UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

QUANDO UMA BIXA PERIFÉRICA FAZ TEATRO OU QUANDO O TEATRO FAZ UMA MONSTRA

GRETA TOMAZ LOPES

São Paulo – SP

Junho de 2017

QUANDO UMA BIXA PERIFÉRICA FAZ TEATRO OU QUANDO O TEATRO FAZ UMA MONSTRA

Dissertação apresentada à Universidade ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO" como exigência parcial para aprovação de título de **Mestra em Artes**, na área de conhecimento de Arte e Educação, na linha de pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural. Orientadora: Profa. Dra.: Carminda Mendes André.

São Paulo – SP

Junho de 2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

L864q Lopes, Greta Tomaz, 1987-.
Quando uma bixa periférica faz teatro ou quando o teatro faz uma monstra / Greta Tomaz Lopes. - São Paulo, 2017.
169 f. : il.

Orientador: Profª. Drª. Carminda Mendes André.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Identidade de gênero. 2. Teatro. 3. Performance (Arte).
I. André, Carminda Mendes. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792

BANCA EXAMINADORA

_____

Profª. Dra. Carminda Mendes André

_____

Profª. Dra. Lúcia Regina Vieira Romano

_____

Profa. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio

AGRADECIMENTOS

Eu agradeço primeiramente à ~~Deus~~ minha mãe Maria Aparecida Tomaz Lopes, que me ensina diariamente o que é vitalidade e brilho no olhar para a vida. Ao meu pai, Roberval Lopes que mesmo não estando mais presente nessa loucura que é viver, me ensinou o prazer da leitura e o amor por Clarice Lispector.

Às minhas companheiras de cena Tatiana Monte e Vanessa Rosa que aprenderam junto comigo e me ensinaram tudo que eu sei de teatro até hoje.

Às minhas irmãs Carolina Tomaz e Priscila Lopes que aguentam minhas crises e tentam entender essa coisa bixa que eu sou todo domingo nos almoços de família.

À minha orientadora Carminda Mendes André que topou as mudanças de rumo que a pesquisa foi tomando e teve a coragem de bancar esse tema ao meu lado.

À professora Lúcia Romano e ao professor Juliano Casimiro que foram fundamentais durante a minha qualificação e tiveram a delicadeza de olhar minha pesquisa com cuidado e atenção devida.

À todo o elenco do espetáculo “Grajaú Conta Dandaras, Grajaú conta Zumbis” que estiveram ao meu lado durante a pesquisa me ouvindo e refletindo comigo: Fabiana Pimenta, Janaina Soares, Fernanda Nunes, Carmem Soares, Cristiane Rosa, Lucas Bernardo, Felippe Peneluc, Paulo Araújo, Daniel Silva, Paulo Henrique Sant´Anna, Leandro Sequelle e Carlos Lourenço.

À todas as bixas, sapatonas, gays, travestis, caminhoneiras, viadas e mulheres do Grajaú que me ensinam, sentadas na sarjeta e com um copo de cerveja na mão, a dor e a delícia de ser quem se é.

RESUMO

Como se dão as questões de gênero e sexualidade nas criações artísticas? Em que aspecto o teatro pode ser uma possibilidade pedagógica de descoberta da sexualidade sendo, ao mesmo tempo, disparadora de processos criativos? Como uma artista bixa da periferia de São Paulo pode fazer da sua experiência de vida um ato de pesquisa ação? Pode o teatro tornar-me uma monstra? A proposta dessa dissertação é uma espécie de auto biografia crítica sobre os processos artísticos vividos por mim ao longo dos 13 anos de existência da Cia. Humbalada de Teatro. Para refletir sobre estas perguntas escolho três personagens que realizei durante esses anos. A primeira delas é Madame Irma do espetáculo “O Cidadão Perfeito”. A segunda é “Mãe-Pai” da peça “À margem” e a última “Brunette” persona que permeia a peça “Grajaú Conta Dandaras, Grajaú Conta Zumbis”. Ao longo das páginas destrinchei cada uma e intercalei com capítulos que envolvem reflexões sobre gênero, sexualidade e sobre autoras e autores que li durante a pesquisa, como Judith Butler, Beatriz Preciado, Michel Foucault, Boaventura de Sousa Santos, Guacira Lopes Louro, Sarah Salih, Bell Hooks, Hija de Perra, Berenice Bento e Ileana Diéguez Caballero. A forma como escolhi revelar a pesquisa é por meio de capítulos curtos e fragmentados; assim como funciona meu pensamento e assim como ainda funciona minha descoberta da sexualidade e da minha própria existência no mundo.

Palavras-Chaves

1. Gênero 2. Performatividade 3.Teatro 4. Arte

RESUMEN

¿Cómo se dan las cuestiones de género y sexualidad en las creaciones artísticas? ¿En qué aspecto el teatro puede ser una posibilidad pedagógica de descubrimiento de la sexualidad siendo al mismo tiempo desencadenadora de procesos creativos? ¿Cómo una artista *bixa* de la periferia de São Paulo puede hacer de su experiencia de vida un acto de investigación acción? ¿Puede el teatro convertirme en una monstra? La propuesta de esta disertación es una especie de autobiografía crítica sobre los procesos artísticos vividos por mí a lo largo de los 13 años de existencia de la Cia. Humbalada de Teatro. Para reflexionar sobre estas preguntas, elegí tres personajes que monté durante esos años. El primero de ellos es Madame Irma del espectáculo "El Ciudadano Perfecto". El segundo es "Madre-Padre" de la pieza "Al margen" y el último "Brunette" persona que impregna la pieza "Grajaú cuenta Dandaras, Grajaú cuenta Zumbis". A lo largo de las páginas *destrincheré* cada uno e intercambié con capítulos que involucran reflexiones sobre género, sexualidad y sobre autoras y autores que leí durante la investigación, como Judith Butler, Beatriz Preciado, Michel Foucault, Boaventura de Sousa Santos, Guacira Lopes Louro, Sarah Salih , Bell Hooks, Hija de Perra, Berenice Bento e Ileana Diéguez Caballero. La forma que he elegido para revelar la investigación es a través de capítulos cortos y fragmentados; tal como funciona mi pensamiento y tal como aún funciona mi descubrimiento de la sexualidad y de mi propia existencia en el mundo.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO OU O TEATRO ME DESVIRGINOU!.....01
2. VAMO ORGANIZÁ O PAJUBÁ!.....03
3. PRA QUEM ESCREVO?.....04
4. NUNCA ESQUECER... LAURA VERMONT.....07
5. MINHA INFÂNCIA.....08
6. BUNDA NO CONCRETO!.....11
7. NUNCA ESQUECER... VERA VERÃO.....15
8. A GENTE QUERIA SER RÍDICULA.....16
9. RESUMINHO DAS PESQUISAS E DOS ESPETÁCULOS DA CIA HUMBALADA.....20
    - 9.1 O filho mudo do fazendeiro – 2004.....20
    - 9.2 Em busca da felicidade – 2005/2006.....22
    - 9.3 O cidadão perfeito – 2007.....25
    - 9.4 O menino sem imaginação – 2008.....26
    - 9.5 A Vinda da família real – 2009/2010.....28
    - 9.6 Não tem ninguém com esse nome! – 2011.....30
    - 9.7 Tudo está organizado para que nada aconteça – 2012.....32
    - 9.8 Antígona, a mulher marginal – 2013.....34
    - 9.9 À margem – 2014/2015.....37
    - 9.10 Periferia Trans – 2015.....38
    - 9.11 Grajaú conta Dandaras, Grajaú conta Zumbis – 2016.....41
    - 9.12 Galpão Cultural Humbalada.....43
10. NUNCA ESQUECER... MISS BIÁ.....47
11. MADAME IRMA OU A *DRAG QUEEN* PROFANA.....48

12. NUNCA ESQUECER... HIJA DE PERRA.....58
13. EPISTEMÊOQUÊ?.....59
14. O QUE TEMOS ENTRE AS PERNAS, ENTRE OS OMBROS, ENTRE AS ORELHAS.....68
15. SABE A MINHA IDENTIDADE? NADA A VER COM XOTA E PAU.....71
16. NUNCA ESQUECER... LINN DA QUEBRADA.....75
17. MANIFESTO UTÓPICO DA BIXA ESTRANHA.....76
18. FUCÔ, ME LAMBE!!!.....79
19. NUNCA ESQUECER... LACRAIA.....85
20. ANDA QUE NEM HOMEM! OU A PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO.....86
21. ÊÊÊÊÊPAAAA, BIXA SIM BEU ABOR!.....93
22. O TABU DA HOMOSSEXUALIDADE E A HETEROSSEXUALIDADE MELANCÓLICA.....94
23. PAUSA PARA COLORIR.....97
24. PAIS OU MÃES, É QUESTÃO DE OPINIÃES.....98
25. NUNCA ESQUECER... SUSY SHOCK.....113
26. QUEM É QUE VAI COMPRAR ESSA BRIGA?.....114
27. E ESSA SENSAÇÃO?.....116
28. NUNCA ESQUECER... DANDARA DOS SANTOS.....117
29. UMA DIREÇÃO HISTÉRICA!!!.....118
30. NUNCA ESQUECER... TATIANA MONTE E VANESSA ROSA.....126
31. A BIXINHA DA ESCOLA ESTÁ EM BUSCA DE TÁTICAS PEDAGÓGICAS TRANS-SAPA-BIXA.....127
32. CONCLUSÃO 1: BRUNETTE, QUANDO A PERSONAGEM VIRA A VIDA!.....136
33. CONCLUSÃO 2: UMA CARTA DA MONSTRA.....150
34. CONCLUSÃO 3: NUNCA ESQUECER... BRUNETTE.....155

35. BIBLIOGRAFIA.....156

“Serei um monstro sexual normalizado pela academia dentro da selva de cimento? Serei um homossexual empetecada, feminina, pobre, com inclinação sodomita capitalista? Ou serei um corpo em contínuo trânsito identitário em busca de prazer sexual?”

(Hija de Perra – PERRA, 2015. P.295)

“As palavras são vasos cheios de experiência que transbordam do recipiente. As palavras designam a experiência; não constituem a experiência. No momento em que exprimo o que vivenciei exclusivamente em pensamento e palavras, a experiência se foi: secou, está morta, é um mero pensamento. Por conseguinte, o ser é indefinível em palavras e só comunicável pela comunhão da minha experiência”

(Erich Fromm – FROMM, 1980. P. 97)

1. INTRODUÇÃO OU O TEATRO ME DESVIRGINOU!

A gente tinha acabado de sair da aula de teatro na antiga Casa de Cultura de Interlagos em frente ao CEU Cidade Dutra. Nos conhecemos durante os encontros. Eu devia ter 17 anos, ele devia ter 15. Fomos até a sua casa. Não tinha ninguém por lá. Éramos uma espécie de namoradinhos. *Crushs*. Da sala fomos pro quarto. Eu com uma vergonha imensa do meu corpo. Ele solto, aberto, livre, sorridente. Tiramos a roupa e nos chupamos. Pela primeira vez na vida alguém me chupava. Se nos palcos eu era virgem, na vida o teatro havia me desvirginado.

****

A escrita desta dissertação é o resultado de uma pesquisa que envolveu uma reflexão intensa sobre a minha própria sexualidade e a maneira como o teatro da Cia. Humbalada influenciou nisso tudo. E mais ainda, a maneira como a minha sexualidade e as minhas questões de identidade de gênero influenciaram também o teatro da Cia. Humbalada.

Toda a história da Cia. é quase eu mesma. Fiz da Cia. Humbalada minha vida. Fiquei noites sem dormir. Perdi almoços de família. Beijei pessoas. Casei com uma pessoa que dela fez parte. Me separei depois. Sou padrinha do filho de uma das atrizes. Fiz sexo escondido dentro de nosso Galpão. Fiz amigas pra uma vida inteira dentro desta Cia. O teatro me desvirginou em quase tudo. A Cia. Humbalada me constituiu enquanto sujeito. E eu, essa sujeita monstra, a constituo também. O teatro me faz e eu faço o teatro.

Com isso, a pergunta que atualmente me rege é: em que medida e como se deram as questões de gênero e sexualidade nas criações artísticas da Cia. Humbalada? Em que aspecto o teatro foi uma possibilidade de descoberta da minha sexualidade e em que aspecto minha sexualidade foi disparadora de processos criativos dentro da Cia. Humbalada? E ainda, e nesse sentido, como a experiência coletiva da Cia. Humbalada se tornou um processo pedagógico para a minha existência enquanto artista e enquanto bixa?

Assim, pra refletir sobre estas perguntas escolhi três personagens que realizei durante esses 13 anos. A última prefiro não chamar de personagem, mas de persona.

A primeira delas é Madame Irma do espetáculo “O Cidadão Perfeito”. A segunda é “Mãe-Pai” da peça “À margem” e a última “Brunette” persona que permeia a peça “Grajaú Conta Dandaras, Grajaú Conta Zumbis”.

Ao longo das páginas destrinchei cada uma e intercalo com capítulos que envolvem reflexões sobre gênero, sexualidade e sobre autoras e autores que li durante a pesquisa. De forma fragmentada. Assim como funciona meu pensamento e assim como ainda funciona minha descoberta da sexualidade no mundo. Aos trancos e barrancos.

2. VAMO ORGANIZÁ O PAJUBÁ!

Bee, falando sério, eu não quero fazer a Kátia cega com ninguém aqui. Pra falar a verdade não tô escrevendo tudo isso aqui só pra ganhar aqué ou coisa do tipo... Não sou truqueira! Eu não aquendo nem a neca, que dirá a verdade.

Me arrisquei sem carão nessa buatchy que chama academia mas com medo de cagá linda no maiô rosa. Respiro fundo pra não passar cheque com os que sabe escrevê e lê bunito.

E respeito profundamente as amapôa, os boy, as barbie que cruzo pela academia nos banheirão... Acho tudo! Acho babadeira essa gente.

Não quero gongá ninguém não. Principalmente as racha. Delas eu tenho é orgulho e me inspiro nessas viada filha da mãe de inteligente. Se for pra xoxar alguém prefiro xoxar os cafuçu ou os macho escroto.

Então pra começar esse babado aqui, bora organizar o pajubá. Não quero dar a elza nos que me seguem na militância e nem fazer por menos. Meu edi é forte e aguenta o tranco. Já tô velha, tipo Irene. As próximas páginas que vocês vão ler é uma forma que eu consegui de organizar os pensamento tudo. Gata, eu arrumei o picumã e me joguei nessa escrita. A senhora me respeita!

O babado é o seguinte. O que você vai encontrá aqui é uma espécie de auto biografia misturada com a pesquisa de teatro da Cia. Humbalada. Aquela saladinha goxtosa que eu sei que tu curte nas merendeira do bairro! Tá boua!

Aos poucos cê vai entendendo como funciona o bapho. São capítulos curtos e fragmentados. Fiz assim porque como não sou obrigada a nada, resolvi fazer do jeito que minha cabeça funciona! Vai dá tudo certo. É só ir acompanhando os entendimento. Não faz a loca comigo que eu bem sei onde a senhora anda fazendo atendimento, te conheço! Não faz a pêssega na hora de ler...

Tá. Chega. Vamo começar porque senão muita beleza jogada assim no ventilador, é desperdício. Pega o grita da pantera: UAAAAAAAAAAU!

3. PRA QUEM ESCREVO?[1]

Tudo que vocês vão ler aqui, nasce do ponto de vista da bixa estranha. Eu escrevo do ponto de vista da bixa marginal.

Eu escrevo pra bixinha pão com ovo, pra bixa estranha, pra bixa preta, pra afeminada, pra aquela que ninguém quer comer e quando come é subjulgada, é posta de canto, é colocada como uma "coisa", uma coisa que pode ser tanto um troféu, ou seja, um bibelô para os amigos, ou como um lixo no canto da sala.

Eu escrevo para as bixas marginais, para as sapatonas que nunca se identificaram com esta tal feminilidade criada pelo mundo dos homens, eu escrevo para aquelas que demoram duas horas de sua casa para poderem viver sua sexualidade no centro da cidade. Para aquelas que precisam sair de suas casas para serem aceitas longe de suas famílias tradicionais. Para aquelas que são expulsas de casa. Para aquelas que não têm pai. Para aquelas que apanham do seu pai.

Eu escrevo para aquelas que não tem religião, para aquelas a quem a misericórdia de Deus nunca existiu. Para a transexual crucificada.

Eu escrevo para as travestis analfabetas ainda que elas não consigam me ler. Para as bixas que ninguém quer casar. Para as bixas que nem casar querem.

Eu escrevo para as bixas que ao saírem de suas casas se deparam de um lado com igrejas a cada esquina e do outro com botecos. Botecos frequentados por homens com pau, que bebem, bebem, bebem e chegam em casa para beberem suas esposas. Eu escrevo para as suas esposas.

Eu escrevo para aquelas que nasceram com pau e se reivindicam mulheres, para aqueles que nasceram com buceta e se reivindicam homens, para aquelas que se reivindicam o que bem desejam. Escrevo para aquelas e aqueles que simplesmente se reivindicam.

[1] Este texto tem uma inspiração forte e claramente abusiva dos textos de Virginie Despentes (DESPENTES, 2006). Eu lambo, engulo e regurgito suas palavras. De seus textos nasce esta espécie de prólogo.

E por isso também escrevo para as mulheres com buceta, para estas mulheres a quem o mundo masculino sempre negou sua fala, seu pensamento e seu modo de existir. Para as mulheres mães que sabem que ser mãe não é tão sublime quanto se pinta. Para as mulheres que não querem ser mães. Para a mulher preta que luta pela sua não objetificação. Para aquela mulher indígena que aponta os dedos na cara do branco e diz “esta terra é minha também!”. Eu escrevo para as mulheres que ainda não conhecem o que é ser feminista mas mesmo assim são. Para as mulheres feias, velhas, sujas, sem dentes, taradas, ninfomaníacas, as mal fodidas, para aquelas que foram expulsas do mercado da moça virgem.

Eu escrevo também para as mulheres que passaram pela minha vida. Para minha bisavó que morreu aos 87 anos no interior de Minas Gerais e que andava descalça na roça. Para minha vó que aprendeu a ter prazer em passar roupa e o fazia com uma alegria no olhar que só a condição de ser mulher poderia explicar. Para uma das minhas tias, que era gorda, apanhava do marido e fazia um carinho em meu cabelo que até hoje não encontrei outro alguém capaz. Para minha mãe que aprende diariamente o prazer de ser viúva. Para as minhas irmãs que ainda sonham em ser as mulheres que desejavam ser aos 15 anos. E para meu estado mulher, que está aqui, ainda que dilacerado, dentro de mim.

Eu escrevo para a bixa gorda, a bixa louca, a bixa monstruosa.

E escrevo para essas bixas pelo simples fato de eu também sê-las. Ou melhor, pelo fato de eu me *torná-las* cotidianamente.

Tento ser feliz como sou, essa coisa-corpo que sou, mais desejante do que desejável. Essa coisa que é melhor só ser amigo do que amante. Essa coisa que a família não sabe explicar no almoço de domingo. Essa coisa que vira silêncio constrangedor quando entra no trem. Essa coisa que tira foto empoderadora no facebook mas chora a noite na cama. Essa coisa que aprendeu a ouvir depois do sexo que no fundo era tudo uma aventura.

Eu bem sei que existem os gays limpos. Os gays que se vestem na “moda”. Os gays que conhecem a cultura norte americana. Os gays que sonham em casar e constituir uma família, com sua bela casa e seus cachorros. Os gays ativos. Os gays

passivos. Os que lutam por andar de mãos dadas no shopping center. Eu os admiro. E falo isso com sinceridade. Mas definitivamente eu não sou nenhum deles. Eu falo como o proletário da homossexualidade. Eu falo como a faísca da bomba de gênero.

Sou portanto muito mais Vera Verão do Grajaú do que Lady Gaga norte americana.

Porque a ideia do gay branco, sedutor mas não afeminado, que transa com homens mas não os beija em público, que não é obsessivo com o corpo mas malha três vezes por semana, esse gay branco que é amigo da sogra, que tem uma sogra, que sorri com seu sorriso branco para seus vizinhos brancos, esse gay branco engenheiro, designer, publicitário, vencedor. O gay de 50 anos que tem botox no rosto mas bem de leve para não parecer que tem botox no rosto. Esse gay branco que nos esfregam na cara para que pareçamos iguais, eu nunca encontrei. Tenho receio até que ele não exista! Que seja um ET.

Escrevo para os e as marginais porque enquanto houver travestis morrendo simplesmente por serem travestis, me parece distante a possibilidade de uma escrita para o centro.

4. NUNCA ESQUECER... LAURA VERMONT

Nunca esquecer de Laura Vermont, travesti morta, espancada por cinco homens em 20 de junho de 2015 na periferia leste de São Paulo. Hoje o Centro de Cidadania LGBT Laura Vermont da Zona Leste recebe seu nome.



5. MINHA INFÂNCIA

Quando eu era pequeno, tinha os meus 5 ou 6 anos, morava em uma casa com o chão de tacos. Minha maior felicidade eram os dias em que minha mãe encerava o chão. Eu e minha irmã “do meio” colocávamos meias e íamos fazer uma das coisas que mais gostávamos: dançar. Nós colocávamos a música do HeMan, da Turma do Balão Mágico (eeuuu teenhooo a força!! Sou invencível!!!), e dançávamos loucamente. Tenho até hoje gravados, vídeos que meu pai fazia de nossa felicidade em dançar. Hoje, quando assisto – além daquela “vergoinha” de se ver na tela – me pergunto: quando foi que parei de dançar “assim”? É deste “dançar assim” que gostaria de falar. É deste assalto da própria corporalidade que desejo escrever. Que forças e poderes são esses que nos fazem nos alijar de nosso processo de entendimento do mundo por meio do corpo, do movimento e, sobretudo, da sexualidade?

O prazer que eu sentia ao dançar aquela música, o gozo em realizar os meus movimentos, a sensação de liberdade, o gesto sem intenção representacional: simplesmente um corpo em movimento no espaço. Mas se era só isso, se era apenas um corpo em movimento, de onde nascem as forças repressoras capazes de qualificar e de dar nome aos meus movimentos? Viadinho. Bixinha. Menininha... Mas, não era apenas um corpo dançando?

No fundo, tenho a impressão que eu sempre soube que a feminilidade era o que me interessava. Era como se as pessoas me apresentassem dois mundos: um, masculino. Outro, feminino. No primeiro eu deveria ser forte, rápido, dar em cima das meninas e sempre gostar de falar de futebol com meu pai e meus tios. No outro eu podia pentear os cabelos das meninas, brincar de boneca, sorrir sem medo, não empurrar e nem bater em ninguém. Ainda que hoje eu saiba que tudo isso pareça ser uma espécie de estereótipo dos gêneros, eu posso dizer que do lado do feminino, eu podia ser plena.

Eu sabia que eu era uma criança viada. Esse termo “criança viada”, hoje, refutado por uns e legitimado por outros, me parece tão libertador e feliz. Quando falo

em “criança viada”, não me refiro a minha orientação sexual. É como se “ser viada” fosse uma reivindicação de existência. Criança viada tem mais a ver com identidade, com a maneira como ela se olha no mundo. O que observo enquanto criança viada é aquela criança que se coloca no mundo pela perspectiva do que é o feminino. É aquela criança que se expressa pela feminilidade que a sociedade inventou. Nesse sentido, criança viada é muito mais uma maneira como a criança olha o mundo do que uma análise de sua sexualidade - até porque eu não teria capacidade e nem vontade para isso.

E eu, nos tacos lustrados pela minha mãe em meios aos passos do HeMan, mexia minha crista ilíaca de forma circular. Usava os meus apoios fazendo giros com a cabeça. Chutava o ar com força e vitalidade. Outras crianças de hoje – que certamente seriam amigas minhas – criam saltos com tijolos e dançam Beyoncé. Outras realizam desfiles com vestidos criados com retalhos e lixo. Outras criam dramaturgias próprias, textos, novelas no Youtube. Outras fazem paródias e misturam música do Belém do Pará com músicas norte americanas. Outras dublam músicas e fazem seu “*lip sync*”. E outras e outras e outras tantas... Isso não é criação de conhecimento? Não é forma de pensar e reescrever o mundo?

Nessa reescritura da vida e do mundo uma coisa eu fui crescendo e percebendo, era de que essa aproximação pelo feminino me era proibida. Havia uma espécie de peso nas costas e um fantasma social que me assombrava prontamente assim que algum pensamento meu perpassava pela ideia de viver pela ótica do feminino. Uma espécie de um violento silêncio que me dizia muitas coisas. Me dizia muito mais do que eu não podia ser, do que aquilo que eu podia. Eu sabia o que eu não podia.

Eu me lembro até hoje quando ainda na pré escola, minha mãe me colocou numa escola pública chamada Escola Estadual Afrânio de Oliveira, próxima do passa rápido do Rio Bonito, pertinho onde hoje é a atual Subprefeitura da Capela do Socorro. E no primeiro dia de aula, um dos meninos da minha sala abaixou as calças e mostrou o pinto pra mim. Eu sinto até hoje o susto que levei. Aquilo foi tão violento e assustador que eu voltei pra casa chorando e pedindo para nunca mais voltar pra lá. Mas eu não podia. Eu não podia chorar por isso. Eu não podia sentir medo de um ato tão besta,

banal, cotidiano. “Imagina, os meninos mostram o pinto sempre, é muito comum...”. Eu não podia contestar a lógica masculina. Na escola eu aprendi, a partir daí, que para ser menino, que para ser homem, era preciso abaixar as calças pra vida e mostrar meu grande e imponente pinto. Isso eu podia. Isso, ninguém contestaria...



[Fig] O chão de tacos e eu quando criança...
Acervo Pessoal. Foto: Roberval Lopes (meu pai!)

6. BUNDA NO CONCRETO!

Eu descobri o teatro em 2003 quando comecei a frequentar os encontros do Programa Vocacional. Na época o Programa chamava-se Teatro Vocacional. Ligado à Secretaria Municipal de Cultura em parceria com a Secretaria Municipal de Educação, o Programa existe e resiste até os dias de hoje ocupando espaços públicos de toda a cidade de São Paulo[2].

O objetivo do Programa Vocacional é o de fomentar e orientar grupos de teatro nas periferias da cidade. Uma ou duas vezes por semana, nos encontrávamos para discutir o teatro e a vida.

Nesse período vivíamos em São Paulo um momento político muito peculiar. A então prefeita Marta Suplicy e seu secretário de cultura Celso Frateschi haviam traçado para a cidade um projeto de cultura, educação e esporte ligados entre si. Foi nesse período que surgiram os chamados CEUs, Centro Educacional Unificado[3]. Um espaço que une escola, lazer, cultura e esporte. Até então nós da periferia jamais imaginaríamos uma coisa tão grande perto das nossas casas. Me lembro até hoje que a escolha dos locais dos CEUs eram feitas a partir do mapa de vulnerabilidade da cidade. O CEU Navegantes[4], por exemplo, é praticamente dentro das casas dos moradores. O CEU Alvarenga[5], colado a favela da fumaça. O CEU Paz[6], no topo da Brasilândia. Lembro como se fosse ontem a primeira vez que assisti um espetáculo no CEU Cidade Dutra[7]. Não haviam poltronas ainda e as pessoas sentavam no cimento. Minha mãe, que no máximo havia ido ao Teatro Paulo Eiró[8] em Santo Amaro, me fez companhia para assistir “uma mulher meio doida e estranha” que fazia um “teatro que não tinha fala”. Era Denise Stoklos, com uma cadeira e um palco vazio.

[2] Para saber mais sobre o Programa Vocacional, indico a publicação feita pela Secretaria Municipal de Cultura “Núcleo Vocacional criação e trajetória” – São Paulo: SMC, 2008. ISBN 978–85-62287-00-8
[3] Portal da Prefeitura sobre os CEUs: http://portal.sme.prefeitura.sp.gov.br/Main/Page/PortalSMESP/CEU
[4] http://portal.sme.prefeitura.sp.gov.br/Main/Page/PortalSMESP/CEU-Navegantes
[5] http://portalsme.prefeitura.sp.gov.br/Main/Page/PortalSMESP/CEU-Alvarenga
[6] http://portalsme.prefeitura.sp.gov.br/Main/Page/PortalSMESP/CEU-Paz
[7] http://portalsme.prefeitura.sp.gov.br/Main/Page/PortalSMESP/CEU-Cidade-Dutra
[8] http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/teatros/paulo_eiro/

Eu, que nem sabia direito pronunciar seu nome, tive contato com seu Teatro Essencial[9] revirando as vezes para não doer a bunda no concreto.

Nestes mesmos CEUs, tínhamos o antigo projeto Formação de Público[10], que trazia espetáculos de grupos de teatro para uma circulação em diversos equipamentos com um formação aos alunos e professores de escolas e uma mediação teatral no final da peça. Fui espectador de *Biedermann e os Incendiários* da *Cia. São Jorge e Variedades*, *À la Carte* da *Cia. La Mínima*, *Macbeth* da *Cia. Fábrica São Paulo* e seu cenário enorme que me fazia pensar "eu quero isso pra minha vida!".[11]

Tínhamos também, o surgimento do Programa VAI. Programa de Valorização de Iniciativas Culturais[12] que tem a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens da periferia.

Além do surgimento dos CEUs e do VAI, havia um burburinho no teatro de São Paulo do qual, nós da periferia sentíamos ressoar de alguma maneira, que era o Movimento de Arte Contra Barbárie[13]. O movimento foi a união de diversos artistas de teatro de grupo como, Iná Camargo Costa, Aimar Labaki, Luis Carlos Moreira, Reinaldo Maia, Hugo Possolo, Eduardo Tolentino, Marco Antônio Rodrigues, Sérgio de Carvalho, José Celso Martinez Correa. Essas e outras pessoas eram responsáveis por implantar uma discussão de um teatro não mercantilista e que priorizasse a pesquisa continuada nos processos artísticos. O que se tinha em São Paulo enquanto

[9] O Teatro Essencial elaborado por Denise Stoklos pretende trabalhar intensamente o papel do ator e da atriz na cena com a utilização mínima de cenário, figurino ou outros elementos que possam compor a cena. Para investigar mais, em seu site é disponibilizado o Manifesto do Teatro Essencial: http://www.denisestoklos.com.br

[10] Para investigar mais sobre o assunto há o texto do professor Flávio Desgranges em que ele analisa e reflete sobre o projeto no ano em que atuou como orientador. DESGRANGES, Flávio. Mediação Teatral: anotações sobre o projeto Formação de Público. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. - Vol 1, n.10 (Dez 2008) p. 75 a 83 - Florianópolis: UDESC/CEART Anual. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/inerte/sites/default/files/media/paper/urdimento_10_especial.pdf

[11] Para mais informações sobre estas Cias. acessar: https://www.ciafabricasaopaulo.com/ http://www.laminima.com.br/site/ e http://ciasaojorge.com/

[12] O Programa VAI tem atualmente 14 anos de existência. Em 2008 foi feita uma publicação sobre os seus 5 anos de atuação na cidade. VAI 5 anos / Secretaria Municipal de Cultura – São Paulo. SMC, 2008.

[13] A Cooperativa Paulista de Teatro em 2008 lançou uma publicação sobre o Movimento e a luta dos grupos de teatro por políticas públicas. COSTA, Iná Camargo. A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

uma política cultural era apenas processos de incentivo ao mercado ou políticas ligadas a renúncia fiscal, como a Lei Rouanet[14].

Do lado de cá da ponte, recebíamos essas informações e esses posicionamentos políticos por meio das orientadoras e dos orientadores do Programa Vocacional[15]. Melissa Panzutti, Claudia Alves Fabiano, Filipe Brancalião, Expedito Araújo, Marcos Bulhões, Ana Roxo, Luciana Schwinden são algumas e alguns dos responsáveis por propagar a ideia de uma arte pública por meio de dinheiro público no Programa Vocacional.

A impressão que tenho hoje é que se o Movimento Arte Contra Barbárie foi a união de grupos de teatro das Universidades dos anos 90, o Programa Vocacional estava começando a plantar a semente de um teatro de grupo das periferias de São Paulo.

O movimento Arte Contra Barbárie foi o responsável pela criação da Lei de Fomento ao Teatro[16]. Uma lei inédita no Brasil que possibilitava dinheiro público diretamente na mão de grupos de teatro. Uma lei com orçamento próprio ou o que chamamos de dotação orçamentária própria. O grupo inscreve seu projeto e é avaliado por uma banca composta metade por indicação dos próprios grupos e metade por indicação da Secretaria. A Lei de Fomento ao Teatro não tem como objetivo a criação de peças de teatro, mas sobretudo a pesquisa teatral. Indo contra a corrente do mercado, a Lei de Fomento prioriza o processo e não a “obra final”.

E nós aqui, no extremo sul da cidade, assistíamos isso um pouco sem entender mas percebendo a força e a potência de uma posicionamento político no teatro.

Logo nos primeiros encontros do Programa Vocacional, com a sala lotada de gente jovem, discutíamos textos do Artaud, do Brecht, do Stanislavski, gente “importante” no teatro que eu pouco entendia, mas achava muito mais legal que estudar física na escola. E mais do que isso, foi naquele espaço que eu comecei a entender a noção de cidadania e de ética. Era com os meus iguais - gente preta, gente estranha, gente torta, gente afeminada - que fazíamos roda e nos respeitávamos

[14] http://rouanet.cultura.gov.br/
[15] http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/formacao/vocacional/index.php?p=7548
[16] http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/

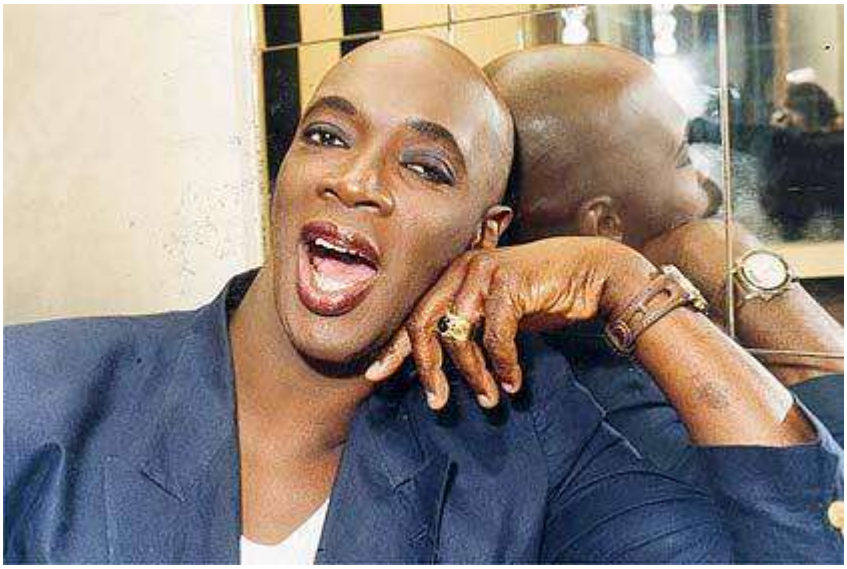
quando um ou o outro levantava para dar sua opinião. Eu aprendi sobre meus ossos, sobre meus desejos, sobre minha criatividade. E talvez, por tudo isso ter sido feito em meio a essa tempestade de discussão política do teatro, que eu aprendi desde sempre que ele não era meu salvador e que o teatro aqui no Grajaú[17] não iria tirar ninguém da fome e da miséria. Eu aprendi com minhas companheiras que o teatro podia ser a potência da invisibilidade, a potência da marginalidade, a potência de um corpo que assistiu Denise Stoklos sentado no concreto.

Foi em meio a toda a essa tempestade que o teatro se apresentou pra mim.

[17] Grajaú é um distrito do munícipio de São Paulo localizado no extremo da Zona Sul da cidade. É considerado o distrito mais populoso da cidade com cerca de 360 mil habitantes com dados de 2010 disponível no site oficial da Prefeitura: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/regionais/subprefeituras/dados_demograficos/index.php?p=12758

7. NUNCA ESQUECER... VERA VERÃO

Nunca esquecer de Vera Verão, a *drag queen* criada por Jorge Lafond, formado em teatro pela Uni-Rio. Foi uma das primeiras bixas pretas, escandalosas e maravilhosas a ganhar visibilidade na mídia.



8. A GENTE QUERIA SER RÍDICULA...

Logo após o primeiro ano do Programa Vocacional, em 2004, decidimos criar um grupo de teatro. Até então éramos a turma de iniciantes com cerca de 15 pessoas. Uma das garotas do grupo disse que havia ido ao *McDonalds* e no folheto da bandeja tinha lido um nome muito interessante: “Humbaladacíssimos”. Segundo ela, o nome era uma palavra africana que significava barulho, bagunça, zoeira, caos. Nossa! Aquilo era incrível. Humbaladacíssimos. Apoiamos a decisão e passamos a nos chamar de Cia. Humbaladacíssimos de Teatro.

Com o tempo, percebemos que além da explicação do nome ser muito tosca quase ninguém conseguia pronunciar. (Confesso que hoje temos bastante vergonha dessa parte de nossa história!)

Mas seguimos. Começamos a nos encontrar, sem a presença de nossa orientadora Melissa Panzutti (atriz e palhaça formada na ECA-USP) e mais de uma vez por semana para criamos no grupo, o que na época era uma palavra gloriosa entre nós: autonomia. Queríamos autonomia! Talvez não só no teatro mas na vida. Em um desses encontros pós o período da escola, resolvemos fazer uma faixa com o nome do grupo. Humbaladacíssimos. Ai ai. Ganhamos um tecido branco de cortina de uma vizinha, Dona Antônia, e fomos pôr a mão na massa. No meio da escrita percebemos que não iria caber o restante da palavra... Não medimos direito. Só havíamos escrito “Humbalada”, faltava o “císsimos”. Corta! Decidimos cortar o nome.

Até hoje não sabemos ao certo se a palavra “Humbalada” de fato tem origem africana e se seu significado é este. Mas acreditamos tanto nisso, que se essa palavra não existe na África, hoje existe no Grajaú.

Atualmente com 13 anos de história, a Cia. Humbalada percorreu uma trajetória que envolve não apenas minha formação no teatro, mas também minha formação na vida.

No teatro, temos, até hoje, o total de 10 espetáculos e a gestão de um Galpão Cultural localizado próximo do Terminal Grajaú.

Na vida, temos três artistas que compõe o núcleo duro (fálico?), melhor, o núcleo bucetil da Cia. Humbalada, desde seu início em 2004. Vanessa Rosa, palhaça e pesquisadora dos povos originários, Tatiana Monte, feminista periférica, atriz, dramaturga e mãe, e esta bixa que vos fala, Bruno César, Bruna, Brunette.

A pesquisa da Cia. Humbalada começa por meio das máscaras do teatro. Máscara neutra, máscara larvária, *commedia dell´arte*, bufão e clown. Cida Almeida, atriz e diretora formada na EAD Escola de Arte Dramática da USP em 1985 e nossa primeira mestra, foi a principal formadora da Cia. nos apresentando sua pesquisa do ator/atriz fabulador/a e a pedagogia de Jacques Lecoq, ator, mímico e fundador da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq na França. (sobre este treinamento falarei mais no capítulo “Madame Irma ou a *Drag Queen* profana”)

Foi Cida Almeida quem nos disse uma frase que nos guia eternamente: “Não fiquem preocupados com qual linguagem vocês utilizarão em cena ou ‘como’ vocês vão fazer. Pensem ‘pra quem’ vocês estão fazendo teatro. O ‘pra quem’ vai definir o ‘como’”.

Esta frase caiu como uma bomba para nós. Nós, que atuávamos nos CEUs com um público que saia no meio da peça quando não gostava, queríamos fazer peça para nossos iguais. Nos interessava pensar uma linguagem para um público ainda não “domesticado”, um público sincero, ativo, autônomo, participativo. Não queríamos ir até o centro da cidade para estar em cena. Nossa intenção era, e ainda é, atuar onde moramos.

Então ouvimos outra frase de outra formadora nossa, atriz e professora de teatro formada na USP, Ana Flávia Chrispiniano: “Se vocês querem que o público participe, sejam ridículos. Mas não pouco. Sejam muito ridículos. Ao ponto do público pensar ‘Bom... Não há nada mais ridículo que eles, acho que posso estar junto sem que me exponham...’”.

E para sermos “ridículas” percebemos que a ideia de um teatro realista ou de uma interpretação pautada na atuação das novelas da Rede Globo não iria nos contemplar. Partimos então para a pesquisa das máscaras e do que chamamos de

um teatro não interpretativo – influenciadas pelas pesquisas de Renato Ferracini (2001) e Luis Otávio Burnier.

No seu livro, “A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator”, Renato Ferracini, defini o que seria o teatro não interpretativo e a arte de não interpretar:

> “É através da ação física viva que o ator fala com seu público e realiza sua arte. Ele não interpreta a personagem de um texto (nem ao menos precisa dele), mas representa a si mesmo. Cada ação física é o equivalente a um pedaço de sua dor, sua luz, sua alma. É a flor que será doada ao público” (FERRACINI, 2001. P. 39)

Posso dizer que ao longo dos anos da Cia. Humbalada nossa pesquisa se pautou na maneira como apresentaríamos esta “flor” ao nosso público. É para esta flor e para este ofício de fazer teatro, que nos dedicamos durante a caminhada.

E para essa entrega da flor, não pudemos negar a relação geográfica da qual nos inserimos na cidade. A relação com os bairros do extremo sul, onde moramos, nos foi e ainda é crucial para as pesquisas artísticas da Cia. A relação entre teatro e Grajaú é o que nos move. Estávamos em busca de um teatro “no” e “para” o Grajaú.

Com isso, ao longo dos anos, conquistamos editais públicos para a execução das pesquisas. Duas vezes contemplados pelo Programa VAI, uma vez pelo PROAC (Programa de Ação Cultural do Governo Estadual[18]) e quatro vezes contemplados pela Lei de Fomento ao Teatro.

Nós, filhas do Movimento Arte Contra Barbárie, filhas de um processo histórico de luta no teatro de São Paulo, existimos na condição de editais públicos. E aqui peço licença para uma breve reflexão sobre o fato de estarmos há 13 anos existindo sempre apoiados por editais públicos.

Por um lado, existir nessa condição faz com que nossas pesquisas e espetáculos carreguem em si a preocupação em refletir o teatro sobre o âmbito público e discutir a relação ética com o dinheiro do Estado. Por outro lado, nos tornamos reféns dos editais. Pergunta: existimos apenas por que nos foi oferecido por direito um apoio público ou sem este apoio existiríamos mesmo assim? E se não fosse o Programa

[18]http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.426e45d805808ce06dd32b43a8638ca0/?vgnextoid=cfd78ac36e651410VgnVCM1000008936c80aRCRD&vgnextchannel=cfd78ac36e651410VgnVCM1000008936c80aRCRD

Vocacional, e se a mão do estado não estivesse presente onde a fome ainda é a da comida, nós existiríamos? Mas, o quanto de catequizador não há nessas minhas perguntas? Qual o limite entre ser apoiado por um trabalho que já vem sendo realizado ou realizá-lo apenas porque se tem um apoio? Mas, se não temos o apoio, como realizar então? Como conquistar emancipação em nossos meios de produção, sem tornar nossas ações uma mercadoria ou transformá-las em um assistencialismo fajuto? Qual é de fato o papel do Estado como fomentador de cultura na cidade?

9. RESUMINHO DAS PESQUISAS E DOS ESPETÁCULOS DA CIA HUMBALADA

9.1 O filho mudo do fazendeiro – 2004

Este foi nosso primeiro espetáculo ainda dentro do Programa Vocacional. Nossa orientadora Melissa Panzutti nos apresentou o conto “O filho mudo do fazendeiro” do livro “No Meio da Noite Escura Tem um Pé de Maravilha” de Ricardo Azevedo. A história fala sobre um fazendeiro rico e poderoso que tinha quase tudo que queria na vida: fazendas, bois, vacas, dinheiro. Mas, era infeliz por ter um filho mudo. Ele resolve criar uma recompensa a quem fizer o filho falar. Mas quem não conseguisse ele cortava a cabeça. Uma garota do outro lado da cidade tem um súbito sonho em que ela vê a possibilidade de fazer o menino falar. A partir daí o público acompanhava as peripécias e tentativas da garota.

Eu, uma bixinha jovem, coitada, fazia o papel do mudo. Nessa época ainda nem sabia direito o que era ser gay. Lembro que por não ter falas, minha maior preocupação era não parecer ter “gesto feminino” em cena. Era a preocupação para que não “escapasse” nenhum gesto ou movimento que me “denunciasse”. Na escola eu já havia aprendido a criar essa espécie de performance “menino hetero”. Então foi só continuar a técnica. Se fosse hoje, ai ai...

Aliás, hoje, olhando assim de longe (mas eternamente de dentro!), vejo a importância dessa montagem não apenas pelo que ela dizia em si ou pela aproximação da literatura com o público infanto juvenil, mas, principalmente, por ela ter sido o pontapé inicial da Cia. Humbalada.

Melissa, enquanto artista orientadora[19], teve uma delicadeza e perspicácia profunda ao perceber que naquele período estávamos perdidas sem saber como desenrolar um processo de criação. Éramos jovens em nossa primeira peça. Foi ela quem nos apresentou o texto e que insistiu que o montássemos de alguma maneira. Naquele momento era menos importante o fato de estarmos com um texto “pronto” do

[19] O Programa Vocacional utiliza o temo “artista orientadora” para os profissionais que atuam nos equipamentos públicos nos processos criativos com os adolescentes.

que uma criação própria. A questão era como dar forma estética teatral àquele texto. E mais ainda, como dar forma estética teatral **coletiva**. Estávamos vivenciando uma experiência coletiva de criação em que não existia a posição vertical de uma direção e em que todos os elementos cênicos (figurino, cenário, dramaturgia, iluminação, encenação) eram discutidos em roda. E isso por si só, já nos bastava.



[Fig] Tatiana Monte, Bruno César e Vanessa Rosa na apresentação da peça "O filho mudo do fazendeiro" no CEU Cidade Dutra
Acervo Cia. Humbalada de Teatro

9.2 Em busca da felicidade – 2005/2006

No ano seguinte, aos trancos e barrancos, continuamos a nos encontrar. Agora sem a presença de nossa artista orientadora. Entre um ano e outro acontece no Programa Vocacional - por conta da abertura de edital e da contratação dos profissionais - uma espécie de buraco, fazendo com que ele deixe de acontecer cerca de 5 meses. Além disso, a cada ano o Programa Vocacional promove uma espécie de rotatividade entre os artistas orientadores. Com isso, após os meses em que nos encontramos entre nós, Filipe Brancalião e Luana Sant'Anna chegaram para nossas bandas atuando conosco em dupla. Filipe, ator e atualmente formador na SP Escola de Teatro e Luana, atriz formada na ECA-USP, orientaram nosso processo daquele ano.

Foi com ela e ele que demos início a uma pesquisa sobre a felicidade. Eu, querendo fazer a intelectual-nerd-poderosa-teatróloga do grupo, levei uma edição da revista *Super Interessante* que abordava a busca incessante das pessoas pela felicidade plena.

Nestes tempos, Filipe estava numa pesquisa profunda sobre os jogos teatrais da Viola Spolin[20] e também a partir dos estudos de Ingrid Koudela na USP[21]. Nossos encontros eram experiências muito prazerosas de jogos teatrais. Após a leitura da revista começamos e misturar a experiência dos jogos com as ideias que a revista provocava.

Criamos então um espetáculo com uma dramaturgia própria e fragmentada. Ao longo dos encontros levávamos pedaços de textos dramatúrgicos que fazíamos em casa e íamos experimentando. Assim como o processo anterior, não havia um diretor ou diretora que centralizasse as ideias. Tudo era debatido em roda, desde a escolha dos textos, até as escolhas de encenação. Filipe e Luana agiam como orientadores, mas as funções pedagógicas dela e dele serviam para a condução do processo e não para a definição das escolhas estéticas.

[20] SPOLIN, Viola. Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
[21] KOUDELA, Ingrid Dormien. Jogos Teatrais. 7ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

No meio do processo, e influenciadas pelos trechos do texto de Maria Rita Kehl[22], trazido por Luana e Filipe, percebemos que a mídia tinha um papel muito importante nessa corrida maluca por uma felicidade plena. Ora inventando felicidades e vidas perfeitas, ora sendo mantenedora de nossas frustações diante da impossibilidade de alcançar essas felicidades inventadas. Por conta dos jogos, o espetáculo se tornou uma grande brincadeira em que fazíamos diferentes personagens, todos em busca da felicidade.

Com esta pesquisa conquistamos pela primeira vez o Programa VAI. Tínhamos dinheiro para comprar figurino. Olha que luxo! Finalizamos o espetáculo com figurino, maquiagem, luz e cenário e circulamos todos os CEUs da Zona Sul, na época eram sete.

Araras espalhadas pelo palco com pedaços de roupa e acessórios que compunham cada personagem. Fazíamos a troca aos olhos dos espectadores, revelando a arte teatral e a nossa busca por uma narrativa que desse conta do tema proposto.

Durante as improvisações de criação eu amava quando fazia as personagens femininas!

[22] KEHL, Maria Rita. A publicidade e o mestre do gozo in Comunicação, Mídia e Consumo / Escola Superior de Propaganda e Marketing, Ano 1, v. 2, São Paulo: ESPM, 2004.



[Fig] Bruno César, Vanessa Rosa e Tatiana Monte no processo de criação de “Em busca da felicidade” na antiga Casa de Cultural de Interlagos em 2005

Acervo Cia. Humbalada de Teatro

9.3 O cidadão perfeito – 2007

No ano seguinte, nosso desejo ainda era o de continuar na pesquisa sobre a influência da mídia. Nesse período já éramos apenas eu, Tatiana e Vanessa. Filipe e Luana foram convidadas a integrarem o grupo e atuarem como diretora e diretor de um espetáculo que contava a influência da mídia, agora não sobre a felicidade, mas sobre a eleição presidencial do país.

A peça recebeu o nome de “O Cidadão Perfeito” e narrava a saga de uma dona de emissora, um político de centro e uma religiosa apresentadora de TV, a tornarem um de seus candidatos, presidente da república.

Foi neste espetáculo que fiz pela primeira no palco uma *drag queen*. Madame Irma nasceu em meu corpo. Deste processo falarei com mais detalhes no capítulo “MADAME IRMA OU A *DRAG QUEEN* PROFANA”.



[Fig] “O Cidadão Perfeito” no Galpão do Folias
Acervo Cia. Humbalada de Teatro

9.4 O menino sem imaginação - 2008

Para fechar o ciclo de pesquisas sobre a mídia, tínhamos muita vontade de montar um espetáculo infantil que pudesse abordar o tema com um recorte para as crianças. Conhecemos o livro “O menino sem imaginação” de Carlos Eduardo Novaes que contava a história de um menino que de tanto ver TV perdia a capacidade de imaginar.

Havíamos acabado de participar de um intenso treinamento de máscaras com Cida Almeida e mergulhadas profundamente na linguagem da palhaça e do palhaço. A partir daí, por conta própria, sem recursos ou apoio de editais, montamos um espetáculo de palhaça e palhaço contando a mesma história do livro. Nós três em cena. As três na direção. As três no figurino. As três no cenário. As três...

Em nossa história, este foi um período bastante conturbado. No ano anterior conseguimos alugar uma sede pequena. Estávamos confusas com sua gestão e não tínhamos experiência alguma nisso. Não estávamos mais no Programa Vocacional e absolutamente todas as tarefas do grupo eram feitas por nós, desde a limpeza do espaço até prestações de conta e escritas de projetos.

Eu fazia o palhaço que perdia a imaginação. Eu, em plena juventude descobrindo minha sexualidade, fazia em cena um palhaço “afeminado” que só! Não por intenção, mas porque assim me saiam os gestos. Eu gostava. Eu gostava de ser um palhaço, como dizem por aí, “afeminado”.



[Fig] “O menino sem imaginação” no CEU Cidade Dutra
Acervo Cia. Humbalada de Teatro

9.5 A Vinda da família real – 2009/2010

O primeiro Fomento a gente nunca esquece! Finalmente conquistamos nosso primeiro apoio da Lei de Fomento ao Teatro. O projeto previu um estudo aprofundado sobre o período de 1808 e sobre o período Brasil Colônia. No campo dos treinamentos artísticos fizemos aula de percussão, aula de canto, danças populares e um treinamento sobre bufão com Roberta Calza, atriz formada na *École International de Théâtre Jacques Lecoq* e palhaça da ONG Doutores da Alegria.

Pela primeira vez eu estava na direção do espetáculo. Um espetáculo de rua em que atrizes e ator chegavam com sua carroça para contar o surgimento de um capitalismo nessas terras. Ocupamos a praça João Beiçola da Silva próxima de nossa antiga sede.

Olhando os cadernos de anotação desse processo, vejo três principais temas que perpassaram o processo. A loucura, o bufão e o surgimento do capitalismo no Brasil. Por meio do documentário Estamira[23] de Marcos Prado e de leituras sobre Arthur Bispo do Rosário[24] - que nos foi inspiração para os figurinos - buscamos criar figuras que transitavam entre a normalidade e uma espécie de loucura inventada. E nesse sentido os estudos de bufão foram fundamentais. Essas figuras zombeteiras e diabólicas. Em seu livro, Jacques Lecoq (LECOQ, 2010) diz que os bufões

> "vêm do mistério, da noite, do céu e da terra! Sua função não consistia em zombar de um indivíduo em particular, porém, de modo mais geral, de todos nós, da sociedade em geral. Bufões se divertem, pois se divertem o tempo todo, imitando a vida dos homens". (LECOQ, 2010. P. 181)

Narrar a história de 1808 no Brasil até seu período de independência de 1822, por meio de bufões, me parecia zombar dessa espécie de caricatura que foi o surgimento de um pensamento capitalista no país. Mostrar de forma grotesca que nossa nação foi uma invenção criada a partir de uma Portugal falida e fugida de uma guerra, era mostrar uma tragicomédia nacional, que permeia até hoje nossas relações de gente colonizada e "pseudo" capitalista.

[23] Disponível na íntegra no link: https://www.youtube.com/watch?v=KFyYE9Cssuo
[24] HIDALGO, Luciana. Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Ficamos dois anos nesse processo intenso. Circulamos 20 praças da Zona Sul, desde canteiros, ruas sem saída, até uma ilha no meio da Represa Guarapiranga.



[Fig] Vanessa Rosa e Tatiana Monte em “A Vinda da Família Real” na Praça João Beiçola da Silva Acervo Cia. Humbalada de Teatro. Ano 2009.

9.6 Não tem ninguém com esse nome! – 2011

Mais uma vez ferradas e mal pagas. Sem apoio financeiro nenhum decidimos realizar um estudo que não necessitasse de uma verba grande para ser feito. Partimos para uma leitura conjunta do livro "O Riso" de Henri Bergson[25], e também do estudo de figuras cômicas que havíamos entrado brevemente em contato com Cida Almeida, como Dercy Gonçalves, Palhaço Carequinha, Piolim, Grande Otelo, Arrelia, Chaplin e Giulietta Masina. Cada uma ficava responsável por pesquisar a vida e as criações artística dessas figuras e apresentar como numa espécie de seminário. Por fim, lemos 7 textos cômicos do Teatro: "Aululária, a comédia da panelinha" de Plauto, "As aves" de Aristófanes, "O Tartufo" de Molière, "Ubu Rei" de Alfred Jarry, "A mais valia vai acabar, seu Edgar" de Oduvaldo Vianna Filho, "O Santo e a Porca" de Ariano Suassuna e "A morte acidental de um anarquista" de Dario Fo.

Desta experiência surgiram dois trabalhos. Um foi um vídeo intitulado "A grande viagem ao riso de Bergson"[26] em que colocamos em situações algumas das indicações do livro, na tentativa mesmo de inserir no corpo o que estava em palavras. E a outra foi o espetáculo solo comigo em cena chamado "Não tem ninguém com esse nome!". A peça não tem fala e é a tentativa de colocar a mecanicidade escrita por Bergson na ação corporal.

Um quadrado feito de fita crepe. Dentro dele um casa. Um cubículo. Um homem com sua maleta, camisa social e calça social, vive nele. Chega de seu trabalho. Anda mecanicamente. Parece trabalhar numa repartição pública. Ao longo da peça ele vai realizando ações cotidianas, como ver TV, malhar dentro de casa, usar seu ventilador até que resolve comprar muitas coisas com seu cartão de crédito.

Existia nesse espetáculo uma coisa interessante. O personagem que criei era lido por muita gente como uma figura sem sexualidade. Em diversos momentos a sensação de solidão permeava o espetáculo. Um homem sozinho, dentro de um buraco, vivendo. Penso que pelo fato da utilização de alguns "trejeitos" lidos socialmente como femininos (como rebolar, dançar, empinar a bunda) num corpo que

[25] BERGSON, Henri. O riso. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
[26] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QbNbH-xN338

se apresentava com um homem cisgênero, causava a sensação de uma figura fora do comum ou da normalidade. E por que isso causava sensação de alguém sem sexualidade? Se voltássemos em cartaz com a peça, reviveria esta “não percepção” da sexualidade de uma forma mais inteiriça e que pudesse dizer mais sobre a solidão deste homem.



[Fig] Cena final de “Não tem ninguém com esse nome” no CEU Cidade Dutra
Acervo Cia. Humbalada de Teatro

9.7 Tudo está organizado para que nada aconteça – 2012

Em 2012, conquistamos pela segunda vez a Lei de Fomento ao Teatro com um projeto de pesquisa sem a pretensão de criar um espetáculo. Além de treinamentos e da manutenção de nossa sede, agora um pouco maior e em outro espaço do Grajaú, realizamos uma pesquisa geográfica nas cinco principais avenidas do Grajaú. Saímos em busca de praças para realizar a circulação do espetáculo "A Vinda da Família Real". Dessa experiência surgiu o compilado de 4 mini documentários sobre nossas andanças pela região.

Em um dos treinamentos, o de Corpo Cômico orientado por Sheila Areas, bailarina e formadora do grupo DR, fomos provocadas com o livro "Vida Capital" (2011) de Peter Pál Pelbart e começamos a investigar o corpo no âmbito não apenas físico mas também político. Conhecemos o termo biopolítica e individualmente cada uma foi buscar outras referências. Eu, por exemplo, parti para Michel Foucault em "História da Sexualidade I" que falarei mais adiante.

A partir daí, e previsto no projeto, criamos um experimento cênico, sem pretensão de um "espetáculo" ou de ficar em cartaz, chamado "Tudo está organizado para que nada aconteça", termo retirado do texto "Notas sobre a experiência e o saber de experiência"[27] de Jorge Larrosa.

Passamos parte do projeto como andarilhos e nômades pelas ruas do Grajaú e com isso fizemos um experimento cênico que propunha o espectador a caminhar junto conosco pelas ruas. Ele começava dentro da sede do grupo simulando um velório com um caixão ao centro. Nós representávamos dois coveiros e uma coveira. Assim que abríamos o caixão para maquiar o corpo percebíamos que não havia nenhum e partíamos numa busca pelas ruas para encontrar seus pedaços espalhados.

Esse é período em que o corpo começa a ser o centro de nossas pesquisas. O corpo arrastado pela rua. O corpo da travesti assassinado na esquina. O corpo da criança preta morta pela polícia. Esses pedaços de corpos ainda presentes em nossa periferia. A relação próxima que convivemos diariamente entre a vida e a morte.

[27] Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf

Nossos coveiros eram também bufões, que se utilizavam do humor para denunciar a tragicomédia da vida humana.

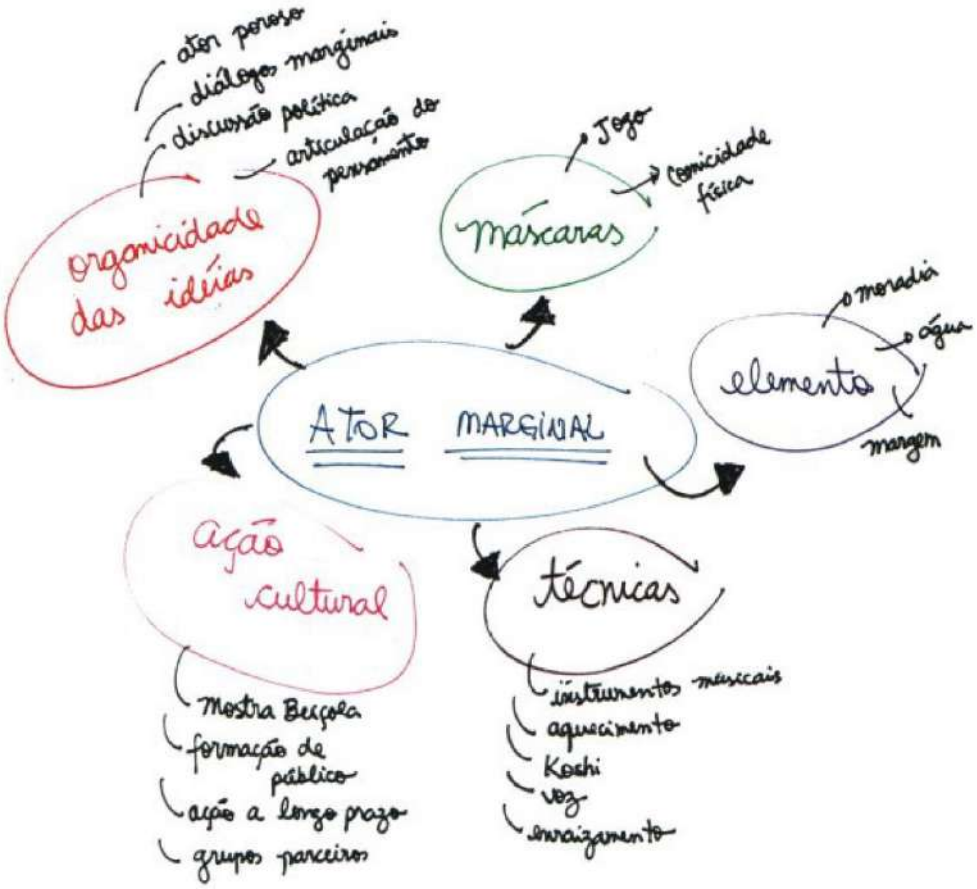


[Fig] Cena na rua em frente a antiga sede do Espaço Cultural Humbalada da peça “Tudo está organizado para que nada aconteça”
Acervo Cia. Humbalada de Teatro

9.8 Antígona, a mulher marginal - 2013

Cá estávamos mais uma vez sem apoio financeiro mas com muita vontade de criar. Realizar o experimento do ano anterior havia nos dado um gás para continuar uma pesquisa que chamamos de “Atriz/ator marginal”. Depois de uma vivência intensa de uma semana em Campinas obtendo um treinamento apenas para nós com o LUME, saímos de lá com sede de sistematizar nossas práticas.

Na sede, em nossos encontros, sistematizamos nosso treinamento da seguinte forma:



[Fig] Imagem do esboço divulgado em nossa publicação “Cia. Humbalada de Teatro nas margens da zona sul”. Na época ainda usávamos apenas “ator marginal”. Atualmente divulgamos como “atriz/ator marginal” Acervo Cia. Humbalada de Teatro

Nossa intenção era partir para um processo de criação que tivesse como base esta sustentação de treinamento do esquema acima. Mas, como não tínhamos dinheiro suficiente, eu apresentei uma proposta de montagem mais simples mas que buscava ter na sua forma de meio de produção uma maneira marginal de execução.

Guardamos a vontade de mergulhar neste esquema para um próximo projeto e mergulhamos na criação de Antígona. Eu conduzi a direção pela segunda vez, Tatiana Monte estava em cena sozinha e Vanessa Rosa conduzia a preparação corporal, além de acompanhar os ensaios.

A proposta era montar Antígona como uma das moradoras do Grajaú. A mulher que vai em busca de justiça. Que quer enterrar o próprio irmão. Que luta por sua própria terra nas ocupações. Que grita pelo seu próprio corpo. Que caminha segurando bandeira em manifestação. E que é também a própria história de vida de Tatiana moradora do Grajaú desde criança.

O espetáculo fica em cartaz em nossa, ainda, pequena sede e lota todas as sessões.

Inconscientemente ou não, inicia-se na Cia. Humbalada uma pesquisa feminista. A condição de Antígona e a opressão de Creonte passa a ser metáfora para falar da condição da mulher e a opressão do universo masculinista. E, tudo isso, claro, do ponto de vista de quem está numa periferia social e geográfica da cidade.



[Fig] Tatiana Monte como “Antígona, a mulher marginal”
Acervo Cia. Humbalada de Teatro

9.9 À margem – 2014/2015

Um dos projetos mais importantes pra Cia. Humbalada. Nele finalmente, com apoio pela terceira vez da Lei de Fomento ao Teatro, conseguimos mergulhar no que esboçamos como treinamento para atriz e ator marginal.

Foi um processo intenso de dois anos no Jardim Gaivotas, um bairro próximo de nosso atual Galpão. Criamos o espetáculo “À margem” a partir dos contos de Guimarães Rosa “A terceira margem do rio” e “A menina de lá” do livro “Primeiras Estórias” e de trechos do livro “Grande sertão: veredas” numa peça que se iniciava dentro da represa Billings e caminhava com o público por entre as ruas, passando pelas casas das moradoras e moradores. Até contracenar com crianças eu contracenei. Costumo dizer que só essa experiência valeria uma dissertação de mestrado, por toda beleza, coragem e criação estética que tivemos.

Foi neste processo que vivenciei uma espécie de Mãe-Pai ao mesmo tempo. Escreverei com detalhes no capítulo “Pais ou mães, é questão de opiniães”.

O projeto resultou numa temporada de dois meses no Jardim Gaivotas e a ocupação de uma casinha por lá junto com o coletivo Imargem de graffiti.



[Fig] Processo de criação “À margem” na beira da represa Billings

Foto: João Claudio de Senna

9.10 Periferia Trans - 2015

A ação cultural Periferia Trans foi e ainda é uma ação paralela aos processos criativos da Cia. Humbalada. Logo que comecei a me questionar sobre minha sexualidade e minha identidade surgiu uma vontade forte de realizar uma ação cultural que envolvesse arte, sexualidade, gênero e periferia.

Com o apoio do PROAC (Programa de Ação Cultural) LGBT[28], realizamos um mês inteiro com uma programação especialmente LGBT. Foi com a Periferia Trans que minha investigação a respeito de criações artísticas que envolvessem esses temas, surgiu.

Se por um lado era bonito ver o Galpão recheado com teatro, dança, performance, shows, debates e oficinas com a temática LGBT, por outro a percepção de que existe ainda em São Paulo uma pequena parcela de artistas e fazedores de cultura pensando por esse viés, mexia comigo. Na dança por exemplo, encontrei bastante dificuldade em descobrir espetáculos ou intervenções que pesquisassem os temas LGBTs há algum tempo.

A primeira edição teve como tema “Meu corpo é político”. Já a segunda a segunda edição em 2016, teve o tema “Por um corpo transgressão”[29].

Fazer a curadoria, produção e elaboração da Periferia Trans foi fundamental para a decisão de abordar esse tema em minha dissertação. Primeiro porque percebi a potência que tem uma ação artística LGBT na periferia. A cada dia nosso Galpão lotava mais. O último dia da segunda edição, fechamos a rua do lado do nosso Galpão e trouxemos *Liniker e os Caramelows*, uma banda que tem como vocalista uma mulher trans, e lotamos a rua. Era de arrepiar ver aquele mar de gente ocupando a rua. Bixas, sapatonas, trans, gays, negras e negros ocupando o espaço público e podendo existir na rua junto a suas companheiras.

Em segundo, percebo que a militância ou o ativismo também tem a ver com dar possibilidade da existência de arte LGBT na periferia. É uma militância que se dá também na subjetividade e na criação de espaços de encontros entre nós LGBTs. Não

[28] Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis e transgêneros.
[29] Programação e informações sobre o projeto em https://periferiatrans.tumblr.com

há por aqui nenhum espaço público com coragem de enfrentar esse assunto de peito aberto. Nenhuma escola, nenhuma biblioteca, nenhum CEU, nenhum centro cultural. Nadica! Então, sinto que quando as LGBTs do Grajaú e de outras periferias, viram a possibilidade de encontrar outras pessoas como elas e ainda fruir arte, nossa ação cultural explodiu.

E por último, realizar a Periferia Trans me movimentou a esta dissertação por nascer em mim a vontade de discutir a estética teatral pelo ponto de vista do gênero e da sexualidade. E nesse sentido, de reavaliar como as questões se deram na Cia. Humbalada e em minha vida.



[Fig] Liniker e os Caramelows no último dia da segunda edição da Periferia Trans
Acervo Cia. Humbalada de Teatro

Grupos que participaram da Periferia Trans:

1ª edição - 2015	
Espetáculo/Grupo	***Linguagem***
MC Luana Hansen	Música
Cartas à Madame Satã/Os crespos	Teatro
Oficina de Filosofia: Por um corpo obsceno	Filosofia
Como sempre somos motivos de cachota	Teatro
Jandira	Dança
De Gravata e Unha Vermelha	Audiovisual
Por uma pedagogia sexual	Debate
Glitter	Performance
Pau Nu Ku/ Divinas Tetas	Teatro
Oficina de Stilleto - dança com salto alto	Dança
Contar os corpos e sorrir?	Performance
Shanawaara	Música

2ª edição - 2016	
Espetáculo/Grupo	***Linguagem***
Rico Dalasam	Música
Linn da Quebrada	Música
É pra copiar ou reescrever?	Teatro
Teoria *Queer*: que porra é essa?	Debate
Specullum	Teatro
Meninos Também Amam	Teatro
Quem é "T" do LGBT?	Debate
As Bahias e a Cozinha Mineira	Música
Godofredo & Alice	Teatro
Fundamentalista: quem são? Onde vivem? Do que se alimentam?	Debate
Maria que virou Jonas ou a força da imaginação	Teatro
Coletivo Parabelo	Performance
Picumã	Teatro
Ninguém pode dizer que não somos uma família	Debate
Fábrica de Bonecas - Estética da Precariedade	Audiovisual
Um dia de drag	Oficina
Liniker e os Caramelows	Música

9.11 Grajaú conta Dandaras, Grajaú conta Zumbis – 2016

O que fazer depois de uma montagem da beira da represa Billings como foi “À margem”? Depois desse mergulho e dessa relação profunda que tivemos com as pessoas do bairro, como seguir adiante?

Ficamos um tempo paradas nos olhando e sentadas em reuniões. Crises e mais crises comuns em grupos de teatro permeavam e ainda permeiam nossos encontros. Muitos desejos individuais e muito trabalho para manter um Galpão Cultural. Tatiana nos apresenta uma ideia que há tempos vinha elaborando em sua cabeça. Ela propôs a montagem de um espetáculo baseado no texto “Arena conta Zumbi” do Teatro de Arena, mas com a ideia do Grajaú contar Dandaras e Zumbis. E como o Grajaú é muita coisa, a ideia dela foi convidar diversas pessoas do Grajaú e de diferentes grupos para compor o elenco.

Nós, que estávamos em crise, e que há mais de 10 anos trabalhando juntas necessitávamos de respiro umas das outras, decidimos topar a aventura. E pela primeira vez na história da Cia. Humbalada, com a direção de uma mulher. Tatiana topou conduzir o barco!

Com o apoio da Lei de Fomento ao Teatro, convidamos uma equipe com 14 pessoas envolvidas diretamente, sendo uma boa parte moradora do Grajaú e a outra moradora de periferias de São Paulo.

Dessa experiência surge Brunette ou algo parecido com isso. Eu mesma. Dessa experiência surge uma diretora mulher que sacode o elenco inteiro, sobretudo os homens. E dessa experiência conto mais no capítulo “Conclusão 1: Brunette ou quando a personagem vira vida”.



[Fig] Último dia de apresentação da temporada de “Grajaú Conta Dandaras, Grajaú Conta Zumbis” no Galpão Cultural Humbalada em 2016

Foto: Alessa Melo

9.12 Galpão Cultural Humbalada

O Galpão Cultural Humbalada se insere em nossa história de forma paralela e única. Em nosso início lá no Programa Vocacional ocupávamos o CEU Cidade Dutra. Com a troca de gestão da prefeitura enfrentamos fortes barreiras dentro do CEU, até que um belo dia recebemos um convite para que nos retirássemos de lá.

Na época, jovens que éramos, não sabíamos ao certo o que fazer, como guardar nossas coisas, que eram poucas, mas eram nossas. Não sabíamos como enfrentar uma gestora de um equipamento público. Não entendíamos ainda a máquina pública e muito menos os “pseudos sistemas feudais” que começavam a se instaurar nos CEUs pela cidade.

Se fosse hoje, talvez enfrentaríamos com unhas e dentes nosso direito de ocupar um espaço público. Reuniríamos nosso bonde e iríamos pra cima. Mas, não foi assim que aconteceu.

Em meio a essa turbulência apareceu um edital chamado “PROAC AMADOR”, que saiu uma única vez pelo Governo Estadual. Decidimos escrever para a montagem de “O Cidadão Perfeito” e dentro da verba colocamos um valor para o aluguel de uma sede pequena e simples. Lembro que o valor do aluguel na época era de R$ 500,00. E conseguimos a verba.

Nossa sede nasce portanto da ausência de um espaço para que pudéssemos ocupar, ensaiar, produzir, nos reunir. Em alguma medida, isso nos dava mais gana e mais força para fazer dele uma resistência.

Esse pontapé inicial de uma pequena sala foi fundamental. Se naquela época, em 2007, não tivéssemos tido a coragem de alugar um cantinho a duras penas, hoje não teríamos nosso Galpão.

Assim foi que em todos os projetos que passamos a escrever incluíamos as necessidades da sede. Como ela era muito pequena não era possível ainda realizar temporada ou apresentações. O espaço servia como sala de treinamento e ensaio para nosso espetáculo, que na época era de rua.

Deste pequeno fomos para um outro um pouquinho maior em frente a estação de trem Primavera-Interlagos. Este, assim como o outro, ficava em cima de outros comércios e era necessário subir uma escada para entrar nele. Digo isso, pois a tal da escada foi uma novela por muito tempo em nossas vidas. Primeiro, porque dificultava o carregamento de cenário quando fazíamos circulação. E segundo, e mais angustiante, criava um tipo de barreira para as pessoas entrarem em nosso espaço. Nossa intenção sempre foi de fazer da nossa sede um espaço de todas as pessoas, que elas frequentassem as ações constantemente, até porque sempre nos bancamos com dinheiro público e temos um compromisso ético com o gasto desse dinheiro. Parece bobagem, mas uma escada dificultava e muito fazer com as pessoas entrassem lá. Elas olhavam de longe, olhavam da estação, se interessavam, mas dificilmente subiam. Uma ou outra tinha coragem e cruzava a fronteira.

Assim, nosso sonho em ter um espaço que fosse "de calçada" só ia crescendo. Até que conquistamos o edital municipal do Ponto de Cultura[30] e conseguimos uma verba específica para um espaço maior e para as ações nele. Achamos um Galpão que era um antiga oficina de carro, reformamos e criamos nosso Galpão Cultural Humbalada.

Agora sim, com porta pra rua.

Um grupo de teatro alugar seu próprio espaço para executar suas ações é uma mudança significativa. Primeiro porque nossos ensaios de criação podem durar horas e horas, podemos nos aprofundar em treinamento no tempo que o próprio treinamento pede. Não há burocracia com liberação de chave ou o famoso agrado do tipo: "Já que vocês estão ocupando aqui, que tal fazerem uma pecinha sobre o meio ambiente?". Quem ocupa espaço público sabe bem o que é a barganha medíocre que acaba por preencher boa parte de um tempo que poderia ser de dedicação ao trabalho artístico. Então, nesse sentido, ter um Galpão próprio possibilita um aprofundamento técnico do nosso fazer teatral. E isso muda tudo!

Além disso, nos tornamos um ponto de referência e resistência no Grajaú. Com a burocracia dos espaços públicos, muitos grupos nos procuram para se

[30] Mais informações em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=14003

apresentarem ou fazerem seus encontros semanais. Nos tornamos uma espécie de polo cultural que pulsa não só a Cia. Humbalada mas um monte de ações culturais.

E é por isso que iniciei dizendo que o Galpão é um caso a parte de nossa história. Ao longo dos anos fomos percebendo que ele pulsa de forma independente das criações artísticas da Cia. Humbalada. É como se ele tivesse ganhado vida própria e pudesse sobreviver mesmo se a Cia. Humbalada parar de existir. Isso nos enche de orgulho e também nos enche de medo. Na atual situação por exemplo, as contas de aluguel só aumentaram. A de luz então, com a estrutura de refletores nova, nem se fala. Com a grandeza das ações vem também a grandeza de gerir um espaço.

E o que significa um grupo de artistas gerirem um Galpão? Não somos administradores, não somos gestores públicos, não somos produtores. Somos uma Cia. de teatro que resolveu alugar um espaço para ensaiar. Só isso. Mas é que só isso já não é mais só isso. Envolve um montão de gente e um montão de projetos.

O desafio que parece ser atual é como pensar o Galpão desvinculado da Cia. Humbalada sem que ele perca seu propósito inicial. E ainda, como fazer a manutenção de um Galpão sem tornar as suas ações em mercadorias que gerem renda. E mesmo assim, se nos tornássemos a moda da vez, que é ser micro-empreendor, e resolvêssemos cobrar bilheteria e vender objetos com nosso logotipo ou minha carinha estampada numa camiseta, quem compraria? Que nunca, jamais nos esqueçamos, estamos na periferia. Nosso intuito não é e nunca foi lucrar. Mas sem dinheiro como fazemos? Com o fim de algum edital, a cada mês o medo de não ter dinheiro pro aluguel reaparece como um fantasma. E tem mais um fator nisso tudo. Não somos mais adolescentes. Somos adultas, com filho, casa própria ou alugada e contas próprias. Crescemos literalmente. Nosso Galpão cresceu e nossas vidas também. Para além das contas do Galpão, existem as contas de cada uma das três.

Poxa, e eu que só queria fazer teatro...



[Fig] Fachada do Galpão Cultural Humbalada no dia do show de “As Bahias e a Cozinha Mineira” em 2016
Acervo Cia Humbalada

10. NUNCA ESQUECER... MISS BIÁ

Nunca esquecer de Miss Biá atualmente com 77 anos de idade e 58 anos de trabalho de *drag queen*. Foi pioneira na arte *drag* no Brasil fugindo de polícia com peruca na mão e salto alto nos pés nos anos da ditadura.



11. MADAME IRMA OU A *DRAG QUEEN* PROFANA

Logo que decidimos continuar a pesquisa sobre a influência da mídia em nossas vidas, a preocupação da Cia. era começar a discutir o tema de forma macro. O primeiro espetáculo com este tema foi “Em busca da felicidade”. Nele a questão sobre a mídia estava voltada principalmente na vida cotidiana. Tínhamos cenas com personagens em busca de um corpo perfeito em programas de auditório; figuras depressivas em um consultório de terapia coletiva; pessoas em busca da fama em festa de famosos; idosos e idosas relembrando sua vida e em que medida a felicidade esteve presente; tínhamos uma gama de cenas que relatavam a relação da vida de pessoas comuns, de um “eu” voltado para o campo privado, mas influenciado por uma mídia que vendia um pacote de felicidade social.

Na época éramos muito jovens. Eu com 20 anos, minhas companheiras de cena também com cerca de 20 ou 18 anos. Hoje, fazendo este mergulho no tempo, sinto que o teatro estava naquele momento nos servindo também para entender a vida; para entender de que maneira o processo de midiatização social se dava também em nós. Ainda não havia a presença massiva das redes sociais, e a internet para nós, moradores de periferia, ainda se dava de maneira escassa, a famosa internet discada depois da meia a noite. A grande influência era a TV.

Após a montagem de “Em busca da felicidade”, queríamos continuar a discutir a mídia. Sentíamos que esse assunto não havia se encerrado em nós. Foi quando após diversos estudos e pesquisas começamos a perceber que a mídia e seu processo de alienação dos sujeitos fazia parte de um grande todo que começávamos a entender na pele: o famigerado capitalismo.

O estudo do surgimento do capitalismo no Brasil começava a nos intrigar[31]. A mídia começou a se tornar para nós a peça de um motor muito maior, ou ainda, uma ferramenta indispensável para o funcionamento de uma grande máquina. A influência que a mídia - principalmente a televisão - fazia em nossas casas, nos BNHs do Grajaú (as moradias populares), nos restaurantes, nas escolas, mexia com nossas

[31] Como fonte de pesquisas estudamos o livro “1808” de Laurentino Gomes, “Casa grande & Senzala” de Gilberto Freire e uma série de 10 vídeos da obra de Darcy Ribeiro “O povo brasileiro”.

sensações. Era esta mesma mídia que espalhava seus modelos corporais, seus modos de vida burgueses, a vida movida por lucro e ascensão, para nós, jovens ingressantes no teatro, pertencentes a um programa público municipal, era como se olhássemos todo esse universo e não nos sentíssemos inseridos.

Vale lembrar, que esse período, foi quando houve o *boom* dos chamados *realitys shows*. A Casa dos Artistas do canal SBT e o *Big Brother* Brasil da Rede Globo, faziam um enorme sucesso. Os programas basicamente executavam o confinamento de pessoas e apresentavam ao público os conflitos, as intrigas, os amores, as discussões e o dia-a-dia dos confinados. Além deste programa, diversos outros que tinham como formato “um show de realidade” começavam a surgir.

Para nós, mergulhados na pesquisa da relação de influência e alienação que a mídia produzia, estudar essas “realidades” era um prato cheio. E era um prato cheio não apenas porque sabíamos da potência que um programa desse criava na periferia, mas principalmente porque gostávamos. Sim. Assistíamos a esses *realitys shows* e comentávamos entre nós as intrigas e ríamos das situações que surgiam. Havia uma relação de amor e ódio. Quer dizer, como dar conta dessa relação dialética de prazer ao assistir em nossas casas e ao mesmo tempo de crítica quando estávamos entre nós discutindo teatro?

O fato é que em nossa frente víamos: a mídia, os *realitys shows* e o teatro. Na peça “Em busca da felicidade” fazíamos diversos personagens. Era um espetáculo rápido e dinâmico com cenas fragmentadas e isoladas sem uma narrativa linear. Queríamos, em uma nova montagem, criar uma dramaturgia linear em que fizéssemos um mesmo personagem do início ao fim. Vontades da adolescência, talvez.

E então, Filipe Brancalião, nosso orientador, nos apresentou o texto “O balcão” do francês Jean Genet. O que sabíamos dele era a famosa montagem de 1969 com Ruth Escobar, Raul Cortez e Célia Helena que aprendemos nas aulas da faculdade. Sabíamos do seu famoso cenário circular construído no Teatro Ruth Escobar e do burburinho e da importância histórica para o teatro paulista. E também haviam nos dito que a peça falava “sobre umas relações de poder aí”. Decidimos investigar mais!

O texto de Genet narra a história de um bordel onde todos podem exercitar os papéis sociais que desejam. Uma espécie de bordel dos desejos. As prostitutas estão disponíveis para que seus clientes realizem a personagem social que bem entenderem. Sendo assim há o papel do juiz, do bispo, do vagabundo, do general, da rainha. A peça busca brincar com as relações sociais de poder estabelecidas e causar um estranhamento na medida em que não se sabe ao certo o que é real e o que é ilusão.

A personagem Madame Irma da peça escrita por Genet é a dona do bordel. Madame Irma tinha em sua sala uma espécie de aparelho que fazia com que ela visse os salões de seu estabelecimento.

> Cenário
>
> O quarto de Irma. Muito elegante. É o mesmo quarto que se via refletido nos espelhos dos três primeiros quadros. O mesmo lustre. Longas rendas caindo do urdimento. Três poltronas. Um vão à esquerda. **Perto dele um aparelho que permite a Irma ver o que se passa em seus salões. [grifo nosso]** Porta à direita. Porta à esquerda. Irma está fazendo suas contas, sentada à penteadeira. Perto dela uma moça: Carmen. Um crepitar de metralhadora. (Publicação Teatro Vivo. Abril Cultural. P. 51)

Quando descobrimos isso no texto começamos a criar paralelos entre a figura de Madame Irma e as câmeras espalhadas pelas casas dos famosos *realitys shows*. Quem estaria por detrás das câmeras? Que figura seria a responsável por controlar as imagens? Quem seria nossa Madame Irma contemporânea? Quem seria a figura responsável por manipular as imagens e criar esse jogo de ilusão em que não se sabe ao certo o que é vida real e o que é invenção?

A partir daí, e imbuídas pela provocação das figuras de poder escolhidas por Genet no texto (bispo, padre, juiz, general), começamos a estabelecer quais seriam as figuras de poder responsáveis pela escolha presidencial do Brasil.

Já sabíamos que a mídia era essencial para a influência na vida das pessoas. E agora partíamos para a influência da mídia na escolha presidencial. Mas quais seriam então os outros fatores que contribuem para essa manipulação? A mídia sozinha não daria conta!

Paralelamente a esta pesquisa teórica e reflexiva fazíamos um treinamento muito intenso das máscaras da comédia junto com Cida Almeida. Ficamos um ano inteiro semanalmente passando por um profundo treinamento baseado na pedagogia do francês Jacques Lecoq (2010).

Lecoq é a grande figura pesquisada por palhaços e palhaças em diversos países. Ele criou uma pedagogia que perpassa, no primeiro momento, a investigação dos gestos e do silêncio, por meio da máscara neutra, dos elementos, matérias, animais, cores, luzes, sons e palavras num corpo que ele chama de *corpo mímico em ação* (LECOQ, 2010. P. 41). No segundo momento - e este foi o mais vivenciado por nós - uma viagem pedagógica baseada em cinco territórios: o melodrama (os grandes sentimentos), a *commedia dell´arte* (comédia humana), os bufões (do grotesco ao mistério), a tragédia (o coro e o herói) e o clown (o burlesco e o absurdo). (LECOQ, 2010. P. 42)

Este treinamento foi um divisor de águas para a Cia. Humbalada. Ele foi e ainda é fundamental para tudo o que viemos a construir depois. Sua importância se dá principalmente porque começamos a descobrir camadas no treinamento de um ator e de uma atriz que o próprio espaço acadêmico não dava conta e que não encontrávamos em nenhum outro curso que fazíamos. Começamos a descobrir uma interpretação preocupada muito mais com o corpo e com a ação do que com os sentimentos e a psicologização das personagens.

> Em minha pedagogia, sempre privilegiei o mundo de fora, não o de dentro. A busca de si mesmo, das próprias sensações íntimas, pouco interessa a nosso trabalho. O “eu” é sempre demais. É preciso ver como os seres e as coisas se movimentam e como eles se refletem em nós. (...) Não busco nas lembranças psicológicas profundas uma fonte de criação, em que “o grito da vida se confundiria com o grito da ilusão”. Prefiro a distância do jogo entre mim e o personagem, que permite melhor interpretar. (LECOQ, 2010. P. 45)

Essa distância “entre mim e o personagem” foi a grande revelação para nós naquele momento. Essa separação do “eu” vai ser ao longo da trajetória da Cia. Humbalada questionada, até que em a última persona, que chamo de Brunette, vai ser possível ver que essa linha de separação estará cada vez mais borrada.

Entretanto, naquele momento descobrimos que por detrás da máscara existe um ator ou uma atriz. Existe um artista que age sob a máscara. Um artista que pensa,

que estuda, que reflete, que vive socialmente. Por “debaixo” da máscara de um bufão que cospe na cara de um outro existe um artista que se dispõe a cuspir numa outra máscara, na busca de um sentido, de um porquê de sua ação. Existe uma relação ética do ator e da atriz diante de seu ofício. Naquele momento, isso nos intrigava!

Quer dizer, se pensássemos *personagem* enquanto *máscara*, qual seria a melhor representação para a mídia?

Mas antes disso, ainda não tínhamos nos respondido àquela questão de quais seriam as figuras de poder responsáveis pela eleição presidencial. Depois de muita discussão chegamos em três elementos que consideramos essenciais para a constituição de uma figura presidencial: mídia, religião e política. Estas três figuras criavam em nossa mente uma espécie de tripé que fundamentava e legitimava qualquer que fosse a pessoa em um status de poder e governança no país. Essa reflexão partiu sobretudo das conversas entre nós, na época não encontramos um autor que falasse especificamente dessas três categorias como um tripé do poder. Entendemos, principalmente a partir de Maria Rita Kehl, o papel fundamental da mídia e víamos em nosso cotidiano a influência que a religião causava nas decisões políticas de nosso bairro. Fizemos intuitivamente essa ligação entre estas três categorias.

A partir daí, se entendíamos personagem enquanto máscara, quais máscaras seriam necessárias colocar em cena para revelar a mídia, a religião e a política?

Foi quando Madame Irma começou a se tornar para nós a possibilidade de uma máscara que representaria a mídia em nosso espetáculo. A dona de um bordel passou a ser para nós a dona de uma grande emissora de TV responsável pela criação da ilusão dos desejos de toda uma população.

> Texto de Jean Genet:
> IRMA: - Foi preciso tanta luz... mil francos de eletricidade por dia! ...Trinta e oito salões! ...Todos dourados, e todos com uma maquinaria capaz de encaixar uns nos outros, de conjugá-los... (...) Daqui a pouco, será preciso recomeçar... acender tudo de novo... vestir-se... (Ouve o canto do galo), vestir-se... ah, as fantasias! Redistribuir os papéis... assumir o meu... (Pára no meio do palco, de frente para o público) Preparar o de vocês... juízes, generais, bispos, camareiros, revoltosos que deixam a revolta congelar, vou preparar meus trajes e meus salões para amanhã... é preciso voltar para casa onde tudo, não duvidem, será ainda mais falso que aqui... (Publicação Teatro Vivo. Abril Cultural. P. 177 e 178)
>
> Texto da Cia. Humbalada:

> IRMA: A cultura de massa se apropria das obras culturais para dominá-las, devorá-las, destruí-las, nulificá-las. Os meios de comunicação de massa transformam tudo em entretenimento. Guerras, genocídios, obras de artes, obras de pensamento. Isso é o mercado cultural! Mas a televisão não, a televisão é... Como eu posso dizer? A televisão é: (canta)
> *Doméstica*
> *como uma lâmpada,*
> *cotidiana, como um pão,*
> *onipresente, onisciente, como um Deus*

Madame Irma começou a ganhar força e corpo em nossos ensaios. Logo de início decidimos que quem faria a personagem era eu. Um homem faria Madame Irma. Não tínhamos ainda a dimensão do que isso poderia representar, mas sentíamos que isso poderia ser potente.

Em primeira instância colocar um homem para representar a dona de um bordel nos agradava na medida em que se alinhava com a linguagem que estávamos buscando, uma linguagem cômica e popular, que se aproximasse com nosso público.

Mas para além da linguagem caricaturesca que estávamos dispostos, a colocação de Madame Irma em um corpo lido como masculino começa a causar em nossa pesquisa uma espécie de fricção entre a forma e o conteúdo. Por que escolhemos “um homem travestido de mulher” como representante da mídia? Nossa Madame Irma seria uma travesti? Mas a travesti não é simplesmente um homem vestido de mulher, a travesti *é* uma mulher!

Foi nesse instante que notamos que a colocação de Madame Irma como travesti não contemplava o que a linguagem das máscaras nos havia ensinado e o que o nosso discurso buscava enquanto um tripé caricato do poder. A questão da transexualidade neste caso não fazia sentido por se tratar de uma personagem caricata, exagerada e bufonesca. Se assumíssemos Madame Irma como uma travesti poderíamos correr o risco de ofender o universo das travestis não indo ao fundo no tema e criando uma espécie de riso ofensor do público para com elas, as travestis.

Foi quando o mundo das *drags queens* surgiu em nossas cabeças!

Se a *drag queen* é a corporificação da ilusão de gênero, Madame Irma poderia ser uma grande *drag queen* iludindo o país sobre sua autoimagem e a mestre em criar ilusões sociais.

Por mais que estivéssemos trabalhando com o caricaturesco, uma das nossas preocupações na representação de Madame Irma era a não utilização dos estereotípicos feminino em sua criação. Como ator, não me interessava utilizar voz aguda, gestos delicados, trejeitos afeminados e outras intencionalidades que a priori parecem estar no universo da mulher, mas que são em sua essência uma visão rasa e superficial do ser mulher.

Nesse sentido, escolher Madame Irma como uma *drag queen* me libertava em cena. Às vezes utilizava uma voz grave, ou criava um jogo com minhas parcerias em cena em que ora eu era a dominadora e ora eu era a frágil e delicada. Ao representar uma *drag queen* não havia preocupação em parecer de forma realista uma mulher. Tudo era uma grande brincadeira. Não havia preocupação em esconder do público que eu era biologicamente um homem. Minhas pernas e minhas axilas, por exemplo, apareciam propositalmente peludas no palco.

Esta "confusão de gênero" agregava muito em cena. Era por meio dessa confusão que os conflitos iam se estabelecendo. Não revelar à plateia se Madame Irma era mulher causava uma espécie de incômodo no público. Em nosso roteiro em nenhum momento esta discussão aparece diretamente, não há um texto ou uma fala de Madame Irma explicando sobre sua identidade de gênero, para ela é como se isso não existisse. Como se Madame Irma dissesse com uma voz bem grossa e um olhar bem aberto e assustador: "Importa?!". O incômodo e o riso que este tipo de afirmação causava no público alimentava ainda mais a dramaturgia.

Em um dos momentos do texto, Madame Irma busca convencer o Deputado Menezes a aceitar uma de suas propostas e para isso decide que Menezes deve "mamar". Ela carrega o Deputado no colo como se fosse uma criança e ele mama literalmente em suas tetas, em seguida, em um jogo corporal, o Deputado simula fazer um sexo oral em Madame Irma. Após isso, ele finalmente aceita a proposta.



[Fig] Tatiana Monte e Bruno César Lopes representando os personagens Deputado Menezes e Madame Irma no Espaço Cultural Humbalada. Acervo da Cia. Humbalada

Esta brincadeira junto de Menezes (explicarei mais tarde o surgimento desta personagem e também de Vera Godoy) revelava para nós a potencialidade da escolha da *drag queen* como representante da mídia. O jogo com a ação “mamar” conseguia ser lido de diversas maneiras, como “mamar nas tetas da mídia”; aceitar propina; fazer literalmente sexo oral; fazer da política um bebê nas mãos da mídia; e outras leituras que o público provavelmente fazia e que só se dava na medida em que a escolha da representação de Madame Irma era uma *drag queen.*

Além disso, ela foi se transformando ao longo do espetáculo em uma espécie de personagem monstruosa. E que para nós era exatamente como queríamos que a mídia fosse representada. Uma personagem que no fundo você nunca sabe ao certo o que é em sua essência. Se em um instante Madame era dócil e amável quase inocente e verdadeiramente inocente, em um segundo esta mesma figura se transformava em grosseira, rude e amarga com a vida. A mídia seria para nós esta representação, algo que te abraça, te acolhe, te acalenta, mas este mesmo abraço é o que te sufoca, te aperta e te estrangula.

É importante ressaltar que a pesquisa do espetáculo não se deu centralmente na figura de Madame Irma. Assim que decidimos que os três poderes a serem

retratados era mídia, religião e política, cada uma de nós foi em busca da criação de sua personagem.

Para a representação da política escolhemos a figura do Deputado Menezes. Um homem mais velho, dono e presidente de um partido nanico do centro, um político sem ética e sem preocupação com ideologias políticas. Para a religião elegemos a Missionária Vera Godoy, uma antiga rival de Madame Irma que resolveu unir todas as religiões em uma única e sair por aí pregando suas palavras e pedindo ao público que depositasse sua fé, além disso, ela é a grande líder de audiência com seus programas religiosos vencendo inclusive os programas de Madame Irma.



[Fig] Vanessa Rosa, Tatiana Monte e Bruno César Lopes representando os personagens Vera Godoy, Deputado Menezes e Madame Irma no Espaço Cultural Humbalada. Acervo da Cia. Humbalada

Estas foram as figuras escolhidas. O enredo da peça foi a união destas três figuras que juntas criam um partido e elegem, através de uma série de ações manipuladoras, uma pessoa da plateia, presidente da república.

Em paralelo a pesquisa de Madame Irma, as atrizes Vanessa Rosa e Tatiana Monte foram também aos estudos de suas personagens. A escolha de uma mulher representar um político homem era alvo de reflexões da nossa parte. Tatiana criou uma espécie de *drag king*. Achávamos interessante por exemplo a relação corporal

entre Deputado Menezes e Madame Irma, ou seja, entre a mídia e a política, sendo a mídia um corpo maior, monstruoso, assustador, e a política um corpo bobo, machista, pequeno.

Esse espetáculo, que recebeu o nome de “O Cidadão Perfeito”, foi um dos trabalhos que a Cia. Humbalada mais apresentou em sua história, viajamos para o interior e litoral de São Paulo e participamos de um festival de cabaret no México. Para mim, como artista, é quando inaugura na minha trajetória a discussão de gênero na cena. Até então eu pouco me questionava a maneira como os corpos masculinos se apresentavam no palco. De fato, um treinamento físico corporal tem gênero? Em que medida um corpo que rompe com as normativas de gênero é levado em consideração na cena? Que forças e poderes pode um corpo *drag* revelar em cena?

Foi com Madame Irma que comecei a repensar as potencialidades de um corpo *drag*. Para além de uma comicidade, o corpo *drag* de Madame Irma começou a apresentar uma espécie de jogo de poderes entre as personagens. Sua sexualidade e seu gênero construídos revelavam um ponto de vista profano do poder e da mídia.

E, do ponto de vista pessoal, estar em cena livre dos gestos masculinos, que sempre me aprisionaram no espaço acadêmico e nas andanças de cursos e oficinas, era o mais prazeroso. “Haja como um homem em cena!”. “Não gosto de ator que parece bixa em cena!”. “Orestes não desmunheca!”. Frases como essas fazem parte de minha formação. Mas com Madame Irma eu me sentia plena. Meus olhos brilhavam em cena. Havia tônus nos braços, nas coxas, no gesto. O jogo com minhas companheiras era verdadeiro. Finalmente, no teatro, eu podia. Eu podia ser essa mulher grandiosa, eu podia extravasar, eu podia ser homem e mulher ao mesmo tempo. Existia algo no teatro que permitia viver minha identidade de forma inteira. A cena e a minha vida se misturavam. Mas ainda eu tinha para mim a desculpa: “Mas é só teatro gente, imagina, isso é só cena, que isso...”. Eu ainda usava o teatro como uma certa defesa para não enfiar o pé na lama de uma vez por todas na busca por uma pesquisa de gênero e sexualidade na cena e na vida.

Não sei exatamente o porquê, mas depois de Madame Irma eu nunca mais quis fazer personagens masculinos em cena...

12. NUNCA ESQUECER... HIJA DE PERRA

Nunca esquecer de Hija de Perra. Em português significaria algo como “Filha de uma cadela” ou até mesmo “Filha da puta”. Uma terrorista sexual, uma monstra devastadora, uma militante LGBT chilena. Permeava a performance e a academia do Chile. Morreu com 34 anos vítima do vírus HIV.



13. EPISTEMÊOQUÊ?

Logo que eu entrei na Universidade a primeira coisa que me vinha a cabeça era: “Que raios eu estou fazendo aqui?”. Eu me perguntava cotidianamente o que uma bixa da periferia poderia contribuir com tudo aquilo. Ou ainda, seria este o meu espaço?

Por diversas vezes eu me sentia deslocada nas conversas, nos textos, nas referências. Era como se a Universidade se apresentasse para mim como um outro mundo. Eu, que vinha de uma faculdade particular, paga as duras penas por minha mãe e meu pai – que ainda que desconfiados, me apoiaram na decisão de ser artista, o que é muito raro nas periferias da cidade, onde você nasce para ser tudo que o capitalismo manda, menos artista – eu percebia que havia algo que me incomodava.

E não foram raras as vezes em que eu pensei em desistir da dissertação, em desistir de tentar ocupar um espaço que parecia não me caber. Eu cruzava a cidade, demorando quase duas horas em horário de pico, metrô lotado, suor, cansaço, para perceber que a luta de classes existe. Não que isso seja uma novidade em minha vida, mas sempre que o óbvio nos cruza o peito, ele se apresenta um pouco mais assustador.

Eu me perguntava: se a minha pesquisa parte do pressuposto de uma marginalidade, de uma condição de vida fora do sistema vigente, o que eu busco estando dentro daquilo que aprendemos a dizer que é o centro?

A angústia permanecia e eu buscava conversar com minhas companheiras e companheiros de periferia. Duas coisas eram sempre recorrentes. A primeira, era de que várias pessoas narravam pra mim suas experiências nos espaços acadêmicos, suas desistências e suas frustações. A outra, era uma espécie de discurso-pedido-socorro que sussurravam em meus ouvidos: “Fica! A gente precisa de gente que nem a gente lá...”

Gente que nem a gente... Isso martelou durante muito tempo em mim. Eu não queria ser heroína de ninguém e também não queria fazer uma reflexão boba recheada de preconceitos sobre a Universidade. Eu queria entender realmente qual

poderia ser o meu papel nela junto a uma orientadora que topou estar comigo nessa pesquisa.

Até que em uma das discussões e leituras eu descobri uma palavra: **epistemologia**. Ou ainda epistemologias do sul. Essa palavra estranha, que eu não entendia, mas que parecia representar um pouco de mim naquele espaço. Como é que pode eu nunca ter ouvido falar nesse palavrão antes?

Epistemêoquê? Logia.

****

O primeiro contato que tive com o termo epistemologia foi a partir dos textos do professor português Boaventura de Sousa Santos (2010). Pesquisador atuante, ele é responsável por publicações a respeito da globalização, sociologia do direito, democracia e direitos humanos[32].

No texto "Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes", Santos explica o conceito de epistemologias do Sul; do que ele chama de pensamento abissal; e apresenta um esquema geral do pensamento pós-abissal.

Para Santos toda experiência social produz e reproduz conhecimento. (SANTOS, 2010. P. 15). Essa produção de conhecimento, ou melhor, essas produções de conhecimentos, terão como pressupostos diferentes epistemologias, ou seja, diferentes formas de apreensão do mundo e do próprio conhecimento. Epistemologia seria assim o estudo do conjunto dos diversos saberes ligado a teoria do conhecimento.

> Epistemologia é toda a noção ou ideia, refletida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido. É por via do conhecimento válido que uma dada experiência social se torna intencional e inteligível. Não há, pois, conhecimento sem práticas e atores sociais. E como umas e outros não existem senão no interior de relações sociais, diferentes tipos de relações sociais podem dar origem a diferentes epistemologias. (SANTOS, 2010. P. 15)

Acontece que nesta produção de diferentes epistemologias, a epistemologia ocidental colonizadora passou a ser a dominante. E, para se fazer legitimada, precisou

[32] Informações retiradas do seu site oficial: http://www.boaventuradesousasantos.pt

realizar o que o professor chama de **epistemicídio**, (SANTOS, 2010. P. 16) o assassinato de qualquer outra prática social de conhecimento.

O epistemicídio teria sido realizado ao longo de todo o período da modernidade ocidental, em que o processo de colonização teria sido um processo não apenas de dominação de terras e do trabalho, mas também uma dominação epistemológica. (SANTOS, 2010. P. 19). Em outras palavras, uma dominação baseada na supressão, na eliminação, na morte de qualquer outra possibilidade de apreender o conhecimento.

O período colonial ocidental teria sido marcado pelo que Sousa chama de **pensamento abissal**. A palavra abissal é um adjetivo ligado ao abismo e a tudo que provém das profundezas. O pensamento abissal seria o responsável por distinguir os visíveis e os invisíveis sociais. Numa relação global, haveria uma espécie de **linha** que separaria os “deste lado da linha” e os do “outro lado da linha”. Essa linha abissal é tão profunda que os do outro lado da linha desaparecem enquanto existência e são produzidos como inexistentes. (SANTOS, 2010. P. 32).

Num paralelo à biologia marinha, existe um termo chamado zona abissal aos oceanos, que são aquelas áreas tão profundas, com cerca de mais de 4 mil metros de profundidade, cuja a existência de vida é praticamente nula. A baixa temperatura e a falta de luz impedem a criação de seres vivos, e as espécies sobreviventes são chamadas de peixe abissal.



[Fig] Serei eu uma peixinha abissal?

Mas diferente da zona abissal da biologia, a linha abissal a que Santos se refere é uma linha construída, ela é criada para a invenção de uma falsa ideia de

universalidade. De um lado da linha, onde os visíveis sobrevivem, o conhecimento se ampara na ciência, na filosofia e na teologia ocidentais europeias e se impõe como verdadeiro. Do outro lado da linha, os conhecimentos se tornam incompreensíveis, o que se há são crenças, opiniões, magia, idolatria. (SANTOS, 2010. P. 34).

> A negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para a outra parte da humanidade se afirmar enquanto universal. (SANTOS, 2010. P. 39)

A negativa de uma parte da humanidade vai estabelecer aquilo que é verdadeiro e o que é falso. A negação radical de existência de vida do outro lado da linha abissal vai dar voz a uma ideia de ausência de humanidade. Os que estão do outro lado da linha são portanto sub-humanos. A exclusão é tamanha que seres sub-humanos não poderão portanto ser candidatos à qualquer tipo de inclusão social. (SANTOS, 2010. P. 39)

O pensamento abissal vai criar também um tipo de cartografia epistemológica. Nesta cartografia os países que sofreram o epistemicídio teriam uma relação direta com o período de colonização. Para Santos, tudo o que não pudesse ser pensado em termos de legal e ilegal, ocorreria na **zona colonial**. (SANTOS, 2010. P. 35). Os invisíveis, os marginais, os desperdiçados, os inúteis, serão aqueles que perpassam, em alguma medida, uma experiência colonizadora em suas vidas.

Fazendo uma espécie de deslocamento conceitual, seria possível imaginar que dentro da **zona** colonial, e do ponto de vista da sexualidade e do gênero, teriam sido, as existências transviadas, lesbobixas, pornô-terroristas, multi-gênero, pluri sexuais, enfiadas e sucateadas numa espécie de **puteiro** colonial inventado? Quer dizer, se a experiência de epistemicídio ocorreu na zona colonial e se dentro da "zona" teríamos ainda "a esbórnia", pela qual nos enclausuraram, que nível de epistemicídio teríamos aqui?

Outro aspecto da pesquisa do professor Santos, pertencente a cartografia epistemológica, é a nomeação que ele dá para as linhas abissais: norte e sul. Em uma das suas aulas publicadas na internet ao responder sobre o porquê da existência das

epistemologias do Sul, Santos responde que elas existem porque existem a do Norte e que a diferença entre elas não é horizontal. (SANTOS, 2012)

As epistemologias do Sul surgem como uma proposta subalterna e resistente de alternativa contra um projeto de dominação patriarcal e capitalista. (SANTOS, 2012)

O Sul para Santos não se refere exclusivamente a uma visão geográfica do mundo. A cartografia a que ele se refere, é uma cartografia que está além do pensamento geográfico do mundo. A Austrália e a Nova Zelândia, por exemplo, são, para ele, consideradas Norte mas localizadas ao Sul do mapa mundial. Dentro dos países inseridos como Norte existem o Sul. O Sul a que se refere é o Sul anti imperial, anti patriarcal e anti colonial.

Mas o que vem ocorrendo a partir dos anos de 1970 e 1980 é um tipo de **abalo tectónico** das linhas abissais. O que estaríamos presenciando em frente aos nossos olhos é um complexo movimento das linhas globais em que as epistemologias do Sul começam a ganhar força num **contramovimento subalterno**. (SOUSA, 2010. P. 41).

Esse abalo estaria trazendo o que Santos chama de **regresso do colonial** e **regresso do colonizador.** (SOUSA, 2010. P. 42). Um tipo de retorno das figuras de colonizados e colonizadores. Mas desta vez, um retorno com novas facetas. O regresso do colonial assumiria três formas principais: o terrorista, o imigrante indocumentado e o refugiado. (SOUSA, 2010. P. 42)

Em um primeiro aspecto essas três figuras aparecem diferenciadas do período colonial clássico, uma vez que podem se tornar presentes em diversos espaços do globo, sem a iniciativa do colonizador. Cada um deles é a materialização da exclusão radical que as linhas abissais - e seu abalo - produzem. A existência deles começam a produzir conexões com todo o globo que antes não haveríamos de ter, como por exemplo a criação de serviços secretos de investigação contra terroristas, a contratação de imigrantes de forma precária por multinacionais, o pedido de estatuto de refugiado em algumas sociedades metropolitanas ou ainda a revisão mais incisiva de leis de imigração em diversos países da Europa. (SOUSA, 2010. P 42).

Essas situações servem no entanto para demonstrar como a relação colonizado *versus* colonizador permanecem de forma complexa e globalizada. A condição de violência e regulação vai colocar em xeque a democracia dando vazão a uma espécie de **fascismo social**. (SOUSA, 2010. P. 45).

No livro “Como conversar com um fascista” de Márcia Tiburi (2016), Rubens R. R. Casara faz uma simples e direta explicação do que seria o fascismo:

> O fascismo possui inegavelmente uma ideologia: uma ideologia da negação. Nega-se tudo (as diferenças, as qualidades dos opositores, as conquistas históricas, a luta de classes etc), principalmente, o conhecimento e, em consequência, o diálogo capaz de superar a ausência de saber. (...) O fascismo e as práticas fascistas aparecem para os seus adeptos como consequências necessárias do Estado ou da vida em sociedade, dessa relação entre homens que dominam outros homens através do recurso à violência. Assim, como toda forma de ideologia, o fascismo não é percebido como tal por seus agentes: tem-se, então, a naturalização de práticas fascistas, mesmo em ambientes formalmente democráticos. (CASARA in TIBURI, 2016. P. 12 e 13)

Sobre esta “naturalização” de práticas sociais fascistas, para Santos em sociedades capitalistas não é possível viver uma democracia plena. Isso se dá porque a democracia estaria engendrada num tripé capitalista, colonialista e patriarcal. E que portanto, este sistema político só poderia resultar numa prática social fascista.

> As situações de fascismo social ocorrem sempre que pessoas ou grupos sociais estão à mercê das decisões unilaterais daqueles que têm poder sobre eles. Exemplos de fascismo social: quando uma família tem comida para dar aos filhos hoje, mas não sabe se a terá amanhã; quando um trabalhador desempregado se vê na contingência de ter de aceitar as condições ilegais que o patrão lhe impõe para poder sustentar a família; quando uma mulher é violada a caminho de casa ou é assassinada em casa pelo companheiro; quando os povos indígenas são expulsos das suas terras ou assassinados impunemente por capangas ao serviço dos agronegociantes e latifundiários; quando os jovens negros são vítimas de racismo e de brutalidade policial nas periferias das cidades. (SANTOS, 2017)

Não muito diferente do que vivemos pelos lados de cá, não?

E então, diante da barbárie, como desenhar um trajeto de caminhada? Nessa perspectiva, o professor Santos, estabelece um pensamento pós-abissal, uma **ecologia de saberes**, que teria como premissa uma diversidade epistemológica e a importância de uma “pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico”. (SOUSA, 2010. P. 54). Isso implicaria na impossibilidade de uma epistemologia geral ou universal.

A ecologia de saberes levaria em consideração outras formas de conhecimento científico e de experiências cognitivas, marginalizadas ao longo dos últimos cinco séculos. O próprio professor declara não ser uma tarefa fácil e convoca uma espécie de trabalho coletivo. Para ele, a legitimidade de epistemologias do Sul é uma ação que só pode acontecer de forma coletiva.

> A ecologia de saberes capacita-se para uma visão mais abrangente daquilo que conhecemos, bem como do que desconhecemos, e também nos previne para que aquilo que não sabemos é ignorância nossa, não ignorância em geral. (SOUSA, 2010. P. 66)

Para esta "capacitação" Sousa provoca a nós e a si mesmo: "Donde provém a vontade de traduzir?" (SOUSA, 2010. P. 65). Quer dizer, esta necessidade de catalogar o conhecimento não teria sido uma invenção ocidental? Qual o limite entre reconhecer outras epistemologias e fixá-las novamente em categorias inventadas do ponto de vista do ocidente? A serviço de quê deseja-se tanto inserir as epistemologias do Sul no "*hall* da fama" de conhecimentos autorizados a existir?

****

Pois bem. E o que tudo isso tem a ver com teatro? O que tudo isso tem a ver com minha presença na Universidade? O que tudo isso tem a ver com a pesquisa de gênero e sexualidade na Cia. Humbalada?

Em primeiro aspecto, parece ser fundamental entender que o processo de colonização foi e ainda é existente no intuito de notar a maneira como o conhecimento se dá e como ele é assassinado. Assim, poderemos reconhecer a lógica das opressões de gênero e a maneira como vidas se tornam abjetas e inúteis socialmente.

> Uma das realizações da razão imperial foi a de afirmar-se como uma identidade superior ao construir construtos inferiores (raciais, nacionais, religiosos, sexuais, de gênero), e de expeli-los para fora da esfera normativa do "real". (MIGNOLO, 2008. P. 291)

Diante da relação colonização, patriarcado e capitalismo, eu meu torno uma terrorista. Uma terrorista de gênero. Uma bixa bomba!

Além de Santos, outros autores como Walter Mignolo e Aníbal Quijano, produzirão toda uma linha de pensamento que começa a descrever o mundo do ponto

de vista, do que eles chamam de “decolonial” ou “anti colonial” ou “pós colonial”. Uma espécie de re-inscritura epistemológica do mundo realizada por aqueles que até então eram os subalternos, os excêntricos e os marginais.

Nesta re-inscritura, Mignolo propõe uma **desobediência epistemológica**. (MIGNOLO, 2008. P. 288). Não será possível re-inscrever as formas políticas se não enfrentarmos a reinvenção da epistemologia universal ocidental vigente. Isto não significa a negativa das epistemologias existentes, mas um novo olhar para sua construção.

Para Mignolo:

> o valor de vidas humanas a qual pertence a vida do enunciador, se torna uma vara de medida para avaliar outras vidas humanas que não têm opção intelectual e poder institucional para contar a história e classificar os eventos de acordo com uma classificação de vidas humanas: ou seja, de acordo com uma classificação racista. (MIGNOLO, 2008. P. 294)

Nesse sentido, e provocados por Mignolo, como seria possível pensar uma desobediência epistemológica no teatro? O que significaria a destruição da linha abissal no teatro? Quem seriam os fazedores de teatro inexistentes e sub-humanos diante de uma História do Teatro Ocidental?

E aqui seria necessário pensar não apenas nas existências humanas das figuras abissais no Teatro mas na própria linguagem cênica, teríamos que aprender a reconhecer as propostas estéticas fora da epistemologia teatral ocidental e universal. Seria possível desenhar uma “epistemologia trans decolonial” assim como as feministas já desenham uma epistemologia feminista?[33]

Parece que precisaríamos assumir de antemão que o epistemicídio das manifestações artísticas no Brasil já inicia com a vinda dos jesuítas e sua catequização. A partir daí, o esforço estaria voltado a repensar a maneira como o conhecimento teatral se deu e ainda se dá em nossas escolas, cursos e Universidades.

****

[33] Sobre este tema ler mais em: RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história in MASCULINO, FEMININO, PLURAL. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

Enquanto isso, por aqui nas bandas do Capão Redondo, o Mano Brown já sabia antes de mim o que era epistemologia do Sul:

A lua cheia clareia as ruas do Capão
Mesmo céu, mesmo cep no lado sul do mapa
Nas ruas da sul eles me chamam Brown
Maldito, vagabundo, mente criminal
Nóis aqui, vocês lá, cada um no seu lugar.
Entendeu? Se a vida é assim, tem culpa eu?
Não adianta querer, tem que ser, tem que pá,
O mundo é diferente da ponte pra cá!
Da ponte pra cá antes de tudo é uma escola
Jardim Rosana, Três Estrela e Imbé,
Santa Tereza, Valo Velho e Dom José.
Parque, Chácara, Lídia, Vaz, Fundão
Muita treta pra Vinícius de Moraes
Eu represento a sul, conheço loco na norte
(junção de trechos da música “Da ponte pra cá”)

14. O QUE TEMOS ENTRE AS PERNAS, ENTRE OS OMBROS, ENTRE AS ORELHAS...

Depois que você mergulha em pesquisas e discussões de gênero e sexualidade você descobre que todo e qualquer argumento sobre o conceito gênero será refutável. Se você disser que gênero é construto social os que pensam a vida do ponto de vista da natureza e da biologia vão esbravejar. Temos pontos de vistas feministas, transfeministas, biológicos, psicológicos, filosóficos, e por aí vai. As pesquisas e reflexões sobre esse tema caminham com velocidade e transformações. E isso me parece até muito bom! Claro, desde que divergência teórica não se torne opressão e justificativa para violência, me parece ser bastante saudável que todo argumento deixe de ser uma verdade absoluta.

Pra se ter uma ideia, a rede social Facebook, atualmente disponibiliza mais de 50 identidades de gênero para que as pessoas possam se identificar. Feminino. Masculino. Homem trans. Mulher trans. Pessoa trans não binária. Agender. Mulher cisgênera. Gênero Neutro. Cross Gender. Travesti. E assim vai...

A “lista de gênero” facebokiana nos aponta que “falar sobre gênero” não é uma tarefa simples. E que, portanto, a proposta aqui não será se debruçar em cada uma das identidades, o que seria um trabalho, em primeiro lugar, inútil, e, em segundo lugar, interminável. Para escrever aqui tive que buscar um caminho. Optei por conceitos que notam a diferença entre sexo e gênero e que levam em consideração a possibilidade de uma existência para além da dicotomia feminino e masculino, buscando problematizar identidades e sexualidades dadas como natural e orgânica.

****

Durante os séculos XIX e XX acreditou-se que sexo e gênero pudessem e devessem ser pensados juntos. Pensados ao mesmo tempo. Sendo um o reflexo do outro. Ou seja, um corpo que nascesse *biologicamente* com pênis, por exemplo, deveria necessariamente ser considerado do *gênero* masculino.

Essa visão, que Jimena Furlani (FURLANI, Jimena. 2011. P. 15) chama de uma abordagem biológico-higienista, tem como premissa um *determinismo biológico* que vai considerar a diferença entre homens e mulheres estritamente calcada em seu sexo biológico. Em outras palavras, do ponto de vista de uma essencialidade, para esta abordagem os corpos devem ser associados ao seu sexo biológico.

Os estudos de gêneros atuais buscam fazer uma diferença entre *sexo biológico, identidade de gênero* e *orientação sexual*. A cartunista Laerte, em uma de suas palestras explicou essa diferença de forma muito curiosa e didática, que faremos aqui.

Para ela, o *sexo biológico* é **"o que temos entre as pernas",** ou seja, seria o olhar voltado para designar corpos com pênis, vagina ou os dois. Macho, fêmea ou intersex. Uma visão voltada para os cromossomos XX ou XY.

Já a *orientação sexual* seria **"o que temos entre os ombros",** ou seja, nosso coração. Para quem orientamos nosso desejo? Quem desejamos amar? A orientação sexual está ligada ao desejo que temos por outro corpo. Diante de uma sociedade que designou de forma binária os corpos em masculino e feminino, para quem você orienta o seu desejo? Dessa forma, a homossexualidade seria o desejo pelo *mesmo* gênero que o seu, a heterossexualidade, o desejo pelo gênero *diferente* do seu, a bissexualidade, o desejo por ambos os gêneros, a pansexualidade a atração por corpos múltiplos, independentemente do sexo biológico ou da identidade de gênero e a assexualidade pela indiferença por qualquer corpo ou gênero.

Seguindo a lógica, a *identidade de gênero* seria **"o que temos entre as orelhas"**[34], ou seja, nossa cabeça, nosso pensar. Como eu me penso? Quando estou comigo mesmo ou comigo mesma, como eu gostaria de ser lida ou lido? Novamente, diante de uma sociedade que fixou os gêneros entre masculino e feminino, com qual desses minha identidade se aproxima? Teríamos então, o gênero masculino e o gênero feminino. Criando assim dois polos, de um lado a cisgeneridade, ou seja um corpo que se pensa na mesma lógica de seu sexo biológico, por exemplo, um corpo

[34] Jeffrey Weeks também utiliza este termo no seu texto "O Corpo e a Sexualidade" (WEEKS in LOURO, 2013. P. 38)

que nasceu com pênis e se pensa do gênero masculino. (a palavras “cis” vem do latim e significa “da parte de cá”), e do outro lado temos a transgerenidade, que seria um corpo que fez a transição de seu gênero no momento em que seu sexo biológico o determinou em algo, por exemplo, um corpo que nasceu com vagina, mas se pensa como gênero masculino, portanto, realizou a transição de gênero uma vez que seu corpo foi biologicamente determinado como fêmea.

Nesse sentido, podemos então ter uma pessoa que nasceu biologicamente com pênis (sexo biológico), que se pensa e se lê de forma feminina (fez a transição de gênero) e que tem atração apenas pelo gênero feminino. Esta pessoa seria considerada uma *mulher transexual lésbica*.

É aqui que o nó acontece em nossas cabeças!

15. SABE A MINHA IDENTIDADE? NADA A VER COM XOTA E PAU...[35]

O esquema anterior das diferenças entre orientação sexual, identidade de gênero e sexo biológico nos ajuda a entender que a questão de gênero não está necessariamente relacionada a questão biológica e nem a questão da orientação sexual. Ter nascido com pênis, vagina ou os dois não deveria ser necessariamente uma designação fixa e vitalícia de nossas vidas. Mas ainda é!

O que vimos acontecendo é uma intensa e forte determinação de um corpo a partir do ponto de vista biológico. Ou seja, um determinismo biológico. Como se o fato de eu ter nascido com pênis devesse designar toda minha vida e minha forma de existência social. Entre os polos de identidade de gênero, feminino e masculino, há um longo, denso e enorme caminho a ser percorrido.

Acontece que mesmo este esquema citado (sexo biológico, identidade de gênero e orientação sexual), ainda que seja esclarecedor; ainda que aponte uma visão política e desafie uma visão fundamentalista, biológica e religiosa, pode vir a nos colocar em “caixinhas”, ou seja, pode ainda entender a identidade pela ótica de algo fixo, como se buscássemos, dentro de uma sociedade que quis fixar os gêneros, criar novas fixações.

Nesse sentido, seria preciso problematizar ainda mais todas essas definições acerca do masculino e do feminino, pois todas essas definições nascem e partem do pressuposto de uma visão masculina heterossexual cisgênera. Ou como Beatriz Preciado escreve:

> “Invertido. Travesti. Intersexual. Transexual... Todos esses nomes falam dos limites e da arrogância do discurso heterocentrado sobre o qual as instituições médicas, jurídicas e educativas se assentaram durante os dois últimos séculos” (PRECIADO, 2014. P. 128).

Desta construção heterocentrada nenhum de nós está a salvo. Ainda na barriga de nossa mãe, quando ainda somos um “feijãozinho” sendo fecundado já estamos na

[35] Trecho da música “Pirigosa” da cantora travesti e funkeira Linn da Quebrada

mira de toda uma tecnologia sexual a serviço de um controle corporal, que Foucault chamou de biopoder[36] (FOUCAULT, 2013).

A partir deste entendimento da diferença entre sexo e gênero é possível então garantir a existência de vidas sem estarem, necessariamente, atreladas a um discurso biológico. Vidas que se constroem desafiando a classificação "o que têm entre as pernas". Isso quer dizer que *ser homem* não é um sinônimo de um corpo com pau. E *ser mulher* não seria necessariamente uma leitura destinada apenas a corpos com xotas. Sabe a minha identidade? Nada a ver com xota e pau! Nessa lógica o gênero não é um reflexo do sexo. (BUTLER, 2015. P. 26).

Muitas teóricas e teóricos, como Michel Foucault e Beatriz Preciado, utilizam por exemplo, casos de corpos intersexuais para problematizar uma sociedade que durante séculos buscou fixar corpos em gêneros binários.

Os intersexuais são os chamados hermafroditas. Termo este refutado por parte do movimento dos intersexuais por atualmente conter em si uma espécie de ojeriza e preconceito mas, historicamente criado por meio de um mito. A palavra hermafrodita surgiu na Grécia e representa a junção do nome de dois Deuses: Hermes e Afrodite.

> Um dos mitos de origem do primeiro hermafrodita, (...) sugere que Hermes e Afrodite tiveram um filho de beleza estonteante, de tal forma que teria despertado a paixão de uma ninfa. A ninfa, tomada por seus sentimentos, colou-se ao corpo de Hermaphroditos, e os dois tornaram-se um. (MACHADO, 2005. P. 251).

Beatriz Preciado escreve um processo detalhado dos corpos intersexuais e a influência da medicina na decisão de seus gêneros no capítulo "A industrialização dos sexos ou Money *makes sex"* do livro "Manifesto Contrassexual". Para se ter uma ideia, os corpos intersexuais passam por uma longa série de operações genitais que perduram até a fase da pré-adolescência. Após uma análise cromossômica do recém-nascido, ou seja, se geneticamente o corpo é considerado feminino ou masculino, escolhe-se o gênero da criança e a prepara para as cirurgias de reconstrução da vulva – no caso de corpos com cromossomos XX - ou um tratamento à base de andrógenos para o desenvolvimento de um possível tecido fálico – no caso de corpos com pelo

[36] Mais sobre esse termo no capítulo "Fucô, me lambe!!!"

menos um cromossomo Y. Em alguns casos as cirurgias envolvem também a mutilação do clitóris.

A psicóloga e antropóloga social Paula Sandrine Machado, realizou uma pesquisa com crianças submetidas a cirurgia de “correção”, e, em uma delas, cita o caso em que a análise cromossômica foi levada mais em consideração:

> Isso se torna particularmente explícito nas crianças com cariótipo 46XX que nascem com Hiperplasia Adrenal Congênita. No momento em que é feito esse diagnóstico, é assumido que o sexo verdadeiro é feminino e a estrutura que se vê passa imediatamente de *falus* a *clitóris aumentado*, independente, nesse momento, da medida do órgão, seja ele um pouco acima do tamanho considerado normal pela bibliografia médica (acima de 0,9 cm) ou mesmo maior que o tamanho mínimo esperado para um pênis considerado normal (2,5 cm). (MACHADO, 2005. P. 267)

Nesse caso a avaliação cromossômica da criança, ou seja, o fator biológico foi completamente decisório na escolha de seu “sexo verdadeiro”.

Um outro caso bastante emblemático realizado pelo sexologista John Money - a quem Preciado faz uma brincadeira em seu título – é o caso do pequeno David Reimer. David quando criança havia sofrido uma complicação em sua cirurgia de circuncisão, no qual seu pênis sofreu uma queimadura grave. A família de David ao procurar Money recebeu a sugestão que ele fizesse uma nova cirurgia de reconstrução da genitália e fosse agora transformada em menina. (MACHADO, 2005. P. 258). Essa situação abriu precedente para os casos de intersexuais na construção ou reconstrução da genitália de crianças, mas esqueceu o descontentamento de alguns dos pacientes, inclusive do próprio David Reimer que aos 38 anos se suicidou em 2004 após longas séries de cirurgias de “correções”. (MACHADO, 2005. P. 258)

> Os chamados corpos ‘intersexuais’ comprometem o trabalho mecânico da mesa de atribuição dos sexos, minam secretamente a sintaxe segundo a qual a máquina sexual produz e reproduz corpos. Os bebês intersexuais representam uma ameaça, alteram a fronteira para além da qual há diferença, e aquém da qual há identidade. Põem em xeque o automatismo performativo da mesa de operações. Evidenciam a arbitrariedade das categorias (identidade e diferença, macho/fêmea) e a cumplicidade que essa categorização estabelece com a heterodesignação dos corpos (PRECIADO, 2014. P. 131).

Por que nos é tão penoso pensar um corpo para além das representações masculino e feminino?

Para Preciado a construção do “humano” só é permitida na medida em que o órgão sexual seja algo concretamente e discursivamente legível. “O corpo só tem sentido como sexuado, um corpo sem sexo é monstruoso” (PRECIADO, 2014. P. 131). Ou ainda poderíamos dizer, que um corpo *multissexual*, *plurisexual*, tornar-se-ia monstruoso. A pressão para a decisão binária sob os corpos intersexuais desde seu nascimento – também a pressão sobre as famílias que é interpelada constantemente com a pergunta “É menino ou menina?” – revela uma tecnologia sexual, uma tecnologia médica, psiquiátrica e pedagógica preocupada com a normatização dos corpos. “Dito de outro modo, nós não somos capazes de visualizar um corpo fora do sistema de representação sexual heterocentrado”. (PRECIADO, 2014. P. 136).

O que Preciado nos alerta é mais uma vez a noção de uma existência biológica que exerce um poder sobre a ideia de uma existência que pode vir a ser socialmente construída, de uma existência que se constrói a partir das relações sociais, culturais e afetivas. Que forças e poderes estão em torno da decisão acelerada e preocupante da medicina em construir uma existência de sexo único? O que este susto social - quando nos deparamos com um corpo intersexual – poderia nos revelar? Da onde nasce a necessidade de “diagnosticar o verdadeiro sexo”?

16. NUNCA ESQUECER... LINN DA QUEBRADA

Nunca esquecer de MC Linn da Quebrada. Cantora de funk e travesti de São Paulo da região de Sapopemba é a principal figura que traz importantes ideias como “enviadescer enquanto projeto político”, “bixaria”, “transviadagem” e as frases: “Ser bixa não é só dar o cu, é também poder resistir!” e “Ela não quer pau. Ela quer paz!”



17. MANIFESTO UTÓPICO DA BIXA ESTRANHA

Diante das teorias, diante dos autores e autoras, diante das notícias, diante das estatísticas, nasce este manifesto. Inspirado por Beatriz Preciado, este manifesto é um grito. É um gozo! É uma siririca bem dada. É uma transa sem falo, é um gemido político social. É um corpo inteira. É quando o “sujeito” não concorda com o pronome masculino! É quando o “a” da travesti é integralmente aceito na língua portuguesa. Não é só um manifesto gay! É bixa! É abjeta! É viada! É transviada! É monstruosa! É suja! É aberração em potência de transformação. Aos trabalhos:

1) Que não precisemos de laudos médicos ou hormônios que nos definam como mulheres ou homens. Pelo direito de eu mesma poder dizer quem eu sou. Que nenhum juiz, nenhuma lei e nenhuma psicologia seja maior que eu mesma para designar quem eu sou!

2) Que os botecos das esquinas sejam frequentados também por nossas mães, tias e avós. Que um dia os espaços públicos de nossas periferias sejam ocupados pelas mulheres. Que os espaços domésticos deixem de ser vivenciados apenas por nossas mães. Que no meio dia de uma quarta feira as ruas deixem de ser tomadas apenas por mulheres carregando as mochilas de suas crianças rumo a escola ou a creche enquanto os bares ficam lotados de homens jogando baralho e bebendo pinga. Que haja trânsito nisso, que ambos possam fazer o que bem entender!

3) Que possamos trocar o nome civil no cartório mais próximo de casa em menos de três horas.

4) Que possamos rir sobre todas as teorias de gênero já escritas.

5) Que o teatro não seja ferramenta de libertação sexual em hipótese alguma, mas que ele seja em si, a potencialidade de corpos em ação.

6) Que o teatro deixe de ser tão limpinho, masculino e heterocentrado.

7) Que as categorias de práticas sexuais com o cotovelo sejam validadas como a das mais utilizadas no mundo. (Não nos pergunte que prática é esta, ainda estamos para inventá-la)

8) Que além de “heterossexualidade”, “homossexualidade”, “bissexualidade”, “pansexualidade” e “assexualidade”, tenhamos “monstruoalidade”, que seria a simples atração ou desejo por pessoas monstruosas.

9) Que em todas as vezes que o capital cooptar a luta LGBT, nasça uma verruga peluda no atual presidente dos Estados Unidos para que possamos detectar a cooptação e realizar as devidas providências.

10) Que seja inserida no âmbito municipal a Secretaria da Sexualidade. Ela estaria responsável por diluir a falsa ideia que sexualidade é um tema do campo privado. Além disso, criaria métodos e tecnologias para a garantia de diferentes formas de “sexualização” do corpo. Ela também estaria responsável por criar políticas públicas de promoção da transviadagem. Assim que algum funcionário ou funcionária propuser uma cartilha como estratégia, a Secretaria deverá ser imediatamente extinguida.

11) Que a teoria *queer* seja traduzida no Brasil como “teoria pão com ovo” em homenagem a todas as bixinhas pão com ovo de nossas periferias. Que tenhamos orgulho de sermos bixinhas pão com ovo, pois além de nutriente ele saiu da cloaca de uma bela e linda galinha.

12) Que façamos um trabalho de desmoralização do pênis durante o ato sexual, fazendo dele mero objeto, rindo de suas atitudes, brincando com suas formas, cuspindo seus líquidos, de vez em quando não utilizando-o durante toda a noite ou introduzindo-o em regiões nunca antes devastadas, como debaixo do sovaco, atrás do joelho, entre os dedos dos pés, entre outras partes.

13) Que façamos do cu uma possibilidade empírica de revolução sexual. O cu apresenta alguns dos aspectos mais revolucionários atuais: 1) ele é uma das áreas mais marginalizadas do nosso corpo. É considerado sujo, estranho, feio, inútil e invisibilizado por um sistema branco, burguês e masculino. 2) quem o utiliza, o utiliza por mero prazer. Não há no cu nenhuma preocupação reprodutiva. 3) ele não configura, em nossa subjetividade, nenhuma relação romântica com o corpo alheio. 4) ele é universal. Todo e qualquer corpo tem cu. 5) quem tem cu, não tem medo!

14) Que toda e qualquer relação sexual, que envolva duas ou mais pessoas ao mesmo tempo, seja consensual.

15) Que a língua portuguesa não obrigue a concordância em gênero, número e grau.

18. FUCÔ, ME LAMBE!!!

Logo que comecei a pesquisar sobre sexualidade, antes ainda de estar na Universidade, apenas por pesquisa pessoal, fui ler os livros de Michel Foucault.

Michel Foucault, que a partir de agora chamarei carinhosamente de Fucô - que é a maneira como se fala, assim como Freud lê-se Fróidi e eu demorei um bocadinho de tempo para saber, Hannah Arendt, por exemplo, até hoje eu tenho dúvidas! – é daquele tipo de autor que quando você lê, se apaixona loucamente. É aquele tipo de leitura que você faz e pensa: "Ele escreveu tudo sobre o que eu pensava e não sabia!"

E se apaixonar por um autor é um risco. Primeiro porque a paixão, cega. E segundo que você pode correr o risco de fazer dos escritos do seu autor uma bíblia. (Olha aí, eu já escrevendo "do **seu** autor", já peguei Fucô pra mim!). Você pode correr o risco de achar que o que ele escreve é uma verdade absoluta. E no caso do Fucô fazer qualquer afirmativa de forma rígida do que ele propunha já é um equívoco em si, pois o próprio pensamento dele tem um forma espiralar ou transversal, como se não acabasse nunca em si, como se houvesse sempre a possibilidade de um contraponto ou de uma pergunta após qualquer afirmação dele.

Eu, inclusive, desconfio sempre de pessoas que se auto declaram "foucaultianas". Ou daquela frase "fulano de tal é foucaultiano". Como é possível determinar-se fucôtiano se o próprio Fucô refuta a ideia de uma definição fixa das estruturas? Não seria incoerência em si mesmo? Talvez o que possamos ter é um "pensamento do ponto de vista foucaltiano" ou "uma perspectiva foucaltiana".

No livro "Foucault & a Educação", o professor Alfredo Veiga-Neto faz um alerta:

> Assim se quisermos adotar uma perspectiva foucaultiana, não devemos partir de conceitos estáveis e seguros em nossas pesquisas, já que acreditar que eles tenham tais propriedades é acreditar que a própria linguagem possa ser estável e segura – uma suposição que não faz o mínimo sentido nessa perspectiva. (VEIGA-NETO, 2011. P. 19)

Tentarei, portanto, aqui, fazer uma releitura de seus escritos de forma menos apaixonante possível, e peço, de antemão, desculpas caso não consiga. É que a paixão tem dessas. Tentarei ser portanto uma amante infiel, desejando-o e traindo-o assim que possível. E, nunca, jamais, esquecendo que quem vos escreve é uma bixa

latino-americana e, portanto, colonizada. Pelo bem ou pelo mal eu queria mesmo que Fucô me lambesse inteira. Não só com sua língua mas com suas ideias. Mas já é tarde.

Fucô morreu com 58 anos de idade vítima do vírus do HIV. O jornalista Alcino Leite Neto, em um artigo pra Folha de S. Paulo de 2011 (NETO, 2011), conta detalhes dos últimos anos de vida de Fucô em Paris. Conta sobre suas viagens de ácidos e LSD e suas experiências sexuais com seus alunos da Universidade. Homossexual assumido, na reportagem, conta-se que após a sua morte fora encontrado em seu apartamento vários instrumentos para prática sadomasoquista. Bastante tentador não? Eu acho. Ainda mais para alguém que discursava sobre as relações de poder e sexualidade, me parece bastante interessante colocar isso literalmente em prática!

Outro assunto interessante nesta reportagem é a maneira como Fucô é visto. Para alguns marxistas Fucô é considerado um "neoliberalista culturalmente radical", e para alguns neoliberais ele é visto como um "marxista enrustido". Em todo caso, buscarei focar no que suas obras nos disseram em si. O próprio Fucô logo no início do seu livro "História da Sexualidade 2" se pergunta: "Mas o que é filosofar hoje em dia – quero dizer, a atividade filosófica - senão o trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento?". (FOUCAULT, 1984. P. 15) Talvez seja esse o maior desafio dessa dissertação que escrevo, exercitar a crítica sobre a própria ação de pensar os processos artísticos que vivi e ainda vivo.

Entre os estudiosos e leitores assíduos de Fucô, costuma-se separá-los em três fases. A primeira fase "Arqueologista" preocupada com a construção do saber; a segunda fase "Genealogista" investigando o poder; e, por último, a terceira fase "Ética" pensando as relações do sujeito consigo mesmo olhando a filosofia grega e romana e suas formas de viver (VEIGA-NETO, 2011. P. 36). Alguns focam-se no critério cronológico de suas obras e outros em seu critério metodológico. Já é possível perceber que qualquer sistematização das obras dele é um risco. O que ganha-se em didática perde-se em rigor. Em todo caso, e com bastante cautela, o professor Veiga-Neto apresenta um quadro de suas obras, a partir dos escritos de Miguel Morey, que se coloca de forma menos mecânica e menos temporal. Neste quadro "o que importa não é *descobrir o que somos nós*, sujeitos modernos; o que importa é perguntarmos

como chegamos a ser o que somos, para, a partir daí, podermos *contestar aquilo que somos"* (VEIGA-NETO, 2011. P. 40).

Os três Foucault, segundo os critérios ontológicos de Morey:

Ser-saber	**Ser-poder**	**Ser-consigo**
como nos tornamos o que somos, como sujeitos...		
de conhecimento	**de ação**	**constituídos pela moral**
Livros: História da Loucura, O nascimento da clínica, As palavras e as coisas, A arqueologia do saber	Livros: História da Loucura, Vigiar e Punir e A ordem do discurso	Livros: História da Loucura, História da Sexualidade 1: a vontade de saber, História da Sexualidade 2: o uso dos prazeres, História da Sexualidade 3: o cuidado de si

(VEIGA-NETO, 2011. P. 41)

O professor Silvio Gallo, em uma de suas entrevistas diz que a pesquisa do Fucô é pensar como se deu a construção do sujeito (GALLO, 2015). No quadro acima, vemos essa relação do sujeito de três maneiras. Vamos investigar aqui a última etapa. A relação do sujeito consigo mesmo e a criação de uma ética a partir dessa relação.

> Mais uma vez aqui, para compreender o projeto de Foucault, é útil estabelecer um contraste. Para ele, não interessa estudar os comportamentos, as condutas e as práticas sexuais em si, nem como eles foram e são representados pela Sociologia, Teologia, Filosofia, Biologia, etc. Aqui, a sexualidade interessa não tanto em si mesma, como seria o caso para um sexologista; ela interessa por ser um modo, um caminho, muito importante de experimentar a subjetivação, pelo qual nos subjetivamos como seres de desejo. A sexualidade interessa na medida em que ela funciona como um grande sistema de interdições, no qual somos levados a falar sobre nós mesmos, em termos de nossos desejos, sucessos e insucessos, e no qual se dão fortes proibições de fazer isso ou aquilo. (VEIGA-NETO, 2011. P. 80)

Sobre as "fortes proibições" que Veiga-Neto escreve, elas são para Fucô, reflexo de uma história da repressão social baseada na relação entre poder, saber e sexualidade. A questão para ele não é por que não falamos sobre sexualidade, pelo

contrário. Ao longo do século XIX criou-se inúmeros dispositivos de controle sobre o sexo, tanto no campo da medicina, quanto da psicologia e da pedagogia para aquilo que Fucô chamou de “colocação do sexo em discurso”. (FOUCAULT, 2013. P. 26).

> Daí o fato de que o ponto essencial (pelo menos, em primeira instância) não é tanto saber o que dizer ao sexo, sim ou não, se formular-lhe interdições ou permissões, afirmar sua importância ou negar seus efeitos, se policiar ou não as palavras empregadas para designá-lo; mas levar em consideração o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vistas de que se fala, as instituições que incitam fazê-lo, que armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, o ‘fato discursivo’ global, a ‘colocação do sexo em discurso’ (FOUCAULT, 2013. P. 17*)*.

Para Fucô, o pragmatismo em colocar o sexo enquanto discurso inaugurou uma série de representantes da *perversidade* e uma série de terminologia na ciência. “O onanismo infantil, o fetichista, o zoófilo, os pederastas, os mixoscopófilos, os presbiófilos, os invertidos sexoestéticos, as mulheres disparêunicas”. (FOUCAULT, 2013. P. 51). Ou seja, uma série de catalogação do sexo pela medicina. Fucô chamou de *vontade de saber* a necessidade ocidental de constituir o sexo enquanto um “objeto de verdade”.

Para a produção desta verdade, Fucô distinguiu dois dispositivos: “ars erotica” e “scientia sexualis”. A *ars erotica* é uma prática desenvolvida em sociedades como a China, Japão, Índia, Roma e as nações árabes-muçulmanas em que a verdade é extraída do próprio prazer tendo a prática do sexo como uma experiência e não tendo a prática a partir de uma lei como referência. Na *ars erótica* a verdade e o sexo se ligam também como uma forma pedagógica de apreensão do conhecimento; de uma transmissão corpo-a-corpo do saber. Por outro lado a sociedade ocidental realizou sua verdade no sexo a partir de uma ciência da sexualidade. Nossa civilização desenvolveu uma série de procedimentos para a colocação do sexo em discurso, dentre elas a confissão. “Nos tornamos uma sociedade singularmente confessanda”. (FOUCAULT, 2013. P. 67). A confissão, do ponto de vista cristão, além de partir de uma relação individual, nasce sobre o olhar da punição e faz com que os sujeitos passem a elaborar para si mesmos discursos sobre suas práticas, de vida e de sexo.

A “sexualidade” ocidental seria, portanto, fruto dessa prática discursiva enquanto verdade do sexo e dos prazeres. Nesse sentido, a sexualidade ocidental pela perspectiva foucaultiana não é algo simplesmente reprimido. A sexualidade está

organizada por meio das leis, das instituições e da ciência. A constante tentativa de silenciar as práticas sexuais diversas, de marginalizar os corpos fora do padrão heterocentrado e o tabu social que o ato sexual cria, revelam a potencialidade do sexo enquanto transgressor de uma norma criadora da sexualidade.

Além disso, em “História da Sexualidade I”, Fucô apresenta o termo biopolítica. O poder sobre a vida. O que tínhamos no Ocidente por volta do século XVI era o poder do soberano. Um soberano que agia sobre os corpos de seu povo. Era por ele e para ele que se morria. Quem determinava o direito de morte era o soberano.

Com o crescimento do capitalismo e a ascensão da burguesia o poder do soberano vai se transformando lentamente em uma administração dos corpos e uma gestão calculista da vida por meio do Estado. “Abre-se, assim, a era de um ‘bio-poder’”. (FOUCAULT, 2013. P. 152). Pela primeira vez na história o biológico reflete-se no político.

A função do poder do soberano sobre nossos corpos deixou de ser a de *matar* e passou, a partir do século XIX, a ser a de *investir sobre a vida*. Se antes a guerra era justificada em nome da *morte* do inimigo, ela passa a ser justificada para garantir a *vida* de ambos os lados. Guerreia-se em nome da vida. Mata-se em nome da vida. Se antes tínhamos o poder de um soberano que simbolizava seu poder através da morte, com sua queda passou-se a pensar num investimento da vida.

> É o fato do poder encarregar-se da vida, mais do que a ameaça da morte, que lhe dá acesso ao corpo. Se pudéssemos chamar “bio-história” as pressões por meio das quais os movimentos da vida e os processos da história interferem entre si, deveríamos falar de “bio-política” para designar o que faz com que a vida e seus mecanismos entre no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana. (FOUCAULT, 2013. P. 155)

Tendo a vida como um ponto central político, uma sociedade normatizadora começa a surgir enquanto um efeito histórico. Tudo aquilo que envolve *vida* passa a se transformar em um tabu social. A intersexualidade é uma delas, o aborto, a eutanásia, o suicídio. Esses tabus desafiam a vida. Colocam em xeque o valor da vida, o porquê de nossa existência e estremecem uma certa hierarquia de poder e controle sob nossos corpos.

O reflexo dessa sociedade biopolítica é a construção de uma sexualidade também calcada do ponto vista biológico. Além disso, vai ser fruto desse período uma série de busca de controle do corpo por meio da sexualidade. Costuma-se dizer muito a frase “Precisamos falar de sexo!”. Olhando pela ótica de Foucault é como se durante o processo biopolítico já se tenha se “falado” muito de sexo. A questão não seria “falar de sexo” uma vez que a medicina, a ciência, a psicologia e a própria pedagogia criou durante a modernidade toda uma série de dispositivos para “falar de sexo”. Sabe-se tudo sobre a sexualidade. Sabe-se as partes do corpo, as funções das genitálias, para que servem os órgãos, as classificações de homossexualidade e transexualidade, enfim, sabe-se muito sobre sexualidade. E é nesse sentido que Fucô fala de um poder-saber, da construção de uma epistemologia criada na função de exercer um poder. Do conhecimento e do saber enquanto um exercício de poder. Para Fucô o discurso é produtor de poder. (FOUCAULT, 2013. P. 112) Conceitos como “loucura”, “criminalidade” e “sexualidade” são para o filósofo construções discursivas que garantiriam uma manutenção de um poder do Estado sob a população.

Mas o que escapa desse saber-poder? Que outras epistemologias nos interessariam? O que escapa dessa regulamentação da sexualidade? O que foi que escorreu pelas mãos dessa fixação da sexualidade enquanto discurso e que deixamos cair pelo ralo e que agora nos interessa ir até o esgoto atrás dela em meio aos ratos e as baratas?

19. NUNCA ESQUECER... LACRAIA

Nunca esquecer de Lacraia. A famosa dançarina de funk que embalava os nossos domingos nas TVs. Preta, afeminada e pobre, Lacraia já era “empoderamento” quando ainda nem sonhávamos usar essa palavra em nosso vocabulário. (E também já usava cropped!)



20. ANDA QUE NEM HOMEM! OU A PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO

Esses dias eu estava saindo do Terminal Grajaú ali perto do viaduto e três meninos passaram de bicicleta e gritaram: “Anda que nem homem!”.

...

Eu parei. Respirei. Não deu tempo nem de gritar. Nem de se assustar. Eu só olhei eles passando rápido e rindo. Essa frase ficou martelando na minha cabeça. “Anda que nem homem... que nem homem... rhum! Que nem homem...” Havia algo que me intrigava nessa colocação.

Primeiro eu pensei: “Nossa, mas eu tô tão bixa assim que dá pra perceber de longe?”. Às vezes eu esqueço que a monstruosidade vai se tornando normal pra mim. Depois fiquei pensando “Mas que raios é isso ‘que nem homem’?”.

Esse “que nem” mexia nas minhas entranhas. E daí eu fui procurar na língua portuguesa o que esse “que nem” representava. Descobri que faz parte de uma coisa chamada “oração subordinada adverbial comparativa”. Ou seja, a intenção de expressar uma comparação entre dois elementos. Aqueles meninos queriam que eu me *comparasse* a um “homem”. Não importa que eu *seja* um homem, mas que eu me *compare* e me *comporte* a um.

E, mais do que uma comparação, essa expressão “que nem” me revelava outra coisa. Me despertava a ideia de que andar “que nem” alguma coisa podia ser algo que eu construía em volta do meu corpo. Se eu não andava “que nem homem” significava que eu andava “que nem uma mulher”. Então, nesse sentido, os meninos estavam me dizendo que era possível que eu construísse em torno da minha existência um “que nem mulher”?

Esse termo “que nem” revelou pra mim neste dia, que a existência da feminilidade em mim poderia ser performada. Eu fazia uma espécie de **performatividade** de gênero em torno de mim.

Judith Butler surgia no Grajaú...

****

Uma das principais figuras teóricas que discorre sobre a ideia de performatividade de gênero é Judith Butler. Santa Butler, como Hija de Perra a chama (PERRA, 2015. P. 3), é professora de retórica e literatura comparada na Universidade da Califórnia, em Berkeley (SALIH, 2015. P. 9). Butler estudou filosofia nos anos de 1980 e assim como em Fucô, obter uma sistematização técnica das suas obras é um desafio e tanto.

Em seus livros "Problemas de Gênero" e "*Bodies That Matter*" o que encontramos são reflexões acerca da identidade "generificada" e a formação do sujeito. Sua escrita não é das mais palatáveis. Butler é conhecida por ter uma escrita densa, complexa, perturbadora e desafiante. Não muito diferente dos textos de um dos autores que a inspira, Friedrich Hegel, filósofo alemão.

A escritora Sara Salih topou o desafio de uma "tradução" dos textos de Butler, na tentativa de esmiuçar seus conceitos e aproximar um público disposto a mergulhar na escrita de Butler. No seu livro "Judith Butler e a teoria *queer*", Salih comenta sobre a forma de escrita da autora:

> Os textos de Butler são certamente exigentes tanto linguística quanto conceitualmente, mas não deveríamos ficar demasiadamente perturbados ou desencorajados por sua aparente obscuridade e seu caráter alusivo, mesmo se, às vezes, nos sentirmos perdidos ou desorientados. (...) Como uma pensadora que está interessada na linguagem e extremamente consciente da importância do discurso linguístico, é bastante improvável que Butler não tenha pensado sobre como fazer coisas com as palavras, e uma vez que ela tem, com frequência, respondido às críticas que lhe têm sido feitas a esse respeito, podemos deduzir que essa é de fato uma questão crucial para ela. (SALIH, 2015. P. 24 e 25)

Nesse sentido, se Butler busca criar instabilidades no conceito fixo de sexo e gênero, na sua escrita o caminho parece ser o mesmo: o de criar instabilidade linguística.

No Brasil, a professora Guacira Lopes Louro é uma das responsáveis por trazer os textos de Butler e traduzi-los. Em seus livros "Gênero, sexualidade e educação – Uma perspectiva pós estruturalista" e "O corpo educado", Louro busca não apenas traduzir para o português mas sobretudo criar uma leitura das identidades e da **teoria *queer*** para a educação.

A teoria *queer.* A cada vez mais falada teoria *queer*! Mas antes de elaborar reflexões sobre essa teoria é preciso discutir o conceito de gênero e o de performatividade de gênero para chegarmos ao *queer*.

****

A partir dos anos 80 começam a surgir dois grandes movimentos teóricos acerca dos estudos de gênero e sexualidade. Um destinava-se sobre a crítica universal da categoria "mulher" e outro especificamente sobre sexualidade com estudos principalmente de Fucô, Weeks e Rubin. (BENTO, 2006. P. 78)

Gayle Rubin, antropóloga feminista foi a principal teórica a promover os estudos de sexualidade e gênero como categorias independentes. (BENTO 2006. P. 79). Para Rubin "gênero é uma divisão dos sexos socialmente imposta. É um produto das relações sociais de sexualidade". (RUBIN, 1993. P. 11). Para ela, é necessário analisar deslocadamente "a sexualidade do gênero, o gênero do corpo-sexuado, o corpo-sexuado da subjetividade e a sexualidade do corpo-sexuado". (BENTO 2006. P. 79).

Uau! Butler, por sua vez, em seus estudos, vai investigar e aprofundar os estudos de Rubin. Para Butler:

> O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. (BUTLER, 2015. P. 69)

O gênero seria uma espécie de construto discursivo que seria produzido e forjadamente instaurado como natural. A *performatividade* do gênero estaria calcada na ideia de um sujeito que atribui o gênero como algo que se "faz" e não algo que se "é". (SALIH, 2015. P. 67). Não apenas somos um gênero, mas o fazemos cotidianamente.

Em uma de suas entrevistas, ao ser perguntada o que seria a performatividade Butler responde:

> Toda vez que colocamos reivindicações por direitos, ou insistimos em estar em público sem sermos molestados, feridos ou presos, usamos da performatividade. Não só dizemos quem somos mas "fazemos" quem somos

> e pedimos ao mundo que aceite. Eu diria que isso é performatividade. (BUTLER, 2015. Folha de São Paulo)

O sujeito para Butler seria um *efeito* e não uma *causa.* (SALIH, 2015. P. 70) Esta ideia é fundamental para entender o gênero enquanto performatividade. O uso do termo performatividade por Butler se afasta da ideia de performance enquanto linguagem ligada as artes. Butler não quer dizer que o gênero é algo que simplesmente inventamos e que estaria na superfície de nossos corpos, mas que a performatividade se daria no interior da psique do sujeito e que resultaria numa espécie de performatividade cotidiana do gênero.

> O gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo* no interior do discurso herdado da metafísica da substância. (BUTLER, 2015. P. 56)

A metafísica da substância para Butler seria a ideia de que existe um discurso inteligível filosófico que determinaria uma identidade fixa e imutável. Herdamos esse conceito filosófico de uma substância que nos garante a existência material. O gênero enquanto performatividade desafiaria esse conceito.

No limite do limite da realidade existiria uma substância que explicaria a existência humana, pensamento criado desde Platão – instaurador da metafísica na filosofia. Parece que para Butler essa substância não poderia se dar de antemão, pois para ela a ideia de *experiência* é fundamental para uma possível identidade. “Em que medida é a ‘identidade’ um ideal normativo, ao invés de uma característica descritiva da experiência?” pergunta Butler.

> “Quando não problematizadas, as afirmações ‘ser’ mulher e ‘ser’ heterossexual seriam sintomáticas dessa metafísica das substâncias do 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 e 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”. (BUTLER, 2015. P. 51)

O que vemos em Butler é uma forte crítica do pensamento essencialista enquanto construção de um *ser*. O pensamento essencialista teria sua atenção voltada para um conjunto cristalino, autêntico e que não se altera ao longo do tempo. (WOODWARD in SILVA, 2014. P. 12). Butler desafia essa ideia ao promover o pensamento de que somos “fazedores” de nossa identidade e não apenas receptores.

Mas é preciso também entender que declarar o sujeito enquanto “fazedor” e o gênero enquanto construção não é afirmar uma ilusão ou artificialidade ou ainda uma tranquila e singela *escolha de gênero.* Não é possível pensar numa escolha livre de gênero uma vez que vivemos dentro de uma lei e de uma cultura que pré-determinaria nossa identidade antes mesmo de nossa existência.

A noção de corpo não seria uma superfície que estaria passiva à espera de nossa “escolha”, mas pelo contrário, o corpo seria a plataforma da manutenção política da sexualidade e do gênero. Por isso o entendimento do gênero enquanto uma performatividade no interior de uma “verdade do sexo”, como pressupõe Fucô, seria visto como uma ruptura e uma transgressão do pensamento essencialista, fixo, biológico e imutável que se construiu ao longo dos séculos.

Tanto Butler quanto Fucô buscou mostrar que a sexualidade e o gênero são categorias moduladas socialmente e que ao longo dos séculos e em diferentes países tivemos e ainda temos diferentes formas de encarar gênero e sexualidade.

Quer dizer, “o gênero poderia ser caracterizado como uma ‘estrutura’, um ‘molde’ ou uma ‘grade’ na qual (ou pela qual) o sujeito é modelado”. (SALIH, 2015. P. 74). Se o gênero é algo introjetado no sujeito, a possibilidade de sua modulação feita pelo próprio romperia com forças, poderes e leis que existem para a manutenção dessa modulação.

Para Butler poderíamos considerar o gênero como uma “representação que constitui *performativamente* a aparência de sua própria fixidez interior”. (BUTLER, 2015. P. 127). Em outras palavras, “ser” um gênero seria “performar” a fixação construída no interior de nossa psique e revelada em nossos corpos. Parece que deslocar a ideia de uma superfície naturalizada do gênero é o grande jogo subversivo que Butler propõe.

****

Então, se “*deslocar”* é a palavra chave para desnaturalizar o conceito do surgimento do gênero, a teoria *queer* seria uma proposição desse deslocamento.

A palavra *queer* em inglês é utilizada como uma injúria, uma espécie de xingamento de complicada tradução no Brasil, já que pertence fortemente a cultura norte-americana. Poderia ser pensada como “bixa” “viadinho” “sapatão” ou algo do tipo.

Os estudos *queers* não estão preocupados com definições, fixidez ou estabilidade, mas é “transitivo, múltiplo e avesso à assimiliação”. (SALIH, 2015. P. 19). Em uma alusão ao livro de Butler, “Corpos que importam” (Bodies That Matter), a teoria *queer* daria espaço para corpos que não importam. Sujeito abjetos.

Louro, em sua palestra no “I Seminário *Queer* - Cultura e Subversões da Identidade” em 2015 em São Paulo, fala sobre a presença dos “seres” *queers*:

> São seres que deslizam, que vivem na ambiguidade ou que vivem a ambiguidade. O *queer* não é um movimento pedinte. Não está pedindo tolerância e acolhimento. O seu tom é um tom dos rebeldes, dos sujeitos que expõem a sua existência e dizem: "Olha eu tô aqui. Aguentem-nos" (LOURO 2015)

A lógica binária de gênero estaria nos estudos *queers* em constante desconstrução. A polaridade macho/fêmea, masculino/feminino, não seria uma ordem vigente na lógica *queer*.

Para a socióloga brasileira Berenice Bento os estudos *queers* se organizaram a partir dos seguintes pressupostos:

- o caráter performativo das identidades de gênero;

- o alcance subversivo das performances e das sexualidades fora das normas de gênero;

- o corpo como um biopoder, fabricado por tecnologias precisas. (BENTO 2006. P. 81)

Se o corpo exerce política e poder na sua existência, colocá-lo fora de uma norma de gênero estável e performar sua identidade, parece ser o que o movimento *queer* procura.

Nesse sentido encará-lo como uma identidade de gênero fixa provocaria uma espécie de contraposição do próprio argumento *queer*. Como poderia um sujeito dizer-

se *queer* na medida em que o próprio movimento *queer* se coloca enquanto a não definição imutável da identidade?

Sobre a popularização do termo *queer* nas bandas de cá da América Latina, a chilena Hija de Perra (que não podemos esquecer nunca!), escreve num tom bastante ácido e irônico em seu artigo com o longo título "Interpretações imundas de como a Teoria *Queer* coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma". Para ela, a cultura da viadagem sempre existiu nos países da América Latina mas não havia sido pensado enquanto uma luta contra a heteronorma.

> Parece que tudo o que tínhamos feito no passado, atualmente se amotina e se harmoniza dentro do que São Foucault descrevia em seus anos na História da Sexualidade e que mesclado com os anos de maravilhoso feminismo finalmente acabam no que Santa Butler inscreveu como *queer*. (PERRA, 2015. P. 293)

Hija de Perra observa em que medida nosso olhar de colonizada e "terceiro-mundista" transforma os estudos *queers*, vindo dos Estados Unidos e da Europa, um conceito nunca antes vivenciado em nossa história, colocando-o num topo e numa espécie de conceito "herói dos invisíveis".

Como seria possível uma leitura dos estudos *queers* levando em consideração o processo histórico do Brasil de colonização, escravidão e capitalismo tardio? E ainda, do ponto de vista de uma epistemologia do sul, o que significaria *queer*?

Hija de Perra continua sua provocação:

> Hoje existem bandas de música com estética *queer* que você também pode adquirir e desfrutar, hoje existem lojas de artefatos contra sexuais para nossa estimulação plural ciber-carnal. Um mundo de fabulosas oportunidades para levar a cabo o discurso e o desborde estético necessários para nos sentirmos envolvidos e santificados pelo tema. Podemos desfrutar do shopping *queer* em nossas latitudes? (PERRA, 2015. P. 6)

Quer dizer, em que medida teria sido o pensamento *queer* cooptado e se misturado na lógica capitalista? E que força de transgressão teria depois de ocupar o espaço do centro normatizado e da lógica mercantilista?

21. ÊÊÊÊÊPAAAA, BIXA SIM BEU ABOR!

Mas se eu sou então essa bixa que todos dizem, se diariamente ao sair pelas ruas os homens não cessam em me interpelar e reafirmar para mim que sou uma bixa, então eu sou uma bixa. Bixa com x. E farei disso potência. Se para o universo hetero-masculino-normativo existir é preciso apontar seus dedos sujos de patriarcado e dizer “Eu não sou aquilo!”. Se eu sou o Outro, se eu sou o abjeto, se eu sou o ininteligível, se eu sou a bizarrice em matéria, então serei! Serei eu então a bixa terrorista. Uma bomba de gênero, prestes a explodir

22. O TABU DA HOMOSSEXUALIDADE E A HETEROSSEXUALIDADE MELANCÓLICA

Dos vários conceitos que Butler desenvolve em seu livro “Problemas de Gênero” (BUTLER, 2015) dois deles serão aqui destacados. São conceitos pouco desenvolvidos em textos de quem a estuda e bastante complexos. Escolhi escrever sobre eles na tentativa de levarmos adiante e demonstrar que a ideia de performatividade e teoria *queer* não são as únicas vertentes de Butler. São eles, o tabu da homossexualidade e a heterossexualidade melancólica. Ambos são conceitos que Butler desenrola a partir dos pensamentos de Freud.

Segundo Salih, Butler utiliza dois importantes trabalhos de Freud para criar sua tese, são eles “Luto e melancolia” e “O ego e o id”.

Neles, Freud faz uma distinção entre *luto* e *melancolia.* Luto seria uma reação a uma perda real, em geral relacionado a morte. Já a melancolia estaria relacionada a reação a uma perda imaginada em que muitas vezes o sujeito não sabe ou não reconhece esta perda. (SALIH, 2015. P. 75 e 76)

Freud argumenta que em vez de se “superar” e aceitar a perda, uma resposta melancólica internalizaria o objeto perdido no ego *identificando-se* com ele. (SALIH, 2015. P. 76).

Um dos termos que Butler se utiliza a partir de Freud é o de “introjeção”. A introjeção seria “o processo pelo qual o sujeito transporta objetos do mundo externo para dentro si e os preserva no ego”. (SALIH, 2015. 76).

Nesse sentido, o ego seria então um espaço que receberia todas as vontades e desejos que o sujeito teve de abandonar.

No caso das identidades o caminho seria o seguinte: a criança sentiria o desejo primitivo pela mãe ou pelo pai e criaria uma identificação com um ou o outro. Com o chamado tabu do incesto, a criança nota que esse desejo não poderá ser efetivo e através da melancolia criará uma introjeção do pai ou da mãe criando uma espécie de incorporação dessa negativa.

A formação do ego, nessa perspectiva, é, portanto, uma estrutura melancólica. E por consequência a elaboração da heterossexualidade para a autora seria, portanto, também melancólica.

> Se a melancolia é a resposta para a perda real ou imaginada, e se a identidade de gênero heterossexual é formada com base numa perda primitiva do objeto de desejo do mesmo sexo, segue-se que a identidade de gênero heterossexual é melancólica (SALIH, 2015. P. 79)

A heterossexualidade para Butler é melancólica na medida em que o sujeito a ser condicionado - por conta do tabu do incesto - a uma perda de desejo pelo pai ou pela mãe, internaliza em si o sexo do objeto negado como uma proibição. De acordo com Butler, “esta proibição sanciona e regula identidades de gênero distintas e a lei do desejo heterossexual” (BUTLER, 2015. P. 116).

Além de destacar a melancolia da heterossexualidade, Butler revela que a identidade de gênero não é sancionada apenas pelo tabu do incesto, mas também pelo tabu da homossexualidade.

O que podemos ver como uma releitura de Freud é que Butler pressupõe que na construção de identidade do sujeito o tabu da homossexualidade *precede* o tabu do incesto. Seria como dizer a Freud que sua análise do sujeito homem por meio do complexo de Édipo só existe na medida em que há uma negativa anterior do menino pelo pai, ou seja, o complexo de Édipo só existe na medida em que há a negativa da homossexualidade. Numa perspectiva butleriana o tabu da homossexualidade é que dá a base para a construção de uma identidade heterossexualizada. (SALIH, 2015. P. 79).

> “Se as predisposições masculina e feminina são resultado da internalização efetiva desse tabu [da homossexualidade], e se a resposta melancólica à perda do objeto do mesmo sexo é incorporar e, a rigor, tornar-se esse objeto, por via da construção do ideal do eu, então identidade de gênero parece ser, em primeiro lugar, a internalização de uma proibição que se mostra formadora da identidade. Além disso, essa identidade é construída e mantida pela aplicação coerente desse tabu, não só na estilização do corpo segundo categorias sexuais distintas, mas também na produção e na ‘predisposição’ do desejo sexual” (BUTLER, 2015. P. 116).

Nesse sentido, os conceitos de Butler além de argumentarem o gênero enquanto construção social, também apontam para a uma pesquisa sobre o interior da psique do sujeito.

Para Butler a identificação de gênero é forjada numa internalização de uma série de proibições e não apenas de uma série de perdas. Existiria na psique do sujeito o que ela chama de uma “diretriz moral interna” que seria capaz de dimensionar a identidade de gênero por meio de imposições e proibições.

Seria possível contar a história das proibições sexuais que teria como resolução social a constituição e consolidação da heterossexualidade e de identidades de gênero que reafirmem este universo?

> “O que significa sustentar uma fantasia literalizante? Se a diferenciação do gênero decorre do tabu do incesto e do tabu anterior da homossexualidade, então ‘tornar-se’ um gênero é um laborioso processo de tornar-se naturalizado¸ processo que requer uma diferenciação de prazeres e de partes corporais, com base em significados com características de gênero”. (BUTLER, 2015. P. 127)

Do ponto de vista de Butler, tornar-se um gênero seria naturalizar ou “performar” uma constante *proibição* em torno da nossa identidade.

Se para Butler essas constantes *proibições* se dá pelo tabu do incesto e da homossexualidade, para Fucô, em História da Sexualidade I, as leis e as instituições podem ser compreendidas como formadoras *de poder e de proibições* produtoras e geradoras de um desejo que as próprias leis e as instituições reprimem. (BUTLER, 2015. P. 136)

Em outras palavras é como se as leis e as instituições produzissem a falsa ideia de que existe uma sexualidade antes delas. No ponto de vista foucaultiano, a sexualidade seria um efeito da própria lei. O “desejo” para Fucô é, ao mesmo tempo, fabricado e proibido, e é nesse jogo que a lei exerce o poder.

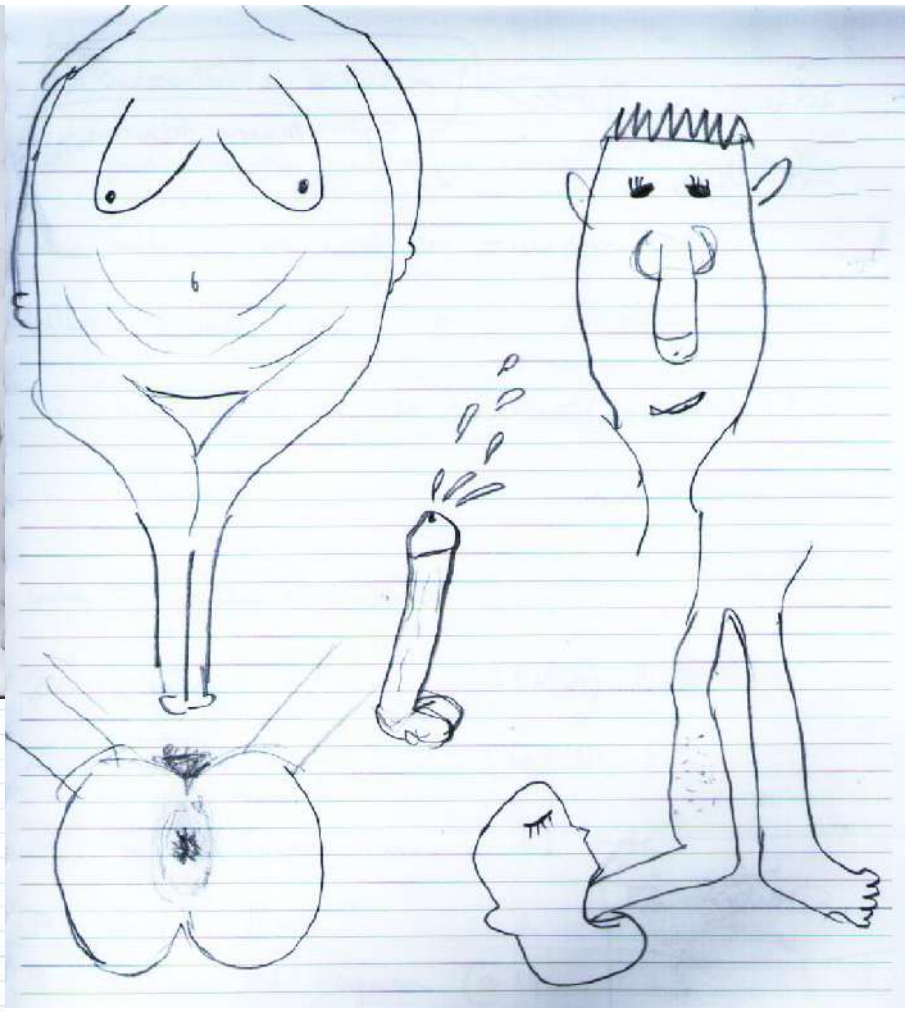
Podemos dizer que de um lado temos a psicanálise de Freud e seu argumento em relação a construção de gênero por meio do tabu do incesto. Em seguida Butler, contra argumenta e insere a reflexão acerca do tabu da homossexualidade, que antecederia o tabu do incesto e seria fundamental para uma heterossexualidade compulsória na construção do gênero. E em paralelo, a análise de Fucô diz que os tabus seriam legitimados por meio da lei e que exatamente por isso a lei exerceria sob o aspecto *gênero e sexualidade* uma relação de poder.

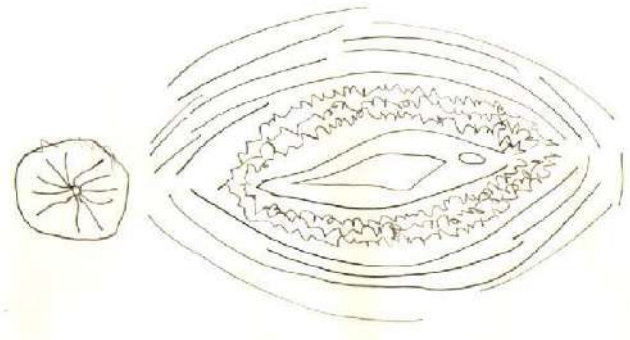
23. PAUSA PARA COLORIR

Inspirada no livro “Suruba para colorir” (BOOKS, 2015) resolvi proporcionar esse momento à você, cara leitora e leitor. Dizem por aí que pintar relaxa. Esse é o momento tecnicista-didático-*queer*. O desenho está pronto e você pinta. Mas se quiser também inventar novos pintos, bucetas e tecno dildos fique à vontade. Os desenhos são todos meus. Que desenhei participando das palestras e aulas em pesquisa para essa dissertação.









24. PAIS OU MÃES, É QUESTÃO DE OPINIÃES...

"- Sobre aquela cena da mãe que lava a roupa dos seus filhos na represa, eu acho que quem precisa fazer a personagem, é você Bruno".

O primeiro contato que tivemos com o bairro do Jardim Gaivotas foi em 2010 quando realizamos uma pesquisa apoiada pela Lei de Fomento ao Teatro em que buscávamos 20 praças entre as cinco principais avenidas do Grajaú para fazer uma circulação do espetáculo "A Vinda da Família Real".

Em primeiro lugar descobrimos a falta de praças nos bairros do Grajaú. Os únicos espaços que encontrávamos eram canteiros, calçadas largas de cimentos e ruas sem saídas. A falta de espaços de lazer foi nos levando para locais que nunca havíamos pensados em apresentar, como por exemplo, uma ilha dentro da Represa Guarapiranga frequentada por pessoas nos finais de semana para se banhar na Represa. Fomos até lá, com cenário dentro de barco para apresentar nosso trabalho.

Além desta ilha um dos locais também foi o Jardim Gaivotas. Chegamos até ele por meio de um coletivo de grafiteiro muito atuante aqui no Grajaú chamado Imargem e também pelo pessoal da Associação dos Moradores do Jardim Gaivotas. O bairro é um dos mais afastados da região do Grajaú. Quando conhecemos ficamos completamente extasiados pelo local. Primeiro pela sua geografia, segundo por seus moradores e moradoras. Boa parte da comunidade construiu suas moradias muito próximo da Represa Billings, de primeira isso mexia conosco.



[Fig] Primeiros ensaios e criação de cenas do processo no Jd. Gaivotas. Acervo da Cia. Humbalada

Fizemos duas apresentações de “A Vinda da Família Real” por lá. Uma numa rua de terra próxima da Represa Billings e outra num campo de futebol mais para dentro do bairro. Foi uma das apresentações mais emocionantes pra nós, os moradores e moradoras acompanharam não apenas o espetáculo, mas a montagem, a desmontagem e todos os “bastidores”. Chegamos a ganhar de presente uma canjica!

Tudo isso nos provocava. Nunca tivemos um olhar colonizador para nossa periferia. Nunca quisemos ver nossos vizinhos como coitadinhos. Nunca fetichizamos a periferia e seus moradores. Não era isso que nos provocava. Havia algo no teatro que era incompreensível em palavras. Havia algo ali potente, que envolvia relações, que envolvia sentimento, troca, ação, movimento e afetividade. Era como se o fenômeno teatral ultrapassasse a questão estética e fosse para a condição da vida.

Assim que voltamos para o Galpão Cultural Humbalada para fazer uma avaliação da circulação, era uníssono o coro: “Temos que voltar lá e fazer algum projeto!”. Para se ter uma ideia da distância, o Jardim Gaivotas fica cerca de 30 minutos de nosso Galpão, que também se localiza no Grajaú. Queríamos ir mais pra dentro. Queríamos mergulhar na represa!

Nesta fase do grupo nossa pesquisa se concentrava fundamentalmente na busca por um treinamento da atriz e do ator marginal. Estávamos, e ainda estamos, numa pesquisa de entender o que a geografia da cidade e a condição das atrizes e dos atores da Cia. influenciam em nosso teatro. O que significa morar no mesmo bairro em que se atua como artista? Quais as potencialidades da marginalidade?

Numa lógica quase *clownesca* pensamos: “Ora, se somos marginais, então vamos para a margem!”. Decidimos então criar um projeto de pesquisa que tinha como foco a criação cênica na beira da represa Billings.

Lá fomos nós elaborar este projeto. Neste meio tempo surgiu em nossas mãos o conto de Guimarães Rosa “A terceira margem do rio”. Uma das atrizes do grupo de teatro Pombas Urbanas nos relatou sobre esse conto que ainda não conhecíamos. Lemos e simplesmente amamos a possibilidade do Jardim Gaivotas ser a nossa terceira margem!

As palavras de Guimarães Rosa nos atravessavam de forma visceral. Quantos neologismos não encontraríamos também na boca das moradoras e moradores do Jardim Gaivotas? E se o Jardim Gaivotas fosse nossa morada? Criamos então o projeto “À margem: nossa morada poética” e tivemos novamente o apoio da Lei de Fomento ao Teatro para realizá-lo.

Um projeto longo, de 22 meses, em que mergulhamos nas águas do Gaivotas e na vida dos moradores e moradoras. Ocupamos junto com o coletivo Imargem uma casinha bem simples e pequena que foi durante todo esse tempo nossa morada. Nossa segunda sede, além do Galpão.

Tivemos diversos treinamentos físicos e vocais, mas nosso maior treinamento era ocupar aquele bairro com nossos corpos. Diversas vezes íamos para lá apenas para existir. Sentávamos na calçada com as crianças e simplesmente vivíamos o bairro como ele se apresentava para nós. Não estávamos essencialmente em busca de cenas e histórias. Não nos colocávamos como pesquisadores com suas lupas e pranchetas na mão anotando tudo. Estávamos em busca de relação. A afetividade

nos interessava. Tudo era para ser sincero, senão não fazia sentido estar ali. O tempo ali parecia ser outro. A impressão que tínhamos era que havíamos adentrado o interior de Minas Gerais. Parecia que Guimarães Rosa havia passado por lá e escrito seus textos.

Paralelamente a nossa permanência no bairro, fazíamos uma leitura conjunta em nosso Galpão da íntegra do livro “Primeiras Estórias”, e além do conto “A terceira margem do rio”, nos apaixonamos pelo livro inteiro, sobretudo pelo outro conto “A menina de lá”.

Com as palavras de Guimarães em nossas cabeças e em nossos diários, com os treinamentos de corpo, cavalo marinho, voz, de instrumentos musicais (sanfona, clarinete e piano), fomos em busca da criação da peça junto dos moradores.

Pela primeira vez em nossa história decidimos realizar uma direção coletiva. Nós três, eu, Tatiana e Vanessa, iríamos atuar e dirigir ao mesmo tempo. Era um desafio gostoso. Não fazia sentido para nós convidar uma diretora ou diretor de fora para conduzir um processo tão nosso, tão dentro de nossas cabeças.

Para organizar a direção cada um ficou responsável por conduzir um pedaço do espetáculo e as outras partes os três dirigiam ao mesmo tempo. A primeira decisão nossa foi criar uma canoa!

> “Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa” – Guimarães Rosa (ROSA, 2001. P. 79)



[Fig] Canoa criada por Mauro Neri grafiteiro do Grajaú e um dos cenógrafos do espetáculo. Acervo da Cia. Humbalada

A cena inicial era o surgimento de três figuras, que demos o nome de nômades, chegando de canoa para contar histórias inventadas. Fizemos uma parceria com o coletivo do Grajaú chamado Vento Em Popa, e tivemos aula de remo com um dos professores. Três artistas tendo aula de remo. Mas não era teatro que a gente ia fazer mesmo? A condição de estar a margem, dentro da represa Billings, nos fazia indagar cotidianamente o que era fazer teatro na periferia da cidade.

Após a chegada deste e destas nômades convidávamos a plateia para caminhar para a rua de terra, colocávamos todas as pessoas num grande círculo e contávamos parte da infância de nossa vida. O nascimento complicado de Tatiana com cordão umbilical amarrado no pescoço; a Vanessa criança com seus constantes machucados de tanto cair no chão e a forte influência nordestina de seu pai e sua mãe; e a minha vida vivida em Minas Gerais com a experiência da morte do porco como comemoração e o desabrochar de um adolescente que queria amar todas e todos. A dramaturgia da peça também foi criada por nós com forte inspiração nos textos de Guimarães Rosa.

Nos estudos de Guimarães percebemos a constante presença de uma ideia cíclica da vida. Da vida como uma travessia. Como uma caminhada! Propusemos então um espetáculo que fazia a plateia caminhar. A vivência do caminhar no bairro como uma experiência estética.

Após esta cena inicial, partíamos então para as histórias inventadas naquele bairro. Eram três. Cada uma ocupando um espaço do bairro. A primeira dela, “Cena da benzedeira” foi dirigida por Vanessa e era realizada dentro da garagem dos barcos dos pescadores do bairro. Construímos uma espécie de plateia de madeira dentro da garagem e o público acompanhava uma benzedeira e suas histórias lá dentro. A segunda cena era “Cena da Mãe-Pai” era dirigida por Tatiana e acontecia com o público caminhando pelas ruas. Quem conduzia era uma espécie de mãe-pai feita por mim com seus filhos e suas filhas estendendo roupa e narrando o nascimento delas e deles. É desta cena e desta personagem em especifico que vamos nos atentar mais a frente. Após essa cena, partíamos para dentro da casinha que ocupamos com a cena “Nhinhinha”, dirigida por mim a partir do conto “A menina de lá”. O público entrava dentro da cozinha da casa e acompanhava a história de Nhinhinha, uma garota muito jovem com sua inocência e ingenuidade quase utópica da vida. Nhinhinha significa pra nós uma metáfora do quer seria ser artista e de nossa atuação naquele bairro.

> “Nhinhinha, que é que você está fazendo?” – perguntava-se. E ela respondia, alongada, sorrida, modudamente: - “Eu... to-u... fa-a-zendo.” Fazia vácuos. (ROSA, 2001. P. 68)

Em seguida, já no final do espetáculo convidávamos o público para subir na laje de nossa casinha. De cima da laje o público conseguia ver toda a Represa Billings e no meio dela via nossa canoa iluminada indo embora represa adentro.

> Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não para, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio.[37] (ROSA, 2001. P. 85)

[37] Fala final do espetáculo “À margem”.



[Fig] Cena final. Acervo da Cia. Humbalada

Para o momento da mãe-pai eu e Vanessa ficamos responsáveis por compor a cena. Eu como mãe, Vanessa como filha. Aos poucos fomos percebendo que a questão não era simplesmente um homem fazer uma mulher. Queríamos discutir na cena a condição da mulher na sociedade. Pra nós, era indispensável a discussão do feminismo em nossa peça. Todos os dias caminhávamos pelo Jardim Gaivotas e notávamos a falta da presença das mulheres nas ruas. Nas poucas vezes, as víamos caminhando pra cima e pra baixo, levando seus filhos para a escola ou voltando do mercado. Enquanto isso, em sua maioria, os homens frequentavam os bares ou jogavam cartas em alguma esquina. Isso nos inquietava. Não queríamos culpar um ou outro, ou chegar em alguma conclusão rasa sobre a condição da mulher. Nos interessava saber em que momento da história a mulher havia se tornado essa figura doméstica, em que momento o patriarcado tomou conta do Brasil e de nossas periferias.

A cena mãe-pai precisava dar conta, em alguma medida, dessa discussão. Ela precisava esboçar o papel das mulheres nas periferias, principalmente das mães. Não só pelo que víamos, mas também por nossa trajetória de pesquisa.

De repente, os moradores e as moradoras viam um ator-homem vestindo saia e lenço na cabeça, andando pra cima e pra baixo...



[Fig] Personagem Mãe-Pai em uma de suas paradas pelas ruas do Jardim Gaivotas. Acervo da Cia. Humbalada

Tatiana nos provocava: “Da onde nasce essa ideia de maternidade? Quem foi que disse que o cuidado com a criança é um extinto feminino? Por que não um ‘homem mãe’?”. Isso me atravessava de um jeito estranho. Eu, bixa, que não sou pai nem mãe e que talvez não seja, estava buscando encontrar em minhas profundezas a força que é ser pai ou mãe de um outro ser; buscando sair do senso comum desse amor doce materno, buscando dialética no ato de se tornar mãe.

A primeira coisa que decidimos era que não faríamos um homem com trejeitos femininos estereotipados assim como não ocorreu em Madame Irma. Se estávamos contando histórias de um mundo inventado, então nesse mundo inventado por nós, homens e mulheres eram mães! Eu era então uma mãe-pai ou um pai-mãe ou uma

pãe ou qualquer outra coisa que não contivesse em si ideias determinantes sobre ser isso ou aquilo.

"Se sou pai ou se sou mãe, isso aí eu já não sei. Até porque, pais ou mães, é questão de opiniães, né não?"[38]

Diferentemente do processo de criação de Madame Irma, esta figura "mãe-pai" não era um personagem mascarado e caricato. A pesquisa, muito influenciada por Guimarães Rosa, exigia de nós uma espécie de atuação em que o ator e atriz não se omitisse por completo. Não éramos totalmente personagem mas também não éramos totalmente narradores. Havia uma mistura entre persona-personagem-atriz/ator.

Essa "mistura" não era algo especifico para a figura "mãe-pai" mas para as personagens que Vanessa e Tatiana faziam em outras cenas também. Para o processo criativo destas personagens, investigamos o que chamamos de "procedimentos".

O procedimento é uma espécie de enunciado dado pela direção ou coletivamente que exige uma ação ou uma interferência no bairro ou no espaço geográfico pela atriz ou ator. O procedimento pode ser tanto realizado por uma personagem que se cria ou pela própria atriz ou ator. Na maioria dos procedimentos que fizemos neste processo realizamos como artistas, como pessoas que estavam ocupando aquele espaço. Nosso interesse era pela relação entre o artista, o bairro e suas moradoras e moradores.

Intuo que esta fase da Cia. tenha sido o momento em que começamos a questionar o papel da representação no Teatro. Pela primeira vez nos questionávamos em que medida um personagem estritamente mascarado dava conta de discutir as relações tão intensas, tão cruéis, tão viscerais que o bairro propunha.

Primeiro procedimento da Tatiana para mim: "Faça um bolo você mesmo e ofereça a todas e todos do bairro..." Em casa, a noite, fiz um bolo de chocolate e no

[38] Fala dita no espetáculo a partir da frase de Guimarães Rosa "Pãos ou pães é questão de opiniães".

dia seguinte distribui a quem fui vendo pelas ruas do Gaivotas. Troquei receita com algumas mulheres, entrei na casa de alguns homens e compartilhei com algumas crianças – apesar de chocolate, para minha surpresa, não ser o sabor predileto delas.

Segundo procedimento: “Vá até a represa e lave a cabeça de sua filha que está com piolho...” Fomos eu e Vanessa com um balde na mão, toalha, shampoo. De mãos dadas e abertas para o que poderia acontecer. Como em um ritual, lavei a cabeça de Vanessa que comecei a partir daquele dia chamar de Paloma.

Aos poucos comecei a criar regras para mim. A primeira foi usar um carregador de bebê - um pano colocado entre o peito e as costas. Peguei uma boneca que tinha em casa e encaixei no carregador. A segunda regra era: qualquer ação ou movimento que eu fizesse eu deveria estar com um bebê em meu carregador.

De repente, as moradoras e os moradores viam um “ator-homem” vestindo saia, lenço na cabeça, carregando uma boneca no colo e andando pra cima e pra baixo...

Isso foi me dando corpo, movimento, estrutura ossal, gestos, intenções... O que significa uma pessoa carregar sua filha o tempo todo nas costas? Tirar a roupa do varal, cozinhar, varrer, conversar, sempre carregando a filha. Eu utilizava o carregador o tempo todo, mesmo em reuniões de produção ou limpeza e arrumações da casinha.

Eis que durante esse processo, uma das coisas mais significativas para mim enquanto artista e cidadão aconteceu. Eu comecei então a contracenar e a improvisar com crianças. Aliás, com aquelas crianças. Com as crianças que moram e vivem naquele território. Crianças pertencentes ao nosso processo criativo. Depois de muitas conversas e discussões entre nós, decidimos que as convidaríamos a fazer parte do espetáculo. Elas seriam artistas como nós. De igual para igual. Em cena. Em relação. Em jogo.



[Fig] Processo de ensaio e criação da cena com as crianças. Acervo da Cia. Humbalada

Fizemos um grande pique-nique na casinha, chamamos todas e sentadas em roda fizemos “oficialmente” o convite a elas para estarem em cena conosco. E fizemos o convite com toda seriedade que um palhaço pode ter! Elas toparam. Se comprometeram a estar em toda a temporada conosco.

Elaboramos então uma cena em que elas participavam e que seria maleável caso uma ou outra não pudesse estar no dia. Uma espécie de coro de filhas e filhos. Elas e eles ganharam figurinos e alguns pequenos textos soltos.

Eu virei então mãe e pai de todas as crianças do bairro. Paloma ganhou irmãos e irmãs! Isso me libertava e muitas vezes me enlouquecia de pavor. Como criar relação com todas? Não queria forçar a barra, fingir que tínhamos uma relação de anos e anos. Fui devagar. Buscando minha verdade em relação a elas. A cena ultrapassa o teatro. Era uma mistura de vida e teatro. Às vezes queríamos conversar, às vezes não. Às vezes nos amávamos, às vezes enchíamos o saco umas das outras.

Um dia, em um dos ensaios, tínhamos em mãos um esboço de roteiro com minhas falas. Numa delas escrevemos o nome de algumas crianças. Uma das crianças pegou o texto e começou a gritar chamando as outras para verem que seus

nomes estavam ali no roteiro. Eu não sei bem se elas entendiam ao certo o que era um roteiro, mas sentiam-se felizes por verem seus nomes escritos em algum lugar. Se na história dessa cidade elas não se viam representadas, em nossa “estória” seus nomes estavam ali. A partir daquele dia, comecei a entender que nossa ação ultrapassava qualquer limite estético. Fazer teatro era muito mais do que decorar cenas ou interpretar personagens. O teatro enquanto ação e enquanto fenômeno estava acontecendo em alguma medida.

Talisson, Cauã, Andressa, Adrieli, Mili, Sara, Ana Beatriz, Kamila, Tarcísio, Jonatha, Rane, Ane, Rene, Vitor, Gabriel, Rafael, Stefany, seus nomes estão aqui também, viram?

Sem perceber fui decorando o nome da maioria delas e deles... Às vezes esquecendo uns, confundindo outros...

Um tornar-se mãe...

E o que tudo isso tem a ver com gênero? Para falar especificamente deste prisma, vou contar algo que aconteceu e que até hoje é uma das coisas mais importantes na minha pequena vivência com o teatro.

Dois meninos, em especial, com mais ou menos 13 e 14 anos, criaram comigo uma relação que ultrapassa qualquer limite de entendimento. Hoje, após duas temporadas da peça, quando volto para o Jardim Gaivotas, eles me abraçam com tal força e saudade que nunca ninguém talvez tenha sentido por mim. Nem minha própria família. Eles me apertam com tanta força como se quisessem gritar: “Não vai embora! Nós precisamos de você para existir um pouco mais e sabemos que você também precisa da gente. Sabemos que você, apesar de ser gente grande e de disfarçar o choro quando vai embora, que você também precisa da gente para existir...” Construímos entre nós um respeito e um amor que nem sei explicar direito. Talvez eu tenha sido para eles a figura masculina que eles nunca tiveram. Afinal de contas, homem que é homem não abraça outro homem. Toda a discussão que fizemos sobre o machismo e a figura da mulher durante o processo estava se materializando com os

abraços que eu recebia das crianças meninos. Éramos plenos em nossas risadas. Éramos felizes, eu, sendo adulto homem-mulher, eles, sendo crianças meninos. Simples assim... E complexo. O que os outros poderiam pensar vendo-me brincar com dois meninos? E se me chamassem de pedófilo? Essa palavra tão pesada, tão indesejada, chega a doer de ler. Essa palavra que cismam em associar aos homossexuais. Esse ato criminoso que nada, nada, nada tem a ver com respeito e afeto. Que sociedade doente é essa, capaz de criar medo e receio para os que querem ser humanos, para os que querem simplesmente amar, amar sem nenhum peso sexual, amar porque amar é o ato mais político que se pode fazer em tempos obscuros como os nossos.

Durante o processo eu pensava: “E o que faço eu com isso? Com essa relação monstruosa que criei? Essa bondade cristã que me surge e que me apavora?” Eu olhava para mim, para minha trajetória de vida, para meu teatro e simplesmente chorava. Chorava, como se quisesse nesse ato de chorar, encontrar alguma solução para a miséria, para a pobreza, para o abandono, para o machismo, para a educação, para a família.

Um homem, ou melhor uma pessoa com pau entre as pernas, ocupa um bairro, veste-se de saia, começa a andar carregando uma boneca no colo e decide dizer que é mãe de todas as crianças do bairro. “Mas é brincadeira. Isso é teatro!”. O teatro mais uma vez me dava a liberdade de criar espaços utópicos em mim e na cidade. Que linha tênue é essa capaz de transgredir o espaço entre a ficção e a vida?

No fundo, nós sabíamos que aquela “brincadeira de fazer teatro” estava ultrapassando os limites da cena. As crianças ficavam do meu lado até o último minuto de ir embora, nos levavam até o ponto de ônibus, nos davam adeus com um misto de dor e alegria.

O que significava um homem dizendo que era mãe de todas? Elas sabiam que era teatro, eu sabia que era teatro. Mas o dia-a-dia não era teatro. O cotidiano não era teatro. Minhas broncas, meus abraços, minhas músicas, minhas risadas, minhas laranjas, não eram teatro. Ou era?

A impressão que tenho hoje, anos depois do processo, é que a escolha de um ator homem biológico representar uma mãe criava uma espécie de bagunça na cabeça dos moradores, moradoras e das crianças. “Ora, se tem duas atrizes porque não é uma delas que faz a mãe?”. Não respondíamos isso nem na peça e nem fora dela. Gostávamos da inquietação. E gostamos, principalmente, da maneira como isso foi sendo naturalizado ao longo do processo. Minha caminhada de saia pelo bairro já não era mais estranha. Não sei se porque éramos a “galerinha estranha do teatro” ou se a minha performatividade fez com que o que antes era o “anormal” se tornasse “normal”.

A figura mãe-pai mexia com duas feridas sociais. O machismo e a maternidade. Duas bombas! Estávamos falando de um homem utilizando signos lidos como femininos, estávamos falando de uma maternidade solo, de uma mãe que criava seus filhos sozinha, mas ao mesmo tempo falávamos também de uma utópica paternidade. Era uma mistura de homem e mulher que criava crianças com a mesma equidade de responsabilidade que homens e mulheres deveriam ter socialmente, e por isso era utópico. No teatro eu tinha a possibilidade de ser um pai que também era mãe e vice-versa!

A questão de gênero se dá aqui não apenas para desmontar os papéis fixos de homem e mulher, mas ela se dá na transgressão dos papéis sociais que homens e mulheres são obrigadas e obrigados a ter ao longo de séculos. Não é uma brincadeirinha de um ator fazendo “mulherzinha” em cena. É mais do que isso. É um ator que busca na indagação da representação de um gênero a indagação social que o gênero exerce.

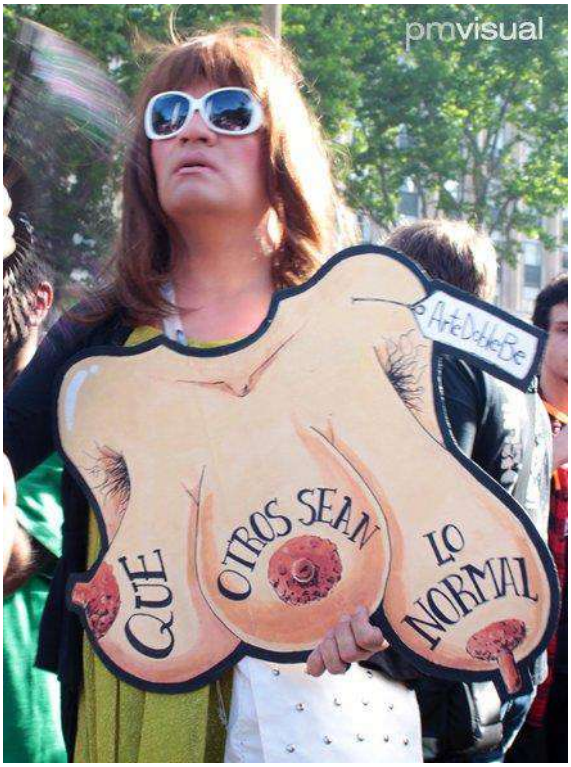
E nesse sentido, se pensarmos a cena a partir do rompimento ou da afirmação do gênero não seria necessário também repensarmos a própria cena em si? Ou seja, estaria em questão também a estética teatral?



[Fig] Foto tirada no último dia da primeira temporada em 2014 na casinha que ocupamos. Acervo da Cia. Humbalada

25. NUNCA ESQUECER... SUSY SHOCK

Nunca esquecer de Susy Shock. Travesti, monstra e poetisa. Importante militante argentina e conhecida por seus poemas maravilhosamente ácidos. Dentre eles “Eu reivindico meu direito de ser um monstro”.



26. QUEM É QUE VAI COMPRAR ESSA BRIGA?[39]

Quem é que vai comprar essa briga?

De virar e dizer "Esse aqui é meu namorada, amiga!"

Quem é que topa essa relação e esse mergulho de barriga?

Eu poderia ser o bonitinho da balada

- Mas quero ser a bixa abusada!

Eu poderia ser o menino malhado

- Mas quero ter esse corpo marcado!

Eu poderia andar de mãos dadas no shopping, postar fotos juntinhos, criar hashtags e ser feliz como dois menininhos

Eu poderia defender travesti dizer que vou amá, mas no fundo desejar pra si um homem bem homem másculo da Vila Madá!

Mas

Eu sou a puta e a amante

Eu sou o certo e o desviante

Eu sou a bomba e a faísca

Eu sou a merda e o ventilador

Eu sou a caricata e a ridícula

Eu sou o frescor e o ardor

Talvez seja esta minha sina: a de estar aqui diante de mim e de meu estado menina; sendo o mártir dos ninguéns, a anti heroína dos sem heróis, a solitária na multidão, a parecida com a mãe e um bufão.

[39] Poema de minha composição

Vera Verão do Grajaú. Inês Brasil do Capão. Elke Maravilha do Campo Limpo. Joana d´Arc da Zona Sul.

Quem é que topa estar junto delas?

27. E ESSA SENSAÇÃO?

E essa sensação que eu tenho que falar de gênero e sexualidade no teatro é falar daquelas e daqueles que morreram? E essa sensação que eu tenho que pra falar disso vamos ter que falar de gente morta, assassinada e exumar esses corpos para que numa espécie de ode gritemos: “Nós existimos!”. Essa sensação que não passa...

28. NUNCA ESQUECER... DANDARA DOS SANTOS

Nunca esquecer de Dandara dos Santos. Com 42 anos de idade Dandara foi brutalmente assassinada no bairro Bom Jardim em Fortaleza. Na época, em 15 de fevereiro de 2017, um vídeo com os assassinos dando golpes e pancadas foi viralizado na internet. Dandara, a nossa guerreira.



29. UMA DIREÇÃO HISTÉRICA!!!

Estávamos numa crise profunda das relações da Cia. Humbalada. Ano de 2015. Cada uma de nós três exercendo pesquisas paralelas. Tatiana num profundo estudo sobre o feminismo, Vanessa fazendo visitas e viagens em aldeias indígenas e eu pesquisando sexualidade e gênero com a Periferia Trans e com a vida. Ainda que numa visão macro pudéssemos ver que nossas três pesquisas representam a busca por figuras marginalizadas e por assuntos escamoteados socialmente, era complexo ver na prática uma união destes estudos.

Quando sentamos para pensar o próximo projeto Tatiana surgiu com uma ideia que há tempos vinha nos falando entre bares e reuniões. Sua proposta era montar “Grajaú conta Zumbis” tendo como disparador a peça “Arena conta Zumbi” do Teatro de Arena. A ideia era convidar mais artistas do Grajaú e compor um elenco grande numa experiência que fazia mais de 10 anos que não tínhamos. Na maior parte de nossa trajetória estivemos as três em cena juntas. E dessa vez a ideia era abrir a casa.

E abrir a casa significa que quem vai conviver conosco vai acabar vendo aquela sujeirinha debaixo do tapete que a gente deixa escapar. Abrir a casa pra outras e outros é se revelar na beleza e na feiura. Significava pra nós um risco em expor nossas feridas e rusgas pessoais com outras pessoas por perto.

Topamos a abertura. Convidamos 14 pessoas para estarem conosco e conseguimos o apoio da Lei de Fomento ao Teatro. A proposta do projeto não era narrar historicamente a vida de Zumbi dos Palmares, como fez Teatro de Arena, mas contar a história de vida de Dandaras e Zumbis do Grajaú, ou seja, recontar a vida das moradoras e moradores de nosso bairro pelo nosso olhar. Mães, mulheres, homens negros, bixas e travestis fazem parte dessa narrativa.

Na segunda etapa do projeto, durante 10 meses, tivemos preparação corporal orientada pela Vanessa, oficina de capoeira com Alan Zas, capoeirista e músico e de dança afro com Mariama Camara, dançarina africana. Esta última, com Mariama, vivenciamos uma experiência bastante importante. Mariama é africana de Guiné-

Conacri e a maneira como conduzia o processo e o entendimento do seu próprio corpo nos movia intensamente. Primeiro porque além da aula de corpo em si, tínhamos momentos para escutá-la e ouvir suas histórias na Guiné, o que retirava de nós uma visão idealizada da África e uma visão de universalidade do continente, e ao mesmo tempo construía em nosso imaginário uma possibilidade de outra epistemologia em relação ao corpo e a dança. Em segundo, o fato de estarmos na condução de uma mulher negra fazia todo sentido para o projeto.

Além destes treinamentos, tínhamos os encontros com a direção. E pela primeira vez na Cia. Humbalada a direção de uma mulher. Lembro inclusive que em nossa prestação de contas da 1ª etapa no Fomento descobrimos que haviam apenas duas mulheres como proponentes nesta 27ª edição. Tatiana e mais outra. No dia, inclusive, conversamos a respeito da maioria dos grupos de teatro terem sempre os mesmos homens como proponentes, e da importância de haver mulheres também ocupando o lugar da proponência.

E não só o lugar da proponência, mas também o lugar da direção. Historicamente sempre ouvimos falar dos grandes diretores de teatro. Quando estudamos História do Teatro Ocidental na Universidade o que predomina, desde a Grécia, são os nomes masculinos. Os grandes tragediógrafos, os incríveis mímicos romanos, o teatro jesuíta, os comediantes franceses, os homens dramaturgos. Onde estavam as mulheres? O movimento feminista vem nos alertando para um termo que parece ser urgente:."Herstory". A palavra história em inglês se escreve "**His**tory". E "his" significa dele. "Her", dela. Propor uma "herstory" seria redesenhar uma história da humanidade pela perspectiva da mulher. Na História do Teatro o caminho parece estar sendo o mesmo. Projetos como "Magdalena Project" é um sinal. Fundado em 1986 no país de Gales, a ideia é criar uma rede internacional de teatro oferecendo "uma plataforma para o trabalho de mulheres em artes performáticas, um fórum de discussão crítica, e uma fonte de apoio, inspiração e treinamento"[40]. Mulheres de todo mundo se encontram para trocar experiências estéticas.

[40] Informação retirada no site oficial do projeto http://www.themagdalenaproject.org/pt-br/content/magdalena-project

Pelas bandas de cá, no Grajaú, também é possível perceber que, em sua maioria, quem ocupa o espaço da direção são os homens. Em um dos encontros do processo, Tatiana propôs uma rodada perguntando quem já havia vivenciado o espaço da direção em seus coletivos. E nós, num grupo composto por 7 mulheres e 8 homens, percebemos que nenhuma mulher havia vivenciado sozinha a direção, ao passo que dos 8 homens, 5 haviam sido diretores em algum momento. Por mais que esse seja um exemplo micro, pra nós naquele instante foi possível perceber que, ainda que estejamos na marginalidade da cena teatral, ou seja, num circuito fora do centro, a preponderância da figura masculina, impera.

Na publicação da revista que fizemos para finalizar o projeto do Fomento, cada artista contribuiu com um texto sobre o processo. No texto de Tatiana Monte ela relata sua inquietação:

> Na história toda, as mãos que desenham são grandes falanges masculinas que dominam a linguagem desde sempre, que são cheios de argumentos e explicações que garantem seu privilégio da razão. É muito argumento, é muita retórica, é muita explicação, é muita história, são muitos privilégios e quase nada de escuta.
>
> E a pergunta que me balanga é: ao longo da história do teatro, onde estavam as mulheres? Não me interessa respostas rápidas e prontas, elas não vão dar conta da lacuna e do apagamento das mulheres no teatro. (MONTE, Tatiana. 2017)

Para os homens foi preciso exercitar um longo e denso lugar da escuta. Foi preciso compreender uma outra lógica de condução dos exercícios e do próprio olhar da Tatiana para a encenação. E com um desafio de não exotificar essa postura da direção ou de criar novos rótulos, do tipo “Uma direção sensível” ou “Uma direção delicada”. E assim, reafirmar todas as características estereotipadas criadas para deslegitimar o olhar feminino.

Mas, por outro lado, Tatiana ao longo do processo se utilizou de um termo para determinar sua maneira de ver a cena. Histérica. Ela era histérica. Se assim a sociedade a disse que ela era, ela assim a encarnou. A diretora histérica surgia.

Após um dos procedimentos que ela orientou, a histeria se consolidou no processo. Ela dividiu o coletivo entre homens e mulheres, inserindo eu e Lucas

Bernardo, as bixas, junto com as mulheres. Para os homens ela ofereceu uma caixa com textos sobre o genocídio da população negra, o papel da polícia e assassinatos de mulheres, além de objetos tidos como feminino e orientou que fossem para uma pracinha próxima do Galpão. Para as mulheres, ela pediu que transformássemos o Galpão numa espécie de cabaré profano que receberia os homens.

Após uma longa conversa, decidimos criar um espaço recheado de pombas giras. Em um determinado momento uma das meninas, Fabiana Pimenta, chegaria com sangue e gozo no corpo. Todas iriam limpá-la com água quente e ervas. E no final cantaríamos algum ponto de pomba gira. Muita saias, batom, cachaça e cigarro.

A proposta aconteceu de forma improvisada. Tínhamos esse pré roteiro e fomos apresentar para os homens que chegaram da pracinha.

Durante a proposta uma sensação estranha entre eu e Lucas. Ficamos a cena inteira num cantinho. Sentadas com microfone na mão e tocando às vezes o piano aleatoriamente. Eu não me sentia bem naquela proposta. A impressão que tinha é que qualquer interrupção pudesse romper com a lógica das mulheres. Me senti mal. E depois, em roda, percebemos que o espaço das mulheres precisavam ser resguardados no espetáculo entre elas, e que o espaço da homossexualidade precisava ganhar outra importância e outro lugar. Não era possível equiparar as questões da homossexualidade com a questão das mulheres, ainda que ambas se aproximem do feminino. Notamos ali que as questões da mulher, seja com buceta ou com pau, precisava ganhar um espaço só delas.

Já os homens, viram tudo de longe. Sentados ao fundo. Quietinhos. Após a cena, Tatiana acendeu as luzes e anunciou: “Homens, limpem o espaço cênico”.

Após a limpeza, em roda, havia um grande mal-estar entre homens e mulheres. A primeira fala dos homens era de que eles não entendiam o porquê da divisão homem e mulher e que eles achavam que isso fragilizava o discurso da peça. Que o ideal seria todas e todos juntas. Comentaram sobre a imposição da tarefa de limpar o

espaço cênico e um deles falou sobre o incômodo de ver uma das atrizes completamente nua, que sua nudez poderia deixá-la muito exposta em cena.

Ufa! Respira.

Depois dos comentários, posso dizer que o feminismo não veio a galope, mas a foguete. O que houve em seguida foi uma enorme briga. E quando digo briga, é briga. Uma discussão forte, intensa, com dedos apontados na cara, gritos e choros.

Fomos pra casa derrotadas. Homens e mulheres exauridas. Trôpegas de raiva e desespero. Com uma espécie de ressaca antes mesmo da bebedeira...

Toda essa briga, foi um marco no processo. Discutimos durante horas, eu, Tatiana e Vanessa, nós que de alguma forma éramos as responsáveis pelo convite e pela condução do projeto todo, tínhamos que entender o que estava acontecendo. A pergunta que nos fazíamos era: estávamos fazendo um teatro feminista? E o que significava classificar o teatro como feminista?

No dia seguinte, Paulo Henrique Santana, um dos atores escreveu uma carta para todas e nos enviou por email. Com sua autorização eu a publico aqui:

> **O conflito entre a experiência e o: Homem! Limpem o chão.**
>
> Em uma das matérias[41] que a Tati nos deu, constava uma matéria sobre a mulher que foi assassinada pelo marido enquanto amamentava o bebê... as informações me chagaram até aqui!... Voltei 22 anos no tempo e vi um menino pretinho chegando na travessa Claraiba lá no Tangara...
>
> A rua estava cheia de polícia e reportes... Um clima tenso pairava e parava o ar. O menino abriu o pequeno portão, atravessou o quintal, a sozinha e entrou no quarto... Foi quando viu a Tia Loira morta com um tiro na testa e um bebe dormindo no colo. O legista percebeu que o menino estava dentro do quarto e gritou Que porra é essa, tira esse menino daqui! Vocês tão louco!?
>
> Ao ser retirado do quarto, o menino ouvia as pessoas dizerem: “Aquele menino ali é parente do marido da mulher” “Nossa que tragédia!” “E as outras crianças, estão com quem?”...
>
> Depois o menino foi pra casa, sentou no sofá e observou sua mãe servindo cuidadosamente um prato com arroz, feijão, alface, tomate e frango cozido. Logo em seguida o pai do menino chegou em casa, sentou na poltrona de couro preto, ligou a TV no jornal nacional e ficou aguardando a mãe trazer o prato que estava lindamente servido. De repente o pai jogou aquele lindo

[41] Tatiana havia deixado com os homens diversas matérias de jornal com casos de violência contra a mulher

> prato no chão e gritou ferozmente com a mãe. O pai dizia que não queria aquele lixo de comida... tudo foi ficando anuviado, o tempo foi parando e o menino foi até a cozinha pegou uma faca e projetou-se em direção ao pai. A irmã mais velha pegou a faca da mão do menino e ele só ouviu um: Para com isso!...
>
> Dias depois a mãe pediu para o menino comprar pão, no momento em que o menino estava no portão, escutaram-se o som de disparos e a mãe assustada pediu para o menino não sair de casa... Mas só que barulho de tiro não abalava o menino, era rotina! Acabaram-se os tiros, não teve gritos, não teve sirenes nem barulho de pneu cantando e queimando o chão terra, então lá se foi o menino comprar o pão...
>
> Quando o menino virou a esquina da primeiro de maio com a pioneiros, ele viu a Negona jogada no chão. Não tinha mais ninguém na rua... Ele se aproximou da mulher e viu o sangue que saia de sua boca e de outras partes do corpo. Foi quando na pouca inocência de criança que ainda lhe restava ele pensou: *Caralho!... Acho que o curió matou a Negona!!!*
>
> Neste momento de cuca fresca e com os ecos de sexta-feira que não param de reverberar, de alguma forma um lapso de entendimento me vem a mente... Alguma forma de culpa injusta recai sobre o corpo daquele menino que agora está crescido.
>
> Aquela mulher que purifica a água[42] junto com o menino é a Tia Loira.
>
> Aquela mulher que voa com a pipa, é a mãe do menino.
>
> Aquela mulher que chega para ser purificada, é a Negona morta na pioneiros.
>
> Essas são as minhas experiências! Este sou eu nu, com muitas, mas muitas camadas a serem retiradas até que a carne viva esteja exposta. Este sou eu puto pra caralho com um “Homens! Limpem o chão!!!” Estou sou eu me fodendo e tomando no cu... Este sou eu, sendo privilegiado!

No encontro presencial, Tatiana propôs novamente a separação. Mas agora, homens, mulheres e bixas. Pegamos a carta dele e fomos cada um para um canto conversar e buscar entendimentos sobre o dia anterior. As bixas foram para a padaria, os homens ficaram no Galpão e as mulheres foram para o boteco ao lado. Na volta, elas pediram que todos nós sentássemos em uma roda bem fechada. Tiraram a blusa. Ficaram com os seios à mostra. Começaram a cantar uma cantiga de ninar enquanto algumas diziam “Vem meu menino. Vem meu pretinho!”. Cada uma escolheu um ou dois de nós, nos colocou no colo e nos ninou.

Todos nós choramos. Deitados no colo das mulheres choramos. Como um bebê. E eu apenas pensava: “Mais uma vez as mulheres acolhendo! Mais uma vez... E quando é que vamos acolhê-las?”. Choramos ali por toda fragilidade e por toda a

[42] Referência às mulheres personagens que as atrizes realizam no espetáculo

rachadura que nosso processo estava criando em nós. Não entendíamos. Só sentíamos.

A opinião dos outros homens consta em nossa publicação. Destaco dois trechos dos relatos de Daniel Silva e Paulo Araújo:

> Em meio a cada detalhe que vai passando
> Batido
> Batida, chora Belmira[43], seu sentimento nocivo
> Chora a perda do filho, mais um pretinho perdido
> Choca o abuso da filha, pela família enrustido,
> Choram as minas que relatam, perreco abusivo
> E nós choramos por quê?
> Se não passamos por isso. (...)
> Do pouco que vivi, o pouco que olhei,
> Das vezes que já discuti, todo pouco sei
> É repensar nas palavras e reaver todos os atos
> Pra não ser somente como um esquerdomacho (SILVA, Daniel. 2017)

E este outro:

> A luta agora, não é só pelo acesso a tudo o que nos foi negado, mas desconstruir a partir de nossas relações, desconstruir no outro, desconstruir antes de tudo em mim as heranças do patriarcado com as quais amordaçamos cada Dandara. (ARAUJO. Paulo. 2017)

E dos relatos das atrizes, duas delas, Janaína Soares e Carmem Soares comentam sua perspectiva da direção:

> Ela assumiu a culpa na direção. Mais uma vez a mulher sugada e cansada assume a culpa do rolê, do processo. Culpa? Não tem culpa. O processo é uma caixinha de surpresas.
>
> Nessa direção eu pude me repensar, me reinventar e buscar novas maneiras de me enxergar. Ela me fez levar muita coisa para pensar em casa e nos procedimentos eu mergulhava. Senti-me segura e confiante, com sua sensibilidade constante. Ela olha além da matéria física. Ela enxerga nossa alma. Ela me fez encontrar caminhos e aprender a lidar com a minha história. Sim, eu fiz o caminho de volta e nele lidei com as flores e espinhos. Sofri, afoguei-me em lágrimas e enxerguei além. Ganhei um livro e muito chorei.

[43] Referência à Avenida Belmira Marin, importante avenida que liga o Grajaú para os outros bairros da Zona Sul e do Centro.

> Ela me mostrou que eu podia sentir dor, ser frágil e olhar minhas dores. (SOARES, Janaína.2017)

> Esse processo deixou a minha alma mais larga, cabendo mais mundos. Individualmente foi tudo muito intenso para mim, vivi experiências que estou ainda elaborando e não quero expor em palavras, mas sim deixá-las na segurança e na paz do ocultamento. Não consegui nesse texto fazer um recorte com foi orientado pelxs companheirxs da Humbalada, apontando os aspectos intensamente vivenciados e discutidos dentro de temas como raça, gênero, sexualidade e luta de classes. Tudo isso foi muito importante e a peça é o resultado disso, dando voz especialmente às mulheres negras e homens negros, às mulheres com bocetas e às mulheres com pau. Essa separação no início causou certa rusga entre os participantes do processo, sobretudo por parte dos meninos, mas foi bonito ver como isso foi se assentando e todos percebendo a necessidade sim de se dar prioridade e espaço para esses assuntos. (SOARES, Carmem. 2017)

O fato é que dessa experiência algumas reflexões e perguntas foram criadas após alguns meses. Teria acontecido tudo isso caso a direção fosse de um homem? Como é possível criar um espetáculo feminista com homens no elenco? Da onde nasce o medo que temos em assumir deliberadamente que fazemos um espetáculo feminista? Como é que o processo de criação de uma peça pode vir a ser um processo pedagógico na luta feminista? O que a direção histérica de uma mulher pode nos ensinar?

> O cuidado não deveria ser característica feminina e sim humana, mas parece que nós mulheres carregamos certos fardos que nos fazem ser mais propícia ao cuidado, não é mesmo? Existem muitas palavras que define mulher, muitas delas escritas e significadas por homens, mas o que é ser mulher?
>
> Eu só sei que foi uma mulher que dirigiu esse processo e isso faz toda a diferença. Penso que arranquei mais cabelos dos que meus companheiros homens que ocupam essa função, penso que chorei mais também, que gritei mais, que cuidei mais, que ouvi mais, pois estamos nessa condição, de sermos sempre mais para sermos vistas. (MONTE, Tatiana. 2017)

Depois desta experiência nosso espetáculo deixou de se chamar “Grajaú Conta Zumbis” e partimos para “Grajaú conta Dandaras, Grajaú conta Zumbis”...

30. NUNCA ESQUECER... TATIANA MONTE E VANESSA ROSA

Nunca esquecer de Tatiana Monte e Vanessa Rosa. As mulheres que me ensinaram a ver, pensar, atuar e fazer teatro.



31. A BIXINHA DA ESCOLA ESTÁ EM BUSCA DE TÁTICAS PEDAGÓGICAS TRANS-SAPA-BIXA.

Esses dias eu entrei na padaria aqui perto de casa para comprar três pães. Eu estava com as unhas pintadas de vermelho. O moço que estava atendendo prontamente pegou os pães. Mas eu não gosto de pão muito tostado. Decidi apontar os pães que eu queria. No instante que eu apontei o moço paralisou olhando minhas unhas vermelhas. Ele demorou alguns segundos olhando minhas unhas vermelhas. Ele escolheu os pãezinhos menos tostados fitando minhas unhas vermelhas.

Esses dias eu entrei no trem com um brinco de um lado da orelha e uma calça legging apertada. De um lado um casal começou a conversar sobre a “cena de sexo gay” da minissérie da Rede Globo exibida no dia anterior e do outro lado duas mulheres começaram a conversar sobre um rapaz do trabalho que havia se assumido bissexual.

Esses dias eu tinha bebido algumas cervejas e estava na estação de trem Hebraica Rebouças. Estava com um shorts muito curto e com a presença de um amigo e uma amiga, gay e lésbica. Eu entrei no banheiro correndo muito apertado com vontade de fazer xixi. O segurança da estação entrou no banheiro, deu três pancadas muito fortes na porta da privada que eu estava. Eu sai. Ele perguntou porque eu estava olhando para ele. Ele perguntou se eu queria levar umas porradas.

Esses dias eu fui ao cinema no centro da cidade com um rapaz que eu estava ficando. Um menino negro. Estávamos nos beijando enquanto esperava o horário. Um senhor velho de bengalas nos interpelou perguntando se nos amávamos. Com um pouco de vergonha dissemos que sim. Ele perguntou porque precisávamos demonstrar tanto. Ele perguntou porque os homossexuais precisam mostrar tanto que se amam. Ele apontou outros casais heterossexuais e disse que aquilo ali era normal.

Uma moça da loja chamou o segurança no intuito de nos ajudar. O segurança pediu paciência para velho e para nós. Nós gritamos. O segurança pediu que nos

afastássemos. Nós gritamos mais e negamos nossa saída. O velho saiu. O segurança pediu desculpas para nós. A moça da loja nos deu parabéns.

Esses dias eu transei com um cara que se diz heterossexual. Depois do ato sexual ele me disse que eu era melhor do que mulher. Ele achou que estava me elogiando.

Esses dias eu estava tomando café num boteco de esquina. Eu estava de costas e um morador de rua me interpelou. “Moço!”. Eu virei. “A senhora tem alguma coisa pra dar?”.

Esses dias eu fui em um Sarau aqui no Grajaú. O sarau acontece num bar. Eu estava de vestido. Um dos frequentadores assíduos do bar - um senhor negro e mais velho - me perguntou porque eu usava *aquela* roupa. Eu respondi perguntando porque ele usava *aquelas* roupas apontando para suas próprias vestimentas. Ele me olhou, ficou um tempo em silêncio e soltou uma espécie de grunhido parecido com um “É...”.

Esses dias, no último Carnaval, eu fui a uma pizzaria aqui na Zona Sul com várias amigas e amigos. Eu estava de maiô, maquiagem forte, brincos e pulseiras. Era Carnaval. Nós estávamos felizes. Fui ao banheiro feminino com minhas amigas. O segurança do local me informou que algumas mulheres estavam incomodadas com minha presença no banheiro e pediu que eu me retirasse.

Esses dias eu fui num puteiro aqui perto do terminal Grajaú com várias amigas e amigos. Fiz amizade com várias putas. Ninguém me olhou diferente. Ninguém pediu que eu me retirasse. Ninguém abusou de mim. Uma puta que fiz amizade no dia, propôs a um cliente que fizéssemos algo a três.

Eu estou em busca de um caminhar na cidade como uma tática pedagógica. Eu estou em busca da minha existência enquanto um projeto político pedagógico. Eu estou em busca de gestos, sons, olhares, cabelos, respirações, enquanto pequenos socos pedagógicos sociais. Olhando daqui de dentro, como é que faz para explodir? Olhando daqui de dentro, como arquitetar uma existência que seja ao mesmo tempo

estética, ética e política? Olhando bem daqui de dentro, quais as perspectivas para uma ação pedagógica trans-sapa-bixa na cidade?

*****

Logo que comecei a pesquisar sobre as questões de sexualidade, uma das primeiras “fichas” que caíram pra mim foi a de que a sexualidade não era algo apenas privado. Eu, assim como muita gente da comunidade LGBT, cresci achando que entender a sexualidade era algo que diz respeito só e unicamente a mim mesma. A famosa frase “Isso você resolve entre quatro paredes” reforçava em mim uma espécie de silêncio e punição. A cada masturbação, a cada desejo sexual, a cada possibilidade de um sexo com outro, vinha em mim um sentimento de culpa e de erro, como se eu estivesse cometendo um pecado mortal.

Assim, fui crescendo. E na Escola, a terrível fase da grande parte da maioria da população LGBT. Foi na Escola que vivi boa parte da opressão que já vivi na vida. Os famosos *bullyings* se instauram na nossa pele e na nossa memória de tal forma, que é difícil esquecer. Me lembro das tantas vezes que lanchei dentro da sala por medo de passar pelo corredor e alguém soltar uma “piadinha”. Me lembro da vontade de jogar voley e não futebol, de querer brincar com as meninas de elástico, de não usar relógio para que minha “munheca” não ganhasse foco, do uso rápido e desesperador do banheiro masculino, da paixão escondida pelo meu melhor amigo, da “inexistência” de lésbicas - de travesti então, nem pensar. Na Escola eu morria um pouquinho a cada dia...

O espaço escolar, se pensado enquanto um reflexo da sociedade, vai exercer de alguma forma as opressões que vivemos fora dela. Depois que a gente cresce e compreende que no fundo o que estávamos fazendo era contrapor a uma ideia de uma “verdade no sexo” e fugindo da heteronorma, refletimos: Ora, se a sexualidade precisa ser vista, também, como algo público, parece que a educação tem tudo a ver com isso, não? Nesse sentido é que se dá a importância de refletir os espaços

escolares e todos aqueles que exercem pedagogias em nossas vidas. É como se o jogo fosse um vai e vem em que ao mudar o mundo, mudamos a Escola e ao mudar a Escola, mudamos o mundo.

Hoje, quando volto a alguma Escola para falar algo, palestra ou bate papo, reparo num pequeno avanço. Vejo meninas reivindicando seu direito de usar shorts curto, vejo meninas namorando meninas, vejo a existência de meninos gays, vejo discussões sobre o feminismo que na minha época eram praticamente impossíveis. Mas vejo também ainda, muitos meninos achando tudo isso um “mimimi”, continuo vendo a inexistência de pessoas trans e a contínua ideia de que pessoas negras são sempre só “amigas” e não possíveis namoradas. Enfim. A luta parece ser eterna, ainda que ela avance.

Diante disso, como esboçar uma tática pedagógica que leve em conta vidas trans-sapa-bixas e existências fora da norma? A resposta para isso é pra uma vida inteira. Portanto, a proposta aqui é menos encontrar respostas prontas e mais apontar as pesquisas já feitas através dos escritos de Guacira Lopes Louro (LOURO, 2013), Jimena Furlani (FURLANI, 2011) e Bell Hooks (HOOKS in LOURO, 2013).

Segundo Louro, num primeiro aspecto é preciso pensar que a sexualidade “não é apenas uma questão pessoal, mas é social e política”. E em segundo aspecto entender que a sexualidade é “aprendida” ou construída ao longo de nossas vidas de diferentes maneiras e por todos os sujeitos. (LOURO, 2013. P. 11)

Para ela, o que vivemos no atual período histórico é o entendimento de que somos sujeitos de identidade transitória e contingente. (LOURO, 2013. P. 12). Esperamos que os corpos ditem uma identidade sem ambiguidades e nem inconstância. Com isso, qualquer corpo ou existência que aponte para uma experiência fora da norma, é classificado como marginal.

> De modo mais amplo, as sociedades realizam esse processo e, então, constroem os contornos demarcadores das fronteiras entre aqueles que representam a norma (que estão em consonância com seus padrões culturais) e aqueles que ficam fora dela, às suas margens. Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão, e essa passa a ser

> a referência que não precisa mais ser nomeada. Serão os “outros” sujeitos sociais que se tornarão “marcados”, que se definirão e serão denominados a partir dessa referência. Desta forma, a mulher é representada como “o segundo sexo”, e gays e lésbicas são descritos como desviantes da norma heterossexual. (LOURO, 2013. P. 15)

Quer dizer, eu me tornava dia-a-dia uma figura marginal. E mais do que isso, o espaço escolar foi pra mim a reafirmação de que, de fato, a marginalidade era o meu lugar e que só longe do centro normativo eu poderia viver. Nesse sentido, a Escola realiza um papel fundamental, comentado por Louro, ela é o espaço da “produção” da sexualidade. É na Escola que vemos a produção da diferença social entre meninos e meninas, por exemplo. A validação da ideia dos meninos enquanto rápidos, falantes, inquietos e violentos, enquanto as meninas ocupam o espaço da docilidade, discrição, gentileza e obediência. Nesse viés, a figura excêntrica, ou seja fora do centro, vai instaurar uma espécie de colapso desses pensamentos formatados. Uma figura marginal vai ser a possibilidade do questionamento de todas as verdades absolutas sobre gênero e sexualidade. E com isso, poderia ser, portanto, um disparador para questionar a produção de uma sexualidade única, heterossexual e cisgênera por “natureza”.

Em seu livro “Educação sexual na sala de aula”, Jimena Furlani sistematiza oito possibilidades de abordagens sobre educação sexual sob os pontos de vistas teórico, prático e político: (FURLANI, 2011. P. 15)

- abordagem biológico-higienista;

- abordagem moral-tradicionalista;

- abordagem terapêutica;

- abordagem religioso-radical;

- abordagem dos direitos humanos;

- abordagem dos direitos sexuais;

- abordagem emancipatória;

- abordagem *queer*.

Destas oito, vou me ater a abordagem *queer* já que comentei disso no capítulo “ANDA QUE NEM HOMEM! OU A PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO” e que me parece ser a abordagem que se aproxima das reflexões dessa dissertação.

Para Furlani, mais do que tentar classificar os estudos *queers* enquanto uma pedagogia, o que soaria em si contraditório, a ideia proposta é a de pensar uma epistemologia *queer* e a maneira pela qual esses modos de pensar podem contribuir na formação das educadoras e educadores numa política da diferença. (FURLANI, 2011.P. 35). Refletir sobre uma epistemologia *queer* se prestaria tanto para as discussões sexuais, quanto às questões racial, étnica, colonial, de gênero, geracional. (FURLANI, 2011. P. 36).

Outro item de possível relação entre os estudos *queers* e a escola, seria o processo de **estranhamento**. “Estranhamento é o processo de questionar e contestar os significados contidos nas representações”. (FURLANI, 2011. P. 36). Tanto Furlani quanto Louro nos convidam a *estranhar* o currículo da Escola. Para elas é preciso criar um movimento de “desconfiança” do currículo. De desconcertá-lo, transtorná-lo. Quer dizer, o que haveria de confortável em tal currículo? Que estratégias poderíamos tomar na prática, enquanto educadoras, para estranhar a verdade absoluta contida nele?

> Talvez, a partir do “olhar *queer*”, pudéssemos perguntar: como cada representação (do normal e do anormal) é criada e/ou recusada? Como cada representação marca as posições dos sujeitos no âmbito escolar e social? Como seria possível subverter essas posições de sujeito? Seria o caso de redefinir sua representação? (FURLANI, 2011. P. 37)

Nessa busca por redefinir as representações Furlani propõe, por fim, que a abordagem *queer* promova: um constante questionamento e crítica ao pensamento normativo; um confronto para com as explicações de ordem essencialista e construtivista; a inclusão de representações das identidades trans, lésbicas, bissexuais, homossexuais e outras possíveis no currículo; e uma crítica desconstrutiva da educação dominante.

Com isso, o que podemos pensar numa educação sexual com abordagem *queer* não é a criação de novas identidades ou a promoção de algumas delas. Costuma-se pensar que a discussão de gênero e sexualidade no âmbito escolar seria a promoção da homossexualidade ou a imposição dela. Muito pelo contrário. Em uma abordagem *queer* não há espaço para imposição de qualquer conteúdo. Todo e qualquer conhecimento pode ser questionável. Seria a **desconstrução** daquilo que foi naturalizado como normal.

E aqui, vale uma atenção especial ao termo desconstrução. Essa palavra que, a cada dia entre os jovens e nas militâncias LGBTs, usa-se mais e mais. Desconstruir para Furlani, é desestabilizar, questionar, fragilizar, pôr em xeque. (FURLANI, 2011. P. 37). Para Louro, desconstrução tem menos a ver com "criação de novas identidades" e mais a ver com revelar como as identidades foram construídas. Em um exemplo, se tivermos uma casa, desconstruir não seria demoli-la ou destruí-la, desconstruir a casa seria revelar que tipos de tijolos foram usados, quem esteve por detrás da construção, porque a existência de tais cômodos, o que torna aquela casa ainda de pé e por aí vai. Desconstruir as questões de gênero e sexualidade é revelar como elas foram construídas, quais são os argumentos hegemônicos em torno dessas questões e como se organiza a manutenção deles.

O que poderia uma existência trans ou homossexual "desconstruir" ou "revelar" numa Escola? Em uma das suas entrevistas, Fucô comenta:

> Outra coisa que constitui um desafio é a tendência de trazer a questão da homossexualidade para o problema de "Quem sou eu? Qual o segredo de meu desejo?". Talvez fosse melhor se perguntar: "Que relações podem ser, através da homossexualidade, estabelecidas, inventadas, multiplicadas, moduladas?" O problema não é descobrir em si a verdade de seu sexo, mas antes usar sua sexualidade para chegar a multiplicidades de relações. (FOUCAULT, 2013. P. 348)

Nesse sentido, provocadas por Fucô, podemos pensar que o objetivo de uma tática pedagógica que leve em consideração o univero trans-sapa-bixa, não seja o de investigar uma verdade ou como se constrói na sua "essência" essa identidade, mas seria se perguntar: o que podemos aprender, "estabelecer, inventar, multiplicar", com uma existência trans ou homossexual? O que essas pessoas nos ensinam? Como

podemos utilizar a sexualidade para criar essa multiplicidade de relações que Fucô comenta?

Em um texto intitulado “Eros, erotismo e o processo pedagógico”, Bell Hooks levanta questões sobre o erótico e o corpo em relação ao ensino. Um texto bastante provocador para o processo de formação de professoras e professores. Bell Hooks é uma atuante professora dos Estados Unidos e importante figura feminista negra.

Neste texto, Hooks comenta que um dos princípios da pedagogia crítica feminista tem sido o de não reforçar a divisão mente/corpo (HOOKS, 2013. P. 117). Ela se pergunta “O que se faz com o corpo na sala de aula?”. A partir das suas experiências no ensino superior, Hooks relata situações com suas alunas que demonstram a existência do erótico na sala de aula. Mas o erótico aqui não é do sentido sexual. Embora essa dimensão não deva ser negada, para Hooks, restringir o erótico apenas a conotação sexual seria expor uma alienação em relação a outras experiências que nos criam uma força motriz capaz de criar potências nas realizações de nossa vida.

> A compreensão de que eros é uma força que intensifica nosso esforço global de autorrealização, de que ele pode fornecer uma base epistemológica que nos permita explicar como conhecemos aquilo que conhecemos, possibilita tanto professores quanto estudantes a usar tal energia no contexto da sala de aula de forma a revigorar a discussão e estimular a imaginação crítica. (HOOKS, 2013. P. 118)

Hooks traz à tona a relação de amor e paixão que ela tinha com suas alunas e alunos na sala de aula. Uma relação construída verdadeiramente calcada na ideia que quando o “eros está presente o amor está destinado a florescer” (HOOKS, 2013. P. 121).

Ainda que Hooks comente sobre o aspecto do ensino superior, eu me lembro até hoje de uma professora de História que penso ter vivido esta paixão. A professora de História Sônia Zanquetta. E penso ter criado esta paixão pelo simples fato dela conseguir instaurar na sala um espaço democrático das relações. Era somente durante suas aulas que eu me sentia aberta a me expor, a falar, e sabia que não seria julgada por nada. Tanto as minhas falas, quanto a dos meninos do fundão, tinham o

mesmo peso. Ela sabia instaurar na sala um lugar em que todas as pessoas existiam. Eu me lembro até hoje de suas aulas e o pouco que sei de História tem a ver com isso. Quando essa paixão se instaura parece que a transmissão do saber deixa de ser o único objetivo e passamos a refletir sobre a dimensão da nossa existência, dos nossos desejos, do nosso corpo.

Lembro-me que no último ano, no 3º ano, foi o ano em que minha sexualidade veio à tona para minha família. Nas aulas ou eu estava dormindo ou com a cara inchada de choro ou insônia. E lembro-me também que nenhuma professora ou professor teve a delicadeza de me perguntar o que estava acontecendo comigo. Nenhum olhar, nenhum gesto, nenhuma intenção. Não havia paixão...

Mas, se por um lado esta paixão de Hooks pode vir a somar numa abordagem *queer* e incluir um olhar inteiriço para as e os estudantes, sobretudo as marginalizadas, por outro lado como é possível realizar um processo pedagógico como esse diante da estrutura educacional que encontramos em São Paulo? O quanto de utópico e romântico pode soar a ideia de uma paixão na sala de aula? Como não culpabilizar a professora ou professor, como eu mesma fiz a pouco, diante da complexa trama burocrática escolar que vivemos? Que possibilidades e ferramentas encontram os profissionais da educação pública para realizarem um olhar delicado sobre as figuras fora do centro?

32. CONCLUSÃO 1: BRUNETTE, QUANDO A PERSONAGEM VIRA A VIDA!

Jorge Larrosa Bondía, escritor espanhol, diz que aquela ou aquele que escreve um ensaio acadêmico “inicia no meio e termina no meio, começa falando do que quer falar, diz o que quer e termina quando sente que chegou ao final e não por que já nada resta a dizer” (BONDÍA, 2003. P. 112). Pois então comecemos pelo fim.

Eu me tornei Brunette.

Ou melhor, me torno cotidianamente, porque talvez, em sua plenitude, eu jamais a seja. Não sei dizer exatamente em que momento exato, mas posso dizer que em mim o teatro se embaraçou com minha vida. Eu não vesti mais máscara nenhuma. Eu era a própria.

Quando começamos o processo de criação de “Grajaú conta Dandaras” em 2016, eu vivia um momento especial em minha vida pessoal. Eu estava decidida a pesquisar em mim as feminilidades possíveis no meu corpo. Deixei meu cabelo crescer, pintava frequentemente minhas unhas e comecei a utilizar em mim roupas, objetos, brincos, maquiagens, calcinhas e qualquer outro elemento classificado socialmente como feminino. Eu estava disposta a discutir em mim e em meu corpo um embate de gênero. Eu buscava fazer dele uma plataforma política de discussão de gênero e sexualidade. E não só por um desejo “artístico” mas por um desejo de vida também. Eu queria poder me apresentar ao mundo ora como feminino, ora como masculino, ora como as duas coisas.

Nesse processo era – e ainda é – interessante discutir na prática o que de fato constitui algo como feminino e masculino socialmente, e de que forma minha existência caminhando pelo Grajaú deslocava esses conceitos e criava um certo “desconforto” para quem me via. Caminhar pelo Grajaú foi um processo que me permitia estar fora das salas de ensaio e do Galpão Cultural Humbalada. Madame Irma, Mãe-Pai e todas as minhas montações de *drag queen* deixavam de estar presas a uma peça de teatro ou a um momento cênico, deixavam de estar “protegidas pela arte” e passavam a fazer parte do cotidiano. Do dia-a-dia. Como escreve Ileana

Diéguez Caballero – pesquisadora de teatro cubana e radicada no México, da qual citaria algumas vezes aqui - eu estava em busca de “uma arte em situação de precariedade em diálogo com a vida e exercida a partir do compromisso ético”. (CABALLERO, 2011. P. 20).

Eu desejava criar essa linha tênue entre minha vida híbrida de gênero e as experiência no palco. Me interessava entender como criar uma estética teatral que estivesse em diálogo com uma relação empírica, de experiência da vida, e no sentido de um compromisso ético, entre o que eu fazia em cena e o que eu fazia na vida. Me incomodava imaginar que eu poderia criar um espetáculo que só existisse enquanto discurso e não enquanto um reflexo da vida na prática.

Nem travesti. Nem cisgênero. Como me classificar? Eu fui me transformando numa monstra. Minha trajetória artística não nega. Uma formação completamente amalgamada com as máscaras da comédia, com bufão, com palhaço e com a arte *drag*. Fui fazendo dessas experiências de cena um processo pedagógico de vida.

Victor Turner, antropólogo britânico - que Caballero se refere bastante em seus textos – elabora um conceito que tem a ver com o momento que vivi e ainda vivo. O conceito de **liminaridade**. Turner foi um pesquisador de ritos de passagem. Em seu livro “O processo ritual: estrutura e antiestrutura” (TURNER, 1974), ele compreende que os ritos de passagem possuem três fases: separação, margem (ou “limen”, significando “limiar” em latim) e agregação. (TURNER, 1974. P. 116)

> A primeira fase (de separação) abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um “estado”), ou ainda de ambos. Durante o período “limiar” intermédio, as características do sujeito ritual (o “transitante”) são ambíguas; passa através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro. Na terceira fase (reagregação ou reincorporação), consuma-se a passagem. (ibidem. P. 116 e 117)

Quer dizer, fazendo um deslocamento do conceito de Turner para a minha situação, é como se na primeira fase de separação eu me descolasse da ideia de um corpo cisgênero; eu me “afastasse de um ponto fixo” que é a cisgeneridade - normalizada socialmente como algo central - e passasse a querer buscar uma vivência

limiar, ou seja, uma vivência na ambiguidade, na marginalidade. Ao contrário do que se espera, eu não realizo em mim a terceira etapa, a da passagem completa dos gêneros. Eu escolho viver na transição. Na liminaridade. No entre. Na fronteira.

Sobre as "entidades" liminares Turner escreve o seguinte:

> (...) são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. (...) Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua. (ibidem. P. 117)

É como se estar na condição liminar causassem uma espécie de vazio, fugindo de uma certeza absoluta em suas respostas para a vida. Assim como podemos pensar também sobre o **corpo andrógino**.

Em sua tese de doutorado a professora Lúcia Romano, diz que o corpo andrógino seria aquele que assume sua instabilidade "provocando, com sua presença, certezas e coerências". (ROMANO, 2009. P. 577).

> O *corpo andrógino*, com sua afirmação desafiadora pela multiplicidade, "captura" algo da sensibilidade das últimas duas décadas e da experiência de recusa dos sentidos totalizadores, dos universais desincorporados e de um *cogito* centralizador (em que está assentada, inclusive, a ideia de gênero). (ROMANO, 2009. P. 579)

Andrógino, liminar, marginal, periférica, xamânica, invertida, monstra, ninfomaníaca, ambígua. De onde nasce a necessidade de classificar? Importa mais o que eu sou ou o que eu executo enquanto ação? Reflito enquanto escrevo.

O fato é que eu assumia pra mim uma hibridez de gênero. E numa perspectiva pós-colonial e de epistemologia do sul, assumir tal hibridez na periferia de São Paulo soa quase como uma paródia frente ao poder cisnormativo. "Como pode? Ele que nasceu com pinto, que podia ser um grande homem, agora está nessa indecisão de nem mulher nem homem! Benza Deus". O desejo na verdade não é não querer nem um e nem o outro, pelo contrário. É querer ser tudo o que se pode ser. Essa, inclusive é uma grande discussão dentro dos movimentos trans. Uma parte diz ser importante

se classificar enquanto um ou outro gênero e acham a ambiguidade apenas uma discussão filosófica e impossível na prática, outra parte busca a legitimidade enquanto uma existência não binária.

Nesse sentido, em mim e no meu corpo, a discussão da identidade de gênero não está necessariamente calcada na definição rígida se “sou masculino ou feminina”. Quando me olho no espelho pergunto a mim mesma se a imagem refletida é de fato a plenitude do que eu gostaria de ser. E essa me parece ser uma pergunta que todas nós, homens e mulheres, cis e trans, deveríamos nos fazer. Dessa forma, refletir sobre gênero é refletir sobre nossa condição humana, é refletir sobre a sua própria existência.

Ao ser perguntada se é possível escapar do gênero, Butler diz:

> Na verdade, não. Mesmo que às vezes possamos e que por vezes nos vejamos fora de suas normas, sempre nos relacionamos com aquilo pelo qual somos chamados, interpelados. Podemos recusar e mudar gêneros, tentar viver fora das normas, mas lidamos com um mundo social que vai desafiar isso. Mesmo a quebra mais radical de gênero tem de lidar com instituições, discursos e autoridades que buscarão designações pelo gênero. É uma luta. (BUTLER, 2015)

*****

Era diante desta minha condição, que chamarei a partir de agora de hibridez, que eu iniciava os processos de treinamento e de encontro com a direção de “Grajaú Conta Dandaras”. Logo no início do processo, em fevereiro de 2016, recebemos a notícia do suicídio da travesti Kayla França. Na semana anterior eu havia a conhecido rapidamente na “I Caminhada pela Paz: Sou Trans, Quero Dignidade e Emprego”. Kayla havia se jogado da varanda de seu apartamento. Aquilo foi um grande baque à todas nós do movimento e da Cia. Humbalada. Antes de voar para sempre, Kayla deixou um recado no seu facebook:

> Às vezes encarar nossas mentiras é mais pesado que encarar a realidade. E eu não consigo mais encarar essa realidade fantástica que eu criei. Covardia ou coragem? Demorei tempo para acumular coragem. Mas ela veio. Quando

> não aguentava mais suportar o dia a dia (queria continuar, mas já num consigo respirar direito).
>
> Como desistir de quem você é? Isso não significa a própria morte? E quantas vezes nós morreremos esse mês? Se tivesse mais vidas, daria todas elas por vocês. Queria só ter metade da força de vocês. Queria só ser metade do que vocês são. A vida tem seu sarcasmo. Ela é bonita. E isso é o mais cruel. Não, nada nunca é o fim. *Hasta Siempre*. Amo vocês" (Kayla França)

Com a morte dela eu havia morrido um pouquinho também...

Eu comecei o processo decidida a dedicar meus passos à Kayla. Nos perguntávamos: Que mãos são essas que empurram Kayla? Ela se matou ou a mataram? Que realidade fantástica era essa que Kayla dizia? Estaria eu vivendo uma? E que sociedade é esta incapaz de tolerar as "fantásticas" existências fora do normal?

Iniciamos os ensaios em busca de Dandaras. A proposta da direção era contar as histórias dos Zumbis e das Dandaras do Grajaú. Achamos que Kayla poderia ser uma de nossas Dandaras.

Movida pela história de Kayla e pela hibridez que estava passando em mim, decidi como trabalho de atriz e ator que não faria em nenhum momento um papel masculino no espetáculo. Talvez como um pequeno protesto de mim pro mundo, talvez como mais uma experiência pedagógica teatral, talvez por puro prazer mesmo. Mas estava decidida que eu sempre estaria, nos exercícios, nas improvisações, disponível do ponto de vista de uma figura feminina.

Com o passar dos meses, essa condição, em alguns momentos, causava algumas inquietações e constrangimentos. Como por exemplo, nas aulas de capoeira em que se separavam "corpos masculinos e femininos" ou no treinamento de máscara neutra em que haviam máscaras "femininas e masculinas" ou ainda na aula de dança afro em que, na dança original, apenas as mulheres usam um tecido em volta do quadril, mas em nosso Galpão, e por indicativa da nossa preparadora corporal Vanessa Rosa, todas, homens e mulheres, deveriam usar o tecido. Enfim. Eu sentia que a minha presença em diversos momentos causava uma fricção naquilo que até então parecia normal de se fazer. Todas as vezes que alguma questão, como essas

que exemplifiquei, acontecia, todas as pessoas me olhavam esperando uma afirmativa ou uma negativa de como agir.

Lembro-me que entre nós três, eu, Vanessa e Tatiana, após os encontros de treinamento de máscara neutra, nos perguntávamos muito se o caminho era mesmo aquele: o de pensar um corpo “neutro”. Será que nos interessava pensar um corpo “neutro”? No teatro, não seria um corpo neutro um corpo masculino, branco, heterossexual e europeu? Quer dizer, aquilo que aprendemos lá atrás com a pedagogia de Jacques Lecoq estava sendo colocada em xeque. Não seria melhor assumir um corpo trans? Um corpo gordo? Um corpo negro? Não teria mais a ver com o que estávamos em busca para a cena?

Não, não éramos todas iguais. Nosso coro, era um coro de gente diferente. E era na diferença que queríamos buscar as potencialidades da cena e do discurso.

A criação do espetáculo foi caminhando e decidimos criar uma dramaturgia fragmentada com cenas isoladas. Hoje, com o processo finalizado e após a temporada, divido minha participação em quatro momentos.

O primeiro dele faz parte da entrada. Todas as pessoas chegam da rua. A indicação da direção era que nós fôssemos seres da rua, da noite, da sarjeta. Eram seres invisibilizados que chegavam para contar histórias de pessoas invisíveis. Construí em torno de mim uma espécie de *drag queen* do lixão. Uma grande peruca, brincos enormes, salto alto brilhante e dourado, maquiagem carregada e trazia consigo um carrinho com terra dentro, simulando uma catadora de lixo, mas glamourizada.



[Fig] Foto de Alessa Melo

O segundo era a cena dentro de um vagão de trem lotado. Eu entrava em cena com uma sacolinha das Lojas Marisa com salto alto, maiô, saia e cabelo rabo de cavalo. A proposta da cena era demonstrar os mais variados de tipo de personalidades de dentro de um trem. Um navio negreiro dos tempos atuais.



[Fig] Foto de Claudia Adorno

O terceiro momento chamamos de “As vedetes da favela”. Eu, Lucas Bernardo e Felippe Peneluc, entrávamos juntas como bixas da favela para compor uma cena que acontecia num bar. Os homens embaixo bebendo e tocando samba. As mulheres num plano superior lavando roupa e as colocando no varal.



[Fig] Foto de Alessa Melo

O quarto e último momento era um monólogo que eu fazia baseado na história de Kayla. Eu narrava a condição de ser feminina e a intenção de voar. Feita numa passarela no topo do Galpão, a cena era permeada por uma música feita para a cena com o título “Somos monstras”.



[Fig] Foto de Alessa Melo

Nenhuma delas tem nome. Nós da Cia. Humbalada dificilmente trabalhamos com gênese de personagem, muito por conta dos trabalhos com máscaras, bufão e palhaço que fogem dessa estrutura de construção. Partimos sempre da ação física para a elaboração de personagens. Com essas não foi diferente.

Ao longo do processo, e principalmente da temporada, conversando com minhas companheiras bixas de cena, percebi que na realidade eu fazia Brunette. Todas elas eram um estado de mim. Elas eram uma brincadeira de Brunette. A última, em especial, prefiro chamar de persona e não personagem. Persona no sentido de uma face social minha. Tudo o que eu digo na boca desta última, era o que eu Bruno sentia ou já senti na vida. Era exatamente o que eu havia passado em alguns momentos da vida. As outras personagens, mesmo sendo um estado da minha existência, eram permeadas por uma espécie de caricatura, enquanto que a última, era quase um discurso meu para a plateia. De cara limpa.

Quer dizer, historicamente, primeiro, com Madame Irma e os processos de *drag queen*, eu utilizava da caricatura para fazer um jogo entre a fixação de masculino e feminino. Na tese de doutorado de Neyde Veneziano Namur sobre Dercy Gonçalves (NAMUR, 2009), há uma passagem em que me reconheço:

> Na verdade, sem encarnar outra coisa senão o próprio teatro popular com o qual confundiu sua vida, Dercy podia representar o tempo todo e mesmo assim, ainda não representava. Encenava, sim, muitas vidas dentro da vida. E comemorava sua abundância e relativização. Pois é isso que faz um bufão quando está em cena. Ele não representa. Ele é. (NAMUR, 2009. P. 244)

Eu deixei de “representar” e passei a “ser” em cena. Em alguma medida, eu carnavalizava as experiências de gênero em cena. E carnavalizar aqui significa “parodiar convenções, inverter cânones, fazer subir à cena as vozes das margens, a cultura da praça pública, o riso liberador, o corpo aberto e transbordante” (CABALLERO, 2011. P. 57). A carnavalização, o corpo híbrido e grotesco são, para Caballero, ferramentas que promovem um estudo artístico de inversão paródica do *status quo*. (ibidem. P. 51).

Em segundo aspecto, com a personagem “Mãe-pai” no Jardim Gaivotas, eu começo a borrar a linha rígida que separa a artista e a cidadã. Começo a executar a

liminaridade não apenas entre as questões de gênero mas também no que se refere a um posicionamento ético e político na cidade.

O rompimento da fronteira entre a relação de artista e de cidadã é também a aproximação da teatralidade com o real. Para Caballero, o estado fronteiriço da relação artista/cidadão pode vir a desenvolver intervenções artísticas na esfera pública. (CABALLERO, 2011. P. 37). Nesse sentido, a experiência "Mãe-pai" no Jardim Gaivotas, me aproximava de duas fronteiras: a de gênero, enquanto ator/atriz e cidadã, e a de linguagem, criando na Cia Humbalada uma experiência cênica que rompia com os modelos de um teatro dramático – quarta parede, dramaturgia linear, espaço cênico convencional, iluminação e cenário artificial.

E por último aspecto, volto a olhar para a persona Brunette em "Grajaú Conta Dandaras". Eu sei que por detrás de qualquer personagem sempre haverá uma atriz ou um ator. Sei que no fundo, sempre serei eu. Mas nesta última havia algo de diferente. Era como se não houvesse mais a personagem em minha frente. Era como se eu tivesse retirado a máscara e revelado que quem interpela o espectador sou eu mesma.

Parecido com a condição do *performer* segundo Caballero. Ainda que a Cia. Humbalada não pesquise a performance e não elabore ela em "Grajaú conta Dandaras", arrisco a me aproximar do conceito que Caballero traz:

> A condição de *performer*, tal e como se tem entendido na arte contemporânea, enfatiza uma política da *presença* ao implicar uma participação ética, um risco nas suas ações sem que as histórias e as personagens dramáticas sirvam de pretexto para encobrir seus atos. (CABALLERO, 2011. P. 44)

Ao dizer que retiro a máscara e me coloco como atriz/ator diante do público preciso criar em mim um relação ética com o que vou "dizer". A presença requer ética. Não que com uma personagem isso não deva ocorrer, mas me parece que agora a minha condição ética enquanto cidadã está também em jogo.

A ética entendida como uma relação “de si para consigo” ou “o modo como o indivíduo se constitui a si mesmo” – numa perspectiva foucaltiana (VEIGA-NETO, 2011. P. 81), passa a ser fundamental na execução desta persona e da cena.

Esta relação “de si para consigo” estará em seguida em relação com o “outro”. “A vida é por assim dizer um ato ético” (CABALLERO, 2011. P. 52). Se a vida começa a invadir a cena, estar em cena se torna então o exercício da ética, o exercício de “mim” em relação ao “outro”.

Caballero ao comentar os conceitos de Bakhtin, vai entender o ser humano como um “território soberano”, mas que estará sempre em fronteira entre dois sujeitos. Olhando no fundo de nós mesmos, encontraremos os olhos dos outros. (CABALLERO, 2011. P. 52). “O ato ético é então o resultado dessa interação entre dois sujeitos distintos” criando assim uma responsabilidade histórica nesta relação “ser-para-outro” (CABALLERO, 2011. P. 52).

*****

Se, por um lado, falo de uma hibridez de gênero, por outro lado, e em paralelo, parece que é preciso falar também de uma certa hibridez teatral. Se o assunto que trato é da hibridação de gênero de uma atriz ou de um ator, não deveria também o teatro vivenciar esse processo?

Mas o que significaria um processo de hibridação no teatro?

Em seu texto intitulado “*Queer* Life, *Queer* Theater” do livro “Gender outlaw: on men, women and rest of us”[44], Kate Bornstein (1995), atriz transexual dos Estados Unidos, relata experiências que teve no teatro durante sua transição de gênero.

> Crescendo, eu não vi minha vida transgênera espelhada no teatro, meus retalhos de gênero. Eu queria expressar minha vida através do trabalho que eu escolhi, mas eu não conseguia fazer isso, então, como um camaleão, eu

[44] “Vida *queer,* Teatro *queer”* do livro “Gênero fora da lei: para homens*,* mulheres e todos nós” (tradução nossa)

> vivi minha vida teatral no dia-a-dia, ao invés de colocá-la no palco. Eu aprendi a viver minha vida fazendo uma espécie de colagem, e meu teatro seguiu esse padrão. Meu teatro *queer* consiste nos elementos que eu recolhi ao longo do caminho.[45] (BORNSTEIN, 1995. P. 148 tradução nossa)

Que retalhos eu poderia recolher da experiência de fazer teatro no Grajaú há 13 anos sendo, nestes últimos, transpassado pela minha hibridez de gênero?

Bornstein se diz entediada com um teatro cujos corpos são sempre representantes da norma e da cisgeneridade. Os dramas burgueses e o realismo representam em sua maioria narrativas das quais as figuras "excêntricas" são invisíveis.

> Eu poderia ser trágica e o público choraria, eu poderia ser cômica e o público riria. Mas nenhuma dessas tragédias eram minhas. Nada dessa comicidade veio de dentro de mim. Eu não sabia o que era importante dizer ou o que era uma cena brilhante. Como um ator ou diretor, eu sentia, eu era alguém que poderia interpretar outras vozes, mas nenhuma dessas vozes era minha[46]. (ibidem, 1995. P. 149. tradução nossa)

Quer dizer, como seria possível pensar uma nova ontologia teatral que desse conta de dramaturgias em que transgêneros, travestis, transexuais, lésbicas, gays, bixas, bissexuais, pansexuais, intersexs, *queers*, pudessem agora tomar visibilidade histórica?

A experiência de Bornstein em seu teatro a fez criar uma lista de desejos pelos quais ela anseia ver nos palcos. Dentre eles destaco: um teatro fora do centro; um teatro que provoque e não pacifique; um teatro que não promova a ideia de uma identidade superior a outra; um teatro que questione o realismo; um teatro que não retrate apenas os amores heterossexuais; um teatro com incontáveis gêneros; uma

---

[45] *Growing up, I saw no theather that mirrored my transgendered life, my patchwork gender. I wanted to express my life through my chosen work, but ir just wasn´t being done, so, like a chameleon, I lived my theatrical life day to day, rather than putting it up on the stage. I learned to live my life like I´m making a collage, and my theater follows that pattern. My queer theater consists of elements I gather along the way.*

[46] *I would be tragic and audiences would cry, I would be comic and audiences would laugh. But none of that tragedy was mine. None of the humor came from inside me. I didn´t know what was importante to say or what was Worth performing. As an actor and director, I felt I was someone who could interpret others´ voices, but that I had no voice of my own.*

comédia teatral que não ridicularize as minorias. (BORNSTEIN, 1995. P. 161, 162 e 163).

Além disso, Bornstein comenta ser comum ver o "poder sexual" sendo mostrado nos palcos sempre com violência, abusos e estupros. Ela espera ver "um poder sexual retratado como seguro, são e consensualmente sadomasoquista"[47]. (BORNSTEIN, 1995. P. 162 – tradução nossa).

Mas, como nos faz lembrar sempre Hija de Perra, do ponto de vista "sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista"[48] como é possível elaborar um teatro que deixe de ser a denúncia se ainda vivemos golpeadas historicamente e fisicamente? Como dar conta de um fazer teatral de gente invisível que ainda não teve sua história narrada? Como pensar num poder sexual na estética teatral que não seja ainda permeado de violência num país como o Brasil, líder em morte de travestis e transexuais no mundo e pertencente ao ranking mundial dos países com maior índice de feminicídio?

Do ponto de vista da periferia da Zona Sul e da própria Cia. Humbalada, pensar um teatro *"queer*", ou ainda, um teatro "pão com ovo", seria o começo de um processo que vem se estabelecendo aos poucos em nossa história de grupo. Qual caminho seguir? Pergunta: teríamos ainda que passar por um processo longo de formação de artistas trans em nosso bairro, de diretoras mulheres, de gente que nunca imaginou poder estar em cena, para daí buscar uma linguagem que dê conta de nossos corpos e nossas narrativas ou a própria relação empírica da vida já seria uma espécie de formação?

A título de provocação, encerro com uma pergunta que a poeta e cantora Rosa Luz nos faz: "E se arte fosse travesti?"

[47] I´m looking to see sexual power portrayed as safe, sane, and consensually sadomasochistic.

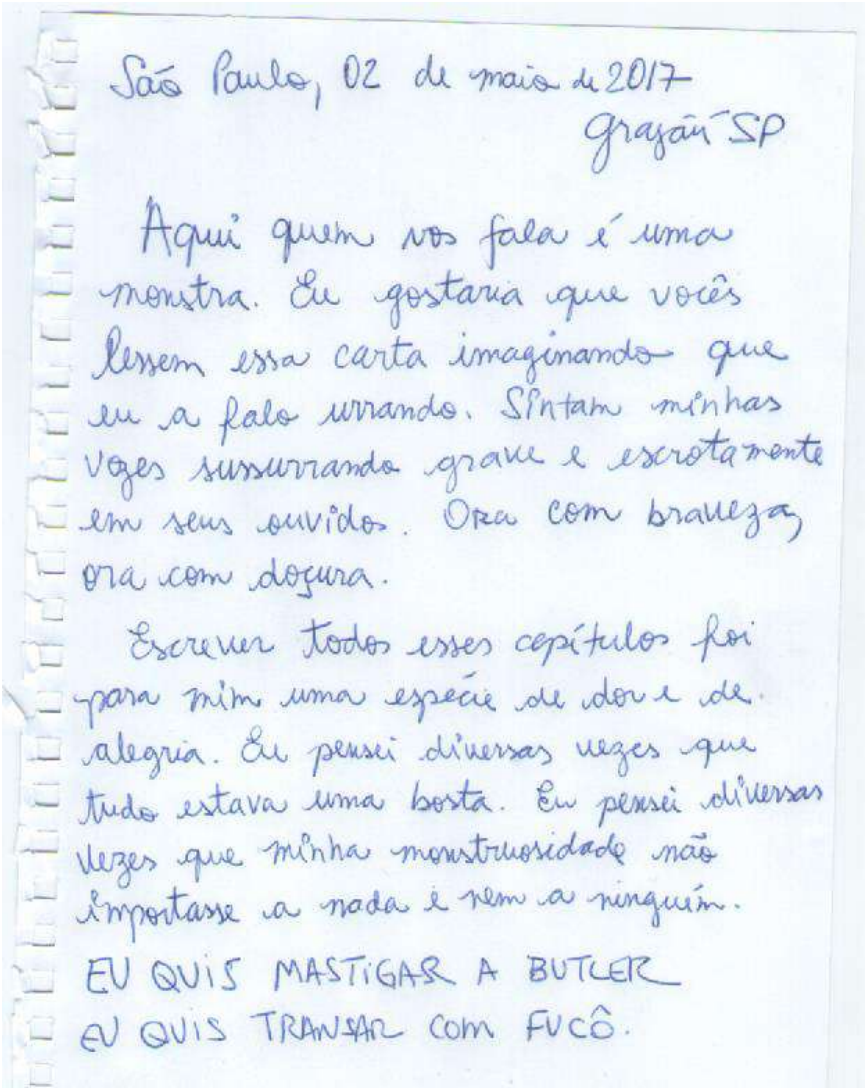
[48] Em referência ao título de seu artigo "Interpretações imundas de como a Teoria *Queer* coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma" (PERRA, 2015)



[Fig] E se a arte fosse travesti?

Foto retirada do perfil público do facebook “Rosa Luz”

33. CONCLUSÃO 2: UMA CARTA DA MONSTRA



São Paulo, 02 de maio de 2017
Grajaú SP

Aqui quem vos fala é uma monstra. Eu gostaria que vocês lessem essa carta imaginando que eu a falo urrando. Sintam minhas vozes sussurrando grave e escrotamente em seus ouvidos. Ora com braveza ora com doçura.

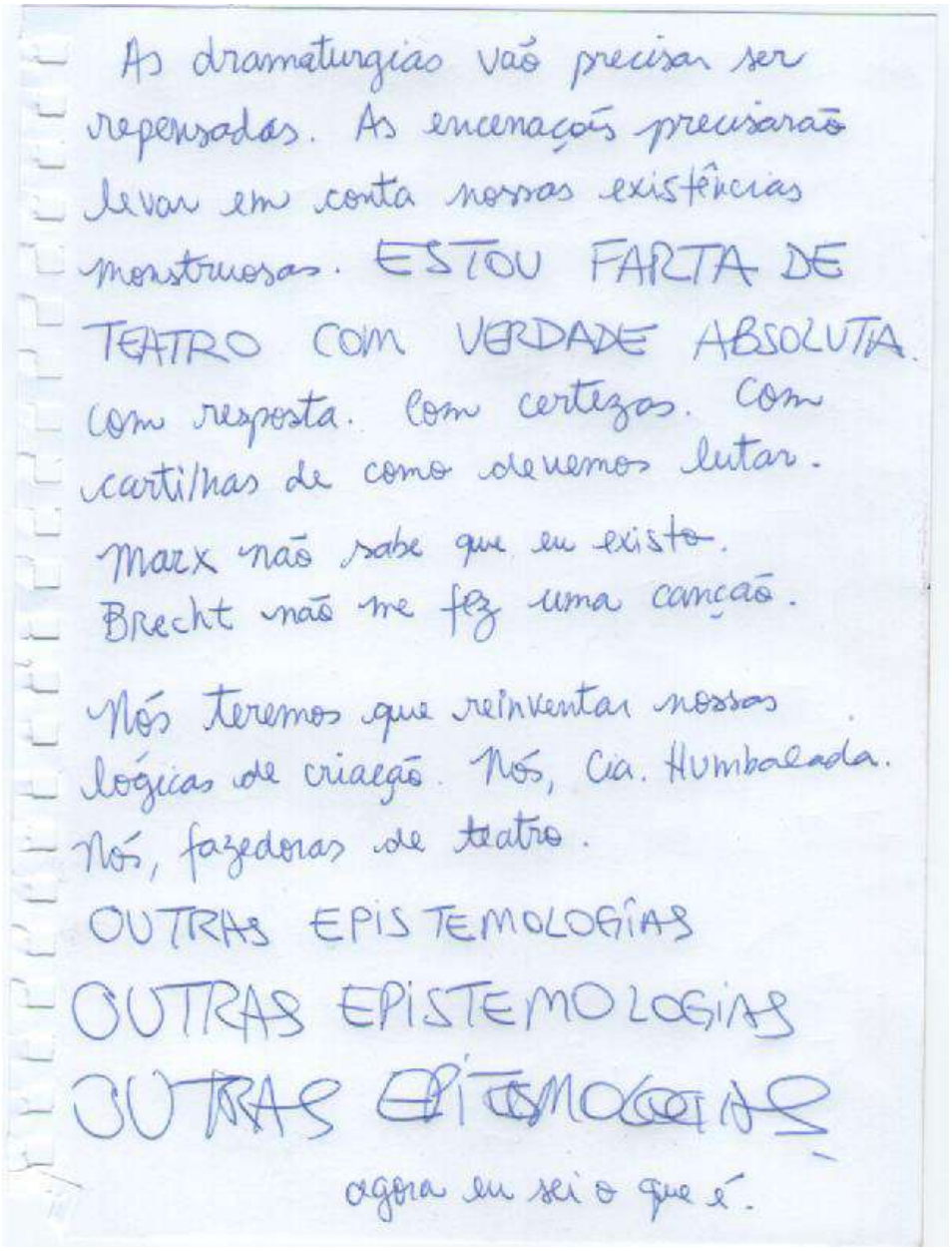
Escrever todos esses capítulos foi para mim uma espécie de dor e de alegria. Eu pensei diversas vezes que tudo estava uma bosta. Eu pensei diversas vezes que minha monstruosidade não importasse a nada e nem a ninguém.

EU QUIS MASTIGAR A BUTLER
EU QUIS TRANSAR COM FUCÔ.

Eu tive pesadelos com minha orientadora que aparecia em meio aos meus sonhos eróticos. A cada palavra escrita a dúvida se meu argumento poderia ser refutado. A incerteza do colonizado, permeava meus dedos. A condição do sujeito periférico que precisa provar diariamente que fazer teatro não deveria ser coisa de gente rica e que, gostem ou não, o que fazemos é teatro, permeava meu teclado.

Mas se me fizeram monstra, qual o medo? Se dignidade já nos roubaram, o que eu tenho tanto a perder?

A minha lógica de pensamento é outra. A minha existência é outra. E o teatro vai precisar engolir isso.


As dramaturgias vão precisar ser repensadas. As encenações precisarão levar em conta nossas existências monstruosas. ESTOU FARTA DE TEATRO COM VERDADE ABSOLUTA. Com resposta. Com certezas. Com cartilhas de como devemos lutar.

Marx não sabe que eu existo.
Brecht não me fez uma canção.

Nós teremos que reinventar nossas lógicas de criação. Nós, Cia. Humbalada. Nós, fazedoras de teatro.

OUTRAS EPISTEMOLOGIAS
OUTRAS EPISTEMOLOGIAS
OUTRAS EPISTEMOLOGIAS

agora eu sei o que é.

MADAME IRMA: um começo ingênuo de transgressão de mim e da cena

MÃE-PAI: uma experiência radicalmente queer no fundo dessa cidade

BRUNETTE: outra possibilidade de existência

A minha existência enquanto uma provocação cênica eterna.

Eu me coloco enquanto precária pra ver se assim fico mais próxima da ética

A queda dos paradigmas e o mundo contemporâneo contra a tirania do pensamento europeu universal.

Estou menos preocupada em saber o que é ser uma monstra. Eu estou mais ~~pro~~ preocupada em saber que relações e que tensões me tornam uma monstra. Na vida e na cena. Não sei se é um teatro queer que busco. Mas a experiência das relações que torna um teatro fora da norma.

Eu não tenho culpa.
Deus está morto.
A ciência também.
O mundo está um caos
e isso é lindo!

Brunette

34 CONCLUSÃO 3: NUNCA ESQUECER... BRUNETTE

Para que eu mesma nunca me esqueça. Para que eu mesma nunca esqueça que contar o que ninguém viu, ainda é preciso.



35 BIBLIOGRAFIA

ARAUJO, Paulo in Revista Grajaú Conta Dandaras Grajaú Conta Zumbia. Cia. Humbalada, 2017.

BENTO, Berenice. A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf

BOOKS, Bebel. Suruba para Colorir. São Paulo: Stilgraf, 2015.

BORNSTEIN, Kate. Gender outlaw: on men, women, and the rest of us. Vintage, 1995.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. 2015. Sem medo de fazer gênero: entrevista com a filósofa americana Judith Butler. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/09/1683172-sem-medo-de-fazer-genero-entrevista-com-a-filosofa-americana-judith-butler.shtml

CABALLERO, Ileana Diéguez. Cenários Liminares: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

DESPENTES, Virgnie. Teoría King Kong. Grasser & Fasquelle, 2006.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

FURLANI, Jimena. Educação Sexual na sala de aula: relações de gênero, orientação sexual e igualdade étnico-racial numa proposta de respeito às diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

GALLO, Silvio in Foucault e a Educação. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3eQgOy_5Ibg. Acesso em março de 2017. Publicado em: 23 de junho de 2015.

HOOKS, Bell. Eros, erotismo e o processo pedagógico. In: LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LECOQ, Jacques. O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: SESC SP, 2010.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. Disponível em: https://youtu.be/xtgGLRuXcv0. Acesso em: 18 dez. 2015. EDUCAÇÃO E SAÚDE: APRENDIZADOS | 10/9 das 14h às 15h45 | I Seminário Queer.

LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MONTE, Tatiana in Revista Grajaú Conta Dandaras Grajaú Conta Zumbia. Cia. Humbalada, 2017.

NAMUR, Virginia Maria de Souza Maisano. Dercy Gonçalves - o corpo torto do teatro brasileiro. 20/02/2009. 348 folhas. Tese (Doutorado). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

PELBERT, Peter Pál. Vida Capital: ensaio de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a Teoria *Queer* coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a hetonorma. Revista Periódicus: (DES)APRENDA!, Salvador, v. 1, n. 2, p. 291-298, nov/2014-abril/2015

PRECIADO, Beatriz. Manifesto contrassexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. De quem é esse corpo? – a performatividade do feminino no Teatro Contemporâneo. 01/06/2009. 643 folhas. Tese (Doutorado). Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicação e Artes/ USP. São Paulo, 2009.

RUBIN, Gayle. O Tráfico de mulheres notas sobre a “economia política” do sexo. Recife: SOS Corpo, 1993.

SALIH, Sara. Judith Butler e a Teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. MENESES, Maria Paula. Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. Centro de Estudos Sociais (CES), Coimbra. Duração: 1´18´´ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ErVGiIUQHjM 2016 Acesso em: março de 2017. Publicado em: 16 de maio de 2012.

_____ Boaventura de Sousa Santos: mundo caminha para rupturas. Rede Brasil Atual. Disponível em: http://www.redebrasilatual.com.br/revistas/124/ boaventura-de-sousa-santos-mundo-caminha-para-rupturas. Acesso em: março de 2017. Publicado em: 08 de janeiro de 2017.

SILVA, Daniel in Revista Grajaú Conta Dandaras Grajaú Conta Zumbia. Cia. Humbalada, 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SOARES, Carmem in Revista Grajaú Conta Dandaras Grajaú Conta Zumbia. Cia. Humbalada, 2017.

SOARES, Janaina in Revista Grajaú Conta Dandaras Grajaú Conta Zumbia. Cia. Humbalada, 2017.

TURNER, Victor W. O processo ritual: estrutura e antiestrutura. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

VEIGA-NETO, Alfredo. Foucault & a Educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2011

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade In: LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.