



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Felipe Vieira Valentim

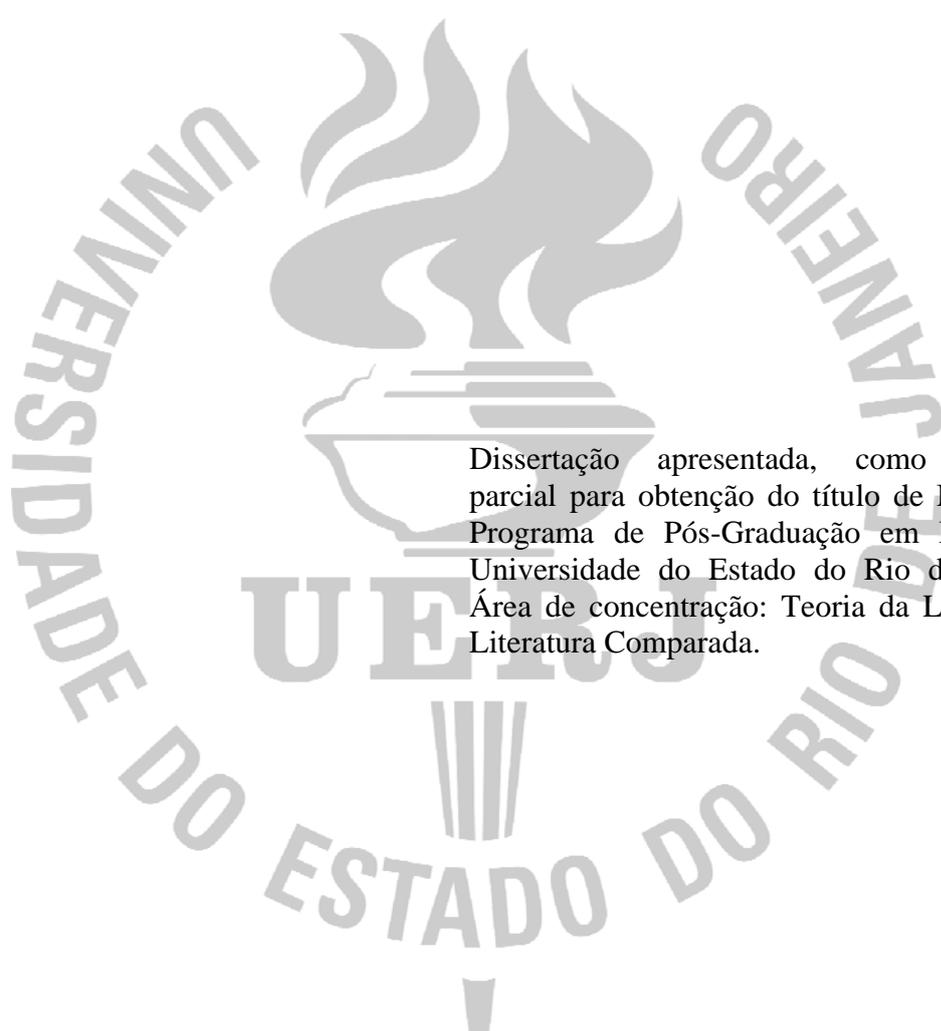
O feminino capturado: uma poética do corpo em *I am my own wife*, de Doug Wright, e na adaptação de *Dama da noite*, de Caio Fernando Abreu, para o teatro

Rio de Janeiro

2017

Felipe Vieira Valentim

O feminino capturado: uma poética do corpo em *I am my own wife*, de Doug Wright, e na adaptação de *Dama da noite*, de Caio Fernando Abreu, para o teatro



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Ramos Pontes Junior.

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

V155 Valentim, Felipe Vieira.

O feminino capturado : uma poética do corpo em I am my own wife, de Doug Wright, e na adaptação de Dama da noite, de Caio Fernando Abreu, para o teatro / Felipe Vieira Valentim. – 2017.

165 f.

Orientador: Geraldo Ramos Pontes Júnior.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Wright, Doug, 1962-. I am my own wife - Teses. 2. Abreu, Caio Fernando, 1948-1996 – Adaptações – Teses. 3. Dama da noite - Adaptações – Teses. 4. Teatro (Literatura) – História e crítica - Teses. 5. Corpo humano na literatura - Teses. 6. Mulheres na literatura – Teses. I. Pontes, Junior, Geraldo R. (Geraldo Ramos), 1964-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 792.01: 82-055.2

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Felipe Vieira Valentim

O feminino capturado: uma poética do corpo em *I am my own wife*, de Doug Wright, e na adaptação de *Dama da noite*, de Caio Fernando Abreu, para o teatro

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 23 de janeiro de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Geraldo Ramos Pontes Junior (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Leila Assumpção Harris
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Carmen Cinyra Gadelha Pereira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por serem minha força e meu porto seguro e por jamais deixarem meu furor profissional sobrepujar as miudezas da minha humanidade.

Ao meu orientador e companheiro de jornada, Geraldo Pontes Jr., por comprar minhas loucuras, frear os meus excessos e favorecer grandemente a realização deste trabalho com precisas contribuições, sempre com muita leveza e bom humor.

Ao meu amigo e historiador Bruno Silva, pela rica e grandiosa leitura realizada sobre o projeto que originou este trabalho, ainda no processo de seleção do mestrado, e por encorajar minhas elipses, minhas metáforas e o meu “caos”.

Ao meu amigo Thiago de Sá, por ter me apresentado à professora Geysa Silva, da UFJF, que me auxiliou na arguição do projeto. Agradeço a ela também pela paciência de sinalizar com todo cuidado e carinho os pontos positivos e negativos do projeto, cooperando para minha classificação no exame de seleção do mestrado entre as primeiras colocações.

Ao meu amigo e historiador André Carlos Furtado, pelo suporte de referências históricas disponibilizadas durante o percurso, até mesmo por aquelas que não foram incluídas nesta pesquisa.

À Thais Gatto, pela luxuosa revisão das minhas traduções do alemão.

Aos meus amigos Tharlles Gervásio e Felício Dias, pelas revisões dos capítulos, pelos estímulos e por toda troca realizada neste percurso.

Às minhas amigas Nathália, Jéssica, Thainá, Vanessa, Vera, Aline e Evellyn, por compreenderem minhas ausências, pelos desabafos e por trazerem alegria aos meus momentos de tensão.

Aos amigos maravilhosos que encontrei durante o mestrado, especialmente: Inês, Gica, Isabelle, Cassio, Luiza, Daniella, Vanessa e Wanessa, pelas intensas trocas.

Ao programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, por me trazer a certeza de que não sairei apenas com um título deste processo, mas com grandiosos exemplos de lutas, resistências, autoconhecimentos e afetos. Posso afirmar que saio, de certa forma, um “mestre de mim”.

RESUMO

VALENTIM, Felipe Vieira. *O feminino capturado: uma poética do corpo em I am my own wife*, de Doug Wright, e na adaptação de *Dama da noite*, de Caio Fernando Abreu, para o teatro. 2017. 165 f. Dissertação. (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A pesquisa apresentada nesta dissertação está empenhada na leitura sobre as representações do corpo através da escrita cênica presente na dramaturgia *I am my own wife*, de Doug Wright, e na adaptação do conto *Dama da noite*, de Caio Fernando Abreu, para o teatro. Neste percurso, por meio de uma abordagem da construção da imagem feminina, numa perspectiva comparada, os mecanismos de interpretação e politização do corpo são analisados, do mesmo modo que o processo de construção de subjetividades também desenhado pelos corpos de papel. Nossa abordagem do corpo é feita em diálogos com as proposições de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Tania Navarro-Swain, Erving Goffman, Josette Féral, Judith Butler, entre outros. É importante ressaltar que as metáforas teatrais estão presentes em todo o trabalho e, muitas vezes, elas incidem no estreitamento da percepção realidade e ficção. Desta maneira, outra abertura nos é permitida; mas desta vez, sobre o corpo documental que também constrói a imagem feminina na cena. As formulações de Jacques Rancière, desta forma, nos levam a uma discussão sobre razão das ficções e a razão dos fatos, desfazendo alegorias em torno da ficção na contemporaneidade para colocá-la a serviço do tom documental assumido pelos *corpora* desta pesquisa. Firmado no caráter transitório dos processos, nossa conclusão sinaliza que o “eu” se refaz em retomadas da superfície corpórea após momentos em que se submete a camadas de injunções sociais.

Palavras-chave: Corpo. Subjetividade. Adaptação. Construção de imagens. Política do artifício.

ABSTRACT

VALENTIM, Felipe Vieira. *The capture of a female construction: the poetic body in I am my own wife*, by Doug Wright, and in the theatrical adaptation of Caio Fernando Abreu's short story, *Lady of the night*. 2017. 165 f. Dissertação. (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The aim of this dissertation is to analyze the representations of the body through the scenic writing in Doug Wright's *I am my own wife* and in the adaptation of Caio Fernando Abreu's *Lady of the night* to the theater. From a comparative perspective, the approach of the construction of the feminine image not only exposes the mechanisms of interpretation and politicization of the body, but also inquires the process of subjectivity construction designed by the paper bodies. The readings of the body are made in dialogues with the propositions of Michel Foucault, Gilles Deleuze, Tania Navarro-Swain, Erving Goffman, Josette Féral, Judith Butler, among others. It is important to notice that theatrical metaphors are present throughout this work, and they are often focused on the narrowing of reality and fiction perceptions. Therefore, the idea of documentary body is instigated concerning the building of the female image in the scene. Through the formulations of Jacques Rancière, we discuss the reason of fictions and the reason of facts, undoing the allegories around contemporary fiction in order to put it at the service of the documentary tone assumed by the *corpora* of this research. According to the transitory character of the processes, our conclusion indicates that the "self" is redone in resumptions of the corporeal surface after moments in which it is submitted to the layers of social injunctions.

Keywords: Body. Subjectivity. Adaptation. Construction of images. Politicization of disguise.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	7
1	DEUSAS E FEITICEIRAS: CORPOS QUE DIALOGAM COM O PODER	14
1.1	Notas para um espetáculo político	18
1.2	O privado e o doméstico	33
2	O MUNDO COMO PALCO	52
2.1	Corpos-cena: o teatro do mundo	53
2.2	O jogo de <i>Damas</i>	71
2.3	Entre as faces da Alemanha, Charlotte	87
3	O FEMININO IMAGINADO: LEITURAS DE LEAHUN E DE WRIGHT	103
3.1	Entre as <i>damas</i>, a noite	107
3.2	O artifício e o palco lapidados por Wright	123
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
	REFERÊNCIAS	158

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	7
1	DEUSAS E FEITICEIRAS: CORPOS QUE DIALOGAM COM O PODER	14
1.1	Notas para um espetáculo político	18
1.2	O privado e o doméstico	33
2	O MUNDO COMO PALCO	52
2.1	Corpos-cena: o teatro do mundo	53
2.2	O jogo de <i>Damas</i>	71
2.3	Entre as faces da Alemanha, Charlotte	87
3	O FEMININO IMAGINADO: LEITURAS DE LEAHUN E DE WRIGHT	103
3.1	Entre as <i>damas</i>, a noite	107
3.2	O artifício e o palco lapidados por Wright	123
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	153
	REFERÊNCIAS	158

INTRODUÇÃO

A play about a transvestite; how theatrical!¹ (WRIGHT, 2004, p. xvii)

Este trabalho tem por objetivo ler as representações do corpo através da escrita na dramaturgia *I am my own wife*, de Doug Wright, e na adaptação do conto *Dama da noite*, de Caio Fernando Abreu, para o teatro. Neste percurso, será abordada a construção da imagem feminina numa perspectiva comparada. Ler o corpo como espaço da manifestação de identidades e ideologias implica decifrar seus códigos e entender seu posicionamento político enquanto elemento transgressor.

Nas peças supracitadas, a transgressão é o elemento-chave, trazendo à tona a transitoriedade das formas assumida pelos corpos, reacendendo os dizeres foucaultianos de um poder que penetra o corpo e se encontra exposto no próprio corpo. Ora, as manifestações expressas e assumidas pelo corpo nos permitem apresentar possibilidades de leitura para tal elemento transgressor. As metáforas teatrais estarão presentes nos capítulos deste trabalho, levando-nos a discussões sobre a política do artifício que perpetra corpos em diferenciados espaços, como também a questões pertinentes aos regimes de visibilidade aos quais os corpos estão submetidos.

É de especial importância para nós apresentar incursões sutis sobre as abordagens do movimento feminista entre os recortes das décadas de 1960 e 1980, principalmente no que tange às soluções apresentadas ao esgotamento da categoria “mulher”. As multidões formadas pela pluralidade feminina invadem os palcos do mundo para compor o espetáculo da diversidade. Neste ponto, destacam-se os estudos de gênero, desenvolvidos com base no conceito de identidade, principalmente no que cerca as noções de identidade sexual atribuída à materialidade dos corpos.

Embora o foco da pesquisa não seja estritamente a investigação das questões de gênero, é importante tornar sempre presente o fato de serem as personagens apresentadas, nos *corpora* desta pesquisa, travestidas. Tal insistência nos reforça evidências sobre a particularização de uma subjetividade sobrevivente a contextos opressores. Interessa-nos a política do artifício empreendida para tecer diálogos com os grupos dominantes e tornar visível uma existência impossibilitada pelos contextos excludentes.

¹ Uma peça sobre uma travesti; que teatral!

Sabendo-se que o corpo é objeto de estudo em diferentes áreas do saber, são propostos neste trabalho diálogos com leituras que tocam o campo da filosofia, sociologia e antropologia, tendo como norte a construção dramaturgicamente de corpos que falam por si. Nosso percurso se inicia no contexto de ruptura assumido ainda nas raízes do século XX, período que nos remonta à expansão de vertentes das escritas cênicas, artísticas e literárias vinculadas à politização do corpo. Em virtude de tais transformações no cenário moderno e contemporâneo, salvaguardadas as devidas diferenciações, pode-se analisar o processo de politização dos corpos marcados nas peças que compõem o *corpus* de nossa análise.

I am my own wife, peça escrita por Doug Wright, retrata a vida e a história de Charlotte Von Mahlsdorf, um travesti alemão que atravessou o Nazismo e o Comunismo na Alemanha Oriental. Filho de um membro do partido nazista, Charlotte vivenciou desde cedo a violência que sempre combateu. Trata-se de uma história reconstruída por Wright a partir dos fragmentos da existência do ser humano que traz à tona os custos morais e políticos sofridos pela manutenção da sua vida como um próprio artifício.

Escrita a partir de entrevistas com a própria Charlotte, o monólogo apresenta várias personagens com múltiplas perspectivas, todas incorporadas e contadas pelo corpo travestido. Doug Wright escreveu a obra como um diálogo entre ele e o corpo que conta a história. Essa estrutura cria intimidade para que o espectador interprete a história através do olhar do entrevistado e do entrevistador.

Nas adaptações de *Dama da noite*, é possível observar que, sobretudo nas montagens dirigidas por André Leahun e pelo coletivo *As Travestidas*, a fala da personagem ecoa e reflete a força de milhares de outros corpos. A força cênica é obtida pela potência dos relatos, que unem experiências pessoais ao conteúdo literário adaptado. Daqui se extrai um ponto muito importante para nossa pesquisa: os contornos políticos que a cena contemporânea assume para servir como ferramenta de visibilização da voz de corpos excluídos, relegados à margem social. A *dama* de Caio se apresenta como um ponto de partida para partilhar o sensível dos corpos que se encontram na mesma situação nihilista da personagem título: a sensação de estar “por fora do movimento da vida”.

O monólogo proposto pela adaptação reflete a multidão que está à margem, sendo obrigada a aprisionar os próprios sentimentos e angústias. A *dama* trazida à cena por Leahun, por exemplo, se coloca como uma boca que, aberta, emana o grito aprisionado de um sem-número de bocas que encontraram no silêncio sua melhor fantasia, não por escolha, mas por medo, incompreensão ou falta de outra – e mais digna – opção. “Olha bem pra mim - tenho cara de quem escolheu alguma coisa na vida?”

O texto de Caio Fernando Abreu provoca questionamentos pertinentes à condição humana. De uma poesia crua e uma sensibilidade à flor da pele, a encenação trava diálogos com o atual cotidiano das grandes cidades e com a fragilidade com que as relações interpessoais se apresentam. Desta forma, cabe-nos aqui traçar os modos de representação do corpo social através da escrita cênica e literária. Nosso foco é a produção de corpos a partir de outros corpos: o corpo da nação, o corpo da margem, o corpo da cena e o corpo da dramaturgia, todos costurados pelas representações do feminino. Percebe-se, neste ponto, que a nossa ideia de “feminino” tende a cair aqui em uma zona de indefinição de gêneros, expressando uma permanente sensação de inacabamento. Portanto, resta-nos a questão: qual é a força política que tal representação assume no conjunto das transformações contemporâneas recortadas para esta pesquisa?

Investigar a construção da imagem do feminino na escrita dos corpos levou-nos a caminhos de articulações constantes entre os termos estética e política. Desta forma, assumir os traçados propostos pelo filósofo francês Jacques Rancière (2009) na abordagem de uma estética da política nos permitiu abrir diálogos deslocando os termos da expressão: para a cena, requer-se uma política da estética, tendo em vista que o tratamento proposto recorre aos sentidos de uma experiência que afeta e é afetada.

A partir de então, abrimos reflexões sobre as remodelações do efeito documental nas apresentações que ocorrem nas caixas cênicas, nos palcos da rua e do mundo. A partir de Rancière (2009), foi possível pensar as transformações que a ideia de documentário tem sofrido na contemporaneidade. Assim, uma das discussões promovidas pelo referido filósofo, em *A partilha do sensível*, é feita sobre a razão das ficções e a razão dos fatos, denunciando a existência de uma alegorização da ficção na contemporaneidade, como também uma alegorização dos fatos.

É neste ponto que o filósofo apresenta uma análise entre racionalidade ficcional e os modos de explicação da realidade histórica, constatando que a ficção é capaz de definir modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre a razão dos fatos e a razão da ficção. Cabe-nos, desta forma, investigar se existe uma equivalência entre ambas. A partir deste recorte, pode-se afirmar que são esses modos de conexão que aparecem remontados tanto nas adaptações de *Dama da noite* quanto na dramaturgia *I am my own wife*.

O primeiro problema de pesquisa, que se estende ao longo dos capítulos, consiste na busca de novas significações para a realidade cênica, uma vez que a cápsula dramática se apresenta insuficiente ao promover estilizações e concisões da vida real. Soluções promovidas

nos *corpora* desta pesquisa, tanto para as adaptações do texto de Caio quanto para a composição do texto de Wright, reforçam o investimento no valor metafórico dos elementos que compõem o corpo da cena. Estabelece-se, então, o tratamento de uma realidade por uma moldura espaço-temporal, colocando o intérprete como um personagem-narrador que toma o público como seu interlocutor.

Sabe-se que a inserção do elemento “real” na cena é uma marca do documentário e do espetáculo de militância – mesmo que esteja totalmente embebido de matriz ficcional / literária, como no caso das adaptações de Caio. A própria categoria “real” é posta em crise, uma vez que sua totalidade ambicionada pelo aparato cênico impõe-se à percepção como um real empenhado em fingir o irreal: não existe realidade que não seja atravessada pelo imaginário. Ademais, a própria problemática da subjetividade corresponde a uma realidade permeada por imagens.

Mesmo tendo total ciência de que os recortes levados para cena são convertidos em ficções, resta-nos investigar as especificidades empreendidas no processo de ficcionalização dos *corpora* desta pesquisa, sobretudo, no que tange à construção de imagens femininas que expõem os custos de uma sobrevivência marginalizada. Que pontos são explorados no jogo de afastamento e a aproximação entre arte e vida, arte e política?

Sendo esta pesquisa centrada em interpretar e analisar as representações do corpo através da escrita, as leituras dos *corpora* foram realizadas em amplos diálogos com as discussões levantadas por diversos estudiosos que integram diferentes campos do saber. Dentre eles, podem-se destacar Michel Foucault, Gilles Deleuze, Tania Navarro-Swain, Erving Goffman, Eleonora Fabião, Josette Féral e Judith Butler.

Estruturada em três capítulos, esta dissertação discorre sobre os pontos acima propostos, apresentando-se, por vezes, um tom ensaístico para conferir maior fluidez no cruzamento das teorias abordadas. Assumimos o tom ensaístico também na abordagem de outras obras que não integram nosso *corpus* de análise, mas que nos ilustram exemplos sobre os fatos históricos e sociais mencionados no corpo do texto.

Logo na abertura do primeiro capítulo, um conjunto de ensaios sobre conhecidas personagens que compõem o imaginário do homem ocidental desde a Antiguidade Clássica é apresentado. E, nos desdobramento destas figuras, ao longo dos anos, é possível imaginar construções de um feminino, cujos mistérios seduzem e ameaçam o homem. O tom místico que integra a imagem feminina, ao mesmo tempo em que situa tais corpos “estranhos” à margem, confere a eles um poder de destruição da ordem social; ou exige uma flexibilização da mesma ordem.

Após a abertura apresentada, dividimos o primeiro capítulo em dois tópicos. No primeiro, propomos um recorte temporal sobre o período de rupturas e transformações ocorridas no paradigma moderno, apontando as possíveis contribuições para a cena contemporânea. Buscam-se, no contexto da luta de classes, as raízes de um teatro político que toma o corpo como base para a construção cênica. Ademais, as releituras do evento teatral são abordadas e analisadas juntamente com os fatos históricos pertinentes ao período, sobretudo, nos pontos que nos permitem pensar a construção de uma cena documental. Para tanto, atrelada à leitura das propostas teatrais estão pequenas análises dramatúrgicas que endossam os pontos ressaltados nesta pesquisa.

O segundo tópico do primeiro capítulo propõe um retorno à cena burguesa para promover um recorte da intimidade, trazendo as leituras sobre construções de um feminino que reflete sinais de uma sutil revolução. É no conjunto, nomeado “crise do drama” por Peter Szondi (2011), que os sinais mais evidentes de uma emancipação feminina se destacam; principalmente, nos pequenos ensaios também apresentados sobre as obras dos dramaturgos Henrik Ibsen e August Strindberg. Julgamos necessário trazer as leituras da atriz Stella Adler (2002), entrelaçando-as a este pequeno recorte realizado sobre as obras de tais dramaturgos, acerca dos contextos apontados: a escolha se justifica pelos motivos das leituras serem realizadas por uma mulher sobre um imaginário masculino e por ser uma atriz que analisa as construções cênicas dadas pela dramaturgia. Este tópico é de fundamental importância para o nosso trabalho, pois em suas entrelinhas se inscreve uma estetização do cotidiano – fundamental ao entendimento de nossa proposta. Ademais, é um tópico centrado exclusivamente nos diálogos de poder que perpassam os corpos e os contextos de transformação dos imaginários sobre o feminino, abrindo caminhos para as reconstruções promovidas pelas personagens que compõem nosso *corpus*.

O segundo capítulo resgata a metáfora barroca do “mundo como palco”. Nos palcos do mundo, as lutas sociais adquirem contornos próprios; as visibilidades trazidas ao corpo transformam regimes estéticos. A revolução cultural promovida pela luta feminista é o ponto de nossa argumentação. A partir de então, a face social se encontra remodelada, permitindo o avanço para as questões sobre corpo e gênero. Destaca-se a figura do travesti nos palcos do mundo, tecendo paralelamente pequenas análises sobre o travestimento nos palcos teatrais. O segundo tópico apresentado neste capítulo está centrado sobre as leituras do travesti em duas adaptações do conto *Dama da noite*, realizadas pela *Cia Drástica* e pelo *Coletivo As Travestidas*. Aqui, ressalta-se a figura do travesti ligada aos espaços noturnos e inóspitos da vida social: arma-se o tabuleiro para o jogo de *damas*. Corpo e jogo se entrelaçam nas lutas

pela sobrevivência, arrisca-se o direito à voz pela representação. No terceiro tópico, a lógica do jogo se transfere para o contexto Alemão. A história da Alemanha compõe um corpo nacional complexo e, durante o contexto de horror instaurado no país, nasce aquela que se tornou sua própria esposa. Charlotte compõe com sua nação um retrato dúbio e enigmático: ela está margem de um sistema, mas sabe quais preços negociar para manter-se viva e sobreviver a ele.

O terceiro capítulo apresenta a adaptação de André Leahun para o conto de Caio Fernando Abreu. Tal como a personagem estrangeira aqui analisada, o corpo que dá voz à *dama* apresenta mecanismos próprios de autodefesa, expondo as hipocrisias de um sistema social. E, para este ponto, recorre-se às leituras realizadas por Erving Goffman que nos fornece ferramentas necessárias para uma análise da teatralidade do humano²: pelas representações do *self*, pelas estruturas de *frames* e pelas noções de estigma se compõem as estratégias empreendidas na troca interacional. Conceitos caros e, até mesmo, pertinentes à composição das performances realizadas na vida cotidiana e que também adentram o espaço artístico.

O segundo tópico do capítulo retoma a história de Charlotte, destacando-se a reconstrução deste corpo pelo olhar de seu entrevistador, Doug Wright. Aqui esmiuçamos a potência que o corpo em estado de significância pode apresentar ao narrar sobre si e ao contribuir para a composição de um texto dramaturgico para a encenação. Os deslocamentos de significados são intensos e contínuos: não há o enraizamento da identidade de um ser, mas um constante desdobramento que perfaz a política do “tornar-se”. Talvez aí se encontre sua maior potência, uma vez que o devir jamais se efetua ou se completa. Isto dá lugar ao “entre”, onde pulsam masculino e feminino.

E, firmada no caráter transitório dos processos, nossa conclusão sinaliza que o “eu” se refaz em retomadas da superfície corpórea após momentos em que se submete a camadas de injunções sociais. É um eterno refazer-se que abre diálogos com regimes e práticas de

² Na banca de defesa desta dissertação, a professora Carmen Gadelha levantou um importante questionamento sobre esta expressão, perguntando se há teatralidade que não seja do humano. Tal expressão é semelhante, por exemplo, à tautologia “políticas públicas”. Convém abrir uma nota para esclarecer este emprego que também aparecerá ao longo do trabalho. Com a expressão “teatralidade do humano”, queremos reforçar uma ideia do ser humano como espectador de si mesmo nas diversas circunstâncias sociais em que se insere. Para tanto, recorreremos à noção de teatralidade defendida por Josette Féral (2015, p. 105, grifos da autora): “[...] a teatralidade apareceu de forma latente quando o espectador soube que haveria teatro. A teatralidade nasceu, portanto, da *expectativa* do espectador, confirmada por certos indícios – cena, refletores, público, anúncio – e essa expectativa modificou seu olhar, seu modo de ver as coisas, e estimulou sua atenção de tal forma que ele começou a enxergar os eventos e os objetos circundantes de modo diferente”.

visibilidade e, também, com a resistência necessária aos confrontos cotidianos, renegociando os valores socialmente atribuídos aos corpos e o direito que têm à vida.

Atenção, pois os pontos-de-fuga e as digressões estão presentes neste trabalho. Elas estão posicionadas de modo a quebrar a linearidade do discurso e a forçar paradas. Com esta estrutura atípica, convidamos o leitor à co-construção, promovendo aberturas e fendas para a construção de sentido. Sem comprometer a qualidade acadêmica, ambicionamos nesta escrita o deslocamento, a quebra e as ressignificações, formando corpos-outros na multiplicidade insubstituível.

O que apresentaremos, nesta pesquisa, não são apenas as imagens femininas não correspondentes a um modelo de feminilidade instituído pelo sistema dominante; mas imagens que se recriam em corpos marcados pela violência, pela exclusão e pela resistência. Trata-se de um feminino que se constrói no diálogo que os corpos travam pelo direito à cidadania e à vida. São figurações de um feminino que ressignificam vivências, experiências e a descoberta do próprio corpo enquanto corpo, nação e palavra.

1 DEUSAS E FEITICEIRAS: CORPOS QUE DIALOGAM COM O PODER

Narrada nos cantos homéricos, a feiticeira Circe revela multifacetadas características: pode ser cruel, mas também piedosa; pode ser inimiga, mas também amante. A habitante da ilha Aiaie é citada como “fera deusa com voz humana” (canto X, v136); encanta com a bela voz. Os tripulantes do herói Odisseu não vislumbravam o perigo iminente: “Amigos, dentro alguém, ativa junto ao tear, / com graça canta, e todo o solo em torno ressoa. / ou deusa ou mulher; vamos, gritemos sem demora” (canto X, v226-228). Atraídos para o interior do palácio, eles são transformados em porcos.

Informado por Euríloco, que assistira ao que ocorrera, Odisseu se coloca a caminho do palácio. Durante o percurso, Hermes surge para instruí-lo quanto ao perigo que se anuncia: o mensageiro oferece *Argifonte* – uma espécie de droga benigna – que o torna imune ao veneno colocado pela feiticeira. Além disso, o mensageiro assegura-lhe sobre a necessidade de ameaçá-la após a quebra do encanto para que ela ofereça seu leito e, na cumplicidade da cama, liberte seus companheiros.

Sob o peso das recomendações, Odisseu converte a imagem inimiga numa forte aliada, permanecendo e usufruindo dos prazeres de sua residência pelo ciclo de um ano – período suficiente para alimentar em seus tripulantes a saudade da terra natal. Circe, então, se desdobra num guia que conduz e dita os caminhos necessários para que a viagem seja retomada. A feiticeira que manipula e seduz se demonstra grande estrategista para traçar o retorno do herói, chegando inclusive a revelar os recursos necessários para se alcançar e sobreviver às terras habitadas pelo Hades, onde residia o adivinho Tirésias, o qual o herói precisaria consultar durante o retorno.

As figurações de Circe se espalham por todo imaginário ocidental, pois se trata de uma das primeiras construções do feminino capaz de ameaçar, coagir e destruir um homem. A feiticeira apenas oferece os recursos necessários ao viajante Odisseu porque se torna amante: poder e prazer entrelaçados.

Num salto temporal, pode-se perceber que tal entrelaçamento também se manifesta em *Macbeth*, assinada pelo bardo inglês no período renascentista. Mapeiam-se as figurações proporcionadas pelas três bruxas que, como as moiras da Antiguidade, tecem o tom trágico do destino na obra shakespeariana, e pela Lady Macbeth que, submissa à ordem vigente, encontra na persuasão um modo de ascender ao poder, tornando-se rainha.

As bruxas em *Macbeth* representam a força da transgressão; elas revelam as paixões presentes no íntimo do ser humano através de um lirismo do ritual feminino. Abalam a ordem social pela força do prazer: deslocam significações solidificadas e se dissolvem no ar, com plena capacidade de se rematerializar a qualquer momento. Não estão submetidas a uma ordem política – não são reguladas por um poder estatal –, integrando um corpo pluralizado, em que cada face ameaça, seduz e destrói.

A previsão feita a *Macbeth* atíça a euforia da jovem Lady, sua esposa. Certa da predestinação assinalada pelo auxílio metafísico, ela incita o marido a assassinar o rei; por vezes, ela contesta-lhe a coragem que o impede de antecipar o destino. O jogo de poder e os recursos de que ele dispõe evidenciam a tensão sexual existente nas entrelinhas da dramaturgia. As mortes, além de assegurar a “justiça” da profecia, sustentam a relação de medo e prazer que paira sobre o relacionamento do casal.

Em um retorno à Grécia Antiga, observa-se outra construção feminina que, tal como Circe, guia e destrói: Medeia. Denominada feiticeira por ser oriunda de cultura distinta, Medeia conhece Jasão ainda nas terras em que crescera, ajudando o herói a roubar o velocino de ouro que estava sob a posse de seu pai. Para obter êxito na fuga, ela rapta seu irmão – Absirto. Medeia o esquarteja e joga pedaço a pedaço pelo caminho para que o rei da Cólquida – seu pai – os recolhesse, permitindo que ela e Jasão ganhassem distanciamento na fuga.

Por onde passam, Medeia e Jasão provocam mortes e destruições. Ela alimenta a imagem de herói que ele sustenta. Quando chegam a Corinto, eles estão sob a condição de estrangeiros: os filhos nascidos naquela região asseguram a cidadania e a permanência do casal no local. Quando Jasão aceita se casar com a filha do rei de Corinto, ele desperta a ira de Medeia. Condenada ao desterro, ela provoca a morte do rei e de sua filha; além de assassinar seus próprios filhos como forma de tirar de Jasão aquilo que ele retirou dela: o direito àquela terra.

Originado na tradição oral e por ela perpetuado, o mito recontado por Eurípedes e outros dramaturgos da Antiguidade ganha a versão contemporânea: *Medeamaterial*, de Heiner Müller. O alemão aturde as estruturas linguísticas na dramaturgia, intensificando o fluxo de pensamento e imagens evocados pelo corpo em cena. A Medeia de Müller é intensamente politizada; projeta em si figurações de corpos descartáveis – a descartabilidade endossada pela lógica do consumo. O pesquisador brasileiro João Cícero Teixeira Bezerra (2013) apresenta, no artigo *Imagens de morte e de lixo: Sartre, Müller e Kane*, uma leitura que enfatiza os processos de construção dramaturgical capazes de veicular o achatamento de questões biopolíticas no corpo do sujeito da modernidade.

Centrando o discurso na imagem de Medeia, Müller transforma o espectador em um interlocutor, trazendo elementos que despertam o imaginário de um ser em decomposição; trata-se de um jogo com imagens animalizadas que compõem a figuração do lixo: “O estatuto da imagem humana é dado a ver por meio da ativação do lirismo de um corpo animalizado” (BEZERRA, 2013, p. 12).

Vida e lixo se misturam num jogo poético em que as palavras soltas – cruas – compõem um sentido paratático. As referências aos excrementos trazidas pela construção dramática denunciam os efeitos dos rastros da própria destruição humana. A imagem do homem se compõe com seus detritos, num refazer-se contínuo:

[...] as crianças são expelidas como vômito. Isso serve para atribuir uma força lírica ao corpo. Por meio do uso do verbo vomitar se estabelece uma fusão dos orifícios boca e vagina. [...] Pelo uso do verbo vomitar em vez de conceber (dar a luz, parir), Heiner Müller expressa, metaforicamente, o fato de Medeia haver matado seus filhos (BEZERRA, 2013, p. 11).

Tendo-se o mito de Medeia como ponto de partida, Müller expõe um corpo que é, ao mesmo tempo, mulher e homem, humano e monstro, coletivo e indivíduo; um corpo que evoca sua degradação seja por meio de dejetos, por meio da fratura linguística ou por meio dos próprios desejos. A Medeia de Müller é o recorte ficcional de uma experiência do limite: uma figuração que se faz e se refaz nos excessos que transgride.

As imagens femininas – Circe, Bruxas e Lady de *Macbeth*, Medeias – aqui elencadas esboçam uma série de práticas que marcam, séculos mais tarde, o sujeito moderno e seu processo de individualização – sobretudo no que tange ao que o filósofo Michel Foucault denomina “práticas de si”. Tomando-se a conjuntura moderna que opõe o sagrado ao profano, o sexo desponta como um meio de descoberta do próprio ser humano; elemento transformado em discurso pelas sociedades cristãs, através da prática confessatória, como um meio de se vigiar, controlar e examinar. “O sexo sempre foi o foco onde se liga, ao mesmo tempo que o devir de nossa espécie, nossa verdade de sujeito humano” (FOUCAULT, 2015 [1977], p. 378).

A sexualidade é uma fissura: “não em torno de nós para nos isolar ou nos designar, mas para marcar o limite em nós e nos delinear a nós mesmos como limite” (FOUCAULT, 2015 [1963], p. 29). A experiência do limite se torna, no paradigma moderno, uma característica do mundo que, com a ausência de Deus, perde um fundamento. Logo, a sexualidade “[...] autoriza uma profanação sem objeto, uma profanação vazia e fechada em si,

cujos instrumentos se dirigem apenas a eles mesmos” (FOUCAULT, 2015 [1963], p. 29). A sexualidade dita a única leitura possível de nossa inconsciência para nossa consciência.

Nesse contexto, uma série de elementos se coloca à prova, dentre eles a linguagem que, mesmo destituída de um sujeito absoluto, se revela soberana e dominante – a linguagem é um fenômeno inacabado, incapaz de abranger a pluralidade de signos; e o controle sobre os corpos, sobretudo, no contexto econômico que desperta e dita um novo ritmo e dinâmica social – fato que possibilita, juntamente à história da nova conjuntura econômica que se desenha na modernidade, o entrelaçamento da história dos sentimentos, dos comportamentos, dos corpos. “Que a história do Ocidente não seja dissociável da maneira como a verdade é produzida e inscreve seus efeitos, eles [os historiadores] o compreenderão logo. O ‘espírito’ cabe bem às moças” (FOUCAULT, 2015 [1977], p. 379).

O poder que permeia as imagens femininas até aqui apresentadas nos serve como ponto de partida para se pensar o corpo como um veículo submetido a transformações e resistências dadas pelos aspectos políticos, econômicos e culturais. Fator fundamental que desencadeia uma série de investigações que costuram esta pesquisa é a sexualidade – aqui lida como um impulso para os movimentos do corpo por inúmeras motivações: desejos, visibilidades, mudanças sociais.

As deusas e feiticeiras se dividem em duas cenas neste primeiro capítulo: na primeira, o contexto de transformações ocorridas pelas novas dinâmicas de espaço e de tempo, na modernidade, afeta a cena, priorizando o corpo como suporte de figurações para os espetáculos ocorridos nas ruas, em manifestações e nas fábricas; na segunda, recorre-se à formação das esferas pública e privada para, através de um pequeno conjunto de ensaios, mapear as estratégias de poder e subversão do poder patriarcal vivenciado pelas personagens femininas no ambiente doméstico – mais tarde, a sexualidade privatizada³.

Nota-se uma constante alternância de movimentos presentes em todas as personagens deste trabalho: a desconstrução das aparências, o produzir-se em imagens descartáveis e a politização do artifício como protesto e resistência.

³ Historicamente, a noção de “privado” é basicamente moderna. Entre os gregos antigos, a sexualidade estava diretamente inserida na cidadania.

1.1 Notas para um espetáculo político

A cena moderna tem coloridos próprios, bem específicos: espaço e tempo repensados em constantes reajustes, denunciando importantes transformações no fazer teatral. Os corpos protagonistas passam a figurar não apenas uma, mas muitas imagens produzidas no intenso diálogo com as transformações sociais. O mar de pessoas evocado pelo poeta francês Charles Baudelaire, no poema em prosa “As multidões”, anuncia a chegada de um novo tempo: banhar-se na multidão com a sua própria solidão povoada, remetendo ao fato de, em outro tom, as práticas de subjetivação indicarem que o sujeito, constituído no interior da história, está sendo fundado e refundado a cada instante pelas novas configurações de tempo e de espaço.

As raízes da modernidade podem ser buscadas no começo do século XVIII, onde o princípio de organização política, social e estatal das sociedades capitalistas se fixa no cenário europeu. O trabalho é solidificado como fonte do progresso, exigindo que a mão-de-obra utilizada seja cada vez mais aperfeiçoada. As sociedades disciplinares, que surgem a partir desse período, estão engajadas na fabricação de corpos dóceis, já abordada pelo filósofo francês Michel Foucault (2013c).

A máquina de produção de corpos visa a aumentar em termos econômicos de utilidade aquilo que em termos políticos de obediência reduz: as forças do corpo. O poder cria e exercita os corpos que, dispostos numa linha de montagem, formam a massa operária, composta por homens, mulheres e crianças, presentes nas fábricas que surgem a partir de meados do século XVIII. A precisão da cena moderna, portanto, está entrelaçada ao corpo, ao espaço e ao tempo, perfazendo a poética do espetáculo que também ressoa elementos como o corpo-máquina, o artesanato dramático e a política da cena no fazer dramaturgico-teatral contemporâneo.

A investigação da ascensão do modernismo como força cultural, realizada pelo estudioso britânico David Harvey (2014), aponta para uma crise de representação originada nas transformações do espaço e do tempo na vida econômica, política e cultural. O tempo, outrora concebido de modo vetorial por uma perspectiva iluminista, passou a ser invocado num sentido muito mais cíclico e também disruptivo. A produção material era o principal fator de aceleração do tempo. Na mesma conjuntura, o espaço se caracterizou como algo relativo e, conseqüentemente, a insegurança desencadeada pelas mudanças espaciais

interferiram na experiência individual, tão cara à produção artística, desvinculando-a do lugar de sua ocorrência, disseminando-a pelos espaços do mundo.

O impulso cultural proveniente da crise de representação instaurada pelas transformações nas esferas políticas e econômicas está refletido em diversas produções artísticas do período; dentre elas, podem-se destacar os quadros de Manet (ausência de um centro de observação nas telas pintadas), os versos de Baudelaire (a busca pela transcendência do efêmero e a procura por significados eternos) e as estruturas narrativas dos romances de Flaubert (narrativa permeada de uma linguagem distanciada dos fatos narrados, associada a releituras do tempo e do espaço num mundo marcado pelos sentimentos de insegurança), todas concebidas como reflexo de um mundo onde as forças homogeneizantes do capital podem proporcionar a ilusão de uma expansão enquanto comprimem cada vez mais os horizontes espaciais (HARVEY, 2014, p. 239).

Nesse paradigma, a cena teatral também acompanha as mudanças provocadas pela circulação acelerada do capital, pois os modos de percepção da população foram transformados. Em virtude do avanço das tecnologias, novas formas de ver o espaço e experienciar o movimento foram proporcionadas de tal modo que as consciências temporal e espacial sofreram alterações: inovações no transporte e na comunicação intensificaram o fluxo de pessoas e de informações.

Focado no movimento produzido pelos corpos dos atores e de como estes se relacionam no espaço, o encenador suíço Adolphe Appia [1862 – 1928] sobrepunha seu interesse pela organicidade da cena às concepções estéticas, em sua maioria plásticas, até então predominantes. Calcado numa concepção tridimensional de espaço, ele expôs em *A obra de arte viva* (s/d) suas reflexões sob dois pontos: a técnica e a estética.

O caráter autônomo da arte teatral fixa raízes na cena que tem o corpo do ator como base, num determinado espaço. Ampliando-se as questões levantadas pelos iluministas e pelas proposições de Richard Wagner [1813 – 1883], Appia (s/d) propõe que se criem no corpo, propriamente dito, as possibilidades de diálogo entre as artes do tempo e as artes do espaço. Appia (s/d) coloca o ator como elemento portador do tempo, através da fala, e do espaço, através do movimento. O que ele propunha não era um perfeito equilíbrio entre tempo e espaço, mas sim uma relação de dependência em que a subordinação de uma das partes oscila consoante a sensibilidade do encenador. As investigações do pesquisador visam, portanto, à transposição de fragmentos da existência humana para a cena, de modo que todas as artes cooperantes no fazer teatral evidenciam o corpo no percurso traçado do “aqui-agora”. Através

de uma lógica do movimento, espaço e tempo são repensados, o que promove, inclusive, o redimensionamento da linguagem teatral.

Constituir o corpo como uma linguagem no evento cênico é dar forma à relação de poder que se estabelece no jogo teatral, principalmente, quando se toma como conjuntura um mundo que comporta jogos de linguagens. A fratura do sujeito, que caracteriza a modernidade, pode ser esboçada a partir da morte de Deus anunciada pelo nietzschiano Zaratustra, ainda no século XIX. Através de tal constatação o mundo perde o referente, promove-se a ruptura corpo / alma: não há mais corpo ligado a uma alma transcendente.

A proliferação de sentidos e interpretações, promovida pela modernidade, perpassa o corpo: a linguagem estabelecida pelo corpo indica a finitude do ser e acusa sua relação com o mundo. O filósofo francês Michel Foucault (2015 [1963]) indica a finitude percebida na modernidade como o pensamento dos limites e não da morte, de modo que a “transgressão leva o limite até o limite do seu ser: ela o conduz a atentar para sua desaparecimento iminente, a se reencontrar naquilo que ela exclui [...], a sentir sua verdade positiva no movimento de sua perda” (p. 32-33). Assim, cogita-se aquilo que está além do ser: a vontade de transcendência e, ao mesmo tempo, a vontade de imanência.

Partir do paradigma moderno nos é de especial interesse pela tradição de ruptura marcada por estes novos tempos. Os experimentos proporcionados durante o florescer do século XX nos fornecem bases importantes para a cena desenvolvida na contemporaneidade. A encenação, a partir de então, tece diálogos intensos com outras formas de expressões artísticas, num fluxo cada vez mais crescente. Embora não atinja a síntese conectiva ambicionada pelo projeto wagneriano da *gesamtkunstwerk*, cada elemento é explorado pela sobreposição, anulando-se hierarquias. As cenas, então, se abrem a leituras pelo seu hibridismo: a cena como corpo construído em determinado espaço agrega elementos da dança, do cinema, das artes plásticas. Convém ressaltar a existência de um paradoxo: a obra de arte total sabe-se e quer-se incompleta, conforme já apontara Appia (s/d).

Projeto este também previsto no contexto que prenunciava uma crise do drama. A vida cotidiana adentra os espaços da cena e adquire contornos cênicos: os sujeitos relegados à margem da sociedade são representados em sua luta pela visibilidade. A sexualidade é um dos temas de principal interesse desta pesquisa, portanto, ao longo dos capítulos desenvolvidos neste trabalho, o nosso recorte recairá sobre uma construção do feminino proporcionada pela figura do travesti. Para isso, nosso percurso começa com as transformações desencadeadas pelo paradigma moderno, especificamente nas transformações artístico-teatrais promovidas durante o contexto da luta de classes, pois a aspiração pelas imagens de sujeitos que “falam

por si” é interessante para se cogitar um projeto de um grande palco do mundo, também habitado por corpos relegados às minorias sociais.

O corpo é uma fonte de inúmeras narrativas: ele é produto e produtor de linguagens, responsável por múltiplas figurações. Cabe aqui a retomada da afirmação espinosiana apresentada no livro três, o segundo escólio da ética: “Ainda não sabemos o que pode um corpo”. A pesquisadora brasileira Carmem Gadelha (2013) aponta na leitura do ensaio *O ator e a “sur-marionette”*, escrito por Gordon Craig, que o corpo é capaz de ultrapassar as figurações do homem e sugerir contextos ambientais, arquiteturais e plásticos.

O elogio do corpo-máquina torna-se depois a utopia da supermarionete. Após a ruptura com a alma, o corpo não serve mais como mediador para a expressão do pensamento. Craig explicita o que está implícito nos outros encenadores: não temos um corpo, pois ele não poderia deixar de abalar-se com a perda da alma. O que aparece é a ânsia de dá-lo como existente ocultando a angústia de produzi-lo. Vai-se, assim, do naturalismo de Zola, Stanislávski e Antoine a Appia e seu corpo-escultura móvel; aos simbolistas e expressionistas com seu gosto pelo fantástico e o grotesco; ao corpo-máquina político de Meyerhold, Piscator e Brecht. Trata-se, pois, em qualquer caso, da ambição de um corpo visto como aparelho tecnológico de produção de figurações (GADELHA, 2013, p.210).

Fortemente influenciado pelo marxismo clássico, o encenador russo Vsevolod Meyerhold [1874 – 1940] toma o corpo do operário como o exemplo para uma poética do ator. A alienação do corpo promovida pela máquina, em forte referência ao taylorismo, aponta para um ator que transmite a cadência dos mecanismos e os ritmos do operariado nos próprios movimentos. A dança dos corpos nas fábricas segue a lógica produtiva vigente: a organização racional se assemelha aos movimentos precisos dos dançarinos, situa-se tal fenômeno no limite da arte.

Harvey (2014) nos afirma que a história do modernismo é marcada por uma oposição entre o Ser e o Vir-a-Ser. Tal oposição está pautada numa concepção política que envolve uma tensão entre o sentido do tempo e o foco do espaço. O pesquisador pontua que o modernismo, enquanto movimento cultural, tentou combater tal oposição, porém as representações do mundo na esfera cultural estavam sujeitas às reavaliações, já que o sentido de tempo e espaço cambiava conforme alterações promovidas pelo sistema capitalista. Ora, em um confronto que expõe a incerteza do tempo do futuro e a aposta nele (pois o futuro é o espaço sobre o qual se projetam as utopias), restava à vida cultural apoiar-se no conceito de vanguarda como saída artística e, até mesmo, política (o construtivismo de Meyerhold é um exemplo).

As transformações ocorridas no período são fundamentais para compreensão do corpo e da cena. A superfície da matéria corporal reverberava as modificações em processo, sendo indissociável de suas relações com o mundo: um corpo que nunca estará completamente formado, uma vez que é constantemente informado pelo mundo.

A politização da cena promovida por Meyerhold e pelos alemães Bertold Brecht [1898 – 1956] e Erwin Piscator [1893 – 1966], no século XX, segue uma lógica: a tomada de consciência política. O espetáculo, então, era concebido como um modo de desvendar as causas dos conflitos sociais, em que a disposição dos signos plásticos evidencia uma interpretação do mundo pelo viés abstrato. Para tanto, seria necessário não insistir na promoção de um ilusionismo cênico, mas situar a própria montagem em seu próprio espaço: o espaço ficcional. As leituras do mundo são contempladas pelo reflexo da ficção.

Entenda-se aqui a ficção não como criação de mundos imaginários, mas sim como um trabalho que realiza dissensos, como indica o filósofo francês Jacques Rancière (2012), capazes de mudar “[...] os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (p. 64). No que tange à ruptura estética, na qual a arte toca a política, o filósofo chama atenção para a eficácia de um dissenso: um conflito de vários regimes de sensorialidade no cerne da política que é evidenciada através da “[...] ruptura na distribuição dos espaços e das competências – e incompetências” (p.60). Ou seja, trata-se de uma questão de partilha. Há relação política quando se destina a permanência do ser no espaço de invisibilidade, como o trabalho, por exemplo, e mesmo assim, o sujeito faz uso do tempo que não tem para se afirmar coparticipante de um mundo comum: “para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos” (p. 60).

Trazer à visibilidade os corpos destinados ao espaço de invisibilidade era um dos principais intuitos dos encenadores supracitados. O *Manifesto Comunista* apresenta uma leitura do corpo do operário como uma marionete do sistema vigente, mas também como projeto do novo homem; paralelamente Meyerhold tece, no seu processo de criação, o desdobramento de um corpo marionete para que ela se produza como criação de si mesma. O trabalho fabril é aqui lido como dotado de uma estética própria. O novo sujeito soviético, fruto da Revolução, nascia e se educava para uma mecanização dos movimentos e para a eficiência da organização laboral. Sem ignorar que a dimensão do sujeito também é capaz de produzir a história.

O trabalho de construção socialista exige a elaboração de uma nova cena, um novo ator com um novo corpo. A isto tudo corresponde a produção de um novo homem na prática social da Revolução Proletária. A morte do teatro como espetáculo faz do jogo teatral um lugar de construção e desconstrução da imagem do sujeito. A roda colorida e seu ritmo metaforizam, no espaço, a máquina social à qual se liga o corpo-marionete do operário. Na utopia meyerholdiana, o espetáculo teatral será desnecessário quando o novo homem (o operário) puder ser inteiramente capaz de “encenar-se” com seu novo corpo múltiplo e sempre em estado de produzir-se. O novo homem é conjugação corporal com o tecnológico; Meyerhold torna isso evidente, no rastro de Marx e Engels: além de ligar-se às forças sociais, a marionete humana liga-se também às máquinas que operam. (GADELHA, 2013, p.218)

A construção cênica de Meyerhold, investida de movimentos plásticos, atribui ao corpo um valor escultórico. Assim como Brecht, a obra de Meyerhold está engajada em transformar o ser humano em obra de arte. Um corpo que, através do treinamento biomecânico, terá a tarefa de dar suporte a múltiplas figurações.

A percepção do tempo e do espaço alterada pela sociedade industrial agrega um novo elemento ao espaço teatral: o cinema. O encontro entre a linguagem teatral e a linguagem cinematográfica promovida por Meyerhold, Piscator e Brecht permite que a velocidade das imagens integre o fazer teatral. As projeções também operam como meios de distanciar e comentar. Desconstrói-se a ilusão cênica. Os dissensos apontam para dois pontos que se entrelaçam numa conflituosa união: o corpo e a imagem.

O palco exhibe os mecanismos da produção industrial do mesmo modo que ostenta os mecanismos de produção da teatralidade: ele mesmo quer figurar(-se) máquina. O ator é operário e máquina: corpo que se faz figura social e instrumental. À maneira barroca, multiplicam-se (vale dizer, dissolvem-se) os planos da representação, cria-se uma continuidade entre palco e vida, certa zona de indistinção que resulta em extremos expressionistas (GADELHA, 2013, p. 223).

A sociedade industrial exigia uma resignificação do espaço teatral, pois a cena já não cabia mais no palco, dado o sentimento de incompletude do espaço: “à cena impõe-se que (se) recomponha (com) o palco ou o faça desmoronar para propor novas teatralidades e espacialidades” (GADELHA, 2013, p. 225). As projeções trazidas ao palco permitiram novas reconstruções do espaço teatral, numa constante articulação com a paisagem da cidade e com a massa proletária que compunha as plateias.

Fato é que a cena moderna ganha fortes contornos com as contribuições de Piscator. Sua busca por uma arte de agitação proletária reforça a relação do homem com a sociedade que se encontra no centro, não obstante as sedes das agremiações operárias e locais de assembleia abrigavam o evento cênico. A multidão invade a cena. Acentua-se a verdade da ação cênica através do entrelaçamento das forças econômicas, políticas e sociais. Rompe-se

com o drama rigoroso, reconfigura-se o palco como um processo cênico. A narrativa aqui assume importância na medida em que revela seu caráter documental.

Antes de Piscator, têm-se relatos de espetáculos políticos, obras que tinham o intuito de expressar a razão do Estado ou que se prestavam à propagação dos dogmas partidários, mas a composição “teatro político” não havia e essa era a busca artística do encenador. Assumir-se político foi o primeiro passo que um diretor artístico, um homem de teatro, deu para utilizar a composição cênica e convocar as multidões no intuito de compor o corpo coletivo fragmentado pela lógica capitalista. O teatro político de Piscator recorria à técnica e à arte, ao humano e à máquina para abalar, despertar e absorver. A experiência revolucionária ganhava contornos, propostas e projeções no espaço cênico.

O capitalismo muda a face do mundo via produção industrial e inventa novas tecnologias teatrais. Piscator expõe a máquina do mundo através da máquina do palco, no qual se multiplicam os planos da representação. Agora, o processo de multiplicação denuncia uma nova crise: ao invés de inventar modos de iludir, criar a estética da desilusão. Mundo e cena vivem a teatralíssima exposição do funcionamento de ambos. A nova arte, projeta Piscator, nascerá dos conselhos de fábrica, sindicatos, manifestações de rua. O “eterno” não pode ser proposta marxista: dissolve-se a arte ao fazê-la objeto de utilidade; estetiza-se a vida no desejo de produzir um novo homem e uma nova sociedade. Trata-se de pensar um realismo que recuse a cena realista (GADELHA, 2013, p.227).

O ator é posto em cena sem hierarquia em relação aos outros elementos, ele está no centro do espetáculo e deve ser um militante: executa atividades artístico-políticas num estilo próprio. Despidendo-se as subjetividades individuais de abordagens psicológicas, o aspecto funcional do corpo e do espaço se destaca: “a funcionalidade das estruturas cênicas e corporais obedece ao imperativo de domesticação dos signos dispersos pelo mundo industrial” (GADELHA, 2013, p.230).

No palco de Piscator, as questões pertinentes ao período eram abordadas em sua complexidade: a luta em torno do petróleo, a guerra, a revolução, a justiça, entre outras. O palco se transformava numa sala de máquinas e os espectadores compunham uma assembleia. Desta forma, o teatro de Piscator se assemelhava a um parlamento; o público, a uma associação legisladora. As questões públicas ganhavam contornos plásticos nesse espaço e, baseadas nas ilustrações, estatísticas e palavras de ordem, decisões eram tomadas. Trata-se de um teatro que ambicionava uma discussão, permitindo aos espectadores a tomada de uma resolução prática, a participação ativa da vida pública e política.

Ao revisitar as dramaturgias clássicas, Piscator procura as leituras de uma sociedade com economias, problemas sociais, sonhos e expectativas explorados. O deslocamento para o

contexto presente significa, então, uma nova forma de ler o espaço. A transposição da interface semiótica texto / cena explora a produção de diferença com o passado, pois através do suporte textual, propõe-se uma nova leitura do presente.

Piscator (1968) almejava a construção de uma cena realista através da maquinaria disposta no evento cênico, o capitalismo industrial metaforizado se dispunha a uma crítica política e social. O espaço refletia a percepção do tempo: a velocidade dos acontecimentos exigia mais ação do novo sujeito em formação. Os instantes convertidos em imagem compunham projeções que também exercem uma função dramatológica na cena. O corpo fragmentado pelo capitalismo se une para formar um novo corpo: as multidões entram em cena (e ambicionava Piscator que elas fossem capazes de se encenar).

As proposições de Piscator apontam para o desdobramento do gênero dramático: a peça como um meio de documentar uma época, uma proposta que se opõe à arte dramática embebida de uma estética burguesa, e que tem por objetivo a clareza nos modos de apresentação do drama político, num contexto que não opera com a distância necessária para o domínio artístico das próprias ideias políticas. O teatro de Piscator era um elo de ligação entre os intelectuais e a massa: teatro resultante de uma coletividade, com imperante tecnicização e com espectadores participantes. A peça é o laço.

A nomenclatura “épico” era atribuída a produções em virtude dos assuntos pertinentes à esfera pública abordados em cena. Brecht dedicou parte de sua carreira a essa pesquisa, chegando a sugerir a expressão “teatro dialético” para sua proposta artística mais tarde. Toda a técnica brechtiana converge para uma pedagogização do olhar do espectador, dando a conhecer todo o funcionamento do artefato teatral de modo que o espectador pudesse fruir o espetáculo, efetivando sua própria leitura do discurso cênico.

Negar a ilusão cênica era um meio de democratizar a cena, fazendo-a assumir-se enquanto arte. Expor o funcionamento da caixa cênica permitia ao espectador reconhecer-se enquanto coparticipante da cena, convidando a historicizar o tempo presente que se apresenta a sua frente. Forte opositor do sistema capitalista, Brecht devolvia ao espectador o potencial criativo e crítico.

A construção discursiva brechtiana opera abalos sísmicos, segundo a leitura do francês Roland Barthes (2007 [1975]), promove uma sacudida, desloca o signo de seu efeito, esfacela a inteireza da coisa fixada através da diversão. Apodera-se do mundo, constroem-se novos mundos, novos corpos. A arte crítica propõe-se a abrir crises: o sujeito é posto em xeque. Brecht nos leva ao limite da representação: é um teatro que provoca a história, mas não a

divulga. Figurações e corpos múltiplos são evocados, frequentam-se tempos, espaços e discursos conflitantes.

Em plena maturidade artística, o dramaturgo escreve, no ensaio *Pequeno organon para o teatro*, os motivos para a revisão de uma estética cênica: a necessidade de um teatro que empregue e suscite pensamentos e sentimentos capazes de desempenhar um papel na modificação do contexto histórico.

Tanto o texto quanto a cena brechtiana, portanto, não visam à persuasão, mas sim à contestação da completude de tudo. Através dos fatos, opera-se um deslocamento em que o jogo das relações sujeito / objeto se redimensiona. Palco e vida se equiparam: técnicas reveladas; o palco, um corpo nu. O desnudamento da estrutura é o caminho para que atores militantes projetem, num distanciamento crítico, figurações que comentem o contexto que cerca e sustenta a ficção. Não se promove a identificação, o ator, assim como o espectador, deve ser um crítico da construção fabulística.

[...] em Brecht, o homem é feito pelo dramaturgo; não está tão longe quanto se crê de uma boneca animada; pode-se dizer de outra maneira que o fundo brechtiano constitui a criatura em artifício; como em muitas artes populares, do lado oriental aos fantoches, é por saírem de um meio físico evidentemente informe que os homens já estão desmistificados (BARTHES, 2007 [1960], p. 273).

Os contornos de Brecht adquirem precisões históricas na medida em que a ficção se presta como registro dialético do tempo. A técnica historiográfica, através da cena, opera com mecanismos próprios à escrita dramaturgica: a diversão como estratégia de produção do diverso; o conflito como chave crítica das contradições humanas; a ficção subserviente à própria vida. Para Brecht, vida e história aparecem entrelaçadas; é por este motivo que a pesquisadora brasileira Nara Keiserman (2011, p. 24) assinala, num estudo sobre Brecht, que “o valor da vida é circunscrito à circunstância histórica”. Assim, veremos adiante que o corpo, investigado por Brecht, projeta personagens mergulhadas numa pesquisa do “gesto social”: não se figura apenas uma personagem, mas sim o grupo humano. O corpo não é isolado de um contexto, pois as determinações históricas que envolvem suas marcas e movimentações características revelam o rastro social das atitudes humanas. É a projeção das marcas corporais trazidas pelo tempo, aberta a ressignificações dadas pelo espaço da apresentação.

As novas maneiras de se construir a cena indicadas pelas transformações ocorridas na modernidade apontam para novas formas de se ler o mundo. Inúmeras rupturas incidem sobre o significado do aparato cênico, operando o deslocamento do próprio corpo enquanto signo.

A escrita dramaturgica não abrange e, tampouco, dita a leitura do espaço, apenas evidencia sua necessidade enquanto signo aberto: a reconstrução. Tem-se, portanto, o corpo da escrita e o corpo-máquina do ator como elementos dados à leitura da cena. Cena esta que se desdobra a partir de eventos políticos inscritos à história, ao corpo.

Ressalta-se a importância da proposta de Brecht por envolver todo um projeto de resignificação seja do corpo, do espaço, da cena, do ser humano. Barthes (2007 [1960], p. 288) interpreta que é esperado do ator brechtiano que ele signifique a peça e não a si próprio nela. Os personagens dados pela dramaturgia carregam contradições humanas, além da pluralidade que os marcam, e promovem sobre o corpo que os projeta interrogações sobre seus modos de existência e sobre as “práticas de si”. Dentre alguns exemplos do repertório brechtiano, pode-se destacar Anna Fierling como um bom exemplo de figuração de um feminino preparada para negociar os custos de sua sobrevivência. Entrelaçada a essa personagem, é necessário que se destaque também a imagem de Katrin, dado que alguns estudiosos dividem a função que intitula a peça – *Mãe Coragem* – entre mãe e filha.

A peça *Mãe Coragem e seus filhos*, escrita em 1939, consiste na narrativa de uma comerciante que sobrevive da venda de pequenos produtos em territórios de guerra. Cabe ressaltar que a peça, escrita na iminência da Segunda Guerra, veicula uma crítica ao sistema dominante representado pelo regime nazista. Tendo uma carroça como casa e meio de transportar as mercadorias, Anna Fierling segue com seus três filhos – dois rapazes e uma moça – à procura de pontos de venda para as mercadorias. Ela vive da guerra, portanto segue para os locais onde a paz não possa ameaçar seus negócios. A contradição inerente à lógica mercantil é bem expressa pela personagem: ela ama e odeia a guerra, principal fonte da qual obtém meios de subsistência.

A Guerra dos Trinta Anos é o contexto dado por Brecht à dramaturgia, mas convém ressaltar que tal conflito não é a temática da peça: os interesses históricos e sociais estão presentes, mas não são assimilados por Anna Fierling e por seus filhos. A guerra lhe retira um filho por vez: o rapaz mais velho é facilmente seduzido pelo exército, o rapaz mais novo é vítima de sua própria honestidade e a filha – Katrin – é assassinada numa intensa entrega ao seu desejo maternal.

Nara Keiserman (2011) analisa que *Mãe Coragem* compõe o centro de uma constelação na qual transitam seus filhos e outras personagens. A estudiosa pontua que se para cada personagem há uma virtude específica, a de Katrin é expor a contradição essencial da mãe, estabelecendo, portanto, um contraponto. Já Roland Barthes (2007 [1960]) identifica Katrin como personagem central da história, a que perfaz a mãe protetora, cuja coragem é

extraída na intensificação das ameaças. Ademais, a filha de Anna Fierling é muda, fato que confere maior sensibilidade à postura de Katrin no contexto supracitado: a liberação do gesto, a necessidade de pesquisar outros modos de dizer através dos dissensos criados na ficção. Barthes (2007 [1960], p. 292) interpreta que “[...] a edificação reconfortante dos álibis lhe é recusada ao mesmo tempo em que a palavra, o mundo está ao vivo diante dela, para ela, afinal, a guerra existe”.

É claro que Katrin é um desdobramento de Anna Fierling e, a partir da proposta brechtiana, tem-se duas figurações dadas à multiplicidade em concordâncias e contradições: “as condições de pensamento de uma época circunscrevem o sujeito. Brecht se dedica a abrir crises e fendas nos discursos, desligar os signos dos significados correntes” (GADELHA, 2013, p. 242). Deste modo, é possível manter-se reflexivo sobre as decisões tomadas por Anna Fierling que, por mais estranhas que possam parecer, soam coerentes com o sistema econômico vigente. Atendo-se a uma postura crítica exigida do elenco e do espectador, a dramaturgia traz provocações sobre os modos de se negociar uma vida, negociar a sobrevivência, negociar as próprias conveniências.

O desafio proposto pela escrita dramaturgica é, de um lado, a criação de um corpo que projete a mãe e a comerciante, em constantes diálogos com as práticas de proteção e negociação, numa pesquisa gestual que transita do lucro ao prejuízo, do zelo ao abandono, da coragem à covardia; de outro lado, um corpo em formação pelo contexto, que seja informado pelos sonhos, o corpo que vislumbre o momento de paz que nunca conhecera, o corpo que expressa as “[...] contradições do comportamento humano quando tem sua individualidade contraposta a um fundo social que deixa de ser panorama para se tornar verdadeira personagem, a guerra” (KEISERMAN, 2011, p. 20).

A guerra interrompe os sonhos de Katrin, impedindo até que ela usufrua dos meios pelos quais possa se sentir mulher, pois o massacre social é tamanho que invade os desejos e os projetos individuais. Cada personagem escrita deve ser projetada por um corpo que comporte um cenário de mudanças, lapidando os discursos inerentes às críticas levantadas ao contexto e às reflexões que a cena promove. É importante lembrar que o teatro de Brecht nega a ilusão cênica e não promove catarses, logo os discursos cênicos visam à materialização do presente: “[...] o teatro de Brecht é em sua maior parte um teatro do presente, mas esse presente nunca é intemporal, é um presente histórico, constituído por um eixo de acontecimentos coletivos de importância nacional ou mundial” (BARTHES, 2007 [1957], p. 216).

E, numa abordagem dos temas contemporâneos, é necessário apontar que eles sejam tomados como históricos e que sejam analisados nas particularidades e mutabilidades que lhes são inerentes. A reconstrução do corpo social fraturado pela lógica econômica é obtida pelo direito à palavra. O múltiplo veiculado pelos corpos em cena negocia tal direito: o “eu”, o “nós” e o “eles” que perpassam o mesmo corpo, estabelecem confrontos discursivos que evidenciam sua humanidade.

A palavra, como já apontada pela pensadora alemã Hannah Arendt (1991) em *A condição humana*, expressa o direito à humanidade. E, desta forma, pode-se expandir a leitura do vocábulo: a palavra nasce no corpo, perpassa o corpo, constitui outros corpos. O contexto que abriga Meyerhold, Piscator, Brecht, entre outros encenadores reformula a estética teatral e o teatro é ressignificado como ferramenta que dá voz aos corpos, abrindo diálogos para as “práticas de si”.

Para pensarmos os corpos dispostos a dialogar com o poder que o cerca, é importante abrir um parêntese aqui para visitar *Antígona*, de Sófocles, pois a personagem que intitula a tragédia grega se coloca como um corpo em diálogo com o Estado, na tentativa de honrar as leis divinas, protestando por um enterro digno para seu irmão, Polínices. O conflito travado na narrativa se dá pela significação da palavra, o que é apontado pelo estudioso Bruno José Ricci Boaventura (2008) como uma antinomia jurídica: a lei dos deuses e a lei dos homens. No *léxico do drama moderno e contemporâneo*, organizado por Jean-Pierre Sarrazac et al (2012, p. 54), lê-se que “o conflito que opõe Antígona e Creonte incita o espectador a uma reflexão relativa aos valores da cidade, estimulando-o a uma interrogação ética sobre o comportamento humano”.

Visto como traidor da pátria por se revoltar contra o próprio irmão Etíocles, que lhe nega a divisão do reino de Tebas, Polínices se une ao exército de Argos para retomada do reino – na luta que intitula outra tragédia: *Sete contra Tebas*. A batalha culmina na morte dos irmãos, filhos de Édipo. Creonte assume o reino e concede a Etíocles o enterro com honrarias, enquanto, ao que considera ser o traidor, decreta a exposição do cadáver por meio de uma lei que lhe priva de qualquer sepultamento.

A transgressão de Antígona não consiste em apenas enterrar o cadáver do irmão, mas também em assumir o ato: “não é o fato de que Antígona represente e viva uma tese divergente diante do decreto de Creonte, mas o que decide sobre o significado da peça é como a protagonista o faz” (LEHMANN, 2002, p. 19). A heroína materializa verbalmente a justiça feita aos laços de sangue, em nome de ordens divinas, questionando, numa leitura

contemporânea da tragédia, o poder público em relação aos próprios valores que postula para cidade. Ela é condenada ao sepultamento em vida.

O limite do que é político é o tempo. A política pode regulamentar o tempo dos vivos, mas não o dos mortos e não-nascidos. Por isso, o direito da família de culto aos mortos marca na “Antígona” não um direito qualquer do indivíduo contra o direito estatal, e sim uma lacuna necessariamente aberta no que é político como tal (LEHMANN, 2002, p. 27).

A *Antígona* de Sófocles também é relida por Brecht em 1948. Com traços específicos, a narrativa é ressignificada pelo contexto histórico da Segunda Guerra Mundial. As personagens já conhecidas pelo mito são mantidas pela reescritura dramatúrgica, na qual é acrescentado um prelúdio apresentando duas irmãs que saem de um refúgio antiaéreo e, ao voltar para casa, iniciam uma discussão ao descobrir o corpo do irmão morto. A conversa das irmãs é uma clara alusão às falas de Antígona e Ismênia, reservando-se o anonimato das protagonistas que integram o prelúdio brechtiano.

Os vestígios que podem ser suficientes para comprovar a volta do irmão promovem uma rápida felicidade que é interrompida com a descoberta do cadáver, enforcado em frente à porta de casa. O corpo não estava lá quando entraram, logo haveria possibilidades de que ele ainda estivesse vivo. A Segunda irmã, tomada por fortes críticas ao fato, assim como Antígona, pega uma faca para libertar o corpo pendurado; mas ambas são surpreendidas por um Soldado da SS – uma vertente militar nazista criada inicialmente com o intuito da proteção pessoal de Hitler – que se refere ao morto como “traidor do povo”.

A Primeira

Caro senhor, não pode nos incriminar
Porque não conhecemos aquele homem.

Soldado da SS

Então o que ela pretende com essa faca?

A Primeira

Aí olhei para a minha irmã.
Deveria ela em busca da própria morte
Ir lá fora e libertar o meu irmão?
Talvez ainda não estivesse morto (BRECHT, 1993, 201).

As releituras de um investimento no corpo como estratégia de suporte da cena são heranças deixadas por tais pesquisas ao teatro contemporâneo (que também se dedica a expandi-las), principalmente quando se estabelece a disputa pela palavra em cena, alcançada pelos discursos verbal ou gestual, intercambiando processos de significação.

Pensar o corpo como cena significa dar voz às suas lutas; lutas que nascem dia após dia nas casas, nas ruas, nas relações interpessoais. Toma-se, como exemplo, a polonesa Rosa Luxemburgo, que engajada em diversas lutas, se apresentou como ameaça ao desenvolvimento do capitalismo alemão e, por conta disso, foi assassinada. Rosa Luxemburgo era um corpo histórico que, em constantes confrontos com as forças estatais, exigia democracia, inclusive, para a própria realização do socialismo: a vida política das massas.

Também é possível trazer a imagem do coletivo compondo uma só voz, um só corpo em cena: as Mães da Praça de Maio. Mulheres que, desde 1977, circulam a Pirâmide de Maio – monumento que fora erguido em 1811 para celebrar a independência da Argentina – em protesto contra a morte de muitos jovens argentinos durante a ditadura militar. A politização da dor que perpassa o corpo objetiva tornar visível a luta pela democracia, pela liberdade de expressão. São mães que perderam os filhos na violenta ditadura militar na Argentina. A visibilidade desejada foi alcançada quando o país sediou a Copa do Mundo de 1978 e, por esta razão, os motivos da luta ganharam repercussão internacional: o mundo se sensibilizou. E a luta permanece até os dias atuais, erguendo outras bandeiras em nome da memória, justiça e igualdade social. O corpo comporta o espetáculo político, independente de qualquer convenção espacial.

Visibilidade e representatividade são pontos fundamentais na contemporaneidade, principalmente quando o teor político da arte se intensifica nos processos de produção. Brecht já está consolidado como clássico na arte teatral produzida no Ocidente, deixando muitas heranças para produções contemporâneas. Pode-se vislumbrar uma constante pesquisa do arcabouço levantado por Meyerhold, Piscator e Brecht seja nos pressupostos teóricos, seja nas práticas de montagem.

No borrar das fronteiras entre o moderno e o pós-moderno, a luta de classes ganha outro tratamento. Ela já não está mais onipresente. Tempo e espaço estão cada vez mais submetidos a uma nova experimentação proveniente de uma base cultural e socioeconômica do fenômeno conhecido por capitalismo tardio. Entre as continuidades (ou descontinuidades da modernidade), um novo processo de produção de subjetividade envolve a pluralidade de perspectivas individuais, ponto que nos permite pensar uma política das minorias.

As ferramentas cênicas, cujas raízes coincidem com as propostas do teatro político, já citado, são usadas e aperfeiçoadas em montagens contemporâneas. *BR-Trans*, montagem que estreou em 20 de junho de 2013 e que segue cumprindo uma agenda de temporadas, é fruto de uma pesquisa, realizada pelo ator e dramaturgo brasileiro Silvero Pereira (2016), sobre os corpos marcados pela violência e exclusão.

A partir de uma dramaturgia construída pelos relatos de vivência de muitas transexuais, de trechos de obras adaptadas, de fragmentos criados pelo próprio dramaturgo e de muitas referências musicais, o corpo de Silvero Pereira em cena comporta muitas vozes. O jogo estabelecido, num primeiro momento, com a plateia é entre um “eu” e um “nós”. Silvero narra a si mesmo no processo de pesquisa e apresenta ao espectador Gisele Almodóvar – seu outro lado humano, que é fruto de um processo de laboratório iniciado em 2002, tendo-se por base o conto *Dama da noite*, de Caio Fernando Abreu, que permitiu a montagem do espetáculo *Uma flor de dama* e o surgimento do coletivo artístico *As Travestidas*.

Gisele nasce como uma personagem, mas com o passar do tempo ela vai se apropriando da minha vida de uma forma que hoje vai além do palco. É até uma sensação meio engraçada, meio esquizofrênica. Eu não sei dizer exatamente onde, hoje, termina o Silvero e onde começa a Gisele. Por exemplo, se eu sair de Gisele numa noite e no dia seguinte esquecer de tirar o esmalte das unhas e decidir fazer qualquer coisa cotidiana como pagar uma passagem de ônibus, comprar um pão numa padaria, as pessoas ficam olhando para mim vestido como Silvero, mas com as unhas de Gisele. Na verdade eu não posso criticar a criatura, porque nem eu sei, naquele momento, que parte do corpo é o Silvero e que parte do corpo é a Gisele (PEREIRA, 2016, p. 22).

O duplo expresso pelo corpo se multiplica, abrigando outras vozes: Bruna, Gisberta, Tyna, Babi, Marcelly, Dani... O “eu” / “nós” abre espaço para “elas”, no distanciamento exigido pelo relato documental, sempre introduzido pela expressão “eu queria contar a história de”. Histórias de mulheres marginalizadas pela condição do seu ser, negociando os custos da sobrevivência. Em nota explicativa, Silvero Pereira justifica a estrutura da dramaturgia:

O texto BR-Trans não segue uma estrutura aristotélica, nem mesmo tenta dar início e fim às tantas histórias que vivenciei. Muitas das histórias vão se misturando, e às vezes se confundem com a minha história pessoal. Essa é uma prática na minha construção do texto documental, em que busco dar uma costura e criar uma confusão entre o pesquisador e seu objeto, tornando-os um só corpo, uma só história, uma construção de questionamentos e provocação social, por vezes chegando a confundir o público sobre se aquilo que escuta é fato ou ficção, se é sobre o entrevistado ou o entrevistador (PEREIRA, 2016, p. 53).

Silvero Pereira se posiciona como a Antígona, tecendo diálogos com aqueles que formam o Estado, num espetáculo de militância, cuja dramaturgia é construída pelo retalho de relatos de vivências que se misturam às suas. Quando o relato de uma pessoa chega à cena, o intérprete nomeia a voz relatada; mas, em grande parte, o projeto cênico embaralha nossas certezas, não nos deixando saber se estamos diante de um relato pessoal do próprio artista ou de uma fala das personagens que costuram a militância cênica.

O jogo cênico, criado a partir das memórias e das experiências vivenciadas por corpos marcados, é embaralhado numa confusão entre o factual e o ficcional. Todos os recursos expostos – carta, reportagens, músicas – em cena enfatizam a politização do corpo por imagens que são logo descartadas para expor o que se esconde por trás da maquiagem: o humano. Os relatos individualizados, marcados, nomeados expõem a intimidade em cena. A intimidade que constitui o sujeito de um corpo marcado e que politiza a vida para alcançar a visibilidade e fazer sua voz ser ouvida. O privado tem lá seus contornos políticos, quando se põe em questão os “corpos que pesam”, em alusão ao título da pesquisa publicada por Judith Butler (2001).

Fechamos esta primeira parte apontando os principais direcionamentos da construção cênica que tomam o corpo como base para uma politização da vida na esfera pública. No próximo tópico, porém, o retorno ao espaço privado será o foco como um meio de se apontar esboços de um movimento de emancipação feminina, sutilmente apreendidos, nas dramaturgias de Ibsen [1828 – 1906] e Strindberg [1849 – 1912]. As tentativas de captura das ambivalências do “ser mulher” empreendidas por estes dramaturgos nos serão de fundamental importância para cogitar uma política do “tornar-se” nas figuras travestidas apresentadas nos *corpora* desta pesquisa. “Produzir-se” em imagens descartáveis é uma estratégia de sobrevivência.

1.2 O privado e o doméstico

O britânico Terry Eagleton (1993), em *A ideologia da estética*, afirma que a “estética” é um termo que tem origem no corpo, tendo por finalidade a promoção de um discurso que se refira a toda região da percepção e sensação humanas. No capítulo “Particulares livres”, o pensador parte dessa premissa para investigar a relação entre estética e ideologias políticas. Para tanto, ele indica a formação de um novo sujeito, fruto da revolução burguesa no século XVIII, que como a obra de arte, descobre uma lei através de sua própria identidade, e não em algum poder externo opressivo. Assim, a estética está localizada na raiz das relações sociais, fonte de toda coesão humana e, na perspectiva do jusnaturalista Rousseau, o fato de o sujeito obedecer a qualquer lei que não aquela por ele formulada e estabelecida através de um contrato social, não passa de escravidão; a liberdade civil é, portanto, um reflexo da autonomia da vontade.

Os debates morais e filosóficos sempre alimentaram a criação artística e literária. Se nos ativermos à produção dramaturgica do século XVII, observaremos desenhos da esfera privada em formas precisas à moral cristã, expondo as bases sobre as quais se assentaram os sentimentos espirituais e as ideias coletivas do período. A raiz do pensamento moral se encontra na vida dos homens e nas relações que estabelecem entre si. A retomada de tais valores e julgamentos acerca do homem pode ser justificada na medida em que sua atualização possibilita uma aproximação com questões universais cristalizadas pela lógica cultural.

No avanço da formulação proposta, Eagleton traz contribuições de Hegel em relação à concepção rousseauiana de vontade geral. Segundo Eagleton, a razão hegeliana não só apreende o bem, mas igualmente apreende e transforma as disposições de nosso corpo no sentido de trazê-las a um acordo espontâneo com os preceitos racionais universais. A discussão promovida pelo pensador britânico nos é fundamental para pensar a importância assumida pelos temas familiares e pelas noções de virtude e da moral nas cenas levantadas no século XVIII, pois como já investigara Szondi (2011), em *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, o drama é uma arte da era burguesa que veicula dois elementos imprescindíveis: o embate intersubjetivo entre os homens e a relação destes com a sociedade.

A concepção de estética manifesta sua própria lógica interna, uma vez que é originada a partir da constatação de que a experiência e a percepção necessitam de um discurso específico, já que não derivam de leis universais abstratas. Eagleton (1993, p. 19) salienta que o termo opera como uma prótese da razão, tendo em vista que participa ao mesmo tempo do racional e do real: “[...] estética é um nome para forma híbrida de cognição capaz de esclarecer a matéria bruta da percepção e da prática histórica, desvelando a estrutura interna do concreto”. Da mesma forma que a obra de arte pode ser tratada pelo discurso da estética, o novo sujeito, que emerge numa manifestação autônoma, transforma a própria matéria cotidiana em arte porque, tal como o fenômeno estético, ele não reconhece nenhuma lei externa, embora, de alguma forma, dê uma lei a si mesmo.

As constatações realizadas indicam que a expressão natural do desejo aponta para uma característica autogovernadora do sujeito, pois a própria lei, como aponta Eagleton, integra numa unidade harmônica o conteúdo turbulento dos desejos e disposições. Ora, no jogo de poder que se esboça, coloca-se em evidência a paixão pela autoridade e o complexo de violência que integram o desejo egocêntrico do sujeito, atestado como característica natural do ser humano. Uma das observações feitas pelo sociólogo Richard Sennett (2014), em

Declínio do homem público: as tiranias da intimidade, é que no interior da célula familiar, o sujeito pode ser capturado em seu estado natural.

As esferas pública e privada são elos evolucionários complexos, cuja interrelação constitui a formação humana. Tais espaços começam a ser demarcados, como o concebemos em dias atuais, no decorrer do século XVIII. Acentua-se, na pesquisa de Sennett (2014), que a noção de privacidade é marcada no século XIX, sendo a ideia de “privado” concebida como um domínio próximo ao “eu” marcada por critérios naturais, universais e humanos.

Quanto mais tangível for se tornando a oposição entre natureza e cultura através do contraste entre o privado e o público, mais a família será vista como um fenômeno natural. A família era um “assento da natureza”, mais do que uma instituição, como a rua ou o teatro. [...] se o natural e o privado estão unidos, então a experiência das relações familiares de todos os homens seria sua experiência da natureza (SENNETT, 2014, p. 137).

As particularidades do sentimento individual não tinham uma forma social definida, o que se compunha com o sujeito em seu domínio próximo eram as ditas “afinidades”. A oposição entre natureza e cultura torna-se fundamental não só para as delimitações das esferas privada e pública, mas também para a leitura do traço autoidentitário do sujeito.

Eagleton (1993) sublinha o conflito entre um “mau” particularismo e um “mau” universalismo então pertinente à sociedade burguesa emergente. O dado particular é tratado como assunto civil, oriundo do interesse econômico privado, já o dado universal constitui assunto político, que assegura a existência de unidades antagônicas constituídas como livres e equivalentes. Deste modo, “o sujeito burguês, absolvido da contínua supervisão política, deve assumir a carga de seu próprio governo internalizado” (EAGLETON, 1993, p. 24).

A virtude se apresenta como elemento de forte preocupação da burguesia nascente. Observa, portanto, Jean-Jacques Roubine (2003), em *Introdução às grandes teorias do teatro*, que o gênero “novo” – o drama – deve ensinar a virtude, extrapolando o campo da moral privada. Ambicionada como objeto de veneração pública, a virtude deve ser dominante sobre a vida social e sobre o exercício do poder, prevendo a manutenção de uma existência verdadeiramente corporativa. Revela-se, desta maneira, um projeto civilizador do espaço teatral: promover uma adesão de valores supostamente capazes de melhorar indivíduos e promover o bom funcionamento do corpo social.

Sennett (2014) chama atenção para a espetacularização das relações sociais na sociedade em questão, sendo asseguradas determinadas convenções para permanência no âmbito público, concebido como um artifício, uma criação humana. Da mesma forma, a esfera

privada, delimitada a partir da descoberta do elemento “família”, será abordada como um espaço propenso à expressão do natural, da condição humana. Trata-se de um espaço que visa à anulação do artifício (as convenções sociais criadas no âmbito público), mas que sustenta bases artificiais na sua constituição.

A crença nos valores absolutos tomados como naturais, dentre eles a família como base, sofre forte abalo. No início do século XX, a família seguia forte modelo hierárquico, atribuindo à figura masculina o poder, respaldado pelo baluarte econômico e pelo papel que o homem exercia na sociedade. O modelo nuclear predominantemente moderno elege, portanto, a figura masculina como detentora do poder.

Assim, como a esfera pública, o mundo privado se figura numa esfera concebida a uma expressão heterossexual. Neste aspecto, Tina Chanter (2011) analisa as raízes de um movimento feminino (que mais tarde será visto como um movimento feminista *mainstream*) que constrói o mundo privado, doméstico e familiar da casa em termos ocidentais e hegemônicos. A esfera privada é o espaço de onde as mulheres devem migrar (no intuito de se libertarem) para exercer as mesmas liberdades que os homens assumem na esfera pública. “Esse espaço público tem figurado como um espaço de liberdade e de libertação, caracterizado pela oportunidade de trabalho e de educação, e pela proteção da lei. O privado é, portanto, marcado como feminino, e o público como masculino” (CHANTER, 2011, p.28).

O drama se concentra na célula familiar burguesa e expressa em seu conteúdo a diversidade social. Roubine (2003) analisa que tal recorte evidencia o projeto pedagógico da estética burguesa emergente entre os séculos XVII e no último quartel do século XVIII, pois a partir da natureza do que se é, podem-se representar os infortúnios que ameaçam, inclusive, a fraturar tal célula.

As duas guerras mundiais e a Revolução Industrial desencadearam processos de grande importância para modificação das estruturas familiares. Nota-se que ocorreu maior incentivo no desenvolvimento do indivíduo, ressaltando-se o privilégio sobre os valores que poderia agregar e as capacidades desempenhadas, independente do binarismo de gênero.

A família pode ser tomada, portanto, como um fenômeno sociocultural, instituída para abrigar necessidades ditas naturais – o que não a define como produto da natureza. Ela é dinâmica, permitindo a formação de novos arranjos familiares como respostas às necessidades sociais do tempo que a cerca. Convém ressaltar que, na contemporaneidade, o modelo de família não é mais nuclear; retalhos de famílias desfeitas formam outras e o casal deixa de ser obrigatoriamente heterossexual, alcançando múltiplas combinações de sexo e de gênero. A

antropóloga brasileira Cláudia Fonseca (2005, p. 54) estende a leitura do conceito de família a partir da investigação do que formula por dinâmicas familiares:

[...] relação marcada pela identificação estreita e duradoura entre determinadas pessoas que reconhecem entre elas certos direitos e obrigações mútuos. Essa identificação pode ter origem em fatos alheios à vontade da pessoa (laços biológicos, territoriais), em alianças conscientes e desejadas (casamento, compadrio, adoção) ou em atividades realizadas em comum (compartilhar o cuidado de uma criança ou de um ancião, por exemplo).

É importante ressaltar que tal constatação se debruça sobre as transformações desencadeadas na contemporaneidade a respeito da concepção de família. Transformações importantes provocadas pelos fatores político-econômicos que encontram seu ponto de origem no advento da modernidade, reformulando a esfera privada e alterando a dinâmica das relações sociais. Ponto que possibilitará a emancipação feminina.

Observa-se, por exemplo, que as dramaturgias produzidas entre o final do século XIX e início do século XX não só apresentam um histórico de adaptações e rupturas com a estética clássica, mas uma redefinição dos núcleos familiares, numa interação entre forma dramática e experiência social. No bojo dessas transformações, podem-se destacar, na modernidade, dramaturgos como Henrik Ibsen, August Strinberg, Anton Tchekov, Arthur Miller, Eugene O'Neill, entre outros.

No interior de um núcleo familiar, operam-se os jogos de poder que põem em xeque os símbolos consolidados pelo fator cultural, expressando uma crise de valores e, até mesmo, a fratura das relações. A fragilidade do microcosmo familiar se assemelha à estrutura organizacional do Estado e, como uma metáfora, são apontadas mazelas que ameaçam a desconstrução de tal sistema.

A imagem familiar sustenta toda argumentação cênica, respaldada por uma valorização ambicionada no século XVIII – a família é um valor burguês-cristão –; ademais, tomando-se o contexto cênico que abrigava tal imagem, a força declamatória do texto teatral foi criticada em virtude de uma cena carregada de maior teor ilusionista por meio do maior engajamento da expressão corporal. O processo de valorização da imagem alimentou o desdobramento do drama numa vertente mais popular: o melodrama (uma estética rica, mas seu desenvolvimento não nos será pertinente neste trabalho).

A cultura patriarcal, herança de um modelo familiar extenso e não nuclear, permeia as tradições dos dramas familiares desde as sociedades pré-burguesas, cristalizando a representação do “pai de família” em diversas produções, mesmo após o surgimento da

família nuclear burguesa. Se, por um lado, a cultura patriarcal define a imagem masculina, conferindo-lhe o domínio e o poder de nomear as coisas; por outro, estabelece a figura feminina como ponto determinante para que o homem se constitua como tal.

Tomando-se a dialética do senhor e do escravo apresentada pelo filósofo Hegel, em *A fenomenologia do espírito*, é possível compor um quadro de uma relação entre as consciências. Hegel (2007) analisa como a consciência observa os fenômenos presentes ao nosso redor, evidenciando que toda a realidade é, de alguma maneira, mental. A metáfora senhor/escravo apresentada pelo filósofo nos coloca em questão uma relação entre o eu e o outro: a imagem do senhor só existe porque é sustentada pela figura do escravo. Tem-se, portanto, uma relação de dependência mútua entre as partes, na qual a inexistência da igualdade de direitos e deveres não invalida a importância do outro para manutenção da imagem. Sublinham-se aqui que o modelo é burguês e que ser escravo depende da aceitação.

Tal proposição – já interpretada, contestada e desdobrada por muitos pensadores – pode ser tomada como base para a leitura de algumas relações problematizadas neste trabalho, podendo-se destacar as relações entre centro e margem, normal e abjeto, homem e mulher. Todas elas pressupõem uma parte marcada pelo estigma e pela exclusão; traços sustentados pelas relações de poder.

Através da última relação supracitada, podem-se tomar para análise as estratégias de resistência e contestação do poder patriarcal nas dramaturgias, tendo-se por base um dos elementos de constante investigação no paradigma moderno: a sexualidade.

Foucault (2015 [1963]) argumenta que a sexualidade moderna foi desnaturalizada pela violência dos seus discursos; ela foi lançada em um espaço vazio onde encontra a forma tênue do limite, não para além do prolongamento a não ser no frenesi que a rompe. No limite do vazio, a sexualidade fala “[...] de si mesma em uma linguagem segunda em que a ausência de um sujeito soberano determina seu vazio essencial e fratura sem descanso a unidade do discurso” (p. 43).

As investigações do filósofo em *Vontade de saber* (1999) têm por escopo a análise de onde o poder se engajou sobre o sexo; Foucault está interessado numa história política de uma produção de verdade, sobretudo, no que tange ao controle dos corpos. Em entrevista concedida em 1977, publicada sob o título “Não ao sexo-rei”, o filósofo afirma que não coloca “uma substância da resistência frente à substância do poder”, mas pontua que havendo relação de poder, haverá possibilidade de resistência (FOUCAULT, 2015 [1977], p. 389-390).

No Ocidente, a preocupação com o sexo, refletida nas pesquisas de Foucault, coloca em questão as práticas regulatórias sobre o corpo. A invenção da sexualidade é nada mais que

o fruto da vigilância como um meio de gerar poder, como nos aponta o pesquisador Anthony Giddens (1992, p. 188): “tal poder estava, anteriormente, concentrado no corpo como máquina [...] e, mais tarde, sobre os processos biológicos que afetam a reprodução, a saúde e a longevidade”.

A preocupação com o sexo compõe o principal ponto de ligação entre duas influências sobre o desenvolvimento corporal – é o que sublinha Giddens a partir de sua leitura de Foucault: perfaz um meio de acesso à vida do corpo e à vida das espécies. Tal reflexão desencadeia uma análise da sexualidade em diversos pontos que integram a existência dos indivíduos: infância, comportamento, sonhos, desenvolvimento psicológico, entre outros. A sexualidade, outrora relegada ao silêncio, conquista – a partir das investigações de Freud e de uma série de movimentos políticos sociais e culturais – espaço nas pesquisas que possibilitam condições para a tomada de consciência dela e de seus efeitos sobre o corpo. Mais do que isso, ela é construção e controle do corpo segundo um conjunto de regras sociais de sustentação à vida moderna.

A Antiguidade grega e romana, na qual a sexualidade era livre, se expressava sem dificuldades e efetivamente se desenvolvia, sustentava em todo caso um discurso na forma de arte erótica. Depois o cristianismo interveio, o cristianismo que teria, pela primeira vez na história do Ocidente, colocado uma interdição à sexualidade, que teria dito não ao prazer e por aí mesmo ao sexo. Esse não, essa proibição teria levado a um silêncio sobre a sexualidade – baseado essencialmente em proibições morais. Porém a burguesia, a partir do século XVI, encontrando-se em uma posição de hegemonia, de dominação econômica e de hegemonia cultural, teria retomado de qualquer modo a seu cargo, para aplicá-lo mais severamente ainda e com meios ainda mais rigorosos, esse ascetismo cristão, essa recusa cristã da sexualidade e consequentemente a teria prolongado até o século XIX, no qual finalmente, em seus últimos anos se teria começado a levantar o véu com Freud (FOUCAULT, 2014 [1978a], p. 61).

O mesmo poder capaz de transformar o sexo em um mistério, desperta o interesse e a curiosidade. O sexo se torna um meio pelo qual o desejo se manifesta; é necessário para que se estabeleça a individualização. O contínuo processo de disciplina e normalização dos corpos, desdobrado em múltiplas práticas de controle corporal, traz consequências significativas para a produção de subjetividades, uma vez que a materialidade do corpo é o principal elemento sobre o qual o processo de subjetivação se desencadeia.

O sistema de gênero que rege a cultura patriarcal está assentado no biopoder para criar os sexos alojados em corpos, pontua o pesquisador brasileiro Richard Miskolci (2006a, p. 688). Através da diferenciação e da oposição determinada pela diferença, obtém-se a materialidade sobre a qual tais processos se desenham: “[...] representações que justificam a

hierarquia que atribui ao masculino o domínio e ao feminino a submissão. O sexo que apresenta como evidência se revela, assim, construção social e histórica”.

Na relação entre poder e gênero, Giddens (1992, p. 189) assinala a existência de uma “des-energização” do corpo feminino, sendo as mulheres retiradas dos campos de luta fundamentais da modernidade e tendo “[...] negada a sua capacidade para o prazer sexual – exatamente ao mesmo tempo em que estavam começando a construir uma revolução infraestrutural”.

Com a emergência da classe média, no contexto da sociedade burguesa, o papel da mulher é determinado pelas convenções sociais. Ela não tem vontades, pois está submetida sempre ao pai e, depois, ao marido. Elas não têm direito à sociedade, sendo esta criada por e para os homens. Subentende-se que “mulher” em tal contexto é aquela que preenche o papel de filha e de esposa no interior da célula familiar burguesa, em contraponto àquelas que estavam ausentes deste núcleo por uma série de fatores, ocupando espaços noturnos destinados ao divertimento masculino ou integrando o corpo operário nas fábricas que surgiram um pouco mais tarde.

Evidencia-se, portanto, que o vocábulo “mulher” não é capaz de abranger toda a pluralidade de corpos – mesmo que marcados pela materialidade do sexo. Ora, centrar a análise na figura feminina idealizada pelo imaginário burguês de outrora implica uma automática exclusão de outros corpos femininos que tinham sua visibilidade negada.

Retomando-se a cena burguesa, desta vez já sob uma forte influência das transformações desencadeadas pela modernidade, é possível atentar para uma base sobre a qual os conflitos cênicos se desenvolviam a ponto de desestabilizá-las: a família. As cenas abrigadas no interior do núcleo familiar expunham os confrontos dos valores morais da classe média e o caráter cada vez mais individualizado do sujeito transformado pela conjuntura econômica, levantando uma constatação: “o homem não estava seguro na esfera privada, tampouco sua moral estava segura” (ADLER, 2002, p. 48).

A falecida atriz e professora estadunidense Stella Adler (2002), no estudo publicado sob o título *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Chekov*, editado por Barry Paris, realiza importantes leituras a respeito de temas como casamento, moral e negócios, fatores necessários para compreensão de personagens dotados – de certa maneira – de características universais, constituindo o novo sujeito da história, em um período de desmoronamento das estruturas sociais.

A intimidade é trazida à cena pelo casamento: a esfera privada se revela tão artificial quanto à esfera pública; o homem tem seu “estado natural” contestado, pois começa a se

perceber como fruto da cultura. Se no século XVIII, o casamento era visto como uma força estabilizadora, no final do século XIX, ele é um completo desastre. A encenação da intimidade expõe o conflito de interesse entre os parceiros, pois as leituras que os dramaturgos Henrik Ibsen e August Strindberg (e precisamos destacar que há determinados antagonismos entre eles) realizam sobre as mulheres ressaltam a astuta e conflitante idiossincrasia feminina.

O casamento é uma convenção, uma instituição social legalmente combinada e posta em vigor. A sociedade apresenta-o como uma instituição natural e “sagrada”, mas a questão do casamento tem muito a ver com dinheiro. O matrimônio só é sagrado se alguém assim o declarar. Uma mulher na década de 1870 não sabe o que é “sagrado”. Somente conhece a ideia de filhos e a necessidade de ser feliz e de mostrar sua felicidade. Interiormente, tem problemas para entender “as grandes coisas” (ADLER, 2002, p. 53).

Em *Casa de bonecas*, publicada em 1879, Ibsen nos apresenta Nora Helmer, uma dona-de-casa dedicada ao marido e aos filhos; mas, assim como Gina Ekdal, personagem matriarca de *O pato selvagem*, publicada em 1884, ela esconde um segredo capaz de fazer desmoronar toda a casa de bonecas. O dramaturgo expõe as fragilidades que permeiam as relações: a intimidade encenada denuncia questões pertinentes ao processo de subjetivação – “quem sou eu?”; questão posta nas entrelinhas tanto por Nora quanto por Gina.

O conflito estabelecido com seus parceiros – Torvald Helmer e Hjalmar Ekdal, respectivamente – se dá pela desconstrução daquilo que elas acreditam ser o seu dever (socialmente imposto) e que exigiam o seu sacrifício. O íntimo se coloca à prova: “intimidade não significa ser absorvido pelo outro, mas conhecer suas características e tornar disponíveis as suas próprias” (GIDDENS, 1993, p.108).

Ter uma família é a melhor coisa, na classe média. Se você não tem uma família, não é tão bom, tão completo, tão aceitável socialmente. Ele [Ibsen] cria a máscara do amor – o casamento idealizado. O instinto sexual é disfarçado, mascarado. Ibsen busca o homem que alimenta a ilusão do casamento e vida familiar (ADLER, 2002, p. 53).

A manutenção do casamento exige sacrifícios de Nora. A sociedade cobra dela o cumprimento de seus papéis de mãe e esposa. Ela é tratada de modo infantil pelo marido; é a “cotoviazinha” que vive cantarolando pela casa e que gasta o dinheiro todo. Ela é a boneca passada pelo pai ao marido.

A fiel esposa sempre à sombra de Torvald, acompanhando-o em todos os momentos da vida, inclusive, nos piores. No tempo presente da narrativa, Torvald é promovido no banco em que trabalha; acontecimento que atrai bastante prestígio e o interesse de aproveitadores,

como o do agiota Nils Krogstad. Ele tem conhecimento daquilo que Nora mantém em sigilo e sabe que a revelação pode causar grande escândalo social, afetando até a carreira do marido dela.

Fato é que Nora fez o sacrifício pelo bem do esposo e pela harmonia de seu casamento. Ela é fruto de uma sociedade que idealiza o lar, o casamento e a família. Ela cria ilusões para esconder a realidade que a ameaça. A própria ordem social lhe destina uma doença moral: a mentira.

As mulheres do tempo de Nora, como ficam em casa, gorjeiam e piam. Nora aceitou o papel que o homem quer que desempenhe e deu a ele o tradicional papel poderoso do pai histórico, como na Bíblia. Ninguém ameaçava esse papel. Nora deixa que ele lhe diga: “Fique calada, por favor – papai está trabalhando, o chefe está trabalhando”. Ela lhe dá esse poder e acredita que ele tem o poder. Ela elimina o sentido do que sabe. Deixa-o exercer esse papel e ele acredita nele. Assim fazendo, ela permanece infantil e feminina para agradar (ADLER, 2002, p. 65).

Ibsen aborda outro ponto importante na dramaturgia que é a relação existente entre o casamento e o dinheiro. O marido é a fonte de renda da família, cabendo à mulher o papel de uma esposa-criança. Ressaltam-se questões fundamentais concernentes ao modo como Nora tenta administrar o dinheiro: ela é a compradora da casa, mas seu poder de compra não lhe permite conhecer o mundo.

Em oposição à Nora, Ibsen cria a personagem Cristina Linde, uma amiga de infância de Nora, conhecedora do mundo e da vida. A senhora Linda não tem nenhum projeto de vida, não está presa à casa e nem ao marido. Ela é responsável pelo seu próprio sustento, recriando-se no esgotamento da rotina, da busca por si mesma.

Cristina Linde é um ponto para se compreender a transformação de Nora: é uma experiência distinta do ambiente doméstico. Quando o segredo de Nora está prestes a vir à tona, a personagem revela uma faceta mais amadurecida: ela abandona a pose infantil a que sempre recorrera e abre mão da segurança encontrada no lar para partir em busca de si mesma.

Já não adianta mais aceitar Torvald como marido, como pai, pois ela mesma duvidava da validade do sacrifício realizado para ele. Ela alega ter sido “a boneca-mulher” do mesmo modo que foi a “filha-boneca” do pai nos momentos finais da dramaturgia. Ao abandonar o lar, ela está consciente de não ser capaz de educar os filhos do marido, pois era necessário que primeiro ela educasse a si mesma. A personagem toma consciência de que seu conflito já não deveria mais ser travado no ambiente doméstico, com o marido, mas sim com a sociedade que sustentava todo aquele modelo.

Quando o marido afirma que “antes de tudo ela era esposa e mãe”, a personagem prontamente responde: “Não acredito mais nisso. Eu acredito que antes de tudo eu sou um ser humano, exatamente como você é ou, pelo menos, eu devo tentar me transformar nisso” (IBSEN, 1976, p. 163). A ilusão já não poderia ser mais sustentada pelo reconhecimento dos fatos. A realidade da casa de bonecas é destruída pela verdade que a personagem não enxergava sobre si.

Até que ponto a verdade deve prevalecer? A partir desse questionamento, parte-se para outra análise dramaturgica no autor norueguês. Ele nos apresenta um casal aparentemente feliz, cuja união sólida fora construída através de mentiras. Para ilustrar os caminhos da ficção, o dramaturgo recorre à metáfora do pato selvagem que, ferido, vai até o lodo para firmar seu bico e não mais retornar à superfície.

Ao levantar este tema, Ibsen se debruça sobre o caráter frágil presente em todo ser humano e que também se expande para suas relações. Toda a trama se desenvolve com base na descoberta de Gregers sobre a origem do casamento de seu amigo, que já tem duração aproximada de quinze anos e, como fruto da relação, há Hedvig, dona de um pato selvagem, criado no sótão do avô, o velho Ekdal.

A cena é desdobrada pelo tom metafórico proposto: Gregers almeja resgatar o animal, que intitula a peça, da lama do fundo do lago (percebe-se que lama aqui pode ser livremente interpretada como a própria mentira em questão). Estaria Gregers preso a um valor moral (tão presente na sociedade da época) ou queria ele promover uma vingança contra o pai (que se envolvera com Gina, esposa do amigo do filho)? Não se sabe a real intenção.

Hjalmar, o patriarca “enganado” é comparado ao pato selvagem, que mergulha nos sargaços para morrer na obscuridade. A verdade perseguida ganha dimensão mais profunda que conhecer o passado da própria esposa – Gina Ekdal – ou mesmo da paternidade de Hedvig. A verdade na dramaturgia é vista como algo intrínseco à natureza das pessoas.

Ao tentar revelar a história para Hjalmar, Gregers joga uma mentira que ameaça o bem-estar familiar, obrigando o patriarca a agir como fazem os patos selvagens, que, segundo a explicação do velho Ekdal, mergulham o mais fundo que podem, firmam o bico nas ervas marinhas e nos juncos, assim como em todas as sujeiras que encontram nas profundezas, para nunca mais subir.

Ao mergulhar fundo na própria história, a estabilidade se torna peça frágil. O princípio estimulante da “mentira vital” é tão enganoso quanto o ideal de verdade aspirado. Foi necessária uma tragédia familiar para que a verdade tão perseguida desprenda o pato selvagem das profundezas: a morte de Hedvig. Constatado que o tiro atingira o coração e que

a morte ocorrera instantaneamente, Hjalmar chora revelando a verdade que jamais poderia ter sido negada: o amor que sempre tivera pela filha. O casal se consola em lágrimas de arrependimento e a trama ganha o seu desfecho. A estrutura familiar é fraturada; as mentiras que sustentam a imagem revelam as fraquezas do domínio masculino.

A respeito das significações impostas pelo poder que estão mascaradas nas relações, podemos recorrer às análises do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2002), em *A dominação masculina*⁴. Elas denotam que os mecanismos de controle estão entrelaçados na maneira como organizamos o pensamento e a linguagem. Dito isso, em analogia à análise da peça, vemos que não se contesta apenas a imagem, contesta-se o símbolo: a paternidade posta à prova faz desmoronar toda a idealização da figura masculina no seio familiar; mas a morte do elemento duvidoso pode salvar a honra e reestabelecer o domínio masculino – um desdobramento da violência simbólica, para falar como Bourdieu.

O poder mascarado nas relações está infiltrado no pensamento, ditando as leituras que fazemos dos corpos e do mundo. Da mesma maneira que a imagem do “senhor” é sustentada pela imagem do “escravo”, uma relação de poder marcada pela desigualdade pressupõe uma aceitação – mesmo que não consciente – do dominado. O poder inscrito nos corpos salienta a política que lhe é inerente: a modelagem social de um corpo biológico está sujeita ao sexo nele presente. Qualquer desigualdade com o padrão dominante denuncia imediatamente a condição de dominado. Tal naturalização respalda a visão androcêntrica do mundo: “sob a forma de posições e disposições elementares do corpo que são percebidas como expressões naturais” (BOURDIEU, 2002, p. 156).

O imaginário burguês projeta figurações de um feminino cercado de mistério; o outro, o que se difere, é capaz de despertar fantasias: não se pode compreendê-lo, pois é um ser capaz de enganar e por à prova uma série de valores socialmente instituídos. O outro é o selvagem, o que está alheio a uma ordem: é um corpo que pode ser domesticado.

No início da secção, recorreu-se a afirmação de Eagleton (1993) sobre a origem do termo “estética” – originada no corpo, toma a liberdade como condição do ser. Em um particular livre, descobre-se a lei a partir da própria identidade e não no poder externo opressivo. O jogo entre o interno e o externo nos possibilita a leitura de um novo sujeito;

⁴ O sociólogo não trata da questão de gênero propriamente dita, mas parte da sua concepção sobre violência simbólica como ponto para se pensar as construções de masculino e feminino. Respalda pela leitura do simbólico, o sociólogo analisa um desdobramento do poder que impõe significações, sendo elas impostas como legítimas. Trata-se de um processo que dissimula as relações de força e que sustentam a própria força, neste caso o imperativo masculino num sistema heterossexual.

desta vez, marcado pelas manifestações de um feminino que ressignifica a liberdade como sua principal condição.

Em *A dama do mar*, de Ibsen, publicada em 1888, a fragilidade da liberdade é abordada. O caráter passional e o livre arbítrio são presentes na vida de Elida Wangel, que se vê dividida entre o lar burguês e a aventura com um estrangeiro. Ela tem a oportunidade de escolher e definir o seu destino.

A liberdade leva o corpo aos espaços selvagens; já não importam as amarras do lar, o desejo é pulsante. Os mergulhos de Elida no mar operam como metáforas de um mergulho em si: ela é livre e selvagem como o mar. Eis a referência ao título da peça. Presa às próprias inquietações, Elida busca em si mesma a resposta para angústias e medos. Os “olhos que mudam conforme a maré” apontam os desdobramentos de si: de um lado, carrega a indecisão de permanecer no lar; de outro, é um corpo que sente a pulsão sexual na figura trazida pelas águas. Entregar-se ao desejo ao satisfazer a uma necessidade culturalmente criada?

“A morte da sereia” ambicionada pelas pinceladas do personagem Ballested também se coloca como título para o corpo que se subjetiva através dos efeitos do mar: assim como o imaginário projeta uma sereia no fiorde pelas mãos do artista, Elida se sentia asfixiar pelo ar do fiorde de horizonte estreito. Ela é uma parte do mar, sua alma está “sujeita ao fluxo e ao refluxo”, como as águas.

O tom de misticismo reside na figura de Elida Wangel, que sufocada em lar burguês, fora afastada de si (o mar). Após a morte do pai, ela deixa o farol para se casar com um médico viúvo, não cumprindo à promessa feita a um marinheiro estrangeiro que jurara regressar para levá-la. A imagem deste estrangeiro a perturba, principalmente após a morte do bebê, cujos olhos lembravam esse outro inesquecível. Quando o estrangeiro retorna, Elida vê-se diante de uma escolha a ser feita.

O confronto entre determinismo e o livre-arbítrio se estende até o fim da dramaturgia. Ibsen modela os traços de humanidade da personagem, cujo poder de escolha lhe possibilita um “fazer a si”: ela que, durante os quatro primeiros atos, é um ser incompreendido pela família, pela sociedade em que vive e, inclusive, por ela mesma. A liberdade ressalta sua humanidade.

Os perfis de mulheres traçados por Ibsen expressam a força da idiosincrasia: personalidades bem marcadas e construções de diálogos que causam impactos na sociedade moderna de traços patriarcais. Fruto das mudanças desencadeadas pela conjuntura moderna, o novo ser emerge contra as instituições sociais, políticas e religiosas. O mundo fragmentado

ditava as novas regras: a vida pessoal ganhava novo ritmo, assim como a vida em comunidade.

Contemporâneo de Ibsen, o sueco August Strindberg também capturava esse contexto de mudanças em suas obras; mas suas abordagens eram completamente diferentes das de Ibsen. Divergentes em muitas questões, ressalta-se para esta pesquisa o principal ponto que fixa um forte distanciamento entre os dois: a emancipação da mulher.

Strindberg muitas vezes se mostrava avesso às possíveis manifestações de emancipação feminina, defendendo a permanência do domínio masculino contra a corrupção, a traição e a dissimulação trazidas pela imagem da mulher, vista por ele como uma espécie menor. Stella Adler (2002) analisa que

A principal questão, em muitas peças, é a inabilidade do homem para lidar com a nova mulher que emerge e que trouxe confusão para a vida da família. A luta pela emancipação a transforma e afeta terrivelmente o homem. Strindberg diz que um dos dois tem de ser mais forte, num casamento. Essa é a base da luta pelo poder travada entre homem e mulher na família. Alguém é bem-sucedido, alguém deve sucumbir. O relacionamento deles é uma luta entre duas espécies hostis, mas fatalmente atraídas uma para a outra. Uma descontrolada força de vida os impulsiona um para o outro. São vampiros que sugam a vitalidade um do outro (p. 156).

Strindberg traz a disputa pelo poder à cena. Homem e mulher, corpo a corpo numa guerra pelo domínio. Para o dramaturgo, elas estão sedentas pelo controle, valendo-se de armas desiguais para o alcance dos objetivos. A imagem feminina em Strindberg é oblíqua, sagaz, manipuladora: é a mulher que seduz e a mãe que repreende. Ela está no centro do conflito; é inescrupulosa na conquista da emancipação, capaz de explorar as artimanhas do próprio corpo para seduzir, destruir e autodestruir-se. Existe certa tragicidade na luta entre duas forças equivalentes – pois o não é menos voraz e menos inescrupuloso – embora com armas e poderes diferentes.

Por volta de 1880, o continente europeu assistiu ao surgimento da nova mulher: já não há mais o sacrifício pela família. A mulher moderna conquista pouco a pouco os direitos que historicamente lhe foram negados. São fortes e astutas; a independência tem seus próprios custos.

Num mundo dividido em classes, o dinheiro controla, impõe e escraviza – *Senhorita Júlia* não precisa de amor; ela tem posses, dinheiro, poder. É herdeira de uma classe em declínio: a aristocracia. A peça de Strindberg, publicada em 1888, está centrada na imagem da aristocrata que a intitula, narrando os impulsos de uma jovem que aprendeu o feminismo praticado pela mãe, mas que herdou as fraquezas do pai. Júlia não conhece suas próprias

limitações, abrigando em si mesma os dois combates que Stella Adler (2002, p. 20) aponta na trama: “[...] o interior (hereditariedade, impulsos sexuais) e o social (por poder, em meio à mistura de classes)”.

Ela alimenta um forte desejo sexual por Jean, o ambicioso empregado de seu pai. Ele quer poder, dinheiro, quer ascender socialmente; ele mente e manipula para tal. Júlia não é a vítima, sabe o que procura: é movida pelo desejo, pelo clima da noite do solstício de verão.

A mulher acostumada a tratar os homens a chicote adentra a cozinha em busca de companhia – cerca-se dos empregados que debocham da aristocracia decadente. Ela dança com Jean e brinca com o que realmente ela para ele é: uma patroa. A virilidade e a rudeza daquele homem a excita; os corpos selvagens cedem ao prazer. Júlia não cai apenas na armadilha de Jean, mas na sua própria. Esquece-se da força aprendida com a mãe, torna-se apenas a imagem fraca representada pelo pai.

Suas intimidades confessadas estão sob a posse de Jean. Ela é, agora, apenas um corpo sem imagem: rompe com a linhagem, nem mais pertencendo à mais baixa das classes. É tratada por vulgar e prostituta; vira boato entre os criados. Jean detém o poder sobre Júlia, restando a ela a fuga ou a morte, pois se perdera e já não era mais nada.

O período em voga apresenta transformações capturadas pela dramaturgia: as mulheres estão lutando pelos seus direitos, mas os mitos que são criados a respeito da sexualidade feminina são muitos; o corpo da mulher tem seus próprios mistérios. A “senhora” e o “escravo” se equiparam no sexo. O sexo – vigiado, confessado, controlado – estava em investigação: liberdade para a vivência masculina, pois as Evas poderiam fazer ruir todo um sistema.

O poder, portanto, é também uma revanche de classe. As ambiguidades no comportamento tanto de Jean quanto de Júlia denotam a sexualidade entrelaçada ao poder que permeia a classe social: Júlia se apossa de Jean por ser sua patroa; Jean se apossa de Júlia como um troféu de “conquista de classe” e de virilidade.

Júlia tentara antecipar o que muitas feministas da contemporaneidade ainda lutam para tornar pleno: o controle sobre o próprio corpo. É importante atentar para uma premissa levantada pela obra: não é apenas a morte que anula a existência de poder entre os seres, mas também o próprio ato sexual. O conhecimento sobre o próprio corpo é capaz de se constituir numa trama infalível – fato abordado por Strindberg em outra dramaturgia, um ano antes da publicação de *Senhorita Júlia*, em 1887: *O pai*.

A protagonista Laura não detém o conhecimento científico, mas possui o poder capaz de despertar a dúvida: somente a mulher pode conhecer quem é o pai de seu filho. Desta

forma, ela atormenta o marido – o Capitão. A dúvida levantada pela protagonista, que por muito tempo assombrou os homens ao longo da História, faz desmoronar uma das seguranças do patriarcado: a posse sobre a figuração feminina garantiria a certeza do poder paternal. Ora, mediante as transformações desencadeadas com a ascensão da modernidade, ainda mais em um mundo no qual se questiona a metafísica, os filhos eram a única certeza do homem, assegurando-lhe a continuidade.

Laura sempre expôs suas próprias vontades; seu irmão, o Pastor, alerta ao Capitão para tomar cuidado com ela, pois ela não era tão boa. O drama se inicia com a conversa do Capitão com o cunhado, onde duas questões são levantadas: a possibilidade de Nojd, um soldado, ter engravidado uma empregada da casa e o destino da filha do capitão – Bertha – que estava sendo discutido por todas as mulheres da casa: além da esposa, a sogra, as empregadas, entre outros.

Sobre o soldado e a empregada, o Capitão lança sua posição: a paternidade confere direitos sobre o filho, não tem por que o homem se preocupar (e gastar dinheiro) com um filho que não seja seu. Sobre Bertha, o pai pretende que ela vá para a cidade e estude para ingressar na carreira do magistério; plano que se opõe às intenções de Laura, sua esposa.

O casamento e os filhos são vistos como mercadoria, exigindo forte investimento. Strindberg expõe que o contrato de casamento pressupõe que “a mulher abdique dos seus direitos, desde que o marido a sustente e aos filhos” (cena 4, ato 1). São colocadas em cena as relações de poder existentes na família e na intimidade do casal.

Para Laura, “o amor entre os sexos é uma luta”. Ela disputa o controle sobre a casa com o marido, valendo-se de todas as estratégias possíveis. Ela age como se também fosse a mãe do Capitão, chegando a interceptar suas correspondências, fato que atrapalha a paixão que o marido desenvolvia pela ciência. Ela se torna um grande obstáculo para ele, competindo em tudo que diz respeito à esfera privada e social, já que as cartas tratam de assuntos não ligados ao lar.

O fato de saber que a filha pode passar anos longe de seu domínio a desestabiliza, pois é possível que a decisão de Bertha penda em favor do pai. Logo, a saída que resta a Laura é por em dúvida a paternidade – mais uma vez a simbologia do pai é posta em declínio, como em *O pato selvagem*, de Ibsen. Tal atitude desencadeia no Capitão uma série de comportamentos que endossam sua loucura, também já denunciada pela esposa. Laura argumenta que “[...] a mãe está mais ligada à filha, depois que se concluiu que ninguém pode provar efetivamente a paternidade” (cena 9, ato 1).

Ela já detém todo o controle sobre a situação e assiste pouco a pouco o desmoronamento do Capitão. Cético, ele já não encontra razões para viver, tem seu direito subtraído, anulado. Laura não se afeta com a morte do marido, pois o fim dele é a garantia de sua ascensão. Ela toma aquilo que ela deu a ele: o poder – a causa de todo o combate de vida e de morte, como ela mesma afirma. Trava-se, portanto, uma luta pelo corpo e uma luta pela identidade.

Todas as personagens femininas aqui apresentadas (neste capítulo e em toda a dissertação) são construções do imaginário masculino. No entanto, é importante frisar que elas não são apenas frutos (ou vítimas) deste imaginário, mas do seu próprio. Existe um jogo de complementaridades e tensões que cercam tais ficções: envolvem-se arcaísmos, nos quais a mulher é, por princípio, pecadora; o homem, poderoso e sempre refém da dúvida sobre a paternidade (lugar de poder tanto para o homem quanto para a mulher, pois é apenas ela quem tem o direito de nomear o pai). Por mais que as personagens possam apresentar características de um período de intensas transformações, elas constituem produtos de recortes sociais bem específicos. Ademais, o que se pode subtender do jogo estabelecido pelos dramaturgos é correspondente à mudança dos espaços ocupados pela mulher. Em questão, a seleção realizada visa pontuar algumas reflexões captadas pela dramaturgia, enquanto expressão artística, acerca do período de instabilidades desencadeadas pelas transformações sociais e culturais.

A fragmentação do sujeito é fruto de um colapso das velhas identidades que asseguravam sua estabilidade no mundo social. Fatores políticos e econômicos, no final do século XIX e no século XX, abalaram a ancoragem estável do sujeito no meio em que vive. O processo de fragmentação das noções culturais atravessa o século XX, reformulando concepções de classe, gênero, sexualidade, raça e etnia. A identidade se torna um alvo: o que sou? O que faz com que eu me identifique como tal?

Stuart Hall (2011) articula a noção de identidade com a ideia de diferença, sendo impossível dissociá-las: toda afirmação identitária implica automaticamente uma negação. Neste sentido, o teórico retoma Michel Foucault, problematizando algumas reflexões levantadas pelo pensador francês, sem negar os caminhos que o levaram a compor a noção de sujeito.

Concordo com Foucault quando diz que o que nos falta, neste caso, não é “uma teoria do sujeito cognoscente”, mas “uma teoria da prática discursiva”. Acredito, entretanto, que o que este descentramento exige – como a evolução do trabalho de Foucault claramente mostra – é não um abandono ou abolição, mas uma reconceptualização do “sujeito”. É preciso pensá-lo em sua nova posição –

deslocada ou descentrada – no interior do paradigma. Parece que é na tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade – ou melhor, a questão da identificação, caso se prefira enfatizar o processo de subjetivação (em vez das práticas discursivas) e a política de exclusão que essa subjetivação parece implicar – volta a aparecer (HALL, 2011, p. 105).

Hall (2011) argumenta que o trabalho arqueológico de Foucault possibilitou uma descrição que, embora fosse formal crítica, era unidimensional, do sujeito do discurso, indicando que a mudança do método arqueológico para o genealógico concretizou o formalismo vazio apresentado nos trabalhos iniciais. O poder assume posição central neste método, evidenciando a tarefa da genealogia de expor o corpo totalmente marcado pela história, da mesma forma que expõe a história que arruína o corpo: tanto a centralidade da questão do poder quanto a ideia de ser o próprio discurso uma forma regulativa e regulada demarcam a entrada naquilo que é determinado pelas (e constitutiva das) relações de poder que permeiam o domínio social (HALL, 2011, p. 120-121).

Hall (2011) ainda aponta que, em suas últimas obras, na descrição de processos concebidos como uma “estética da existência”, Foucault vai destacar práticas capazes de impedir que esse sujeito eternamente se torne (e seja tornado) um corpo sexualizado dócil. As tecnologias envolvidas nesse processo de estilização da vida cotidiana atuam sob a forma de práticas de autoprodução que constituem o que se reconhece em investigações posteriores, como a noção de performatividade desenvolvida por Judith Butler, por exemplo (p. 124-126).

O descentramento do sujeito não implica necessariamente sua destruição. O que Hall (2011) propõe é pensar o sujeito numa constante articulação com as práticas discursivas, destacando o papel ativo que o sujeito desempenha na problematização e ressignificação dos processos, de modo que corresponda à noção de sujeito histórico, que não é transcendental, mas sim constituído em constante conexão com as “práticas discursivas historicamente específicas, com a autorregulação normativa e com as tecnologias do eu” (p. 126).

No campo da sexualidade, as noções de identidade e sexo aparecem entrelaçadas de modo que o sexo biologicamente designado determina as nomenclaturas “masculino” e “feminino” aos corpos. Não se trata de uma relação causal entre sexo e gênero, mas sim de um entendimento de que o gênero precede o sexo, como afirma a filósofa Tina Chanter (2011). O gênero é culturalmente construído, e sua diferenciação é fruto de um longo processo histórico.

Socialmente reiteradas, as construções do masculino e do feminino pressupõem a existência de hierarquias e de relações de poder – processos inerentes a tal construção. O

efeito simbólico exercido pelo gênero assegura predeterminações aos corpos marcados pela cultura, dando-lhe um poder “natural” de dominar e de ser dominado.

Surgido como maneira de reivindicar o direito historicamente negado às mulheres, o movimento feminista encontra um ponto de esgotamento na década de 1980 ao discutir o limite da categoria “mulher”. É insuficiente colocar como sujeito do discurso a mulher universal, defendida desde a década de 1950 com a conhecida publicação de Simone de Beauvoir.

A categoria “mulher” não dá conta das diversidades que se debruçam sobre o termo; as mulheres – em sua maioria brancas e de classe média –, que pouco a pouco se emancipavam, produziam um outro de si: a mulher negra, a mulher pobre, a mulher lésbica. O final da década de 1980 marcava uma renovação do movimento feminista, nesta conjuntura Judith Butler (2013) se propunha a pensar um feminismo que não tomasse apenas como base o sujeito mulher.

Ao repensar as colocações de gênero, a filósofa desconstrói os modelos de masculinidade e de feminilidade estabelecidos pela heteronormatividade, indicando serem desnecessárias as amarras biológicas, outrora determinantes para que o corpo da fêmea se torne mulher e o corpo do macho se torne homem. Assim, recoloca-se, em forma de pergunta, a socialmente difundida afirmação de Beauvoir: como se torna uma mulher, já que não se nasce uma?

Nesta secção, apresentamos um pequeno conjunto de ensaios sobre as dramaturgias que captam sutis movimentos de emancipação feminina na esfera privada. A luta pela emancipação feminina traz, entre alguns benefícios, a politização do próprio corpo como ferramenta política. Para o embate, em muitas lutas sociais; a categoria “mulher” é contestada: assiste-se ao início de uma revolução cultural que desloca significados socialmente atribuídos aos corpos.

Algumas questões aqui apresentadas serão também retomadas e aprofundadas no próximo capítulo. As dramaturgias brevemente detalhadas vão ilustrar alguns pontos abordados nos contextos de luta e de crise do drama a serem apresentados a seguir. Nesse entremeio, situaremos a imagem do travesti – tão cara à pesquisa aqui desenvolvida – como resposta à recolocação de Beauvoir acima proposta.

2 O MUNDO COMO PALCO

Meu país é uma mulher que, aterrorizada pelo medo, começa a sangrar abundantemente no momento mesmo em que seu estuprador começa a tirar sua blusa. Enojado, ele a cobre de insultos e a deixa partir (VISNIEC, Matéi. *A mulher como campo de batalha*, p. 194).

Elas, mulheres de diferentes classes, raças ou etnias, estão no campo de batalha. Formam uma massa bastante heterogênea, pluralizada... Talvez surja daí a necessidade de destacar a singularidade da luta plural travada em silêncio nos lares e nos fervorosos gritos das ruas. Reivindicam questões trabalhistas e sociais; o argumento respaldado numa fragilidade assegurada pela biologia é derrubado. Elas ocuparam fábricas e comércios; chefiaram lares na ausência dos homens. A luta é pela invalidação do corpo feminino como um complemento do masculino, pela negação de um corpo que se presta apenas ao prazer do homem. O corpo da mulher não é uma propriedade privada do homem.

Elas almejam o reconhecimento de suas capacidades produtivas. Elas detêm o domínio sobre o funcionamento do sistema fabril e do sistema familiar. A feiticeira Circe, agora, se reveste em tons contemporâneos e se multiplica em diversos rostos e corpos. Desta vez, elas, num corpo múltiplo, exigem o que lhes é de direito: a participação na vida pública e o reconhecimento da diferença que a marca “mulher” subscreve em seus corpos.

No campo de batalha, a luta também é travada pelo direito ao voto⁵, a participação na vida política e a escolha sobre os destinos do próprio corpo. As estratégias se desenham à moda de um feitiço de Medeia: reforça-se o movimento das sufragistas – cujas raízes podem ser localizadas no período após a Revolução Industrial, no século XIX – com a criação do britânico *Women’s Social and Political Union* (WSPU). A revolta estava detalhadamente preparada; a humilhação e a opressão na vida pública eram enfrentadas no combate corpo a corpo. Após um período de muitas lutas, em 1918, as britânicas conquistam o direito ao voto. Uma conquista que, no Brasil, só foi de fato realizada em 1932, após anos de luta envolvendo muitas militantes, dentre as quais, podem-se destacar Maria Tomásia Figueira, Mietta Santiago, Leolinda Daltro, Natércia da Silveira, entre outras.

Entre 1960 e 1970, o movimento de emancipação da mulher influenciou uma forte mudança nos costumes: novas percepções do espetáculo cotidiano ganhavam forma e corpo.

⁵ Para um maior aprofundamento no tema, ler NAZARIO (2009), PATEMAN (1992) e PERROT (2005).

O “the personal is political” estampado nos cartazes expunha as facetas de Circes e Medeias, ressignificando novos modos de ser nos espaços públicos e privados em prol de uma defesa por direitos igualitários entre os sexos. Os sutiãs precisavam ser queimados, sim, em praça pública.

O *campo de batalha* ainda abrange lutas que ocorrem entre vozes silenciadas. Estão nos corpos à margem, sujeitos à violência, ao estupro e à humilhação. O dramaturgo romeno Matéi Visniec (2012) afirma que os Bálcãs estão em todos os lugares, localizados em regiões de conflitos insanos (e camuflados) em nome de uma ilusória tara pela nacionalidade e pelas angústias étnicas de tons neuróticos.

A metáfora do corpo como campo de batalha nos é tomada como empréstimo a partir de uma leitura realizada pelo dramaturgo sobre a situação das mulheres na Guerra da Bósnia: “nas guerras interétnicas, o sexo da mulher se torna um campo de batalha. Foi o que se viu na Europa do final do século XX. O pênis do novo guerreiro está encharcado do grito das mulheres violadas, como outrora a faca do cavaleiro, do sangue do seu adversário” (VISNIEC, 2012, p. 99).

O campo de batalha é o local do conflito, onde as marcas da resistência residem e as memórias se misturam às lembranças de horror. O corpo como campo de batalha nos remete aos corpos-nação prostituídos ao interesse do capital. A metáfora se arrasta ao longo da História: as relações trabalhistas nas fábricas, para o contexto de luta de classes, para a proliferação dos regimes nazifascistas. O grito das mulheres violentadas são os gritos das vidas que se perdem nas lutas sindicais e políticas. Torna-se mulher na luta.

Os campos de batalha estão nos corpos presentes nas noites, nas *damas* travestidas excluídas da engrenagem social, nos corpos-nações impregnados pela fantasia do império e da conquista. É uma metáfora que, embora possa ter a conotação de resistência, traz consigo o assombro. No campo de batalha se perdem utopias, se cultivam angústias e se produzem fantasmas – ou memórias (?).

O mundo é um grande palco, mas também é um campo de batalha.

2.1 Corpos-cena: o teatro do mundo

Como herança da revolução industrial, tem-se a incorporação do trabalho feminino no mundo das fábricas, demarcando a divisão entre o trabalho doméstico – espaço privado – e

trabalho com remuneração – espaço público. A inserção do sujeito feminino no trabalho fabril ocorria subalternamente, pois a lógica capitalista que costurava o período estava respaldada numa argumentação biológica, a qual sustentava a desigualdade entre homens e mulheres na justificativa da força e diferença entre os corpos.

Em *Era dos extremos*, o historiador Eric Hobsbawn (1995) destaca a importância do movimento feminista para a virada cultural nos últimos anos do século XX. Para o estudioso, o feminismo específico da classe média inicial, mesmo com a representatividade não abrangendo todo o resto do grupo feminino ocidental, suscitou questões importantes e urgentes sobre a transformação das convenções de comportamento social e pessoal. “As mulheres foram cruciais nessa revolução cultural, que girou em torno das mudanças na família tradicional e nas atividades domésticas – e nelas encontraram expressão – de que as mulheres sempre tinham sido o elemento central” (HOBSBAWN, 1995, p.313).

Até então vista como extensão do homem na união matrimonial, cabia à mulher preservar a reserva moral da família e cuidar da educação dos filhos. Não é incorreto afirmar que o principal escopo da revolução feminina é a reformulação do papel social feminino. Ora, o acesso à educação superior e ao mercado de trabalho – apesar de uma série de restrições ainda existentes – conferiu a determinadas mulheres o estatuto de sujeito. Obter renda pela força de trabalho trouxe visibilidade a um específico grupo de mulheres.

Faz-se necessário ressaltar que o específico grupo supracitado era composto por mulheres brancas, heterossexuais e, em sua maioria, de classe média. Outro adendo feito por Hobsbawn (1995, p. 304) ao recorte selecionado é que a grande maioria dessas mulheres era casada; fato lido como um “fenômeno novo e revolucionário”. A igualdade de direitos legais e políticos, assim como a inserção da mulher no ensino superior e no mercado de trabalho, foram de relativa importância para o contexto da época, desencadeando significativas mudanças na estrutura familiar. Por outro lado, o grupo de mulheres não contemplado por tais reformulações e que já se encontrava no mundo do trabalho encontrava dificuldades de acesso aos círculos acadêmicos: a academia permaneceu distante do grupo. Mais uma vez se pode reiterar que a primeira fase de lutas femininas, portanto, contemplou apenas um grupo bastante seletivo de mulheres.

É fato que o primeiro momento da luta feminina permitiu importantes brechas para resolução de questões que se apresentaram em décadas seguintes, como raça, etnia, sexualidade, prostituição, aborto, reconhecimento profissional, entre outras. A nova mulher, desenhada pela conjuntura inicial do movimento, tinha como principal característica a autonomia.

Nesse contexto de revoluções sociais e culturais, Hobsbawn (1995, p. 314) cita alguns pontos fundamentais para o entendimento da resignificação cultural que invadia o período. “A melhor abordagem dessa revolução cultural é, portanto, através da família e da casa, isto é, através da estrutura de relações entre sexos e gerações”.

O historiador destaca quatro pontos fundamentais sobre os quais se assentava a nova conjuntura cultural. 1. A emancipação da mulher cria possibilidades de reestruturação no núcleo familiar, em que diferentes formas de relacionamento se constroem; 2. O aumento e a legalização do divórcio traçam limites específicos à necessidade de permanência numa relação conjugal. Somado a este ponto, também se tem a aceitação dos relacionamentos bissexuais; 3. Reconfiguração do núcleo familiar: torna-se comum uma imagem de família “sem patriarca”, constituída apenas pela mulher – a única responsável pelo sustento e criação dos filhos; 4. Todas as transformações ocorridas implicam repensar os padrões morais e religiosos, cuja obsolência fortalecia pensamentos conservadores através de preconceitos sobre a autonomia do sujeito feminino então emergente.

A revolução cultural é tratada por Hobsbawn (1995) com base nos valores sociais que cercam a ideia de família. Assim, como já fora exposto no capítulo anterior, a conjuntura de transformações políticas e sociais ocorridas na modernidade remaneja posições no núcleo familiar. É importante atentar para o impacto social causado com a inserção das mulheres nas fábricas, num primeiro momento, e, mais tarde, a entrada da mulher de classe média no mercado de trabalho. Forçosamente, uma evolução na condição e nos papéis dos membros do núcleo familiar se faz necessária.

O modelo de família padrão da sociedade ocidental entre os séculos XIX e XX se transformou gradativamente ao longo do século XX. Tal processo já demonstrava seus contornos nas cenas de dramaturgos como Ibsen e Strindberg (vide capítulo 1), entre outros. As mulheres traçadas por estes dramaturgos rascunhavam um prenúncio da figura feminina que iria se consolidar pelo Ocidente no decorrer do citado período de transformação.

Óbvio que todos os exemplos dados por este trabalho são frutos do imaginário masculino sobre a ilusória figura que demarca seu oposto – “o outro”, a mulher. Uma imagem que os intrigava e os ameaçava. Considera-se importante revisitar tais construções, uma vez que o ponto aqui ambicionado é a imagem feita de um “eu” por outro. Natural que, num contexto em que todos os fatores anunciavam uma vindoura e possível emancipação feminina – na luta pela conquista dos direitos e, também, na questão do divórcio, antes refutável em alguns países – as produções artísticas e literárias, feitas por homens, evidenciem os enigmas que circundam as novas faces deste sujeito outrora doméstico e inacessível.

Portanto, as personagens de Ibsen e Strindberg (apresentadas no capítulo anterior) rascunham o projeto de uma autonomia feminina à medida que expressam a descoberta de si e confrontam a própria posição de subalternidade, seja pelo despertar de uma consciência feminina (Ibsen), seja por uma característica impulsiva, autoritária e ameaçadora (Strindberg). No século XIX, o sujeito feminino é representado como aquele capaz de comprometer toda a estrutura familiar, decidir se pode nela permanecer ou abandoná-la (incluindo os filhos) – Gina Ekdal, Elida Wangel, Nora Helmer –, da mesma forma que pode ser controlado pelos próprios impulsos sexuais, traçando sua própria destruição ou valer-se das artimanhas do sexo para destituir o homem de seu poder – Júlia e Laura. Compromete-se à família exatamente pela fuga aos papéis impostos e submetidos ao masculino universal, que faz da mulher o segundo sexo, um ramo secundário do tronco principal na árvore dos saberes e poderes.

Em meio às mudanças de valores em vias de efetivação durante século XX, Hobsbawn (1995) destaca a formação de uma juventude a partir dos diferentes exemplos recebidos nos lares. O contato com a pluralidade permite a formação de uma geração capaz de contestar imposições morais e cristãs que há muito tempo se debruça sobre as sociedades ocidentais. A criação de crianças por mães solteiras, por exemplo, não só apontava uma crise nas relações conjugais, mas também a constante necessidade de se exercer a autonomia na relação afetivo-amorosa. Desta forma, a juventude em formação estava inserida em um novo contexto de pensar e agir, adquirindo também, de certa forma, uma autonomia frente ao conservadorismo da sociedade.

As mudanças ocorridas na cultura, a partir da organização familiar, afetaram tanto os aspectos individuais como sociais. Antes, a família estava apenas pautada nos valores morais e cristãos; agora, ela se caracteriza pela pluralidade, fator também perpetuado por questões econômicas. O sistema capitalista permeou valores mundiais e se adaptou rapidamente às mudanças culturais. Quanto maior a pluralidade, maior a quantidade de força de trabalho; quanto maior a diversidade, mais mercados consumidores a serem atingidos.

A crise da família estava relacionada com mudanças bastante dramáticas nos padrões públicos que governam a conduta sexual, a parceria e a procriação. Eram tanto oficiais quanto não oficiais, e a grande mudança em ambas está datada coincidindo com as décadas de 1960 e 1970. Oficialmente, essa foi uma era de extraordinária liberalização tanto para os heterossexuais (isto é, sobretudo para as mulheres que gozavam de muito menos liberdade que os homens) quanto para os homossexuais, além de outras formas de dissidência cultural-sexual (HOBSBAWN, 1995, p.316).

A formulação de leis, que mais reconheciam do que criavam o novo clima de relaxamento sexual em alguns países do Ocidente, consolidou um projeto de cultura pautado no desejo humano. Trata-se de uma ação que também rejeitava “[...] a ordenação histórica e há muito estabelecida das relações humanas em sociedade, que as convenções e proibições sociais expressavam, sancionavam e simbolizavam” (HOBSBAWN, 1995, p. 327).

Fato é que o contexto latino-americano não aderiu de imediato às transformações desencadeadas pelo período: os avanços em algumas políticas sociais ocorreram (e ainda ocorrem) de forma gradativa. As motivações e a busca pelas satisfações pessoais engajaram grupos e movimentos no compromisso político realizado nas ruas. Ponto que abre diálogos com o *slogan* do movimento feminista no decorrer da década de 1960: “O pessoal é político”. Hobsbawn (1995, p. 326) atesta que “[...] o critério do êxito político era o quanto ele afetava as pessoas”.

A revolução cultural de fins do século XX pode assim ser mais bem entendida como o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais. Pois essas texturas consistiam não apenas nas relações de fato entre os seres humanos e suas formas de organização, mas também nos modelos gerais dessas relações e os padrões esperados de comportamento das pessoas umas com as outras; seus papéis eram prescritos, embora nem sempre escritos (HOBSBAWN, 1995, p. 328).

A busca pela representatividade engajou (e engaja) diversos grupos nos espetáculos urbanos. Os desdobramentos do feminismo abordados por Tina Chanter (2011) – e já apresentados no capítulo anterior – indicam a necessidade das permanentes transformações do movimento, em virtude do caráter plural que o vocábulo “mulher” carrega. Tomando-se a metáfora barroca do mundo como palco, pode-se afirmar que a luta cotidiana se dá pelo direito à palavra, característica que também confere visibilidade ao sujeito.

Se, num primeiro momento, o drama expõe as fragilidades de um sistema social opressor que coloca homens sobre mulheres, sua releitura em um desdobramento épico – gênero⁶ retomado e aprofundado por Brecht durante o século XX – atesta que palco e vida se equiparam num jogo cênico despido do ilusionismo; com raízes em Piscator (1968), que ambicionava que a classe operária fosse capaz de se encenar. Tais pontos ressoam na contemporaneidade: o teatro é uma ferramenta para dar voz ao oprimido. A representação do feminino, por sua vez, não ambiciona tomar o lugar do masculino do universal, mas tensioná-lo. *Br-Trans*, espetáculo apresentado no capítulo anterior, é um exemplo disto.

⁶ Anatol Rosenfeld (1985), em *O teatro épico*, traça um panorama do gênero épico ao longo da história do teatro, buscando sua raiz na *República* de Platão e na *Arte Poética* de Aristóteles.

Portanto, diante do contexto traçado, colocam-se como questões a representatividade dos corpos marginalizados e a ressignificação dos valores a ele atribuídos. Qual é a potência da ficção na escritura cênica de corpos socialmente descartados? Que valores estão associados às figurações por ele produzidas? Que aspectos endossam a teatralidade numa política do artifício?

Ao discutir a questão geral da racionalidade da ficção, o filósofo francês Jacques Rancière (2009, p. 53), em *A partilha do sensível*, sinaliza, tomando-se a poesia como exemplo, que nem toda ordenação de ações significa a constituição de um simulacro. Ao tratar da distinção entre ficção e falsidade, ele pontua que “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis”. A ficção é construída de uma coordenação entre atos.

Para Rancière (2009, p. 54), a separação entre realidade e ficção representa também a impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência. É na fase romântica que a linguagem penetra “[...] na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo”.

Contar histórias, desta forma, nos situa Rancière (2009) seria um modo de dar sentido ao universo “empírico” das ações obscuras e dos objetos banais. Numa palestra realizada no Instituto de Investigação Cultural de Berlim, em setembro de 2009, traduzida por Carolina Santos e publicada, sob o título *O efeito de realidade e a política da ficção* (2010), no Brasil, o filósofo questiona as interpretações do “efeito de realidade” em favor de uma sensibilidade mais democrática no fazer artístico. Ele pontua que “[...] o modernismo historicamente significou a construção de uma sensibilidade de igualdade radical, fazendo da arte e da vida a mesma coisa, uma vez que ele tornou todas as experiências equivalentes e conectou qualquer uma delas a toda elas” (RANCIÈRE, 2010, p. 90).

É a nova maneira de tecer histórias, como afirma o filósofo em *A partilha do sensível* (2009), que desdobra a “ficcionalidade” própria da era estética entre dois polos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação. Coloca-se, portanto, em pauta os regimes de visibilidade do que é realizado no fazer estético-político.

Valer-se da ficção para criticar, fazer refletir e historicizar as conjunturas políticas e econômicas era o principal projeto de Piscator e de Brecht. As produções por eles desenvolvidas apontam desdobramentos significativos para a cena contemporânea tanto no fazer cênico quanto na escrita dramaturgica: um realismo não-realista, não imitativo. A própria ideia de real invade e se mistura na cena: em *Br-Trans*, Gisele Almodóvar já afirma

não saber mais onde começa a Gisele e onde termina o Silvero (o intérprete): tanto um quanto o outro são “reais”.

Ponto que também abraça os *corpora* desta pesquisa, pois nas muitas adaptações do conto *Dama da noite*, a personagem sem nome é a voz dos anseios políticos de seus intérpretes (ou do conjunto que eles representam); já em *I am my own wife*, a voz resistente é transformada em dramaturgia para projetar a visibilidade de um corpo impossível nos contextos a que sobrevivera. Neste segundo caso, especificamente, trata-se de uma maneira de dizer livremente o que antes só poderia ser dito mediante um custo, seja moral ou político. É importante ressaltar que a Charlotte, que nos é apresentada, por mais que baseadas em próprias entrevistas, é uma construção de Doug Wright.

Rancière (2009, p. 58) atesta que “o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado”. Desta forma, pensar a formação social de si nos espaços do mundo retoma a impossível dissociação entre real e ficção – se tomarmos a lógica nietzschiana da vida como obra de arte e a metáfora barroca do mundo como palco. Está armado um jogo de tensão, afastamento e aproximação entre opostos, sem que jamais coincidam ou se diferencie totalmente. Assim, a pesquisadora francesa Josette Féral (2015, p. 102) sublinha que “[...] mimese e teatralidade são dois modos fundamentais de funcionamento do ser humano e surgem da própria essência do homem”.

Se o ser humano é capaz de narrar histórias, ele pode narrar a si mesmo como História. Não estaria isso atestado nas entrelinhas da pesquisa apresentada por Hobsbawn (1995) no início deste capítulo? A História é a leitura das ficções que demarcam as trajetórias humanas. Ora, Rancière aponta a constatação de que

[...] a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas. (2009, p. 58)

E quanto à narração de si? Que processos permeiam o processo ficcional quando se tem em foco uma teatralidade do humano? Que regimes de verdade estão inseridos na criação de si e do outro enquanto corpos socialmente descartados? A arte nos propõe uma interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social, sob a visão subjetiva daquele que cria. Daqui, se depreendem dois pontos: o real não é uma alucinação, embora esteja perpassado por ficções; a ficção é propositora de possíveis, ela alarga o campo do real.

Erving Goffman nos é de especial importância nas investigações de uma teatralidade do humano. Em *A representação do eu na vida cotidiana* (2009), ele usa metáforas teatrais para analisar as relações interpessoais. A interação entre os indivíduos evidencia a crença na impressão de realidade dada às pessoas que nos cercam. Como sujeitos estéticos que somos, pode-se afirmar que cada pessoa possui múltiplos desdobramentos de um “eu”; mais ainda: cada face é marcada por um processo, aberto às interpretações dadas pela conjuntura histórica.

A supracitada reiteração de Féral (2015) encontra ressonância nos escritos de Goffman (2009): sempre lemos e representamos papéis. Posto em cena e em signos, o corpo é manipulado para expressar o que o indivíduo gostaria de ser. A necessidade de representar nos habita em todo momento, a qualquer instante. As proposições do sociólogo contribuíram para as artes da performance durante as décadas de 1970 e 1980.

Por trás dessa redefinição da noção de performance e sua inscrição no vasto domínio da cultura, é preciso antes ver um desejo político – muito fortemente ancorado na ideologia americana dos anos de 1980 (ideologia que perdura até hoje) – de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa (FÉRAL, 2015, p. 116).

A democratização no acesso à produção e recepção artísticas é uma das grandes ambições de Rancière. Trata-se da “existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (2009, p. 15). Partilhar o sensível é fazer “[...] ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (2009, p. 16). Proposta que também implica uma ideia de fronteirização: o filósofo chama atenção para o fato de que a ideia de partilha serve também para dividir, na mesma linha de limite.

Ao dissertar sobre uma política da ficção, Rancière (2010, p. 79) coloca que o processo ficcional corresponde a um arranjo de eventos, mas também designa a relação entre um mundo que opera como referente e mundos alternativos. O filósofo aponta não se tratar de “[...] uma questão de relação entre o real e o imaginário”, mas “[...] é questão de uma distribuição de capacidades de experiência sensorial, do que os indivíduos podem viver, e o que podem experienciar e até que ponto vale contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos”. No que tangencia à construção narrativa, o realismo denuncia seus rastros poéticos inscritos na própria realidade, da mesma forma que o artificialismo estabelece a complexidade e o hermetismo na compreensão.

Como complemento a tal colocação, recorre-se à publicação *A partilha do sensível* para fixar a revogação da linha divisória aristotélica entre duas “histórias”: a dos historiadores e a dos poetas, como pontua Rancière (2009, p. 56). O homem é um sujeito social e político, tendo o corpo como ferramenta para dar forma às relações sociais. Da mesma forma que também “[...] é um animal político porque é um animal literário, que se deixa desviar de sua destinação ‘natural’ pelo poder das palavras” (RANCIÈRE, 2009, p. 59-60). Ou seja, a palavra constrói o corpo social, e constrói tanto na ficção quanto na história, agindo mesmo como conexão e distinção entre os mundos. Rancière (2009) nos chama atenção para uma divisão de competências – por exemplo, artista e público –, o que acaba por refundar separações entre o real e o ficcional. Os dois territórios jamais se fundem completamente.

Discussões acerca de uma política da representação nos remetem a corpos dos quais se apropriam os enunciados. Rancière (2009, p. 60) atenta para o desvio que tais enunciados provocam nos corpos “[...] na medida em que não são corpos no sentido de organismos, mas quase-corpos, blocos de palavras circulantes sem pai legítimo que os acompanhe até um destinatário autorizado”. Embora tais enunciados contribuam para a formação de coletivos de enunciação, eles não produzem corpos coletivos: “antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação” (RANCIÈRE, 2009, p. 60).

Tais coletivos de enunciação formados “[...] repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens – em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível” (RANCIÈRE, 2009, p. 60). O processo de escrita é abordado como um ato político, pelo fato de, através dele, o sujeito materializar um gesto que é imbuído de significação: sua representação no mundo. Da mesma forma, pode-se ler a performance, já que seu foco na valorização da ação, mais que a própria representação, é capaz de deslocar sentidos, ressignificar corpos e espaços: a performance inscreve um ser-no-mundo.

Para Rancière (2009, p. 59), “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”. Política e ficção estão entrelaçadas revelando a eficácia de se transformar determinadas conjunturas: na esfera política, os sujeitos são ficções, rotulados em categorias flutuantes e movidos pela máquina binária – homens / mulheres, brancos / negros, centro / margem, homossexuais / heterossexuais.

Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do

fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos *quaisquer*, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão (RANCIÈRE, 2009, p. 59).

Não se toma a subjetivação política através dos traços de identificação imaginária, alerta o filósofo, antes é necessário promover uma desincorporação literária. Trata-se de um processo utópico, onde se busca a “[...] configuração de um bom lugar, de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz, se vê e se diz se ajustam exatamente” (RANCIÈRE, 2009, p. 61). Numa articulação entre utopias e socialismos utópicos, Rancière (2009, p. 62) observa que há tentativas de não “[...] opor a prática à utopia, mas devolver a esta última seu caráter de ‘irrealidade’, de montagem de palavras e de imagens, próprio para reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível”. De fato, a ficção nada mais é do que uma questão de redistribuição e criação de espaços: “as ‘ficções’ da arte e da política são, portanto, heterotopias mais do que utopias”.

O mundo é o espaço de criação modelado pelas estruturas políticas e econômicas que fortemente intervêm no fazer artístico. Tomando a contemporaneidade como espaço, é possível observar contextos de excessos: imagens que prontamente se convertem em objetos de desejo, além da rápida passagem do tempo que afeta a dinâmica das relações. Já não há mais fronteiras: as construções de heterotopias são boas opções contra o homogêneo que se instaura nos espaços.

O pesquisador brasileiro Affonso Ávila nos coloca, em *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (1994), uma questão sobre a paixão do homem contemporâneo pelo barroco no século XVII. Prontamente, ele nos apresenta um possível caminho de resposta, dizendo que ambos – os das duas conjunturas – correspondem ao “[...] mesmo homem agônico, perplexo, dilemático e dilacerado [...]” (p. 26). São traços que os situam

[...] entre a consciência de um mundo novo – ontem revelado pelas grandes navegações e as ideias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os grandes avanços da técnica – e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade – ontem a contrarreforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas (ÁVILA, 1994, p. 26).

Dois caminhos históricos que convergem para uma mesma direção: uma crise de paradigmas. O Ocidente retoma sua fase de incertezas e com ela se reconstrói. No barroco, o

artista tem por ambição a prática de conciliar opostos. A duplicidade desponta como uma saída possível à perplexidade da existência. A expressão do desejo se torna o objetivo da arte: a instabilidade das formas se manifesta no ludismo criado pelo artista na sua produção.

O mundo como palco é uma metáfora que ganha projeção no barroco e é facilmente localizada na shakespeariana *As you like it* (1599), interpretada através dos versos do irônico Jacques – “All the world’s a stage, / And all the men and the women, merely Players”⁷ (ato II, cena VII) – e na obra *El gran teatro del mundo* (1655), um auto sacramental escrito pelo dramaturgo espanhol Pedro Calderón de la Barca.

É curioso atentar para o auto que fora escrito por Calderón de La Barca, uma vez que o enredo nos apresenta um dramaturgo onipotente – Deus – que confere ao mundo o poder de dirigir a cena e aos atores – manifestações espirituais – na interpretação da vida vivida como o próprio espetáculo. Realiza-se, então, uma comédia que reconta toda a história da criação, dividida em três partes: a lei natural, a lei escrita e a lei da graça. Os personagens apresentados possuem características alegorizantes, sendo até opostos: o Rei e o Lavrador, o Pobre e o Rico, a Beleza e a Religião. Todos deveriam interpretar os papéis fazendo importantes escolhas como tais personagens, de modo que apenas no momento da morte saberiam se estavam destinados ao paraíso ou ao inferno em virtude dos caminhos em vida escolhidos.

O enredo apresentado por Calderón nos coloca frente a uma estética preocupada com os estados de espírito e um estilo de vida. Ávila (1994) situa a releitura do fenômeno complexo nomeado barroco, cujas manifestações artísticas visavam a uma expressão sublimadora, em uma contemporaneidade também preocupada com as angústias desencadeadas pelo tempo descontrolado e pelas transformações excessivas. É certo que a releitura da estética promovida por nosso tempo aponta para um outro enfoque dada a dinâmica do próprio processo de criação em si. De todo modo, como se avaliar as contradições da contemporaneidade numa retomada do passado em diálogos com o próprio tempo presente?

Ávila (1994, p.60) analisa que o barroco já não representará então apenas um estilo artístico, mas também “[...] uma sistematização de gosto que se reflete em todo um estilo de vida, um estilo portanto global de cultura e de época para cuja síntese o lúdico poderá, sem o risco da especiosidade, ser tomado como categoria crítica”. O jogo proposto na forma barroca

⁷ Na minha tradução: O mundo é um palco, / E todos os homens e as mulheres, apenas atores.

argumenta através de composições multifacetadas e de deslocamentos, pois o aturdir desponta como chave da criação, rompendo os limites para manifestar um estado de crise.

O artista do barroco não se aliena ao jogar, porquanto o jogo se torna o seu instrumento de rebeldia, de libertação, de afirmação perante a realidade que quer sufocá-lo e anular, pela pressão histórica, a sua plenitude de ser no mundo. É em contrapartida a essa realidade que ele tenta fundar uma outra que será a da sua própria criação, isto é, a autônoma realidade da arte (ÁVILA, 1994, p. 73).

Se dos modos de ficção e de uma potência do sensível, partimos para os modos de composição pelo esfacelamento das formas, chegaremos a um ponto comum: a política da arte. De todo modo, as proposições estéticas estão centradas no sujeito que busca em si razões para um fazer artístico de forma a partilhar um sensível comum. Ora, se tomamos como base o entrelaçamento contínuo entre arte e política, é premissa deste trabalho que a estética da existência carrega em seu bojo o encenar-se como escrita da história nos palcos do mundo.

A noção de jogo nos remete a um constante “fazer-se” do sujeito como obra de arte, cuja performance açambarca “[...] todas as formas de manifestações teatrais, rituais, de divertimento e toda a manifestação do cotidiano” (FÉRAL, 2015, p. 116). A arte está inscrita no domínio político do cotidiano, estabelecendo os jogos que demarcam a face barroca do sujeito contemporâneo. Para tanto, toma-se o jogo para o homem barroco, de acordo com Ávila (1994, p. 30-31), como algo “[...] sensível ao dilaceramento humano, [...] a saída instintiva que teve para deter, ainda que ilusoriamente, o lento escoar de sua situação absurda no mundo”. Tendo em vista que, este artista, procede em seu jogo criador em face de um “[...] verdadeiro descascamento, a um desnudamento da realidade, fragmentando-a em detalhes e minudências até então inapreendidos, ele [o artista] não o fez em detrimento de um universo totalizado que deve ser o objeto artístico, mas como forma de adensamento de sua arte”.

Se o jogo é revelado como uma saída instintiva para o homem barroco, o que, muitas vezes, ressalta sua condição dualística, a capacidade de reinventar a arte através de um conjunto de incertezas pode nos apontar para um amadurecimento despertado na arte moderna. Ávila (1994) observa que nós aprendemos com o modernismo a reatar as linhas de tradição da inventividade e da abertura de formas a que nos legou a arte barroca.

Ainda tomando como ponto o palco do mundo, desdobra-se o “recriar-se” num jogo dualístico que remonta à encenação dentro da encenação, o teatro que se desdobra dentro do próprio teatro. Neste ponto, evidencia-se o contexto da atualidade permeado pelo acúmulo de imagens que correspondem aos símbolos, máscaras, simulacros, e demais aspectos que remetem à fluidez das identidades, corpos e afetos.

O travesti é a perfeita manifestação do homem contemporâneo para a sensação de inconclusão de seu período. É uma imagem política que cambia formas, máscaras e performances no jogo “aparência-verdade” de um tempo focado no deslocamento dos signos sólidos. “Produzir-se” em imagens para ressignificar corpos passa a constituir um projeto político na formulação da política das identidades.

Pelos palcos do mundo, os travestis se montam e transitam partilhando novas formas de ser. São mulheres porque assim se sentem e que, numa resistência à imposição binária, escolhem ser. Portanto, ao se tratar de uma divisão de corpos masculinos e femininos, têm-se, atualmente, nomenclaturas que designam homens e mulheres, transgêneros e cisgênero. Esta última é utilizada para indicar a concordância das pessoas com o sexo de seus corpos no nascimento.

Privilegia-se aqui, porém, a denominação “travesti”, de modo a reafirmar uma política identitária pautada sob um viés artístico. Não se trata de uma ficcionalização do real, mas a criação de um real que, por ser artifício, não é menos real. A lógica do artifício é aqui tratada através da imagem de um ator-travesti lido nas personagens que integram os *corpora* deste trabalho.

Um corpo feito de transitoriedades entre gêneros, identidades e sexualidades: a metamorfose se revela numa crítica aos padrões impostos por uma moral rígida e opressora. Nos palcos da vida, o travesti luta por espaços e pelos modos de tornar visível a sua voz. Enfatizar a imagem do ator-travesti enquanto personagem deste trabalho implica adotar a apropriação de um corpo-outro como matéria dramatúrgica. Trata-se de um processo de forte teor político, tendo por escopo a estetização de uma vivência designada aos espaços abjetos da ordem social. Através da arte, cogita-se partilhar a luta pela sobrevivência em contextos de exclusão e violência. A arte é capaz de tornar visível aquilo que só o preconceito invisibiliza.

E ao projetar-se como arte, o travesti esfacela a inteireza dos signos predeterminados, reconstrói-se em corpos lapidados pelo imaginário do que se deseja ser. Retoma-se o entrelaçamento entre ficção e realidade para reafirmar a certeza do “eu sou” como uma construção. Como já mencionado, nada mais que um jogo, no qual o teatro que se desdobra no próprio teatro, unificando os pontos “ator” e “travesti” no processo de criação (e de recriação).

Desestabilizando as amarras identitárias, os travestis libertam os corpos da discursividade heteronormativa e patriarcal. Eles se valem do próprio binarismo para por em xeque as incoerências que circundam noções de masculinidade e de feminilidade. Tornam-se

mulheres pela subversão das representações sociais, assumindo o corpo como um campo de batalha em prol da dignidade de uma existência plural para além do próprio corpo.

As referencialidades masculino e feminino são postas no jogo de modo a desconstruir as normas de gênero, ressignificando códigos socioculturais. “Jogar” é o próprio ato político do ser inserido no processo do “tornar-se”, uma vez que a confusão nos padrões hierarquizantes reivindica a própria humanidade do sujeito, transformando-se numa estratégia de luta por direitos e conquistas sociais.

A prática de “travestir-se” na cena teatral coincide com as primeiras manifestações teatrais que se tem no Ocidente⁸. A interpretação de personagens femininas por homens era uma prática comum do teatro grego até o elisabetano. Muitos homens acabavam se especializando na interpretação de papéis femininos. Costuma-se considerar que, a partir do século XVI⁹, pelo processo de profissionalização de atores com o surgimento da *Commedia dell’Arte*, as mulheres puderam ter sua inserção nos palcos trabalhando como atrizes.

Muitas mulheres são apresentadas como pioneiras no exercício cênico no Ocidente, dentre elas Thérèse du Parc¹⁰, também chamada de *la Champmesle*, intérprete de *Phèdre*, de Racine, também a italiana Isabella Andreini¹¹, no período entre 1562 e 1604; e, outra francesa, Marie Vernier¹², entre 1590 e 1619, tendo algumas atuações até chegar ao Hôtel de Bourgogne.

No Brasil¹³, as formações de grupos teatrais ocorreram por volta do século XVIII com a intensificação das representações feitas em praças ou em casas destinadas a apresentações cênicas. A atividade teatral era exercida pelas pessoas das camadas populares e, devido ao preconceito construído em torno de tal atividade, havia determinadas restrições à presença de mulheres nos tabladados. O termo “travesti” passa a designar os homens que interpretam as personagens femininas para preencher as lacunas deixadas pelas restrições. As comédias de costumes brasileiras invadem as dramaturgias na segunda metade do século XIX, apresentando caricaturas que confrontavam toda a moralidade social. Em razão da predominância do tom popular nas dramaturgias, os desejos e a sexualidade adentram o espaço cênico ressaltando o tom transgressor da comédia.

⁸ Ver BERTHOLD (2000).

⁹ Ver CARLSON (1997).

¹⁰ <<https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/3262>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

¹¹ <<https://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/BIOS/A0003.html>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

¹² *Galerie Historique des acteurs du théâtre français depuis 1600*. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?id=jamLpYqFlwsC&pg=PA4&dq=Marie+Vernier+actrice&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwifhqvskK7QAhWID5AKHYyFAWkQ6AEIJAA#v=onepage&q=Marie%20Vernier%20actrice&f=false>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

¹³ Para informações mais completas, ver MAGALDI (2004) e FARIA (2001).

A prática teatral acompanha as transformações sociais. O teatro transmuta tempos e espaços, alimentando a necessidade de resistência do ser humano em contextos de extremos. É uma criação humana, que parte do ser e com o ser se desdobra: a arte teatral é um modo de viver.

Numa constante reinvenção, o sujeito se produz em imagens fluídas que sempre retomam a máquina binária – ainda necessária na esfera política – para mudar determinada conjuntura em favor de direitos que asseguram suas existências. Aqui dois pontos nos interessam: 1. A produção de imagens descartáveis – a dança das máscaras sociais – na luta pela visibilidade; 2. Como a ideia de jogo pode compor sensíveis na visibilização de corpos descartáveis (abjetos)?

Para tanto, faz-se necessário uma retomada às proposições de Goffman (2009) que investiga na pluralidade do “eu” a multiplicidade produzida nas interações sociais. Uma das faces desse “eu” é chamada de cínica pelo sociólogo por não acreditar na sua própria atuação ou na crença do interlocutor nela. O travesti não visa ao engano: ele não precisa insistir no convencimento do que é. Sendo assim, também não visa à verdade: é uma existência estetizada, performatizada. O que, aliás, distingue-se tanto da cena teatral quanto da performance, embora uma e outra trabalhem justamente tensionando fronteiras. Vida espetacularizada não é o mesmo que espetáculo.

E no contexto em que as interações sociais são culturalmente construídas, Goffman (2009) atenta para o fato de o ser humano estar engajado em regular sua própria conduta e a interação através da performance. A impressão que se faz sobre si é fruto de uma observação que se tem sobre a fala do outro. Ora, a constante associação do travesti à marginalidade é fruto da quebra de expectativa gerada na interação. Trata-se de um corpo que não atende ao que é socialmente desejado. No entanto, o agravante se dá pela tentativa de aproximação com a imagem feminina, culturalmente posta como frágil, subalterna e dada ao prazer masculino.

Segundo as observações de Goffman (2009), a impressão formada no encontro é fruto de um jogo realizado na troca. As expressões “emitida” e “transmitida” estão submetidas à performance realizada na interação. A associação entre fala (governável, intencional) – expressão transmitida – e ação (movimentos produzidos no instante da ação; na maioria são incontroláveis) – expressão emitida –, aliadas aos sinais fixos (faixa etária e sexualidade) e transitórios (expressões faciais) produzem a imagem que se almeja de si. Assim como no jogo cênico, o participante da interação acessa as informações disponibilizadas pela cultura para “construir-se”, evidenciando os pressupostos que apontam para uma teatralidade do humano. Por se tratar de uma prática tão inerente ao ser, atenta-se, na composição do jogo cênico, para

a noção de teatralidade, que se estabelece no próprio evento, como avaliada por Josette Féral (2015, p. 92-93):

[...] temos nessa dupla polaridade (eu-real) as “interfaces” fundamentais de toda a reflexão sobre a teatralidade cênica: seu lugar de emergência (o ator) e seu ponto de finalização (a relação que institui com o real). As modalidades de relação que se estabelecem entre os dois polos são dadas pelo jogo, cujas regras têm a ver, ao mesmo tempo, com o pontual e o permanente. Na verdade, os percursos entre esses dois polos podem ser variados, mas não obrigatórios. Eles organizam as três modalidades da relação que definem o processo de teatralidade e que pode envolver o conjunto do teatro respeitando as mudanças históricas, sociológicas ou estéticas: o ator, a ficção e o jogo.

O diálogo entre os teóricos – Goffman (2009) e Féral (2015) – se estabelece pela estruturação das relações humanas. O modo teatral no que tange ao “compor-se” com o espaço e as maneiras de “expressar-se” em linguagens (verbal e corporal) toca na política do sensível rancièriana: sempre há um comum a ser partilhado e refrenteirizado. Nos caminhos costurados para visibilizar o que se partilha, encontram-se os palcos do cotidiano. Palco e vida se confundem para que o “fazer dramaturgico” aconteça e para que a ficção traga à consciência a reflexão sobre o espetáculo da vida.

Desprendido da necessidade de iludir, o espetáculo contemporâneo se põe a revelar o próprio humano. A capacidade de “encenar-se” almejada no teatro político de Piscator (1968) revela a potência dos jogos cênicos que abrem diálogos entre raças e classes. O jogo embaralha os códigos sociais, fazendo com que o ator-performer recomponha os arranjos em deslocamentos dos significados socialmente instituídos. O oprimido conquista os espaços e visibiliza sua voz, desconstruindo os sistemas opressivos imperantes nas estruturas sociais.

Assim como na interação cotidiana, o palco reforça as transgressões. Aqui nos interessam os abalos que estilham a normatividade de gênero. Se antes, nos palcos, a interpretação de papéis femininos por homens não tinha por escopo a crítica sobre a marginalização de um hibridismo identitário, hoje o travesti assume o espaço cênico para falar de si. O ato cênico se reforça em bases políticas.

Tomando-se a política como elemento motivador, os sujeitos relegados à marginalidade emergem nos palcos teatrais do século XX. Dentre as inúmeras questões abordadas em contextos diversos, o trato da sexualidade aparece entre as narrativas de muitos dramaturgos e, até mesmo, nos signos cênicos dispostos pelos encenadores. As prostitutas, os homossexuais e os transgêneros adentram os espaços para corporificar uma voz outrora invisibilizada; é problematizada a existência de corpos relegados à zona de abjeção da vida social.

As noções de sujeito são discutidas pelo corpo que confronta a solidez de um sistema binário. Tais significados são deslocados pela transitoriedade do corpo em atos performáticos. Tal descolamento ressalta o caráter político das apresentações que tomam por escopo as leituras do corpo dentro de uma excludente engrenagem social. O lugar de fala é reivindicado, resta agora optar-se por meios e modos de visibilizar o discurso dos corpos-outros.

A transgressão de um “fazer teatral” ocidentalmente cristalizado é fortemente marcada na tradição de rupturas ocorridas com o advento da modernidade. A própria ideia do drama moderno, cujas raízes são consolidadas, desde o Renascimento, com a absolutização de uma forma fechada e completa e também pautadas na reprodução das relações inter-humanas, entra em crise, nos pontua Szondi (2011). Tal modelo se demonstra incapaz de dar conta das questões que envolvem a encenação e a subjetividade. A estrutura do modelo dramático ganha contornos cênicos diferenciados, subvertendo a lógica de um eterno presente estabelecido em esquemas dialógicos.

As dramaturgias modernas têm sua estrutura marcada por uma confrontação – questionamentos – com os fenômenos que reforçavam a normatividade estrutural do drama clássico. Szondi (2011) lista alguns representantes do período, dentre eles destacamos dois já abordados no capítulo anterior deste trabalho: Ibsen [1828-1906] e Strindberg [1849-1912].

Como já fora exposto, nas entrelinhas do ensaio anteriormente apresentado de três obras de Ibsen, a técnica analítica faz emergir uma grande intensidade temática, principalmente, no resgate de uma verdade escondida na interioridade do ser. É na interioridade que repousam os motivos das decisões tomadas, “[...] nela se esconde seu efeito traumático, que sobrevive a toda mudança externa. É nesse sentido tópico, e não só temporal, que a temática de Ibsen se furta ao tipo de presente exigido pelo drama” (SZONDI, 2011, p. 37). Em outro extremo, surge Strindberg que, ao desenvolver o “drama subjetivo”, privilegia a captura do esboço de uma vida anímica, que insiste em se manter oculta. Em Strindberg, “[...] o solo em que ela [a literatura dramática] deita raízes é a autobiografia, fato que transparece não só em suas referências temáticas”. Além desta observação, Szondi (2011, p. 46) complementa que “a própria teoria do ‘drama subjetivo’ parece nele coincidir, em seu projeto de literatura do futuro, com a teoria do romance psicológico (a história do desenvolvimento da própria alma)”.

Desta forma, as técnicas apresentadas nesse período de crise do drama nos servem como ponto de partida para investigar a construção de imagens femininas em cenas construídas a partir de existências, por si só, teatrais. Ora, a predileção por partir de Ibsen e Strindberg se dá pelo tratamento da temática feminina bastante destacada nas suas produções

– como visto no primeiro capítulo. Porém, o fato que não se pode negar é o rearranjo estrutural do fazer teatral promovido na conjuntura da luta de classes. A possibilidade de um “falar de si” proporcionada pelo teatro político de influências piscatorianas nos é de maior interesse no tratamento dos *corpora* selecionados para esta pesquisa.

De todo modo, a intromissão na vida cotidiana capturada pelas novas formas de construção dramaturgica, também reverberadas no fazer teatral contemporâneo, nos coloca diante da abertura cênica aos seres relegados ao submundo da vida social. Assim, o travesti adentra a cena contemporânea, não para se assumir “heroína” em virtude de uma sobrevivência ou resistência, mas para confrontar o público no seu próprio preconceito e hipocrisia. A figura também surge para expor a podridão do sistema e do homem, em jogos que ironizam a exclusão mantida por sujeitos que direta ou indiretamente reproduzem a lógica imperante.

Os corpos em cena performam o “eu” cotidiano analisado por Goffman (2009), seja na crença do papel desempenhado, seja no cinismo empreendido como modo de enganar o público para o que acredita ser o bem de sua comunidade. O sociólogo ressalta, porém, nosso traço instável, o que nos leva à criação de ciclos que intercambiam entre a crença e a descrença.

Ademais, atenta-se para a fragilidade de uma impressão de realidade desenvolvida na representação. A imagem do travesti, nas cenas expostas, muitas vezes, opta pela revelação de sua crueza, seu estado humano em matéria bruta. Este ponto muitas vezes toca no conflito analisado por Goffman (2009, p. 58) no que tange às escolhas feitas durante a representação: “A coerência expressiva exigida nas representações põe em destaque uma decisiva discrepância entre nosso eu demasiado humano e nosso eu socializado”.

Portanto, os corpos em performance abordados nos *corpora* aqui apresentados, visam ao reconhecimento da legitimidade de vivências empreendidas numa política do artifício. Enfatiza-se, portanto, o travestimento como um meio de crítica, subversão e parte fundamental de um fazer estético-teatral. Ponto que nos é de fundamental pertinência reside na problematização do sistema excludente que produz corpos à margem da vida social.

Discutir o próprio mundo como um palco, nesta secção, nos obrigou à retomada de algumas lacunas abertas no primeiro capítulo deste trabalho para reforçar a própria construção histórica como uma ficção. O discurso ranciêrino aqui tratado nos remonta a uma política da estética travada nos regimes de visibilidade empreendidos pelos “modos de fazer” vigentes na emergência das lutas sociais, com especial destaque para emancipação feminina. Ora, partir das conquistas ambicionadas pelas lutas das mulheres é fundamental para compreensão da

política de gênero reclamada nas leituras que visam desconstruir enraizadas certezas ocidentais sobre os papéis de gênero.

A história factual nos é pertinente na medida em que as transformações por ela veiculadas esboçam releituras da construção da categoria “mulher”. As mudanças desencadeadas no deslocamento dos padrões coletivos / individuais promovem a formação de novas subjetividades e, conseqüentemente, novos coletivos.

Neste contexto, inserimos a figura do travesti como forte elemento de crítica e apelo social ao entendimento de um modelo de feminilidade que reclama o direito à voz e à visibilidade também na luta por direitos sociais que assegurem sua existência. Resta-nos, portanto, retomar o artifício como política para se ler a inserção desta figuração do feminino nos palcos, perfazendo o caráter de denúncia social e do descolamento de significados culturalmente atribuídos ao “ser mulher”.

Inicia-se, desta forma, um jogo de *damas*, privilegiando as estratégias de visibilidade e sobrevivência de grupos sujeitos à regra de um jogo social excludente. O conto *Dama da noite* de Caio Fernando Abreu ganha releituras para o palco, pautadas em reconfigurações da caixa cênica para expor o caráter crítico, fictício e social das adaptações. O caráter de denúncia na narrativa do escritor gaúcho é ressaltado e, através do artifício subentendido na obra, é esboçada uma política do ser que se manifesta pelos corpos e que se revela em personagens conscientes de suas posições, num jogo que intercambia limite e transgressão.

2.2 O jogo de *Damas*

As engajadas críticas, que marcaram a juventude no movimento de Contracultura nas décadas de 1960 e 1970, no Brasil, encontram um ponto de esgotamento no fim da década de 1980. Caio Fernando Abreu denota o esvaziamento do projeto contracultural e a sua não substituição por novos ideais em suas produções jornalísticas e literárias no período supracitado.

A publicação do livro de contos *Os dragões não conhecem o paraíso*, em 1988, carrega doses de uma experiência metropolitana que se desfaz na recomposição de sentidos e busca de afetos. Existe a constante necessidade de se construir algo novo, principalmente no período denominado como “ressaca contracultural” por Cyro Roberto de Melo Nascimento,

na dissertação *Homoafetividade e abertura política em contos de Caio Fernando Abreu* (2014).

Nascimento (2014, p. 108) nos pontua que o esvaziamento da experiência de geração e a busca pela construção de algo novo, que cercam as personagens de Caio, aparecem entrelaçados aos “[...] novos dilemas que marcariam os anos 80, especialmente o surgimento de um novo inimigo, não mais a ditadura, mas o vírus da AIDS”. Seja pela doença real manifestada pelo vírus ou pela paranoia de contraí-la, “ao sonho contracultural do sexo livre sucedera-se o pesadelo do amor que mata, da perspectiva de morte trazida pela realização do desejo” (NASCIMENTO, 2014, p. 109).

O conto *Dama da noite* é a expressão do isolamento, da exclusão, da indefinição: “a narrativa denuncia uma moral sexual que se ampara primordialmente nos frágeis limites que separam masculino e feminino” (NASCIMENTO, 2014, p. 97). Noções cercadas pela naturalização dos discursos reiterados sobre a sexualidade. Neste ponto, as contestações dos valores morais levantadas pelos jovens do movimento de Contracultura já ensaiavam uma abertura à flexibilização de padrões sociais vigentes, embora permaneçam as incertezas de um novo mundo que se abre com a democracia, “já que os seres amados não conheceriam o paraíso, ou estariam mergulhados na correnteza do revolto mar aberto” (NASCIMENTO, 2014, p. 117).

Este novo mundo está mergulhado no medo, na solidão, nas incertezas dos afetos... A condição humana trazida às páginas na figura da *Dama* é posta em jogo para visibilizar existências à margem. A dama de Caio ressalta os traços existenciais dos corpos dispostos numa balança a pesar quem é mais ou menos humano.

Sua existência ali é mais alegórica que integrativa, como quarentona solitária e mal amada que encontrou um espaço em que pode ser tolerada, mas não desperta o desejo de amizade ou atenção de mais ninguém, além de seu jovem interlocutor que parece mais ter sido tragado por sua verborragia, sem poder se desvencilhar dela (NASCIMENTO, 2014, p. 99).

Limite e transgressão são marcadamente acentuados na narrativa *Dama da noite*, de Caio Fernando Abreu. O conto é construído numa estrutura de monólogo, embora haja constante menção a um interlocutor, referido como “boy” na narrativa. Em virtude de a protagonista deter a palavra, o leitor é diretamente convidado a conhecer sua perspectiva de vida, sua visão de mundo, bem como as experiências e frustrações relatadas. Um ser sem nome e que fala de si.

Conhecida como dama da noite, ela habita a noite e se coloca como espectadora, fora do movimento da vida, como se tivesse desaprendido a linguagem de outras pessoas, incapaz de ganhar um passe para a roda-gigante que agrega toda a dinâmica social. Por não se encaixar no contexto social, ela se coloca à margem, descrevendo os limites de uma vida inconformada, de sonhos desfeitos, marcada pela constante inquietação: “a roda? Não sei se é você que escolhe, não. Olha bem pra mim – tenho cara de quem escolheu alguma coisa na vida? [...] Quem roda na roda fica contente. Quem não roda se fode. Quem nem eu, você acha que eu pareço muito fodida?” (ABREU, 2014, p.128).

A narrativa de Caio apresenta forte teor dramaturgício. Não é à toa que, entre os anos de 1993 e 2013, assistiu-se a muitas adaptações da *Dama da noite* para o teatro e para o cinema. Fato que nos chama atenção é a insistente leitura da personagem-título como um travesti. Os trechos do conto indicam ao leitor expressões no gênero feminino, utilizadas por uma personagem de meia idade que relata suas diversas experiências noturnas na vida.

As leituras indicadas pelas adaptações evidenciam traços sutis e marcantes de uma experiência homoafetiva e, até mesmo, homoerótica. Antonio Peterson Nogueira do Vale (2015, p. 15) chama atenção, no artigo *Desejo e prostituição: a literatura de Caio Fernando Abreu e o cinema de Pedro Almodóvar*, para uma análise mais detalhada que pode nos levar à conclusão de que “[...] se trata de um travesti fora do circuito da engrenagem da vida que dá pouca atenção a esse mundo – embora queira participar dele”. Além disso, a escrita apresenta uma estrutura politizada, além de peculiaridades pertinentes ao evento cênico, pontos que são constatados na observação de Duílio Pereira da Cunha Lima (2013, s/p)

Ironicamente, diferente da vida, no conto quem tem voz é quem está fora da roda. Um discurso monológico, e não é por acaso que esse conto já recebeu várias adaptações para o teatro e para o cinema. Sua fala, que reflete o cotidiano das ruas com gírias e expressões próprias de grupos subalternos que pouco tem a perder, está repleta de sarcasmo e dureza para revelar a realidade de quem está fora da roda ou, mesmo, para desmascarar a aparente felicidade dos que giram nessa roda gigante. Para o garoto nenhuma palavra, apenas a revelação do receio de um escândalo, do seu medo de tocar outro corpo, de se aproximar do outro numa sociedade já assustada com a ação devastadora do vírus da AIDS, uma espécie de fantasma que ronda grande parte dessa narrativa. A doença é tão assustadora quanto a própria personagem central que, numa espera semelhante à dos personagens beckettianos, acredita na vinda do Amor verdadeiro que não está no seu interlocutor, nem nos demais ocupantes daquela roda viva.

Ademais, se nos ativermos fixamente aos relatos da personagem, observaremos um aguçado teor sexual que indica o aproveitamento de uma vida íntima outrora vivida sem os medos das contaminações virulentas que marcaram a década de 1980. “É uma aparente

prostituição a referência implícita na voz elíptica dessa personagem que, em alguns momentos, vai mostrar a força de sua identidade sexual” (VALE, 2015, p. 5).

As adaptações realizadas pelo *Coletivo As Travestidas* (2002), pela *Cia. Drástica* (2007) e por Luiz Fernando Almeida e André Lehaun (2013) delegam a voz a um travesti que relata seus desejos e suas amarguras. São trabalhos que ressaltam a humanidade de um ser humano que está por “fora da roda da vida”. Vale (2015, p. 5) sublinha o tom de recusa da personagem-título, ela se nega “[...] a fazer parte de uma comunidade da qual não consegue se desvencilhar facilmente. Ela está ligada, ainda que pela negação, à roda que parece denotar a cultura dominante, e, por isso, rejeita os marginalizados e apaga identidades”.

E fora da roda, a personagem marginalizada reverbera as vozes dissonantes que rompem com o medo da morte provocado pelo aparecimento da AIDS, vulgarmente espalhado pelo discurso midiático, “[...] na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata” (ABREU, 2014, p. 130). A doença é construída pelos instantâneos imagéticos do discurso midiático. Mas o que seria o amor em meio a um império do efêmero? Não é à toa que o objeto de busca da misteriosa dama é grafado com letras maiúsculas: “O Verdadeiro Amor” (ABREU, 2014, p.135).

Retomando uma aparente prostituição referida por Vale (2015), pode-se apontar para dois traços importantes privilegiados nas adaptações: a questão do valor de um corpo que pesa e a leitura de uma imagem feminina produzida em espaços noturnos. Sabe-se que a prostituição é uma atividade que implica oferta e demanda, porém o estigma recai somente sobre aqueles que oferecem o corpo. Na relação amor e prostituição, o risco surge como possibilidade; as leituras benjaminianas sobre as representações de tais elementos, nas galerias de artes parisienses do século XIX, ressaltam:

De fato, a revolta sexual contra o amor não tem origem apenas em uma vontade fanática, obsessiva de prazer, mas pretende ainda submeter a natureza e conformá-la a esta vontade. Ainda mais nítidos se tornam os traços em questão, quando se considera a prostituição não tanto como um elemento antagônico ao amor, mas sim como a sua decadência (sobretudo na forma cínica praticada nas galerias parisienses, no final do século). O aspecto revolucionário desta decadência se insere, então, espontaneamente, na decadência das galerias (BENJAMIN, 2000, p. 242).

As observações captadas pelo filósofo em tal período denotam as raízes históricas de um esvaziamento dos sentimentos e das relações em virtude da consolidação de um sistema econômico, pautado em novos modos de produção. Para Benjamin (2000), as representações da prostituição manifestam um caráter revolucionário da técnica, em termos criativos e simbólicos: o duelo entre amor e sociedade é resolvido no âmbito do risco, desembocando em

uma espécie de venalidade do sentimento. “Sobre a função dialética do dinheiro na prostituição. Ele compra o prazer e, ao mesmo tempo, se torna a expressão da vergonha” (BENJAMIN, 2000, p. 240).

O filósofo associa o prazer comprado pelo sexo aos riscos trazidos pela ordem econômica capitalista. “Todo o desenvolvimento econômico moderno tem a tendência a transformar a sociedade capitalista cada vez mais numa gigantesca casa de jogo internacional” (BENJAMIN, 2000, p. 247). Ponto que desperta para o fato de ser tal sistema excludente (que, ainda na contemporaneidade, determina quais pessoas podem girar na roda da vida) também estruturado nas mesmas bases daquilo que marginaliza: a prostituição.

Trata-se de um jogo, no qual se ganham e se perdem capitais em consequência de acontecimentos que permanecem desconhecidos, numa intensa volúpia vertiginosa; um jogo corpo-a-corpo com o destino. Tanto a prostituta do século XIX quanto as prostitutas da contemporaneidade (entre elas, o travesti) expõem a principal mercadoria em jogo: o comprador. “O amor pela prostituta é a apoteose da identificação de si mesmo com a mercadoria” (BENJAMIN, 2000, p. 266). E, contraditoriamente, como um poder sobre o corpo que se vende. Interessante é o jogo, uma vez que toda a ilusão contemporânea é construída à base do risco.

[...] e o que é o jogo, senão a forma de provocar, num segundo, as modificações que o destino, de ordinário, só produz em muitas horas e mesmo muitos anos, a forma de reunir apenas num só instante as emoções esparsas na lenta existência de outros homens, o segredo de viver toda uma vida em alguns minutos [...]? (BENJAMIN, 2000, p. 248-249).

A noção de jogo que envolve o erotismo pressupõe uma imagem: a feminina. Aponta Benjamin (2000, p. 241) que, no século XIX, o jogo social do erotismo girava em torno de uma questão: até onde pode ir uma mulher digna sem se perder? Uma das grandes marcas da cultura ocidental é o forte controle exercido sobre a sexualidade feminina – como já apontado no primeiro capítulo. A proibição da mulher de viver seu desejo e prazer sexual, associando a uma prostituta aquela que tem muitos parceiros. Ou seja, quanto mais se reprime o desejo, mais valor um corpo adquire. Ao tratar do objeto erótico, Georges Bataille (2004, p. 201) salienta que o erotismo, que se tornou um pecado, sobreviveu mal à liberdade de um mundo que não mais conhece o pecado. Para ele, o erotismo se exprime pela posição de um objeto de desejo.

[...] o erotismo, que é fusão, que desloca o interesse no sentido de uma superação do ser pessoal e de todo o limite, é contudo, expresso por um objeto. Estamos diante desse paradoxo: diante de um objeto significativo da negação dos limites de qualquer objeto, diante de um *objeto erótico*. [...] um homem pode muito bem ser o objeto de desejo de uma mulher tanto como uma mulher é o objeto de desejo de um homem. Contudo, a iniciativa da vida sexual costuma ser a procura de uma mulher por um homem. Se os homens têm a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar o desejo dos homens. [...] Elas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens (BATAILLE, 2004, p. 203).

Ora, numa rápida retomada às dramaturgias *Senhorita Júlia* (Strindberg, 1888) e *A dama do mar* (Ibsen, 1888) – já apresentadas no capítulo anterior, não fica subentendido o forte teor erótico na construção da imagem feminina? Além disso, também não se subentende que elas se põem como objeto ao desejo masculino? Enquanto uma se excede na vivência do próprio desejo (Júlia), a outra o catalisa nas ondas do mar, sempre assombrada pelo retorno de um estrangeiro que poderia violá-la a qualquer instante (Elida Wangel).

Um dos traços que marcam com maior frequência a associação do travesti, na contemporaneidade, com o exercício da prostituição se deve a uma escala de valor atribuída ao próprio corpo: como se o travesti fosse uma figuração do feminino de menor valor. Posição esta culturalmente respaldada pelo imaginário ocidental sobre a mulher: tudo que é ligado ao feminino se presta como objeto do prazer masculino. Bataille (2004, p. 204) afirma que “não existe uma prostituta em potencial em cada mulher, mas a prostituição é a consequência da atitude feminina. Na medida de seus atrativos, uma mulher está exposta ao desejo do homem”.

Rejeitada pelas instâncias escolar e familiar, restam a rua, as calçadas e as noites para o travesti. Se nas instituições sociais, o travesti está sujeito à violência simbólica, na rua, ele pode se recriar e estabelecer novas redes afetivas e, também, de objetificação de si mesmo. A rua é o lugar em que “ela” pode ser o que quer ser. Na rua, “ela” encontra o valor do seu corpo no valor do programa. O travesti é, então, marcado por dois estigmas: da homossexualidade e da prostituição.

De fato, a solidão e a transgressão expressas na narrativa de Caio indicam uma leitura coerente da personagem-título de *Dama da noite* como um travesti. Mas quem seria essa dama da noite? Essa voz que fala de si e que, ao mesmo tempo, no seu discurso, ressoa as angústias de vozes-outras? Trata-se de um ser destituído de uma identidade, talvez até de um ser habitante de um corpo-abjeto, ridicularizado por aqueles que surgem na luz do dia. Para ela, apenas resta a noite, a margem, a solidão.

Tem-se a fragmentação de um indivíduo em constante oposição a uma massa homogênea. Indivíduos que vagam pela noite, que cogitam a possibilidade de se pagar pela

companhia. O efêmero é intenso, reflexo de uma busca transformada em nada pelo cotidiano das grandes cidades. A partilha das frustrações é feita num bar, à procura de doses sinceras de afeto como elemento gerador de mudanças efetivas para um mundo corrompido, um lugar nenhum cujos habitantes estão presos em uma roda-gigante, forçados a seguir o fluxo da ilusão de uma estabilidade.

Tal contexto, retomado pelo evento cênico, se apresenta como possibilidade de leitura das relações humanas, transgredindo barreiras socioeconômicas e socioafetivas. A narrativa de Caio se desdobra em duas questões no evento cênico: o que é ser humano? Qual é o lugar dos afetos nas inclinações contemporâneas?

O ser humano, na narrativa, é de certo modo fragilizado, embora resista pela transgressão. Há uma representação transgressora do amor que rompe com o pressuposto binário das concepções de homem e de mulher. Quando a sexualidade do interlocutor é trazida ao discurso, ela é abordada de maneira natural, como o que é inerente ao ser. Traços de um projeto também empreendido em outras obras do escritor gaúcho. A força do desejo permeia as reflexões e outras vozes começam a se inserir nas falas da protagonista.

Embora compartilhe o mesmo espaço que a narradora, o interlocutor tem sua função marcada na narrativa: ele é aquele que não atenta “ao cheiro molhado que as pessoas têm nas virilhas quando tiram a roupa”, aquele que “já nasceu de máscara pregada no rosto”, aquele que “já nasceu proibido de tocar no corpo do outro” e, cuja sede do toque o deixa louco e “vai matando a gente aos pouquinhos” (ABREU, 2014, p. 131). O “boy” é o representante de uma ordem vigente, daqueles que giram na roda-gigante.

Você é tão inocente, tão idiotinha com essa camisinha Mr. Wonderful. Inocente porque nem sabe que é inocente. Nem eles, meus amigos fodidos, sabem que não são mais. Tem umas coisas que a gente vai deixando, vai deixando, vai deixando de ser e nem percebe. Quando viu, babau, já não é mais. Mocidade é isso aí, sabia? Sabe nada: você roda na roda também, quer uma prova? Todo esse pessoal de preto e cabelo arrepiadinho sorri pra você porque você é igual a eles. Se pintar uma festa, te dão um toque, mesmo sem te conhecer. Isso é rodar na roda, meu bem. Pra mim, não. Nenhum sorriso. Cumplicidade zero. Eu não sou igual a eles, eles sabem disso. Dama da noite, eles falam, eu sei (ABREU, 2014, p.129).

Já em relação à transposição para a cena, ambicionando diferentes maneiras de veicular o conteúdo textual de modo a afetar o público, a *Cia Drástica* apela a uma ruptura de limites entre o real e o fictício. O coletivo *As travestidas* e a adaptação de Luiz Fernando Almeida e André Leahun, por sua vez, privilegiam a delimitação de um espaço cênico, atribuindo à encenação determinado tom intimista.

Tendo por base os conceitos de “lugar teatral” e “espaço metonímico”, Carloman Weliton Soares Bonfim apresentou, em 2014, no VIII Congresso da ABRACE, o trabalho *O lugar teatral como elemento de proximidade entre o ator e o espectador*, privilegiando na análise uma das apresentações da Cia Drástica de *Dama da noite*.

É curioso atentar para o fato de que o espaço escolhido para apresentação realizada, em 2007, é um bar localizado no subsolo do Edifício JK, na cidade de Belo Horizonte – MG. O discurso adaptado do conto é dirigido diretamente aos espectadores e, para isso, o ator se valia de uma relação proximal, como também salienta o pesquisador acima referido, para acentuar o tom de realidade ambicionado pela proposta. Bonfim (2014, p. 3) ainda descreve a disposição da audiência:

Os espectadores ocupavam os assentos das mesas dispostas no primeiro ambiente e moviam o corpo para acompanhar a *Dama da Noite* que circulava pela sala, subia no balcão e se servia de bebida, interagindo com todos ao seu redor. É notável como o mundo fictício anunciado pelo texto dramático se ajusta ao mundo real do bar, aproximando o espectador do jogo cênico proposto.

Tal observação nos leva diretamente a uma reflexão entre cena e texto: como o discurso ganha corpo? Como o espaço dá corpo ao discurso do corpo? O feminino lapidado na construção da *Cia Drástica* transita entre os espectadores, a politização do seu corpo se desenvolve na troca ocorrida em um espaço que não privilegia a separação ator / plateia. Debruçando-se sobre a reflexão cena e texto, a pesquisadora brasileira Sílvia Fernandes (2010) retoma uma indagação do pesquisador francês de teatro Patrice Pavis: para que serve a teatralidade?

Os escritos de Caio ganham forma no corpo trazido ao espaço pela Cia Drástica: a dama transita pelos espaços, sobe na mesa, atravessa ambientes, fuma, toca nos espectadores. Ela profere um discurso mais provocativo: os toques ganham contornos sexuais. Aos espectadores também é delegada determinada autonomia: eles estão no bar e podem se mover entre os espaços, solicitar bebida e acompanhamentos aos garçons. Para

[...] um espectador aberto às experiências da cena contemporânea, a teatralidade pode ser, por exemplo, uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético e erótico; ou um modo de sublinhar esse real em seu traçado obsessivo e repetitivo, que se aplica como terapia de choque para conhecer o real e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos, mas igualmente potentes, que impede a cena de estabelecer uma enunciação estável, construída a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo. A teatralidade pode ser também o discurso linear de um narrador tencionado para o final do mito, [...] ou uma categoria que se apaga sob formas outras de

performatividade, revelando campos extracênicos, culturais, antropológicos, éticos (FERNANDES, 2010, p. 115).

Existe uma carga simbólica (e até mesmo política) para a escolha do espaço em que o texto foi representado. O poder de afetar se dilui num fluxo processual que pressupõe uma abertura do espectador para a potência do evento realizado. Devido a tal vertente da cena contemporânea, Fernandes (2010, p. 102) retoma a leitura do ensaio de Roland Barthes para ressaltar uma difícil dissociação entre teatralidade e textualidade, pois uma criação conjunta de cena e texto pode superar a polarização entre as duas instâncias. Fator que contribui para a diluição de fronteiras rígidas, e o que, conseqüentemente, abre espaços para “um vasto campo de práticas que subsidia e informa tanto a produção do texto literário quanto do texto cênico”.

Desta forma, em razão da inconsistência de um modelo normativo para definição de teatralidade, o termo ganha uma forma pluralizada: teatralidades. Assim, cada contexto e cada trabalho cênico específico conduzirá o olhar sobre o sentido dado pela obra. Faz-se necessário pontuar que não se trata de fechar o sentido, mas de compreender que, ao processo criativo, recai a produção de uma prática significativa construída a partir de um esforço conjunto de produtores e de espectadores, representação e recepção (FERNANDES, 2010, p. 114).

Heranças benjaminianas de um prazer pelo risco são desenhadas pela estrutura cênica proporcionada pela *Cia Drástica*. A montagem de *Dama da noite* por tal Cia pontua: não é o capital que está em jogo aqui, mas sim um sistema cultural por ele sedimentado. O convite feito por cada uma das adaptações do texto de Caio é uma entrega ao “choque”, à desconstrução de pré-concepções, ao erótico. A corporificação da *dama* de Caio nos seduz e expõe o espectador como aquilo que ele é: uma mercadoria, um prostituto preso à roda.

O início do espetáculo se dava com a chegada da personagem *Dama da Noite*, vinda da rua. Ao tentar entrar era logo interpelada por um garçom (este ator do espetáculo) que barrava sua entrada e fazia uma revista agressiva, mas era interrompido pelo dono do bar que permitia a entrada da *Dama da Noite*, em uma ação improvisada. Em certo dia de apresentação, um dos espectadores, sentado próximo à entrada, segurou no braço de sua esposa dizendo “Vamos embora, esse lugar não é para nós”, se referindo ao ato agressivo sofrido pela personagem. Entretanto, a mulher o acalmou dizendo se tratar do início do espetáculo. Em uma situação como esta, vemos o espectador se desestabilizar diante do limite entre o real e o fictício, ou da imposição da ficção à realidade [...] (BONFIM, 2014, p. 3).

A partir da descrição realizada por Bonfim (2014), reafirma-se uma constatação em certo ponto óbvia para os pesquisadores de teatro: a necessidade de um espectador que, na constituição de um sistema de sentidos, marca a passagem da representação para encenação. Ponto também avaliado por Fernandes (2010, p. 115) uma vez que as brechas encontradas por

Pavis na concepção de teatralidade denotam uma possibilidade de trabalhá-la “com base no uso pragmático de certos procedimentos cênicos e, em particular, da materialidade espacial, visual, textual e expressiva de escrituras espetaculares peculiares”.

A *Cia Drástica* aproxima seu espectador do evento realizado através do estabelecimento de uma zona híbrida entre real e fictício. As ações da *dama* corporificada dinamizam o espaço e influenciam a recepção espetacular do texto de Caio. A teatralização do ambiente ressignifica uma outra maneira de se experienciar o espaço: a vivência no espaço é co-construída pela percepção e pelos distanciamentos. Portanto, o adjetivo “metonímico” atrelado ao vocábulo “espaço” desperta não só a congregação do real e o fictício, onde palco e plateia coexistem, como aponta Bonfim (2014); mas também, uma tendência de apagamento de fronteiras, sobrepondo a camada ficcional para desconstruir pré-concepções de realidades. Retira-se o palco, mantém-se o mundo: a ficção é a nossa realidade. Como seres políticos, não vivemos apenas ficções?

Esta questão também fica subentendida pela montagem de *Uma flor de dama*, pelo coletivo *As Travestidas*, outro espetáculo baseado no conto de Caio Fernando Abreu e que se desdobrou no espetáculo de militância *Br-Trans* – apresentado no primeiro capítulo deste trabalho. Na montagem, Silvero Pereira corporifica a voz da *dama* de Caio numa mescla a outras vozes de travestis entrevistadas nas ruas de Fortaleza – CE.

Tal relação entre literatura e teatro é estudada por Duílio Pereira da Cunha Lima tendo-se por base a transposição da *Dama da noite* de Caio para cena pelo coletivo *As Travestidas*. No trabalho *Quando a dama virou flor: aproximações entre literatura, teatro e cinema em Uma Flor de Dama* (2013), publicado no XIII Congresso Internacional da ABRALIC, o pesquisador destaca um interessante ponto de aproximação entre as interfaces literatura e teatro:

Dessa aproximação entre literatura e teatro, temos novamente um princípio de construção caleidoscópica de palavras e imagens que possibilitam a sustentação de um novo material dramaturgico. Uma dramaturgia encarnada no corpo poético do ator para traduzir o universo daquela personagem que não é mais uma leitura do texto origem, nem mera transposição de casos, gírias e frases prontas, ouvidas nas ruas da capital cearense (s/p).

O processo de construção acima descrito toca no que Fernandes (2010, p. 103) pontua em seu estudo. A nova dramaturgia produzida a partir do encontro entre o literário e a experiência pessoal tangencia aspectos autobiográficos e opera, até mesmo, como um filtro idiossincrático da experiência comum. Trata-se de um processo que permite à nova

dramaturgia (produzida no encontro relatado) uma inclinação para incorporação de novos paradigmas cênicos.

O travestimento em *Uma flor de dama* é feito em cena: a contraluz revela a silhueta do ator; na penumbra, ele inicia uma música e começa a se montar. A opção por mostrar o processo de construção *à la* brechtiano revela uma ficção a serviço de uma crítica social. Após avançar para o proscênio, a dama é revelada. As luzes da ribalta são acesas: a luz branca é o sinal para o início da “ficção”. O travesti inicia um show de dublagem, conquistando a cumplicidade da plateia. “O show termina, a plateia aplaude e o ator volta ao camarim cenográfico onde retira o figurino, despe-se da transformista e assume a faceta travesti caminhando em um grande círculo pelo palco” (LIMA, 2013, s/p). O círculo é uma alusão à roda mencionada por Caio no conto.

[...] os gestos da lenta caminhada contínua são de interação com os transeuntes da rua: oferece o corpo, apressa o passo, cumprimenta algumas pessoas que passam, faz uma breve pausa para depois seguir seu caminho em formato de círculo, de roda. Os únicos sons são do salto do sapato sobre o tablado de madeira. Chega ao centro do palco onde teremos a cena do bar. O cenário nesse ponto é formado por um banco giratório e uma mesa com uma garrafa de cerveja, um copo tipo americano e uma rosa vermelha artificial. Assim, constitui-se o cenário do bar onde se desenrola grande parte da peça, o trecho de maior aproximação com o conto que origina o espetáculo (BONFIM, 2014, s/p).

Tem-se uma construção do feminino que visa reverberar também outras vozes excluídas. Diferente das outras, a dama apresentada pelo coletivo *As Travestidas* tem uma origem: “travesti, pobre e do interior”. A ausência de um nome confere uma coloração alegorizante à composição de Silvero Pereira que embaralha as oposições entre real e ação teatral. Da mesma forma, pode-se dizer também que a personificação da “dama” opera como metonímia da crítica social recortada para a cena. Ao entrar no bar, não se tem apenas a *dama* de Caio, mas outras damas espalhadas pela capital do Ceará.

A pluralidade de *damas* no corpo de Silvero compartilha vivências e resistências no tocante a questões que perfazem o desejo de ser “mulher”. O “tornar-se” mulher compartilhado no evento cênico atravessa questões econômicas e sociais, marcadas por narrativas pessoais que evidenciam os termos “pobre” e “interior”. Fato que explicita a existência de uma série de questões pertinentes à política do “tornar-se”. Entre elas, a luta de classes e a política das minorias.

Histórias como a mudança de sexo preenchem os espaços narrativos como o objetivo das transgêneros de adaptarem o corpo a uma identidade de gênero por elas assumida. No entanto, o jogo de damas aqui estabelecido tem uma condição predeterminante: a situação

econômica e social bem demarcada. Ponto que denuncia, inclusive, estereótipos caricaturais desenhados sobre o travesti pobre, do interior e, muitas vezes, do Nordeste.

A interpretação de Silvero pontua os limites do cômico, ferramenta para conquistar a cumplicidade e para tecer fortes críticas ao sistema social excludente. A *dama* aqui assume, como parte de sua biografia, relatos múltiplos de muitas vivências: ela ironiza e questiona relações afetivas e sociais. Pensar o lugar do travesti na sociedade é o ponto-chave para desconstruir a artificialidade da roda, narrada por Caio.

Desta forma, o intérprete assume o corpo como um *campo de batalha*: a metáfora de guerra se debruça sobre as estruturas dos relatos pessoais manipulados para o espectador-leitor, reorganizando as imagens de uma politização do corpo. Corpos à margem que se encontram numa plural singularidade. A *dama* de Silvero é um corpo que comporta a cena.

A narrativa de Caio se enlaça a diversas histórias; o deslocamento entre interfaces tem por escopo ressoar a voz invisibilizada pelo sistema, lançadas às zonas inóspitas das camadas sociais. As *damas* em jogo expressam comportamentos típicos de um tempo dos excessos, da sobreposição de imagens, das angústias... Elas refletem as marcas de um tempo em constante mudança, um tempo onde os afetos são pautados numa escala de valores.

Valores que transformam o corpo em objeto de desejo. Trata-se de um amor tão venal quanto o amor prostituído, por isso que o Amor Verdadeiro da *dama* de Caio é grafado com maiúsculas, pois é raro – ou impossível. A prática de venalidade na prostituição ultrapassa os lençóis da cama; a prostituição se vende a interesses políticos. Bataille (2004, p. 211) já dizia que não é o comércio que funda a decadência da prostituta, mas as condições de vida desencadeadas pelo sistema que mantém tal comércio.

Com isso, a luta por sobrevivência se instaura: nas ruas, a guerra é pela humanidade, pelo direito a existir como ser humano. O valor encontrado no programa é negociado mediante os custos morais: é preciso saber jogar bem o jogo quando se tem a vida em risco. No Brasil, os travestis, quando são ligados à prostituição, são, em grande maioria, oriundos das camadas populares. Uma série de fatores sociais os leva para este caminho, dentre eles, a exclusão.

O jogo de damas criado a partir da escrita de Caio Fernando Abreu descortina a crueza de vidas tornadas impossíveis na dinâmica social. Teatralizar o cotidiano é um projeto de resistência: o ato estético almejado visa a uma poetização da própria vida, tendo-se o corpo como a própria cena.

Buscando-se referências no conto, é possível entender a construção literária da dama como uma voz debochada do próprio Caio, uma vez que as questões levantadas,

principalmente as que versam sobre sexualidade e soropositividade, constituem os traços de uma luta que atravessa parte de sua obra. Nas adaptações, dar a forma à dama, que se rascunha nas entrelinhas de Caio, é também tornar visível um deboche sobre aqueles que vivem na incerteza do que é, utilizando máscaras para camuflar os próprios desejos. O jogo verdade / mentira que paira sobre a construção literária põe em evidência os medos que cercam a narradora e o seu interlocutor; ponto pouco explorado nas adaptações. Os medos? Eles aqui despontam como marcas que justificam a mentira que se constrói sobre si. “Você não viu nada, você nem viu o amor” (ABREU, 2014, p. 130).

Esse estranho amor manifestado pela liberdade do desejo no conto é “per-formado” nas cenas como um argumento que reitera a força do que se é. A politização do corpo é cercada de paixões que nos apontam questões de outra ordem sobre as referidas adaptações: para quem e por quem é feito esse teatro? Em que termos sua estrutura assume um tom documental, político, reflexivo, e não uma espetacularização sobre uma subjetividade?

Fato é que as montagens de *Dama da noite* nos oferecem muitos diálogos com inúmeras questões que versam sobre os corpos postos à margem de um sistema social. Assim, qualquer resposta aos questionamentos acima colocados pode ser construída a partir dos retalhos apreendidos pelas imagens postas em cena, uma vez que a opção pela fragmentação do discurso cênico, como um modo de trazer o espectador para o próprio espetáculo, remodela as formas de recepção de cada recorte encenado.

Caio nos descreve uma dama mortal, cujo perfume é venenoso e enlouquecedor. Os delírios desta dama que sustentam a escrita de Caio nos indicam um discurso sobre o corpo que põe em xeque a própria ideia de “ser”. O “eu sou” roubado pela morte é a ambição exposta na construção. Escrever o indescritível: o que verdadeiramente somos. Fora da roda? Corpo marcado? Com a morte do “eu”, o corpo é como “[...] uma mesa, um cinzeiro, um prato vazio. Uma coisa sem nada dentro. Que nem casca de amendoim jogada na areia, é assim que a gente fica quando morre, viu, boy?” (ABREU, 2014, p. 133).

O efêmero da vida é abordado nas montagens supracitadas, endossando o discurso sobre “viva o que se é”. A possibilidade de uma inexistência do amanhã se refaz nos instantes; desta forma, a travesti, nas montagens, ao lutar pelo direito à vida, luta pelas sobrevivências de futuros incertos nos contextos de violência em que está inserida.

Falta às montagens, no entanto, uma certa delicadeza utilizada por Caio para quebrar a pesada atmosfera criada no conto. Por mais que os anseios infantis sejam destruídos pela crueza da vida, eles retornam em momentos de solidão. “As damas da noite recolhem seu perfume com a luz do dia. Na sombra, sozinhas, envenenam a si próprias com loucas

fantasias” (ABREU, 2014, p. 135). No íntimo, todos são uma criança solitária, redescobrimo seu próprio tempo.

E o tempo é reforçado nas entrelinhas como um principal ponto para descoberta de si. O tempo que se dá para sustentar as covardias assumidas contra si mesmo. Contra quem se foge senão de um próprio “eu”? Até que ponto é válido sustentar discursos sobre si que contraponham desejos, anseios e o Verdadeiro Amor¹⁴? A *dama* nos expõe o que somos: travestidos. Traveste-se em cor, raça, sexualidade e vontades; dispostos em um jogo de prostituição, pois são traços renegociados pelas vendas morais. São muitos, então, os aspectos de minoria em luta no texto: a releitura da questão existencial ambicionada na escrita de Caio assume a especificidade das críticas sociais levantadas no espetáculo – a prostituição, por exemplo, é metafórica e metonímica. E assim a política da exclusão é alimentada, sustentada pelo conservadorismo das leis e das políticas públicas, pelos heterossexuais “de fachada”, pelos casamentos convenientes e pela constante submissão a vontades alheias ao próprio corpo.

Existe, porém, um outro ponto que pode nos fornecer uma leitura deste jogo de prostituição. Desta vez, aplica-se a escolhas políticas que visam à sobrevivência em contextos extremos. A complexidade de tal jogo, contudo, se abre a imagem de um ser como reflexo de uma nação, no caso aqui escolhido: a Alemanha. Charlotte von Mahlsdorf é uma sobrevivente de dois contextos de horror que se abateram sobre a nação germânica. Ela é uma figura ligada à transgressão, embora tenha feito uma difícil escolha para manter aberto o seu bar, o Mulack-Ritze, durante o regime comunista na Alemanha Oriental.

CHARLOTTE. Welcome to die Mulack-Ritze. An old tavern from the Yesterday.
DOUG. The walls are mottled and old. Signs, everywhere. There’s one, written in this script on yellowed paper:
CHARLOTTE. “Prostitution is strictly forbidden. At least, according to the police” (WRIGHT¹⁵, 2004, p. 23).

O artifício assumido por Charlotte evidenciava uma politização de seu corpo em prol de um distanciamento necessário aos contextos por que atravessara. Além das posições

¹⁴ Aqui também grafada com maiúsculas para indicar que qualquer interpretação, além da sugerida por Caio, é possível.

¹⁵ Esta e as demais traduções de *I am my own wife*, de Doug Wright, apresentadas neste trabalho, são de minha autoria.

CHARLOTTE. Bem-vindo ao Mulack-Ritze. Uma velha taberna do passado.

DOUG. As paredes são manchadas e antigas. Sinais, em toda parte. Há um, escrito neste roteiro em papel amarelado:

CHARLOTTE. “A prostituição é estritamente proibida. Pelo menos, de acordo com a polícia”.

políticas extremas que eram assumidas pelos grupos dominantes alemães, Charlotte narra os contextos de violência doméstica: a convivência com pai agressivo. A arte para ela era uma escapatória: foi em virtude das músicas reproduzidas em seu fonógrafo que ela alega ter conseguido atravessar o regime nazista e suportar a convivência agressiva com o pai¹⁶. E a possibilidade de prosseguir com o bar, reconstruído em seu porão após a Segunda Guerra, pode ser apontado como um dos principais motivos para sua participação como espiã no regime Comunista.

Ela apresenta aos visitantes o local com bastante orgulho: “And I’d tell the visitors, this is a historic moment!” (WRIGHT¹⁷, 2004, p. 24). O local se mantinha como um ponto de encontro gay. O espaço era famoso por ser o único cabaré sobrevivente do período de Weimar. Charlotte reconstruiu e manteve todas as políticas de funcionamento, inclusive, na liberação sexual:

And there was over the bar, an attic. When a boy or a girl met a man, and wanted to go upstairs, they could. Two men, two girls, a boy and a girl – it didn’t matter. And they’d go into this room. A divan, a sofa, a chaise lounge, a bed. A screen separated each space. Every piece of furniture was always in use. A pair in every free seat! And anyone with an interest in sadomasochism – whether it was two or four or six – could have the room to themselves for few hours. Whips and things to beat on the behind (WRIGHT¹⁸, 2004, p. 24).

Através da passagem acima, pode-se afirmar um certo prazer pela transgressão assumido pela personagem. É importante, porém, traçar um paralelo da história alemã para indicar Charlotte como uma das faces de resistência e estratégia política (mesmo que indiretamente), precisas à manutenção da própria vida como um artifício. Ler Charlotte como personagem é ler a história da Alemanha.

A partir de um breve detalhamento das adaptações de *Dama da noite* de Caio Fernando Abreu, foi possível observar tentativas de dissolução entre as fronteiras arte e realidade, enfatizando o caráter político da própria ficção como ferramenta para visibilizar as vozes excluídas de uma ordem social vigente. A cena se expande para os diversos lugares, o

¹⁶ Percebe-se que a autoridade do PAI está presente em ambos planos distintos, metaforizando-se reciprocamente.

¹⁷ E eu diria aos visitantes, este é um momento histórico!

¹⁸ E havia em cima do bar, um sótão. Quando um menino ou uma menina conheciam um homem, e queriam subir, podiam. Dois homens, duas meninas, um menino e uma menina – não importava. E eles iriam para este quarto. Um divã, um sofá, uma espreguiçadeira, uma cama. Uma tela separou cada espaço. Cada peça de mobiliário estava sempre em uso. Um par em cada assento livre! E qualquer um que não tivesse interesse no sadomasoquismo – fosse dois ou quatro ou seis – poderia ter espaço para si por algumas horas. Chicotes e coisas para bater atrás.

mundo como palco abriga as pluralidades que presentificam e se representam em contextos variados.

Charlotte agora surge como um complemento das lutas pela sobrevivência. O feminino construído é negociado pelas astúcias de um jogo com regras claras: ganhar ou perder. Atentase, portanto, aos relatos colhidos por Doug Wright e apresentados na peça *I am my own wife*, na qual ele expõe a figura enigmática que a sua entrevistada significava para ele. Ela é desenhada como um retrato da nação alemã: complexa e ambígua.

Como no tabuleiro de um jogo de damas, as peças, que aqui se opõem, cercam construções que perpassam o individual e o coletivo. No jogo criado pelo discurso literário de Caio, a dama conquista liberdade de amplo movimento pelos espaços da noite; movimento legitimado – inclusive – pelas leituras apresentadas nas adaptações teatrais. Interpretações possíveis uma vez que o próprio Caio Fernando Abreu sublinha que a noite é o lugar do desencanto e que “as damas da noite recolhem seu perfume com a luz do dia” (ABREU, 2014, p. 135). No amanhecer, as fraquezas expostas: “viro outra vez aquilo que sou todo dia, fechada sozinha perdida no meu quarto, longe da roda e de tudo: uma criança assustada” (ABREU, 2014, p. 135).

Em Wright, o jogo de recriações nos remonta à reconstrução de um corpo pela força da enunciação. O dramaturgo promove um jogo de realidades que movimenta todas as peças do tabuleiro, colocando-nos as questões de compreender como os discursos “ganham corpo”, que tenham efeitos reais, ao invés deles serem reflexos do real. Tal questão é posta também às indagações de Rancière (2009). Em *I am my own wife*, o embaralhamento estabelecido entre as razões dos fatos e a razão das ficções nos leva à mistura das fronteiras: tudo realidade ou releituras convenientes dos fatos reais? O próprio Rancière (2009, p. 59) destaca que a razão das histórias e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas.

Dois tabuleiros postos à mesa. De um lado, toda arquitetura cênica empreendida como crítica social a partir do discurso literário produzido por Caio Fernando Abreu; do outro, um tabuleiro que destaca o indivíduo do coletivo, trazendo a relação do agente histórico com o ser falante. Como a História se constrói? E como a História produz histórias sobre si? Trazer ao espetáculo um ser como testemunha não apenas de sua história, mas da própria História nos leva a outra pontuação de Rancière (2009, p. 53) sobre a questão da distinção – ou indistinção – entre os modos de inteligibilidade apropriados à construção de histórias e aqueles que servem à inteligência dos fenômenos históricos.

Das *damas da noite*, seguimos para a dama alemã.

2.3 Entre as faces da Alemanha, Charlotte

A dramaturgia escrita pelo estadunidense Doug Wright é repleta de referências históricas. Fato que, obrigatoriamente, nos delega a função de situar o contexto alemão pelos recortes que cercam as figuras presentes na história de Charlotte. Os fatos são elencados aqui em sequência linear, recompondo os rearranjos dos signos e imagens que podem nos delegar a própria leitura dos fatos como ficções expostas numa linha do tempo. Não seria também o trabalho de Wright uma reconstrução dos fatos pela ficção o que, nas proposições rancièrianas, estabelecem as “[...] relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59)?

[...] é claro que um modelo de fabricação de histórias está ligado a uma determinada ideia da história como destino comum, com uma ideia daqueles que “fazem história”, e que essa interpenetração entre a razão dos fatos e a razão das histórias é própria de uma época em que qualquer um é considerado como cooperando com a tarefa de “fazer” a história (RANCIÈRE, 2009, p. 58-59).

Esta secção, portanto, abre parênteses em nossa seleção metodológica para traçar a história factual construída sobre o coletivo nacional alemão. Fatos que pretendem construir um corpo-nação; alimentar o imaginário que constrói o corpo de um “outro”, o corpo nacional. A história factual aqui se presta a uma pretensa reconstituição de toda uma realidade, assim como o trabalho de Wright que, ao recortar um corpo histórico, alimenta imaginários sobre os fatos coletados. Não serão anuladas, aqui, porém, as capturas de um sujeito pelos apontamentos de processos subjetivos: no contexto traçado nas próximas linhas, ao discurso utilizado para o trato de um sujeito no coletivo, o artifício capturado por Wright se entrelaça. É uma proposta que ambiciona introduzir em tais “corpos coletivos imaginários”, nos diria Rancière (2009), linhas de fratura e de desincorporação. E, pela força da enunciação, borrar as fronteiras entre realidade e ficção sobre as ficções produzidas da realidade.

A publicação *A sagração da primavera* do canadense Modris Eksteins (1991, p. 14) defende a premissa de que a Alemanha foi a nação modernista por excelência do século XX. Segundo o estudioso, “como a vanguarda nas artes, a Alemanha foi varrida por um zelo reformista no *fin-de-siècle* e, por volta de 1914, passara a representar, tanto para si mesma quanto para a comunidade internacional, a ideia do espírito em guerra”.

O pensamento radical, acentuado com a derrota militar de 1918, evidencia dois estágios de um processo que intensifica extremos, apontado por Eksteins (1991): o período de Weimar, de 1918 a 1933, e o Terceiro Reich, de 1933 a 1945. Todavia, as raízes de um pensamento nazifascista são denotadas desde o final do século XIX. Contextualizando os antecedentes da instauração do Terceiro Reich, período pelo qual a singular figura Charlotte von Mahlsdorf atravessou, as historiadoras Marcia Mansor D’Alessio e Maria Helena Capelato (2004) retomam o contexto da formação alemã para captar a essência de um nacionalismo entrelaçado a um espírito de guerra.

É no período de industrialização que as autoras iniciam o percurso teórico, atentando aos benefícios e traumas provocados nas sociedades: se por um lado, houve grandes benefícios materiais; por outro, a perda de referências embaralhou muitos coletivos sociais. “A desorganização da vida rural e a construção da realidade urbano-industrial foram processos lentos, mas nem por isso deixaram de representar enorme violência material e mental para as populações” (D’ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 16).

Todo o rearranjo de tempo e espaço provocados pelo período – já explicitado no primeiro capítulo deste trabalho – determinou um novo ritmo das dinâmicas sociais e culturais. A migração para o então espaço urbano implicou desafios frente a questões como moradia, formas de trabalho e a delimitação de espaços, da mesma forma que o tempo, outrora medido pelas estações e pelo plantio, foi redimensionado ao tempo maquinal. Tal conjuntura propunha um choque: o confronto de valores rurais e religiosos contrapostos aos valores urbanos.

Toda a lógica industrial concentrava os esforços numa direção competitiva, a produção em massa alimentou os interesses econômicos. No início do século XX, os países industrializados converteram tais interesses em questões nacionais, fato que alimentou a eclosão da Primeira Guerra Mundial. D’Alessio e Capelato (2004) atestam que a formação dos Estados nacionais, desde o século XV, alimentou a rivalidade entre nações em nome de um projeto político, pautado em estratégias de poder que visavam à eliminação do outro – a nação “inimiga”.

Embora desde a Revolução Industrial a Inglaterra fosse economicamente hegemônica no Ocidente, entre o final do século XIX e o começo do século XX vários países que se industrializavam ameaçavam o domínio inglês; entre eles, a Alemanha. Unificada em 1871, essa nação transformou-se no mais forte concorrente da Inglaterra, graças ao seu grande desenvolvimento industrial. A unificação alemã obedeceu a imperativos econômicos. Desde a época medieval, o mundo germânico era fragmentado, o que dificultava a integração econômica necessária ao surgimento de uma nação moderna, nos moldes exigidos pelo capitalismo, ou seja, visando o

fortalecimento interno e o expansionismo externo (D'ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 17).

Após a guerra franco-prussiana, a unificação da Alemanha se tonou uma possibilidade. Impregnado pelas tendências capitalistas, o líder do movimento Otto von Bismarck, almejava a modernização, tendo-se por base a intervenção do Estado. Outro ponto de grande importância foi o desenvolvimento do poder militar como meio de fortalecer o poder da nação. “O novo Estado capacitou-se, dessa forma, a entrar no agressivo jogo político-diplomático europeu, desorganizando-o do ponto de vista das grandes potências, Inglaterra e França” (D'ALESSIO; CAPELATO, 2004, p.18).

O processo de crescimento da Alemanha assumia conotações ameaçadoras: a industrialização do país permitiu sua rápida inserção na disputa imperialista por colônias; as adversárias França, Inglaterra e Rússia temiam um possível controle da Europa pelo emergente poderio germânico. As historiadoras D'Alessio e Capelato (2004, p. 18) sublinham a vertente hobsbawniana de que o fortalecimento da nação alemã provocou alianças geradoras de blocos que prenunciaram a Grande Guerra.

Os interesses eram basicamente os seguintes: a França queria recuperar a região conquistada pela Alemanha na guerra franco-prussiana; a Áustria e a Hungria, aliadas da Alemanha, queriam pôr fim à influência da Sérvia nos Bálcãs; a Rússia, aliada da França, protegia a Sérvia. [...] A Inglaterra temia a perda de sua condição hegemônica [...]. De um lado, França, Inglaterra e Rússia constituíam o bloco da Tríplice Entente; a esse bloco foram se aliando, ao longo do conflito, Bélgica, Itália, Sérvia, Montenegro, Estados Unidos e Japão. Por outro lado, Alemanha, Império Austro-Húngaro e Império Otomano formaram a Tríplice Aliança. Assim configurados os dois blocos, bastou um incidente político, o assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando, do Império Austro-Húngaro, para que o conflito fosse detonado em 28 de junho de 1914, envolvendo o mundo todo (D'ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 18).

As tensões de tais conjunturas políticas e econômicas eram refletidas nas mais diversas manifestações sociais. Modris Eksteins (1991, p. 89) observa que a atmosfera eletrizada que pairava sobre determinadas localidades germânicas no período incitava declarações públicas sobre a lealdade à causa nacional. “Militantes dos direitos dos homossexuais e das mulheres, por exemplo, se juntam às celebrações de nacionalidade”.

Toda a efervescência em prol de uma luta patriota se deve a uma herança de Bismarck. Eksteins (1991) argumenta que a Alemanha estava mais dividida quando Bismarck deixou o cargo do que quando ele se tornou o primeiro ministro prussiano. Para o pesquisador, o efeito bismarckiano foi de proporções paradoxais, pois ao mesmo tempo em que incutia nos alemães o anseio de uma união nacional (ilusão de unidade, grandeza e força), incentivava as

tendências desintegradoras e centrífugas da Alemanha na filosófica aplicação do “dividir para governar” em relação à vida e à política.

A intensificação mais de diferenças que de semelhanças tornou a busca de unidade ainda mais urgente e ainda mais uma questão, em vista da realidade, de transcendência espiritual. Por carecer de definição objetiva, a ideia de Alemanha e germanicidade se tornou uma questão de imaginação, mito e interioridade – em suma, de fantasia (EKSTEINS, 1991, p. 95).

A eterna busca por uma síntese genuína de passado e futuro, a eternidade refletida no presente e a resolução das rivalidades internas acentuam os contornos do aperfeiçoamento espiritual na ideia de *Kultur* alemã defendida pelos idealistas. Obviamente, a iminência de um conflito armado entre nações irá convocar a reafirmação de unidade nacional. “A vida alcançou transcendência. Estetizou-se. A vida transformou-se numa *Gesamtkunstwerk* wagneriana, na qual as preocupações materiais e todas as questões mundanas são ultrapassadas por uma força de vida espiritual” (EKSTEINS, 1991, p. 90).

As vitórias militares das décadas de 1860 e de 1870 reforçavam o potencial de uma nação poderosa, cuja identidade estava mais atrelada à fusão dos mundos físico e espiritual. “A germanicidade era necessariamente mais uma questão de associação espiritual que de delineamento geográfico ou mesmo racial. Ao invés de enfraquecer esta internalização da vida, esta qualidade mitopoética, Bismarck a acentuou” (EKSTEINS, 1991, p. 95).

Ora, a substância do idealismo alemão se manifestava numa força vital, originada num processo histórico que envolvia fabulações, invenções e intenções. A *Kultur* alemã se desenvolvia em contraposição à civilização anglo-francesa. Eksteins (1991, p. 107) reitera que tal idealização se contrapunha ao mundo da forma, do mundo destituído de valores espirituais, repleto de superficialidade e dissimulação; “[...] atribuía-se à *Kultur* alemã uma preocupação com a ‘liberdade interior’, com a autenticidade, com a verdade mais do que com a impostura, com a essência em oposição à aparência, com a totalidade mais do que com a norma”.

Através das leituras de um liberalismo burguês sobre a produção da arte no período, tem-se a vida como a própria imitação da arte. Neste sentido, Eksteins (1991) demonstra como a história cedeu parte de sua autoridade passada à ficção, num entrecruzamento arte e vida, cuja produção estéril, no fim do século XIX, tomava a própria vida como um espetáculo, preparando o espírito em guerra que motivará as vanguardas no florescer do século XX. “A vida devia ser visão e espetáculo, uma obra de arte panorâmica, uma busca de titanismo, não uma preocupação com códigos de comportamento e moralidade” (EKSTEINS, 1991, p. 108).

Desta forma, a Alemanha mais uma vez desperta como um forte exemplo da revolta, do espírito em guerra predominantemente motivador nos movimentos de vanguarda das primeiras décadas do século XX. Não é à toa que, no início do estudo apresentado em *A sagração da primavera*, Eksteins (1991) ressalta que os termos “vanguarda” e “tropas de assalto”, apresentam uma relação muito mais fechada que a mera relação fraterna expressa nas origens militares. Ele aponta que “introspecção, primitivismo, abstração e construção de mitos nas artes, bem como introspecção, primitivismo, abstração e construção de mitos na política, talvez sejam manifestações afins”, salientando, inclusive, que “o *kitsch* nazista pode ter uma relação de sangue com a religião intelectualizada da arte, proclamada por muitos modernos” (EKSTEINS, 1991, p. 15).

A *Kultur* alemã era uma questão de “superação”, uma questão de reconciliar as “duas almas” que residiam no peito de Fausto. A contribuição de Richard Wagner à percepção alemã da *Kultur* nos últimos vinte e cinco anos do século XIX foi de particular importância. Sua visão de grande ópera não visava apenas a unir todas as artes, mas também elevar sua *Gesamtkunstwerk*, sua obra de arte total, a uma posição de suprema síntese e expressão da *Kultur*, uma combinação de arte, história e vida contemporânea num drama total, onde o símbolo e o mito se tornavam a essência da existência. Até a política estava subsumida no teatro. É difícil exagerar a influência de Wagner sobre a consciência alemã e seu papel na emergência de uma estética moderna como um todo. Bayreuth tornou-se um santuário erigido à transcendência da vida e da realidade pela arte e a imaginação, um lugar onde o momento estético iria encapsular todo o significado da história e todo o potencial do futuro (EKSTEINS, 1991, p. 108).

Eksteins (1991, p. 111) ainda aponta que a distinção apaixonada apresentada pelos alemães entre *Kultur* e *Zivilisation*, no fim do século XIX, consistia não apenas numa resposta à observação de um mundo exterior, mas um autorreconhecimento, uma reação à percepção da própria imagem. “Na verdade, havia na distinção um forte elemento, talvez até preponderante, de autocrítica e pensamento desiderativo, como alguns dos críticos mais perspicazes, de Schopenhauer a Burckhardt e Nietzsche, apontaram em suas especulações filosóficas e históricas”. Ponto que denuncia na autocrítica e autoaversão do idealismo alemão a existência de um “otimismo subjacente embutido numa fé romântica ou metafísica”, como sinaliza o estudioso, que situava a Alemanha como representante de uma “[...] dinâmica essencial da época, [...] na vanguarda do movimento e da mudança no mundo do início do século XX”.

A derrota na Primeira Guerra chocou a autoestima do povo alemão. As humilhações estavam expressas no acordo imposto ao país como negociação de paz. D’Alessio e Capelato (2004) afirmam que o *Tratado de Versalhes* de 1919 catalisou reações contra a Alemanha; as

determinações da “paz punitiva” versavam sobre o desarmamento e a perda de territórios sem indenizações.

A implantação de um governo democrático também foi condição da negociação de paz. Os confrontos internos estavam tão acirrados que o *kaiser* abdicou do poder e, assim como a república foi proclamada, a rendição foi assinada em novembro de 1918. Além disso, a França cobrou o pagamento de indenizações que comprometeram a situação econômica do país.

A República floresce numa coalizão de socialistas, centristas e democratas que, em 1919, redigem a Constituição de Weimar – documento de caráter progressista e democrático. A extrema direita nacionalista se coloca contra tal documento na defesa de um governo autoritário. O fardo que pesava sobre o governo de Weimar é a assinatura do *Tratado de Versalhes*, fato exaustivamente explorado pelo grupo nacionalista, como apontam D’Alessio e Capelato (2004).

A Alemanha buscava uma face. O corpo nacional em formação, marcado pelas extremas dualidades, estava cada vez mais deformado pela sensação de desenraizamento e inseguranças. As sementes de uma nova guerra eram, aos poucos, plantadas nos nacionalistas fervorosos. A guerra foi, aos poucos, convertida em imagens incitadas nas massas contra os traidores da pátria – o grupo político que assinou o *Tratado de Versalhes*, responsabilizando a Alemanha moral e financeiramente pela Grande Guerra. O tratado trouxe consequências catastróficas à soberania e à economia alemãs. Desde então, uma série de fatores forçou o travestimento de uma nação à beira do colapso; a situação delicada abre fendas para explosão de um extremismo que reclama sua legitimidade pelas circunstâncias: o nazismo.

D’Alessio e Capelato (2004) afirmam que a década de 1920 foi um dos períodos de maior oscilação dos sentimentos coletivos. Em 1923, a inflação atinge o pico mais alto incorrendo numa grande desvalorização da moeda. A maioria da população estava reduzida à miséria, os altos índices de desemprego tendiam a um crescimento cada vez mais constante e os salários pagos aos poucos trabalhadores eram insuficientes à subsistência; esses pontos provocavam sentimentos diversos na população: dor, alívio, ambição, desespero, medo, tensão, angústia...

Nos primeiros anos da República de Weimar estiveram à frente forças políticas de esquerda, centro-esquerda, democráticas e republicanas. Com o agravamento da crise, a extrema direita foi ganhando espaço, e o quadro de forças políticas se alterou, passando a abrigar partidos que iam da extrema esquerda à extrema direita [...]. No plano social, o país foi agitado por intensa luta de classes; movimentos de

esquerda e de direita entravam em confronto frequentemente (D’ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 23).

O forte embate entre as posições políticas é um ponto para se pensar o palco, onde as principais questões que atravessavam a nação eram discutidas. As ideias marxistas surgem na região germânica e são sustentadas ao longo dos anos pelos movimentos operários organizados. Ademais, na Alemanha, as lideranças de esquerda promoviam manifestações políticas desde o início do século XIX. “A presença marcante da esquerda na vida política contava com uma reação poderosa de forças de direita, consolidadas em período ainda mais remoto, quando o nacionalismo racista se firmou na região” (D’ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 23).

É neste contexto que se atenta, na arte teatral, para as tentativas de inserção das leituras subjetivas nos contextos solidificados pela massa coletiva. Erwin Piscator – já apresentado no capítulo anterior – ambiciona a função da criatura humana dentro de uma dramaturgia sociológica: “fundamental para aquilo que eu chamei de ‘novo ponto de vista’ é a posição da criatura humana, o seu aparecimento e a sua função dentro do teatro revolucionário” (1968, p. 153). Piscator almejava trazer para o palco o homem daquela conjuntura e investigá-lo junto com “[...] suas emoções, seus laços, particulares ou socialmente condicionados, ou a sua posição diante das forças sobrenaturais [...], caros conceitos para os especialistas do drama e dramatólogos de todos os tempos!” (1968, p. 153-154), ele afirma.

É na busca por uma vivacidade e atualidade da arte teatral, que Piscator (1968, p. 145) postula uma revisão das formas que integram a instituição teatral. A realização de um teatro que se incumbisse dos problemas da época, que fosse ao encontro das necessidades do público de ver a própria existência reproduzida. Cabia, portanto, à *Cena Popular* mostrar o ser humano como “coisa em si” e fazer dele a essência particular da dramatologia e do teatro.

Não somente as diversas apresentações, mas também o teatro em sua totalidade constituía uma experiência, uma investida em região desconhecida: uma experiência em relação ao público, ao drama, à direção artística, aos meios técnicos. E finalmente foi – coisa decisiva para a existência da empresa – uma experiência com respeito ao êxito comercial. Nunca, apesar de todos os cálculos e previsões, se iniciou com tamanha incerteza uma empresa (PISCATOR, 1968, p. 152).

O homem no palco tem uma importante função social para Piscator, tendo em vista que no ponto central reside com ele sua relação com a sociedade. Acentua-se, desta forma, o fator político da prática teatral, ocasionada pelas reflexões sobre as desarmonias das

condições sociais daquele período. Atribuindo a si mesmo o título de marxista revolucionário, o diretor afirma que a missão do seu teatro é tomar a própria realidade como ponto de partida, “[...] e elevar a discrepância social a elemento da acusação, da subversão e da nova ordem” (PISCATOR, 1968, p. 156).

Quando ele [a criatura humana] surge, surge com ele, ao mesmo tempo a sua classe ou a sua camada social. Os seus conflitos, morais, espirituais ou impulsivos, são conflitos com a sociedade. Se a antiguidade via, no centro, a sua atitude em face do destino, se a Idade Média via a sua atitude para com Deus, se o racionalismo via a sua atitude diante da natureza, e o romantismo via a sua atitude em face das forças do sentimento, uma época em que as relações do geral, a revisão de todos os valores humanos, o revolucionamento de todas as relações sociais estão na ordem do dia, não pode ver a criatura humana a não ser em sua posição diante da sociedade e diante dos problemas sociais de sua época, isto é, só pode vê-la como ser político (PISCATOR, 1968, p. 156).

As correntes artísticas de esquerda do período visavam o engajamento político do homem através de leituras da própria cultura proletária como um meio de propagar a revolução socialista. Tais movimentos estavam carregados de denúncias contra a exaltação da guerra, contra o terror, o militarismo e a opressão da vida cotidiana. Paralelamente a tais expressões, o nazismo trabalhava sua propaganda na construção da imagem de um salvador que traria segurança e esperança. A produção nazista pregava o resgate de uma ideia de Alemanha como um grupo nacional que se reergueria para destruir os inimigos e conquistar o mundo. Tal discurso, como apontam as historiadoras D’Alessio e Capelato (2004), fazia eco numa população cuja identidade fora fortemente abalada após a derrota na Primeira Guerra.

No projeto de governo nazista, a arte ocupou espaço privilegiado, também servindo como instrumento de propaganda. Para expressar a “alma ariana” eram fundamentais os estilos acadêmicos, com seus traços e formas perfeitas e precisas. Por isso, “[...] o neoclássico e o romântico eram os mais bem-aceitos, porque se inspiravam em temas caros ao regime: batalhas, heróis, cenas ou figuras mitológicas e lendárias que serviam como modelos de bravura” (D’ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 59).

O nazismo conquistava espaço na população germânica aos poucos. Em 1919, mesmo ano em que uma violenta repressão enfraqueceu a esquerda alemã, surgiu o Partido Nacional-Socialista, fundado por um pequeno grupo de radicais de direita. Entre os integrantes do partido, estava Adolf Hitler que, em 1920, assume a liderança dele. Para atrair os operários e fazer frente aos grupos comunistas e socialistas, Hitler altera o nome do partido para Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães.

Os nazistas também se posicionavam como revolucionários e, diferentemente dos comunistas, pregavam uma revolução nacionalista como estratégia para esvaziar o campo adversário. D'Alessio e Capelato (2004) também apontam como estratégias as implementações de reformas sociais e melhores condições de vida dentro do próprio capitalismo como forma de conquistar a adesão das classes trabalhadoras.

Ao longo da década de 1920, proliferaram os movimentos extremistas de direita, que perseguiam quem se colocasse contra as ideias nazistas. Tais movimentos, dos quais saíam muitos jovens para constituir a reserva dos futuros soldados de Hitler, gradualmente se integraram ao Partido Nacional-Socialista, que tinham o exército como modelo e a obediência absoluta ao chefe como regra básica (D'ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 26).

A violência era uma marca dos contornos sociais que o nazismo adquiria ao conquistar espaços e coletivos. As historiadoras que nos ajudam a contextualizar o período indicam que o fortalecimento do movimento não era oriundo apenas de uma grande massa de desempregados. O movimento ganhou multidões em virtude do descrédito que alguns setores da sociedade tinham em relação à República de Weimar: o avanço comunista era fortemente temido pelos militares, empresários, financistas e proprietários de terra. O “perigo comunista” foi fortemente explorado pelo nazismo, trazendo como consequência o financiamento empresarial da candidatura de Hitler a chanceler do governo de Hindenburg. Assim, o imaginário de uma luta do bem contra o mal era constantemente alimentado. “Como o nazismo estava do lado do Bem, os adversários do regime, representantes do Mal, deveriam ser eliminados” (D'ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 29).

Em janeiro de 1933, os grandes empresários pressionam Hindenburg para nomear Hitler para o cargo de chanceler da Alemanha. Após a nomeação, Hitler consegue persuadir o presidente do parlamento a convocar novas eleições e, com o apoio dos aliados – os nacionalistas –, ele obteve uma pequena maioria. O novo parlamento lhe concedeu poderes ilimitados. “Pouco depois, a bandeira da República de Weimar foi arriada e substituída pela suástica do nacional-socialismo” (D'ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 28).

Formalmente, a Alemanha continuava uma República, com Hindenburg na presidência. Mas, a partir da morte desse político, em agosto de 1934, Hitler acrescentou a autoridade de presidente à que já possuía como chanceler. Fez um plebiscito que consentiu na adoção de um novo título a ele: “Führer und Reichskanzler” (líder e chanceler do Reich). A definição do regime nazista como 3º Reich (império) data desse momento. [...] Nota-se, pois, que fazia parte da tradição alemã o poder imperial, ao qual Hitler pretendia dar continuidade com seu projeto de dominar o mundo (D'ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 28).

Um pouco antes da instauração e da oficialização de um regime que marcou para sempre a história alemã, nasce, em 18 de março de 1928, Lothar Berfelde, um personagem que tem sua história de vida e sobrevivência também contadas pela História de sua nação. Lothar se distancia como uma face da Alemanha. O travestimento marca uma forma de distanciamento dos contextos de terror por que atravessou. Sua sobrevivência, assim como a sua visibilidade como parte integrante de uma minoria marginalizada, tem um custo moral, negociado mediante as imposições (ou escolhas?) políticas de sua nação. Ele cautelosamente enfatiza o conselho dado por sua “Tante Luise”: “[...] ‘Be as smart as the snakes; it’s in the Bible.’ She said, ‘Never forget that you are living in the lion’s den. Sometimes, you must howl with the wolves’” (WRIGHT¹⁹, 2004, p. 27).

Cabe-nos entender como Lothar compõe um dos corpos que fratura uma ordem vigente. A principal referência da vida do personagem apresentada neste trabalho é colhida através de um material ficcional elaborado por Wright. Até que ponto é possível traçar o Lothar como Charlotte aqui em efeitos “reais” e não ficcionais? Sabe-se não haver a total constituição do sujeito histórico aqui, uma vez que ele é uma recriação a partir das entrevistas que cedeu ao dramaturgo.

Se tomarmos o drama documento como proposta de Wright, veremos que o jogo veracidade / ficcionalidade não demarca claramente um limite entre as duas *personas* – Charlotte e a Charlotte recriada por Wright. Não se trata de colocar o “verdadeiro” e o “falso”, mas de uma leitura dos fatos em suas pertinentes relativizações. Ademais, o próprio Rancière (2009) afirma que História e ficção pertencem a um mesmo regime de verdade. Vale destacar também que a oposição pode se manter sem se deter nos polos, considerando suas recombinações no espaço entre um e outro.

A leitura de Charlotte neste trabalho é fruto da reconstrução promovida por Wright. E o entrelaçamento de sua história ao contexto político, econômico, social e cultural da Alemanha aqui traçado, visa apontar como o trabalho documental de Wright toca na construção da própria História. A proposta não visa à afirmação de que a História é feita apenas do que se conta, mas de reacender a análise de Rancière (2009, p. 59) que sublinha o cruzamento das “razões históricas” com a nossa capacidade de agir como agentes históricos.

As contribuições que tocam o documentário, portanto, devem promover o recorte de uma narrativa desvinculada das oposições entre o real o fictício. No começo deste capítulo, trouxemos o discurso de Rancière (2009, p. 58) sobre a necessidade de se ficcionalizar o real

¹⁹ “Seja tão inteligente quanto as cobras; está na Bíblia.” Ela dizia: “Nunca se esqueça de que você está vivendo na cova do leão. Às vezes, você deve uivar com os lobos”.

para pensá-lo, pois o próprio filósofo alega ser o registro documentário capaz de uma invenção ficcional mais forte que a própria “ficção”. Assim, nossa interpretação sobre a história de Charlotte se faz como a leitura da própria História: interpretações realizadas a partir das circunstâncias dadas; frutos dos mecanismos de narração empreendidos por Wright.

Nascido em Berlim, embora biologicamente referido ao sexo masculino, Lothar sempre se identificou, desde a infância, como uma mulher. A correção ao que ele mesmo chama de “erro da natureza” se deu aos 15 anos de idade. Publicamente, ele passa a utilizar os vestidos e passa a se expressar com frequência no gênero feminino, adotando para si o nome de Charlotte.

Mesmo sabendo dos riscos a que estava submetido, Charlotte von Mahlsdorf transgredia abertamente as rígidas normas de gênero sociais, cristalizadas pela cultura ocidental e fortemente endossadas no regime nazista. Não só durante o regime nazista, mas também durante o regime comunista instaurado na Alemanha Oriental. Ele se travestia, chegando, inclusive, a preservar, no porão de seu museu, o último cabaré sobrevivente do período de Weimar – 1919 a 1933 –, o *Mulack-Ritze*.

O dramaturgo estadunidense Doug Wright, na introdução da peça *I am my own wife*, explica o seu interesse por Charlotte. Ele afirma que a história de Charlotte surge como um tesouro, pois há poucos livros que relatam a vida gay na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial e menos ainda sobre a situação do homossexual sob o comunismo.

Curioso é o fato dele não apresentar toda uma produção engajada em (ou parte de um discurso voltado a) questões homoafetivas (em Caio, por exemplo, percebe-se determinada frequência em relação a isto). Nota-se, em contrapartida, que o dramaturgo estadunidense tem maior interesse em recontar pelas cenas teatrais fatos pertinentes a determinadas figuras históricas ou os traços que recompõem a trajetória dessa existência. Pode-se destacar, entre suas produções, a dramaturgia *Quills* (1995), que traz para a cena o Marquês de Sade, e a adaptação para o musical *Grey Gardens* (2006), que está centrada na relação mãe e filha estabelecida em duas notórias figuras do cenário aristocrata estadunidense.

A inclinação do dramaturgo por encontrar na dramaturgia uma nova maneira de se ler os fatos nos delega um extremo cuidado, nesta pesquisa, para não apontar interpretações sobre a reconstrução de Charlotte von Mahlsdorf como uma espetacularização de uma subjetividade. O dramaturgo já sublinha, ainda no começo da peça, que, através da história de Charlotte, ele ambiciona ajudar a preencher alguns espaços em branco consideráveis no recorte histórico. Além disso, ele ambiciona compartilhar uma história de resistência que, num heroísmo silencioso, manteve um sentido inabalável de si mesma durante os supracitados

tempos de repressão. O dramaturgo reconstrói na cena uma formação subjetiva e histórica que atravessou os tempos obscuros da história ocidental.

O pai de Lothar, Max – Herr Berfeld – era um membro do partido nazista e, pela sua dedicação, torna-se um líder do partido. Extremamente agressivo, o pai abusava de sua mãe e a agredia com frequência. Charlotte relata que sobreviveu à violenta infância doméstica graças aos discos que reproduzia no fonógrafo. Assim como todos os jovens alemães, após 1938, Lothar foi obrigado a participar da Juventude Hitlerista. Em 1942, seu pai o forçou a se juntar ao movimento, mas devido à ameaça de ataques aéreos em Berlim, o governo obrigou a evacuação de mulheres e crianças dos centros urbanos.

CHARLOTTE. My father was a Nazi. (*Doug reacts.*) And he was brutal. And he was for militarism. And the years of marriage for my mother was a moratorium. My mother, she wanted to *sich scheiden lassen*. Get a divorce. And my aunt said one day to me:

TANTE LUISE. If your father beats your mother once more, she could die (WRIGHT²⁰, 2004, p 18-19).

Enquanto o processo de emancipação feminina ganhava força na Europa, as mulheres possuíam papéis bem demarcados na sociedade nazista. Segundo D’Alessio e Capelato (2004, p. 31), dois pilares deviam sustentar a ordem social: “um de ordem política, constituído pelos homens, e outro de ordem moral, especialmente sob responsabilidade feminina, com a participação da juventude”.

As historiadoras ressaltam a importância que a instituição familiar tinha na sociedade ariana, pois a responsabilidade pela formação de patriotas cabia a tal instituição. A princípio, era de interesse do Estado nazista afastar as mulheres da esfera pública; elas foram removidas até de cargos administrativos de influência.

O papel da mulher era definido nos seguintes termos: responsável pela reprodução da raça, cabia a ela o desempenho de funções relacionadas à sua natureza biológica, ou seja, procriar, cuidar dos filhos e da família. Eram identificadas com a maternidade, o trabalho doméstico; no plano profissional lhes era permitido, no máximo, o exercício de algumas profissões essencialmente femininas, como professoras, enfermeiras, parteiras. Ainda que fossem consideradas inferiores, ganharam relevância no papel de mãe dos filhos da pátria (D’ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 31-32).

²⁰ CHARLOTTE. Meu pai era um nazista. (*Doug reage.*) E ele foi brutal. E ele era para o militarismo. E os anos de casamento para minha mãe eram uma moratória. Minha mãe... ela queria se divorciar. Obter um divórcio. E minha tia disse um dia para mim:

TANTE LUISE. Se seu pai bater na sua mãe mais uma vez, ela pode morrer.

Fato que dificultava a possibilidade do pai de Lothar aceitar o divórcio sem reagir com violência, já que o regime legitimava cada vez mais a supremacia do poder masculino em relação às mulheres:

TANTE LUISE. Your wife really wants a divorce from you.

CHARLOTTE. And suddenly my father pulled out a revolver, and pointed it at my aunt. And he said:

HERR BERFELDE. One more word and I'll shoot you (WRIGHT²¹, 2004, p. 19).

Por mais que formação cidadã pertencesse a elas no espaço doméstico, o militar possuía maior destaque: à mulher, cabia a educação do jovem para se tornar um soldado e, caso o número de homens fosse insuficiente, a elas era permitido o mercado de trabalho com funções predeterminadas. Ou seja, a mulher só servia para preencher as lacunas deixadas pelos homens na sociedade.

Com o início da guerra, em 1939, as ideias sobre o papel da mulher na sociedade e sobre os programas de reprodução foram reavaliadas. A presença feminina no mundo do trabalho passou a ser indispensável. A falta de mão-de-obra nas indústrias e em outras atividades antes realizadas pelos homens foi responsável pelo deslocamento das mulheres do lar para as indústrias, principalmente porque a maioria dos homens havia sido convocada para a guerra. Além disso, a produção industrial aumentou devido à ampliação da produção bélica. O número de mulheres no mercado de trabalho, incluindo as casadas e mães, quase dobrou em relação ao final da República de Weimar. Do Leste europeu foram trazidas 2,5 milhões de mulheres para substituir os alemães que se dirigiam aos campos de batalha (D'ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 33).

E no que tange à vivência da homossexualidade no contexto de guerra em território Nazista, Charlotte (a de Wright) relata que os últimos dias da Segunda Guerra foram os piores, porque os oficiais procuravam por homens desarmados que ainda pudessem ser enviados aos campos de batalha. Ela, por sua vez, se recusava a carregar armas ou a vestir um uniforme nas ruas, mantendo sempre os longos cabelos loiros e as roupas femininas que a faziam se sentir mulher.

Berlin was destroyed. I was walking about – the houses were all broken – and the street was full of rubble. Yes. And I would turn a street, and there was coming Russian airplanes with the Splatter Bombs – so close, you could see the pilot with the helmet and the goggles. And this was very dangerous, because – Wherever you were standing – the splatter bombs exploded into the earth. Pieces went everywhere. There was no escape. [...] And I could hear the bombs, and the old building was shaking. And suddenly the door opened, and in came four SS Officers. Infantry

²¹ TANTE LUISE. Sua esposa realmente quer o divórcio.

CHARLOTTE. E de repente meu pai pegou um revólver e apontou para minha tia. E ele disse:

HERR BERFELDE. Mais uma palavra e eu atiro em você.

police. *Die Kettenhunde*. And they were looking for boys and men and old men which were hiding, without weapons. And so they dragged me up, to the police station. And I had to stand outside against the wall.

SS OFFICER. All deserters shall be shot.

CHARLOTTE. And they wanted to shoot me. I looked down; I didn't want to see them shoot. I thought, "I'll wait until I feel it." But when I looked to the ground, I saw the boots of a Commander. [...] And he looked at me.

SS COMMANDER. Are you a boy or a girl? (WRIGHT²², 2004, p. 17).

Modris Eksteins (1991, p. 114) sinaliza que a Alemanha tinha, de fato, às vésperas da Primeira Guerra Mundial, o maior movimento de emancipação homossexual da Europa. O estudioso sublinha, todavia, que tal fato não sugere que os alemães estavam preparados para tolerá-la publicamente; embora a relativa desenvoltura do movimento na Alemanha indique, de fato, uma dose de tolerância ainda não encontrada em outros lugares.

Retornar ao contexto das vésperas da Primeira Guerra nos é importante para localizar o militante Magnus Hirschfeld, líder do movimento homossexual, cujo escrito publicado, em 1911, sob o título *Die transvestiten* influencia fortemente o menino Lothar Berfelde a se tornar Charlotte von Mahlsdorf.

A homossexualidade no círculo do kaiser era bem conhecida mesmo antes de o jornalista Maximilian Harden decidir torná-la pública em 1906. Na Alemanha, Magnus Hirschfeld liderou a campanha para revisar o parágrafo 175 do código civil, e por volta de 1914, sua petição continha assinaturas de 30 mil médicos, 750 professores universitários e milhares de outras pessoas. Em 1914, Berlim tinha cerca de quarenta bares homossexuais e, segundo, as estimativas da polícia, de um a dois mil prostitutos (EKSTEINS, 1991, p. 115).

O artigo 175, introduzido no código civil alemão em 1871, visava à punição do comportamento homossexual entre homens. Mesmo que um grupo de militantes, entre eles Hirschfeld, tivesse lutado pela revisão do documento, ele não causava tantos problemas e ameaças até a conquista do poder pelo movimento nazista. Os nazistas redefiniram o que poderia antes ser entendido como contravenção para um crime, aumentando, desta forma, o tempo de detenção.

²² Berlim foi destruída. Eu estava caminhando – as casas estavam todas quebradas – e a rua estava cheia de entulho. Sim. E eu virava uma rua, e havia aviões russos vindos com as bombas – tão perto, você podia ver o piloto com o capacete e os óculos de proteção. E isso era muito perigoso, porque – onde quer que você estivesse – as bombas explodiam na terra. Pedacos por toda parte. Não havia escapatória. [...] E eu podia ouvir as bombas, e o velho edifício estava tremendo. E de repente a porta se abriu, e entraram quatro Oficiais da SS. Polícia de Infantaria. *Die Kettenhunde*. E procuravam meninos e homens e velhos que estivessem escondidos, sem armas. E então eles me arrastaram até a delegacia. E eu tive que ficar contra a parede.

SS OFFICER. Todos os desertores devem ser fuzilados.

CHARLOTTE. E eles queriam atirar em mim. Eu olhei para baixo; Eu não queria vê-los atirar. Pensei: "Vou esperar até que eu sinta." Mas quando olhei para o chão, vi as botas de um comandante. [...] E ele olhou para mim.

SS COMANDANTE. Você é um menino ou uma menina?

A revisão nazista promoveu a retirada do adjetivo *widernatürlich* – contra a natureza – para que a lei pudesse ser aplicada a qualquer ato sexual. Ou seja, não bastaria apenas a certeza de uma relação sexual para que alguém fosse detido e “enquadrado” no código. A partir de 1935, era necessário apenas que um homem fosse identificado como homossexual – uma arma para também enquadrar opositores do regime e inimigos pessoais, sem que fossem de fato homossexuais – para ser detido. Nos campos de concentração, os homossexuais eram marcados com um triângulo rosa posto sobre o peito ou sobre a manga.

Alguns apoiadores e integrantes do partido nazista foram presos e assassinados em razão de sua homossexualidade, ou pode-se cogitar que poderiam ter recebido tal acusação por atrapalharem, direta ou indiretamente, o avanço do regime. Fato é que, no começo da década de 1930, qualquer indicativo de coletivo homossexual era interrompido e os estudos acadêmicos sobre a sexualidade humana, publicados em livros, foram queimados.

Decisões que simbolizavam uma forma de retrocesso em termos de uma política da valorização cultural do corpo. Ponto que, no começo do século XX, indicava o entendimento da homossexualidade, e sua tolerância para com ela, como caminhos fundamentais, sinaliza Eksteins (1991, p. 115), “[...] para a desintegração de constantes, para a emancipação do instinto, para o colapso do ‘homem público’ e, na verdade, para toda a estética moderna”.

A liberação sexual na Alemanha *fin-de-siècle* não se limitou aos homossexuais. Em geral havia uma nova ênfase na *Leibeskultur*, ou cultura do corpo, numa valorização do corpo humano livre de tabus e restrições sociais; na libertação do corpo de espartilhos, cintos e sutiãs. O movimento da juventude, que floresceu depois da virada do século, deliciava-se com um “retorno à natureza” e celebrava uma sexualidade bem pouco dissoluta, mas certamente mais livre, que constituía uma parte de sua rebelião contra uma geração mais velha, envolvida, segundo os jovens, em repressão e hipocrisia (EKSTEINS, 1991, p. 115).

Durante todo regime nazista, Charlotte se travestiu transgredindo todas as normas impostas pelo sistema. Já adulta, com o fim da Segunda Guerra, ela continua a manter-se abertamente como um travesti, mas, desta vez, sob o repressivo regime comunista na Alemanha Oriental. Considerada pior que a *Gestapo* – polícia secreta nazista – a *Stasi* possuía um amplo poder de controle e vigilância. Enquanto o terror provocado pelo nazismo no poder durou doze anos, a *Stasi* por quatro décadas aperfeiçoou suas estratégias e maquinarias de opressão, espionagem, subversão e terrorismo internacional.

Na Alemanha Oriental, ela restaurou sua antiga casa. Uma casa grande que foi preenchida com mobílias antigas (e até raras), além da extensa coleção de fonogramas e de registros antigos. Em 1963, ela instalou no porão de sua casa-museu o recém-adquirido

Cabaret Mulack-Ritze, continuando sua história como um ponto de encontro para a comunidade gay da Alemanha Oriental. Wright (2004, p. 24) relata que, segundo Charlotte, aquele seria o único cabaré do período de Weimar sobrevivente em toda a Alemanha Oriental. Escondido no porão em Mahlsdorf, Charlotte o mantinha, sempre correndo vigilante sob o olhar atento da *Stasi* por quase trinta anos.

Fato é que tanto a manutenção do museu quanto a sua sobrevivência se deve ao fato de ela ter trabalhado para *Stasi* como informante:

CHARLOTTE. “I, Lothar Berfelde, commit myself willingly and freely to working together with the Ministry for State Security. I will report all information which may have the character of an action inimical to the state.” (*She pauses. It’s difficult to continue, but she manages.*) “I will be known by the code name Park. I pledge to keep this secret even from my nearest friends and relatives.” (*another pause; she thinks of her mother. Of her siblings. Then – staunchly – to Doug, the end of the pledge.*) “I have been informed that if I break this oath, I will be prosecuted according to the laws of the GDR” (WRIGHT²³, 2004, p. 26-27).

Após a queda do Muro de Berlim, os arquivos da *Stasi* se tornaram públicos, Charlotte se encontrava envolvida em diversas controvérsias. Ela teve, inclusive, certa participação na prisão de Alfred Kirschner, um amigo e também colecionador de antiguidades. A recomendação de Tante Luise para uivar com os lobos²⁴ apresenta suas consequências num intercâmbio de imagens – heroína ou traidora? – que evidenciam os custos morais de sua sobrevivência. Aliás, Charlotte se apresenta como um retrato da própria mãe Alemanha: dupla, dividida e sempre assumindo o risco de uma autodestruição.

²³ CHARLOTTE. “Eu, Lothar Berfelde, me comprometo voluntária e livremente a trabalhar em conjunto com o Ministério da Segurança do Estado. Eu darei todas as informações que possam ter o caráter de uma ação inimiga para o Estado.” (*Ela faz uma pausa, é difícil continuar, mas ela consegue.*) “Eu serei conhecido pelo codinome Park. Eu prometo manter esse segredo até mesmo de meus amigos e parentes mais próximos.” (*Outra pausa, ela pensa em sua mãe, em seus sobrinhos, então – firmemente – para Doug, o fim da promessa.*) “Fui informado de que se quebrado este juramento, serei processado de acordo com as leis da RDA”.

²⁴ “[...] you must howl with the wolves” (WRIGHT, 2004, p. 27).

3 O FEMININO IMAGINADO – LEITURAS DE LEAHUN E DE WRIGHT

No contexto marcado pela reiteração das práticas sociais, o “eu” ganha contornos precisos, habitando corpos sexuados, corpos normatizados, cujas identidades resultam de um entrelaçamento aos papéis definidores: macho e fêmea, homem e mulher. Inicia-se uma obsessiva busca pela coerência entre a materialidade do corpo – o sexo – e as categorizações a ela designadas – o gênero. Desta forma, o efeito proporcionado pelo gênero é dependente do elemento biológico – encarado como o natural – que, somado a um conjunto de atribuições sociais, definem as práticas que formam o sujeito; sempre a partir da sombra normativa dada pelo sexo.

A regulação de tais práticas gera o abjeto – um domínio que inviabiliza a existência do indivíduo, negando-lhe o estatuto de sujeito, ao mesmo tempo em que forma o exterior constitutivo relativamente ao domínio de um outro sujeito (BUTLER, 2001, p. 155). A formação do sujeito, portanto, implica um processo de identificação, cujo repúdio da norma sexual produz o domínio da abjeção: “a materialização de um dado sexo diz respeito, centralmente, à *regulação de práticas identificatórias*, de forma que a identificação com a abjeção do sexo será persistentemente negada” (BUTLER, 2001, p. 156, grifos da autora).

A criação do abjeto põe em evidência o processo histórico que constitui a norma e o seu caráter provisório, o que acentua a intensa necessidade de se reafirmar uma ordem instituída como elemento natural: “o conceito de ‘sexo’ é, ele próprio, um terreno conflagrado, formado através de uma série de contestações em torno de qual deve ser o critério decisivo para distinguir entre os dois sexos”, afirma Butler (2001, p. 157). A historicidade que permeia tal conceito está ocultada pela própria figura do lugar – a natureza tem uma história e não apenas uma História social; ou da superfície de inscrição – “o jogo de ‘verdades’ que cria a ilusão de um sujeito ontologicamente definido por sua sujeição / resistências às práticas regulatórias” (SWAIN, 2000b, s /p.).

Em *O corpo utópico*, Foucault (2013b, p.8) afirma que o corpo é o lugar sem recurso ao qual estamos condenados. “Penso afinal, que é contra ele [o corpo] e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias”. Entenda-se utopia como um processo que possibilita a vazão da multiplicidade do ser que, historicamente, é reduzido a um binário – constrói-se “[...] em torno da norma um espaço ao mesmo tempo de rejeição e de inclusão” (SWAIN, 2000b, s/p.). O múltiplo invade e põe em xeque os binarismos, promovendo uma fratura das normas inerentes às práticas de sexualidade que regulam o “eu”.

A identidade que torna o sujeito inteligível realoca as ficções produzidas sobre os corpos: o corpo comporta figurações que abalam as realidades pré-fabricadas. Foucault (2013b, p.12) afirma que “O corpo humano é o ator principal de todas as utopias”; utopias que, em um fluxo rizomático, não permitem a fixidez, mas o movimento, a transformação e a transitoriedade. O corpo é um processo e está sujeito a constantes ressignificações que nele se desencadeiam.

O travesti nasce nas margens dos processos que regulam as práticas regulatórias do aparato sexual. É uma imagem que confronta a rigidez da norma e reivindica o direito à autonomia e o direito à vida. Fruto de uma “desidentificação” – termo cunhado por Butler (2001) – com o ideal regulatório, é uma existência que ressignifica o corpo abjeto e integra a voz coletiva que promove uma “[...] recontextualização da questão de se saber quais corpos pesam e quais ainda devem emergir como preocupações que possam ter um peso crítico” (BUTLER, 2001, p. 156).

Denílson Lopes (2002), ao elencar repostas para a pergunta que intitula seu texto *E eu não sou um travesti também?*, propõe-se a pensar a imagem do travesti não como uma simples construção intelectual, que situa o artifício no centro da sociedade de imagens – o que possibilita a construção de identidades performativas, antes mesmo das discussões sobre corpo e tecnologia na contemporaneidade. O pesquisador discursa sobre o travestimento como uma imagem que atravessa nossos desejos e emoções, nossas incertezas e nosso lugar no mundo.

A potência do artifício é ressaltada na medida em que as máscaras ganham conotação política. As marcas do estigma se convertem em símbolos da resistência, da politização de uma pluralidade que habita o ser humano. O corpo utópico dissertado por Foucault (2013b) torna presente, através do travestimento, o espaço que dá vida e voz à singularidade: a utopia é o espetáculo, pois, recolocando-se a afirmação de Lopes (2002, p. 54), a vida só é suficiente como teatro. Forte alusão da releitura de nosso tempo através da metáfora barroca do mundo como palco.

O corpo é também um grande ator utópico, quando se trata de máscaras, de maquiagem e de tatuagem. Mascaram-se, maquiarem-se, tatuarem-se não é exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível: tatuarem-se, maquiarem-se, mascaram-se é sem dúvida algo muito diferente, é fazer com que o corpo entre em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. Máscara, signo tatuado, pintura depositam no corpo toda uma linguagem: toda uma linguagem enigmática, toda uma linguagem cifrada, secreta, sagrada, que evoca para este mesmo corpo a violência do deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. A máscara, a tatuagem, a pintura instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem

lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do outro (FOUCAULT, 2013b, p.12).

A compreensão da natureza imagética sobre a qual se constrói a sociedade atual denota a eficácia do que revelam as máscaras que vivificam as subjetividades contemporâneas. O que se mascara não é o vazio existencial, como já está apontado por Lopes (2002, p. 49); as máscaras são uma tática para se coexistir numa sociedade onde o primado é o da velocidade. O pesquisador afirma que sua busca é pelo teatro do desejo, portanto, é importante promover o resgate do espetáculo como condição existencial e destino: “do simulacro retornar ao teatro do mundo para nos livrar do tédio e da indiferença diante do excesso de imagens, sem cair no fascínio nostálgico pela autenticidade” (LOPES, 2002, p.51). O jogo que vivifica as subjetividades não denota a passividade de uma vivência, mas uma afirmação dela.

O recriar-se em artifício é uma forma de resistência, processo que se desenha em duas personalidades abordadas nesta seção. Primeiramente, o encontro com mais uma das *damas* de Caio; mas desta vez, no caminhar, ela confronta as deficiências do nosso ser – nosso lado bruto, agressivo, encenado. Luiz Fernando Almeida interpreta, na montagem de Leahun, uma dama que desabrocha revelando o que nos iguala: seres frágeis e medrosos que temem a solidão. Depois, retornamos aos recortes dos relatos de Charlote von Mahlsdorf, capturados por Doug Wright, aprofundando a análise sobre o retrato biográfico de um travesti, cuja história se embaralha às complexidades da nação alemã.

As personagens são facetas de uma modernidade em formação; elas resistem pela transgressão que marcam sua existência. A leitura dos corpos imaginados permite não apenas o entendimento das relações de poder que os cercam, mas também as estratégias de um corpo que se torna memória e suplanta a hegemonia dos paradigmas de uma cultura patriarcal. Trata-se de vivências que tomam o mundo como palco, esboçando respostas para a pergunta colocada por Antonin Artaud (2006, p. 171) em *O teatro de Séraphin*: “O que me impediria de acreditar no sonho do teatro quando creio no sonho da realidade?”.

E é o próprio Artaud que atenta para o perigo que uma prática teatral pode desencadear. Vivenciar o mencionado “perigo”, em suas proposições, é apresentar esboços para reconquista de uma ciência. Vida e arte se cruzam e se embaralham em processos de desorganização – deslocamento de afetos. Artaud assume um pequeno espaço aqui nesta pesquisa porque expõe o caráter cambiante das significações. Viver a experiência da desorganização em sua intensidade implica retrabalhar afetos: o teatro é a cena, as cenas da vida.

A desorganização é, então, uma experiência científica. A ciência do teatro toma o artista como foco e, ele – o artista, transita na desorganização proposta por uma experiência científica sempre programada. Os escritos de *Teatro de Séraphin* propõem uma intensa identificação entre poesia e ciência no teatro. É pelo ritual que se promove a fabricação de uma pessoa, de um outro corpo – o teatro reconstrói o corpo. Para Artaud, arte e vida não se separam.

Criar fendas e decompor a obra enquanto abertura a significações são traços que ressaltam o permanente “vir a ser” do mundo: a criação. O mundo sempre está sendo criado. E, ao ator, deste mundo, cabe a potência da experiência: um “não sentir” viver, mas “um representar” para sentir-se existir. Os signos, as imagens e os símbolos adentram o espaço: a linguagem se constrói nele. E, mesmo que não haja correspondência entre os códigos, existe um novo processo de significação.

A palavra, por exemplo, é precedida por um longo caminho que a toma como ponto final. Não só as manifestações sonoras, mas corpo, gesto e grito. Nota-se que o grito, como proposto por Artaud, não corresponde ao som, mas a um movimento que se liga aos afetos desencadeados no espaço: o grito é o esboço da manifestação vital do homem em estado de significância. Ou o desmanche de significações. Ou ambos.

Vida e arte mais uma vez entrelaçadas. O homem reinventado por suas próprias ações, em caminhos conflituosos traçados com o destino. Para Artaud, a cultura está em um contínuo processo de construção. Um mundo que, no eterno criar a si mesmo, é refeito por ações e movimentos, despertando, nos redizeres nietzschianos, a vontade de potência. Conceito entendido e relido nas proposições artaudianas através de um mútuo “envolver” e “afastar”; desorganizar, embaralhar, deslocar... Sempre designando o estado de formação das coisas. Nesta pesquisa, a leitura é feita sobre o corpo – sobre a materialidade do corpo; o sexo do corpo especificamente, na tentativa de traçar os caminhos do “tornar-se”.

No que tange aos processos de significação dados pelas normas regulatórias que estão assentados sobre a materialidade dos corpos, a subversão da hegemonia heterossexual, nos contextos trazidos pelos *corpora*, nesta pesquisa, apresenta traços de uma resposta; mas desta vez a uma colocação levantada por Butler (2001, p. 171): “Que questionamento esse domínio excluído e abjeto produz relativamente à hegemonia simbólica?”.

3.1 Entre as *damas*, a noite

Em alusão ao giro descrito por Caio Fernando Abreu, retomamos, em efeito circular, a roda do conto *Dama da noite*. Afirmamos anteriormente que a personagem título se encontra “fora do movimento da vida”, além de apontar as aberturas no discurso literário que foram reinterpretadas pelas cenas da *Cia Drástica* e do *Coletivo As Travestidas*. Nosso percurso agora enfatiza, mais uma vez, o discurso literário e as operações nele realizadas pela direção de André Leahun. Nosso objetivo está centrado na composição dos quadros, trazendo o corpo objetificado como reinvenção de um “eu”. A dama de Leahun apresenta os traços de um nomadismo identitário, sutilmente presente no discurso de Caio. Ela é um ser que transita pelos espaços fragmentados e se constrói a partir de seus próprios fragmentos.

Nesta outra adaptação, tem-se o mesmo ponto de partida: a noturna dama da noite, como a flor de cheiro enjoativo, descrita pelo escritor gaúcho, que vaga pelas ruas, buscando o Verdadeiro Amor (reitera-se) e alertando para se ter cuidado com ela, porque um dia ela encontrará o que procura (ABREU, 2014, p. 135). O cenário também é o mesmo: um bar, tomado pela personagem como palco e refúgio para suas angústias e o preenchimento dos vazios deixados pela solidão.

Assim como no discurso literário, uma busca solitária e paciente é iniciada. Uma expressão que revela as marcas de um ser humano desesperado por aceitação. Na noite, ninguém tem nome: ela é a dama da noite; e seu interlocutor, um “boy”. Todos são ninguém e o fato de estarem eles descritos à margem da grande “roda-gigante” social denuncia o abandono – a certeza que carregam. Ele, por ser mais jovem, possui a senha para entrar na roda-gigante. Ela não. As pessoas não escolhem: quem consegue se adaptar à roda, tem um pertencimento – eis a simplicidade do fato.

O encontro entre os corpos desenhados pela narrativa de Caio Fernando Abreu ressalta a necessidade de se desfrutar dos mesmos códigos identitários para se pertencer a um grupo. A dama da noite, já uma “puta velha” e “meio coroa” (como se descreve), revela os traços de uma experiência narrada pelas dores dilacerantes a um interlocutor que ela julga nada conhecer, “fora essas coisas de vídeo, performance, high-tech, punk, dark, computador, heavy metal e o caralho” (ABREU, 2014, p. 129). O rapaz é fruto de uma geração criada em apartamentos, assistindo à televisão, e que desconhece as fraturas provocadas pelo sistema “ca-pi-ta-lis-ta, em letras góticas de neon” (ABREU, 2014, p. 134).

Quem narra é o tipo de sujeito analisado por Stuart Hall (2006): não há uma conformidade subjetiva com as necessidades objetivas do sistema cultural modelado pela ordem econômica. Tudo é transitório; o processo de identificação é variável. O sujeito, outrora unificado, está em declínio. Resta-lhe apenas o corpo; ou nem isso, pois ao corpo resta multiplicar-se para dar-se como existente, ao ritmo da produção capitalista de identidades mutantes e subjetividades em processo.

O corpo é uma forma de escrever os instantes do momento presente. Traço que aparece nas leituras da pesquisadora brasileira Tania Rivera (2014), em *O avesso do imaginário*: no retorno do sujeito através da performance, o corpo presente é uma denúncia, não apenas da existência individual, mas sim de uma fugacidade, de uma condição mortal e passageira do homem. O corpo possibilita ao ser humano o ininterrupto processo de “fazer-se” para dar suporte à constante produção subjetiva.

Os espaços noturnos para a personagem descrita por Caio são os meios de reconstrução; reconstruir-se. As ações descritas num eterno presente perpetuam os instantes de uma busca por afeto. Ela quer afetar e ser afetada; como também quer tornar-se lembrança: “eu sei que, daqui a um tempo, quando você estiver rodando na roda, vai lembrar que, uma noite, sentou ao lado de uma mina louca que te disse coisas, que te falou no sexo, na solidão, na morte” (ABREU, 2014, p. 133).

Ela se constrói pelo discurso: revela um “eu” através da própria narrativa que produz sobre si e esconde outros “eus” pelo mesmo processo. O encanto do “produzir-se” em imagens requer doses certas de excessos; poucas mentiras sinceras interessam. É o ser humano que produz arquivos todo o tempo. Ela precisa demonstrar que merece girar na roda, pois carrega a experiência do que é e do que pode vir a ser. O encontro de tom intimista dado pela construção cênica de Leahun se refaz pela fugacidade dos instantes, em um jogo no qual a vulnerabilidade da condição humana é negociada.

A dama da noite também age como a Circe dos cantos homéricos: conduz aos caminhos do destino, seduz e desafia. Assim como a feiticeira, ela torna o sexo presente; entrelaça-o aos caminhos, transforma-o em discurso. A descoberta pelo corpo desloca significações em respostas dadas por estímulos. O sexo mantém um amor que pode matar. E ela, a dama da noite, sabe que o amor é capaz de matar – principalmente nos tempos em que a descoberta da AIDS se faz cada vez mais constante: “Você não viu nada, você nem viu o amor. Que idade você tem, vinte? Tem cara de 12. Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar AIDS. Vírus que mata, neguinho, vírus do amor” (ABREU, 2014, p. 130).

A privatização da sexualidade é enrijecida no contexto econômico pela exploração da força de trabalho: à medida que ao sexo é atribuída apenas a função de reprodução. Giddens (1993) ressalta que a sexualidade é uma propriedade do indivíduo, constituindo um projeto reflexivo do “eu”.

O poder que pode ser denominado “o sequestro da experiência” é uma consequência do rompimento com a tradição, e da crescente intrusão de seus sistemas de controle nos “limites externos” preexistentes da ação social. Tem como consequência a dissolução dos traços morais e éticos que relacionavam a atividade social à transcendência, à natureza e à reprodução. Na verdade, estes foram trocados pela segurança da rotina, oferecida pela vida social moderna. Uma sensação de segurança ontológica vem antes de mais nada da própria rotina; sempre que as rotinas estabelecidas são quebradas, o indivíduo fica moral e psicologicamente vulnerável. Considerando-se o que foi dito até agora, é claro que essa vulnerabilidade não é neutra no que diz respeito ao gênero (GIDDENS, 1993, p. 193).

Fato é que tal projeto, descrito por Giddens, iniciado com a ascensão da modernidade, desencadeia a constante sensação de vazio atrelada à atividade sexual. Neste sentido, Giddens (1993) sublinha que tal fator estimula a busca, de ambos os sexos, por uma sensação sempre ilusória de realização: “[...] não quero ninguém. Nem você. Quero não, boy. Se eu quiser, posso ter. afinal, trata-se apenas de um cheque a menos no talão, mais barato que um par de sapatos” (ABREU, 2014, p. 134).

A transformação do sexo em mercadoria²⁵ torna-se então uma alternativa para movimentar a máquina econômica, uma vez que o estímulo do prazer gera o lucro constante, afinal tem-se em questão o preenchimento de uma sensação inesgotável. Ou seja, pode-se pensar o sexo, como pontua Giddens (1993, p. 194), “[...] em termos de um movimento de uma ordem capitalista, dependente do trabalho, da disciplina e da autonegação, para uma ordem preocupada em incrementar o consumismo e, por isso, o hedonismo”.

Tal constatação é confirmada pelo sociólogo quando se também atribui à sexualidade – numa sociedade de consumo hedonista – a ideia de vício. É o que se nota a partir do crescimento da compulsão por pornografias, revistas, filmes, dentre outras explorações mercadológicas como alternativas de se preencher o vazio outrora desencadeado pela repressão social da atividade sexual: “Você já nasceu proibido de tocar no corpo do outro. Punheta pode, eu sei, mas essa sede de outro corpo é que nos deixa loucos e vai matando a gente aos pouquinhos” (ABREU, 2014, p. 131).

²⁵ Cabe ressaltar a releitura da questão pela conjuntura social e econômica do período analisado. O problema não é apenas moderno ou contemporâneo; eles estão presentes ao longo da história da sexualidade testemunhada pela literatura. Mudam as maneiras de tratá-los. A prostituição, por exemplo, é antiquíssima e, em alguns contextos, tratada com muita honra.

O fato de a satisfação ser um fenômeno despertado pela acentuada individualização no paradigma moderno se reflete na urbanização dos espaços. O pesquisador brasileiro José Carlos Barcellos (2006), ao investigar as relações entre a cultura do corpo e o corpo da cultura na estética homoerótica, pontua que o espaço urbano é um espaço da visualidade: tudo se converte em espetáculo ao mesmo tempo em que estratégias de preservação da intimidade são desenvolvidas. Deseja-se a imagem; a satisfação do prazer só é alcançada quando o objeto corresponde ao imaginário. Desta forma, pode-se afirmar que não se alcança a satisfação uma vez que o desejo precisa ser mantido. Disto depende também a máquina de consumo em torno do sexo. Esse pressuposto é constatado quando se toma a cultura gay, por exemplo, marcada pelo peso dos códigos visuais e gestuais, expondo a preeminência do corpo como espaço de significação (BARCELLOS, 2006, p. 237).

Sexo é na cabeça: você não consegue nunca. **Sexo é só na imaginação.** Você goza com **aquilo que imagina** que te dá o gozo, **não com uma pessoa real**, entendeu? Você goza sempre com **o que tá na sua cabeça**, não com quem tá na cama. **Sexo é mentira**, sexo é loucura, **sexo é sozinho**, boy (ABREU, 2014, p. 132-133, grifos meus).

Os trechos destacados evidenciam a importância da construção de um imaginário para a satisfação do prazer sexual, pois ao tomar a criação visual / imagética como chave de leitura para materialização de um corpo – transformado em objeto de prazer –, é possível apontar que à superfície corpórea é atribuída tal imagem, a que se produz de si e do outro. Portanto, inventa-se um outro ou reinventa-se para atender à própria satisfação ou mantê-la desatendida.

Nas análises de Barcellos (2006) pode-se constatar que o domínio da visualidade também evidencia a presença do corpo, sobretudo, quando se toma a erotização do espaço público; local em que ocorrem contatos efêmeros, “sem amanhã”. Ainda em relação à cultura gay, analisada pelo referido autor, coloca-se que a centralidade do corpo desencadeia uma infundável busca fixada em imagens, em contraste com outro tipo, envolvendo uma sensibilidade incontrolada e irrefreável: o *camp* – que está centrado no disfarce.

O espetáculo das aparências sustentadas numa vivência coletiva pressupõe o desempenho de atividades e papéis socialmente prefixados. Torna-se necessário, portanto, resgatar as análises pelos modelos dramaturgicos de Erving Goffman (2009). Segundo o autor, em uma análise das metáforas sociais, as expectativas são projetadas no encontro; as identificações, construídas no processo interacional. Tudo é uma impressão. Todo e qualquer participante de uma interação cotidiana é capaz de emitir e interpretar.

A projeção das imagens dada no encontro é de caráter fluido, tomada de modo estratégico e regulado em função do que se intenciona revelar na troca interacional. Esta ação é sustentada pelas consolidações dos significados sociais preestabelecidos, que permitem a correlação dos sinais produzidos às interpretações estabilizadas, pois o que se pretende consolidado serve como pano de fundo de onde ressaltam as imagens da diferença. Quando ocorre o confronto das expectativas que regem a troca interacional, tem-se a não-correspondência de um dos participantes às expectativas pré-concebidas; ele não corresponde ao padrão requerido pelas instituições sociais – síntese dada. Normal e estigmatizado são, portanto, perspectivas geradas nas situações sociais, em virtude das normas atuantes sobre o encontro, as que não são cumpridas, pontua Goffman (2009; 1988).

Os desenhos sobre a *Dama da noite* ganham forma: tudo o que permeia o espaço imaginário implica uma automática produção de imagens; imagens que definem contornos precisos quanto a particularidades de fala, gesto e comportamento da personagem; características pertencentes a grupos socialmente excluídos, nas montagens. Os contornos alimentam o imaginário do leitor do conto, fixando-o como interlocutor, na figura do “boy”. Jogo também assumido por todas as adaptações do conto apresentadas neste trabalho

Retomando as análises do sociólogo Erving Goffman, também apresentadas no capítulo anterior, propõe-se uma investigação, através da perspectiva dramática, das nuances que compõem as interações sociais. Nosso objetivo é entender como a análise de molduras – desenvolvida pelo sociólogo – pode nos oferecer materiais para leitura da adaptação proposta por Leahun, como também nos oferece recortes para composições cênicas ficcionalizadas tanto no cotidiano quanto na caixa cênica.

É sabido que o referido pesquisador toma o teatro como um modelo para compreender as relações sociais. Embora reconheça determinadas diferenças entre os âmbitos relacionados, ele destaca que a analogia realizada é parte de um estratagema, tendo em vista que são almejadas, em ambos os casos – no palco e na vida –, técnicas bem-sucedidas de representação. Não obstante, as análises recaem sobre a construção do *self*, evidenciando a pluralidade de “eus” que constroem fachadas, sustentando representações dinamizadas em espaços variados.

É com a publicação de *Frame analysis*, que Goffman (1986) centra o olhar sobre a articulação de interpretações, responsáveis pelas atribuições de realidades nos eventos cotidianos. Não se trata de desvendar o que é a realidade, mas as circunstâncias sob as quais conferimos tal estatuto às coisas. É através da concepção de “moldura” (*frames*) que Goffman (1986) estabelece caminhos para a leitura de situações: os quadros compreendem situações

cotidianas, de onde se depreende uma determinada organização das formas sobre como a interpretação dos acontecimentos é articulada.

O elemento “teatro”, nas leituras de Goffman, aparece neste processo, indicando um modo específico de se articular a interpretação sobre o acontecimento dado. Uma tentativa de estabelecer um entendimento sobre as ações ocorridas em determinado momento designa a constituição de uma moldura. A busca pela resposta implica um emolduramento automático da experiência ocorrida. Goffman (1986) ressalta que as molduras apresentam um traço duplo, pois são obtidas em situações demarcadas por tempo e espaço específicos e sujeitas a diversas aplicações subjetivas de cada indivíduo.

Desta forma, vale ressaltar a existência de variados níveis de leitura, assim como as muitas aberturas que comportam interpretações diversificadas nas molduras. Portanto, os diálogos entre a experiência e a interpretação envolvem os indivíduos em um jogo de produção de significados: as molduras cotidianas – primárias – podem transitar do subjetivo ao objetivo, transformando-se em “molduras secundárias”. Goffman (1986, p. 39) ilustra tal explicação trazendo, como exemplo, uma mulher que utiliza o espelho de um provador para avaliar a qualidade material dele em vez de usá-lo para se observar. A resignificação da convenção socialmente estabelecida transforma automaticamente a “moldura primária”.

Afirma-se, com certa precisão, um jogo dado pelo processo de resignificação de situações já convencionadas. Sobretudo, é importante fixar que, numa troca interacional, a construção de realidades entre os participantes difere daquelas construídas pelos que assistem à interação. Neste ponto, retomamos o elemento teatral. O teatro como moldura, por exemplo, pressupõe a construção de um evento performativo, com clara divisão entre performers e espectadores. As ações desenvolvidas no palco são observadas pelos espectadores²⁶, até mesmo porque com a ausência desses, não há performance.

O espetáculo dirigido por Leahun estreou, em Santos – SP, no dia 30 de abril de 2011. Desde então, passou a cumprir uma agenda de apresentações em algumas cidades não só do Estado de São Paulo, mas do Brasil. A apresentação integrou muitos festivais teatrais no Brasil, além de eventos que tinham por escopo o respeito às diversidades e à visibilidade homossexual. Após quatro anos de contínuas apresentações, em 2015, o monólogo ganha versão cinematográfica, com direção de Dino Menezes e co-direção de Fabiano Keller e

²⁶ Pontuo tal afirmativa tendo por base a leitura de teatro performativo desenvolvida por Josette Féral (2015). É importante restringir tal pontuação ao evento teatral, porque muitos teóricos da performance, como Eleonora Fabião (2008), Jorge Glusberg (2013) e Renato Cohen (2013), sinalizam que algumas performances não preveem espectadores, mas sim colaboradores e participantes. Não se trata apenas de uma questão de nomenclatura, mas sim da maneira como o artista se coloca à espera do outro. No decorrer desta secção, desenvolvo mais o meu entendimento sobre a performance neste trabalho e como eu a situo na narrativa teatral.

Michel Menezes. A produção executiva é assinada por Luiz Fernando Almeida que deu corpo e voz à dama nos palcos e, agora, nas telas.

A *Dama de Caio*, mais uma vez, é trazida para o palco no intuito de visibilizar uma figuração humana que se sente fora do movimento da vida. Portanto, a ideia de moldura teatral, apontada por Goffman (1986), é trazida para tal leitura cênica como um meio de organizar a cognição e o envolvimento dos participantes no evento. A montagem de Leahun citada por este trabalho corresponde à temporada de 2013, apresentando poucas alterações em relação às anteriores e às dos anos seguintes.

É importante ressaltar, na teoria de Goffman (1986), que a moldura teatral é descolada da típica moldura cotidiana. O processo de emolduramento da experiência cênica é exposto em abertura às possibilidades dadas pelo evento. Pode-se afirmar, por exemplo, uma segmentação da percepção que cria o tom de tensão dentro e fora, mediante os fluxos que a cena assume e as leituras realizadas por aquele que assiste. As marcas do vazio e da solidão são expostas na forte imagem encorpada pelo ator Luiz Fernando Almeida. O jogo estabelecido é com a própria condição abjeta do corpo socialmente dada: o ser humano revelado na exposição de suas fraquezas e na sua agressividade. A dama surge para expor as deficiências de uma sociedade contraposta a sua própria humanidade.

Neste caso, atenta-se para uma possibilidade de quebra da moldura teatral, podendo esta operar, inclusive, como um subterfúgio dramaturgico. Em Leahun, observam-se várias tentativas de se envolver o espectador, intensificando a troca proposta num engajamento entre corpo e discurso – ponto apreendido, principalmente, nos momentos em que são encenadas as perguntas direcionadas ao “boy”. A opção por um número reduzido de espectadores vislumbra possíveis quebras no desenrolar da narrativa cênica e dos vínculos estabelecidos entre personagem e plateia, intercambiando as perspectivas de consciência e de interpretação. Os limites da moldura teatral são testados de modo a estabelecer convites ao envolvimento do público, salvaguardadas as posições cena / espectador, pressupostas pela cápsula dramática.

Em *A representação do eu na vida cotidiana*, Goffman (2009) propõe um modelo de análise do comportamento dos indivíduos concretos, nas interações face a face, sustentadas na vida cotidiana. Tal estudo é aqui apresentado em virtude dos apontamentos obtidos na potência dos encontros. Claro que a abordagem do estudioso em *Frame analysis* (1986) nos remete a recortes dos modos de organização da experiência, estreitando o campo de análises apresentado em *A representação do eu na vida cotidiana*, cuja primeira edição data de 1959.

Em Goffman (2009), o mundo social pode ser compreendido como um palco, onde os indivíduos desempenham papéis socialmente estabelecidos. Ademais, o pesquisador nos

indica que, durante a interação, os indivíduos envolvidos estão engajados na obtenção de informações a respeito de seus co-participantes, tendo-se a finalidade única de estabelecer as expectativas e definir os modos de ação na troca interacional. A noção de performance aqui apresentada nos direciona automaticamente para uma composição de personagens que sustentam o fenômeno face a face, compreendido como interação pelo sociólogo.

Como sinalizamos, parágrafos acima, as perspectivas normal e estigmatizado são criadas durante o encontro. Ora, a representação de papéis sociais pressupõe uma determinada orientação dos indivíduos a um possível atendimento às expectativas da plateia, eis uma das razões para que a noção de performance apareça nesta pesquisa também entrelaçada ao desempenho de tal representação. Na quebra de expectativa, surge o estigma.

Em *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*, Goffman (1988) nos remete à origem do termo “estigma”, na Grécia Antiga. Segundo o sociólogo, “estigma” significa marcar, em referência às marcas feitas com fogo ou com cortes no corpo de escravos criminosos ou traidores. A marca, ou o estigma, servia então para alertar a toda sociedade sobre a necessidade de se evitar aquela pessoa. Contemporaneamente, o termo adquiriu contornos mais depreciativos, sendo utilizado para reduzir os portadores à qualidade de estragados e inferiores.

O encontro com o travesti, através da narrativa de Caio no espaço cênico, pressupõe tal quebra. Existe toda uma circunstância social que exclui e marginaliza tal figura. O encontro marcado por Lehaun já sinaliza a presença do corpo estigmatizado na apresentação, desta forma, resta ao evento deslocar o significado social dado e ressignificar a figura excluída. Assim, pode-se retomar Goffman (1981), uma vez que a carga de significados atribuída à característica diferencial é também uma construção social. Portanto, uma mesma característica pode ser vista como um estigma ou confirmação de normalidade; leituras que oscilam consoante a perspectiva social na qual o indivíduo está inserido.

Jogar com o deslocamento de perspectivas significativas é uma boa estratégia, porque, segundo Goffman (2009), a plateia – os participantes de uma interação – avalia o desconhecido a partir da conduta e da aparência dele, tendo por base suas vivências – experiências anteriores – que cooperam para formação de estereótipos. Assim, a abertura dada pelo evento cênico visa um público com pré-concepções já formadas sobre o sujeito que fala de si em cena; mesmo que não sejam tais pré-concepções comprovadas, elas podem auxiliar a interação durante o evento.

O cenário é o recorte do canto do bar (também aberto a outros significados, pode ser num clube, balada, entre outros) que, posto em perspectiva, é atravessado por projeções – um

recurso capaz de agregar comentários, tecer reflexões e provocações – como já apresentado no primeiro capítulo deste trabalho – sobre questões contemporâneas como o vazio e a exclusão, tão bem explorados na montagem de Leahun.

O estudo apresentado por Goffman (1986), em *Frame analysis*, nos ajuda a compreender tal organização da experiência cênica uma vez que se assume um recorte de uma situação possível do cotidiano no palco, e não do mundo em sua inteireza. O tratamento da sociedade brasileira sobre a figura excluída – na interpretação assumida pelo travesti – é o ponto. A ambição pela urgente visibilização social compõe o emolduramento do evento: o rearranjo de perspectivas se dá pelo apelo a uma equidade, atentando para o fato de que qualquer ser humano está sujeito à exclusão da grande roda.

As possibilidades de observação desse cotidiano, expandido pela cena, podem tanto naturalizá-lo como um espaço marcado por convenções fixas e automáticas como situá-lo em suas estruturas, denunciando toda a artificialidade do aparato cênico e ressaltando seu potencial de transformação – ponto este já discutido no primeiro capítulo, em Brecht. Fato é que a cena de Leahun transita por estes pontos: existe a consciência da ficção, do artifício, dos comentários, embora ainda se note um certo apelo ao ilusionismo cênico.

A *dama da noite* exhibe pequenos gestos que abrem parênteses na narrativa, ela se compõe com as imagens projetadas no canto do bar. É atravessada por elas: “Dama da noite, me chamam”, ela se apresenta. O transitório e o descartável ressoados no discurso são evocados no apelo imagético. Não basta referir-se a si mesma como uma flor de cheiro enjoativo, é preciso expressar o nojo e a revolta. As imagens projetadas na parede expressam os sentimentos desta figura anônima e misteriosa.

O mundo do jogo cênico é arquitetado pelo próprio corpo, em gestos performativos que, como em um evento, expressam acontecimentos que nunca se repetem. As transformações da moldura teatral promovem os modos de se interpretar e de se articular o envolvimento apresentado. E, nesse desenrolar de acontecimentos promovidos pelo corpo, na cena de Leahun, são apontados os meios de representação e multiplicação dos sinais dados pelo mundo.

Dentro de uma temporalidade específica, o corpo-máquina de Luiz Fernando Almeida coloca em crise as noções de sujeito. Não se trata apenas de um feminino imaginado, mas de uma figuração do feminino em decomposição: o discurso da *dama* de Caio é redimensionado num processo que sutilmente visa a alocar os sujeitos em um mesmo patamar. Os sujeitos, depreende-se pela leitura cênica, são movidos pelos desejos, são máquinas desejanças – constataríamos as leituras deleuzianas.

A experiência emoldurada em cena nos apresenta um corpo tornado abjeto pela lógica social, mas que é capaz de deslocar signos e excluir categorias. É neste processo dado à recepção que as noções de centralidade estabelecidas pelo sistema capitalista são balançadas na própria compulsão de situar os corpos em padrões referenciais. A dama de Lehaun coloca em crise as noções de sujeito e de binarismo.

No estudo realizado em *O terceiro manifesto camp*, Denilson Lopes (2002, p. 72) acentua o tom alegórico do travesti, fruto de “[...] uma modernidade inconclusa e em crise, a que mais dramatiza, problematiza, distende e comenta a própria noção de vivência de papel social”. Características presentes na montagem de Leahun que materializam as referências dadas por Caio Fernando Abreu – “Darkérrima, moderníssima, puro simulacro” (2014, p.135) – no corpo em cena: é alta, agressiva e traz estampado no figurino um símbolo da banda estadunidense *Kiss* (popularizada pelo visual pesado, “dark”).

A escolha do repertório musical também exerce tais funções; somadas a algumas circunstâncias cênicas, a trilha causa certo desconforto – mesmo quando são ouvidas as canções de grandes nomes da MPB (como Ângela Rô Rô, por exemplo). Tais artefatos, além das funções a que se propõem, evidenciam a lucidez de Leahun: a busca por um teatro capaz de criar realidades outras; um teatro capaz de engendrar uma visão de mundo ao mesmo tempo em que reflete sobre si mesmo – afirmações por ele defendidas na proposta de direção.

O artifício desponta como elemento capaz de comentar o real e problematizá-lo. As provocações são despertadas e estão centradas na imagem do travesti, mas a escolha pelo texto do Caio evidencia o objetivo geral: a condição humana que nos é inerente. Questões fundamentais se modelam no aparelho cênico, tais como a fragilidade das relações interpessoais e a crueza dos modelos socialmente determinados para aqueles que não giram na roda; estão à margem: “olha bem pra mim – tenho cara de quem escolheu alguma coisa na vida?” (ABREU, 2014, p. 128).

O travesti, mais uma vez, é apresentado em cena como um retrato do que somos: vazios, sempre em busca de algum pertencimento. Os movimentos são ríspidos, grosseiros, condizentes com a atmosfera lúgubre que se instaura. No espaço cênico, tem-se uma personagem consciente das determinações impostas: é parte de uma cena do mundo fixada pelo campo do olhar, pelo ponto de vista do que assiste; mas também capaz de modificar os modos de se ver e de se perceber as coisas.

Na problematização de uma realidade em que as relações de poder instituem as desigualdades, os indivíduos são tomados como ficções; intenciona-se partilhar a experiência do que se é. A política pressupõe visibilidades tanto em função das questões de fato (o que se

compreende como poder) quanto das de direito (compreendido com o que corresponde ao saber). A cena teatral recria, a partir da ficção, um desdobramento do real; o real que pressupõe a existência de seres reais (indivíduos) lançados no espaço ficcional (sociedade).

Leahun conduz à criação de um corpo-outro, cuja insatisfação é condensada pelo direcionamento do olhar, pelas ênfases dadas aos vocábulos durante o discurso e pela plasticidade que denuncia um gradual processo de decomposição. Leahun alimenta uma fera que, a qualquer momento, pode atacar, gritar, morder... A própria agressividade se transforma em um mecanismo de autodefesa.

Ela está ali para ser ouvida. O direito à palavra confere humanidade a ela, a personagem – símbolo daqueles que vivem à margem e lutam para visibilizar sua voz. Como numa performance, o corpo é colocado como um objeto que se forma e se transforma no espaço, Leahun objetifica um corpo marcado pelo estigma e que se forma a partir dos discursos que o modelaram. O que difere da performance – emancipada como gênero artístico – é a não disponibilidade para o acaso na cena concebida, pois o que se intenciona é o desnudamento da violência social que constantemente se repete nos comentários preconceituosos, nos risos “de canto de boca” e nos olhares condenatórios.

Tânia Rivera (2014), ao analisar a performance de Lygia Clark, *Caminhando*, de 1963, elege o ato como uma subversão da própria noção de existência: “[...] não sou, propriamente, em mim mesma, mas *aconteço, em ato*” (p. 36, grifos da autora). Obviamente, o artefato teatral arquitetado por Leahun resguarda a fixação da imagem por meio da narração e demarca os limites entre cena e plateia pela própria estrutura do espetáculo; mas fato é que o ser ficcionalizado é originado nas ruas, nas margens, refazendo-se em atos; em processos que não só vislumbram o acontecimento, mas a potência do “transformar-se”, sobretudo, quando a performance (enquanto desempenho teatral) coloca à prova noções preestabelecidas, como as de gênero.

No teatro, digamos, tradicional, a separação entre cena e público assegura a partilha entre ficção e realidade, abrindo o espaço narrativo como uma janela que o espectador não ultrapassa, ou só ultrapassa de maneira pontual. Já a performance nasce misturada à vida, ela é acontecimento e não narração, ela se põe à nossa frente, nos faz esbarrar ou desvia o nosso caminho, pretende transformar o espaço cotidiano (RIVERA, 2014, p. 37).

É, portanto, de necessária importância situar o nosso entendimento sobre o gênero performance neste trabalho. A ideia de performance enquanto gênero artístico se distancia da

representação cênica pré-concebida, ensaiada e apresentada. A performance²⁷ em si não precisa seguir um tema ou conteúdo que seja imediatamente reconhecido pelo público em sua extensão, nos pontua Jorge Glusberg (2013, p. 82). Trata-se de uma abertura ao evento, aos acontecimentos, tendo-se o corpo modelado e ritualizado, ainda que de forma integrada, não fragmentada.

É um fenômeno que se afirma como arte “[...] na mesma medida em que se afirmam todos os movimentos da arte experimental ou da arte de sistemas” (GLUSBERG, 2013, p. 82). A essência do fenômeno consiste na invariabilidade de suas estruturas muito mais que na temática, por esta razão nunca é repetida. É uma arte feita dos instantes e situações. Assume preferências por espaços não tradicionais, como o palco italiano, por exemplo. Encontra, no espaço público, a potência do evento. É uma aproximação entre arte e vida que rompe com a representação da vida para vivê-la nos instantes como arte.

Os caminhos de definição acima propostos não visam esgotar a discussão sobre as artes da performance. Tal discussão é longa e apresenta algumas divergências entre os próprios teóricos; não é de nosso interesse, no entanto, aprofundar tais questões nesta pesquisa. Nosso objetivo aqui é justificar nossa apropriação sobre alguns termos e conceitos articulados à ideia de um teatro performativo encapsulado por uma reinvenção do drama²⁸. Neste sentido, nos é conveniente retomar o posicionamento de Josette Féral (2015, p. 113) que defende a existência de um teatro performativo em todos os palcos. Para ela, o teatro se beneficiou das aquisições da performance e carrega em seu cerne, hoje em dia, a noção de performatividade. Para a autora, “[...] a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do *performer*, do texto, das imagens ou das coisas)” (FÉRAL, 2015, p. 127-128, grifo da autora).

²⁷ Todavia, sabe-se que, na performance, há a proposição das situações, que se tornam, inexoravelmente, narrativas. A dramaturgia é a da situação e do acontecimento. Tal problematização é bastante pertinente, mas seu desenvolvimento aqui foge aos objetivos deste trabalho.

²⁸ Em resposta ao teatro pós-dramático cunhado pelo alemão Hans Thies-Lehmann, Jean-Pierre Sarrazac escreve, em 2007, uma introdução para o livro *Études Théâtrales – La Réinvention du drame (sous l’influence de la scène)*, depois publicada como artigo, sob o título *La reprise*, defendendo a premissa de que a dissociação entre teatro forma dramática não significa, necessariamente, uma perda para o drama ou a perda do drama. Para ele, se a forma dramática pôde evitar a petrificação e se renovar ao longo do século XX e, no início do século XXI, foi ampla e paradoxalmente tendo em conta avanços consideráveis. A tradução de Humberto Giancristofaro do referido artigo, em 2010, nos pontua uma posição mais precisa sobre o signo “reinvenção do drama”, defendido pelo autor francês: “nossa intenção [...] é de seguir uma entre outras linhas de fuga da forma dramática da virada do século XX para o século XXI. De abarcar um aspecto ou um momento entre outros desta desterritorialização [...]: quando aquilo que penetra a forma dramática, aquilo que a permite destacar-se do colapso, encontrar uma energia, se recolocar em tensão, sobressair-se, não é nada além do teatro em si. Este teatro diferente do drama, destacado do drama, autônomo em relação ao drama, às vezes hostil ao drama” (SARRAZAC, 2010, s/p).

A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma mimese precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação. Mas, ele se distanciou, de fato, da teatralidade? A questão merece ser colocada (FÉRAL, 2015, p. 131).

Como já apontado no capítulo anterior, mimese e teatralidade surgem da própria essência do homem; “são dois modos fundamentais de funcionamento do ser humano”, nos alerta Féral (2015, p. 102). Desta forma, resgatando a discussão sobre a adaptação de Lehaun para nos debruçarmos sobre a produção de um corpo que nasce nas margens da sociedade, é possível abrir um diálogo com as leituras de Goffman (2009) sobre as formas de representação do eu, dentro das noções de mimese e teatralidade que interpelam o posicionamento do sujeito analisadas por Féral (2015). “Se a mimese, em suas múltiplas acepções, implica a intervenção de um sujeito (porque requer os atos de representação ou interpretação), a noção de teatralidade pressupõe um sujeito que olha (o espectador) e só tem sentido em relação a ele” (FÉRAL, 2015, p. 102).

Para Féral (2015), a teatralidade é co-construída no evento. A pesquisadora defende que é uma produção realizada por processos dinâmicos, tendo-se o olhar do espectador como base para criação de outros espaços e outros sujeitos. Reconstrução de significados também esboçada na cena de Leahun: o gênero performado não ambiciona o distanciamento, mas uma aproximação. A partir da quebra de expectativas, o travesti reconstrói-se como uma imagem da própria humanidade. Somos travestis porque somos humanos e estamos sujeitos a toda forma de exclusão. Promove-se, pela teatralidade, um deslocamento de significados socialmente atribuídos aos corpos.

As expectativas construídas numa interação partem de uma leitura prévia que fazemos do outro, nos pontua Goffman (2009). É neste processo que se elegem a face e os signos verbais para o encontro de comunicação. Portanto, através da consciência da habilidade de projetar as imagens desejadas, os indivíduos manipulam suas ações para expressar uma determinada ideia a respeito de si mesmos. Fruto de uma escolha de performances, a troca interacional está vinculada a antecipações e ao estabelecimento de expectativas para com o observador. Nas observações de Goffman (2009), o desenvolvimento das estratégias de apresentação pode participar ou antecipar a quebra de padrões socialmente estabelecidos.

Na interação, a manipulação das identidades é fundamental para que se alcance uma possível definição de situações. Ora, representar um papel na situação comunicativa envolve uma questão de troca de individualidades, pois as maneiras de agir estão pressupostas para

obtenção da imagem que se almeja transmitir. Portanto, pode-se afirmar que as expectativas são, de certa forma, negociadas na relação interacional do discurso através da manipulação.

O travesti emerge neste contexto, e conseqüentemente na cena de Lehaun, como um indivíduo que não condiz com a expectativa e com um padrão de normalidade socialmente requerido. Em um dos pilares que sustentam o binarismo de gênero da sociedade patriarcal, a mulher sempre foi ressaltada na sua inferioridade em relação ao sexo masculino, cabendo-lhe a submissão; logo, não é “comum” que um homem se represente e que viva como uma mulher. Este é um dos argumentos utilizados para sustentar a exclusão sobre a imagem de um feminino socialmente desprovida de valor.

A *dama da noite*, na cena de Lehaun, assume a “identidade deteriorada” e convoca todo um coletivo excluído num conjunto de vozes que ressignificam a narrativa de Caio. O assumir-se como artifício implica um real processo de politização do corpo, no convite de uma partilha do sensível feita ao outro. Ressignificar o corpo marcado pela quebra de expectativa social o coloca em um regime de visibilidade: o direito dos corpos marginalizados à vida. Trata-se de um processo de recriação dos corpos pelo discurso e pela linguagem.

Os corpos se recriam no cotidiano: são frutos de um processo desencadeado no espaço. Resultado do processo é a imagem que o corpo veicula; imagem sempre sujeita a ressignificações dadas pela linguagem. Pode-se afirmar que toda linguagem é capaz de criar um objeto problematizado, ela age sobre o corpo, podendo produzir novos corpos. A linguagem nunca cria pela cópia, mas pelo desdobramento do mundo.

Pensar como a linguagem constitui o mundo implica pontuar as relações existentes entre os elementos “imagem” e “objeto”: não há uma posição definida entre eles, em termos do que vem antes ou depois; ambos são contemporâneos, evocando-se o “real” e o “imaginário”, sabendo-se que o real comporta a si próprio e o imaginário que dele se fabrica. Não existe realidade que não seja atravessada pelo imaginário e vice-versa.

Portanto, pensar a captura de uma imagem feminina em determinada conjuntura nos leva a especulações de modelos pré-fabricados. Se toda imagem pode ser contestada, os modelos basilares denotam sua instabilidade. Retomando o estudo apresentado em *O terceiro manifesto camp* por Lopes (2002, p. 71), ressalta-se o apontamento de que na figura do travesti não existe a dualidade homem e mulher, mas sim uma pulsão de simulação que constitui o seu próprio fim.

O travesti põe à prova noções cristalizadas sobre o homem e mulher, bem como a imagem que se tem dessas categorizações, pois ao se imitar o feminino, imita-se a aparência respaldada pelo imaginário masculino. Não à toa, Lopes (2002, p. 71) elege o travesti como

“o ser de um mundo simulacral” por excelência, porque além da maquiagem não existe uma verdade sobre o ser homem ou ser mulher, esvaziando o sentido que se obtém no jogo verdadeiro / falso. Eliminam-se aqui, portanto, a ideia de uma essência e a vinculação ao par verdadeiro / falso.

O travesti seria não só um grupo socialmente identificado, mas também a metáfora máxima da tensão entre memória e olhar, efêmero e identidade, conjugando duas atividades existenciais: uma, a nostalgia da unidade do “eu” representada pela solidão narcísica ou um retorno a valores tradicionais, em geral, no bojo do neo-conservadorismo moral; e outra, a adesão a teias fugazes onde a subjetividade reencontra a dimensão do jogo social (LOPES, 2002, p. 71-71).

Como já fora afirmado, Butler (2001) sinaliza que o “sexo” é norma que qualifica a viabilidade de um corpo no domínio da inteligibilidade cultural assegurada pelo imperativo heterossexual, o qual pode permitir ou negar certas identificações sexuadas. Nesse processo, o travesti possui sua condição de sujeito contestada. A escolha realizada pelos artistas André Leahun e Luiz Fernando Almeida, ao centrar todo o discurso cênico na imagem do travesti, evidencia um agenciamento do sensível capaz de visibilizar o que pode ser difícil de ser visibilizado: o ser humano para por trás do artifício. Podem-se despertar os caminhos que endossam as vozes que falam e atuam conjuntamente.

O jogo social redimensionado no espaço cênico reconfigura a partilha de uma experiência capaz de proporcionar modos de sentir comuns – avaliando-se a potência do afeto – e proporcionar novos processos de subjetivação numa base política. Retomaremos, aqui, as contribuições do filósofo francês Jacques Rancière (2009). Em *A partilha do sensível*, ele observa que a política está fundada sobre o que pode ser visto e dito, da mesma forma que também se funda sobre quem tem competência para ver e qualidade para dizer. Além disso, o político também envolve as propriedades do espaço e os possíveis do tempo.

A partilha do sensível apontada pelo filósofo envolve práticas de distribuição e redistribuição de tempos e espaços, dos modos de enquadrar e reenquadrar o visível e o invisível: o político é originado no conflito que denuncia a existência dos espaços, dos objetos tornados comuns e da capacidade dos sujeitos.

A experiência cênica permite aos participantes o confronto com situações comuns a qualquer ser humano: a solidão e a desilusão. Tais sentimentos expressados pelo corpo travestido o equiparam a qualquer outro corpo viabilizado pela norma social. A voz dada ao travesti potencializa aquilo que o torna comum àqueles que o assistem: a humanidade.

Ou seja, coloca-se uma personagem que visibiliza sua condição abjeta para manifestar questões que nos são inerentes, em épocas de constantes distanciamentos marcados pelas tecnologias que fixam nossa individualidade e, conseqüentemente, nossa solidão. A partilha promovida pelo evento cênico se pauta pela proximidade: a imagem marcada pela vida, materializada num corpo bruto desperta empatia; ela, a figura travestida representada em cena, não escolheu nada na vida, como de fato, muitos não escolhem.

Partilha-se um comum (o evento); separam-se as partes exclusivas (o afeto). A potência do encontro é capaz de transformar os corpos submetidos ao regime estético. A sociedade (ficção) tem um preço para os seres reais (indivíduos), por esta razão cabe à arte a promoção de atos estéticos que despertem o comum; a cena teatral, avalia Rancière (2009), é capaz de embaralhar a partilha das identidades, atividades e espaços.

Na cena contemporânea, o travesti emerge como uma marca social caracterizada pela pluralidade. É um corpo que confronta e desconstrói binarismos; as certezas universais. A imagem expõe a transitoriedade inerente a qualquer ser, inclusive, as mudanças que lhe são inconvenientes. O travesti tem a força para encarar as mudanças, expô-las, ressignificá-las.

O “tornar-se” designa a intensa busca de um processo por um “eu” não essencializado; uma ideia, um sentir. Festeja-se o desdém pela noção de essência na adoção do efêmero e do simulacro para as leituras de si. O travestimento está para além daquilo que é socialmente prefixado como “ser homem” e “ser mulher”, pois o que é perseguido não está na superfície, na máscara estampada sobre a face; é necessário sentir, nos respalda a proposta de Lopes (2002).

A *dama da noite* na adaptação de Leahun está na plenitude do que se é: ela não cede, não oferece a face; apenas evidencia seu vazio. Ela sabe que suas dores não são exclusivas; ela as universaliza. O tom dramático somado à brutalidade de algumas imagens acentua incertezas de um momento vindouro – o medo que se esconde por trás de cada “depois”.

Travestir-se é uma atitude política que exige a coragem dos que foram isolados, excluídos do “movimento da vida”; é uma forma de sobrevivência, resistência às determinações de um mundo sob o domínio dos interesses daqueles que oprimem e agridem. O travestimento revela a vida que presentifica o corpo; a vida que se constrói por afetos, contrapondo-se ao corpo esvaziado pela morte.

A decomposição da humanidade expressada pela adaptação de Leahun é impactante num primeiro momento, podendo desencadear, após o espetáculo, reflexões sobre uma urgente necessidade de subverter uma ordem do vazio herdada da modernidade e propagada

pelo poder do capital, bem como a importância do “deixar” e “fazer” viver, da busca por uma pulsão de vida através de uma intensa e contínua renovação da arte de afetar e de ser afetado.

Hoje, o camp expressa não o desejo de afirmação do estereótipo envelhecido da bicha louca, mas o desejo de empreendermos todos, das mais diversas sexualidades e sensualidades, uma nova educação sentimental, não pela busca da autenticidade de sentimentos cultivados pelos românticos, mas pela via da teatralidade, quando, apesar da solidão, para além da dor maior da exclusão, da raiva e do ressentimento, possa ainda se falar em alegria, em felicidade (LOPES, 2002, p. 81).

3.2 O artifício e o palco lapidados por Wright

O primeiro ato se inicia e, uma senhora, de aproximadamente sessenta e cinco anos, entra despreziosa através das portas francesas indicadas pela rubrica do texto teatral. Essa senhora é Charlotte von Mahlsdorf – apresentada no capítulo anterior. Uma mulher num corpo ressignificado. Um corpo reinventado que encara a plateia e cintila um ínfimo sorriso de canto de boca. Há uma história naquele corpo. Surpreendentemente, ela sai, fechando a porta com a mesma rapidez com que surge. Palco vazio. Pausa. Significados já lançados ao público. Charlotte entra em cena novamente, mas desta vez com uma antiguidade em seus braços: “an Edison phonograph”.

[...] In the Second World War, when the airplanes flew over Mahlsdorf, and the bombs were coming down, I played British and American records. And I thought, “They can hear in the airplanes that I am playing Edison records”. I thought – if they hear me – they will know I’m their friend (WRIGHT²⁹, 2004, p.10).

*I am my own wife*³⁰ retrata a vida de um travesti alemão que atravessou o Nazismo e o Comunismo na Alemanha Oriental. Filho de um nazista, Charlotte era, nas palavras do dramaturgo Doug Wright, uma impossibilidade. A história e os custos morais de sua sobrevivência são narrados pelas suas marcas corporais, não marcas físicas propriamente ditas, mas memórias inscritas na superfície corporal, pela experiência potencializada dos

²⁹ [...] Na Segunda Guerra Mundial, enquanto os aviões sobrevoavam Mahlsdorf e as bombas caíam, eu tocava discos britânicos e americanos. E eu pensei, “Eles podem me ouvir nos aviões tocando os discos de Edison”. Eu pensei – se eles me ouvirem – saberão que eu sua amiga.

³⁰ Em 2007, a peça foi encenada no Brasil, sendo traduzida como *Eu sou minha própria mulher*, tendo a direção de Herson Capri e de Susana Garcia. A versão brasileira contou com a atuação de Edwin Luisi e obteve bem-sucedidas apresentações nos anos de 2008 e 2009. O texto original foi contemplado na categoria “drama” com *Pulitzer* em 2004.

relatos e pela subversão que ressignifica o corpo, indicando que as identidades, outrora tomadas como algo fixo, nada mais são que fantasias.

Se o corpo é tomado como suporte para os processos de significação e ressignificação, pode-se recorrer, mais uma vez, à performance como uma ponte que potencializa o ser, a história e a memória, num constante relacionamento entre estética e política. Assim, é possível atentar para o corpo não como superfície simbólica apenas, mas como um elemento em constante significância.

A performer e pesquisadora brasileira Eleonora Fabião (2008) traz uma leitura espinosiana do corpo, indicando que é impossível dissociá-lo de suas relações com o mundo. Um corpo que nunca estará completamente formado já que é informado pelo mundo.

Se do entendimento de forma, função, substância e sujeito passamos às noções de infinitude, movimento, afeto e entre-meios, nos tornamos potência-corpo antes mesmo de corpos sermos, pois que ‘corpo’ não ‘é’. O mundo se torna potência-corpo antes mesmo de corpo ser, pois que ‘corpo’ não ‘é’ (FABIÃO, 2008, p. 238).

Na peça, Wright indica elementos que afetam os estados de ser da sua entrevistada. Ao narrar sua própria história, a personagem se transforma em corpos que carregam os múltiplos pontos de vista da narrativa. Como estratégia para sua inserção no monólogo, o autor sinaliza, na abertura do texto teatral, o figurino da personagem: vestido preto simples de costura camponesa, lenço na cabeça e um delicado colar de pérolas. “Every character in *I am My Own Wife* wears a dress by default; transvestism is the norm” (WRIGHT³¹, 2004, p. 6).

Em *A arte da performance*, Jorge Glusberg (2013, p. 90) situa que o corpo, na história da arte, torna-se parte do espetáculo: “[...] hoje ele é o espetáculo em si, porém um espetáculo no qual a dialética entre os padrões da conduta humana e as estruturas nas quais se apoia entram em crise”.

Em cena, o corpo reverbera as trinta e quatro identidades que estruturam a trama de Charlotte von Mahlsdorf. O travestimento é um modo de ressignificar e transgredir a cultura imposta ao corpo através de uma estetização da vida: o imaginário se faz político. Materializar-se em imagens que reconstroem e perpetuam o corpo é uma forma também de fazer política.

And the last days of the World War were the most dangerous time for me because I refused to carry a weapon or to wear a uniform. Instead, I had my hair long and blonde and my mother’s coat, and the shoes of a girl. And so I was – in Germany,

³¹ Cada personagem em *I am my own wife* veste um vestido por padrão; o travestir-se é a norma.

we say “Freiwild”. Like the Jews, we were wild game. [...] “If they shoot me, what’s the difference between a boy and a girl, because dead is dead!” (WRIGHT³², 2004, p. 16-17).

O corpo descrito na peça é base para inscrição de relações ideológicas e sociais, no contexto da guerra. Projeta-se o resistir como possibilidade de transgressão, tornando-se imagem. No habitar desse corpo imaginado reside o caráter político da construção. O corpo – elemento fundamental em discussões acadêmicas atualmente – entra em cena, abrindo-se como chave-mestra para leitura e desmonte das memórias.

Anteriormente, recorreu-se à performance para esboçar os possíveis modos de ressignificação do corpo indicados no processo de construção dramaturgica. Agora, faz-se necessário recorrer ao desdobramento da performance aplicada ao gênero para se propor um recorte de análise sobre a protagonista da obra, Charlotte von Mahlsdorf.

Judith Butler (2013), em *Problemas de gênero*, nega a existência de uma identidade de gênero através das expressões de gênero, já que a identidade é fruto de uma construção reiterada pela performance. Dessa forma, ela aponta que o gênero como performance pode ocorrer em qualquer corpo, cuja construção é tão cultural quanto o próprio gênero. A proposta, então, é repensar o corpo como elemento que é politicamente regulado.

A história de Charlotte é uma história de subversão. Seu corpo veicula o deslocamento de identidades, expondo o caráter fantasioso dessa construção. Ao subverter a fabricação cotidiana de identidades, propõe-se uma abertura para os processos de ressignificação, pois o caráter performativo da identidade não reside no que a pessoa é, mas sim no que ela faz. E, também, no que permanentemente se torna.

O “real” e o “sexualmente fatural” são construções fantasísticas – ilusões de substância – de que os corpos são obrigados a se aproximar, mas nunca podem realmente fazê-lo. O que, então, permite a denúncia da brecha entre o fantasístico e o real pela qual o real se admite como fantasístico? Será que isso oferece a possibilidade de uma repetição que não seja inteiramente cerceada pela injunção de reconsolidar as identidades naturalizadas? Assim como as superfícies corporais são impostas como o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma performance dissonante e desnaturalizada, que revela o status performativo do próprio natural. (BUTLER, 2013, p. 210)

Portanto, a performance de gênero aqui analisada situa o socialmente naturalizado como fruto de um processo de reiteração. Desta forma, o elemento gênero é entendido numa

³² E os últimos dias da Guerra foram o momento mais perigoso para mim porque me recusei a carregar uma arma ou a usar um uniforme. Em vez disso, eu tinha o meu cabelo comprido e loiro e o casaco da minha mãe, e os sapatos de uma menina. E então eu estava em – na Alemanha, dizemos “Freiwild”. Como os judeus, estávamos em um jogo selvagem. [...] “Se eles atirassem em mim, qual é a diferença entre ser um menino e uma menina, porque morto é morto!”.

construção fantasística, sustentada por leituras atribuídas à natureza convenientes aos sistemas religioso e patriarcal. Quando tal ordem se encontra abalada com o prenúncio das tradições de rupturas consolidadas com a modernidade, colocam-se em xeque tais noções cristalizadas e sustentadas pelo poder dominante. Não obstante, o “real” e o “sexualmente factual” são tomados como ilusão de substância pela referida teórica, uma vez que as próprias categorizações religiosas-ocidentais apresentam determinadas falhas quando contrastadas com a história, o desenvolvimento de outras culturas e com a própria ideia de ciência.

Na história de Charlotte, há uma pequena e sutil crítica à própria ideia de natureza sustentada pela ordem dominante, uma vez que o próprio corpo, como expressão de si, precisa ser submetido a reconstruções, porque em sua “natureza” é incapaz de expressar verdadeiras facetas de um “eu”. Ao encontrar o menino travestido com as roupas que ela abandonara no armário, a tia Luise constata: “Did you know that nature has dared to play a joke on us? You should’ve been born a girl, and I should’ve been a man!” (WRIGHT³³, 2004, p. 15).

Referência para Charlotte, Louise, era o exemplo vivo de transgressão. Irmã lésbica de seu pai, foi ela quem recebeu a mãe de Charlotte e os irmãos, quando o menino ainda atendia pelo nome de Lothar Berfelde. No período em que o governo alemão obrigou a evacuação de mães e filhos por causa dos ataques aéreos, por volta de 1943, Lothar descobre na vivência da tia o quão o gênero pode ser algo performado. Retoma-se o gênero nas leituras de Butler (2013) como um efeito produzido pela estilização do corpo, ou seja, a repetição de um discurso sobre uma identidade constituída pelo tempo, cujo conjunto de significados (culturalmente estabelecidos) é reencenado em determinado espaço.

O gênero como performance pressupõe a necessidade de repetição. Trata-se de um processo que não visa somente à repetição, mas a busca por pluralizações que componham novos modos de ser. Ou seja, ao se eleger uma das expressões binárias impostas pelo sistema patriarcal, elegem-se caminhos significativos que se constroem até ela. Não se trata apenas de reproduzir um “ser mulher”, mas deslocar significações e reconstruir modos de ser que perfazem toda a política do “tornar-se”. Portanto, a repetição exige o despertar de uma consciência que exponha os limites do próprio corpo. Butler (2013, p. 213) nos assegura que “a tarefa não consiste em repetir ou não, mas em como repetir ou, a rigor, repetir e por meio de uma proliferação radical do gênero, afastar as normas do gênero que facultam a própria repetição”. É o que está entre a repetição e a variação.

³³ Você sabia que a natureza se atreveu a pregar uma piada em nós? Você deveria ter nascido uma menina, e eu deveria ter nascido um homem!

Tia Louise é descrita pela entrevistada de Wright como uma mulher que trajava macacões masculinos e abandonava os vestidos no armário. E ao descobrir aqueles vestidos, Lothar se descobre como Charlotte. No mesmo período, o ainda menino teve também o primeiro contato com o termo “travesti” através do impresso *Die Transvestiten*, de Magnus Hirschfeld, cuja leitura foi enfaticamente sugerida pela tia. A autonomia para viver – e para “reconstruir-se” – com vistas ao que ele realmente era, aos poucos, foi conquistada.

No despertar de uma consciência como ponto de partida, propõe-se uma investigação do corpo: “o que pode um corpo?”, o francês Gilles Deleuze (1976, p. 62) também reacende a interrogativa espinosiana. Ao retomar tal questão como ponto norteador, no capítulo “ativo e reativo” do livro *Nietzsche e a filosofia*, ele concebe a consciência como o sintoma que ela é: o sintoma de uma transformação radical que implica atividades de forças, cujas raízes são oriundas de uma ordem completamente diferente da ordem espiritual. “Consciência”, nas palavras do filósofo, será “menos definida em relação à exterioridade, em termos de real, do que em relação à superioridade, em termos de valores” (DELEUZE, 1976, p. 62).

Neste ponto do trabalho, vamos propor dois caminhos para o entendimento do corpo na história de Charlotte. Como já sinalizado no capítulo anterior, vincularemos uma interpretação de sua complexa existência aos paradigmas sociopolíticos ocorridos na dúbia conjuntura histórica alemã. Depois, partiremos para uma composição corpórea que desloca significados e forma um outro corpo (ou corpo-outro, caso prefira), perfazendo o deslocamento de significações para reconstrução dos modos de ser: o “tornar-se”.

Para entender a relação do corpo com os contextos que o cercam, sobretudo os contextos históricos e culturais, é importante agregar a esta pesquisa as leituras de Deleuze sobre as relações de força. Buscam-se apontar possíveis caminhos que nos endossem “o poder de transgressão” como exercício necessário ao despertar da consciência. A consciência só é consciente das forças com que tem afinidade. Ela se manifesta quando há subordinação a um todo superior. “A consciência nasce em relação a um ser de que nós poderíamos ser função” (DELEUZE, 1976, p. 62).

O caráter servil da consciência permite testemunhar a formação de um corpo superior. Desta maneira, Deleuze indicará que um corpo é composto de uma relação entre forças dominantes e forças dominadas: um produto arbitrário das forças nele existentes, sejam de ordem química, biológica, social ou política; basta que haja relação entre duas forças desiguais para que um corpo seja constituído como tal.

Tendo-se como base o caráter múltiplo desse fenômeno, Deleuze indica as qualidades originais que exprimem a relação da força com a força. As forças irreduzíveis, que integram a

pluralidade presente no corpo, podem exprimir natureza dominante quando superiores (ativas) ou podem exprimir natureza dominada quando inferiores (reativas). Fato é que as relações de forças ativas e reativas estão em constante instabilidade.

Convém ressaltar que mesmo que haja uma concessão imposta pela ordem, a força adversária jamais é vencida, anulada, assimilada. A força não renuncia ao seu poder próprio, elas sempre obedecem ou ordenam. As forças reativas, por exemplo, em nada perdem em termos de força ou de quantidade de força, elas continuam a se exercer de modo a assegurar os mecanismos e a cumprir suas finalidades.

Ser reativa é o papel da consciência, que reage às forças ativas. As forças que agem no domínio do inconsciente transformam o corpo em qualquer coisa de superior a todas as reações, particularmente a reação do “eu” que é chamada consciência. Ora, o fato de a consciência ser reativa impede que se saiba o que pode um corpo, de que atividade ele é capaz, diz Deleuze. “As forças ativas do corpo, eis o que faz do corpo um eu, e que define o eu como superior e surpreendente” (DELEUZE, 1976, p. 66).

As forças ativas alcançam o limite das suas possibilidades, já as forças reativas não, tendo em vista que são forças de adaptação. A força ativa é uma força de confronto, enquanto as forças reativas são forças de cisão. As forças reativas são gregárias, elas dividem, agem cindindo. Embora haja a união de muitas forças reativas, elas são incapazes de formar uma força ativa. Situa-se, portanto, o processo de deslocar significados atribuídos ao corpo como um constante exercício desenvolvido pelas forças ativas.

Deleuze (1976) retoma a afirmação de Nietzsche de que é preciso defender os fortes, pois os fracos sempre vencem, baseando-se na lógica das forças. Em virtude do caráter gregário das forças reativas, elas estão sempre cindindo, a ponto de conseguir dividir e dominar. Elas fazem com que as forças ativas se voltem contra elas mesmas.

A nietzschiana vontade de potência é tomada no jogo de forças: no intenso fluxo, as forças compõem-se, ao mesmo tempo, em uno e múltiplo. O jogo de forças envolve o acúmulo e, ao mesmo tempo, o minguar; o mar de forças se põe em movimentos que tempestuam e ondulam em si próprias, envolvendo mudanças, a recorrência, o deslocar. O conflito entre uno e múltiplo, também ressoados nas proposições artaudianas, envolve movimentos simbólicos que, nos transbordamentos, põem o corpo em estado de significância.

Nessas reflexões, a vontade de poder se manifesta como um complemento da força, aquilo que lhe é interno, intrínseco. Sendo a essência da força a diferença de quantidade em relação a outras forças, a vontade de poder é o ponto de onde parte a diferença de quantidade das forças postas em relação e a qualidade que marca tais forças em relação, já que é pela

vontade de poder que uma força confronta, domina e comanda as outras. É através da vontade de poder que uma força obedece na relação. “A força é quem pode, a vontade de poder é quem quer” (DELEUZE, 1976, p. 78).

A dimensão das forças ativas configura micropercepções, percepções mais sutis. O campo da consciência é o campo de macropercepções. Pensar um “devir” sensível das forças: como se dá o ativo e o reativo? Segue-se a investigação.

É preciso, portanto, debruçar-se sobre uma organização no corpo, cuja necessidade é gerada a partir de funções e repetições, o que nos leva à lógica do “organismo”, um dos estratos³⁴ apresentados por Deleuze e Guattari nas pesquisas que compõem a obra *Mil platôs*. Criam-se modos de existência: plano de consistência de vida. O ativo está no plano de consistência, no entanto, é difícil atingir um devir ativo dos afetos, por exemplo, retirar o desejo do campo das necessidades. E quando não há desejo, tudo vira necessidade.

Propõe-se pensar o desejo a partir dos estratos. O desejo é ativo; os estratos, reativos. Todavia, pensar o desejo a partir do organismo nos leva a pensá-lo como uma necessidade, tornando-o reativo. Neste caso, o desejo está na ordem do representável. A dimensão do desejo está no campo das forças ativas. O desejo, então, é pensado como ruptura com as necessidades para colocá-lo no devir ativo dos afetos.

Retomando a história de Charlotte: pretende-se pensar também a sociedade alemã como um corpo social, de modo a aplicar as reflexões acima propostas. Nuances da própria história alemã cedem espaço à narrativa de Charlotte: a captura realizada por Wright sobre o contexto histórico compreende os relatos de sua entrevistada em termos de sobrevivência, pressupondo que o leitor (ou espectador) já possua um conhecimento prévio a respeito das violências endossadas pelo regime nazista.

No capítulo 2 desta pesquisa, apresentamos as leituras históricas empreendidas pelos pesquisadores D’Alessio, Capelato (2004) e Eiksteins (2001) para mostrar como a história da entrevistada se recompõe (e abre diálogos-outros) com a história de sua nação. Em caráter de síntese e retomada, recorre-se ao filme *A fita branca* (2009), de Michael Haneke, para ilustrar e situar o contexto de violência que remonta aos espaços, em que a ideologia nazista vai ganhando força e nos indicam as formações de um corpo social. Na narrativa cinematográfica, é proposto um recorte da Alemanha, às vésperas da Primeira Grande Guerra, como modo de

³⁴ Para Deleuze e Guattari (2010), os estratos, planos de organização da vida, estão presentes em todos os campos da vida, no campo das forças reativas, abrangendo três dimensões: organismo (função e repetição), subjetividade (repetição estilizada) e antropomorfismo (nossos pertencimentos, o que nos torna um ser histórico). Não iremos desenvolver este conceito neste trabalho; mas situar tal leitura aqui nos é pertinente como complemento.

investigar os caminhos que levariam à base para consolidação da ideologia nazista apoiada pelas massas.

O filme é ambientado num pequeno vilarejo, cuja situação violenta era comum em grande parte da Alemanha nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial. Propositalmente, a narrativa se debruça sobre as crianças locais (abrem-se parênteses também para buscar as raízes da formação cultural do pai de Charlotte, Max Berfelde). Tais crianças eram os possíveis adultos que comporiam a consciência coletiva da Alemanha durante a ascensão de Hitler e a implantação do regime nazista. Investigar tal microcosmo proposto pela narrativa, como meio de pensar um corpo social na supracitada conjuntura, implica apontar três pontos importantes para análise e reflexão: 1) A rigidez moral dos princípios religiosos, 2) a violência como estratégia de controle, 3) A perpetuação de uma sociedade patriarcal moralmente edificada.

Sabe-se que o ser humano tem necessidade de afirmar sua potência de vida como meio de atingir a felicidade. Porém, quando tal potência sofre repressão, o ser humano está condicionado a uma existência submissa, apenas reativa. No filme em questão, as crianças são as principais vítimas do modelo reproduzido e reiterado pela moral cristã. A repressão é manifestada através da imposição de restrições e da violência física. Tal repressão tem suas raízes fincadas nas diferenças entre classes sociais, na prática religiosa e na intolerância.

A dimensão das forças reativas e a sua dominação são gregárias, estão sempre na dimensão do poder. Na moral cristã, o homem sofre a repressão de seus impulsos ativos. Como esses não somem e nem são anulados, gera-se um conflito entre a moral que reprime e a vontade de potência que busca a afirmação da existência.

Na narrativa de Haneke, a rigidez moral se converte em violência, que acaba por gerar mais violência. A fita branca, que intitula o filme, é uma ferramenta usada pelo poder religioso como forma de lembrar os pecados cometidos e o padrão de comportamento idealizado que deveria ser constantemente perseguido. Tal estratégia denotava o símbolo da segregação e a marca da vergonha, que limitava a existência do ser reativo frente à manutenção da repressão, que anula qualquer poder de autonomia. O filme é exemplo claro de que o poder primeiramente age sobre o corpo da criança e da mulher, denotando a covardia da sociedade.

O senhor Berfelde, pai de Charlotte, era também uma vítima do sistema social de outrora. A perpetuação da violência se estende para a história de Charlotte, porque ele era um modelo vivo e representativo do nazismo em casa. Nos moldes da violência militar engendrada pelo sistema, ele mantinha o lar e, sob o efeito de álcool, ele abusava brutalmente

da mãe de Lothar. Após o menino passar uma temporada com a tia, o ano de 1945 marca o retorno de Lothar, então com quinze anos, para a casa do pai, um homem extremamente impaciente e violento.

CHARLOTTE. I was fifteen years old. And I asked him, “Aren’t you ashamed of the way you’ve treated my mother?” And he said:

HERR BERFELDE. I’ll shoot you down like a dog, and then I’ll go to East Prussia and shoot your mother and your sister and your brother. (WRIGHT³⁵, 2004, p. 20)

No primeiro encontro, Charlotte mata o pai a pauladas e é condenada a cumprir pena de quatro anos, mas não chega a concluir. Com a invasão russa, as prisões foram esvaziadas. A personagem relata³⁶ que as paredes foram derrubadas como “castelos de areia”; quando o guarda gritou “corra!”, ela pegou o cobertor e o despertador e correu.

Tomando-se o contexto como contraponto, pode-se reafirmar a importância de figuras dedicadas à recriação de si, como Charlotte, não apenas pelos relatos de sobrevivência, mas também para esboçar uma política da transgressão que visa à não-repressão das forças ativas que são inerentes a qualquer ser humano. No que tange à lógica do plano de consistência, Deleuze (2010), assim como o também francês Michel Foucault (2013b), aponta em suas pesquisas, reflexões acerca dos “modos de existência” ou “modos de subjetivação”, açambarcando o existir a partir de devires ativos que agem no campo das micropercepções, fugindo daquilo que pode ser representável e mimético, para atingir um processo de ser do devir.

E é no ponto acima que reforçamos a ideia apresentada no segundo capítulo deste trabalho: uma teatralidade do humano está constantemente entrelaçada a um processo de ser do devir. Desta forma, tanto a recriação de si quanto as criações artísticas, nas inúmeras expressões de arte, devem fugir do campo da consciência, o campo das macropercepções, para propor leituras de mundo que não estão presas ao que é representável, mas as que permitam a consistência dos afetos, da experiência, da potência de vida.

Durante a vigência do regime nazista, arte e política estavam fortemente integradas, aponta D’Alessio e Capelato (2004). Através das artes, a propaganda política surtia fortes efeitos sociais, endossando a imagem de uma nação ariana lendária, heroica e “perfeita”. Tal

³⁵ CHARLOTTE. Eu tinha quinze anos. E eu perguntei-lhe: “Não estás envergonhado do modo como trataste a minha mãe?” E ele disse:

HERR BERFELDE. Eu vou atirar em você como um cachorro, e então eu vou para a Prússia Oriental e atirar em sua mãe e sua irmã e seu irmão.

³⁶ “The walls, they toppled down like sand-castles in the tide. And the Guard cried ‘Run!’ And so I picked up my blanket and my alarm clock, and I ran. I ran. I ran” (WRIGHT, 2004, p. 21).

imagem era alimentada por artistas de concepções retrógradas, acreditando que o “belo” deveria encarnar o espírito da comunidade racial e das tradições populares. Paralelamente, as correntes artísticas de esquerda tinham por escopo o engajamento político do todo social, expondo denúncias sobre a opressão cotidiana, o militarismo e o terror perpetrado pelo regime. À medida que o nazismo ascendia, a repressão pesava sobre a diversidade cultural e artística da Alemanha, ainda durante a República de Weimar.

Um nome de grande referência para a arte nazista foi Richard Wagner. O glorioso mundo por ele criado, através da arte, no século XIX, era povoado por arianos e semitas, como aponta D’Alessio e Capelato (2004, p. 65). O artista foi festejado durante o Terceiro Reich, sendo tomado como modelo por Hitler, em virtude das glórias ao passado mitológico e histórico da Alemanha apresentados em suas produções.

O compositor se valia de mitos nórdicos e germânicos em suas obras. Os dramas líricos wagnerianos apresentavam sua concepção de vida marcada pelo pessimismo. Mas o artista superou sua descrença na humanidade apelando para imaginação heroica regeneradora do universo. A luta do Bem contra o Mal está representada em suas criações artísticas (D’ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 65).

No culto ao heroísmo, à perfeição e às grandezas da raça ariana predominavam os traços artísticos imperantes e exaltados pelo regime. A busca por cidadãos considerados sadios dentro de um padrão social, embebido de raízes religiosas, era facilmente propagada. Importavam as glorificações da força física, a pureza racial e os ideais de saúde: nobres sentimentos eram rascunhados para justificar as posições políticas sobre o regimento da vida. Aqui, pode-se destacar a prática de higienização empreendida no período nazista, visando à destruição de vidas sem valor. “A imagem do social como um corpo são ou doente foi o uso que os nazistas fizeram da teoria do higienismo” (D’ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 88). A anulação das vidas que não valiam a pena ser vividas – segundo o regime – era uma constante, endossada pelas práticas totalitárias. “A substituição do real pela ficção, a dissimulação, a camuflagem foram práticas do cotidiano dos nazistas” (D’ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 89).

Um filme que levou a extremos a temática da exaltação da perfeição ariana foi *Eu acuso!* (1941), um drama romântico que explora nobres sentimentos para justificar a eutanásia: desesperado com a doença incurável da esposa, o marido decide matá-la para evitar que sua amada continue sofrendo inutilmente, sem a mínima chance de viver. Esse trabalho foi realizado com o intuito de justificar a série de assassinatos cometidos em nome da pureza da raça ariana e da grandeza da Alemanha (D’ALESSIO; CAPELATO, 2004, p. 67).

Fato é que o nazismo ressoava, de modo extremo, e como caricatura, o ideal de corpo fortemente difundido pela cultura ocidental, desde os antigos gregos. A solidificação da cultura do capital promove releituras do corpo somadas a fatores econômicos – como já sinalizados no capítulo 1. Em *Vigiar e punir*, Michel Foucault (2013c, p. 29) afirma que a utilidade do corpo é apenas confirmada se ele for produtivo e submisso. Portanto, a eliminação dos corpos doentes fomentadas pelo contexto de horror instaurado pelo regime nazista, além de estar ligada aos ideais de pureza racial, estava também fortemente embebida por uma lógica econômica.

Assim como o diferente era considerado uma anomalia pelo regime, a homossexualidade foi fortemente perseguida e reprimida. Tratava-se de um sinal de fraqueza do corpo, principalmente quando se tinha em questão a homossexualidade masculina: era inadmissível que um homem quisesse “regredir”. Tais traços podem ser notados até mesmo no discurso da própria Charlotte von Mahlsdorf. Ela, ao receber uma medalha do Ministério da Cultura, após a queda do muro de Berlim, afirma:

The day I received the medal was for me recognition of my work, and I thought – *wie soll ich sagen* – I thought it’s good because other people see that a transvestite can work. A transvestite becomes such a medal! If other people – heterosexual people – they look at the television, and they read the newspapers and they say, “Ah! He or she is able to work, *ja*” (WRIGHT³⁷, 2004, p. 25).

E, tomando-se a relação corpo e sociedade, é possível notar a impossível dissociação, culturalmente enraizada, dos investimentos de poder e dominação que cercam e constituem os corpos. As histórias de sobrevivência aos contextos de extermínio nos apontam que os corpos são capazes de deslocar significados e estabelecer diálogos outros com o poder dominante; porém não deixam de ocupar posições no jogo social entre dominantes e dominados. Ainda em *Vigiar e punir*, Foucault (2013c, p. 30) aborda a relação do corpo com a punição; marcas de demonstração do poder do Estado, evidenciando o corpo como dispositivo político. As realizações do corpo nas artes e na cultura ocidental apontam: “analisar o investimento político do corpo e a microfísica do poder supõe então que se renuncie [...] à oposição violência-ideologia, à metáfora da propriedade, ao modelo do contrato ou ao da conquista”.

A nova guerra trazida com o fim da Segunda Guerra, no contexto alemão, era representada pela invasão comunista, que reprimiu a vida *gay* ressurgida em Berlim. Para

³⁷ O dia em que recebi a medalha foi para mim o reconhecimento do meu trabalho, e eu pensei – como posso dizer – eu pensei que é bom porque outras pessoas veem que um travesti pode trabalhar. Um travesti conquistar medalhas! Então, outras pessoas – heterossexuais – olham para a televisão, leem os jornais e dizem: “Ah! Ele ou ela é capaz de trabalhar, né?”.

proteger os encontros clandestinos no Mulack-Ritze e ter a liberdade de exercer e de viver a expressão de seu gênero, Charlotte atuou como informante da *Stasi*. Ela possuía um nome secreto, *Park*. A construção cênica de sua participação na prisão de seu amigo Alfred é realizada pelos fragmentos mais marcantes de sua história:

CHARLOTTE. So when the Stasi came... (*She sits. A light shines on her from above, like an interrogation. Her voice cracks and her eyes well with tears.*) “Yes, I have a colleague. Sometimes, He sells clocks to American soldiers. For a little extra Money, ya? No. I will not write down his name. His address? Certainly not. You must not ask me to take up paper and pen. That I will not do” (*A pause. Charlotte relents.*) “I will say it. I will whisper it only.” (*The light softens, and Charlotte resumes the tale.*) And they arrested him (WRIGHT³⁸, 2004, p. 34).

Para se pensar os investimentos de poder aqui pretendidos e ler a política do artifício que cerca as vivências e sobrevivências da própria Charlotte que, como apontado acima, negociava os custos morais pelo seu direito à vida, retomaremos a política dos corpos em relação ao deslocamento de significados. Aqui, nos serão de extrema atenção dois pontos fundamentais: o primeiro está centrado no problema da própria linguagem, também entendida como um corpo que se desloca; o segundo, está centrado no próprio trabalho do dramaturgo Doug Wright: como compor um corpo a partir de um corpo enigmático claramente manipulado?

No subtópico intitulado “Sentido” do capítulo “O trágico”, da obra *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze (1976) argumenta que, para se conhecer o sentido de qualquer coisa, é necessário conhecer a força que dela se apropria, que a explora e que nela se exprime. O fenômeno constitui um signo, trata-se de um sintoma que encontra seu sentido numa força atual – rever as relações de forças anteriormente apresentadas nesta secção.

Deleuze (1976) observa que Nietzsche concebe a correlação do fenômeno e do sentido em certo tom de equivalência à abordagem da dualidade metafísica da aparência e da essência e à relação científica de causa e efeito. A história de algo nada mais é do que a sucessão de forças, a exploração de uma quantidade de realidade. O sentido de um fenômeno ou de um objeto varia de acordo com as forças que dele se apropriam. “A história é a variação dos sentidos” (DELEUZE, 1976, p.9). Investigar o sentido implica entender a base da filosofia nietzschiana: a pluralidade. Deste modo, o sentido passa a configurar uma noção complexa,

³⁸ CHARLOTTE. Então, quando a *Stasi* veio... (*Ela se senta, uma luz brilha sobre ela de cima, como um interrogatório. Sua voz racha e seus olhos estão molhados com lágrimas.*) “– Sim, tenho um colega. Às vezes, Ele vende relógios para soldados americanos. Por um pouco mais de Dinheiro, sim!?! Não. Não vou anotar o nome dele. Seu endereço? Certamente não. Você não deve me pedir para pegar papel e caneta. Eu não vou fazer” (*Uma pausa. Charlotte concorda.*) “Vou dizer isso. Vou sussurrá-lo apenas.” (*A luz amolece, e Charlotte retoma o conto.*) E eles o prenderam.

tendo em vista que envolve um emaranhado de signos, uma teia de sucessões e a subjetividade do exercício de leitura, tudo isso exigirá, para o exercício de subjugação, a capacidade de interpretação, ou de interpretação consoante qualquer processo de dominação.

Deleuze (1976) afirma que Nietzsche acredita na pluralidade silenciosa dos sentidos de cada acontecimento: “não existe um acontecimento, um fenômeno, uma palavra ou um pensamento cujo sentido não seja múltiplo” (DELEUZE, 1976, p.9). Ponto que afasta quaisquer analogias com as dicotomias essência / aparência; causa e efeito. A multiplicidade do fenômeno de forças que compõem o sentido é submetida ao processo de avaliação, a pesagem que investiga a estimativa das forças em momentos distintos, definindo os aspectos de uma coisa e suas relações com as outras. A interpretação consiste nessa prática de avaliar e pesar, tal prática pode desencadear uma atividade complexa, pois “uma nova força só pode aparecer e apropriar-se de um objeto se usar, desde o início, a máscara das forças precedentes que já a ocupavam” (DELEUZE, 1976, p.11).

Convém ressaltar que as forças podem designar um sentido negativo, restritivo ao objeto apropriado. Os sentidos não se equivalem, eles jamais são neutros, encontrando afinidade com a força que dela se apodera. Interpretar exige penetrar nas máscaras e descobrir o porquê de se mascarar, bem como a finalidade de se conservar a máscara e remodelá-la.

Assim, é possível fazer uma importante consideração: força e sentido estão em constante conexão, pois as relações de força se apropriam e produzem o sentido. Todo sentido depende das relações de forças que atuam. Coerente ao exposto, Michel Foucault (1980), em discurso publicado com o título *Nietzsche, Freud e Marx*, propõe uma hermenêutica e uma semiologia para desvendar o que está por trás do que é dito, tomando a teoria do símbolo como forma de interpretar.

Foucault (1980) começa por indicar duas suspeitas produzidas pela linguagem nas culturas indoeuropeias: 1. A linguagem não diz exatamente o que diz; 2. A linguagem, em certo sentido, rebaixa a forma propriamente verbal: há outras coisas que falam e que não são linguagem. Tais suspeitas ainda são nossas contemporâneas.

O filósofo pontua no discurso que cada forma cultural das civilizações, no Ocidente, desenvolveu um sistema próprio de interpretação, com métodos e formas próprios. Para iniciar as investigações sobre o sistema de interpretação, Foucault (1980) retorna ao século XVI e indica que a interpretação se dava por esquemas de semelhanças, organizados em noções bem definidas, a saber: conveniência, emulatio, signatura e analogia. Nesse período, a teoria do símbolo e das técnicas de interpretação fundamentavam duas formas distintas de

conhecimento: *cognitio* (sentido lateral, de uma semelhança a outra) e a *divinatio* (conhecimento em profundidade).

Tais técnicas, diz Foucault, foram deixadas com a evolução do pensamento ocidental nos séculos XVII e XVIII. O século XX, sobretudo com Marx, Nietzsche e Freud, aponta para uma possibilidade de interpretação e para as bases de uma hermenêutica. Foucault (1980) considera que tais pensadores constituíram “espelhos que nos refletem imagens cujas feridas inextinguíveis formam o nosso narcisismo de hoje” (p. 10) ao nos envolver numa interpretação que se debruça sobre si. O filósofo afirma que eles promoveram modificações sobre a natureza do símbolo, transformando, conseqüentemente, a forma de interpretá-lo. A partir disso, Foucault interroga se não fora o espaço de divisão, no qual os símbolos podem ser símbolos, modificados profundamente?

No século XVI, os símbolos estavam dispostos de maneira homogênea num espaço por si mesmo homogêneo, em todas as direções, como analisa Foucault (1980). A partir do século XIX, os símbolos se estenderam a espaços mais diferenciados, partindo da dimensão da profundidade, sempre que não a considerássemos como interioridade, mas pelo contrário, exterioridade.

Portanto, Foucault (1980) toma como base o debate de Nietzsche com a profundidade. Há uma denúncia em Nietzsche que revela tal profundidade como elemento que implica a resignação, a hipocrisia, a máscara. Ao recorrer aos símbolos como estratégia de denúncia, deve o intérprete “descender ao longo de uma linha vertical e mostrar que a profundidade de integridade é realmente algo muito diferente do que parecia” (FOUCAULT, 1980, p. 11-12). O intérprete deve ser um “escavador dos baixos fundos”. E o fundo é sempre falso, porque sempre haverá o que escavar.

O filósofo pontua que se recorre a tal linha descendente como meio da restituição da exterioridade resplandecente, antes recoberta e enterrada. Embora o intérprete penetre nas profundezas como um “bom escavador”, a interpretação se revela como uma avalanche que permite que, por cima de si, se despregue a profundidade de modo cada vez mais visível. Assim, a profundidade se transforma num segredo absolutamente superficial. Com esse argumento, o filósofo tenta aproximar “o jogar com a profundidade”, levantado por Nietzsche, de “jogar com a banalidade”, indicado por Marx: tudo o que há de profundo pode configurar uma banalidade.

É por isso que ele recorda o âmbito de interpretação proposto por Freud, não apenas no que se refere à topologia da consciência e do inconsciente, mas às regras formuladas para a atenção psicanalítica, para decifrar o que é dito numa cadeia de falas. A partir do século XIX,

os símbolos se encadearam numa rede inesgotável, infinita, em virtude da amplitude e da abertura irredutíveis que tinham.

Deste modo, a interpretação se desdobra numa prática fragmentada, que retoma a si mesma, reencontrando-se por processo de analogia. Avançar na interpretação pode aproximá-la de seu retrocesso. Encontrar o ponto absoluto – se ele for alcançável – pode desencadear o fim da própria interpretação e a desapareição da figura do intérprete, a região absoluta designa a existência de um ponto de ruptura. A convergência da interpretação com um tempo que a torne possível; o problemático no ponto de ruptura da própria interpretação, aproxima-se da experiência da loucura: movimento que se avizinha de seu centro; mas que se derruba: uma falta de conclusão.

Foucault (1980) aponta então que não há nada primário a se interpretar, pois cada símbolo já constitui por si só a interpretação de outros símbolos. Desdobra-se, deste ponto, leituras sobre leituras de fatos históricos, sobre sistemas políticos, sobre corpos e, até mesmo, sobre a moderna concepção de gênero. “Talvez seja a primazia da interpretação em relação aos símbolos que dá um valor decisivo à hermenêutica moderna” (p.19), pautada pelo inacabamento. A interpretação precede os símbolos, pois eles estão carregados de certa ambiguidade: são máscaras. Já a interpretação tem um tempo circular: ela sempre retoma a si mesma.

Da mesma forma, é possível entender o processo de interpretação como um fenômeno carregado de determinada historicidade, envolvendo sempre uma relação entre sujeitos. Obtém-se, portanto, a semântica pelo desprendimento de uma abertura linguística ao mundo – em um jogo pragmático, pois a compreensão do sentido está na busca por um entendimento mútuo entre autor e intérprete. A experiência, compreendida na sua concreção singular e histórica, integra a formação de um indivíduo enquanto participante de uma pluralidade cultural.

Podem-se recortar tais proposições, por exemplo, para a estrutura da cena documental – e aqui enfatizamos o jogo armado por Wright –, tendo em vista que os fatos são justapostos consoante a experiência de quem narra e entendidos pela experiência de quem ouve (ou assiste). Portanto, pode-se situar tanto a relação entre Charlotte / Wright, na produção dramaturgica, como Wright / público, na ficção dos fatos coletados. Ou, então, podemos trazer para a relação Wright / Charlotte o jogo de autorias sobre autorias, se considerarmos que Charlotte é autora de si mesma tanto na vida quanto em sua narrativa documental.

Wright, durante o processo de escrita, se encontra várias vezes confrontado com a verdade da história narrada. O dramaturgo, e também jornalista, denota haver muitos mais por

trás da história narrada por Charlotte. O que, então, deve ser preservado? Como se constrói um fato? Em alguns momentos, também trazidos pelo próprio texto dramático, ele demonstra dúvidas em relação aos fatos colhidos: “But I need to believe in her stories as much as she does!” (WRIGHT³⁹, 2004, p. 44). Ou tanto quanto ela demonstra acreditar.

Originado em entrevistas com a própria Charlotte, o monólogo tem múltiplos personagens e perspectivas. Todos apresentam o corpo travestido. Doug Wright escreveu a obra como um diálogo entre ele e o corpo que conta a história, o que possibilita a um leitor/espectador interpretar a história através do olhar do entrevistado e do entrevistador.

O texto sugere a visão do dramaturgo sobre sua entrevistada, tendo em vista que selecionar, editar e lapidar o material coletado implica relativizar pontos de vista. O público tem oportunidade de conhecer as múltiplas facetas de Charlotte, o que pode fazê-la parecer enigmática. A pós-leitura (ou pós-espetáculo) é produto dessa fragmentação.

DOUG. I need to believe that – a long time ago, in an attic – a generous aunt handed her confused nephew a book and a blessing. That a little boy – *in his mother’s house-coat* – survived *Storm Troopers*. That Lothar Berfelde navigated a path between the two most repressive regimes the Western World has ever known – the *Nazis* and the *Communists* – in a pair of heels.

I need to believe that things like that are true. That they can happen in the world.

JOHN. So what’re you gonna do?

DOUG. I don’t have a clue. I’m curating her now, and I don’t have the faintest idea what to edit, and what to preserve. (*Suddenly, from the recesses of the past, an idea. A memory of something said.*) Tape Eight ... March 4, 1993 ... (*Doug turns to Charlotte to proffer a query:*) Charlotte, what do you do when a piece loses its luster? Are you ever tempted to strip the wood, or replace the veneer? (WRIGHT⁴⁰, 2004, p. 44)

E, na pergunta gravada pelo referido “tape”, talvez se configure o reflexo do processo para o próprio Wright: como resgatar o brilho de uma peça que o perdeu? O confronto assumido por Wright indica a necessidade da existência de “ficções necessárias” de modo que se possa assumir o caráter seletivo dos fatos narrados, bem como pressuposições de uma

³⁹ Mas preciso acreditar nas histórias dela tanto quanto ela!

⁴⁰ DOUG. Eu preciso acreditar que – há muito tempo, em um sótão – uma tia generosa entregou a seu sobrinho confuso um livro e concedeu-lhe uma bênção. Que um garotinho – no casaco de sua mãe – sobreviveu a *Storm Troopers*. Que Lothar Berfelde traçou seu próprio caminho entre os dois regimes mais repressivos que o mundo ocidental já conheceu – os nazistas e os comunistas – sobre um par de saltos-altos.

Eu preciso acreditar que coisas como essa são verdadeiras. Que eles podem acontecer no mundo.

JOHN. Então o que você vai fazer?

DOUG. Eu não tenho ideia. Estou preparando agora, e eu não tenho a menor ideia do que editar e o que preservar. (*De repente, dos recessos do passado, uma ideia, uma lembrança de algo dito.*) Fita Oito... 4 de março de 1993... (*Doug se vira para Charlotte para fazer uma pergunta:*) Charlotte, o que você faz quando uma peça perde seu brilho? Você já tentou limpar a madeira, ou substituir o folheado?

crença na veracidade dos fatos contados sobre nossos heróis e sobre nós mesmos, mesmo apesar da insistência nos critérios seletivos.

Ademais, o teor “documentário”, existente na dramaturgia lapidada por Wright, denota leituras de uma história que abre fendas no tempo presente para encenação de um passado inquietante: não é a história que sobrevive aos fatos, mas o que se conta dela. Tais traços integram a cena documental, juntamente com o processo de seleção e de edição realizados por Wright. Sua inserção, como autor, na sua própria dramaturgia, visa conferir autenticidade à história coletada: “For the first time, the play’s structure dawned on me. It wouldn’t be a straightforward biographical drama; it would chart my own relationship with my heroine. It would even appear as a character, a kind of detective searching for Charlotte’s true self” (WRIGHT⁴¹, 2004, p. XV).

Já é de conhecimento de muitos estudiosos que um dado verídico, lançado em cena, se transforma numa representação. Deslocar o passado para o presente implica uma automática ressignificação daquele real outrora vivido. Wright potencializa este jogo com símbolos e signos. O deslocamento de significação não apenas perpassa a existência de Charlotte, mas a reconstrução dela como dramaturgia. Tem-se, em *I am my own wife*, não apenas um, mas dois corpos (ou até mais do que isso): a superfície corpórea que materializa a existência do artista de vivência transgressora e o texto dramático que documenta reinvenções do mesmo artista, a sua maneira. Nos dois corpos, a imagem do feminino é apresentada como performance de um ser humano em processo de significância. Não se trata, portanto, de um feminino fechado, mas de um processo que mapeia um “tornar-se” mulher.

Através do material posto à seleção, Wright reescreve a história com fendas para uma co-construção traçada juntamente com o leitor, no processo de leitura, ou como espectador, que assiste à montagem. Eis uma das razões para que os áudios originais da entrevista realizada com a própria Charlotte ganhem espaço na cena: trazer tal material permite que o próprio público se engaje na reconstrução da história de Charlotte. O recurso também é uma tentativa de conferir credibilidade à história já que as fendas são condições para a construção de sentidos.

Na dramaturgia, o texto propriamente escrito, as descrições do áudio podem exercer similar função, embora a fruição por parte do espectador da cena teatral com a reprodução sonora da entrevista tenha maior eficácia na proposta. Da mesma forma, a seleção realizada

⁴¹ Pela primeira vez, a estrutura da peça surgiu em mim. Não seria um simples drama biográfico; a peça mapearia meu próprio relacionamento com minha heroína. E, nela, minha relação iria aparecer como um personagem, uma espécie de detetive procurando o verdadeiro “eu” de Charlotte.

por Wright sobre as memórias narradas por Charlotte e o conteúdo escrito dos emails trocados atestam a veracidade da troca, dos fatos. Ora, Philippe Lejeune (2014) afirma que a memória é uma construção imaginária, submetida a escolhas: “como se pode ainda, no século da psicanálise, acreditar que o sujeito seja capaz de dizer a verdade sobre si mesmo?” (p.120).

Ficção e artifício marcam a vida da mulher que se denomina sua própria esposa: ela se recria através das memórias e das lembranças presentificando o passado como uma forma de resistência às marcas deixadas pela vida. Criar várias perspectivas sobre sua entrevistada é a principal estratégia de Wright. O dramaturgo, desta forma, encontra saídas na produção biográfica: não apenas a sua entrevistada ganha o espaço cênico, mas a experiência dele no encontro com ela.

Na dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Elise Vieira (2013, p. 67) parte das proposições a respeito do “pacto autobiográfico”, formuladas por Philippe Lejeune, para analisar a presença da autobiografia no teatro documentário. Lejeune atesta que o elemento “autobiográfico” tem a existência entrelaçada à relação de identidade entre o autor, o narrador e a personagem; sendo esta relação explícita para o leitor. No que tange à entrevistada de Wright, pode-se recorrer às proposições de Lejeune (2014, p. 121) que, avaliando as seleções para o “recriar-se” nas construções literárias, observa:

É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar em pé. Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. Nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção.

Tendo em vista a grande diferença, em termos de linguagem, entre teatro e literatura, Elise Vieira (2013) também recorre às análises da pesquisadora Carol Martin sobre as seleções e edições feitas para a cena, no intuito de complementar as análises de Lejeune e de estabelecer contrapontos com ela. Desta forma, Vieira (2013) situa a obra de Wright num limiar entre a representação biográfica e a autobiográfica. Por mais que Wright não se coloque com destaque na dramaturgia, seu personagem tem uma participação bastante efetiva. Para atestar seu argumento, Vieira apresenta a análise de Highberg (2011) sobre os áudios da entrevista que são tocados em momentos da peça. Sua função é evidenciar que a peça encenada baseia-se em registros obtidos em encontros de Wright com Charlotte. Os áudios fazem de Wright um personagem que partilha a experiência e convida o público a reconstruir

a história. No fim da peça, o áudio traz Charlotte apresentando seu museu; na rubrica, há uma indicação de que Doug está em pé, ouvindo.

Todo o trabalho analisado pelo dramaturgo envolve, de certa forma, as já discutidas relações de força que regem a interpretação. Pode-se trazer ao debate, desta forma, a palestra de Foucault, publicada sob o título *A ordem do discurso* (2013a). As questões que nos interessam aqui, presentes na palestra do pensador francês, estão centradas sobre o dizível e o visível.

Nas reflexões, Foucault (2013a) nos coloca a necessidade de haver condições de negociação para que algo seja dito. Nem tudo pode ser dito a qualquer hora e em qualquer tempo, e tal negociação, em algumas situações, está atrelada a questões históricas, o que elucida o poder que permeia o discurso (deste ponto, pode-se depreender a relação entre Charlotte e seu contexto histórico e, em seguida, a relação entre Charlotte e seu entrevistador). Tem-se sempre em mente que a sociedade exerce forte poder de controle, acarretando uma série de imposições feitas por meio do próprio discurso.

Outro ponto importante abordado por Foucault, nesta palestra, é a ideia de comentário, o que, por sua vez, também implica uma relação de poder, já que impõe sentido a um texto que concede autorização para que algo seja dito sobre algum sentido anteriormente imposto. Sabe-se que o pensador francês provoca neste ponto uma crítica às práticas imperantes nos espaços acadêmicos e, também, nas áreas médicas, sobretudo no que tange à noção de comentador autorizado: quem tem autoridade para dissertar sobre um ou outro assunto?

Na peça de Wright, por exemplo, é mantido, em uma das cenas escritas, o argumento de um psiquiatra sobre um possível diagnóstico de autismo para sua entrevistada. É fato que tal visão trazida à cena no final do segundo e último ato da peça também coopera para mais uma construção de um ponto de vista sobre Charlotte. Indicado pela rubrica “a psychiatrist steps forward to ‘settle’ the matter with science” (WRIGHT⁴², 2004, p 43), o discurso médico proferido pode ser usado tanto como um elemento a ser desconstruído quanto como um argumento de autoridade que ponha em xeque toda a história de sobrevivência narrada. Os dois caminhos podem ser seguidos pelos espectadores e leitores, como também pode surgir um terceiro, desencadeando e alterando novos processos de interpretação.

DIETER JORGENSEN. Dieter Jorgensen, psychiatrist, Bonn.

Berlin’s most notorious transvestite is neither a raconteur nor Machiavellian; she is, in fact, mentally ill. Charlotte von Mahlsdorf suffers from autism.

⁴² Um psiquiatra avança para “resolver” o assunto com a ciência.

Listen to the manner in which she recounts her stories: in a highly ritualized, cadenced way, less to communicate content than to provide a kind of rhythmic reassurance to the chaos in her psyche. This is true of autistic adults; repetition is a palliative. Her stories aren't lies *per se*; they're self-medication (WRIGHT⁴³, 2004, p. 43-44).

É importante frisar que tal trecho é apresentado após uma sequência de diálogos entre Charlotte e sua mãe, em que a entrevistada de Wright sentencia para mãe não ter a necessidade de casar, porque ela mesma é sua própria esposa. Contudo, depreende-se que o argumento médico não se destina apenas a “resolver” a questão, como indicado pela ironia na rubrica, mas desencadear possíveis desconstruções sobre os modos pelos quais a personagem narrou a si mesma durante a peça.

Foucault (2013a), ainda na referida palestra, foca suas reflexões nos procedimentos necessários para a relação de poder nos discursos. O filósofo aponta a existência de procedimentos de exclusão (interdição, divisão/partilha, verdadeiro e falso) e procedimentos internos (comentário, autoria, disciplina), capazes de exercer o controle, seleção, organização e distribuição. Quanto à composição de Wright, ela está situada no último procedimento citado.

A organização e seleção do material coletado implica atribuir determinada posição de poder ao entrevistador. Portanto, as mesmas qualificações, que o permitem produzir a dramaturgia como o discurso sobre uma história de sobrevivência, conferem-lhe a autonomia para manipular o processo. Wright, no entanto, prefere apenas transformar o processo de descoberta em uma parte do drama entrelaçado aos fatos da vida de sua enigmática Charlotte. O discurso produzido por Wright destaca que, assim como na ficção, o significado de uma vida pode depender tanto da maneira como a história é contada quanto de quem conta a história.

Podendo-se desdobrar também o discurso como um corpo da história, é possível atentar para as “práticas de si” que integram os processos de recriação da própria Charlotte. Colocar o corpo em estado de permanente significância nos indica os caminhos pelos quais o “tornar-se” a própria esposa foi, aos poucos, se concretizando ao longo da história do corpo. Neste sentido, pode-se entender a performance de gênero defendida por Butler (2013) não simplesmente como uma paródia – no sentido pejorativo do termo, mas como um indicativo

⁴³ O travesti mais notório de Berlim não é nem uma piadista, nem maquiavelista; ela é, de fato, um doente mental. Charlotte von Mahlsdorf sofre de autismo. Ouça a maneira como ele narra suas histórias: de uma maneira altamente ritualizada, cadenciada, menos para comunicar o conteúdo do que para fornecer uma espécie de tranquilidade rítmica ao caos em sua psique. Isso é fato para adultos autistas; a repetição é um paliativo. Suas histórias não são mentiras *per se*; Elas são uma automedicação.

da fluidez dos significados que cultural e historicamente são atribuídos ao próprio corpo. Destaca-se o inacabamento que caracteriza o devir e que está implicado em um constante “tornar-se”; permanentemente “entre”.

Por ser o discurso a materialização de ideologias, muitas vezes ele é usado para mascarar a realidade, esconder verdades e manter posições. E quando se toma o próprio corpo como discurso? O caráter cambiante das significações é dado pelo contexto histórico e social que cercam o próprio indivíduo. Tomar o corpo como discurso, no caso de Charlotte, confronta todo um regime de visibilidade. O corpo como discurso por ela assumido desconstrói realidades e verdades, além de deslocar posições. Fato que se constata na própria percepção do Wright: a existência de Charlotte era uma impossibilidade. Uma incompletude, pois.

Em *I am my own wife*, tem-se em cena um corpo que desloca significados e, além das formulações discursivas que interessam a Foucault (2013a), o processo não trata do próprio sujeito ou do discurso em si, mas o processo de produção do discurso. Aqui, o processo de produção de um corpo. É isto o que permite compreender as ideologias nele subjacentes, a posição do sujeito enquanto autor e os fatores intrínsecos à interação comunicacional.

Na formulação verbal, o filósofo aponta o discurso como a captura da realidade, ele está situado no centro de especulação, consiste num outro discurso já pronunciado, sendo refeito a cada nova reverbalização. Porém, convém ressaltar que seu contexto de produção é sempre original, considerando-se o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, foco da coerência.

Da mesma forma, o discurso materializado no próprio corpo se refaz a cada novo contexto, tomando o seu produtor como base de significações e ressignificações. Constituir-se em discurso significa remontar em si um novo regime de visibilidade. Fato que endossa a política do artifício empreendida por Charlotte, nos contextos de horror a que sobreviveu. Motivada por sua tia Luise, ela se disciplina a partir da leitura do impresso *Die Transvestiten*, de Magnus Hirschfeld, indicando, em cena, trechos da leitura:

CHARLOTTE. [...] In each person, there is a delicate balance of male and female substances. Just as we can't find two matching leaves from the same tree, it is scientifically impossible to find two human beings whose male and female characteristics match in kind and number. (*She passes the book to Doug. To Doug:*) Read. (*Now he reads from the text:*)

DOUG. And so we must treat sexual intermediaries – those individuals who defy the ready classification of “man” or “woman” – as a common ... utterly natural ... phenomenon? (*He looks to Charlotte for approval; she nods and says:*)

CHARLOTTE. Yes. And meine Tante said:

TANTE LUISE. This book is not just any book. This book, it will be your Bible (WRIGHT⁴⁴, 2004, p. 15-16).

Para Foucault (2013a), existem as condições de visibilidade e as condições de enunciação, o que nos leva a pensar uma espécie de controle sobre o que pode ou não pode ser dito em determinadas épocas – condições que dizem respeito à relação saber / poder. O campo do saber compreende o que é dizível e o que é visível em determinado momento histórico. Tem-se em questão os desafios dos momentos históricos pelos quais Charlotte atravessou. É possível atentar para o medo que o discurso dominante poderia provocar, uma vez que são conhecidas as questões ideológicas que o perpassam e a força daqueles que aderem a ele. Pode-se criar a ilusão de que é possível destituí-lo do poder, de suas forças – caso não empreendido pela entrevistada de Wright, uma vez que, na conjuntura subsequente, foi necessário que ela estabelecesse diálogos com o poder dominante, atuando para a *Stasi*.

Foucault (2013a) argumenta que o discurso não é simplesmente o que manifesta lutas ou sistemas de dominação, mas algo por que se luta, um poder do qual é possível se apoderar. Assumir o corpo como o discurso pode também ser compreendido como tomá-lo como *campo de batalha*. Quanto ao trabalho de Wright, são sabidas as inúmeras formas de tornar visíveis algum relato, principalmente os relatos de Charlotte. Desta forma, o ato de selecionar o que se dá a entender, o que pode se tornar visível e a inteligibilidade dos fatos constituem os caminhos pelos quais o sensível é organizado.

Ora, tomando-se a própria estrutura dramática de Wright, é possível observar uma sutil transformação do traço documentário que circunda o próprio drama. As amplas estruturas cênicas piscatorianas sofrem pequenos achatamentos. A cena documental se estreita em crivos subjetivos, abrindo-se às trocas para o que o filósofo Jacques Rancière (2009) nomeia a *partilha do sensível*. O sensível partilhado é organizado através da estética e da política. Entendemos as práticas estéticas como formas de visibilidade das práticas de arte, de modo que os recortes dos silêncios, dos ditos e não-ditos, do fato e da ficção, do visível e do invisível compõem a política como um modo de experiência.

⁴⁴ CHARLOTTE. [...] Em cada pessoa, há um delicado equilíbrio de substâncias masculinas e femininas. Assim como não podemos encontrar duas folhas correspondentes a partir da mesma árvore, é cientificamente impossível encontrar dois seres humanos cujas características masculinas e femininas correspondem em espécie e número. (*Ela passa o livro para Doug. Para Doug:*) Leia. (*Agora ele lê a partir do texto:*)

DOUG. E assim devemos tratar os intermediários sexuais – aqueles indivíduos que desafiam a pronta classificação de “homem” ou “mulher” – como um fenômeno comum... completamente natural...? (*Ele olha para Charlotte para aprovação, ela acena com a cabeça e diz:*)

CHARLOTTE. Sim. E minha tia disse:

TANTE LUISE. Este livro não é apenas qualquer livro. Este livro, será a sua Bíblia.

A dramaturgia em questão nada mais é do que o recorte de uma vida ficcionalizada, na qual o potencial político consiste na partilha da experiência, do sensível que afeta os corpos. Se a performance também for interpretada como um modo de partilha das ressignificações, será possível identificar a experiência como fator gerador, como o efeito do constante desdobramento da ação sobre si mesma.

Para Rancière (2009), as práticas artísticas intervêm “na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (2009, p. 17). A representação, a escrita, “o grito” de um corpo enigmático, tudo constituirá uma “partilha do sensível”: uma estética da política (no sentido em que entendemos a política como experiência). E uma política da estética (no sentido em que a experiência afeta e é afetada).

Pela constante afirmação das ações praticadas ao longo de sua trajetória, pode-se afirmar que Charlotte von Mahlsdorf carrega a essência dos desdobramentos da performance. O gosto pelas antiguidades foi fundamental para Charlotte não ser esquecida. Transformar a casa em museu era uma forma de resistência, meio de manter e partilhar as memórias. Charlotte transformou-se em obra de arte: não só pelo museu, mas porque construiu a si mesma como personagem real e fictício, incluindo neste último o teatro. Deixou, portanto, de ser “eu” para transfigurar-se, abraçando processos de subjetivação.

When families died, I became this furniture. When the Jews were deported in the Second World War, I became it. When citizens were burned out of their homes by the Communists, I became it. After the coming of the wall, when the old mansion houses were destroyed to create the people’s architecture, I became it. (A pause, and then) I am like a maid-servant in this house; you must clean and clean because the dust is growing! And the dust is looking like the dust of 1890! And you must put it away! (WRIGHT⁴⁵, 2004, p.13)

Podem-se apontar dois pontos para a leitura do sujeito e de sua narrativa: 1) o corpo é uma invenção, elemento de um ser em significância; 2) a história é fruto da manipulação de informações. Mesmo baseada em documentos, trata-se da teatralização de um corpo que evoca leitores e espectadores curiosos pelo ser que desafiou a realidade de um mundo de espetáculos de horror.

⁴⁵ Quando as famílias morreram, eu me tornei essa mobília. Quando os judeus foram deportados na Segunda Guerra Mundial, eu me tornei. Quando os cidadãos foram queimados de suas casas pelos comunistas, eu me tornei. Após a chegada do muro, quando as antigas mansões foram destruídas para criar a arquitetura do povo, eu me tornei. (*Uma pausa, e então*) Eu sou como uma empregada doméstica nesta casa; Você deve limpar e limpar porque a poeira está crescendo! E a poeira está parecida com a poeira de 1890! E você deve colocá-lo fora!

A língua alemã, até então secundária em nossa análise, apresenta determinada importância no texto. Os trechos⁴⁶ – “Möchten Sie ein paar Spritzkuchen?” (p. 16); “Und die Kugel durchschlug das Holz und blieb in der gegenüberliegenden Tür stecken” (p. 19); “Eins! Zwei! Drei! Vier! Fünf!” (p. 20); “Ich bin meine eigene Frau” (p. 43), entre muitos outros apresentados na peça – na língua da própria Charlotte que, entrelaçados às estruturas gramaticais da língua de Wright, na tradução da entrevista, ressaltam pontos do perfil da protagonista: o apego às memórias e à sua trajetória em dois momentos históricos da Alemanha; o seu pertencimento a uma nação tão complexa quanto ela. Esta pode ser uma das razões pelas quais os trechos em alemão são mantidos em algumas montagens em todo o mundo. Charlotte Von Mahlsdorf é o retrato de uma Alemanha enigmática e extremamente dúbia.

DOUG. Ich habe Deutsch gelernt um Dein phantastisches Leben besser zu verstehen.

CHARLOTTE. Excuse me?

DOUG. Jetzt sollen wir Deutsch sprechen, ja?

CHARLOTTE. You are learning to speak German?

DOUG. Ein bisschen, ja. Ich habe mit Berlitz studiert.

CHARLOTTE. You speak German. Me, English. I wear your clothes, and you wear mine (WRIGHT⁴⁷, 2004, p. 21)

Nota-se, sobretudo, que a história faz menção ao assassinato do pai, mas a mãe-pátria sempre permeia a história de Charlotte. A língua alemã denotaria essa ligação com a mãe (pátria)? A Alemanha teria parido uma filha tão dúbia e complexa a sua imagem e semelhança? Até que ponto é possível borrar as fronteiras das histórias da pátria e de uma cidadã desta pátria? Talvez, transcender o teor literário da dramaturgia para transpô-la para aos instantes significativos buscados pela construção cênica seja um caminho para intercambiar fronteiras, mas apenas um caminho.

Para encenação, o texto requer linguagem específica. O *teatro de Séraphin*, citado na abertura deste capítulo, apresenta, por meio de escrita poética, uma relação de respirações masculina, feminina e neutra, que provocam um grito, uma proto-linguagem, uma projeção no espaço de regiões subterrâneas. O feminino é “tonitruante e terrível, como o uivo de um

⁴⁶ Gostaria de algumas rosquinhas? (p. 16); E a bala perfurou a madeira, ficando presa na porta oposta (p.19); Um! Dois! Três! Quatro! Cinco! (p.20); Eu sou minha própria mulher (p.43).

⁴⁷ DOUG. Tenho aprendido alemão para entender sua vida fantástica melhor.

CHARLOTTE. Desculpe-me?

DOUG. Agora estamos a falar alemão, certo?

CHARLOTTE. Você está aprendendo a falar alemão?

DOUG. Um pouco, sim. Estudei com Berlitz.

CHARLOTTE. Você fala alemão. Eu, Inglês. Eu uso suas roupas, e você usa a minha.

fabuloso molosso”. Juntamente com o masculino e o neutro, ativa-se o duplo do grito, “lembrança de uma linguagem cujo segredo o teatro perdeu” (ARTAUD, 2006, p.184).

A estrutura da narrativa em *I am my own wife* e os caminhos que possibilitam sua encenação são claramente estabelecidos por Wright, que conduz os modos de leitura do corpo apresentado. Na construção do entrevistado pelo entrevistador, as brechas que este propõe daquele. O duplo do grito ativado através da escrita. Silencioso, tal grito expõe as cruezas do próprio ser humano, seja na inocência com que se vive e com que se descobre a vida.

Da mesma forma, ativa-se o duplo nos desdobramentos de si: a ousadia do experimentar e tornar visíveis as próprias perturbações. É o terrível feminino experimentado. Um feminino que provoca remodelações de si. Um feminino que ressurgem em sobrevivências. As metáforas desencadeadas pelas leituras deste feminino se remontam. Na obra, Wright joga com as metáforas, principalmente quando as usa para expor uma percepção tida por ele como “impartilhável” (devido ao teor extremamente subjetivo) de sua entrevistada. A descrição da Charlotte que, em poucos meses, se tornara uma pessoa tão cara para ele.

Antes de liberar os áudios que indicam o encerramento da dramaturgia, Wright ganha a cena, relatando que poucos dias após o funeral de Charlotte, ele recebera uma mensagem. Mesmo reconhecendo a familiaridade que aquela mensagem continha, ele afirma não haver letras, apenas uma imagem: uma criança entre dois leões. “[...] She’d enclosed a single photograph, sepia with age. In it, she’s a child. A boy. Lothar Berfelde, at ten years old” (WRIGHT⁴⁸, 2004, p. 45). A descrição final assumida pelo próprio dramaturgo a respeito de Charlotte reforça a necessidade do duplo. Wright e Charlotte, representados em toda a peça por um único ator (o ator deve interpretar as trinta e quatro personagens que atravessam a história, indica a dramaturgia), agora se mostram como parte um do outro. Ambos compõem o duplo que reaviva a lembrança “entre dois leões”:

DOUG. He’s at the zoo in Berlin. He’s wearing a sailor suit, with a blue collar and matching cuffs. His ears are sticking out at an angle; he’s got a very adorable smile. He’s on a bench.

Sitting on either side of him, two lions. Cubs, sure, but they’re still as big as he is. And they’re not fond of poisoning, either. Their eyes are dangerously alert. At any moment they might revolt; they might scritch, or bite. (*He says with awe:*) But Lothar has one arm around each lion, and they’re resting their forepaws on his knees (WRIGHT⁴⁹, 2004, p. 45).

⁴⁸ Ela tinha sido enquadrada em uma única fotografia, sépia com a idade. Nela, ainda era uma criança. Um menino. Lothar Berfelde, aos dez anos de idade.

⁴⁹ Ele está no zoológico de Berlim. E está usando um terno de marinheiro, com um colarinho azul e punhos de mesmo feitiço. Suas orelhas estão saindo de um ângulo; Ele tem um sorriso muito adorável. Ele está em um banco.

Um entrevistado que atrai por sua existência impossível. Um ser enigmático, cuja única forma de poder de que dispõe é tornar-se memória através do gosto pelas antiguidades. A imagem feminina do corpo reverbera muitas outras vozes, gritos do homem in-significante, da in-significância do ser em contextos de opressão, nos silêncios das memórias. Como em *Teatro de Séraphin*: “[...] o grito que acabo de dar exige primeiro um buraco de silêncio que se retrai, depois o barulho de uma catarata, um barulho de uma água, está na ordem das coisas” (ARTAUD, 2006, p.185).

A evocação de inúmeras subjetivações em um único corpo e o travestimento como norma da não-norma apontam para as inúmeras possibilidades do que se pode vir a ser, fortalecendo a imaginação como transgressão política.

No fim do segundo ato, Wright-personagem está em pé, ouvindo um corpo marcado pela história, vida, memória.

When I was almost forty years old, my mother was doing the laundry, Yes? Hanging my stocking and my garters on the line. And she turned to me, and she said, ‘Lottchen, it’s all very well to play dress up. But now you’ve grown into a man. When will you marry?’ And I said to her, ‘Never, my dear Mutti. I am my own wife.’ (WRIGHT⁵⁰, 2004, p.43).

Palco de muitos conflitos, Charlotte Von Mahlsdorf é o próprio teatro em si. Os diálogos com o mundo e com suas memórias servem como base para a dramaturgia que se desenvolve no corpo. O ser como palco de suas emoções. A subversão como forma de deslocamento a ponto de criar aberturas para processos de ressignificação.

Aqui a memória ganha corpo, ganha voz. O per-formar materializa a força transgressora da imaginação, o espaço-entre que desfaz o binarismo de gênero ganha visibilidade, o sensível partilhado. O efeito performático do gênero que produz um “eu” cambiante, já que a identidade entrelaçada ao gênero não está pautada no que se é, mas sim no que se faz.

Sentados a cada lado dele, dois leões. Filhotes, claro, mas eles ainda são tão grandes como ele é. E eles não gostam de posar também. Seus olhos estão perigosamente alerta. A qualquer momento eles poderiam se revoltar; Você pode gritar, ou morder. (*Ele diz com admiração:*) Mas Lothar tem um braço em volta de cada leão, e eles estão descansando suas patas dianteiras em seus joelhos.

⁵⁰ Quando eu tinha quase quarenta anos, minha mãe estava lavando a roupa, sim? Pendurando minha meia e minhas ligas na corda. E ela se virou para mim, e ela disse, ‘Lottchen, é legal sua vestimenta. Mas agora você se tornou um homem. Quando você vai se casar?’ E eu disse a ela: “Nunca, minha querida Mutti. Eu sou minha própria esposa”.

E se o corpo como superfície culturalmente lapidada nos é dado para ser habitado, por que não resignificá-lo? Fabião (2008) nos coloca nossa condição de infinitude, já que estamos sendo constantemente informados pelo mundo, uma “[...] potência-corpo antes mesmo de corpos sermos, pois que ‘corpo’ não ‘é’” (pág. 238). E, em virtude da insignificância, o ser assume seu caráter plural: a constante reconstrução de si é a maneira que o ser tem de afetar e de ser afetado pelo mundo. É a incompletude que elimina qualquer busca por essência.

Desta forma, cada corpo é um palco para conflitos. O teatro só existe porque existe conflito. *I am my own wife* é a história de um ser que se tornou memória, seja pela impossibilidade de sua existência, seja pelos processos de subjetivação que abraçou. Fato é que a força do relato não se dá pelos contextos que permeiam a história, mas sim pela potência da experiência partilhada. É o que se pode, inclusive, verificar na indicação do áudio para encerrar a peça, no qual Charlotte partilha seu museu com Wright:

TAPE RECORDING. (*The voice of Doug:*) Tape Four with Charlotte von Mahlsdorf, February 2nd, 1993. I'm on the way to Mahlsdorf to meet with her now. (*A soft click as the tape recorder is turned off, then on again. The voice of Charlotte:*) Now this is the first room of the museum. And this here is a little phonograph, and on this record you see the picture of Thomas Alva Edison. And he was the inventor of the first machine of the world in July of 1877. And the record is made by the National Phonograph Company in Orange, New Jersey. (*On the recording, we hear Charlotte place the needle on the Edison wax roll. The needle idles a moment, then we hear the tinny, glorious sound of an old-fashioned waltz. Doug stands, listening. Fade out*) (WRIGHT⁵¹, 2004, p. 46).

O que é o corpo, senão uma base de significação e de comunicação? O que é o corpo, senão um elemento em constante processo de resignificação? O que habita o corpo são os retalhos in-significantes, pois que “corpo” não o “é”. Desta forma, desenha-se o corpo num processo utópico; um corpo utópico que, presente no discurso foucaultiano, se constrói a partir de seus próprios fragmentos – das utopias que o transfiguram:

[...] verdadeiramente não há necessidade da mágica nem do feérico, não há necessidade de uma alma nem de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa: para que eu seja utopia, basta que eu seja um *corpo*. Todas aquelas utopias pelas quais eu esquivava meu corpo

⁵¹ TAPE RECORDING. (*A voz de Doug:*) Quarta Gravação com Charlotte von Mahlsdorf, 02 de fevereiro de 1993. Estou a caminho de Mahlsdorf para me encontrar com ela agora. (*Um clique suave no gravador desligado, em seguida, novamente. A voz de Charlotte:*) Agora esta é a primeira sala do museu. E aqui está um pequeno fonógrafo, e neste disco você vê a foto de Thomas Alva Edison. E ele foi o inventor da primeira máquina do mundo em julho de 1877. E o registro é feito pela National Phonograph Company em Orange, New Jersey. (*Na gravação, ouvimos Charlotte colocar a agulha no rolo de cera. A agulha fica ociosa por um momento, então ouvimos o som resplandecente e glorioso de uma valsa antiquada... Doug fica em pé, escutando*).

encontravam muito simplesmente seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, encontravam seu lugar de origem no meu próprio corpo. Enganara-me, há pouco, ao dizer que as utopias eram voltadas contra o corpo e destinadas a apagá-lo: elas nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornem contra ele (FOUCAULT, 2013b, p.11, grifos do autor).

O recorte feito por Wright sobre a vida de Charlotte arranca fragmentos de um corpo em seu próprio espaço e projeta-o para um espaço-outro. O documento dramaturgico é a máscara que situa o corpo num fragmento de espaço imaginário. Neste caso, retornamos aos dois movimentos distintos que se complementam: de um lado, uma vivência performática, cujo artifício constitui uma forma de transgredir as práticas que visavam ao assujeitamento dos corpos; de outro, o dramaturgo, que lapida os dados de sua biografada, colocando-se como personagem para assegurar a veracidade do espaço utópico por ele e ela projetado. Tais movimentos se confluem numa direção já apontada neste trabalho: que realidades não são perpassadas pelo imaginário?

Esculpir-se como arte remete à criação de corpos-outros, utópicos. Ficção e realidade se entrecruzam tanto na criação de si quanto do outro. Fiquemos como a colocação de Rancière (2009, p. 17): “A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição de lugares”, para estabelecer um desdobramento do contexto aqui apresentado e de possíveis encaminhamentos para ele. Rancière faz a colocação ao discorrer sobre as maneiras de se fazer, inerentes às práticas artísticas, trazendo a proscricção platônica dos poetas numa impossibilidade de se fazer duas coisas ao mesmo tempo. Aqui, o desdobramento dado à colocação remonta para além do ponto de vista platônico sobre a cena, a ficção é a criação de reais que levam a própria ficção a se imiscuir nela mesma.

Os espaços desenhados pelo efeito ficcional são múltiplos e não adentram apenas o campo artístico, mas tocam no que Foucault (2013b, p. 24) concebe por heterotopia, cuja regra é “[...] justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis”. O filósofo elege o teatro como uma heterotopia porque “[...] perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos”.

As heterotopias são a contestação de todos os outros espaços e que, nas palavras de Foucault (2013b, p. 28), podem se exercer de duas maneiras: criando a ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão ou criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado.

Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis,

degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas (FOUCAULT, 2013b, p.19).

Não seria de todo errado afirmar que a vivência de Charlotte correspondia a um modelo de heterotopia uma vez que ilusão para si construída denunciava todo o artifício imposto pela norma; uma ilusão desnudada por outra ilusão. Era uma presença que desconstruía toda uma ordem simbólica que sustentava as práticas discursivas e punha em xeque noções como inferioridade, desprezo, moralidade e culpa.

Em *identidades nômades: heterotopias de mim*, Swain (2000b, s/p) nos coloca a seguinte questão: “Em que me torno, quando me ausento da sexualidade, que ser monstruoso é este, cujos anseios não passam necessariamente por práticas genitais?”. A historiadora promove uma reflexão sobre o sistema de formação subjetiva a partir das práticas que sustentam as representações em imagens e em linguagem, traduzindo o gênero em corpos sexuados.

Quem somos “nós”, assim, encerrados em corpos sexuados, construídos enquanto natureza, passageiros de identidades fictícias, construídas em condutas mais ou menos ordenadas? Quem sou eu, marcada pelo feminino, representada enquanto mulher, cujas práticas não cessam de apontar para as falhas, os abismos identitários contidos na própria dinâmica do ser? (SWAIN, 2000b, s/p).

Os questionamentos levantados pela investigadora atentam para o fator plural que cerca o indivíduo, ressaltando a domesticação desta pluralidade abrigada nos corpos. O corpo não é apenas discursivamente construído, mas também é sujeito a uma escala de valores a partir de “[...] uma política de localização sócio-individual, de expressão identitária e de instituição de normas e regras, a partir da importância dada ao sexo e à sexualidade como eixos de representação do ser: ‘diga-me teu sexo e te direi quem és e sobretudo, o que vales’” (SWAIN, 2000b, s/p).

Tomando-se o contexto histórico vivido por Charlotte, como se pode verificar tal valor? Em períodos extremos, a luta que se trava é pela sobrevivência. Ao transgredir a norma sexual imposta, a personagem desafia um sistema em prol de uma subsistência. Dois fatos reportados por Wright merecem destaque: o assassinato do pai e a resposta de Charlotte ao discurso da mãe que encerra a narrativa.

O corpo que pesa é o que reage à ameaça da hegemonia simbólica, pois é possível ler o assassinato do pai não apenas como ação reativa, mas como uma eliminação da imagem masculina que assombrava o corpo da personagem. Ela assassinou as possibilidades do que

aquela sociedade poderia transformá-la. Charlotte se constrói mulher não ao vestir os vestidos da tia, mas ao matar a imagem masculina que lhe era repulsiva: a do pai.

O travestimento de Charlotte é um questionamento à própria hegemonia simbólica, pois a rematerialização do corpo é feita sexo-significação – produzido pelo próprio discurso. Ela se coloca sob o signo de outro sexo, oposto ao “naturalizado” pela cultura, projetando sobre o corpo a imagem que criara do feminino: almeja-se a manutenção das relações de inteligibilidade sobre a significação corpórea.

À medida que surge o corpo, surge o sujeito produzido como signo representado: é sobre o sujeito que os efeitos significantes do signo se fixam e se realizam. Charlotte é uma mulher porque se sente e se produz desta forma. A resposta –“Eu sou minha própria esposa” – dada a mãe não só confirma a certeza do que se é, mas também indica a multiplicidade do que se pode ser. Representação, teatro e vida entrelaçados, abrindo-se a diversas problematizações costuradas pela própria ficção (a política, neste caso).

Reafirma-se, portanto, experiências do feminino que expõem a ficção da vida para vivê-la como teatro, confrontando consolidações sociais do “ser mulher” (não apenas em Charlotte, como em todas as personagens aqui apresentadas). A vida como teatro ou o teatro como vida? Em cena, corpos que são capazes de afetar, de ser afetado, produzir imagens, deslocar significados e fraturar significantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os mecanismos de politização do corpo estão sujeitos a regimes de visibilidades dados pelos contextos histórico-sociais que lapidam o próprio corpo. O palco neste processo é o espaço onde as trocas são negociadas, questionadas ou, até mesmo, ignoradas. Interpretar uma identidade requer uma série de fatores, desencadeando contínuas construções de um “eu” que fixam diferentes modos de ser. Tudo é transitório, contínuo, vibrante: sentidos deslocados.

Neste diálogo, não foram abordadas apenas as figurações de um feminino acionadas pela mudança corpórea, mas o confronto empreendido nos combates entre cultura, corpo, espaço e nacionalidade. Ressalta-se, portanto, a teatralidade inerente ao ser humano: uma história sobre si mesmo é internalizada mentalmente – a cada instante; são as histórias que nos tornam o que somos. E elas são manifestadas nos corpos, construídas pelos corpos: a *dama* de Caio permite tal leitura, pois constrói a si mesma dentro da experiência narrada.

A condição humana implica inúmeras recriações. Cada leitura teatral, estudada neste trabalho, sobre o conto de Caio, poderia até apresentar um ponto comum: o travestimento; mas fato é que a narrativa serviu de base a aberturas para os diversos modos de narrar a si mesmo. A criação literária apresenta uma história como corpo, sobre o qual as adaptações promovem diversas leituras que variam no tocante a questões como a criação de si, por exemplo.

O jogo de possibilidade empreendido nos traços de *Dama da noite* de Caio Fernando Abreu confere à direção de Leahun, uma abordagem da exclusão e da perda de um referente que tomam o artifício como uma crítica levantada pelas figuras marginalizadas. Por sua vez, o trabalho apresentado por Silvero Pereira, em *Uma flor de dama*, tendo também por base a leitura do mesmo conto, encontra na narrativa um ponto de convergência para outras vozes excluídas: na montagem de Silvero, a exclusão não se baseia no artifício literário, mas nos relatos de experiência que remodelam os traços de Caio, trazendo o corpo travestido para a cena como um único referente momentâneo.

Tanto em Leahun quanto em Silvero, têm-se questionamentos sobre o que realmente significa “ser alguém”. A identidade cada vez mais se revela um fruto da experiência, frutos das ações que perpassam o corpo. A identidade é o presente, construído no caráter fluído do “aqui-agora”, considerando-se toda e qualquer prática de assujeitamento e resistência, em representações sociais ou fora delas, para falar como Swain (2000a). Trata-se de um processo

intenso de crítica e desconstrução, pois o amanhã é capaz de ditar novas leituras do que se é. A identidade é tão efêmera quanto a arte teatral. Recria-se em desejos e em ações.

No palco, os corpos perfazem a eterna política do recriar-se; encena-se pelo direito à voz. O mundo é uma briga pelo direito à voz. Nas cenas de Lehaun e Silvero, os questionamentos a respeito das concretudes e das certezas enraizadas pela cultura encontram ressonâncias universais juntamente com a cena literária de Caio: o movimento fora da roda. Os corpos marcados fora do movimento da vida.

Caio nos aponta incertezas da própria identidade unificada, posta em crise pela perda de referencialidades. Não se tem um todo coerente e estável, nossos fragmentos evidenciam nosso caráter pluralizado. Operam-se, no corpo da história, deslocamentos sistêmicos – ações desencadeadas pelo tempo que atingem critérios sociais e econômicos, fazendo vibrar a construção do “eu”. É com os *frames* de Goffman que se pode retomar as pequenas cenas descartáveis da prática cotidiana no intuito de expor nosso nomadismo instantâneo. E é na transitoriedade dos instantes que as *damas* dialogam com poder: abrem fendas nos discursos dominantes e expõem a existência marginalizada e subalterna.

Ainda no tabuleiro do jogo de *damas*, as peças são movidas ao feitiço de Circe. É na construção efêmera que se promove o deslocamento de significados; peça a peça, eliminam-se os arautos das verdades últimas que sustentam o discurso dominante: a ciência encontra a arte no desfazer-se temporal dos discursos que endossam os poderes datados. É pela crítica que se tecem os valores que ressignificam as vidas excluídas, sobrepondo-se o social ao biológico. Formam-se peças-dama aptas ao movimento por todo tabuleiro. Tabuleiro dividido. Alemanha dividida.

Circe revela sua astúcia: dança com os inimigos em sistemas políticos opressores, traz para si a imagem complexa da nação – se a importância política recair sobre o fascismo nacional, reconstrua-se com ela. Não há identificações aqui, há estratégias de sobrevivência. As memórias relatadas por Charlotte a Wright, mesclam as figurações de uma existência heroica, posta em xeque na troca entrevistado e entrevistador. É uma *dama* que se torna sua própria esposa: encontra um outro em si, não propondo oposições entre masculino e feminino, mas atestando ser a própria história do corpo o resultado daquilo que se escolhe narrar, inclusive, sobre si mesmo.

Os *frames* de Goffman, neste ponto, promovem o recorte do que se quer apresentar: circunstâncias selecionadas para representação nos palcos da vida; enquadramentos narrativos ficcionalizados para o evento cênico – e aqui também incluímos a performance. Tornar o corpo político é promover fendas, rupturas; mas antes disso, seleções.

Charlotte compõe outros corpos, além de reconstruir a si mesma: o corpo-museu – o *Gründerzeitmuseum*, até hoje existente na Alemanha e o corpo-relato posto em cena por Doug Wright, além de outras produções também assinadas, como uma autobiografia, roteiros e interpretações cinematográficas (não apresentadas neste trabalho). Todos expressam uma determinada leitura que expõe os fragmentos de uma existência transformada em arte.

Os mecanismos de politização do corpo abordados neste trabalho reforçam a ideia do recriar-se em arte para que, através de um regime de visibilidade, o sensível da existência seja compartilhado. A construção do feminino perpassa regimes estéticos, políticos, econômicos e sociais: os caminhos para o “tornar-se” são submetidos a constantes desconstruções. Os modos de ser fixam representações de um corpo marcado no mundo. Estética e política, mais uma vez, indissociáveis.

Neste ponto, a discussão se voltou para a composição de um corpo-outro, analisando os traços que destacavam sua condição abjeta. Nas adaptações do conto de Caio, o corpo excluído adentrava o espaço cênico, projetando na arte dramática uma tomada de poder para partilhar experiências que rompem com o caráter fabulístico do evento. É pelo teatro que os corpos marcados demarcam sua existência e promovem rupturas nas reiterações históricas que cercam o masculino e o feminino.

Desta forma, o jogo de imagens promovido nos corpos reclama a própria revisão da linguagem performativa, uma vez que os efeitos por ela produzidos não abrangem questionamentos acerca das exigências de legitimação em termos políticos e sociais para os corpos marcados. Resguardada pela convenção do evento cênico, a *dama* na montagem de Lehaun assume as figurações elencadas por Caio, em um corpo travestido, valendo-se de estratégias de autodefesa prévias; preparada para os confrontos pressupostos pelo evento. Silvero, por sua vez, assume o caráter de militância no jogo cênico: sua *dama* brinca com as estruturas cênicas e reforça o artifício do caráter teatral; o tom cômico imiscuído nos relatos visa uma proximidade entrelaçada à crítica que se almeja vincular com o evento.

Pelo artifício teatral, os corpos trazidos à cena nas adaptações expõem que os jogos políticos de automeação possuem marcas instáveis no que se refere à constituição de uma política identitária. Portanto, a escritura cênica firmada nas adaptações reforça o caráter transgressor do corpo marginalizado, promovendo a troca de experiências que reconstruem tantos os corpos quanto os caminhos do “tornar-se”.

Ora, sabendo-se que o corpo é uma superfície regulada, que materializa as diferenças sexuais pelo argumento biológico, resta à arte dramática, nas cenas supracitadas, reescrever a política que atravessa os corpos, destacando como discurso a impossibilidade das forças de

oposições entre masculino e feminino, natureza e cultura, na esfera social. Não se fixam as raízes de um ser, haja vista que ele está em constante mutação.

Não é à toa que há muitas produções dramatúrgicas que, de certa forma, contribuíram para a tradição de ruptura assumida no paradigma moderno, sobretudo, nas relações firmadas entre homens e mulheres no espaço doméstico. Contestava-se a “face” estável do sujeito: as naturalizações socialmente atribuídas ao sexo e à reprodução constituíam argumentos insuficientes para conter as ameaças ao poder masculino.

Portanto, a construção da subjetividade se pauta na contestação das identidades fixadas nos corpos, bem como a contestação das atribuições e dos deveres predeterminados aos papéis sociais de gênero. O corpo então é assumido como o próprio discurso, tendo em vista que nele são depositadas multiplicidades de significações e ressignificações. O corpo assumido como projeto político reclama para seu sujeito a autonomia para viver a pluralidade do que se é e do que se pode ser.

Esboços deste projeto político foram aqui apontados no percurso de Charlotte traçado por Wright. Por mais que esta não tenha sido a principal intenção da protagonista de *I am my own wife* – e de certa forma, não foi –, ela manifesta sua impossível existência durante dois contextos de horror que marcam o mundo e a sua nação, a Alemanha. O mecanismo de resistência se justifica ao assumir a própria vida como um artifício encarando as possíveis ameaças de morte que poderiam surgir.

Tanto na narrativa de Caio quanto na narrativa de Wright, as questões de gênero levemente assumidas nesta pesquisa ressaltam o caráter político dos corpos em contextos de resistência e exclusão. A insistência na figura do travesti, por exemplo, evidencia a particularização de uma subjetividade sobrevivente aos contextos opressores que lhe negam o direito à voz e à vida.

Charlotte, por exemplo, é um ser humano que traz à tona os custos morais e políticos sofridos pela manutenção da sua vida como um próprio artifício. Fato que pode nos direcionar a outras explorações, desta vez, debruçados sobre o trabalho do dramaturgo. Wright ainda nos deixa muitas lacunas a preencher, dentre elas, seu propósito persuasivo específico empreendido na construção da referida dramaturgia: o que foi omitido em *I am my own wife* da vida de Charlotte von Mahlsdorf – figura pública – e quais critérios foram utilizados para omissão dos fatos, além da justificativa dramatúrgica? Que especificidades há na leitura dos contextos narrados pela própria personagem que distanciam sua experiência? Como a realidade pode ser negociada e quais são os limites para a manipulação de símbolos?

São estas questões que nos apontam uma necessidade de prosseguir com a pesquisa, uma vez que é possível interpretar a estrutura da dramaturgia de Wright, tangenciando não só os aspectos que integram o conteúdo por ele selecionado, mas a forma que a escrita estipula para transposição texto / cena. São inúmeras as formas de tornar visíveis os relatos de Charlotte, portanto o ato de selecionar o que se dá a entender, o que pode se tornar visível e a inteligibilidade dos fatos constituem os caminhos pelos quais o sensível é organizado.

A dramaturgia em questão nada mais é do que o recorte de uma vida ficcionalizada, na qual o potencial político consiste na partilha da experiência, do sensível que afeta os corpos. Se a performance também for interpretada como um modo de partilha das ressignificações, será possível identificar a experiência como fator gerador, como o efeito do constante desdobramento da ação sobre si mesma.

Enfim, firmado no caráter transitório dos processos, concluo que o “eu” se refaz em retomadas da superfície corpórea após momentos em que se submete a camadas de injunções sociais. É um eterno refazer-se que abre diálogos com regimes e práticas de visibilidade e, também, com a resistência necessária aos confrontos cotidianos, renegociando os valores socialmente atribuídos aos corpos e o direito que têm à vida. As brigas pela visibilidade e pelo direito à voz são constantemente travadas pelas minorias marginalizadas, reverberando gritos de um feminino desprivilegiado pelo poder hegemônico.

As imagens femininas desenhadas pelos corpos, apresentados nesta pesquisa, não se restringem apenas a um modelo de feminilidade instituído pelo sistema dominante. Tais imagens expressam nos corpos as marcas da violência, da exclusão, da resistência; o feminino também se constrói no diálogo que os corpos travam pelo direito à cidadania e à vida. São figurações de um feminino que ressignificam vivências, experiências e a descoberta do próprio corpo enquanto corpo, nação e palavra.

De um lado, vários corpos em um só: as *damas* veiculam as vozes de corpos-abjetos, relegados à margem da estrutura social; corpos de existência ignorada e ameaçada. De outro, um corpo que desafia sistemas opressores e que se desdobra em corpos-outros: transforma a casa em museu como uma forma de resistência, meio de manter e partilhar as memórias. Charlotte se transforma em obra de arte. Ambas, portanto, deixam de ser “eu” para se transfigurarem, abraçando processos de subjetivação. Explosão de teatralidades: o teatro encontra a vida, tornando-a apenas possível enquanto arte.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. Dama da noite. In: *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Nova Fronteira, 2014. p.125-136.
- ADLER, Stella. *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov*. Organização e edição de Barry Paris. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- A FITA branca [Das Weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte]. Direção e roteiro de Michael Haneke. Alemanha, Áustria, França e Itália: Wega Film; Les Films du Losange; X-Filme Creative Pool, 2009 [DVD] (145min), p&b, legendado.
- APPIA, Adolph. *A obra de arte viva*. Tradução de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, [19--].
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.
- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. Tradução de J. Guinsburg et al. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.
- BARTHES, Roland. Por que Brecht? In: RIVIÈRE, Jean-Loup (Org.). *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1955]. p.145-149.
- _____. Brecht, Marx e a História. In: RIVIÈRE, Jean-Loup. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1957]. p. 212-217.
- _____. Comentário: prefácio a Brecht, Mãe Coragem e seus filhos. In: RIVIÈRE, Jean-Loup (Org.). *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1960]. p. 269-293.
- _____. Brecht e o discurso: contribuição ao estudo da discursividade. In: RIVIÈRE, Jean-Loup (Org.). *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1975]. p. 310-324.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Ed. Arx, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles Pierre. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. 1. ed. esp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*, volume 2: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENJAMIN, Walter. Jogo e prostituição. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000. p. 237-271. (Obras escolhidas, v 3).

BENTO, Berenice. Política da diferença: feminismos e transexualidades. In: COLLING, Leandro; THURLER, Djalma (Org.). *Stonewall 40+ o quê?*. Salvador: UFBA, 2011. 1 v. p. 79-110.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski et al. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BEZERRA, João Cícero Teixeira. Imagens de morte e lixo: Sartre, Müller e Kane. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 5, p.1-26, jan./jul. 2013.

BOAVENTURA, Bruno José Ricci. Antígona: a mãe da individualização do direito. *Direito e Democracia*, v.9, n.1, p. 120-129, jan./jun. 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BONFIM, Carloman Weliton Soares. O lugar teatral como elemento de proximidade entre o ator e o espectador (resumo). In: CONGRESSO DA ABRACE, 8., 2014, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. Mãe Coragem e seus filhos... In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 6 v.

_____. A Antígona de Sófocles. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993. 12 v.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151-172.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CALDERÓN DE LA BARCA. *O grande teatro do mundo*. Tradução de Renata Pallottini. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

CAPELATO, Maria Helena. O nazismo e a produção da guerra. *Revista USP*, São Paulo, n. 26, p 82-93, jun./ago. 1995.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CHANTER, Tina. *Gênero: conceitos-chaves em Filosofia*. Tradução de Vinicius Figueira. Porto Alegre: Artmed, 2011.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre a literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

D'ALESSIO, Marcia Mansor; CAPELATO, Maria Helena. *Nazismo: política, cultura e holocausto*. São Paulo: Atual, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

EKSTEINS, Modris. *A sacração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Tradução de Rosaura Eichenberg. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, n. 8, p. 235-246, abr. 2008.

FÉRAL, Josette. *Além dos Limites: teoria e prática do teatro*. Tradução de J. Guinsburg et. al. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FONSECA, Cláudia. Concepções de família e práticas de intervenção: uma contribuição antropológica. *Saúde e Sociedade*, São Paulo, v 14, n 2, p. 50-59, maio/ago. 2005.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: MOTTA, Manoel de Barros (Org.). *Ditos e escritos III...* Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015 [1963]. p. 28-47.

_____. Não ao sexo-rei. In: MOTTA, Manoel de Barros (Org.). *Ditos e escritos III...* Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015 [1977]. p. 378-391.

_____. Sexualidade e poder. In: MOTTA, Manoel de Barros (Org.). *Ditos e escritos V...* Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014 [1978a]. p. 55-75.

_____. Sexualidade e política. In: MOTTA, Manoel de Barros (Org.). *Ditos e escritos V...* Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014 [1978b]. p. 25-35.

_____. Uma estética da existência. In: MOTTA, Manoel de Barros (Org.). *Ditos e escritos V...* Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014 [1984]. p. 281-286.

_____. *Nietzsche, Freud e Marx: Theatrum filosoficum*. Tradução de Jorge Lima Barreto. Porto: Anagrama, 1980.

_____. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

_____. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 23. ed. São Paulo: Edições Loyla, 2013a.

_____. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013b.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 41. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013c.

GADELHA, Carmem. *Corpo, espaço, tempo: indagações sobre poética do teatro*. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.

GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da identidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

GIORDANO, Davi. Breve Ensaio sobre o Conceito de Teatro Documentário. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 1, n. 5, jul. 2013.

GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of the experience*. 2th ed. Boston: Northeastern University Press, 1986.

_____. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Tradução de Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4. ed. Rio de Janeiro: LCT, 1988.

_____. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 10. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 25. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Fenomenologia do espírito – parte I*. Tradução de Paulo Meneses. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

HIGHBERG, Nels. When heroes fall: Doug Wright's 'I am my own wife' and the challenge to truth. In: FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris (Org.). *Get Real: documentary theatre past and present*. London: Macmillan, 2011.

HOBBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX...* Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

IBSEN, Henrik. *Casa de Bonecas*. Tradução de Cecil Thiré. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. *The wild duck*. Chicago: Ivan R. Dee Publisher, 1997. [Edição Kindle]

_____. *The lady from the sea*. New York: Faber & Faber, 2014. [Edição Kindle]

KEISERMAN, Nara Waldemar. Uma gestualidade para Katrin, personagem da peça Mãe Coragem e seus filhos, de Bertolt Brecht. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 3, p. 1-37, jan./jul. 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral...* Tradução de Werner Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.

- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LIMA, Duílio Pereira da Cunha. Quando a Dama virou Flor: aproximações entre teatro, literatura e cinema em 'Uma flor de dama'. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC – Internacionalização do Regional, 13., 2013, Campina Grande. *Anais...* Campina Grande: Realize, 2013. v. 1.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo. Ed. Global, 2004.
- MARTIN, Carol (Org.). *Dramaturgy of the real on the world stage*. 1st ed. New York: Palgrave/MacMillan, 2010.
- MIRANDA, Rita Alves. Estudos sobre Bertolt Brecht. *Existência e Arte*, São João Del-Rei, v. 6, ano 7, p. 26-41, jan./dez. 2011.
- MISKOLCI, Richard. Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n 3, p. 681-693, set./dez. 2006a.
- _____. Life as a Work of Art Foucault, Wilde and the Aesthetics of Existence. In: *Cultural Production*. Amsterdam: Amsterdam School for Cultural Analysis, 2006b. p. 42-48. Anais do Evento Trajectories of Commitment and Complicity: Knowledge, Politics, Cultural Production.
- MÜLLER, Heiner. *Medeamaterial e outros textos*. Tradução de Fernando Peixoto et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- NASCIMENTO, Cyro Roberto de Melo. Homoafetividade e abertura política em contos de Caio Fernando Abreu. 2014. 130f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.
- NAZARIO, Diva Nolf. *Voto feminino e feminismo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra*. Tradução de José Mendes de Souza. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- PATEMAN, Carole. *Participação e teoria democrática*. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

PEREIRA, Silvero. *Br-trans*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Monica Costa Neto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução de Carolina Santos. *Novos estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 86, p. 75-80, mar. 2010.

_____. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michaslki. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTOS, Elise Tuma Vieira dos. (Elise Vieira). *História Oral e Autobiografia no Teatro Documentário*. 2013. 101f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A reprise (resposta ao pós-dramático). Tradução de Humberto Giancristofaro. *Questão de crítica: revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*, mar. 2010. Disponível em: <www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/>. Acesso em: 07 ago. 2016.

_____. et al. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SHAKESPEARE, William. *As you like it*. London: Penguin Books, 1994.

_____. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções, v 10).

SÓFOCLES. Antígona. In: _____. *A trilogia Tebana*. Tradução de Mário da Gama Kury. 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. (Coleção Tragédia Grega).

STRINDBERG, August. *The Father; Miss Julie; The Ghost Sonata*. New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2014 (Plays: one). [Edição Kindle]

SYNNOTT, Anthony. *The body social: symbolism, self and society*. New York: Routledge Press, 1993.

SWAIN, Tania Navarro. A invenção do corpo feminino ou a hora do nomadismo identitário. *Textos de História – Feminismos: Teorias e Perspectivas*, Brasília, v. 8, n 1, p. 47-85, 2000a.

_____. Identidade nômade: heterotopias de mim (comunicação). In: COLÓQUIO FOUCAULT – DELEUZE: O QUE ESTAMOS FAZENDO DE NÓS MESMOS? 2000, Campinas, SP. *Anais...* São Paulo: UNICAMP, 2000b.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: CosacNaify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VALE, Antonio Peterson Nogueira do. Desejo e Prostituição: a literatura de Caio Fernando Abreu e o cinema de Pedro Almodóvar. *Odisseia*, Natal, RN, n 15, p. 1-17, jul./dez. 2015.

VISNIEC, Matéi. *Paparazzi seguida de A mulher como campo de batalha*. Tradução de Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WRIGHT, Doug. *I am my own wife*. New York: Faber and Faber, 2004.

_____. *Quills and other plays*. 1st ed. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005. [Edição Kindle]

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.