

DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. **Performance (des)identificatória e travestimento em *Carnes Tolendas***. Recife. Universidade Federal de Pernambuco; Professor Adjunto da Licenciatura em Teatro.

## RESUMO

A partir da conceituação de Ferris (1993) sobre o “Teatro Travesti”, aquele que força o espectador a repensar os signos/significados culturais do sexo, este trabalho discute alguns expedientes do palco contemporâneo articulados para expor a “Performance de Gênero” (BUTLER, 2003) que (con)forma subjetividades e produz identidades sexuais normativas. Como espaço desde sempre marcado pelo questionamento dos padrões de ver e saber (SOLOMON, 2002) sobre o corpo, o teatro parecer recuperar, na contemporaneidade, seu potencial de desarticular identidades, produzindo o que chamamos de “Performance (Des)identificatória” (MUÑOZ, 1999).

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro Travesti, Performance de Gênero, Performance (Des)identificatória.

## ABSTRACT

Taking the conceptualization of Ferris (1993) on the "Transvestite Theater", which forces the viewer to rethink the signs and cultural meanings of sex, this paper discusses some of the expedients articulated by contemporary theater to expose the "Perform of Gender" (BUTLER, 2003) that conform subjectivities and produces normative sexual identities. As a space always marked by the power to question patterns of seeing and knowing (SOLOMON, 2002) about the body, the stage seems to recover, in contemporary times, it's potential to disrupt identities, producing what we call "(Dis)identificatory Performance" (MUÑOZ, 1999).

**KEYWORDS:** Transvestite Theater, Performance of Gender, (Dis)identificatory Performance

### 1. O espetáculo *Carnes Tolendas: retrato escênico de un travesti*

No ano de 2009, estreou na Argentina o espetáculo *Carnes Tolendas: retrato escênico de un travesti*, com direção de Maria Palacios, solo protagonizado pela atriz-travesti Camila Sosa Villada e, com ele, o grupo Banquete Escénico pretende criar um “biodrama” sobre a experiência de vida da performer em cruzamento com personagens e temas da obra de Federico García Lorca.

No palco seminu, ocupado por um canteiro de flores artificiais, tem início a apresentação, presentes a diretora, que toca um tango ao acordeão, e a atriz, que declama a letra do Tango *Por qué canto así*, de Celedonio Esteban Flores, utilizando a canção para introduzir, metaforicamente, diversos traços de sua

identidade conflituosa, de sua origem argentina, de sua memória cultural, afetiva e familiar.

Ao final da canção, num corte abrupto, Villada encarna a personagem central da obra lorquiana *A casa de Bernarda Alba* (1936). Aqui, Bernarda confunde-se com a figura paterna de Villada e, ao enclausurar as filhas e tentar-lhes conter o desejo explosivo, temerosa da desonra pública, em tudo lembra o pai da atriz.

Mais à frente, a performer abandona, por um instante, as personagens da dramaturgia lorquiana e encena a morte do próprio poeta, assassinado pelo regime franquista sob a alegação de “sodomia”. Essa perda histórica para a cultura homossexual do século XX parece ecoar o parentesco, mais que artístico, entre Villada e o dramaturgo, nas trajetórias de vidas deslocadas, na violência a qual o corpo e o desejo que se “desviam” das normas sexuais permanecem submetidos e no luto perene que a comunidade *gay* oferece aos “desaparecidos”.

Numa das inúmeras visitas que promove, em cena, à memória familiar, Villada recorda com carinho a figura da mãe, seu ponto de apoio diante da brutalidade paterna, enquanto espalha pelo tablado roupas de bebê que um dia vestiu. O estatuto de “realidade” daquele material cênico é modificado, simbolicamente, quando a atriz transforma os pedaços de tecido numa criança de colo.

Irrompe, então, a personagem-título de *Yerma* (1934), símbolo da mulher que não teve filhos e que, portanto, no universo da Espanha rural retratado por García Lorca, não se tornou uma “fêmea” completa. A incompletude de Yerma cruza-se com o feminino não biológico representado pelo corpo de Villada, que soca o abdômen e afirma: “Oco, não há trompas de falópio, não há útero, não há ovários, não há marido”.

Em seguida, Villada ocupa o canteiro de flores artificiais, situado ao lado esquerdo do palco, para dar vida à personagem Dona Rosita, da obra lorquiana *Dona Rosita, a solteira, ou a linguagem das flores* (1935). A situação dramática enseja à atriz relatar um pouco do relacionamento afetivo de sete anos com um homem, “único que a viu nua e sem maquiagem”, mas que, como tantos outros, partiu.

A partir do depoimento sobre a vida amorosa, Villada performa ainda trechos das obras *Bodas de Sangue* (1932), e *O Público* (1930) e, na sequência, o diálogo com a vida/obra de Lorca arrefece e o tom testemunhal ganha relevo na encenação, quando a atriz dá início a um processo de transformação visual, assumindo, às vistas da plateia, a identidade feminina. Enquanto se “monta”, ela conversa longamente com o público, em tom confessional, dando passagem a personagens de sua história e a outros tipos sociais, a exemplo do momento em que assume um discurso eivado de preconceitos e diz: “Me dão nojo os homossexuais, me dão nojo os travestis, me dão nojo as lésbicas”.

Essa sequência cria, cenicamente, um efeito de contradição e contestação bastante forte, pois opõe a ação “proibida” do corpo biológico masculino em plena apropriação de aparatos femininos aos discursos que objetivam reprovar ou mesmo interditar essa prática. Numa espécie de síntese das tensões identitárias que operam sobre Camila Sosa-Villada e que movimentam o espetáculo.

Enquanto finaliza o processo de transformação, a performer lança para a plateia aquele que é seu depoimento mais direto sobre a condição travesti, afirmando, entre outras coisas: “Nunca se é uma mulher. E voltar a ser homem... essa é uma possibilidade vergonhosa, então se recusa totalmente. Devemos, as travestis, aprender a viver com essa realidade ingrata ou, do contrário, podemos cair na loucura”.

Já inteiramente “feminina”, Villada desce até a plateia para distribuir doces aos espectadores, para em seguida despir-se novamente, voltando ao palco, onde canta o tango *Desde el Alma*, de Homero Manzi. O lamento é entoado com força e altivez por Villada, que se abana com um leque até as notas finais da música, quando o tecido que cobria seu corpo cai e podemos ver, antes do rápido blecaute, o nu frontal da performer, com seu corpo delgado, sem seios, e seu pênis.

## 2. (Des)identidade e memória

Num importante estudo de 1999, José Esteban Muñoz desenvolve os conceitos de “(des)identidade” e “(des)identificação”, que consistiriam em estratégias de sobrevivência acionadas pelos sujeitos minoritários para negociar e resistir numa esfera pública que os apaga e que lhes coíbe a existência.

O espetáculo *Carnes Tolendas: retrato scénico de um travesti* trata dos processos de (des)identificação de Camila Sosa-Villada, fazendo do palco um lugar privilegiado para debater a construção dessas subjetividades deslocadas. Podemos considerar que a montagem é mesmo uma encenação desse processo (des)identificatório, porque Villada encontra nas personagens de Federico García Lorca ecos de sua própria história, delas apropriando-se de forma absolutamente particular e, para muitos, indevida, como ressoa na montagem uma das vozes conservadoras e preconceituosas que a atriz interpreta: “Que vergonha usar o nome de nosso poeta nacional na boca de um travesti sul-americano imundo!”.

Graças a essa apropriação de objetos não codificados culturalmente para se conectar com aquele sujeito (MUÑOZ, 1999, p.12), Bernarda Alba se transforma, cenicamente, no pai de Villada e a atriz encontra voz ainda em outras personagens de Lorca, desdobrando os discursos familiares, institucionais e estereotípicos que constituíram sua identidade. Villada doa seu corpo à plateia, dele se (des)identificando várias vezes no palco, a fim de recompor os fragmentos que forjaram sua subjetividade.

Essa “Performance (Des)identificatória” poderia ser chamada também de uma “identidade na diferença”, posto que emerge de uma interpelação da esfera pública que falhou: “Pode um ‘eu’ ou uma personalidade ser produzido sem identificações apropriadas? Um sujeito (des)identificatório é incapaz de se identificar totalmente ou formar o que Sigmund Freud chamou de relações de similitude” (MUÑOZ, 1999, p. 07).

A própria presença de Villada em cena pode ser tomada como um ato (des)identificatório. Porque às travestis não foi conferida nenhuma voz social – a não ser intermediada – e dizer-se em cena, articular o próprio discurso, recriar a vida pessoal no palco – um espaço de oficialidade – é mesmo uma forma poderosa de se apropriar de aparatos e espaços “indevidos”.

Não surpreende, porém, que a memória seja, aqui, o principal material criativo da cena, já que, estando fora da historiografia oficial e dos sistemas de representação, aos sujeitos marginalizados só restam suas memórias e os poucos documentos que dela dão prova para lhes assegurar alguma existência.

A “Performance (Des)identificatória” pode ser tomada aqui como um “teatro da memória”, que se presta a historiar um eu híbrido, exibindo-lhe as incoerências, associações e identificações contraditórias, através das diversas falas que compõem o caótico horizonte das lembranças. A memória é mobilizada, neste espetáculo, como espaço antinormativo, em que o eu pode ser feito e desfeito pela autoencenação e pela autoconstrução. Para os sujeitos marginalizados, que não têm lugar nas narrativas-padrão da oficialidade, é preciso se refugiar no passado para não ser apagado, é essencial reafirmar a existência de um eu pelas vias da memória, que se torna assim importante elemento político para contestar as ocultações e bradar “eu existo”.

### **3. O Sexo em Performance**

Tomado o exemplo de *Carnes Tolendas*, vê-se como o teatro contemporâneo pode exibir os “dispositivos de sexualidade” operando na construção de subjetividades: Camila apresenta-se como indivíduo submetido ao escrutínio dos saberes institucionalizados, a anatomia masculina daquele sujeito é tomada como origem, fonte de seu gênero e de sua sexualidade, e dela deveria emanar “naturalmente” macheza e heterossexualidade. Mas o dispositivo disfarçado de natureza é desafiado quando daquele corpo emergem outros comportamentos e desejos.

Camila sente toda a força desse dispositivo que impõe aos sujeitos suas verdades sobre o sexo. Como encenação desse processo de conformação identitária, o espetáculo se utiliza da máquina cênica para contestar os significados únicos conferidos àquele corpo, num questionamento permanente dos sentidos, numa estratégia de desarticulação das identidades. Pois como pensou Alisa Solomon (2002, p. 10-12), o teatro pode ser considerado a “mais *queer* das artes”, uma vez que a capacidade do ator em mudar, aparentemente, sua natureza veicula a noção de que nenhum indivíduo possui, verdadeiramente, uma natureza.

Nesse sentido, é válido recuperar o pensamento de Judith Butler, para quem a identidade sexual não pode ser tomada como autêntica manifestação da natureza, do corpo, mas, ao contrário, deve ser entendida como a construção de “performances”, que em função de sua repetição geram o efeito de resultado, de um núcleo interno do qual emanariam. A cristalização desses movimentos e gestos repetidos no tempo e no espaço (citações) produz a ideia de uma ontologia, que Butler (2003, p. 47, 58) visa desmontar afirmando ser o gênero, na verdade, constituído por atos que criam a aparência de natureza. Assim, o gênero como substância deve ser deixado de lado na direção de um entendimento que o exponha como a ordenação de atributos em sistemas supostamente coerentes, “performance de gênero”.

Butler estabelece uma diferença entre “performance de gênero” e “performance teatral”, dada a confusão entre esses dois conceitos. Para a autora, “a identidade de gênero é uma sequência de atos, mas não existe um ator antes dele, um fazedor por trás do feito. Performance supõe a existência

de um sujeito e performatividade não”. Se na “performance teatral”, o sujeito constrói sua autoimagem; Butler esclarece que na “performance de gênero” o “sujeito se torna viável a partir de uma certa ‘citação’ obrigada pela norma. (SALIH, 2012, p. 21-126)

Se invocamos o pensamento da autora é porque na referida montagem observamos claramente a maneira como a “performance teatral” se presta a expor a “performance de gênero” que constitui os sujeitos, não somente exibindo os dispositivos heteronormativos que os obrigam a assumir uma posição sexuada, mas também a crueldade e a dor produzidas por esse poder que instala o medo. Ao retratar a trajetória de vida de Camila Sosa-Villada, essa “Performance (Des)identificatória” expõe a complexa rede de crenças e saberes culturais, forças institucionais, expectativas familiares e psíqué que compõe o tecido das identidades sexuais.

Nesse sentido é que recuperamos a ideia de Ferris (1993, p.08) sobre as potências de uma tal presença no palco contemporâneo:

Eu proponho que o teatro travesti – transformismo em performance – é uma fonte exemplar do “writerly text” (texto aberto à significação – conceito de Barthes), um trabalho que força o leitor/espectador a ver múltiplos significados no ato mesmo da leitura [...] seu modo primário de comunicação não é a palavra falada ou escrita; a comunicação ocorre através do uso do corpo humano [...] Uma das primeiras leituras que nos são ensinadas na vida é o gênero. É um homem? É uma mulher? São-nos ensinados como definições pétreas [...] Como espectadores do teatro travesti somos os produtores bathesianos do texto extraordinário. Somos forçados a admitir múltiplos significados, a ambiguidades de pensamento, sentimentos, categorizações, a recusar o fechamento.

Ao performar seu “desvio” da norma, o que Camila faz é indicar como o procedimento de atribuição de um gênero/sexualidade não foi determinante para a assunção de sua identidade, como ele não se efetuou plenamente, tendo sua subjetividade se constituído a partir de veredas e circuitos inesperados e interditos culturalmente. Camila utiliza a potência sígnica do palco para desmontar, em si mesma, as convenções do gênero, entrelaçando o fazer da cena com o fazer das identidades, produzindo assim uma “Performance (Des)identificatória”.

## REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad.: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERRIS, Lesley. **Crossing the stage**: controversies on cross-dressing. Londres e NY: Routledge, 1993.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications**: queers of color and the performance of politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Trad.: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SOLOMON, Alisa. Great sparkles of lust: homophobia and the antitheatrical tradition. In: SOLOMON, Alisa. MINWALLA, Framji (Org). **The queerest art: essays on lesbian and gay theater**. NY: NY University Press, 2002. p. 09-20.