê de pessoas alegres, pessoas divertidas que fazem show, dublagem. E isso eu acho muito importante, porque o clichê é perverso. Quando você colocava personagem gay em cena, era para o gay ser engraçado. No teatro de onde eu vi, os gays eram engraçadíssimos e motivo de piada. Mas ele não trabalhava nada o preconceito. Os gays só eram aceitos enquanto divertimento.

GM: Essa representação estática. Só pode aquilo. A mesma coisa com os corpos pretos, corpos trans, travestis. Ou são sexualizados, ou criminalizados, ou patologizados.

NB: Enquanto Grande Otelo está lá cantando e fazendo gags cômicas, o corpo negro, preto, não incomoda. Incomoda, sim, quando você mostrar esse corpo negro sofrendo o que a sociedade faz sobre ele.

GM: E fora dessas representações né? Com outras possibilidades. O José Fernando Peixoto, aí de São Paulo, da USP, tem um livro, "Eu, um crioulo", no qual ele fala que o corpo branco se mistura com a cena de modo que parece que um pertence ao outro de forma natural. Por outro lado, o corpo preto, quando entra em cena, e obviamente, entra em cena escapando dessas representações estáticas, ele impõe a pergunta: que cena é esta? Ele coloca a estrutura do teatro em xeque. Ele descoloniza o nosso olhar. E eu acho que a gente pode expandir esse pensamento para pensar outros corpos que são historicamente excluídos, como os corpos trans e travestis. Corpos que, majoritariamente, só entram em cena como estereótipo, mas ainda assim estão ausentes da cena, porque estes corpos nunca estão de fato. Eu acho que, nesse sentido, *Luís Antônio-Gabriela*, de início, coloca em xeque o nosso imaginário sobre família. Coloca a violência em cena, essa violência familiar. Repensa a instituição família. E sinto que, com a entrada da Fábia, o olhar do espectador também é colocado em xeque. Esse olhar que está acostumado a só ver corpos cis nos espaços de representação.

NB: Eu entendo que o trabalho do ator é exposição. O primeiro livro básico de teatro da Stela Adler falava que você não pode querer esconder alguma coisa e ser ator. Porque ser ator é expor e não mentir. Então tem um lado dessa história toda de *Luís Antônio-Gabriela* que falam: "Nossa! Como você foi corajoso!" E eu falava: Não. Com *Luís Antônio-Gabriela*, eu já era ator há 20 anos. Então, não. Para mim, a exposição é inerente. Para mim, sempre o teatro, ao botar no palco, é um testemunho. Então, o *Luís Antônio* é um testemunho particular que eu imaginei universal. Mas, se eu monto *À Margem da vida*, do Tennessee Williams, como eu acabei de montar *O Anjo de Pedra* (2023), é um testemunho. *O Anjo de Pedra* é uma garota evangélica que ama um médico, mas ela não consegue dar vazão a esse amor por causa da doutrina. Então eu continuo falando sobre isso. Uma coisa que eu fiz questão, Gabriel. Eu dirigi mais um espetáculo sobre um corpo trans, que foi o *Lou e Leo* (2013). O Leo é um corpo trans, é um homem trans e que também queria contar essa história. A Lou, como era o nome feminino, era baterista das Mercenárias, a primeira banda punk feminina. Mas é um corpo que depois vai se transformando num trans homem. Então eu contei essa história porque ele me procurou. Eu acho que tenho dívidas. Mesmo depois do espetáculo, eu tenho dívidas com a Gabriela, minha irmã. Então, sempre que eu for chamado, eu vou topa, eu vou aceitar. Mas eu faço questão de falar que eu não sou um especialista em falar sobre pautas identitárias. Eu nunca quis me colocar

como uma pessoa especialista nisso. É uma coisa que eu sempre falo para todo mundo, sabe? Para ser honesto. Para continuar sendo honesto. Então, nessa história toda hoje, muitos colegas falam: "Nossa! Agora se não tiver isso, a gente não vai mais fazer teatro. Se não tiver um corpo trans, a gente não vai ter. Se não tiver um corpo preto, a gente não vai mais ter". E eu, cara, sou muito tranquilo em relação a isso. Primeiro, por um entendimento de que eu sempre fui honesto com as coisas que eu trabalhei. E tudo também vem muito do aprendizado épico. Em *Luís Antônio*, eu sou representado por uma atriz. Então quem me representa é uma atriz. Que lindo ser a Verônica que me faz. Depois, eu fiz um outro espetáculo chamado *A vida* (2017), com a Antikatártika. Eu fui representado por uma atriz preta. Sabe? Então, em todo o trabalho hoje que eu tenho, eu penso nisso. Então isso está na minha preocupação. Não é ser oportunista e falar sobre isso porque está na moda. Porque eu estaria sendo desonesto. Mas, se eu tenho um espaço e posso abrir esse espaço sem medo de que estão me tirando o espaço, cara, para mim, isso é tão tranquilo. Porque é baseado com o que eu aprendi com todos os meus professores, com todos os meus mestres. Eu sou discípulo do Fauzi Arap. Ele foi um mestre que foi do Arena, do Oficina. Um grande ator, que virou diretor. Mas é sempre pautado na minha ética e na minha honestidade para tratar dos assuntos. Então eu fiz *Mary Stuart* (2022) e tinha corpos pretos na nobreza inglesa. E não é no sentido de me tornar palatável. Mas é no sentido de abrir espaço. E eu sempre falei que a minha vida no teatro é uma coisa de eu me desretorcer. Eu venho de uma educação distorcida. Um ferro que foi totalmente moldado e tudo, erraticamente. E o meu trabalho no teatro e comigo e na minha vida toda é desretorcer isso. Tornar-me quem eu sou e não o que tentaram fazer de mim. Então todo esse trabalho pra mim hoje e olhando as pautas e tudo... Então é isso! Se a arte não serve para você aprender com aquilo que você quer ensinar, isso é Cora Coralina, não serve. Para mim, tudo é muito tranquilo. Por exemplo, com aquela discussão do *blackface*. Eu parei e pensei: por que que essa população que foi vilipendiada o tempo todo, a hora que vai para o teatro é representada por um branco pintado de preto? Chega. Mesmo eu não tendo sido agente direto da discriminação, eu tenho duas coisas: eu sou descendente de pessoas que praticaram isso, tenho um espaço e eu quero aprender com isso. Eu estou aberto. Até também porque fechar é morrer. Fechar é falar: "Ah, esse mundo agora! Ah, eu não entendo mais". Não sei que mais. E você tira o time. Não! Agora que eu quero o time.

GM: Um sociólogo estadunidense, que é o Michael Kimmel, ele conta uma anedota sobre esse assunto. Ele participou de um programa de tv, no qual tinham quatro homens brancos como convidados. E o tema do programa era "Uma mulher preta roubou meu meu posto de trabalho".

E aí ele chama a atenção para o uso da palavra "meu" e pergunta: "o que que leva vocês a pensarem que esse posto de trabalho já era de vocês"? Eu acho que esses debates revelam esse medo, essa paranoia da masculinidade de estar perdendo um suposto poder que acha possuir sobre os espaços. Ou seja, um suposto lugar que já teria garantido na cena, logo estou perdendo esse espaço.

NB: Veio de onde, né?

GM: Sim. Que historicamente tem, pois são esses corpos de homens brancos que ocupam a cena, mas há essa naturalização de que esse espaço é de tais corpos. Eu acho que esse debate é fundamental. E não diz respeito unicamente aos temas, mas à ocupação mesmo. A quem ocupa o centro da cena.

NB: É um exemplo besta também, mas você sabe que, quando veio essa coisa do teatro musical aqui, "ah, mas o teatro musical vai levar tudo agora". Gente, a nossa luta é para aumentar o espaço. Não é para diminuir e ficar lutando por um pontinho. Não. A nossa luta é para abrir o espaço. É que tenha mais gente fazendo. Que tenha corpos dissonantes, que não são exatamente os nossos. Abrir é um exercício tão bonito, que eu acho que esses filhos da puta desses caras do congresso, essa porra desse congresso que elegeram, pensassem um pouco nisso, a gente já estaria numa sociedade tão melhor. Aliás, hoje, a Míriam Leitão lançou um livro que diz que, se pararem de criar boi na Amazônia durante 20 anos, o lucro que o Brasil vai ter é de uma coisa assim de 230 bilhões. Diferente do que se tivesse o lucro da criação.

GM: É exatamente a diferença do individual e o do coletivo né? O lucro criando o boi é para o fazendeiro. O lucro não criando é para o país.

NB: E eu sempre falei também isso. O teatro é a coisa mais maravilhosa que existe, porque o teatro é coletivo. E, talvez, seja a coisa mais coletiva que exista em tudo, porque o teatro, se você não respeitar a pessoa que está do seu lado, se você não respeita a visão daquele que está do seu lado, a tua obra já não está valendo. O teatro é coletivo e eu acho que todo mundo devia fazer teatro por causa do entendimento do que que é você ser coletivo, mesmo sendo individual, tendo seu pensamento. É isso.

APÊNDICE B – Entrevista com a atriz Verônica Gentilin

Realizada via Zoom, no dia 28 de setembro de 2023.

Gabriel Moraes (GM): Verônica, eu acho que a gente pode começar pelas fotos que você me enviou pelo Whatsapp, porque elas podem ir guiando nossa conversa. Com qual você quer começar?

Verônica Gentilin (VG): Eu vou pela ordem, até porque, depois que eu escolhi, percebi que acho que eu escolho o tripé mesmo do espetáculo. O Nelsinho criança e a visão que ele precisou ter para se proteger enquanto criança. Então é o Nelson que é uma das figuras, um dos autores. Sem ele não teria essa história. A última foto representa a Gabriela nas suas duas versões: a pré-Fábia e a pós-Fábia. E justamente isso eu acho que tem um pouco a ver com como foi tratada a figura da Gabriela tanto no espetáculo, como em vida, quando ela era viva. E a foto do meio representa o público, que é como esse espetáculo chegava no público. Então, esse objeto (*referindo-se à primeira foto*) é a máscara né? Do Mickey e da Minnie. Para mim, esse objeto é muito simbólico de várias coisas. Tanto de como se deu o nosso processo de ensaios, quanto, numa visão particular minha com relação à questão do Nelson quanto criança, como ele lidou com tudo isso e que, no fim das contas, foi um assunto que ele precisou trazer. A psiquê dele precisou trazer para a arte. Essa máscara, quando eu usava em cena, todo mundo pensava: "Nossa! O que que vocês pensaram para colocar um Mickey, uma Minnie? Um espetáculo que não tinha nada a ver com isso. Como é que foi? É uma crítica? Tem alguma coisa a ver com a Disney?". E aí, isso eu acho que já tem um pouco a ver com os processos de ensaios nossos que é: a gente coloca um monte de dispositivos soltos e aí a gente vai vendo o que dá de acordo com os improvisos. No processo de ensaio de *Luís Antônio-Gabriela*, a gente estava ensaiando no teatro Sérgio Cardoso. E, na época, esse teatro começou a ser reformado e foi muito engraçado, porque todas as salas foram sendo demolidas mesmo. Eu me lembro de só sobrar a nossa e a gente passar por cima da terra para chegar no ensaio. Estava todo um processo muito caótico e a gente foi deixando as nossas coisinhas ali na sala. E eram coisas que a gente comprava e esquecia. E ia deixando ali. E o Nelson sempre trabalhou muito com a gente através da dança. Então ele fazia um *Kundalini* e depois a gente seguia improvisando a partir dos estados energéticos que ele nos colocava. E aí, teve um dia que ele pediu para cada um, enfim, trazer um improviso de uma cena e eu tive vontade de improvisar uma cena em que ele sofria o abuso. Na época, ele mesmo não chamava de abuso. Ele chamava de sedução. E essa máscara estava lá e eu falei: eu vou usar isso aqui. E usei para criar essa visão de uma criança, que foi

quando eu criei o texto que ele precisou enxergar, ele precisou ter a visão do coelhinho para enxergar. E aí tem uma história toda dele com relação ao coelhinho mesmo. Só que a máscara acabou ficando. Ela poderia ter sido trocada por uma máscara de coelhinho. Era muito simples a gente fazer isso. Mas a máscara acabou ficando, porque criou esses signos. Então é uma representação dos nossos processos, como muitos signos são pensados e muitos, não. Acho que intuitivamente eles entram e ganham a leitura do público em cima disso. E aí, com relação mesmo ao Nelson, que eu acho que tinha essa questão de uma criança de seis anos que, para lidar com muitas coisas, como ela fantasia e ela tem que, realmente, colocar um véu para tocar a realidade né? Não só com a relação à sedução por parte do então, na época, Luís Antônio. Porque era uma figura de 16 anos e o Nelson mais novo, mas, na visão do Nelson, foi uma coisa muito fluída e, por isso mesmo ficou mais confuso. E o Nelson trouxe muito isso na época dos estudos que a gente fez. Quando os abusos são sofridos de forma agressiva e violenta é mais fácil de você elaborar como uma coisa ruim. Quando não era dessa forma, é confuso, porque você fala: é um carinho, é bom, mas alguma coisa está esquisita. Então eu acho que tudo isso estava nessa psiquê. E eu fiquei com a representação de dar vida para o Nelson criança. Na verdade, eu fiz essa escolha. Ele me contava muitas histórias dele criança e essas histórias me tocavam muito. E aí, eu decidi trazer elas para o espetáculo. Então, essa máscara, eu acho que ela simboliza muito o Bolinho mesmo. Como foi que essa relação, não só com a Gabriela, mas com a perda da mãe no parto, com ele ter descoberto só muito tempo depois que a madrasta não era a mãe dele, que ele era filho de uma mulher que ele achava que era uma santa. Muitas coisas. Como é que foi se construindo tudo isso. Então essa máscara, pra mim, ela tem essa simbologia. Tem coisas que para enxergar a gente precisa se cobrir. É um pouco isso.

GM: Vou te contar a minha leitura de espectador em relação ao olho do coelhinho. Me parece que vocês se aproximam dessa violência, não apenas essa específica, mas a violência de gênero que atravessa a instituição Família, mas o olho do coelhinho faz com que essa aproximação seja com cuidado. Não escondendo a violência e a tortura. Ela é até muito explícita. Ela é espelhada com a ditadura. Esse pai assumindo, muitas vezes, esse lugar do ditador. Essa figura violenta. Mas, ao mesmo tempo, me parece que esse olhar do coelhinho trazia um cuidado com essa história para ela não cair num lugar maniqueísta. Até porque é uma peça de resgate da Gabriela, né? Termina com um pedido de desculpa. Como dar conta desse universo de coisas sem esconder, nomeando, mas...

VG: Tudo isso que você está falando é muito importante porque essa peça foi feita em 2011. Minto. A gente ensaiou em 2010 e estreou em 2011. A gente estava muito distante das

discussões de transgeneridade como é hoje. Então o mote de se contar essa história não foi no sentido de "vamos levantar a bandeira da transgeneridade, vamos falar sobre isso e discutir politicamente isso". Foi: "Vamos contar a história do Nelson". Porque a gente estava, na época, procurando textos pra fazer e, um dia, ele informalmente nos contou essa história. A gente ficou assim: "Vamos fazer isso. É isso!" E aí era, a priori, uma história familiar. Então ele começou a trazer as pessoas que ainda eram vivas... Como que a gente construiu? Acho que eu vou te explicar como que a gente construiu essa dramaturgia para você entender como realmente esse lugar não maniqueísta foi conquistado. Mas como também esse lugar, hoje, talvez soe perverso, mas como, na época, não era. Então eu vou contar um pouco como isso foi construído. Quando a gente decidiu que ia fazer essa história, dentro da família do Nelson, teve pessoas que concordaram e teve pessoas que não. E as pessoas que não concordaram, não é porque queriam preservar a memória da Gabriela, mas é porque tinham vergonha de ter vivido isso, de ter tido uma irmã travesti. Era uma família muito tradicional. Com "n" coisas. Era uma família transfóbica. Hoje a gente consegue ler dessa forma. Na época, a gente nem tinha muito esse vocabulário. Na época, a gente falava o travesti. A peça começou... Eu nem sei como é o vídeo, mas a música era o travesti.

GM: A dramaturgia que eu consegui no site de vocês já está com a Fábria.

VG: E já está tudo certinho. Então, houve mudanças da dramaturgia desde 2011 até hoje. Poucas coisas, mas que a gente considera que não podiam continuar. E aí, o que que acontece? Então os irmãos que toparam... A irmã do Nelson foi uma das que falou: "Vamos! Eu vou contar". Então a gente marcava um encontro. Uma pizza na casa do Nelson. Vinha todo mundo. E aí, essa pessoa falava. Então o dia que chegou a Maria Cristina, que era a irmã do Nelson, a gente colocou uma câmera nela e ela contou. A gente não interrompeu. A gente só ficou ouvindo. Ouvindo, ouvindo, ouvindo, ouvindo. Aí teve um dia que a gente foi conversar com a madrastra dele. Fomos lá para Santos. Ela falou e a gente gravava, gravava, gravava. Aí a gente foi no Serginho, que era o cabelereiro. Que se denominava Serginho, mesmo se considerando uma travesti. E falou. Então a gente filmava essas pessoas falando. E as pessoas que não estavam mais vivas, como a Gabriela e o pai, a gente tinha o recurso de cartas e documentos. **E aí o que que a gente decidiu?** Que cada ator ficaria responsável por defender uma personagem. O que que era defender? Primeiro que esses vídeos foram transcritos *ipsis litteris* para o papel, sem corte e sem nada. E aí a gente ia pegar uma personagem que a gente teve mais afinidade, era responsável por pegar todo esse texto, ler e estudar. E pegar aquilo que a gente considerava mais relevante. Fazer uma edição. Mas a edição era simplesmente reduzir, pegar trechos. Não

era modificar. A gente não podia mudar uma vírgula. A gente só podia pegar trechos pra enxugar pra gente trabalhar em cima disso. E foi feito. No meu caso, eu escolhi fazer o Nelson. Então como o Nelson estava lá o tempo todo contando as histórias, ele contava as histórias dele de criança... Eu acabei criando alguns textos ficcionais para dar conta de uma criança. Mas 90% do espetáculo, da dramaturgia, foram textos que foram ditos pelas pessoas. A gente não mudou. E aí, por isso que não era maniqueísta. Era a madrasta com todo o racismo dela falando. Tinha um texto ali que ela falava: "uma negrinha mesmo". Ela falando da empregada. Depois de 2016, a gente tirou, porque, por mais que seja um cenário de uma época, não precisa ser reforçado hoje. Mas tinham muitos textos que eram isso. Uma hora, você estava revoltado com a figura do pai e, no outro momento, você queria pegar essa figura do pai e pegar no colo. E assim com todas as personagens. Elas foram muito humanizadas, porque, na verdade, a gente não precisou fazer nada para humanizá-las. Elas são humanas. Somos humanos e temos tudo de melhor e pior dentro de nós e a gente não editou. Então, por isso que não foi uma peça idealista de vamos cortar o que é ruim e mostrar o que ela deve ser. Vamos mostrar o que a sociedade deve ser hoje. A gente não estava falando o que ela deveria ser. A gente estava contando uma história com as pessoas como elas eram. Isso foi um ponto. E aí, 10% foram intervenções que eu fiz para criar essa visão lúdica da criança, para trazer um pouco essa pureza em cima de uma história tão dura. E um texto também que é o "Eu gosto de dar", que eu tomei a liberdade de colocar na boca da Gabriela, como se eu pudesse, através da escrita, pensar o que ela poderia ter dito se ela estivesse aqui. Como ela falaria para nós sobre a personalidade dela. E aí escrevi um texto. Então os únicos três textos ficcionais foram esses que eu escrevi. Mas, todo o restante da dramaturgia é real. Saiu da boca de cada uma das pessoas. Então esse é um ponto que eu acho que traz isso que você falou. E aí por isso mesmo que, hoje em dia, muitas coisas a gente reconfigurou. Por exemplo, tinha um texto da Tina que, na hora que ia dar banho na Gabriela, ela abria o chuveirinho e ia contando: "Quando eu fui dar banho nela pela primeira vez, era muito esquisito porque era uma figura grande, o silicone já tinha todo vazado, caído, porque era silicone industrial. E ela era grande". Na época, ela falava ele né? A gente depois mudou para ela. "Mas ele era grande, gordo". E ela terminava falando que era uma figura grotesca. E a gente seguiu fazendo assim. Quando a Fábيا substituiu o Marcos e, na estreia, a Cristina estava assistindo e ela viu a Sandra falar essa frase, ela virou e falou: "Não dá! É diferente eu falar é uma figura grotesca com o ator interpretando a Gabriela. Agora uma atriz trans não dá". E aí que ela conseguiu entender o que era a Gabriela. Então, quando a Fábيا incorporou, parece que fez uma *gestalt* na cabeça de todo mundo. A gente viu pela primeira vez talvez a Gabriela e não uma representação que a gente estava tentando fazer dela. Isso foi muito forte para todo mundo

em 2017. E a gente foi tirando algumas coisas que a gente achou que já não cabia mais. E aí, o ponto que você falou, né? De como a gente pode expor, né? Será que, hoje em dia, em 2023, como é a gente fazer um espetáculo que a gente mostra com tudo o que a gente está vivenciando para falar das vulnerabilidades de uma pessoa trans? Seja vulnerabilidade também de classe, porque tem isso. Tem muitas que moram na rua. A gente trabalha com muitas ali perto do container, que são diferentes de outras que já têm uma formação, que não tiveram o abandono da família. Quando a gente, em 2023, mostra um espetáculo que aparenta ter uma forma de abuso de uma travesti para uma criança, como é isso hoje? A gente precisa expor isso politicamente? E aí é, quando a gente fala de teatro documental, é muito de refletir mesmo sobre quais os direitos que nós temos sobre a nossa própria história. Eu pensando um pouco sobre o Nelson né? É a história dele. É a vida dele. Foi como ele foi impactado. Em 2011, isso fazia todo sentido do mundo. E eu acho, particularmente, que sempre vai fazer. Como as pessoas vivenciam os próprios processos. Não dá para a gente falar: você deveria ter vivenciado assim. Porém, quando a gente coloca isso em contato com o mundo e o mundo muda, talvez isso possa estar a desserviço daquilo mesmo que um dia ele quis estar a serviço. Então a gente tem se questionado. Eu acho que esse cuidado, na época, foi um cuidado muito intuitivo de mostrar: não foi um abuso. Nas palavras do Nelson, foi uma sedução. Porém, quando as pessoas assistem, em 2011, a comoção era diferente do que foi depois de 2017. A gente, por incrível que pareça, não sentia transfobia por parte do público. E olha que a gente viajou com esse espetáculo pelo sertão de Pernambuco. A gente viajou, em 2013, para todos os lugares. Crianças na plateia. Sabe? Um monte de gente assistindo e a gente nunca teve... Não me recordo de algo que... Minto. Uma única vez teve uma mulher da fileira que saiu e levou a família embora. Foi uma única vez. Lembrei disso agora. Só que, depois, com tudo que está sendo debatido hoje, com as pautas que estão sendo levantadas, a gente tem que começar a pensar que talvez isso não vá mais ser lido dessa forma inocente como era lido em 2011. Então são coisas que a gente ainda tem pensado. A gente vai voltar com esse espetáculo o ano que vem. E, ao mesmo tempo, eu penso que, se tirar essa cena, o que que sobra? Se o espetáculo é um pedido de desculpas, porque o Nelson, por ter tido essa relação truncada por conta disso, não conseguiu ir ao enterro. Então, como é que a gente vai fragmentando e tirando quase o mote pelo qual o espetáculo nasceu, por conta de que politicamente hoje ele diz outra coisa? Estou pensando aqui com você. Entendeu? Então são pensamentos que a gente está trazendo.

GM: É uma boa questão mesmo. Eu acho uma cena muito bem trabalhada. Eu não cheguei a pensar nisso. Vocês chegaram a ter retornos problemáticos mais recentes em relação a essa

cena? Porque, para mim, essa peça é a história atravessada pela memória do Nelson, hoje, em relação a um Nelson criança. É nebuloso. É sobre uma tentativa de resgate, do preenchimento de um vazio. Quando a Gabriela sai de casa, ele perde o contato completamente com essa irmã. Enfim, o que acho muito interessante é como o espetáculo e as suas questões mudam junto com a sociedade. Depois das manifestações de 2013, esse debate identitário se potencializou muito na sociedade, né? Enfim, ainda em relação a essa foto, sobre a escolha por você fazer, uma atriz, fazer o Bolinho. O Nelson cita, no livro sobre a peça, a questão da mistura de gêneros enquanto recurso épico. Ele fala que é também um pedido seu e, no documentário, você fala desse seu encantamento pela figura do Bolinho. Eu acho que tem a ver também com essa foto e você já falou um pouco, mas queria te escutar mais.

VG: Quando ele conta essa história e a gente falou: vamos falar, eu ouvi essa história por uma perspectiva familiar. Então tudo o que me arrebatou muito era mais ligado ao Nelson do que propriamente à Gabriela. A Gabriela, eu entendia racionalmente todo o percurso dela, de tudo o que essa figura sofreu no seio familiar, no seio da sociedade. E só conseguiu se encontrar e ter um mínimo de respaldo de amigos fora do país. Então era muito duro. E, por essa história ser muito forte, todo mundo colou muito na figura dela. Então vamos fazer a história da Gabriela. E, toda vez que, para contar coisas da Gabriela, o Nelson acabava falando uma coisa ou outra dele, para mim, isso me tocava de um jeito diferente porque era o olhar de uma criança. E aí é uma coisa minha. Eu tenho uma questão com crianças. Eu trabalho com crianças. Eu trabalho há 20 anos. Então o olhar da criança sobre o mundo, como ela é impactada e como ela impacta o mundo, mexe muito comigo. Então eram pontos que poderiam passar batidos porque, entre aspas, talvez na época não estava a serviço da narrativa. Porém, era o que me inspirava a criar. E aí, tudo o que ele ia contando mesmo. A história do coelhinho é verdade. Não foi uma figura inventada. Ele falou mesmo que a madrastra dele trouxe um suéter e ele pediu para costurar um coelhinho. O Nelson realmente não chora de um olho. Ele tem um problema da glândula lacrimal que o olho dele não sai lágrima. Então eu fui fazendo essas amarrações metafóricas. O olho entupiu com o pêlo do coelhinho, então ele não consegue chorar. Uma criança que não consegue enxergar a realidade. Então, para mim, isso foi sendo uma constituição processual de uma persona, de uma personagem. A ponto de que, na hora que ele falou escolha com quem vocês se identificam, eu falei: "Nelson, é com você". Eu só trazia elementos que eram relativos à figura dele para improvisar. E a gente era muito livre para improvisar e para trazer as propostas de cena. Então eu acabava criando muito em cima desse material: da relação dele com a Gabriela, mas partindo do olhar dele enquanto criança. Então

nesse sentido que ele fala que foi um pedido, porque realmente foi o que me tocou nessa história todo. Esse abandono da infância... Lógico que tem o abandono da Gabriela. Mas, naquele momento, por algum motivo, e aí é de cada um, isso me pegou muito. Por isso que eu falo que o espetáculo hoje ganha um recorte que não foi o que ele teve no início. Que é um recorte ideológico sobre a transgeneridade. Mas não foi um espetáculo criado para debater isso. E, ao longo dos anos, ele começou a ter que encampar essa bandeira e a gente começou a ter que estudar e se atualizar. Mas, na época, era uma história de família. E, numa história de família, as questões da infância, a mim, me tocaram muito assim.

GM: É curioso mesmo esse processo de mudança do tema do espetáculo. Porque é um espetáculo que é sobre uma segunda viagem de resgate dessa irmã e que essa transformação da sociedade faz com que passe a ser também sobre a violência que os corpos travestis e transexuais sofrem. Mas, especificamente, aí tem um recorte na instituição Família como esse lugar da reprodução dessa violência, né? A expulsão, o ir para a rua e o rompimento de laços. Essa vergonha em relação a essa figura, a esses corpos...

VG: E como é dialético né? Porque era isso: era expulso de casa, era surra de vara. E depois era quem ia buscar para trazer de volta. Era a carta que falava tudo o que você quisesse... Então era muito dialético. No final, a madrastra falando: "Poxa, eu estava errada, mas eram seis meus, mais três dele. Eu cuidava de nove crianças. Como que eu ia prever que isso ia acontecer?". Eram muitos lados e ninguém ali, nenhuma personagem tinha a consciência do que era transfobia. E como a peça foi construída em cima das narrativas dessas personagens, ela não trouxe isso como mote, porém hoje ela tem essa reverberação. Então a gente sempre precisa estar pensando em como a gente amarra sem colocar o texto da nossa boca ali, porque aí você perde essa potência que o espetáculo tem. Então como a gente cuida na encenação de trazer essa camada? E aí eu acho que imersão da Fábria foi o ponto chave.

GM: Eu quero chegar na Fábria e na Renata mais a frente, porque eu acho que é uma virada muito grande para o espetáculo. É forte a presença desse corpo em cena. Mas, antes, você falou essa coisa dos textos, dessa pesquisa documental. Várias vezes, no documentário sobre a peça, vocês falam dessa falta de referência. Era algo muito novo na cena teatral brasileira. Tinha a *Festa de Separação* da Janaína Leite em 2008. Mas ainda um território muito desconhecido. Como que foi isso para vocês? No documentário, por exemplo, o Nelson fala que esse processo poderia ser o fim da companhia. Podia dar tudo errado, era um salto no escuro.

VG: Ele falou isso no dia da estreia, no camarim, antes de entrar em cena. Eu nunca esqueço. A gente no Centro Cultural e o Nelson falou: "Gente, isso que estamos fazendo tem tudo para ser tipo a lâmina. Se cair para cá, acaba. E, se cair para cá, é sucesso". E ele terminou dizendo assim: "Não liguem se, quando a gente acabar a peça hoje, ninguém aplaudir. O que a gente está fazendo é muito duro e as pessoas podem realmente não entender". Então a gente entrou assim em cena e, quando acabou, foi uma comoção que nos surpreendeu muito. E, com relação à pesquisa sobre o documental, realmente, acho que nos faltava referências. A Janaína eu já conhecia. Já tinha assistido muitas vezes esse espetáculo. Eu gostava muito desse espetáculo, mas não me lembro de estudar o teatro documentário. Eu me lembro de ser uma coisa muito: Vamos aí! Vamos fazer! Isso é bom! E depois a gente vê... Foi muito mais um ímpeto de falar: Vamos fazer essa história, e a gente foi criando as regras sobre as quais a gente queria trabalhar. Depois que a gente fez que a gente começou que: "Ah, vamos dar o nome de que é teatro documental". A gente foi fazendo para depois dar o nome para aquilo que a gente fez. Porque foi muito mais o ímpeto mesmo de fazer. E, às vezes, a gente acaba criando algo. Quando a gente não tem muita base para seguir, você não sabe muito bem que regras, você está inventando uma brincadeira. Então a gente inventou uma brincadeira. E aí, depois: "Ah, essa brincadeira é isso. Ah, tem livros que falam disso assim. Ah, tem essas referências". Então eu acho que foi um processo um pouco inverso, sabe?

GM: Eu queria voltar a uma questão lá do começo quando você falou da máscara. Você usou o termo dispositivo ao citar os processos de ensaio da Mungunzá. O que que você quis dizer exatamente com a palavra dispositivo?

VG: A gente deixa as coisas que a gente usa: microfone, caixa de som, os nossos *cases*, as roupas, coisas que a gente traz, lâmpadas. A gente deixa umas coisas ali. E estão ali para se, para caso. Sabe? Não foram escolhidas. A gente leva ao acaso. Claro, são coisas que, conforme os ensaios vão passando, a gente vai trazendo e mais vai acumulando. Mas que isso, quando a gente improvisa, a gente dispara gatilhos. Porque a gente não está criando no âmbito racional, intelectual. A gente não cria em mesa. Não funcionamos dessa forma. A gente não se senta em mesa e debate o texto. A gente cria com o corpo num processo depois de um aquecimento, de forma intuitiva, vai seguindo o improviso. Só depois desse processo, no final, que aí a gente vai transformando a obra num processo intelectual. E objetos, a coisa da cenotecnia para nós, da cenografia, é muito disparadora da criação de cena. Nós somos encenadores. Nós somos atores que criam a partir da cena. A gente não tem uma coisa de criar a partir do texto. Se pedir para a gente improvisar uma cena agora, a gente vai pegar um monte de coisa e, muitas vezes, nem

texto vai ter. Por isso que nossas peças são lotadas de... Tem muita cenografia. Não é cenografia no sentido de ilustração de um cenário. Mas de dispositivos mesmo. De equipamento. De um aparato cênico que a gente usa. Então isso nos dispara para o texto e para a performance da cena.

GM: E aí, quando vocês iam transcrevendo esses textos, eles entravam como dispositivos de improviso?

VG: Depois que a gente transcreveu e fez esse estudo, não é que a gente estudava e agora a gente vai chegar e vai ler. Às vezes, uma frase daquele texto inspirava a gente em casa a criar uma cena e levar. Então, por exemplo, o Nelson contou a história do coelhinho. Em casa, eu acho que vou criar uma cena com isso, eu vou precisar de uma bacia, acho que vou querer... Depois eu vou pensar. Chegava lá, tinha a bacia. Aí eu pegava o soro. Criei na minha cabeça e falei: "Sandra, Marcos, eu vou precisar..." A gente chamava as pessoas para criar a cena. E a gente dirigia. E aí a gente apresentava para o Nelson. E aí vinha com uma música pensada. Aí olhava as coisas que tinham. Eu peguei a máscara. E aí improvisava um texto em cima. Não é que eu decorei o texto e fui lá e falei. Improvisava em cima da ideia que já tinha escrita. E aí, com o improviso, você cria uma cena. Claro. Eu tinha mais liberdade porque eu estava criando um texto que não existia. Por exemplo, a cena da rural. Essa cena a gente demorou muito para criar. Porque aquele texto que está todo escrito ali, não dava certo dizê-lo. O Nelson falou: "É no silêncio. Vamos ver o que sai". A gente só entrava com as cadeiras. Ia colocando as cadeiras, sentava-se e ficava parado olhando. A gente ficou fazendo isso muito tempo até começar a entender pra onde essa cena iria. E era só gente, cadeira, silêncio, batida de pé, olha, movimento de cabeça. Aí alguém pegou uma guitarra ali e começou a improvisar. E depois essa cena virou uma música incrível com um texto no letreiro.

GM: Depois que essas cenas vinham que chegava o texto transcrito?

VG: Aí a gente ia encaixando. Ah, essa célula está pronta. Onde esse texto pode entrar do que a gente já criou de células. Como se fossem quadros. Agora onde que cabe esse texto? Foi um pouco assim.

GM: Vamos para outra foto?

VG: Vamos. Tem uma *case* aí de madeira né? O que acontece? Quando a gente estreou *Luís Antônio-Gabriela*, a gente construiu toda a dramaturgia, no sentido da ordem das cenas... A

gente estendia um papel kraft no chão e ia brincando de lego com as cenas. Ah, essa cena vem para cá e essa vem para cá. No dia da peça, a gente forrou as paredes de kraft e falou para o público que, quando acabasse, eles eram livres para poder escrever o que eles estavam sentindo. E aí isso virou uma prática. A gente fez isso muitos anos. Acabava o espetáculo e as pessoas podiam pegar as canetas e escrever o que que elas estavam sentindo. Era um espetáculo muito catártico. E aí a gente ficou muito tempo com esses krafts todos guardados com mensagens incríveis. Aí, a partir de um tempo, a gente viajou muito, não tinha mais os krafts, a gente levava esses nossos *cases*. A gente tinha os *cases* de cenário e eles ficavam em cena para sustentar parte do cenário e, quando acabava, a gente falava que as pessoas podiam escrever. Então todos os nossos *cases* são escritos com mensagens da plateia sobre o que elas tinham sentido. Era muito na hora mesmo. Acabava e as pessoas iam chorando e escreviam. E aí eu tenho uma pasta no drive com todas as fotos desses textos que estavam nos krafts, que as pessoas escreviam em 2011. Então é um pouco sobre reação da plateia. É um pouco sobre como a plateia recebia e se movimentava a partir do que a gente levava. E o Nelson falou muito sobre isso: que a vida inteira ele pesquisou teatro brechtiano, para afastar, para não ter emocional. Ele falou: "A pesquisa deu toda errada". Ele brincava: "Foi o contrário. A gente fez uma peça usando todos os elementos épicos que era para não melodramatizar e aí inverteu. Parece que facilitou mais ainda essa questão catártica". E aí foi isso. Ele brinca que foi um tiro no pé as escolhas.

GM: É muito interessante essa questão do recurso épico. E eu achei muito interessante a utilização dele após as narrações das cenas de violência. Por exemplo, quando acabava a cena do olho do coelhinho, e aí, vocês começam a narrar o que vocês, enquanto elenco, vão fazer. Me parece uma tentativa de estabelecer esse distanciamento em relação ao que está sendo mostrado e um corte de uma identificação puramente emocional. Vem uma cena de violência de alta carga emocional e corta, como um lembrete de que é teatro.

VG: E é doido você falar isso, porque é aí que a gente vê né? Quando você corta, você não está tirando a capacidade da pessoa se emocionar. Você está tirando a capacidade da pessoa expressar a emoção dela porque não vai dar tempo. Tipo: "Opa! Eu preciso me concentrar". Então é uma série, eu brinco assim, de empata fodas. A pessoa está criando uma emoção e você corta. Aí, óbvio que, no final, tudo isso que ficou aqui empatado, a gente oferece uma cena que a pessoa faz buááá. Tudo aquilo que foi ficando preso, né? Porque você faz uma cena e, quando a pessoa vai se emocionar, você corta com uma risada, com uma informação, com outro tipo de cena.

GM: Você sente mudança em relação a essa questão com a entrada da Fábia? Porque eu fico pensando que enquanto é Marcos que faz ainda se refere a um outro que não está presente, a um corpo ausente. Mas, quando a Fábia entra e tem a presença desse corpo, que aponta para outros corpos que, como ela, são esses corpos que sofrem essa violência, você acha que tem essa mudança em relação ao espectador?

VG: Eu acho que muito. Muito. No espetáculo com a Fábia, a gente mantém a figura do Marcos até o meio e a Fábia assume do meio para o fim. Por quê? Toda a constituição dele como Luís Antônio é Marcos. Quando Luís Antônio vai para a Espanha e se assume como Gabriela, Fábia entra. Então, até para essa cena do abuso, é feito ainda com o Marcos. A cena do coelhinho é o Marcos porque era o Luís Antônio com 16 anos. Quando tem a cena da recorrência, que é aquela coreografia, já é com a Fábia e é muito diferente. Isso até como atores. Quando era o Marcos, essa cena da recorrência era muito mais violenta. Porque tinha uma coisa dele. Com a Fábia, é uma dança. É suave. E aí eu fazendo essa cena com a Fábia, me vem muito mais, realmente, a sensação de uma sedução, de uma cumplicidade, do que de um abuso. Essa é a minha sensação de atriz. Nada a ver com o Nelson. Para nós, dentro de cena, muda completamente você olhar, ter que falar o texto que alguém disse sobre esse corpo na sua frente, só que esse corpo não é mais um ator cis fazendo. Era mais fácil. Daí, você olha e você vê realmente essa figura de uma mulher trans que era a Gabriela. Então te pega muito mais. Você tem mais cuidado para pensar no que você está falando mesmo que o seu texto seja decorado e esteja saído da boca de pessoas de 1900 e pouco, que não tinham essas travas pra falar. Não tinham pensamento para falar. Então muda muito. E, para o público, aconteceu muito assim. Eu acho que tiveram pessoas, logo quando a gente mudou, que falavam que a peça impactava mais antes. Tiveram pessoas que falaram que a pessoa impactava mais depois. Eu acho que depende muito do público mesmo. Eu não sei se tem, às vezes, um apego. Porque quem assistiu antes, talvez, possa ter um apego. Mas quem não assistiu se debulha do mesmo jeito, mas eu imagino que de formas diferentes, porque a figura da Fábia encarna a Gabriela. Ela encarna a Gabriela. Tanto que antes a gente chamava o espetáculo... A gente apelidava. Porque a gente dá apelido para os nossos espetáculos, porque eles têm nomes muito grandes. Então *Poema suspenso para uma cidade em queda* (2015) é o *Poema*. *Por que a criança cozinha na polenta?* (2008) é *Polenta*. E Luís Antônio-Gabriela era Luís Antônio. "Ah, a gente vai fazer o Luís Antônio". Depois da entrada da Fábia, a gente se esforçou para mudar. É a *Gabriela*. A gente vai fazer *Gabriela*. Porque até nisso a gente fez um espetáculo para mostrar que era Gabriela e Luís Antônio, mas a gente ainda não conseguia ver a Gabriela. Isso é doido. E, quando Fábia entra, a Gabriela encarna e

eu, realmente, acho que Gabriela onde está, onde estivesse na época que Fábria entrou, ela falava: "Obrigada. Era sobre isso. Agora está completo. Não que antes não tivesse, mas agora vocês estão entendendo".

GM: Isso que eu queria te perguntar. Você acha que a entrada da Fábria traz essa percepção para vocês sobre o que é o espetáculo?

VG: Quando você fala sobre do que o espetáculo trata, você está se referindo àquilo, quando eu falei...

GM: É porque você disse que vocês começaram a enxergar a Gabriela, né? Porque é um espetáculo que, por mais que, no início, parta desse desejo de resgatar esse vazio, essa história familiar a respeito da ausência dessa figura que é expulsa e que o Nelson perde o contato e que, por um engano, volta a fazer parte da família. Quando tem a ligação que comunica a morte de Gabriela, mas, na verdade, não morreu. É um engano que leva a esse desejo de resgate. Talvez, se não tivesse tido essa ligação, ia continuar sem existir essa figura. Então o espetáculo nasce com esse desejo de resgatar, mas ele acaba trazendo um tema que, numa sociedade como a brasileira de extrema violência homofóbica, transfóbica, enfim, violência de gênero, é muito forte. Por isso que eu estou perguntando se, com a entrada da Fábria, a Gabriela aparece nesse lugar com mais força.

VG: Sim. Por isso, propiciando muito mais a gente compreender outras camadas do espetáculo, inclusive, políticas ganham força que antes, na corporeidade só do Marcos, não ganhava. Porque o corpo em cena é isso. Você vai olhar esse corpo e vai ver de verdade o que que é uma questão da violência sobre esse corpo. Não sobre o corpo do ator que estava fazendo. Então com certeza o corpo da Fábria traz sim uma camada muito mais em consonância com os debates atuais. Traz uma camada política sobre o Brasil ser o país que mais mata transexuais. Só que sem precisar dizer. Só a presença dela faz o espetáculo ter uma camada para isso. Mas, em si, a Fábria, ali dentro, tem uma energia muito suave, muito elegante. A Fábria traz isso. Ela tem uma questão dela. E, é claro, que ela também põe isso na personagem, porque Gabriela também tinha isso. Então não vem naquela energia da militância: "Olha o que vocês fizeram!". Não. É ao contrário. É no amor. A Fábria sempre fala muito isso. É no amor que as coisas vão se resolvendo. E o amor é uma revolução. O amor não significa ausência de você pautar as políticas necessárias. Significa que você vai pautar as políticas necessárias, isso sob uma conduta. E eu acho que essa energia se mantém no espetáculo com essa outra camada.

GM: Eu lembro que fiquei muito impactado com a leitura de um texto do professor José Fernando Peixoto de Azevedo, lá da USP. Um texto chamado "Eu, um crioulo", no qual ele falava, dentre outras coisas, que o corpo branco se mistura à cena como se sempre pertencesse àquele lugar e a cena a ele. Ele se naturaliza ali. Em contraponto, ele falava que o corpo preto, em cena, impõe a pergunta: que cena é essa? E eu fiquei muito impactado com isso pensando também na questão dos corpos trans e travestis, ausentes da cena historicamente. Ou, quando presentes, presentes enquanto personagens estereotipados, folcorizados, exóticos. E não como presença mesmo. E eu fico pensando na entrada da Fábria, porque ela redimensiona um pouco o olhar sobre o fazer teatral não para uma questão de técnica. Não é uma questão muito sobre quem trabalha melhor, se é o Marcos ou se é a Fábria. Mas é uma questão de política. Ou seja, o que que a simples presença da Fábria em cena produz de percepção sobre esses corpos. Impõe essa pergunta, né? Que cena é essa? E, para mim, exacerba a ausência desses corpos historicamente da cena.

VG: Sim. E, depois que a Fábria entrou, a gente fez mais uma substituição. O Serginho que o Lucas fazia, agora a gente tem a Luiza, que é uma outra atriz trans. Isso veio bem depois da Fábria ainda. Foi no ano passado que a gente conheceu a Luiza. A gente achava que ela tinha esse perfil. Ela é muito engraçada. E aí o Lucas deixou de fazer o cabelereiro. Porque é Serginho. Ele se chama por ele, por Serginho, por mais que fale que é uma travesti. E aí a Luiza entrou para fazer o Serginho. E olha que doido! Quando o Lucas fazia, tinha essa caricatura, porque o Serginho, em si, quando você filma, era todo caricato. Ele tinha esse jeito. E o Lucas, um ator branco cis, fazia a caricatura da travesti. Quando a Luiza entrou e foi muito rápido o processo de substituição, não ia dar tempo, e ela começou a pegar esses trejeitos dele, passou um tempo, ela falou: "Eu não posso fazer uma caricatura de mim. Não dá certo". Ela mesma foi chegando a essa conclusão. Porque a gente foi falando: "Você precisa estar à vontade. Como é que você vai pegar essa personagem na sua mão". E aí foi muito isso. Ela tentou no começo. Ela quis pegar o que ele estava fazendo, da forma como ele estava fazendo. E ela, por um tempo, insistiu e a gente assistindo, falava: "Tem alguma coisa que não está dando certo". E aí ela percebeu: "Acho que é isso! Eu não estou à vontade, porque eu estou fazendo uma caricatura. E eu não preciso. O meu corpo aqui está". E aí ela sentou e só foi ela contando a história em primeira pessoa. Então a cena se modificou pela corporeidade. Então sim. Isso que você falou de que cena é essa. Faz muito sentido com essa experiência com a Luiza. E a Fábria fala uma coisa que também é um processo. Para além do corpo trans estar ali... Antes ele não estava em cena nenhuma. Hoje ele está em cena para representar a si. Mas, logo mais, que ele esteja em

cena para representar qualquer um. E a Fábria falava isso: eu não quero ser a atriz trans. Eu sou uma atriz. Eu quero ser capaz de fazer qualquer papel. Mas ainda hoje chamam para falar do aspecto da transgeneridade como se isso estivesse na frente do ofício que ela escolheu. E é um momento. É necessário. Mas que também é só um degrau para que, logo mais, não seja mais necessário falar somente sobre esse tema no caso das transexuais.

GM: Acho que a gente chega na última foto com isso né?

VG: Isso. Eu acho que já falamos, mas era muito isso essa entrega no final. O Elton John, no final, é isso. Você lembra que o Marcos vai se despindo e termina nu? Enquanto o Marcos vai se despindo, a Fábria vai se compondo. Então termina dessa forma. Como se estivesse descascando um, para compor o outro. É muito bonito no final essa composição. Porque, no fim, é Luís Antônio com Gabriela. Existem essas duas personas. Foi assim que essa pessoa foi lida. E foi assim que essa pessoa se constituiu também a partir da sociedade com todos os equívocos. Então acho que também não dá para você tirar o Luís Antônio, porque seria um ajuste ideal mentiroso. Ela sempre foi vista como Gabriela? Não foi. Era uma mentira. Então a gente precisa mostrar. Então essa figura para mim é muito emblemática no final.

GM: Eu acho que isso reflete muito ainda a sociedade. Esse olhar ainda é muito estreito sobre os corpos das travestis e das transexuais. É muito comum. Basta olhar vídeos recentes do congresso, como, por exemplo, os debates sobre os banheiros unissex. Essa paranoia bolsonarista. E ainda há a referência a mulheres transexuais e travestis no masculino. Então essa dificuldade de compreender. Eu acho que, por isso, também é muito forte. Eu lembro que recentemente minha mãe me mandou mensagem para perguntar o que era uma pessoa cis. E eu acho muito curioso isso porque é todo um vocabulário, todo um mundo que se abre com, obviamente, a presença e a visibilidade cada vez maiores desses corpos e identidades. E aí a gente chega na Renata, que tem uma função muito importante nessa mudança de perspectiva para o espetáculo.

VG: Lá em 2017, eu acho que foi. Ou, em 2016. Eu já não me lembro. Ela começou a falar muito sobre isso. E, na época, o primeiro impacto que a gente teve foi: "Mas como assim a gente é transfóbico?". Essa palavra ainda tinha um tom que não é o que hoje a gente entende por homofobia, por transfobia. Era como se a gente fosse... Imagina! Então demorou para a gente entender o que realmente mora dentro dessa palavra. O que que ela queria dizer da forma como ela veio. Acho que ela também veio faca na caveira. E eu acho que tem um papel

também isso. E eu acho que as pessoas têm papéis. Tem pessoas que precisam vir dessa forma. E tem pessoas que precisam vir... A Fábria fala muito isso. Tem pessoas que precisam vir numa energia mais do afeto e tem pessoas que precisam vir numa energia mais de lutar, porque a sociedade é feita de muitas formas de diálogo e comunicação. E, às vezes, você precisa tomar uma na cara. E, às vezes, você precisa de um abraço. Para você perguntar o que é cis, você está tendo um terreno de confiança que você sabe que não será agredido para fazer essa pergunta. Então eu acho que tem tudo isso, né? Então, de primeira, a gente não recebeu bem. A gente demorou para a ficha cair. E, quando a gente conseguiu, a gente foi elaborando a reflexão e aí viu que, realmente, fazia todo sentido. A gente começou a entender a importância da representatividade dos corpos mesmo. Não só de você falar sobre um caso, como se isso já fosse o bastante para você mostrar o que acontece. Esses corpos precisam estar ali justamente para naturalizar e acontecer tudo aquilo que a gente falou. Mas isso, na época, para gente, não era dado. Hoje, é óbvio, mas, na época, não era. Então a gente demorou um pouco para virar essa chave. E, uma vez que a gente virou, a gente falou: "Então, realmente, a gente precisa remodelar". E aí a gente conversou sobre nós. Eu já estava fazendo um outro trabalho com a Fábria. Então já tinha conhecido a Fábria por esse trabalho, que também tinha a ver sobre transgeneridade. E aí deu certo. A gente chamou, a Fábria veio e foi um encontro. E foi a Renata. Ela teve esse papel fundamental.

GM: Na minha pesquisa, eu tenho pensado muito nos possíveis. A cena autoficcional como um lugar de produção de possíveis, de outros possíveis. E eu vou te dizer o que que penso em relação ao *Luís Antônio-Gabriela* e você me diz o que que acha do que eu penso. Eu penso primeiro que é um lugar de um possível resgate da Gabriela. Isso é óbvio. E aí esse possível resgate acaba por resultar na criação de outras possíveis Gabrielas e, consequentemente, outros possíveis Nelsons. Tanto nas várias narrativas dos familiares e como vocês se apropriam disso na defesa desses personagens, quanto para o público que se conecta com suas próprias histórias de ausência em casa e produz, ele mesmo, as suas Gabrielas e os seus Nelsons. A segunda é como um possível lugar para repensar isso que chamamos de Família mesmo, essa instituição opressora, mas também cheia de ambiguidade, de dialética, de várias camadas. Mas, sim, uma instituição reprodutora dessas normas cis-heteronormativas de gênero, dessa tentativa de manter os corpos dentro dos limites da heterossexualidade, da cisgeneridade. E, por fim, com a entrada da Fábria me parece que também é uma possibilidade de dar visibilidade a esses outros corpos, a essas outras narrativas, para esses outros modos de existir, de viver a identidade. Isso

tem sido muito o meu olhar para essa cena autoficcional. Me interessa muito pensar o que elas podem abrir de possibilidades.

VG: Eu acho que, quando você fala das possibilidades, é como isso vai cair no público. É nesse lugar que você está colocando, né?

GM: Também. Mas também em relação a vocês, ao Nelson. Eu acho que o fazer teatral é sempre um lugar de transformação subjetiva. Mas eu queria pensar muito nessa lida com esses materiais tão pessoais mesmo, com esses materiais ditos reais. Com essa lida com o Nelson. Claro que também com o público, porque é na relação que a coisa se dá.

VG: É porque você falou isso e eu lembrei. Já teve caso de pessoas que assistiram o espetáculo e depois vieram contar que o espetáculo foi gatilho para essa pessoa fazer as pazes com o pai, que nunca mais falou depois de não sei quantos anos. Então de pegar nesse lugar da instituição família, né? Também por esse viés, na época, era um espetáculo sobre a instituição família mais do que sobre qualquer outra coisa. E hoje a instituição família também ganha outra camada. É sobre tudo isso. E aí, quando você fala sobre como abre em todos nós, é muito o recorte subjetivo que cada um de nós tem sobre temas como família, sexualidade. Como cada um encara. A questão da transgeneridade para nós era tão distante que não tinha nem uma posição a ser tomada. Era algo que ainda não era do nosso convívio em 2011. Então era uma história que a gente conheceu com o Nelson. Então, hoje, com esses corpos chegando, é do nosso convívio. A gente convive com muitas pessoas transgêneras. E isso, com certeza, muda o nosso olhar como artista, como ator, atriz, como pessoa. E, óbvio, não é um caminho fácil. A gente tem apegos. E eu penso, principalmente, por ser uma história autoral do Nelson, que está contando uma história da família dele, os desapegos que se tem que ter. Para que as pautas atuais sejam colocadas nos devidos lugares e ganhem a devida importância, tem que rolar alguns desapegos de algumas narrativas que foram construídas e que não foram narrativas falsas. Que foram narrativas legítimas de quem ele era na época e de quem nós todos éramos na época. E, às vezes, é um processo difícil você se descascar em tudo. Então, claro, foram 10 anos. Para cada um de nós, isso reverberou num ponto. Ainda hoje acontece. A gente teve uma crítica absurda de uma menina... Eu não vou lembrar o nome dela. Mas ela falou muitas coisas que a gente leu e falou: "Tá! Isso faz sentido e isso não". Não é tudo que faz sentido o tempo todo. A gente se coloca muito esse cuidado para ver se é transfobia, ou homofobia. Mas também para ver se não. Se isso faz sentido para aquilo que a gente acredita no momento de hoje. Então tem coisa que a gente fala: "Não. Isso aqui a gente não acha que precisa mudar". Dentro de todo

o contexto. E, ainda dentro da companhia, muitos discordamos ainda dentro de questões. Isso acontece. E aí sim, esses possíveis. A única coisa que eu penso é: o quanto às vezes pode desintegrar algo por querer adequá-lo demais as transformações de cada tempo. E, às vezes, algo que fique integrado, que pertença a um tempo que talvez não precise ficar fazendo download o tempo... Tem aplicativo que não atualiza mais e ele foi útil em algum momento, sabe? Porque ele é um documento histórico. É preciso saber como era a sociedade antes. Se a gente fizer o download de tudo, você perde um pouco a referência de como era antes. Porque tudo foi adaptado para os tempos atuais, né? Ao mesmo tempo, nós, como artistas, entendemos que precisamos sempre revisitar todas as nossas obras à luz do nosso tempo. Isso para mim é a minha maior crise. Então como que a gente não descaracteriza a identidade de algo e ainda assim como esse algo tem que estar a serviço do tempo de hoje? E isso é muito dialético.

GM: Sim. Eu acho bonito te escutar falando. Porque é exatamente isso que me atravessa. Esse movimento que leva ao questionamento da obra - e *Luís Antônio-Gabriela* tem essa força por trazer esse tema tão relevante - abre esse campo do possível, não como modificação na obra, mas de modificação de olhares para a obra. Não só para a obra, mas para aquilo que a obra trata. Quando você me diz que era sobre Família. Ainda é sobre Família, mas em outro lugar. Me parece que não precisa mudar a estrutura. Não é sobre esse download, essa atualização do aplicativo. Quando eu penso esses possíveis, são mesmos que pontuais. Essa abertura de possíveis novos olhares, perspectivas. Possíveis criações de si mesmo. Eu acho que eu penso na criação de Nelsons virtuais ali. Óbvio que o Nelson que você faz é outro Nelson, é outro Bolinho, porque opera na ficcionalização da cena. Por isso que eu acho bonito. Essa mudança do olhar para a cena. A presença da Fábria e a presença da Luiza produzem muito isso. É disruptivo. Por mais que não precise de fato de mudar a obra toda por causa disso.

VG: E não precisa deixá-la didática. Acho que é esse o ponto também. Falar sobre isso por si só já cria novas visões, novas possibilidades e novos recortes mesmo sem que você precise ficar falando: "Estamos recortando para cá. Estamos recortando para cá". É isso.

APÊNDICE C – Entrevista com o diretor e dramaturgo Pedro Kosovski

Realizada no bairro de Botafogo, na cidade do Rio de Janeiro/RJ, em 20 de setembro de 2023.

Gabriel Morais: Eu queria começar a conversar contigo sobre a escolha pela fábula. Os trabalhos autoficcionais costumam ter uma estética documental e vocês optam por ir para um lugar nada documental. Nem documentando a viagem, nem documentando o processo de doença e tratamento do seu pai. Vocês vão para uma fábula para lidar com essa questão. Queria saber como foi essa escolha.

Pedro Kosovski: Em todos os trabalhos, isso é uma coisa que me atravessa. Esse fascínio pelo real que o contemporâneo propõe não me toca. Me afeta, porque, na verdade, é quase que um procedimento meio que hegemônico, mas eu acho importante demarcar o teatro como um espaço fabular, metafórico, de uma imaginação poética. Que, na realidade, não necessariamente precisa expor sua materialidade através do real. Essa materialidade pode se traduzir, inclusive, através da metáfora, da ilusão. Eu fui criado no teatro infantil, né?

GM: Lá no Tablado?

PK: É. A obra da Maria Clara Machado é muito uma defesa da ilusão e de um certo lugar onírico, de um certo lugar metafórico. Não que o *Tripas* não seja atravessado pelo real, mas ele meio que rejeita, ele briga um pouco, ele tensiona.

GM: Eu fiquei observando essa tensão tanto na cena, quanto na dramaturgia. Por exemplo, com a carta né? Um elemento clássico da estética documental. E daí tem esse pacto ambíguo, porque a cena afirma que ela foi escrita na época da UTI, mas, quando seu pai lê a carta, a fábula de AQABA está nela né?

PK: É. A Fábula está lá. E a carta, eu não escrevi na época da UTI. Eu, na verdade, talvez, gostaria de ter escrito. Talvez eu tenha escrito, na verdade. Não à toa ela surgiu ali. Mas não escrito de fato como esse ato ali de uma carta que se escreve para um pai que está morrendo. Talvez eu tenha escrito de outros modos. Como uma possibilidade, como uma virtualidade. E aí, ali, se realiza. Então ela não é de todo desonesta. Ela não é desonesta. Acho que o que é tocado ali são temas, de fato, muito honestos. É, de fato, uma carta pro meu pai. Pra coisas que a gente viveu. Que não tem um tom também exatamente de acerto de contas. Mas tem um certo ajuste de coisas que não foram ditas. Eu acho que é por aí. Então ela tem uma eficácia real. Ou seja, uma eficácia simbólica, quase, numa relação de um pai com um filho. Um certo ajuste ali.

GM: Ela reflete a relação de vocês?

PK: Com certeza. Ela trata de temas da paternidade. De coisas mesmo da nossa história, da nossa relação. Entendeu?

GM: Isso me interessa muito na pesquisa. Esse lugar da masculinidade. Porque a relação com seu pai atravessa o espetáculo todo, né?

PK: Todo. Na verdade, a figura do pai, no caso do *Tripas*, só se realiza por causa do teatro. Não existe outro pai que não o pai que, de certo modo, é um artista também do teatro e que eu, pequeno, acompanhei nos trabalhos dele. Então eu acho que esse pai e o teatro, na verdade, estão diretamente relacionados. Mas não só pai. A mãe... No meu caso, a família inteira. Então tem uma coisa de localizar essas relações familiares muito junto com o próprio território da cena, da criação.

GM: E ali você acha que tem o teatro como espaço de invenção de uma possível relação?

PK: Acho que sim. Eu acho que o teatro, na verdade, é onde a relação é possível. O resto é só uma reprodução de certos hábitos, padrões. De uma certa norma mesmo. De uma certa ordem cotidiana, normativa. A relação mesmo acontece, fora desse lugar de uma certa repetição compulsória dos padrões, no teatro. Eu acho que o teatro tem essa função. Ou, pelo menos, é no teatro que a gente tenta, de fato, construir essa relação. E não apenas no *Tripas*. Ao longo da minha vida. Tem um registro muito foda que é a primeira vez do meu pai dirigindo uma peça com alunos lá no Tablado. Ele me colocou em cena. Ele me coloca de anjinho. De cupido. Ele está montando com os alunos o *Malba Tahan*, que são histórias e contos de amor. E ele me chama com cinco anos para fazer um cupido. E aí eu lembro de um diálogo. Ele me perguntou: você prefere entrar de fralda ou pelado? Aí eu falei: eu prefiro entrar pelado. Eu lembro disso. E aí eu entro com um arco e flecha daqueles infantis, que a ponta da flecha tem tipo uma ventosa. Aí minha ação era entrar, flechar o público e dizer: Só o amor constrói. Então essa é a primeira experiência que eu lembro com meu pai atravessada pelo teatro, por exemplo. E daí são muitas. Lembro de muitas outras. Outra que marcou também foi logo que meu pai se separou da minha mãe. Eu devia estar com 11 anos. Aí ele fazia uma peça super *underground* que era no sótão do João Caetano, na Praça Tiradentes. Eram as Cartas de Anaïs Nin. Ele fazia o Henry Miller. A peça era uma putaria braba. Totalmente pornográfica. E aí o meu pai, obviamente, recém-separado, não tinha com quem deixar o filho, me levava para lá. E a peça era meio vazia. Não tinha muito público. Era, sei lá, 11 horas da noite, no sótão do João Caetano. E aí, eu lembro, cara. Eu ficava depois da primeira fila, sentado no chão, vendo o meu pai trepando com a Anaïs Nin. Fazendo sexo e falando putaria. Então, na realidade, eu acho que essa é a minha formação paterna.

GM: A fábula está nesse lugar né?

PK: E tudo meio com fronteiras. Muito isso como você falou. Fábula, né? Porque, como é atravessado pelo teatro, eu acho que tem um tipo de linguagem que tensiona diretamente a continuidade da linguagem do cotidiano que é o pai do dia a dia, que é o pai que leva ao dentista, ao futebol, que compra as cuecas. Que é o pai que fala para eu comer. Que é o pai que me cobra o boletim da escola. Então tem essa relação de uma estranha continuidade entre essas funções familiares e essa abertura que o teatro possibilita.

GM: E vocês já tinha feito outro trabalho nessa intensidade do *Tripas*?

PK: Na intensidade do *Tripas*, jamais. Mas teve, quando meu pai foi dirigir um infantil, um texto da Rosyane Trotta, eu devia ter uns quinze anos. Aí ele me chama para atuar. Eu estava começando a atuar no Tablado, fazendo uns infantis. Era uma peça chamada *Em Cantos*. Uma peça que era super bonita a partir dos contos do Oscar Wilde: *O Gigante Egoísta* e outros tantos. E era um texto super bonito da Rosyane Trotta. E isso foi em 1998. E eu fiz como ator. Foi um encontro com ele de uma forma diferente. E aí eu comecei a chamar meu pai para meus trabalhos autorais. Em 2006, com *Aquela Cia.*, eu fazia ainda como ator, a gente fez uma peça chamada *Sub:Werther*. A peça bem de jovem começando a fazer teatro. A companhia tinha um ano, dois anos. Foi o segundo trabalho. Aí nós realizamos uma ocupação no Gláucio Gil que eu chamo meu pai para substituir um escritor, o Goethe. E eu meio que era o jovem Werther. E o escritor era o Goethe. Uma das obras canônicas do romantismo alemão. Uma obra importante que o Goethe renuncia, né? Meu pai substitui e, então, tem um embate entre criador e criatura. Eu passava a peça toda nu, em cima de duas pilhas de livros de mais ou menos um metro. Ficava de olhos fechados, trinta minutos, como um corpo que é o corpo romântico morto. E tinham legistas, que era uma espécie de crítico de arte, que faziam uma espécie de autópsia do meu corpo. E, em paralelo, esse autor que rejeitou a obra. E meu corpo despertava e chorava, gritava pela Charlotte. E aí, em determinado momento, eu tinha uma arma. Uma arma mesmo. Um 38 de verdade. A arma com a qual eu me suicidava. Eu tinha um tipo de confronto físico com meu pai em determinado momento da peça, que eu apontava a arma para ele. Então era uma peça que também tinha altas intensidades. Apesar de ele ter substituído, sermos filho e pai criava uma dimensão muito real. E, depois, no *Cara de Cavalo*, em 2012, eu chamo meu pai para fazer desde o início do processo. E é também um espetáculo que tem uma carga muito forte, mas eu fico na dramaturgia. Eu não estou atuando. Estou escrevendo o texto. E aí, finalmente, o *Tripas* é um outro reencontro.

GM: O *Tripas* tem esse mergulho radical nessa relação entre vocês dois.

PK: Tem. É sobre isso.

GM: Tem o mote inicial com a doença, nessa proposta do teatro como cura. O seu pai faz até uma brincadeira com esse fato ali...

PK: Sim. É uma ironia.

GM: Que é maravilhosa. Mas, de fato, tem esse mergulho nessa relação talvez até maior do que em relação à doença. Como você vê isso?

PK: Sim. Com certeza. A doença, na verdade, foi só uma espécie de um ponto sem saída. A crise dele foi um olhar para um ponto que termina. E aí foi colocar em perspectiva isso: a morte, o fim das coisas, é uma... E aí o teatro vem como uma possibilidade... Eu nunca quis fazer um hospital, eu nunca quis falar da doença. Isso pouco me interessava até porque esse assunto que talvez não tenha nenhuma contribuição.

GM: Tem aquele momento bonito do texto que você fala do genocídio. Perto dele, o que é essa doença...

PK: Na verdade, é uma questão burguesa né? Você falar da doença ou da morte. Eu acho que é um drama meio burguês. Perto do que há em termos de violência, a morte de um pai até nos comove. Fechar um ciclo. Um filho que vê um pai morrer. Vislumbra um certo arco de uma ficção de biologia, de trajetória biológica.

GM: E aí você propõe para seu pai a viagem. Como se dá essa radicalização da relação no processo? Essa abertura para repensar esses lugares? Em *Tripas*, tem um lugar que, por mais que vá para a fábula, há o real dessa travessia - essa palavra que também é muito usada e bonita. Travessia da fronteira entre vocês dois.

PK: No hospital. O dia a dia do hospital. Que foi muito insuportável. Foi um período muito longo. Foram várias operações. Na verdade, a viagem já é meio que uma celebração de um estado bom dele. Mas eu acho que, na realidade, eu entendo que onde começa esse tipo de ensaio para a peça, onde há criação é na lida cotidiana de uma rotina de hospital que é muito exasperadora. Foi muito tempo. Foi um ano de hospital todo dia. Com duas ou três voltas para casa, que duraram pouco tempo. E três cirurgias. E tem uma coisa meio degradante do corpo. E do intestino, especificamente, ligado as fezes, que é muito degradante. É uma situação. Ele ficou muito mal emocionalmente. Fora o corpo, ele regrediu num nível bastante intenso. E meio que a esposa dele, que é minha madrastra, não topou segurar a onda. O que eu entendo. A minha irmã, que é desse casamento, a Luiza, era muito nova. Tinha 15 anos. E aí tem minha tia que tem a vida dela. Que é incrível, que ajudou. E a minha avó que é mais velha. E essa é a minha família. Então, na realidade, eu meio que fui convocado não só por ele, mas também por toda a família. Falaram: "Pedro, é meio que com você. Esse lugar mais emocional é com você. Você vai ter de suprir porque

a gente não está aguentando. Ele está num estado emocional muito dilacerado, fodido". Entendeu? Então, clinicamente, ele está tratando, vamos entender se ele vai ter sequela, se ele vai ficar bom. Mas tem um lugar do afeto, da emoção, que eu me senti meio incumbido disso. E aí veio o teatro. Porque eu acho que só o teatro poderia responder de uma maneira que não fosse totalmente... Eu não sei se você já viveu isso de ter que cuidar de alguém mesmo. Bom, eu tenho dois filhos. Eu tenho um de onze e agora um de dois. E é meio isso o cuidado né? Esses dois, três primeiros anos com a criança é meio que um cuidado muito integral. E o cuidar de uma pessoa mais velha é semelhante e, ao mesmo tempo, não é. Porque não tem promessa de vida. Tem, na verdade, o fim da vida. Tem uma coisa que é uma certa decrepitude. É um contato com o fim. É diferente do cuidado com a criança que existe uma promessa, existe ali um lugar que joga para o futuro, para o que vai ser dessa vida, que é muito bonito né? Então eu fui meio que jogado nesse lugar. Eu também estava com um filho, o Antônio, muito pequeno na época. Foi em 2015. O Antônio estava com três anos. Então eu estava vindo de um lugar de cuidado de uma criança pequena como pai. E todos os desafios disso, porque não foi fácil. Eu separei da minha primeira esposa, da minha primeira companheira, acho que muito em virtude dessa coisa do filho, do cuidado, de uma mudança de olhar, de vida, de paradigma, de tudo né? E aí me deparei mais uma vez sendo chamado para um lugar de cuidado que não é fácil. Que é um lugar que não tem ganhos com isso. Ganhos do ponto de vista do narcisismo. Ganhos pessoais. É uma coisa mesmo de doação. O outro que está ganhando. E eu acho que o teatro, num certo sentido, começa nessa lida no sentido quase de uma força reparadora de todo esse esforço. Então, desde o início, eu falei: "Pai, a gente vai ter que fazer alguma coisa com isso". E eu senti que emocionou ele. De que não era totalmente um lugar perdido. Não era só um lugar meio que gasto, da degradação, da decrepitude, desse conflito com o próprio corpo que está em pane. Então o teatro tinha uma sensação... A cura... Que é irônico mesmo né? É bom ter ironia nisso. A cura pode ser um lugar muito autoritário né? A cura gay, por exemplo. A cura médica, esse olhar da autoridade médica que coloca o sujeito como se fosse um objeto. Como se fosse uma série de protocolos e estatísticas médicas. Então a cura nesse sentido tinha um sentido de linha de fuga. Talvez até de reparação de um cotidiano de um ano, um ano e tanto de hospital que foi muito duro. Lidando com fezes. Eu cuidei do meu pai. Eu entrei em contato com a bolsa de colostomia. Numa das crises, papai vomitou cocô pela boca na minha casa. Ele ia para minha casa. Quando ele tinha crise, a Gi, que é a esposa dele, estava muito nervosa. Eu entendo. Porque ele ficava muito nervoso. E não era fácil contê-lo. Ele é muito forte. Ele

é meio maluco, meio histriônico. Ator, né? Então ele não segura muito a onda. Ele ia lá para casa. Sempre que estava em crise, eu o pegava de carro, ia dar uma volta e levava pro hospital. Foram umas duas ou três vezes. As três crises que tiveram... Tirando a primeira que ele estava viajando com a Gi. Eu estava fora. Quando eu chego, ele está internado, já tinha feito até a primeira cirurgia. Mas as duas outras que seguem, eu estava junto. Numa delas, o papai deu um nós nas tripas, e ele começa a vomitar cocô pela boca. É uma imagem forte né?

GM: E para você sempre foi claro que era uma coisa sobre a relação pai e filho? Ou vocês o processo foi trazendo essa questão?

PK: Eu estava vivendo a paternidade com meu filho Antônio pequeno. Eu estava vivendo muitos desafios ali. Afetivos, da relação familiar. E não estava sendo fácil. E aí, na realidade, obviamente, desde que meu filho nasceu, eu comecei a espelhar muito a relação com meu pai nesse sentido de poder me ver como pai naquela relação com aquele pai. Porque agora eu era pai. E também era filho. Mas eu estava sendo muito convocado para essa questão da paternidade. Então eu acho que isso, desde o início, quando eu compreendi que a gente teria que fazer algo a partir daquilo, eu já estava sendo muito movido por esse olhar sobre mim nesse novo papel de pai.

GM: E você acha que para o seu pai essa questão da relação Pai e Filho também era clara ou...?

PK: Eu acho que não. Eu acho que talvez, para mim, já estivesse internamente... Eu fui entendendo que a peça era sobre isso. Que não era sobre a doença. A primeira foi um movimento de querer entender o teatro como reparação daquele cotidiano meio árduo, meio duro. Então vamos fazer alguma coisa com isso. Eu senti que isso motivava ele, dava um lugar também bonito. E para mim também. Dava uma saída. Mas eu acho que, sem dúvida, foi, ao longo do tempo, que a gente foi entendendo que, de fato, era sobre essa questão da paternidade. Que não era sobre a doença, que não era sobre hospital. Isso, na verdade, é como eu te falei, talvez não interesse ao teatro. Seria mais um drama, que não acrescentaria nada ao teatro. E que a realidade é muito mais dura em relação à morte e à doença. O que a gente estava vivendo ali faz parte. É isso mesmo. Mas é que internamente eu já estava com isso. Eu acho que eu entendi isso primeiro que meu pai. Mas é o que eu acho. Eu acho que eu entendi primeiro do que ele que era sobre pai e filho, sobre a relação de filiação, sobre a relação de paternidade, sobre a relação de transmissão. E de imaginação, de poética para essa paternidade que é muito esvaziada de poética mesmo. Ou é o pai que castra. Ou é o pai que foge. É meio que isso. Ou é o pai que não assume.

Ou é o provedor, o cara que assume. E aí meio que castiga, pune, proíbe. Meio que compensa um certo peso de ser provedor através de uma certa atitude violenta, castradora. Ou é o pai que é o pai que não é pai. O pai que vai embora, que é ausente, que não está nem aí. Então parece que a paternidade oscila entre esses dois polos. São estereótipos. Não tem poética. Não tem muita invenção como linguagem. São padrões né? Quase que grandes neuroses.

GM: E vocês identificam e desfronteirizam esses lugares desde o começo da peça, quando seu pai diz palavras suas para ele, e radicalizam no final com o beijo. Criam esse espaço do teatro como um lugar no qual o impossível pode ser possível, né?

PK: Exatamente. A fronteira veio muito na viagem. Porque, de fato, meu pai é judeu. Eu respeito muito essa ascendência judaica, mas não sei se eu sou judeu. Mas há uma questão cultural que eu aceito e respeito. E é uma das minhas raízes. O meu pai foi alfabetizado em hebraico e nunca tinha ido para Israel. E é muito comum com 16, 17 anos, o cara que é judeu vai lá fazer o tal do *Shnat*, que é um ano em Israel. Vai para um *Kibutz*. Vai viver isso. Isso é muito comum. E ele não fez isso. E eu acho que ele não fez isso porque ele teve uma postura sempre muito reativa ao meu avô. Ao pai dele. Que era uma figura meio carrasca, meio dura. Desses imigrantes, vindo da guerra. Eu lembro dele. Ele morreu, eu tinha 11, 12 anos. Então eu tenho uma memória razoável dele. Era uma figura meio bronca, muito pesada, muito autoritária, violenta, truculenta. E, ao mesmo tempo, estava lá presente. Mas, no normal, era muito dessas figuras castradoras. E eu acho que meu pai, que teve essa formação judaica, estudou na escola Barilan, uma escola meio de ultra-direita. Os amigos do meu pai, muitos, são rabinos. Ele teve uma educação religiosa. Ele teve uma educação judaica rigorosa. E ele, na adolescência, através do teatro, nos anos 1970, transgride isso. Ele fica anos brigado com meu avô. Eu cresci muito com essa frase: "Ah, o seu avô, a gente é brigado. Eu não gosto do seu avô. A gente tem uma questão. A gente não se lida bem". Então eu lembro muito do meu avô por parte de pai assim. E é, na verdade, em parte, esse lugar judeu. Lugar dessa descendência. E aí essa minha provocação de ir pra Israel. Veio de mim. Eu falei: "Olha, eu acho que a gente devia ir pra Israel". Nisso ele já estava bom. Já convalesceu. Estava bem. Estava voltando às atividades. Já tinha passado as crises todas. Estava voltando uma vida. Isso é 2017. Tudo começou em 2015. 2015 para 2016. E aí, nós vamos e foi muito forte, porque Israel é um país em guerra. É um país que tem toda uma questão com o povo palestino. De exploração, de colonização, de genocídio também. E a questão da fronteira em Israel. É um país muito pequeno, todo cercado de inimigos. E mesmo internamente. Ele é todo irregular, né? Você

tem a Palestina, ela não é contínua. A Cisjordânia, a Palestina, é um país que não tem um território contínuo. Eles são algumas extensões. Então, mesmo internamente, é cheio de fronteira, de *checkpoints*, de barreiras policiais, militares. Então essa questão da fronteira salta toda hora. Então daí veio a questão da fronteira. Desse lugar muito físico, militar. Do Estado-nação. Então nós atravessamos muitas fronteiras. O tempo inteiro. Para ir para Belém, por exemplo, que é uma cidade palestina, que nós tínhamos que ir, porque a gente fez todo esse roteiro meio cristão. Que é onde nasceu Jesus. É isso. Você muda de país. Mas é como se você fosse ali para o Catete e aí você mudasse de país. Tem que apresentar seu passaporte. Passar por uma inspeção. Passar por uma autorização, por visto. E aí a gente foi numa fronteira, embaixo, no sul, em *Eilat*, que é um lugar *trash*, um lugar de veraneio. Que é nesse Golfo de Aqaba. E ali era a única fronteira aberta. A Síria estava em guerra. O Líbano estava em guerra. Egito estava fechado, ali nas Colinas de Golã. A Faixa de Gaza nem se fala. A única fronteira aberta era a Jordânia na época. Isso vai oscilando. Eu acho que ainda é. Eu não sei se o Egito já reabriu. E aí nós atravessamos essa fronteira entre países. A pé. E aí foi um momento muito estranho. Porque esse lugar da fronteira, esse ponto meio zero da fronteira, que é a linha. Tem uma faixa mesmo. Você passa pela barreira, pela autorização, apresenta seu passaporte e aí tem uma zona que é a linha. Que é grande. Você anda, sei lá, uns cem metros. Ou, talvez, mais: 120 metros. Uma grande faixa. Que é uma faixa mesmo zero. O ponto zero. Cercada, arame farpado, grades. E eu achei esse ponto muito interessante do ponto de vista jurídico. Se o crime se comete aqui, a qual jurisdição isso se reporta? E aí eu perguntei para o meu pai: "Vem cá? O que que você acha? O que que acontece nesse ponto aqui?" E aí eu achei isso muito interessante. E aí ficou. É sobre essa experiência.

GM: Então o teatro como essa faixa de terra onde acontece outras coisas que não estão juridicamente definidas.

PK: O lugar mesmo que é o lugar. O ponto da fronteira mesmo. Não é o cá, nem lá. Esse lugar de transição. Esse lugar que é mais nebuloso. Porque não é uma linha. É uma faixa mesmo. É uma coisa desabitada, inóspita. O comprimento é muito grande. Se você andar, é até maior que a largura. Mas é um comprimento gigante. É uma grande faixa que é esse ponto zero.

GM: E aí pegaram essa metáfora da fronteira para embaralhar você e seu pai, até chegar na questão do beijo que é o lugar mais radical.

PK: Fronteira entre vida e arte. Fronteira entre pai e filho. Fronteira entre vida e morte. Fronteira entre público e artistas. Quer dizer, as divisões e as fronteiras estão meio que

expostas né? E existe esse lugar, tal como numa fronteira física entre estados, que é esse lugar meio amorfo, meio cinzento. E que esse é o lugar talvez. E esse lugar meio *borderline* né? É meio limítrofe. Que o beijo expõe como performance. É um lugar meio que conceitos, valores, preconceitos do que pensaram uma relação de pai e filho, naquele beijo são suspensos. Parece que não tem muita categoria. Se você não quiser repelir, de uma maneira preconceituosa rápida, você não tem muito repertório simbólico para refletir sobre aquilo. Então causa mesmo uma espécie de suspensão. É uma zona meio amorfa.

GM: Que é essa travessia?

PK: Tudo acontece para o beijo.

GM: Vem daí esse dispositivo cenográfico?

PK: Isso não vem daí exatamente. Vem de outros trabalhos. Isso vem de um trabalho que eu fiz com o Márcio Abreu e com a Márcia Rubim, que era um trabalho de dança, que eu fiz a dramaturgia. Que tinha uma mesa e o público ficava sentado nessa mesa. Mas me lembrava um pouco isso. Vem do próprio *Caranguejo Overdrive*, em 2015. Que foi justamente quando o papai teve a crise. Que tem essa caixa, que o público fica nesse formato de U. E o material espuma vem de uma peça que a gente trabalhou, chamada *Cosmocartas*, que eu também fiz a dramaturgia, que era sobre cartas de Lygia Clark e Hélio Oiticia. Quem fez uma espécie de instalação foi o *Opavivará!*. Eles trabalharam com uns blocos de espuma. Aí eu pensei num tablado de espumas. Espumas industriais. E aí, pensei que isso seria um dispositivo de modo a trazer o público para mais perto.

GM: Mas, a princípio, ele faz o contrário.

PK: É. Ele cria um obstáculo.

GM: Ele cria essa fronteira.

PK: É difícil usar essa situação. Porque era isso. A princípio, era para aproximar. Mas, aí, quando a gente foi ver na prática, criava uma espécie de volume que meio que apartava. Criava um obstáculo em relação ao público.

GM: Mas só permite a seu pai andar fora dele, muito perto né?

PK: Ao mesmo tempo, tem isso. A princípio, ele começa meio fora. Criando um volume que distancia. Aí tem esses corredores que criam uma proximidade mesmo. Realmente, muito perto. Aí tem um movimento dele de habitar isso. E tem um momento do habitar e das variações sobre isso. Daquilo como um palco. Daquilo como um deserto. Porque também a Lídia Kosovsky, que faz o cenário. Eu trouxe a proposta, a concepção, mas ela quem desenha isso. Lídia, minha tia. A ficha técnica é bem familiar. E aí ela cria uma espécie de topografia. É muito bonito o que ela faz. É algo que é interessante. Essa

topografia dá esse desenho da fronteira, do espaço geográfico que é narrado nessa jornada, nessa viagem, né? Ao mesmo tempo, essa espuma é um material que, a princípio, quando é visto como obstáculo, é quase sempre traduzida como madeira no primeiro olhar. E aí, depois, quando ele começa a habitar aquilo, cria uma espécie de magia. Porque a gente vê que não é uma madeira. É um outro material, que é uma espuma. Tem um desequilíbrio. Cria uma situação de física para aquele corpo que é diferente. Então também é um pouco a cama do hospital. Apesar de a gente não entrar muito nessa coisa do doente no hospital, mas isso é narrado. Então aquilo, eu também vejo como uma cama. Aquelas camas de hospital que você coloca o encosto para cima, o encosto pra baixo, o pé para cima. Você pode fazer também um desenho topográfico. E, no final, no beijo, se torna um ringue. Se torna uma coisa meio que MMA. Os dois carecas, se beijando, se pegando, dançando uma dança meio bruta, meio viril. Violento. Então também tem uma coisa meio MMA, que, às vezes, eu vendo a imagem me traduzia a algo assim.

GM: Tem uma coisa que seu pai fala no texto. Ele fala do corpo que não reconhece. Fala da vaidade, principalmente, para um ator. Você acha que também atravessa no lugar da masculinidade?

PK: Eu acho que sim. Eu acho que ali ele se viu muito... Papai é ator né? Então não só tem uma coisa do corpo... Tem uma coisa da vaidade do ator que está diretamente relacionada com o corpo, com a imagem, com a autoimagem. Então tem algo ali da masculinidade, mas tem algo também desse corpo-ator. Não é só um corpo de um homem. É um corpo de alguém que é de teatro. É um corpo de um artista que tem no corpo seu suporte. Eu acho que isso ficou muito em xeque. Esse lugar da vaidade sobretudo. Eu acho que ele se viu ali... O quase-morto, talvez, fosse quase-morto na ideia desse corpo.

GM: E aí, a gente retorna ao teatro como esse lugar da reparação.

PK: A gente trabalhava muito isso. Porque o papai, como ator, tem uma coisa muito intensa, muito representada. E o representar nada mais que é do que uma certa vaidade ali do ator, né? Tem algo no representar que é você, ao mesmo tempo, interpretando e meio que gozando um pouco com o olhar do outro sobre a sua interpretação. E isso foi um trabalho constante ali. Na interpretação, eu falava muito isso para ele: "eu quero que você se mostre frágil". Hoje a coisa do vulnerável está muito já em voga. A vulnerabilidade como potência. Em 2017, não lembro de estar tanto assim. A palavra potência, todo mundo usava muito. E tinha uma coisa vulnerável que me interessava. Eu dizia: "Não interpreta. Não representa. Se mostra frágil". Também é um outro lugar da demonstração da técnica né? O virtuosismo vocal. No caso dele, muito vocal. Físico um pouco, mas não tão físico.

Mais vocal. Ele fala muito bem. Papai tem uma coisa da voz muito treinada como ator. Ele é um ator da palavra. Então também vinha muito isso. "Não. Baixa!" Tinha uma hora, no final da carta, que ele falava: "Graças ao TEATRO". Saía meio representado, meio canastra. "Não, não. Não lê assim! Lê normal. Seca". Então tinha também uma orientação minha na direção de tentar conter a vaidade.

GM: O fato de colocar ele nu tem a ver com isso?

PK: Tem. É um corpo mais velho. Tem a cicatriz marcada. Tem história, tem cicatriz. Eu acho que sim. E acho que remonta também, na trajetória do meu pai, a trabalhos dos anos 1970, 1980, que ele ficava nu. E, depois, na trajetória dele como ator, ele foi meio que entrando... Até no tipo de parceria que ele desenvolveu com o Domingos. Que é outro tipo de teatro. Um teatro mais da sala de estar, né? Que tem coisas lindas, bonitas, mas é um teatro onde o corpo, onde a performance ficava menos em evidência. Então eu entendia que esse trabalho era uma espécie de retomada para meu pai. De presente que eu estava dando para ele. Eu sentia muito assim. Como uma retribuição por ele ter cuidado de mim. Da maneira que foi. Com milhões de equívocos. Mas com o teatro que ele me deu. Talvez o teatro tenha sido o maior presente que ele me deu, mesmo na loucura. Eu dei dois exemplos: entrava pelado, jogava flecha, outra eu o via foder com a Anaïs Nin com onze anos, falando putaria. O teatro me deu um pouco esse lugar de uma perspectiva subversiva, transgressiva em relação à realidade. Isso é um presente. Isso colocado como um gesto que vem do pai, de carinho, não é ruim. É bonito. Com todas as nuances, as ambiguidades que isso produz. Ao mesmo tempo, é legal né? É melhor do que essa lei, essa coisa violenta. Parece uma tentativa mais *queer* talvez. Mais desviante. Isso colocado como um valor desde a infância é muito bom. Me pareceu como um valor importante para mim. Me deu muitas questões, mas, ao mesmo tempo, sem dúvida, é melhor.

GM: E por isso todas essas referências a essa geração dele?

PK: Exatamente. Ao *Hey, Amigo*. Eu acho que a nudez vinha remontar com 60 anos, com a cicatriz, com uma outra carga, com a velhice, com o corpo que já tem história, não é o corpo exuberante dos 20. Não é o corpo gostoso desejante e desejado dos 20. É um outro corpo. Mas que remontava a esse momento em que papai fez os trabalhos. *Lorenzaccio*, que era um momento meio ator-bailarino. O *Heliogábalos*, que ele fez no Parque Lage. Tinha uma coisa mais anos 1970, mais desbunde, mais de Oficina, mais essa coisa mais libertária, mais anárquica. Agora eu acho que, ao mesmo tempo, tem um certo exibicionismo mesmo de um corpo dos 60, de um narcisismo que eu acho que se mantém. Por mais que você queira secar esse narcisismo, secar esse exibicionismo, um corpo nu é sempre um corpo nu. Claro que

depende do uso que você faz com ele, mas existe uma exibição. Porque é a exibição de um tabu. Por mais que você naturalize, que você "não erotize", não é um corpo que a gente encontra dado. É um corpo que é natural, pero no mucho, né? Pero construído. Um corpo suado. E aí ele convoca o público a entrar, a atravessar uma fronteira. Depois que ele canta a música, depois que ele sua, depois que ele está pingando, ele vai ao público nu e convida o público a habitar a fronteira que é aquela espuma, que ele já rolou, que ele já babou, que as secreções todas já cobriram aquela superfície. Ele vai daquela maneira suada, com pau, com cu e convoca todo mundo. Quer dizer, não é higiênico do ponto de vista. É erótico.

GM: Falando de exibicionismo e da vaidade, eu lembrei da cena do "Eu preciso agradar vocês".

PK: É isso mesmo. Ali, na verdade, é uma paródia desse lugar da própria representação do ator. "Então, vamos lá! O que vocês querem para eu animar vocês? Como é que eu faço para agradar vocês?" E aí tem essa posição também, dentro da fábula, dos observadores internacionais. Como é que eu comovo vocês no sentido de deferirem ao meu favor enquanto pai, enquanto artista, enquanto homem. Na fábula, enquanto pessoa detida que não sabe se vai ou se fica. Enquanto julgamento sobre uma vida, eu digo, da salvação daquele vida pós-morte. Enquanto representação de um ator. E aí tem uma paródia. E tem também um lugar daquele corpo-objeto de uma vida hospitalar que fica na mão do manejo dos enfermeiros. Você não quer ser maltratado pelos enfermeiros. Os enfermeiros podem te maltratar. O que é maltratar? Às vezes, não é nem o sadismo. Às vezes, sim. Mas, às vezes, é colocar uma agulha de uma maneira pouco cuidadosa. E são mil vezes que se coloca uma agulha. Às vezes, é fazer um exame de uma maneira mais truculenta, mais mecânica. Porque também faz isso regularmente. Então você agradar um enfermeiro faz parte de uma política hospitalar. Você ser amigo do enfermeiro é como você ser amigo do carcereiro, dos vigilantes de uma penitenciária. Você tem que ser amigo dessa pessoa. É estratégico né? E aí é isso. Passa por esse dispositivo desse grande desamparo. Essa coisa bem lacaniana do grande Outro. Esse grande Outro que pode te privar de amor e pode te perseguir. E a privação de amor é violenta. Então você tem que agradar essa grande autoridade como forma de não sucumbir ao desamparo.

APÊNDICE D – Entrevista com o ator Ricardo Kosovski

Realizada no bairro da Gávea, na cidade do Rio de Janeiro/RJ, em 28 de setembro de 2023.

Gabriel Moraes: Ricardo, você pode começar falando sobre sua pesquisa a respeito da autoficção? Me interessa ouvir a sua perspectiva sobre o tema.

Ricardo Kosovski: Eu sou um cara que já poderia me aposentar, digamos assim, encerrar a vida acadêmica. Só que, quando você dedica uma vida à academia, ela não se encerra. Então, na realidade, a partir de *Tripas*, que eu acho que é o centro de nossa conversa aqui, a questão autoficcional ficou muito centralizada. Centralizada do ponto de vista da minha pesquisa particular. Mas essa questão autoficcional - e isso eu compreendo agora - sempre foi atravessada na perspectiva da minha formação. O meu primeiro laço de formação no teatro foi no Tablado. Ali no Tablado, eu me casei, tive filhos e fiquei de um modo muito familiar. Trabalhando muito. Misturando muito o trabalho profissional. Docente também, porque lá eu também dava aula. Muito imbricado com a minha personalidade. Meu neto já está lá. Então tem uma questão muito ligada a isso. Em um determinado momento da minha trajetória, eu passo a trabalhar com o Domingo Oliveira. Domingo Oliveira, lá nos idos dos anos... Eu me perco no tempo... Anos 1980. 1987, a gente começou a trabalhar. E meu laço com o Domingos passa muito pela Priscila, mulher dele, que foi minha primeira namorada. Eu conheci Priscila quando eu tinha nove anos e ela tinha seis anos e eu pedi para namorar com ela. E aí o que que aconteceu? A gente nunca mais se viu. Ela disse não. Disse que a mãe não estava deixando ela namorar. E nos reencontramos nove anos depois no Tablado. E ali a gente começou uma relação. Praticamente a gente teve um casamento. E aí, rompemos a relação e fomos nos reencontrar depois. E Domingos, quando veio me conhecer, num espetáculo que eu fazia no Villa Lobos, chamado *Lorenzaccio*, ele veio com a Priscila. E ali nós fizemos um trisal. Um *ménage* artístico, aonde a nossa vida... E isso eu aprendi muito com o Domingos. O Domingos era um cara completamente ligado na questão da vida pessoal. Vide os filmes dele. *Todas as mulheres do mundo* é uma história dele. Todos os filmes. *Amores* são histórias pessoais daquele grupo. *Separações* a mesma coisa. O *Todo mundo tem problemas sexuais*, que fizemos no teatro, também era em cima de cartas, de histórias reais. Então essa relação entre aquilo que nós denominamos como real e a arte, que, em certo sentido, a gente associa muito a ideia de ficção, é uma coisa que sempre me atravessou. É o que eu dizia para o Domingos: "Domingos, eu não posso conversar contigo porque vira dramaturgia". Então isso veio sempre muito colado a minha formação, ao meu percurso artístico. E, de algum modo, muito relacionado ao trabalho acadêmico. Assim, a minha esposa atual, com quem eu estou casado há 25 anos, é psicanalista,

e ali começou a me despertar a questão do psicodrama também. Por conta das conversas, a psicanálise começou a tomar um atravessamento na minha vida e eu comecei a juntar essas questões todas. Até o momento muito, muito sério, mais recente, a questão que daí vai surgir o trabalho de *Tripas*. Que foi, realmente, essa experiência muito radical de vida e morte. As pessoas perguntam assim: "Mas você quase morreu?". Ninguém quase morre né? Você não quase morre. Você está vivo. E você morre. Mas é uma experiência muito radical onde o entorno ficou muito... Eu tive muito suporte, mas as pessoas... Enfim, um quadro grave. E que, na realidade, culminou numa resposta artística, como curativa. O espetáculo fala um pouco sobre isso. Mas o espetáculo não é sobre isso. Mas ele desperta esse aspecto. E ali realmente eu percebi de um modo muito concreto duas coisas. Eu percebi como a arte pode responder a vida de um modo completamente real, concreto. Esse diálogo vida e arte pode ser dar num plano ético, num plano sensível, num plano completamente distante da questão egóica, narcísica. Mas como você pode estar ali, não digo como um exemplo, mas como um interlocutor, como um facilitador, um relator de experiências. De compartilhamento. O espetáculo seria estranho se fosse auto-piedoso. Mas ele é completamente ao contrário. Ele é para fora. Ele coloca as pessoas em questão. Não sou eu que estou ali. Por um lado, esse diálogo muito íntimo entre vida e... Foi um momento que, imagina, com quase 40 anos de carreira, nunca tinha passado na minha cabeça fazer um monólogo. Eu falei: "Vou fazer um monólogo sobre mim como um tributo à vida, uma gratidão àquilo que realmente me salvou e me manteve vivo. Que foi a arte". Nada mais grego do que isso, do que a arte curativa, a arte como cura, que é o princípio dela, o princípio grego é esse mesmo. A arte curativa. O teatro salva. O teatro cura. E a outra questão, eu sempre tive, no meu percurso, comecei como um artista sempre muito diversificado. Fazendo teatro, cinema, televisão e dando aula. Comecei a dar aula muito cedo, por conta dessa minha relação com o Tablado. A Maria Clara tinha uma coisa muito informal. Então, assim, teatro, cinema, TV e docência sempre foram pistas que eu sempre trabalhei de um modo muito orgânico na minha vida. Se você me falar: "Mas você faz muita coisa na vida". Eu vou falar: "Eu faço muita coisa, mas uma de cada vez. Mas faço muita coisa. Uma de cada vez". Estado de presença. Eu estou aqui com você, eu estou aqui com você. Isso o palco me ensinou com muita efetividade. Mas aí voltando. Então, a minha vida sempre foi muito diversificada nesse sentido. E daí, num determinado momento da minha vida, por questões profissionais, eu quase fui para a televisão. Domingos quis me puxar para a televisão. Eu iria dirigir, mas aquilo mudaria radicalmente uma questão de temperamento meu que é essa questão da diversificação, da diversidade, de querer estar um pouco aqui, um pouco ali, dirigir, atuar, estar no cinema. Questão de temperamento. Questão de espírito de cada um. Aí eu falei: "Não, não vou". Então

eu vou para a academia. Isso foi um *turning point*. Eu tinha uns 10, 15 anos de carreira. E, ao ingressar na academia, sempre houve uma... Eu não digo uma dicotomia, mas um conflito entre o realizador e o docente, porque a academia, diferentemente do Tablado, que é uma coisa mais informal, mais laboratorial, mais livre, a academia tem um peso. E sempre foi uma luta política minha lá dentro da UNIRIO de conseguir elevar o artista-pesquisador à categoria de um acadêmico. De querer que as minhas peças, eu atuando, eu dirigindo, tivessem o valor de um livro escrito. Uma leitura dramatizada é uma palestra feita. E você vê que isso é muito recente, porque o Qualis artístico é uma questão muito recente. O Qualis artístico que nós temos, como parâmetro de avaliação e de pontuação da sua produção acadêmica junto às instituições de fomento maior - CAPES e CNPQ -, é muito recente. O Qualis artístico não tem 15 anos. Tem 10 anos, 15 anos. Então, dentro da UNIRIO, eu sempre tive... E meu departamento, nesse sentido, sempre foi um departamento muito militante dessa causa. Temos o Moacir Chaves lá, que é diretor. André Paes Leme. Temos Renato Icarahy. Enfim, as pessoas ligadas a uma prática. Mas sempre tinha aquela questão externa. Estou falando isso tudo para chegar na questão da autoficção. E naquele meu movimento que eu fiquei doente, quando eu retornei, eu quero fazer um monólogo, eu quero fazer meu pós-doutorado. Aí entra a questão do projeto. Eu quero fazer meu pós-doutorado como um solo. "Ah, mas não pode". Eu falei: Não pode, por quê? Onde está escrito que não pode. Aí o "não pode" progrediu para o "não é recomendável". Mas não é recomendável por quem? E aí conversei com o pessoal do LUME lá de Campinas, lá da UNICAMP. O Ferracini, que é um querido, falou: "Ricardo, tudo o que a gente está querendo é isso aí. Estamos trabalhando direto com memória. Estamos trabalhando direto com autoficção". Eu falei: então, beleza. Então fechado. Eu falei: O LUME me quer. "Ah, então pode". E aí foi muito legal porque eu consegui realmente, naquele momento, juntar as coisas. Uma vida para conseguir fazer com que um trabalho artístico fosse reconhecido. E aí, eu consegui realmente, naquele momento, juntar. A gente foi agraciado com o Prêmio Shell especial, que era exatamente as relações entre a universidade pública e o mercado de trabalho. Fiquei muito feliz com isso. E ali me deu um: Ah, então isso existe. Essa pesquisa existe. Essa pesquisa é concreta. Consegui juntar os dois universos de um modo muito concreto, muito objetivo. E, dali o trabalho caminhou, progrediu enormemente. Logo em seguida, eu fiz um outro monólogo, o *Maracanã*. A gente ganhou um prêmio também. Eu ganhei um prêmio de ator ali no *Maracanã*. *Maracanã* também era uma dramaturgia autoficcional do Moacir Chaves. E aí eu me colocando frente à questão autoficcional de outro modo: atuando a autoficção alheia. Mas não um alheio. Um diretor-autor, eu como ator. A questão das autoridades ali, né? Se a gente pensar a autoridade como dramaturgia, encenação e atuação, num certo sentido, eu e

Pedro fomentamos uma questão dramaturgica misturada, que eu acho que se deflagra naquela performance final do beijo. E ele encenando e eu atuando. Quer dizer, tinha ali uma divisão de campos nessa questão autoficcional. No *Maracanã*, também teve um modo muito interessante, porque a questão de autoralidade, de propriedade sobre as palavras, os movimentos, estava no campo. O Moacir como o autor-direto e eu encarando aquilo, me oferecendo àquilo. Então tentando, num certo sentido, até mimetizar o processo subjetivo de vivência sensível da expressão de uma autoficção através dele. Foi um processo de ensaio interessantíssimo dentro disso que eu estou te falando, que é um pouquinho complexo, mas é isso. E aí, assim, nesse momento da minha vida, os dois espetáculos estavam casados né? Porque, em 2020, antes da pandemia, o *Tripas* foi convidado para *Avignon* e o *Maracanã* estava com temporada. Fizemos a temporada aqui. Ganhamos prêmios, essas coisas. E estava com temporada apontada para São Paulo, para o SESC Pinheiros. E aí veio a pandemia. E aí a coisa foi andando. *Avignon* pintou no ano seguinte, no ano seguinte. Mas aí a vida foi também revelando outros caminhos. Eu achei que o *Maracanã* já tinha passado. Achei que o *Tripas* tinha passado. Mas a montagem desse último espetáculo que a gente fez, o *Terra Desce*, retornado o trabalho com a companhia, com o Pedro, com o Marco André. Aí, conversando com o Pedro, redespertou essa questão de retomar o *Tripas*.

GM: Interessante voltar depois desse período de pandemia né?

RK: Super. Na pandemia, nós fizemos o *Tripas In Box*. Uma versão online. Explorava as imagens da montagem original. Era bem legal. Era cinema, porque era filmado, mas um grande plano sequência, né? Também teve uma versão bem interessante. E, na realidade, já que a conversa está enveredando para esse lugar aí, essa pesquisa da autoficção permanece e o desenvolvimento dela. Eu estou querendo retomar o *Tripas* e, na realidade, eu já estou projetando um outro trabalho em seguido que é o *Lear*. Fazer o *Lear* com a minha filha. Não a montagem do *Lear*. Um estudo sobre o *Lear*. A Cordélia, Luísa, minha filha, irmã do Pedro. Atriz. Acabou de fazer um filme do Walter Salles, foi pra Cannes. Jovenzinha, 20 e poucos anos. Não tem dedo de papai aqui não. Tem DNA de papai. E da família toda. E aí, a minha ideia é exatamente... Por que o *Lear* né? O *Lear* tem muito a ver com a questão da velhice, da decrepitude, mas no laço com os filhos, mais especificamente, com as filhas. E eu queria ter essa vivência com Luísa em cena. Eu vi, há muitos anos, um ator romano fantástico chamado Carmelo Bene. Tinha um teatrinho em Roma. Eu o vi fazendo um monólogo do *Macbeth*. Ele montava a peça inteira, mas partes narrativas, lidas. E ele fazendo o *Macbeth*. Era uma coisa muito impressionante. E aquilo me marcou muito e sempre me acompanhou isso. Essa montagem. E eu vi a viabilidade de você pegar uma dessas tragédias e você simplesmente fazer.

O Al Pacino fez isso lindamente com o *Ricardo III*. Com os recursos do cinema, mas... Esses grandes solos assim, né? Não é a montagem da peça. É inspirado em, mas você revela um recorte. E o Lear, nesse sentido, como pesquisa, eu quero ter esse enfrentamento de poder contracenar com minha filha como pai e filha.

GM: Me interessa muito pensar esse lugar da cena autoficcional como lugar da cura, da reparação, como esse lugar de produção de outros possíveis. Você traz essa questão com a sua filha e no *Tripas* também tem essa relação que, parte da doença, mas, ao ler seu projeto de pós-doutorado, fica claro que se trata de um pai e filho repensando os lugares de Pai e Filho. A relação Pedro e Ricardo, né? Uma relação que se dá muito através do teatro também, né?

RK: Exatamente. O teatro é o nosso campo possível. É o campo das possibilidades de uma reconstrução de um outro lugar. E, quando a gente tenta uma reconstrução, é porque existe uma crítica e um mal-estar forte no que a realidade te oferece. Tem algo ali que não é suficiente para dois artistas que são pai e filho. Que não se esgota na relação parental. Na relação psicanalítica do que seria a relação de pai e filho né? Então o lugar de transcendência só pode ser na arte. O lugar de descoberta da potência da relação só pode ser na arte. É a quebra desse laço social que a gente estabelece como pai e filho né? Existe uma persona por trás disso no que se apresenta para o mundo. Eu posso chamar de laço social. Então é você repensar a potência desse lugar se as partes estão dispostas a ter esse enfrentamento. E é um enfrentamento mesmo. Eu acho que aquele beijo ali é um enfrentamento. É uma quebra. É algo que se quebra ali. Vai para outro lugar, porque é um beijo homossexual entre dois homens. Erótico, porque é um beijo forte. Mas exatamente um beijo forte que deserotiza a relação, fazendo com que ela se amplifique na potência da cumplicidade daqueles corpos, no encontro daqueles corpos. E é um encontro de corpos muito dialético, porque é de encontro e de afastamento. Para se afastar e poder se olhar de outro modo, de um outro jeito.

GM: Essa questão de a peça ser sobre a relação entre pai e filho já era evidente, já se mostrava para você quando surge a ideia de, partindo da doença, fazer uma experiência artística ou foi sendo percebida durante o processo?

RK: Eu acho que foi se percebendo. Eu acho que teve uma coisa assim. A gente, na realidade, tem uma questão da doença, mas que foi um mero ponto de partida, um pretexto. Mas eu acho que isso apareceu muito por conta da questão da morte. Eu acho que a morte despertou tanto em mim, quanto no Pedro, essa questão da perpetuação de você como sujeito e a questão da ancestralidade. Você pode olhar para a morte de vários ângulos. Você pode botar a câmera onde você quiser né? Mas a morte, na realidade, essa radicalidade da dor, essa quase morte - que é uma fantasia -, eu acho que gerou uma percepção do que que significa a falta, do que que

significa eu não estar mais aqui. O que que fica? O que que é? E aí, eu acho que a reboque disso que eu estou falando, aparece a questão de uma perpetuação ancestral. Um terreno mais arquetípico. Um terreno mais subjetivo. Mais memorial. Mais fantasmático. Então, ali, é muito interessante, porque é pai e filho, mas o avô está muito presente ali. Porque é pai e filho, pai e filho. Então essa linha. E o meu avô também. O meu avô está muito presente também. Então é bisavô e bisneto. Avô, pai.

GM: E tem esse bisneto que já é pai também.

RK: Que já é pai também. Exatamente. E que está em cena. O meu neto também aparece ali. Então tem uma linha. E, assim, a resposta para sua pergunta é que isso foi surgindo muito espontaneamente. E uma linhagem, um espetáculo que a gente pode dizer, se a gente for falar na questão de gênero, um espetáculo masculino. Mas tentando o tempo inteiro romper e quebrar esse estigma. Como? Com a quebra, com o encontro sexual daqueles corpos. Os corpos têm um encontro sexual: pau com pau, boca com boca, língua com língua. Radicalmente. É o que eu digo: o maior beijo que eu dei na minha vida foi no meu filho, literalmente. Tão radical que Eros não suporta aquilo. E, ao não suportar, ao se quebrar a relação erótica, algo de novo se instala ali na própria relação identitária daquele encontro. São corpos. Não tem mais gênero. É outra coisa. É filho e pai por uma questão antiga do que aqueles corpos significavam antes daquele ato.

GM: Pedro falou uma coisa sobre a fronteira de Aqaba, desse lugar meio terra de ninguém. Enfim, qual a atribuição jurídica daquele território? Um território onde meio que tudo pode. Onde as coisas dadas se desfazem. E eu fiquei pensando o espetáculo como esse lugar. O teatro em si como esse lugar da fronteira. Mas, o espetáculo também. E o beijo como esse território, porque não há como olhar para esse beijo - e o Pedro fala isso também - com os códigos e as representações de gênero.

RK: É isso que eu estou te falando. Esse negócio de Aqaba tem uma coisa interessante, porque é o seguinte. Olha só as coisas como são na questão autoficcional. A gente foi fazer uma viagem, como está relatado ali no espetáculo. Pai e filho atrás da nossa ancestralidade. Temos origem judaica e fomos para lá procurar parentes. Parentes prováveis. E aí a primeira coisa curiosa... Eu vou chegar a Aqaba. Não tinha... Eu vou procurar meu parente lá na... “Ah, eu sou japonês, eu vou ali pra Tóquio procurar minha ascendência ali”. Foi meio assim. E eu tinha uma referência que tinha um cantor popular chamado Sassi Kechet, que é uma espécie de Roberto Carlos ali em Israel. Um cara mais velho, mas muito popular. E eu sabia que ele tinha casado com uma prima. Uma Kosovski. Cara, a gente bota o pé em Tel-Aviv, quem é que está fazendo um show em Jerusalém? O cantor. Aí fomos lá. É claro que a gente não conseguiu contato com

ele. Mas eu estou só te relatando assim, porque esses acontecimentos foram muito loucos, porque deram para a gente uma certa pista de uma gincana ancestral. Você vai cumprindo. Uma coisa vai te levando a outra. E isso nos empurrou a uma outra coisa, que nos empurrou a uma outra coisa, que nos empurrou a uma outra coisa. E eu não vou te relatar tudo, porque é uma sucessão de fatos. Interessariam, mas a questão não é essa, porque eu quero chegar em Aqaba. E aí nós fomos para o sul de Israel. Fomos para Eilat, que é uma parte de praia. Aí eu vendo com o Pedro assim: "Vamos para a Jordânia"? Que é a única fronteira aberta. Está no espetáculo isso. É meio esquisito, porque ali é um lugar de confronto, mas a fronteira você pode passar. Aí conseguimos via uma agência. É uma operação de guerra para você conseguir, mas nós fomos visitar lá as cidades e etc. Passaporte brasileiro. E aí, quando a gente foi atravessar essa região, tem todo um procedimento ali. Nós conseguimos fazer. Digamos, é um comboio israelense que te deixa na região da fronteira israelense. Ali, você passa pela revista. E tem um comboio da ONU que te pega ali e te deixa num ponto entre os dois países. É exatamente uma terra de ninguém. E aí você tem que fazer um percurso a pé. Você anda lá um quilômetro a pé para chegar na aduana do outro lado. A gente andando no meio, o Pedro virou para mim e falou assim: "Se a gente levar um tiro aqui, a gente vai ser acudido por jordanianos ou por israelenses?". Eu falei: boa pergunta. É uma sensação muito louca, porque objetivamente é uma terra de ninguém. E um lugar estranhíssimo, porque é um lugar apátrida. São pequenas regiões. Mas isso existe no planeta Terra inteiro. Que são essas espécies de separações de territórios que seriam pontos neutros, digamos assim. E, realmente, é um lugar que não responde direito do ponto de vista jurídico, do ponto de vista das leis. E Aqaba surgiu um pouco por isso. Nós achamos que a peça toda se dá em Aqaba, porque, realmente, é um lugar de suspensão. Você está suspenso. Você não está em lugar nenhum. E você precisa ali, o tempo inteiro, a relação com aqueles espectadores é que eu precisava de uma permissão para fazer essa travessia para poder chegar. Minha ideia não era ficar em suspensão. Era atravessar.

GM: Tem todo esse lugar da fronteira que o espetáculo atravessa e que vai desfronteirizando, né? Fronteira entre vida e morte, entre arte e vida, entre ator e espectadores, entre pai e filho, entre diretor/dramaturgo e ator. Ali são as palavras desse filho...

RK: É isso mesmo. Na realidade, o espetáculo começa e a minha voz como sendo a voz dele falada por mim. E para mim. Mas a voz dele. Então o espetáculo tem essa potência. O corpo também acompanha isso. Tem uma questão corpórea muito forte ali. Muito trabalhada ali no LUME. O Ferracini botou o dedo de um modo muito enfático. Os vários corpos que vão aparecendo ali. Um corpo que desperta. Um corpo fragmentado. Um corpo que se desloca. Um corpo habitado pela voz do filho que fala para mim. E o meu corpo.

GM: E nessa questão do processo? Vocês descobrem a fábula de Aqaba com esse homem que está na fronteira precisando da aprovação dos observadores internacionais. Como que vai sendo elaborada essa construção com o Pedro e com Ferracini?

RK: O processo foi assim. A gente tinha alguns pontos meio fragmentados. Tinha a carta também né? Foi fruto de um trabalho laboratorial mesmo. A gente foi pra Campinas, lá para o LUME. O Ferracini nos recebeu na casa dele. A gente entrou num processo de residência fortíssimo. Ficamos 15, 20 dias trancados dentro do LUME. O LUME está fechado inclusive. E era um processo diário. Íamos diariamente. Eu fazia meu trabalho físico de manhã. Na realidade, fazíamos o trabalho laboratorial. Pedro partia para a escrita. No dia seguinte, ele mantinha a escrita e eu partia para o trabalho físico. Ele apresentava. E as coisas foram se encadeando desse modo. Foram sendo puxadas. Quer dizer, ela parte primeiro de um corpo meio amorfo. Que não é um corpo é uma voz. Uma voz que habita um corpo. Essa voz que fala comigo mesmo desperta esse corpo. Um corpo traumatizado. Num determinado momento, esse corpo percebe os outros corpos presentes naquele espaço. Os corpos dos espectadores. Eu estou te falando dos corpos porque isso tem muito a ver com o próprio percurso com o que a peça foi construída do ponto de vista fabular, vamos dizer assim. Porque a questão do Ferracini é essa. A questão corpórea muito forte.

GM: E acho que tem a ver também com essa reparação do corpo, não? Como você já me disse, desse corpo "quase-morto". Claro que esse "quase-morto" também tem um lugar simbólico. No texto, você cita como é isso para um ator que tem o corpo tão atravessado.

RK: Isso. Muita dor. E aí, se descobre o público, as pessoas presentes ali. Ao se descobrir o público, se estabelece uma relação de circunstanciar o que que estamos fazendo aqui. Eu acho que parece muito a camada da cidade, a camada mais política, mais localizada nesse sentido. E se justifica um pouco o que que eu estou fazendo ali, o que que eu pretendo dizer a eles. Até o momento em que isso se desfaz. É o momento em que eu tiro o terno, que é o terno do meu pai. Que eu assumo o microfone. Que é uma coisa mais narrativa. E vou contar uma história. A minha história. Compartilhar a minha história com eles. E falar um pouquinho do meu périplo né? E esse périplo avança. Aí entra a questão do Pedro propriamente. A entrada da carta né? A relação com o público se intensifica, porque eu preciso fazer uma coisa meio... Meio clownesca. Meio demonstrativa. Eu preciso da permissão. Eu preciso agradar vocês. Porque eu preciso passar, eu preciso continuar, eu preciso viver. E eu preciso de vocês. A gente precisa do outro. Então tem uma coisa quase clownesca. Quase uma palhaçaria. E crítica, né? Mas física, né? Aquele sapateado. Tem uma hora que eu sapateio, né? Foi inspirado num filme... Não me recordo o filme. Mas um filme de um campo de concentração da Alemanha, que tinha

sapateador que estava preso e os alemães falavam: "Sapateia senão você morre". Aquele corpo esquelético. Fred Astaire. Tem que agradar. E ele tinha que fazer isso algumas vezes ao dia. Aquele corpo esquelético. Mas com uma força. Um corpo incrível. Uma dança incrível. Ele parava era um semimorto. E ele fazendo da força da vida. Foi muito inspirado nisso. Especificamente a coisa do sapateado. Então as coisas foram surgindo assim. Teve a carta né? A entrada da carta. Pequenos quadros. E evoluindo da questão da carne quando aparece o polvo e aí a questão das tripas mesmo. Todo aquele processo da bolsa de colostomia, dessa loucura interna do corpo. Doidera de botar os órgãos para fora também. Uma experiência muito maluca. Eu sinto que é um espetáculo que envolveu muita dor em sua memória, mas, o tempo inteiro, eu fui muito inspirado por uma fala muito forte do meu avô. Dos meus avós. Tanto paterno, quanto materno de campos diferentes. O meu avô paterno veio da Rússia. Veio fugido, mas lutou na 1ª guerra. Está lá no espetáculo. E o meu avô materno veio da Polônia. Mas ambos atravessaram a guerra. O meu avô paterno atravessou a Revolução Russa e migrou, fugiu. Antes da 2ª guerra, ele já estava aqui no Brasil. O meu avô materno, não. Ele fugiu do Hitler mesmo. O meu avô paterno, eu tive pouco contato com ele. Mas ele sempre falava de todas as experiências da guerra de um lugar muito tranquilo de quem atravessou. Em nenhum momento, tinha uma questão auto-piedosa. Ou heroica. Não. Com muito agradecimento à vida. Não no sentido: "Ah, deu tudo certo". É isso. Viveu. É vida. Para o bem ou para o mal. Então eu acho que o espetáculo tem muito isso. Em nenhum momento a gente caiu na questão: "Olha só! Poxa vida!". Que seria barato. Você baratear aquele instante. Seria você baixar o nível da conversa e jogar para um outro lugar. Na questão auto-piedosa, você se coloca num lugar de observado, de objeto. A ideia é exatamente o contrário. Colocando as pessoas, puxando as pessoas. Venha! Vem ver o que que é. Vem para cá. Subam!

GM: Porque tem isso de não colocar no lugar da autopiedade, mas, ao mesmo tempo, tem essa exposição radical, concreta, sem metáfora. É esse corpo concreto. Com cicatriz.

RK: Pode tocar. Não tem problema.

GM: Você falou dos objetos. Nesse papo nosso sobre paternidade, eu queria muito te escutar sobre o terno e a carta. Porque eu acho que são dois elementos que te misturam ao seu pai e ao seu filho. Então me interessa muito te escutar sobre esses elementos fortes. Enquanto é seu filho que fala por você e para você, você está vestindo o terno do seu pai que parece que não cabe direito. E, na hora de tirá-lo, é meio que uma briga. Tem essa briga com o terno.

RK: Um modo estranhíssimo. Eu não sei se você nota, mas eu tiro a blusa sem tirar o paletó. Um modo muito improvável de tirar aquilo. Tem uma técnica. Uma coisa muito louca. Experiências do LUME. Eu aprendi a tirar a meia sem tirar o sapato. Dá para tirar. Tirar a cueca

sem tirar a calça. Dá para tirar. Eu tiro a camisa sem tirar o paletó. É técnica. É técnica, eu digo assim, é de você ir para o terreiro do impossível. O impossível que não é impossível, mas que chamamos de impossível. Do improvável. Do não natural. Mas é isso. De outros possíveis. Outros possíveis é o que o espetáculo trata né? E é isso. O terno... Na realidade, você vê né? Os objetos. O terno surgiu... Tinham dois objetos. O outro caiu. Para você ver a força dessas questões. Tinha um terno e tinha um relógio. A gente achou que o terno era melhor, porque o relógio tem uma relação muito direta com a questão do tempo. Mas o relógio tem a ver com um fato que me marcou muito na relação com meu pai. Eu tinha uns três ou quatro anos e meus pais foram fazer uma viagem. Uma lua de mel deles lá. Aquela coisa de casal. Casamento, jovens ali. Foram para a Europa. Passaram três meses e eu fiquei morando com meu avô. E me lembro assim. Acho que a memória mais nítida talvez que eu tenha da minha infância. Meu pai indo embora me deu um relógio dele e falou assim: "Meu filho, tome esse relógio para você. Eu sei que você quer". Eu brincava com o relógio dele. "Eu estou indo lá embaixo na rua e já volto". Voltou três meses depois. E me lembro que passou um tempinho e eu virei para o meu avô e falei assim: "Vô, meu pai me deu esse relógio, disse que ia lá embaixo e já voltava, eu já desmontei o relógio inteiro e até hoje ele não voltou. Ele não mora mais aqui, né?". E meu avô deve ter me falado alguma coisa. E esse relógio ficou muito evidente e muito forte. Na realidade, o relógio era meu objeto central. Ele foi substituído pelo terno porque evoluiu para isso. Porque meu pai sempre trabalhava com terno. Era advogado. Tinha uma coisa muito forte nesse sentido. Então seria uma coisa muito forte, muito marcada nessa figura da masculinidade, da vida laboral, laborativa. Da vida do homem sério. Do homem inserido, né? O terno! Da formalidade. Masculinidade. Então uma coisa que passa muito por aí.

GM: E ali se materializa esse desencaixe né?

RK: Totalmente. De incômodo. Não está legal. Isso tem a ver com minha história com aquilo né?

GM: E, quando você tira o terno de maneira violenta, é que você assume a sua fala né?

RK: É. Eu assumo a minha fala porque meu corpo está ali. Sou eu. Tirei as minhas capas. Me desvencilhei um pouco dessas máscaras. Dessas coisas que se impõe a nós. Elas vêm. Elas estão. Porque a questão autoficcional não é um método. É uma coisa que aparece. Ela vem muito a reboque de uma tendência da própria arte. Parece muito no início do século XXI com a questão dos *big brothers*, da observação da vida privada. Você elevar à vida ordinária, dar um caráter de espetáculo a vida ordinária. Isso vem muito das artes plásticas, dos *happenings* e por aí vai. Tem várias vertentes: teatro do real, biodrama. Eu gosto muito de chamar de "cena autoficcional". Mas eu acho que a questão é que a gente chama de autoficção, mas eu acho

que essa é uma questão meramente terminológica. Porque a arte é autoficcional por natureza. O artista está sempre colocado ali. Por mais que ele se artificialize, por mais que ele viaje, é a viagem dele. Eu acho que não existe verdade. Na verdade, o Doubrovsky cria esse termo muito ligado a questão literária numa crítica à questão autobiográfica.

GM: Como resposta ao Lejeune.

RK: Ao Lejeune. Naquele famoso livro lá. De Rousseau à Internet. Um livro. Adoro. Adoro a importância do pensamento. Então, na realidade, é porque não existe. Se eu for contar a história do que aconteceu há duas horas comigo, é o meu olhar. Não existe essa verdade embutida, ou essa realidade transmitida pelas palavras. Ou transmitida pela expressão humana. Não existe. Como princípio. Tem um caminho para a gente conversar sobre isso aí. Mas, do ponto de vista da arte, eu acho que tem algo que é a questão autoficcional e ligada à própria sua formação, às suas origens, é fundamental no seu processo de autoconhecimento. Quanto mais você se conhece, paradoxalmente, menos você se conhece. Quanto mais você amplifica sua capacidade de consciência das coisas tão maior você desenvolve a tua capacidade onírica inconsciente. São análogas. Então tão maior as suas possibilidades de conhecer, do ponto de vista do nosso ofício, os seus limites, as suas ferramentas interiores. Se conhecer como pessoa. Poder acessar esses lugares. Então eu acho que todo esse trabalho, que eu não digo como método, nem como verdade, é um caminho. Isso eu trabalho em todos os campos. Eu acho que o artista, sobretudo o artista da cena... Porque o ator metaforiza o próprio ser-humano como arte. Por mais abstrato que seja o trabalho dele, é um corpo humano que está ali. Por mais que ele se esconda de outras formas, é um corpo humano que está ali. E isso é incrível. Esse imbricamento entre o corpo, a psiquê e representação. Então não existe fuga de si. Tem um texto lindo do Foucault, que é o Escrita de si, que vai um pouco nesse lugar aí. Então eu compreendo a autoficção não como uma vertente, como uma tendência, mas como um caminho. Um caminho para você ir para os campos mais vastos. Quanto mais você compreender a sua origem, a sua história, o autoconhecimento, sua capacidade de extensão do seu corpo, da sua voz, de potência da sua expressão emocional, da sua complexidade enquanto ser humano, tão maior é a tua capacidade de amplificar e você voar. Então eu compreendi isso. No início da nossa conversa, eu comecei a falar muito de leve da questão familiar lá no Tablado. Da questão sexual, falei do ménage artístico né? O Domingos me chamou para trabalhar porque ele se sentia muito ameaçado em relação à mulher dele, por eu ter sido namorado. Ele falou: "O jeito de você não roubar minha mulher é eu te transformar no marido cênico dela". Eu fui marido da Priscila, cenicamente. Marido, irmão, primo, amigo. Durante 30 anos. Então você chama o real para si para poder ir para outros lugares. Então eu acredito nessa questão da autoficção. Para

mim, não é uma coisa de fora, não é uma tendência. É um princípio. Não é uma verdade. É um princípio. Cada um tem seu jeito. Eu compreendo desse modo. É um preparo não para falar de si. É um preparo para falar daquilo que não existe. Entendeu?

GM: Entendo. Quando a gente tem você lendo aquela carta, por exemplo. Pegando o gancho do que você está falando. Porque tem isso que é o princípio do fazer artístico, mas tem algo a mais porque a gente é atravessado por você lendo uma carta que seu filho escreveu. É esse corpo. Não é o Ricardo fazendo um outro personagem.

RK: É representação de si mesmo. Você quer ver, nesse momento, por exemplo, como são as coisas. Eu estava falando de autopiedade. Não é um espetáculo emocional. O único momento, ao longo do processo, o único, que realmente eu desabava era na leitura da carta. E o Pedro assim: "Segura! Não cai nessa esparrela. Não cai nisso." Porque isso é abrir... Não é uma fragilidade. Você pode mostrar. Mas é você abrir um pouco a tua guarda para aquilo que você está querendo dizer. Se eu baixo a guarda ali, ali eu personalizo, eu pessoalizo. Mas, se eu mantenho aquilo numa região alta, narrativa, épica, para fora, não envolvida emocionalmente com aquilo, por mais foda que o que está escrito ali, tão mais foda fica. Porque ali eu me potencializo. Duplica. Porque eu consigo chegar naquele lugar e a cabeça do espectador faz uma dobra. Ele ouve duas vezes. Então esse momento nitidamente para mim talvez tenha sido, em termos de encenação do Pedro, de intervenção de direção de ator foda dele. Porque é muito fácil cair no "vamos dar uma aliviada". Não. Poderia aliviar ali, mas não alivia. Ela é foda porque não alivia. Porque não baixa a guarda ali. É um espetáculo de força. O *Tripas* é um espetáculo de força. Não é um espetáculo de exibição de força, mas é um espetáculo de força. De energia, de força. Vísceras.

GM: E a carta é muito bonita porque ela abre para pensar numa possível poética da paternidade para além do cotidiano, marcado pela falta de uma poética, nessa coisa repetitiva do pai que leva ao dentista, ao estádio e que compra cueca.

RK: Super crítica.

GM: Ao mesmo tempo, também abre para essa virtualidade do beijo que depois vai se concretizar.

RK: É a preparação.

GM: Sim. Ou seja, junto a esse corpo que não reconhece mais o filho, abre a possibilidade de imaginar esse beijo.

RK: Exatamente.

GM: Esse lugar que não tem código de leitura.

RK: Mas esse não reconhecimento do filho é abertura, é o passo para poder ter o beijo. Não é a senilidade que leva a isso. Ou a confusão mental. Mas é a sensação. É a mesma sensação, você quer ver... Teve uma coisa que... Eu vou te falar uma coisa reveladora que mudou muito a minha cabeça. Um dia, eu acordei e não sabia meu nome. Me deu um sentimento meio kafkiano, sabe? Foi uma coisa louca. Tem uns antecedentes da ação, mas isso não cabe. Mas é esse lugar de perda da identidade mesmo. Essa sensação. É um pouco parecido - eu não sei se já aconteceu isso contigo?. Vou te falar uma coisa mais comum. Isso aqui é menos frequente. Você não saber seu nome. Mas aconteceu. Não foi um lapso, não foi um branco. Eu não sei se acontece contigo às vezes. Isso é mais comum. Você está andando na rua e, de repente, você esquece para onde está indo. Caralho, eu estou indo para onde mesmo? Menos radicalmente, você está falando uma coisa e "Caralho! O que que eu ia falar?". Essa perda da memória... Que, na realidade, ninguém perde a memória. A sensação da perda é porque ela está ali. Mas ela se recolheu. Eu fui gradativo para você. Falei do nome, falei do espaço e te falei da palavra, do sentido. Em escalas diferentes. Quando você vai para um lugar muito extremo que é o não reconhecimento do filho... Mas não é que eu não o reconheço. Não é a senilidade ou o Alzheimer. Eu estou cuidando da minha mãe que está com Alzheimer e ela ontem me ligou assim: "Oi, Ricardo, tudo bem? Eu estou esperando nossa mãe vir buscar a gente aqui. Está de noite". Ou seja, ela me confundiu. Ou sei lá. Eu estou falando confundiu, mas eu não sei se confundiu. Mas ela mudou de papel. Mas não é isso. Esse não reconhecimento do filho na carta é saber que ele é, mas não é. É uma torção. E ali está a saída. Uma saída não para um impossível, mas para um novo. Não é um novo universal. Mas para um novo. Que eu acho que é o papel da arte. Um novo. O que é a arte se não uma arte propositiva. É você tocar, apresentar coisas, perspectivas não vistas. Tem o mundo ordinário e o mundo extraordinário. O mundo extraordinário é o mundo da arte. Deve ser. Não por uma questão do belo ou da grande estética. Não é isso. Mas por uma questão da perspectiva metafísica da vida. A compreensão. As três perguntas básicas: onde estamos, para onde vamos e quem somos nós. Quem sou eu? Onde estou? Para onde vou? A morte, né? O tempo todo a morte está ali. A finitude.

GM: Você acha que essa desfronterização entre Ricardo e Pedro, pai e filho, também se reflete na estética do espetáculo? Uma desfronterização entre as referências de vocês dois?

RK: Olha só, interessante! Porque, isso que você está falando, no *Terra Desce*, é tão evidente. Eu vou falar um pouco do *Terra Desce* e depois a gente retorna aqui. O *Terra Desce* é um trabalho entre mim e Guida Vianna. Dois atores que estão trancados numa sala há 45 anos, ensaiando a mesma peça, que é uma história sobre a colonização. A questão do homem branco. Na realidade, é uma história sobre o primeiro mestiço do Rio de Janeiro, Joãozinho Carioca. É

a chegada do primeiro português com residência fixa aqui na feitoria do Rio de Janeiro, que era na Ilha do Governador. Ele é desterrado. Vacila lá com a frota. Faz uns roubos. E, como castigo, eles desterram esse cara aqui. Foi o primeiro branco com residência fixa, que se une a uma indígena, Maracajá, e eles têm um filho. Essa é a fábula como um desdobramento do Guanabara Canibal. Que, na realidade, é uma evolução do *Caranguejo Overdrive*. É uma trilogia deles lá. Na realidade, é uma tetralogia, porque começa com o *Cara de Cavalo*. E, no *Terra Desce*, são esses dois atores que estão há 45 anos, então tem uma questão geracional muito forte ali. E sobre a nossa capacidade de fabular essa história. Até por uma questão de lugar de fala, que é a discussão contemporânea do que pode e do que não pode. Se eu posso ou se eu não posso. Se a arte pode ou se a arte não pode. Tem uma discussão muito forte. E é um lugar sensível. E, num determinado momento do espetáculo, nós percebemos... O espetáculo é o tempo inteiro eu e Guida, eu e Guida, eu e Guida e tem lá uma personagem, que é uma indígena, que fica num lugar, numa espécie de uma inteligência artificial, só projetando umas coisas num telão. Que, na verdade, essa inteligência artificial transforma-se numa inteligência ancestral. E aí, num determinado momento, a gente saca que a gente só tem uma saída: vamos ao contemporâneo. E aí chega uma outra linguagem. Isso que você está falando no *Terra a Desce* é muito marcado. E não seria diferente, porque, quando nós, no *Tripas*, na realidade, eu acho que são dois campos de passagem. Tem algo de um bastão que vai e volta. Mas são duas culturas distintas que se respeitam ali. São países fronteirizos no tempo-espço. É a fronteira do tempo-espço. A fronteira se dá exatamente pela passagem do tempo. Então isso é muito marcado esteticamente do ponto de vista da cultura, da cidade. O Rio de Janeiro entra ali como relato. E o que que é contemporâneo ali? Contemporâneo é o que está acontecendo ali naquele momento e que está sendo revelado isso. É o que há de mais presente. Mas tem isso muito. Como tem uma abertura muito forte para o nosso encontro ali, aparece o universo do *Hey, amigo*, todo o discurso que está contido ali. É isso.

GM: Eu tenho pensado muito sobre espetáculos que colocam a masculinidade em xeque ou pelo menos essas fábulas da masculinidade. E aí, no texto, vocês trazem a questão do corpo. Do não reconhecimento do corpo por conta da perda de massa corporal. E aí tem a vaidade do ator e tal. E eu queria te ouvir sobre como fica para você isso em relação à masculinidade. Porque tem isso de uma das fábulas da masculinidade ser sobre o corpo viril, armadura. E, obviamente, o corpo frágil da doença não se encaixa nessa fábula. Como é que é isso para você no processo do espetáculo? Isso faz algum sentido? Ou não faz?

RK: Faz todo sentido, cara. Primeiro, assim, se a gente fala a palavra corpo destacada como um recorte, corpo é um objeto. E, quando você esse corpo adoece, e adoece dentro de um

sistema prisional que o hospital estabelece... Você está preso ali. E está manipulado. E está virado. Vira para cá, vira para lá. Num sentido, digamos assim, de um bem. Um bem a ser preservado. Para o bem isso.

GM: Um objeto do discurso do outro.

RK: Exatamente. Isso é muito claro. Então isso está no espetáculo, inclusive. Eu dei entrada com um corpo pesando 70 kg e saí com um corpo pesando 40 kg. A minha questão, quando eu saí de lá, não era mais uma questão dos meus objetivos de vida. Era uma questão de sobrevivência. Porque eu desaprendi a andar. A minha fisioterapia era andar daqui até ali. Porque o corpo não se aguentava. Isso foi uma coisa. Essa coisa de você reaprender a mobilizar as coisas. Em segundo lugar, tinha uma questão muito clara. A gente representa para um outro. Para dentro e para fora. As roupas que a gente veste. O modo que a gente corta o cabelo, que a gente deixa a barba. É como a gente se apresenta ao mundo. É como a gente quer ser visto. Você pode ser largado porque você está ignorando isso. Por várias motivações. Mas, em geral, a gente tem a questão da aparência. Como você quer ser visto. Como você quer que o outro te olhe. A gente tenta. Ou mesmo que isso não passe na cabeça, inconscientemente, isso é uma coisa manifesta. Você escolhe o teu jeito. Então, como as roupas não cabiam mais em mim, eu fiquei sem roupa. Eu vestia as roupas... Como aquele terno, eu não me reconhecia dentro. Eu tirava a roupa e me olhava no espelho: "Cadê minha bunda?". Eu não tinha bunda. Era osso. E aí conecta um pouco com aqueles corpos dos campos, que sempre são imagens muito fortes, sobretudo para mim que perdi toda a família nesse lugar. Então primeiro vinha uma coisa muito paranoica. Muito antidepressivo, muita coisa para segurar. Então, num primeiro plano, essa questão do corpo, desse corpo-objeto, vai para esse lugar que é um corpo restaurado, porque saído da oficina, mas que tem que reaprender sem ser criança. Então tem uma coisa muito concreta. Quando começa a melhorar um pouquinho, aí começa a entrar na vida mais real, mais concreta. "Caralho, eu sou ator. Eu sou professor. Eu não tenho mais voz. Eu não tenho mais corpo. O que será de mim?". Aí, assim, esse momento, para mim, é uma oportunidade que a vida te dá para você compreender a tua força de recomposição, a tua força de vontade de viver. Vontade de potência, numa terminologia mais nietzschiana. Você se põe a prova de mil maneiras. Eu tive que reconstituir meu corpo como? Me alimentando, comendo. As pessoas falam muito em processo de emagrecimento. Porra, é difícil engordar. Existe a coisa de você ter que cortar o alimento. Isso se não for uma questão metabólica. Uma questão de oralidade. E você ter que se alimentar com náusea? A náusea é uma parte que dialoga o tempo inteiro com isso que eu estou te falando. Eu fiquei dois anos da minha vida com náusea por conta desse corpo. Uma parte psíquica. Uma parte metabólica. Porque o corpo tem um estranhamento a esse

processo de engorduramento. Criar gordura. Não é criar massa muscular. Massa muscular é ir para a academia e ficar forte. Ali é um estágio anterior. Eu não tinha mais gordura. São aqueles resíduos de energia que a vida te demanda. Você vai queimando, queimando, queimando, queimando até que se morre de desnutrição. O processo de anorexia é esse. Eu fiquei sem voz. Porque voz é músculo. Você tem uma perda muscular total, você perde as suas cordas vocais. Então esse processo de reconstituição, num primeiro momento, é: "Bom, estou vivo. Eu tenho que me deslocar. Eu tenho que habitar". É um processo psiquiátrico e físico. Porque envolve alimentação, envolve a fisioterapia, a psiquê. Num segundo momento, é a retomada para a vida, laboral, obrativa. E aí já é um outro estágio, é um outro caminho. E é uma percepção muito foda. Porque você cai num lugar... As pessoas, quando ficam doentes... Você curou. Não curou. Você saiu do coma, ou saiu da fronteira. Recuou. Voltou. Todo o processo de reconstrução, aí é que começa. Porque você está no vazio. E, nesse vazio, o que que sobra, o corpo. O vazio espiritual, a desconstrução total dos seus parâmetros. Você não tem mais a roupa, você não tem mais o estilo. Sabe o que é você perder o seu estilo? Uma coisa é você criar o personagem, botar o figurino, se sentir muito bem fazendo o personagem e, terminou o espetáculo, você tirou e volta para si. Você não tem campo de volta. Não tem campo de fuga. Você tem uma alma descolada do corpo. E aí você fica totalmente colado nesse processo, olhando para as veias, para os ossos, olhando para tudo. Porque você só tem corpo para onde estar.

GM: E aí o teatro, mais uma vez, para retomar o que a gente falou, como esse lugar de reparação?

RK: Lá a frente. O teatro não passava. Primeiro um processo de angústia: perdi, perdi, perdi. Estou restaurando, restaurando, restaurando. Eu acho que vai dar para fazer. Vai dar, vai dar, vai dar. Vão fazer. Medo, medo, medo, medo. Tem medo. Muito medo. A gente falou sobre o medo.

GM: Eu fico pensando no lugar da reparação nessa pesquisa com corpos lá com o LUME. Essa pesquisa me soa também como um lugar de reparação. Teatro como abertura mesmo.

RK: Sim, sim, sim. Como território, como possibilidade. Como saída. Como entrada.

APÊNDICE E – Dramaturgia do espetáculo *O Espigão*, de Gabriel Morais

O Espigão foi escrita entre o final de 2019 e início de 2020, tendo sido publicado em formato digital no ano de 2021. Essa versão pode ser acessada em link disponibilizado nas referências bibliográficas. Todavia, no decorrer das temporadas realizadas nos últimos quatro anos, a dramaturgia sofreu diversas alterações e cortes. A versão apresentada aqui nesse apêndice é a mais atualizada, resultando das modificações sofridas durante a circulação do espetáculo no início de 2024, muitas delas, em íntimo diálogo com as reflexões realizadas nessa tese.

O EPIGÃO

Gabriel Morais

ATOR: Eu quero fazer um brinde e agradecer a vocês por terem topado o convite de estar aqui hoje. Quero dizer que, quando a gente tá assim, todo mundo junto, eu fico muito feliz. Acho que todo mundo fica. Não fica? Meu pai, por exemplo. Meu pai até chorou emocionado da última vez que conseguimos nos reunir assim, em volta da mesa. Nem parece que a gente viveu tudo o que viveu há pouco tempo atrás. Você vai dizer que eu não posso falar. Mas, por que não? Eu tô tranquilo com essa história e acho que a gente deveria ter tranquilidade para conversar. Por que a gente nunca conversou? Quer dizer, a gente conversou. Mas sempre no meio do olho do furacão, cada um tentando lidar como podia com tudo. Mas, conversar mesmo, a gente nunca fez! Claro que não somos obrigados. Mas, foram tantas coisas que eu acho que seria bom se a gente conseguisse ouvir a versão de. Não? Vocês não sentem necessidade de conversar? De olhar nos olhos do outro e perguntar: por que tudo aconteceu daquele jeito? Não? Eu sinto. Muita. Eu quero. É por isso que eu to fazendo este espetáculo. Eu sou artista. É o meu modo de reelaborar as coisas. Eu pego uma experiência de vida e coloco em cena. Não! Não vou expor ninguém. Mentira! Eu vou expor sim. Mas eu troco os nomes, coloco uns documentos falsos, eu te chamo de mamãe, mamãezinha, meu amor. Eu invento coisas que não aconteceram. Mas a verdade é que isso tudo aconteceu e eu acho que conversar pode ajudar de alguma forma. Tá bom! Já entendi. Vocês não querem falar. Preferem fingir que nada aconteceu. Que tudo sempre esteve bem. Que a gente deve deixar de lado, superar. Que a gente não foi atropelado e, de repente, tudo ganhou um sentido diferente. Que a gente sempre conseguiu se reunir em volta da mesa tranquilamente. Enfim. Eu não toco mais nesse assunto também. Saúde.

(Música. Ator tira o paletó e coloca o cinto de segurança de trabalho em altura)

ATOR: Hoje é segunda-feira, dia 20 de fevereiro de 2006. São 7:30 da manhã e eu tô dormindo. O meu fim de semana... É... Na sexta, a. (*escolhe uma espectadora*) Qual seu nome? A (*nome da espectadora*) é minha namorada (*Vai em direção a espectadora, entrega a corda presa no cinto e vai para trás dela*). Na sexta, você me chamou para ir na sua casa. Eu estava com muita saudade. Tinha uma semana que a gente não se via. Eu chego e te dou um abraço e um beijo. Mas, tinha algo estranho no seu abraço e no seu beijo. Eu perguntei “tá tudo bem? aconteceu alguma coisa?”. E você terminou comigo... Disse que era algo relacionado a sexualidade. (*tapinha no ombro*) A gente não tinha transado. Eu era inexperiente. Eu só tinha 18 anos. Eu era. Não... Não tenho problema nenhum em assumir. Eu era virgem e inexperiente e fui embora frustrado por não estarmos prontos pra transar. É isso. A (*nome da espectadora*) é minha ex-namorada agora. (*partitura da corda*) Eu te dei um abraço e um beijo, “eu te entendo. Está tudo bem. Fica tranquila que tá tudo ok, de boa. A gente vai se falando. Qualquer coisa me liga, me manda mensagem, me segura. Tá bom? Tchau”. (*De costas com a corda travada. Começa como quem apresenta coordenadas*) Da sua casa até a minha são uns 20, 25 minutos andando. Quando eu coloco os pés na rua e percebo que você não consegue me ver, eu choro. Eu choro da sua casa até a minha. 20, 25 minutos. (*Quebra*) E agora pode entrar uma música melodramática, que me acompanha por todo este percurso de choro e sofrimento juvenil pela cidade. (*Começa lento e cantando para si. Vai acelerando aos poucos*) “Olho a cidade ao redor”. Caminho a rua da sua casa, chorando, uns 100, 150 metros até a esquina. Depois eu viro à direita. Ando mais uns 50 metros. “Eu finjo ter calma a solidão me apressa”. Chorando chego numa pracinha e viro à esquerda. Depois, desço chorando uma grande ladeira. Ladeira que eu tinha subido sorrindo rapidamente poucos minutos antes, ansioso para te encontrar depois de uma semana longe. Passo em frente a uma igreja católica. Não entro. Não sou católico. Mas penso em Deus. Por que de tanto sofrimento, meu Deus? Eu sigo descendo chorando. São “tantos caminhos sem fim de onde você...” No fim da ladeira, tem um bar à esquerda. Não entro. Eu ainda não sou de beber. Mas uma cachaça cairia bem. Continuo. Sigo em frente. Chorando com “meu coração na curva batendo a mais de cem”, eu atravesso uma das principais avenidas da cidade. No meio da avenida, tem uma espécie de passarela. É um rio que foi coberto. As pessoas caminham em cima da passarela. E eu passo sem perceber se existem pessoas caminhando naquele instante. “Eu vou sair nessas horas de confusão”. Depois, tem outra praça, maior que a anterior. É a praça do estádio de futebol da cidade. “Gritando seu nome” chorando, eu viro à direita, no açougue que fica do lado de uma oficina que conserta bicicletas. Ando chorando mais uns 70 metros e viro na rua da minha casa à esquerda... “Quem sabe então assim”, chorando, “você repara em mim”. Outra ladeira. Eu moro no fim do primeiro quarteirão. Acho que demoro mais tempo pra

subir chorando este quarteirão do que o que gastei sorrindo no percurso para sua casa alguns minutos antes. *(Começar a correr e esguicha água no rosto)* “Corro de te esperar, de nunca te esquecer”... O que eu vou dizer pra minha mãe?, eu penso. O que se diz quando um namoro acaba? Há uma sensação de fracasso aqui. Eu choro e “as estrelas me encontram antes de anoitecer. EEEEEUUUU” moro num prédio com azulejos brancos e verdes, no segundo andar. Não tem elevador. Eu vou de escada, degrau por degrau, lentamente, com as mãos apoiadas nas paredes, chorando. “Olho a cidade ao redor, eu nunca volto atrás”. A porta de casa. “Já não escondo a pressa, já me escondi demais”. Eu entro... Você me olha, mãe. Eu tento falar. Choro. Você me abraça. “Eu vou gritar para todo mundo, eu vou pichar sua rua”. Você me diz algumas palavras que eu não lembro quais exatamente. Eu fico ali um tempo, no seu abraço. “Vou bater em sua porta de noite completamente...” *(Quebra, mas ainda correndo)* E agora a música melodramática pode sair, com o volume diminuindo bem devagar, até o choro desaparecer. “Quem sabe então assim, você repara em mim, quem sabe então assim, você repara em mim”

(Vai repetindo, diminuindo o volume e desacelerando até parar. De quatro, anda como um cachorro farejando, até chegar na espectadora que faz a ex-namorada. Permanece um tempo e desmonta. Vai até o flip-chart. Coloca um óculos de proteção e uma lanterna de cabeça. Inicia a apresentação da família. No lugar de fotos, os familiares são representados por imagens de cachorros, com exceção da irmã, que é uma gata).

ATOR: Minha mãe. Nasceu em Itaúna, interior de Minas Gerais. Segunda de quatro filhos: três mulheres e um homem. Meu pai. Nasceu em Pedra Azul, Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais. Segundo de quatro filhos: três homens e uma mulher. E a história dos dois, como eu me lembro, é mais ou menos assim. Meus dois avôss eram gerentes de banco e viviam mudando de cidade. A minha mãe morou em Vitória, Santo André, Juiz de Fora, Santos e Belo Horizonte. Já meu pai, morou em Formiga, Governador Valadares, Ituiutaba, Bom Despacho e Belo Horizonte. E é aqui, em Belo Horizonte, nos pés do pirulito da Praça Sete, na beira da Lagoa da Pampulha que os dois se conhecem com cerca de 15 anos de idade e começam a namorar. Mas meus avôs eram gerentes e eles continuam a mudar de cidade. Década de 1970. Não tem internet, nem celular, telefone fixo não era algo barato. Solução? Cartas! Que minha mãe guardou durante todos estes anos. Foram oito anos de namoro. Depois casamento. Quatro filhos. E meu pai sempre quis muito ter uma filha, uma menina, né? Mas, o primeiro a nascer fui eu. Depois? Meu irmão. Eu lembro de alguém me contar que quando o ultrassom falou que era outro menino, o meu pai não conseguiu esconder a frustração. Desculpa, gente. Isso não tem nada a ver com a história. O importante é que, depois que meu irmão nasceu, a minha mãe

engravidou muito rápido. E adivinha? O ultrassom não revelou o... a.... como é que fala mesmo, gente... Se era pênis ou vagina. Quando a mariah nasceu, minhas tias saíram correndo pra comprar roupas rosas. *(Vai virando as páginas do flip-chart e se depara com uma sequência de imagens repletas de objetos rosas)* Mais coisas rosas, rosas, rosas... E, por fim, depois de uns anos, minha irmã caçula chegou! Pronto! Família completa. Vocês têm ideia do quanto essa árvore alimentou meu imaginário sobre um relacionamento ideal? Nascer, crescer, encontrar alguém, se apaixonar, namorar, casar, ter filhos e pronto. Tudo resolvido!

(Música. Ator vira a última página do flip-chart e vemos uma carta. Ele pega um banquinho e se senta na frente do flip-chart)

ATOR: Hoje é segunda-feira, dia 20 de fevereiro de 2006. São 7:30 da manhã e eu to dormindo, mas fui acordado. E quando eu abro os olhos, a minha mãe tá na minha frente. Eu não to entendendo direito. Ela tá dizendo umas palavras que eu não consigo entender... E quando eu consigo: “Você sabia disso?”. Eu não lembro qual que foi o tom mesmo que ela usou para perguntar. *(Experimentando intenções)* “Você sabia disso?”. Não. “Você sabia disso?” Não. Você sabia disso? Não. Não. Eu não sabia disso. Eu não sabia da existência dessa carta, muito menos do que ela iria me dizer. E é aqui que tudo acontece, é aqui que tudo vira outra coisa. Eu sei que eu não ia mais tocar nesse assunto, mas. É que... Eu também não estava preparado...

(Áudio em off de carta. Ator apaga as luzes e acenda a lanterna de cabeça na cor vermelha)

Oi, Mariah. Como você tá? Eu quero muito te encontrar e conversar sobre tudo o que está acontecendo. Eu só penso nisso. Foi tudo tão rápido. Eu não tava esperando. E não sei muito bem como lidar. O que a gente pode fazer? Eu tô com tanta saudade de você. Ficar esses dias longe é muito difícil! Eu fecho os olhos e só me vem à cabeça eu e você, aquela música, seu cheiro, nosso beijo. Eu nunca senti antes o que eu senti com o seu beijo. Desculpa a minha indecisão, eu tava confusa, mas agora eu sei o que eu quero. Assim que chegar em Itaúna vou conversar com seu irmão e terminar com ele. Já já estou aí com você. Beijo! Saudade.”

ATOR: Vocês conseguem imaginar quantas vezes a imagem das duas juntas, uma música se repetindo na minha cabeça, as cabeças, as bocas se aproximando. Lentamente. E, quando o beijo vai acontecer, a imagem puf, sumia... Como fumaça. Quando foi que tudo aconteceu? A minha mãe me acorda, às 7:30 da manhã, perguntando se eu sabia disso. Daí, me pede pra não contar para a mariah que eu já sei de tudo. Que era pra contar só na sexta. Quatro dias depois. Porque a gente morava em Itaúna e a *(nome da espectadora)* em BH. E como ela vinha pra Itaúna só na próxima sexta. Quer dizer, elas não teriam tempo para combinar nenhuma história.

Eu não sei o que fazer. Eu sei que cada um foi lidando como podia com tudo isso. Mas as coisas foram acontecendo numa velocidade que fica difícil de colocar tudo em ordem. Onde está o foco do problema? *(Acende um pequena lanterna vermelha no flip-chart que ilumina a carta e muda a cor da lanterna da cabeça para luz branca, direcionando-a para os espectadores como em uma investigação)* Meus pais proíbem a mariah de encontrar a *(nome da espectadora)*, retiram celular, travam o telefone fixo com cadeado. Aí, claro, a mariah reage: mente dizendo que vai para um lugar qualquer e na verdade vai encontrar a *(nome da espectadora)*, arranja um celular escondido. E o foco? Alguém fala que é preciso processar a *(nome da espectadora)*. Processar... Mas por que processar? A *(nome da espectadora)* vai ser presa? Não. “Provavelmente vai fazer atividades sociais como pena”, minha mãe me fala. Qual o foco do problema? A minha irmã beijou a minha namorada e o pai dela fala que eu não fui homem de verdade. Um tio diz que a mariah só está com mulher porque não experimentou homem de verdade. Homem de verdade? O que é ser homem de verdade? Alguém me explica! Por favor! O que eu preciso fazer? O que eu preciso fazer pra ser homem de verdade? Que coisa cansativa isso de ser homem de verdade. Qual o foco do problema? E se fosse o contrário? E se um homem de verdade só está com mulheres justamente porque não experimentou outro homem de verdade? Ou se fosse meu irmão a beijar minha namorada? Ou ainda se fosse eu a roubar a namorada da minha irmã? Seria um homem de verdade? Processa? Ou faz festa? Por que onde está o foco do problema? Eu não consigo beijar outra pessoa sem pensar que você vai se arrepender e vai querer voltar pra mim. Eu não contei para os meus amigos. Eu não contei pra quase ninguém. É preciso proteger minha irmã. É preciso me proteger. Proteger de que? Como é que eu vou contar que eu fui traído? Como é que eu vou contar que fui trocado por uma mulher e essa mulher é minha irmã? É melhor não falar sobre isso. Daí, meu irmão está andando na rua, voltando pra casa. Um conhecido aponta para a mariah e fala: “Ta vendo aquela menina? Ela é tão bonita, né? Pena que é sapatão!”. Pena que é sapatão? Aí ele discute, fala que o menino deve estar equivocado, que aquela menina é irmã dele. Daí, ele chega em casa e conta pra minha mãe e só aí ela te conta tudo. Desculpa, gente. Eu não tô conseguindo colocar as coisas em ordem e explicar as coisas calmamente. Ela entra aqui em casa e eu saio. Ela se senta na nossa mesa de refeições e eu finjo que ela não está aqui. É um grande elefante branco sentado no meio da sala que a gente tenta esconder colocando um tapete por cima. Mas, qual é o foco do problema? Sério? Eu quero mesmo saber! Qual o foco? O foco! O foco! Foca!

(Vai desacelerando e colocando a lanterna dentro da boca. Volta para a imagem do cachorro. Pausa. Respiração. Bebe muita água)

ATOR: Durante muito tempo, eu não conseguia contar essa história. Mas, depois de um tempo, eu simplesmente comecei a falar. Quando alguém contava uma história muito bizarra, muito inacreditável, eu dizia: “Ah, isso é porque você não escutou a minha história”. E contava. Saía vomitando a história, os fatos, as lembranças... Eu dizia que eu e minha irmã temos o mesmo gosto para mulher. Que meus pais devem ser ótimos sogros. Um amigo disse uma vez que essa história era a história mais engraçada que ele já tinha escutado na vida! Mas, essa história... Eu confesso! Essa história não aconteceu. Né? Quer dizer, ela aconteceu, mas eu não lembro quase. A memória me engana, eu me perco das lembranças e as lembranças se perdem de mim. Eu não sei o que dizer. Essa carta, por exemplo, não é verdadeira. Existiu uma carta. Mas quem guardaria uma carta dessas. Minha mãe com certeza não. Eu inventei essa daqui com o que lembro de ter lido na carta verdadeira. Tem uns buracos aqui dentro da... Que... Umas imagens que se... Uns vazios... Não tem liga... Aaaahhh! Por isso que eu queria conversar. Eu entendi que, pra fazer isso, eu precisava conversar antes de tudo com minha irmã.

(Áudio de conversa entre ator e irmã. Enquanto isso, ator pega a corda presa no cinto e leva para outro espectador segurar)

ATOR (off): Oi, tudo bem? Vem cá! Será que você poderia me contar de novo a sua perspectiva da história.

IRMÃ (off): Ai, Gabriel, mas toda hora isso. Eu já te falei tudo o que eu tinha pra te falar. Eu vou começar a inventar hein?

ATOR (off): Não. Não precisa inventar não. Tá tranquilo!

IRMÃ (off): Agora é sério. Eu achei o nome ruim. “Espigão”, sei lá. Nem sei o que isso significa.

ATOR (off): Eu achei que poderia ser um nome bonito. Você não acha, não?

IRMÃ (off): Só na sua cabeça!

ATOR (para espectador): Eu achei mesmo que era um nome bonito. Porque Espigão é o ponto mais alto de uma serra ou de uma montanha ou de uma cordilheira. O ponto mais alto que divide o curso das águas da chuva. Tipo a Cordilheira dos Andes, sabe? Um espigão que corta a América do Sul do sul ao norte, dividindo as águas da chuva. Parte corre para o oeste até chegar ao oceano Pacífico; parte corre para o leste até chegar ao Atlântico. Espigão é um divisor de águas. Sempre olhei essa história como divisora de águas. A vida vem correndo numa direção, mas, de repente, toma sentidos inesperados. Vários, um para cada pessoa envolvida. Sentidos

de direção. Sentidos de significados. E sentidos de sentir mesmo. Aí a Paula leu o que eu tinha escrito, começou a me contar tudo da perspectiva dela, me mandou um tanto de material, fotos, bilhetes, cartas. Eu acho muito importante contar essa história do ponto de vista dela. Me solta! (*espectador solta a corda*) Vamos voltar no tempo! Final de 2005. Alguns meses antes do dia 20 de fevereiro de 2006. Algumas semanas antes de eu começar a namorar a (*nome da espectadora*). Estamos numa festa de 15 anos de uma amiga do colégio. (*pega um banquinho e se senta de frente para a espectadora-namorada*) Nós estamos sentados frente a frente. Você pode me dar as suas mãos? Somos apenas melhores amigos conversando numa festa. Você tá triste. E eu to te escutando. Mas há algumas semanas que uns dois ou três amigos e acho que minha mãe também estão botando pilha para eu ficar com você. Mas e seu te beijar, você não gostar e ir embora daqui, deixar de ser minha amiga. Mas as vozes continuam: “Beija! Beija! Beija!”

(*Atriz entra, interrompendo a cena*)

ATRIZ: Parou! Você não falou que ia contar a história da perspectiva da sua irmã. Voltou a falar de você. Tá enrolando.

ATOR: Peraí, mariah. Eu sei que você tá ansiosa e eu entendo a sua questão. Mas a sua história vai chegar. Mas, por favor, você não pode me interromper.

ATRIZ: Não. O que não pode é a minha história ficar pra depois. Não pode!

ATOR: Eu sei... É importante pra mim também. Você acha que eu não queria a família inteira aqui? Acontece que eu sou o único artista da família.

ATRIZ: Eu tô aqui. Eu sou a sua irmã.

ATOR: Eu não tô entendendo.

ATRIZ: O que que você não tá entendendo, Gabriel. É outra perspectiva. De mulher, sapatão... Um pouquinho diferente da sua.

ATOR: (*pausa*) Tá... mas você não sabe o que eu escrevi aqui. Não é simples assim!

ATRIZ: É simples, sim. Eu sei a história.

ATOR: Então eu vou propor uma coisa. Tá rolando aquela cena do beijo. Daí você entra mandando parar tudo aquilo. Eu me assusto sem entender o porquê que você entrou em cena do nada. E você começa a falar que tá tudo muito egocêntrico, voltado para mim e que eu não

vou conseguir nunca chegar ao meu ponto. Eu me defendo dizendo que estava quase chegando lá. Você responde que eu não sou capaz. E daí eu fico puto falando que eu sou capaz sim, que eu sei que tom dar ao meu espetáculo, que eu escrevi, ensaiei e me preparei e não vai ser você quem vai me dizer o que eu consigo e não consigo falar. Daí você vira e fala que eu não sou a melhor opção para narrar o seu ponto de vista, porque eu não sei o que é sentir na pele o que você sente e....

ATRIZ: Eu não tinha entendido essa parte!

ATOR: O quê?

ATRIZ: Gente, por favor! Vamos ouvir a sapatão falar! (*Silêncio*) Vai a gente quer ouvir.

ATOR: (*Depois de um tempo*) Aí eu vou me sentar, beber um pouco de água e você...

ATRIZ: E eu continuo, né? Como eu estava dizendo desde o começo. O que o Gabriel ainda não contou...

ATOR: Bi.

ATRIZ: Oi?

ATOR: Bi. A minha irmã me chama de Bi. Você tem que falar Bi!

ATRIZ: Ah, sim. Achei que você tava me chamando de Bi. Não sou. Mas tá, o que o Bi ainda não contou é que a irmã dele...

ATOR: Você.

ATRIZ: Eu?

ATOR: Você é a minha irmã. Você estava na festa.

ATRIZ: Tá, tá bom. Mas fica quietinho pra eu conseguir contar senão vai ficar difícil... Bom, o que o Bi ainda não se lembra é que eu também estou na festa de 15 anos. Eu tenho 13 anos e, para muita gente, eu sou só a irmãzinha do Bi. A (*nome da espectadora*) é amiga dele. E naquela festa foi a primeira vez que a gente se falou. (*Vai descrevendo a roupa, o cabelo, o cheiro da espectadora que “interpreta” a namorada*) Eu lembro da sua roupa... Lembro do seu cabelo... Lembro do seu cheiro... Eu te achava demais. Aí, eu não sei se você lembra, mas, na hora da valsa, eu estou em pé e você sentada. Eu coloquei as mãos por cima dos seus ombros e uma coisa diferente aconteceu comigo. Eu não sei o que é, deixei passar... Quando eu estou indo embora, eu vejo os dois sentados numa mesa, conversando. Ele está segurando as mãos dela e

eles estão se olhando com muita atenção. A (*nome da espectadora*) chora muito. Eu quero ajudar, mas meu pai já está do lado de fora me esperando. Buzinando. Eu vou embora, tô com uma sensação estranha. Eu me lembro que alguns dias depois, o Bi contou para minha mãe que tinha ficado com a (*nome da espectadora*) e a única coisa que eu consegui fazer foi me trancar no quarto. Não entendo a raiva que eu sinto. Uma sensação esquisita de traição. Bi, você sabe quantas vezes a imagem de vocês dois, nessa festa, a música tocando, as cabeças se aproximando, as bocas e o beijo de vocês ficou martelando na minha cabeça? Meu desejo é impedir esse beijo. “Quando foi que isso tudo aconteceu?” É o que você se pergunta, né? Vem ver! Foi aqui, foi nessa festa que tudo aconteceu. Tá aqui seu espigão. (*Atriz e ator param de frente para a espectadora e ficam um tempo olhando para ela*) E depois eu só quero ficar longe de vocês. Mas é simplesmente impossível! Porque vocês começaram a namorar e ficam em casa, conversando, vendo filme. (*Atriz joga as pernas no colo da espectadora, e ator leva uma tigela com bombons para as duas*) Daí a gente se aproxima e acontecem alguns carinhos diferentes que eu não entendo muito bem, mas ela me diz que é um sentimento maternal, de cuidado comigo. É horrível pra caramba não entender o que tá acontecendo comigo. (*Atriz derruba os bombons e começa uma partitura de rolamento no chão*) Eu amo essa família. Papai, mamãe, irmãos, irmã. Vocês têm ideia do quanto essa árvore alimentou meu imaginário sobre relacionamento ideal? Mas quem se encaixa? Meu pai sempre quis ter uma menina. E eu sou uma menina. Eu sou uma mulher. Eu sei que vocês sabem disso! Mas é que tem certas expectativas que esse modelo mulher joga na gente que tornam a coisa um pouco mais doloroso. Eu vou ficar no simples: nascer e usar vestidos cor-de-rosa, crescer e falar baixo, ter bons modos, não incomodar, me apaixonar por um menino de boa família, de preferência loirinho, cuidar desse namoradinho, casar com esse homem, ter um casal de filhos. E aí é como se tudo aquilo que eu comecei a sentir na festa fosse errado. É difícil explicar. (*Pega dois bombons. Dá um para a espectadora e come o outro. Ainda de boca cheia, fala*). Eu lembro que eu tinha um crush com um ator, Daniel de Oliveria, na época em que ele fazia Malhação. Aí uma vez, eu sonhei com ele e esse sonho foi se transformando no meu primeiro sonho erótico. Só que, no sonho, eu tava com a atriz que fazia o papel da namorada do Daniel de Oliveira...

ATOR: mariah, Essa não é da minha irmã não.

ATRIZ: Isso não é importante. Você entenderam? Teve uma época que eu tinha o cabelo bem curtinho, e aí na escola rolava uma brincadeira em que as outras crianças corriam na minha direção e perguntavam (*Atriz para muito perto do rosto de um espectador*): “Oi! Você é menina ou menino?”

(Ator acende um bastão de LED na cor rosa. Depois pega o violão e começa a tocar a música Quando te vi, de Beto Guedes. Atriz se senta no banquinho, iluminada pela luz rosa e ator se ajoelha na frente).

ATRIZ: A nossa família não é muito de fazer festa. Nunca foi. Mas na virada do ano para 2006, eu não sei porquê, resolvem fazer a festa do réveillon lá em casa. Eu. Meus irmãos. Amigos de todo mundo no terraço lá de casa. Nessa época, o Gabriel tá aprendendo a tocar violão e mesmo só sabendo 5 músicas, mas ele não pode ver uma rodinha. Antes da virada ele já começa...

(Ator e atriz cantam a música juntos e convidam os espectadores a participar. A música segue enquanto atriz fala)

ATRIZ: E aí um amigo dos meus irmãos se ajoelha e dedica a música para mim. Eu não sei onde enfiar a minha cara. Mas a *(nome da espectadora)* fica puta com essa situação e simplesmente fala que vai pro quarto dormir. *(Ator, ainda tocando violão, se deita no chão, e atriz deita por cima, levando consigo o bastão de LED)* Ela desce pro meu quarto, porque os meus pais não deixam ela dormir com o Bi, ela tem que ficar no quarto das meninas. E eu vou atrás, porque ela tá brava, tá puta, eu não tô entendendo nada, então me fala o que tá acontecendo, porque você tá falando assim comigo, eu não fiz nada. um beijo. de repente. um beijo quente, desajeitado, assustado, perigoso, gostoso pra caramba, como se fosse o primeiro beijo da vida. e é. A *(nome da espectadora)* não fala nada. Eu escorrego da cama para o colchão que está no chão e também não falo nada. Eu não consegui dormir à noite toda. Mal conseguia respirar. Agora vocês imaginam? Eu tentei guardar tudo, esconder tudo. E eu não sei como minha mãe encontrou aquela carta

(Atriz retira a carta da mão do ator e apaga a luz do bastão. Ator acende a luz do espaço. Os dois pegam um banquinho e se sentam lado a lado no meio da arena)

ATOR: mariah, vamos conversar! Hoje é 24 de fevereiro de 2006. Sexta-feira. São 12h30.

ATRIZ: Eu acabei de chegar da escola e almocei com a minha família, mas aí a minha mãe me chamou para conversa.

ATOR: mariah, vamos conversar.

ATRIZ: A gente vai até o quarto e ela fecha a porta. Eu me sento na cama já um pouquinho nervosa. Eu to com medo de levar uma bronca. Eu não sei o que eu fiz. Aí ela vai até o armário e pega uma coisa...

ATOR: Você pode me explicar isso?

ATRIZ: ...e me mostra a carta que a *(nome da namorada)* tinha escrito para mim.

ATOR: E eu sei que eu disse que ninguém guardaria uma carta dessas, mas ela só tinha 14 anos.

ATRIZ *(lendo a carta):*

"Irmãzinha... ,

*Ainda não sei como explicar o que aconteceu e nem o que eu tô sentindo. Tá tudo embaralhado: "isso nunca aconteceu antes... Como é que eu fui beijar uma menina? E ela é irmã do meu namorado! Como eu posso ter misturado tanto as coisas?". Eu nunca imaginei uma coisa dessas. Mas quando você me beijou eu percebi minha própria confusão. Mas isso não pode continuar acontecendo... Você só tem 14 anos, é uma menina. E eu sou namorada do seu irmão. Isso é loucura! Isso não pode e não vai acontecer outra vez. Foi um erro e precisa ficar em segredo. Vou terminar com seu irmão porque não é certo manter o namoro com ele. Pelo menos vai ajudar a gente a se azar... não me liga, não manda mensagem e nada mais! Toda essa loucura de história acaba aqui. Queima essa carta e se cuida. Você sabe o quanto eu gosto de você. Beijos, *(nome da namorada)*. Observação: Queime essa carta!"*

ATOR: Ela acabou de ler aos prantos. Não sabia se isso era certo ou errado. Só conseguia pensar que o que ela estava sentindo, não tinha sentido com mais ninguém. E olha que ela já tinha beijado umas 12 bocas de meninos por aí.

ATRIZ: Mas com a *(nome da namorada)* é diferente. O jeito que ela me beija. O jeito como eu me sinto quando a gente tá junto. Como assim mais nada pode acontecer?

ATOR: Não! Você liga. Você manda mensagem.

ATRIZ: Mas ela não responde.

ATOR: Aí você chora. Muito. E desce os dois andares do prédio que a gente mora e vai direto pra garagem.

ATRIZ: Lá tem um armário e eu fico lá dentro, sentada, com a Cássia, a nossa cachorrinha.

ATOR: E a única que pode te ouvir.

ATRIZ: Sim. E, pra ela, eu faço uma cena. Me jogo no chão, choro compulsivamente. Cássia, por que comigo? Eu não acredito que isso está acontecendo. E eu acendo fósforos e mais fósforos.

ATOR: Mas você não queima a carta.

ATRIZ: Não. Eu guardo no alto do armário, junto com vários outros bilhetes e cartinhas de amigas da escola.

ATOR: E fica no quarto.

(Ator e atriz falam juntos)

ATRIZ: E essa época foi uma merda. Eu voltava da escola, almoçava e me trancava no quarto. Eu não entendia o que estava acontecendo. E meus irmãos me zoavam porque eu só escutava Ana Carolina. E foi assim até a bomba explodir.

ATOR: Você voltava da escola, almoçava e se trancava no quarto. Ela acordava, tomava café, ia pra escola, voltava da escola e se trancava no quarto. Era assim todo dia... *(Começa a rir)*. Ana Carolina. E foi assim até a bomba explodir.

(Os dois se olham e voltam a se sentar nos banquinhos)

ATRIZ: Hoje é 24 de fevereiro de 2006. Sexta-feira. São 12h30. Eu cheguei da escola e almocei, mas não fui pro quarto. A minha mãe me chamou pra conversar.

ATOR: mariah, vamos conversar!

ATRIZ: E me mostrou esta bendita carta.

ATOR: Você pode me explicar isso?

ATRIZ: E eu também não lembro o tom que ela usou para me perguntar.

ATOR *(experimentando intenções)* Você pode me explicar isso?

ATRIZ: Não.

ATOR *(experimentando intenções)* Você pode me explicar isso?

ATRIZ: Não.

ATOR *(experimentando intenções)* Você pode me explicar isso?

ATRIZ: Não. Eu não posso. Eu não consigo pôr em palavras. *(Atriz se levanta e vai para trás do ator. Esconde o ator dentro do seu vestido)* Eu posso pedir desculpas. Eu posso dizer que eu sinto muito. Que não vai acontecer outra vez. Que eu te amo. Mãe, mamãezinha, meu amor... *(Simula quebrar o pescoço da "mãe")*. O que aconteceu em seguida? Foi um verdadeiro caos.

Todo mundo saindo um pouco de si. Minha mãe ficou desesperada e mostrou a carta para todo mundo. Mostrou a carta para as minhas tias. Mostrou a carta para a minha avó. E mostrou a carta para os pais da (*nome da espectadora*). Quando a (*nome da espectadora*) soube que eu não tinha queimado a carta, ela ligou lá em casa, gritou, xingou e a gente ficou um tempão sem se falar. Você lembra? Eu fiquei de castigo, sem poder sair de casa, sem celular, telefone fixo era trancado com chave. Você tá rindo? Minha vida ficou uma merda. Eu não consigo entender o que tá acontecendo. Não me concentro nas aulas. Não converso com ninguém. Mas também, tem alguém com quem eu possa conversar sobre isso?

ATOR (*baixinho*): Lésbica.

ATRIZ: O que foi que você disse?

ATOR (*um pouco mais alto*): Lésbica.

ATRIZ: Não entendi.

ATOR (*de uma maneira bem caricata*): Lésbica!

ATRIZ: A primeira vez que eu escutei essa palavra foi assim. Eu ainda não sabia o que significava. E sem saber, eu criei uma imagem de um ser mole, rosado, gosmento, pegajoso. Uma lesma. A palavra mais parecida com lésbica que eu conhecia. Um bicho nojento. Mas aí passou um tempo e os pais da (*nome da espectadora*) resolvem trazer ela de volta para Itaúna como castigo. Nessa época, o meu pai fez o que somente um pai pode fazer nessa situação: nada! Minha tia diz que eu to assim porque eu não sou mais a filha caçula, perdi a atenção e, por isso, me desviei para a homossexualidade. O pai da (*nome da espectadora*) fala que ela é lésbica porque nunca apreciou um bom pinto. (*Para algum espectador*) Você já apreciou um bom pinto? (*espera a resposta e interage*) Meu tio sugeriu contratar um homem adulto para me comer para eu ver o que é bom de verdade. Qual é o foco do problema? Porque eu ficar com uma mulher é um problemão, mas alguém sugerir que um homem pra comer uma menina de 14 anos, tudo bem? (*Atriz coloca a música I can see clearly now, de Jimmy Cliff, no celular. Para ator*): Vamos tomar uma cerveja? (*Ator leva a cerveja*) Com o tempo, meus pais acham que a gente desistiu e afrouxam a vigilância... Aí a gente começa a se encontrar. Uns 10, 15 minutos só, mas quase todo dia. E a gente começa a se conhecer mais, a experimentar como as coisas acontecem numa relação entre mulheres. Sem ninguém saber. E no meio dessa confusão, a gente vive a nossa primeira vez. E a segunda, e a terceira, e todas as centenas de vezes que

vieram depois, foram 7 anos de namoro e eu ainda fico sem ar quando lembro dessa história toda.

ATOR: Ah, isso aí minha irmã falou mesmo.

ATRIZ: O que?

ATOR: Que chega faltar o ar quando lembra de toda essa história. Porque essa história toda acontece em uma cidade pequena, Itaúna, no interior de Minas.

ATRIZ: Você vai começar de novo.

ATOR: É só uma informaçãozinha.

ATRIZ: Então, vai.

ATOR: Eu não sei quem aqui é de cidade pequena, mas sabe aquela cidade em que todo mundo fica te perguntando: “você é filho de quem, neto de quem?”. Então Itaúna é assim. Então as duas tinham que ficar namorando escondidas dentro de um carro e escutando um programa antigo de rádio, chamado...

ATRIZ: *Good Times! (Ator segue falando baixo com um espectador, enquanto atriz toma o centro da cena)* E eu demorei pra caramba pra perder o medo. Eu demorei muito pra entender que uma mulher beijando outra mulher não faz o mundo parar. A rua continua acontecendo. Uma mulher para amar outra mulher, é preciso cortar as unhas. Eu aprendi. Eu aprendi porque é isso que a gente faz. A gente, eu digo, eu, você, você, você. A gente aprende. Na penumbra, nas brechas. A gente aprende fazendo, experimentando. E a gente gosta de experimentar. O gosto do mergulho no mar. O cheiro do cigarro em alguns casacos. O caminho de algumas peles, de alguns pelos. E o som das risadas das nossas amigas. Esse a gente aprende e decora. E aí tem você e eu (*atriz puxa o ator para o centro da cena e os prende com uma corda*). Você e eu, aqui, hoje, agradecendo pelos nossos fracassos. Celebrando os nossos fracassos. Insistindo em fracassar. Reunindo com mais gente fracassada. Gente que sabe que o mundo pode até não parar, mas alguma coisa suspende, muda de lugar. Por isso que a gente insiste em contar essa história. É por isso que a gente conta essa história mais uma vez, mais uma vez, outra vez, outra, outra, outra, outra, outra, outra, outra, outra, outra... Até que entendam, de uma vez por todas, que o que está acontecendo no meu corpo é uma festa e, se você quiser, vem comigo. Eu vou dançar! (*Atriz e ator se jogam corpos para trás e ficam presos pela corda que conecta seus corpos. Black-out*).

FIM.