

# BEAUTIFUL GAY(ATICES)

Rodrigo Carvalho M. DOURADO<sup>1</sup>  
rodrigodourado78@gmail.com

**Resumo:** A partir do espetáculo teatral “Ópera”, adaptação de contos de Newton Moreno encenada pelo grupo pernambucano Coletivo Angu, investigo as tensões produzidas pelos estereótipos em torno das identidades gays. Analisando as estratégias estéticas de composição da cena: homenagem ao pop, pathos excessivo, celebração à cultura do transformismo e da dublagem; tento perceber como a montagem produz uma apresentação rítmica da identidade homossexual, plena da ambiguidade e do riso gay(ato) brasileiro, deslocando assim as noções tradicionais de política e militância.

Palavras-chave: Estereótipos, Identidade Homossexual, Riso Gay(ato), Política

**Abstract:** Taking the play “Opera”, a theatrical version of Newton Moreno’s tales staged by Coletivo Angu, a group from Pernambuco, Brazil, I investigate the stresses produced by the stereotypes around gay identities. Analyzing aesthetic strategies of composition of the scene: tribute to pop, excessive pathos, celebration of female-impersonation and lip-synking, I try to understand how the play produces a rhythmic presentation of homosexual identity, full of the brazilian ambiguity and laughter, that I call gay(ato). This laughter can shift traditional notions of politics and militancy.

Keywords: Stereotypes, Gay Identity, Gay(ato) Laughter, Politics

## PRÓLOGO

Em 2007, o Coletivo Angu de Teatro, grupo pernambucano, estreou o espetáculo Ópera, adaptação de quatro contos do autor, também pernambucano, Newton Moreno. Lembro que, durante algum tempo, enquanto o grupo ensaiava, estava bastante curioso porque vários amigos em comum me informavam que o espetáculo seria uma homenagem ao Grupo Teatro Vivencial, sobre o qual já havia me debruçado como pesquisador, espécie de Dzi Croquettes local.

Também chegou aos meus ouvidos que o grupo gostaria de me convidar para fazer uma “fala” sobre o Vivencial, coisa que nunca se concretizou. Somente nas vésperas da estréia, recebi um telefonema da

produtora, solicitando um texto para o programa. Eu sequer conhecia os contos ou tinha visto algum ensaio, foi preciso que ela me fizesse uma breve sinopse para, assim, ter qualquer material para a escrita. No dia seguinte, Marcondes Lima, diretor do grupo, me ligou e foi ditando o texto para ele, ao telefone, que primeiro me aproximei de Ópera.

Eu já gostava do espetáculo antes mesmo de tê-lo visto. A manipulação da matéria Vivencial, os argumentos dos quadros, a excelente referência anterior do grupo – seu primeiro e único espetáculo até então, Angu de Sangue; a escrita de Moreno. Tudo me fazia crer que Ópera seria um sucesso.

Fui à estreia com a incumbência de escrever uma crítica para a Revista Continente Multicultural, que foi publicada na edição 75, em março de 2007. Àquela época, estava me iniciando nos estudos *queer*<sup>2</sup> e foi um exercício importante tentar enxergar o espetáculo a partir dessa lente, mesmo que hoje algumas coisas na minha escrita pareçam altamente ingênuas.

Já não tenho tantas certezas a respeito do que seja *gay* ou *queer*, de que exista de fato uma diferença segura entre essas duas expressões, tampouco acho que a montagem não seja *gay*, mas sim *queer*. Essas categorias – assim postas como estratégica e politicamente diferenciadas – já não servem tanto para dar conta do que penso sobre Ópera.

Minha memória da noite de estreia também não está mais aqui por inteiro. Lembro que havia uma plateia altamente solidária, que me diverti bastante, acolhido pela pequena fraternidade *gay* que ali se estabeleceu, que achei o terceiro quadro bastante irregular no conjunto, que considerei o quadro final deficiente, do ponto de vista do canto, embora ele tenha me tocado particularmente, o que fez a técnica perder importância; que suspirei com o beijo entre as personagens do último quadro e me senti censurado pelo espectador sentado ao lado, que, imediatamente, se tornou hétero para mim.

Que vibrei com as músicas, com os números de dublagem, com a cena final. Que achei incrível o coquetel pós-estreia, com show da lendária travesti pernambucana Elza Show – que já havia visto performar em locais bastante marginais da cidade, inclusive num bar de frequência popular em frente à minha casa na periferia. Enfim, isso é tudo. Agora, escrevo sobre o espetáculo a partir do vídeo, tentando adivinhar se essa plateia que ri é a mesma em que eu estava, perseguindo os vestígios dessa noite que se perdeu um pouco na memória.

## SAINDO DO ARMÁRIO

O espetáculo começa com as portas de um grande armário, que toma todo o fundo do palco, abrindo-se. Por elas, saem os atores, seis no total, iluminados por refletores que destacam suas silhuetas. Eles,

que estão de cueca, vão até o proscênio, onde uma ribalta os ilumina e ali encontram seus figurinos ao chão. Vão se vestindo e dançando, sensualmente, ao som da música “El desierto”, um sussurro, um lamento da cantora americana Lhasa de Sela. A música é personagem fundamental nesse espetáculo. Não exatamente pelo título do trabalho – que pode parecer injustificado para alguém que espere um repertório erudito, não presente na peça – mas porque a montagem trabalha com a ideia de um *pathos* excessivo, um acento quase melodramático, presente na Ópera, e em toda a cultura Pop. Os quadros são paródias da rádonovela, da fotonovela, da telenovela e da ópera, nessa ordem. Gêneros culturais cuja principal característica é a presença de uma paixão desenfreada, de uma sentimentalidade indisfarçada.

Nesse sentido, a encenação manipula um repertório musical cheio de afetividade, uma colagem que fala fundo à sentimentalidade gay tão identificada com a cultura Pop e suas divas, um repertório que produz uma imediata familiaridade “homo” graças a essa sensibilidade comunitária que se articula dentro do patrimônio e do passado Pop e de outros artefatos culturais como a Ópera, ela própria tornada (Pop)ular graças à sua massificação na cultura do LP. Como afirma Koestenbaum (1993, p. 47):

“Maravilhosamente, no exato momento que a ópera se tornou peça de museu e objeto de prazer doméstico, ela convidou a apropriação gay. Repentinamente, a ópera era uma arte do passado. E o homossexual – imaginado como uma criatura faminta pelo passado, como uma criatura cujos gostos e típica história pessoal envolvem uma sondagem sem fim das primeiras cenas para descobrir a causa escondida do desejo – voltou-se para a Ópera. (...) os gays são imaginados como uma população singular e tragicamente nostálgica – regressiva, comprometida com a poeira e as lembranças. Uma gravação (disco), uma memória, um traço de uma ausência, adapta-se à alma essencialmente gay, cujos gostos são retrô e cuja sexualidade demanda um trabalho incessante de reminiscência: porque os gays não têm geralmente pais, eles têm de inventar precedentes e origem para o seu gosto”<sup>3</sup>

Vestidos, na parte superior com camisas sociais, gravatas, paletós e outras peças tipicamente masculinas e, na parte inferior, com tecidos que lembram saias, os atores começam a espalhar pelo palco estantes de partituras musicais, pedestais de microfone e outros utensílios. Logo, monta-se o cenário de um estúdio de rádio e a luz – antes tênue – permite ver que o chão está forrado com um tapete de pelúcia rosa. Um pequeno letreiro com as palavras “NO AR” acende-se e tem início a rádonovela “Entre o amor e o preconceito”, veiculada pela rádio MKY 24 MHZ. Rádio Vivencial do Recife: “Bonecas falando para o mundo”, anuncia o locutor.



Imagem I - Atores encenam a radionovela “Entre o amor e o preconceito”. Foto: Tuca Siqueira

Aqui, uma citação deve ser apontada: “Bonecas falando para o mundo” era o nome do show fixo de transformismo – colagem de vários números de dublagem - realizado no café-teatro do grupo Vivencial, no final dos anos 70. O título daquele show, por sua vez, parodiava o slogan de 1948 da Rádio Jornal do Recife, “Pernambuco falando para o mundo”, um símbolo da pretensão masculinista e penetradora da cultura local. O Vivencial “efeminou” esse símbolo, jogando-o num lugar de profunda ambigüidade que desafia a propalada macheza local. O título permite ainda entrever o desejo de fala desse estrato subalterno, as “bonecas”, num deslizamento de sentidos altamente produtivo.

## QUADRO I

“Entre o amor o preconceito” é “um drama familiar canino no seio de um lar pernambucano” e conta a história de Surpresa, um pastor alemão pertencente a uma família de classe média, muito querido pelo seu dono, o pequeno Otávio, e que é convocado a passar pelo teste do primeiro cruzamento. O encontro com uma linda cadela é organizado pelo chefe da família, o pai de Otávio, ansioso por acionar a masculinidade do cão. Circo armado, a família segue toda para o veterinário, mas ao chegar lá, Surpresa, antes estranhamente ansioso, torna-se agressivo e repele brutalmente a cadela que o esperava.

Num lance de desatenção dos familiares, que tentam compreender o que se passa, Surpresa se afasta e encontra um outro cão, macho, que começa a cheirar e lambe, ao que o veterinário adverte: “Você está enganado, Surpresa, esse é menino como você!”. Desconfiados, seus

donos decidem soltá-lo dentro do canil para que – assim esperam – ele próprio faça sua escolha pela cadela ideal. Mas Surpresa se engraça por todos os machos, ignorando – não por acaso – as jaulas das fêmeas. Estava confirmado, Surpresa era um cão “pederasta”.

O pai pensa em vendê-lo, tem nojo dele, mas Otávio, em seu amor incondicional, defende o animal. Dedé, a tia ranzinza da família, se envergonha do cão, maldiz sua orientação sexual e adverte que os vizinhos estão comentando aquela aberração. Otávio consegue convencer os pais a colocar um anúncio no jornal a procura de um namorado para Surpresa, “Cão efeminado procura cão efeminado”, atitude permanentemente condenada por Tia Dedé, que suplica ao sobrinho: “Proteja o nome da tua família”.

Depois de receberem várias respostas inusitadas ao anúncio, entre elas a foto de um cão macho vestido de saias; numa noite chuvosa, Otávio acorda-se ao ouvir os grunhidos de um canino no portão da casa. Vai até a entrada e descobre que Surpresa já está lá, lambendo o outro animal, que veio acompanhado de um bilhete onde se lê: “Cuidem bem do meu cão, ele tem o mesmo problema que o seu, meu pai quer sacrificá-lo, não sabemos o que fazer com ele”. A princípio, os pais rejeitam o bicho, de raça desconhecida, mas Otávio insiste para que ele fique e logo lhe dá nome: Benvindo. Assim, o animal é acolhido e passa a viver “maritalmente” com Surpresa, para desespero da defensora da moral familiar, Tia Dedé.

Meses se passam, a harmonia e a permissividade reinam no lar, até que um dia os dois animais são encontrados por Otávio envenenados com carne moída. Surpresa e Benvindo morrem e são enterrados com direito a missa e cortejo fúnebre. A desconfiança paira no ar, teria sido Tia Dedé a assassina? Otávio pede aos pais para que ela não vá ao sepultamento. Mas nada se confirma. E a radionovela, “Entre o amor e o preconceito” chega ao fim com a voz grave e melancólica do narrador, que diz: “Naquela noite, Otávio não dormiu, pensou no amor como uma coisa importante”.

## ENTRETO

Antes que se monte o cenário do próximo quadro, o ator Arilson Lopes, que interpretou a Tia Dedé, reaparece, travestido como a cantora italiana Rita Pavone, dublando a versão espanhola da música “Que me importa El mundo”, um lamento amoroso que diz:

“Que me importa el mundo,  
Cuando tu estas muy cerca de mi,  
Y no pido mas nada al cielo,  
Si me tienes tu,

No me culpes si lloro,  
Es la dicha que siento en mi,  
Y no se de amor mas inmenso,  
Que de amor por ti,  
Haz que nuestros momentos, cariño mío,  
Duren toda una vida, dulce amor mío,  
Abrázame fuerte, cariño mío, así...”



Imagem 2 - O ator Arilson Lopes em número de dublagem interpretando a cantora Rita Pavone. Foto: Tuca Siqueira

Os números de dublagem são responsáveis pela costura de todo os quadros e, mais à frente, haverá dublagens ainda das músicas “Je Suis Malade” (na voz de Dalida e Serge Lama); uma divertidíssima contenda entre Tina Turner e Rosana, a partir da música “Let’s Stay Together”, cantada pela primeira, e a versão brasileira “Vício fatal”, interpretada pela segunda; até que, ao final, a transformista Andréa Close, do circuito de casas noturnas do Recife, convidada especialmente pelo grupo para encerrar o espetáculo, dubla a canção “Beautiful”, na voz de Christina Aguilera.

Todas as canções escolhidas para os números falam de um amor desenfreado e de quase tudo relacionado a ele, dores, sofrimento, saudade, doença e vício. São grandes sucessos da cultura pop, que beiram o *kitsch*, interpretados por cantores altamente *queer*, todos “adotados” pela comunidade *gay*.

De acordo com Koestenbaum (1993, p. 48-51), a cultura do LP permitiu separar voz e corpo, num processo de apropriação e dominação dessa voz. Essa separação entre voz e identidade, esse furto da voz, promovido também pela cultura transformista da dublagem, faz dela, a voz, como que um “vestido” que se doa às mascaradas. A voz da diva, capturada pela gravação, a traz de volta, num certo sentido, mas também se abre a múltiplas significações, liberando inúmeros sentidos antes silenciados, como veremos mais à frente.

## QUADRO II

Em “O trofeu”, Pedro é um menino bastante andrógino. Sua história, contada em formato de fotonovela - com atores manipulando molduras de diversos tamanhos que produzem “frames” consecutivos -, começa com a primeira mamadeira, que o garoto manipula, pervertidamente, como um objeto fálico. Seguem-se diversos episódios de sua infância, como a clássica foto da formatura do ABC, quando o menino toma a flor que comportadamente decora a mesa em que está sentado e a coloca na orelha, utilizando-a como adorno; ou mesmo a imagem da primeira comunhão, na qual enquanto segura angelicalmente uma vela – outro objeto fálico – abre a boca de maneira sensual para que o padre lhe deposite a hóstia.

A partir de então, o público acompanha os conflitos e as dores da transformação de Pedro em Petra, quando, por exemplo, o garoto entra no banheiro e recolhe o absorvente utilizado pela prima, imediatamente colocando-o entre as pernas. Nos balões que ajudam a narrar a história, também artesanais e manipulados pelos atores, lê-se: “Sou mocinha, Poliana, menstruada”, ou ainda o anúncio de Pedro/Petra para os colegas da escola: “Gente, menstruei!”. Chamado para nadar pelos amigos, ele retruca: “Não, estou naqueles dias”, ao que o colega responde, “Você é menino, Pedro!”. “Petra”, corrige, acrescentando, “Sou mulher, sou tão mulher que vou morrer num parto”.

Os conflitos crescem junto com o garoto, a evidência do “pingulim”, as exigências familiares e sociais: “Encher um paletó, ter pelo, chutar bola, ter barba!”. E o pânico de Pedro/Petra somente aumenta, tornado dor física: “O peito lhe doía tanto nesses dias cruéis de ser homem”, revela a frase do narrador oculto. Até que um dia, enrolado numa toalha rosa que lhe cobre o “busto”, Pedro revela à mãe: “Mamãe, meu peito dói”. “Marquei médico”, responde a genitora. “Meu ginecologista, mamãe?”, indaga o garoto.



Imagem 3 - O ator Fábio Caio interpreta as dores da (trans)formação de Pedro em Petra. Foto: Tuca Siqueira.

No consultório, enquanto é examinado, Pedro/Petra se encanta com as mãos do médico, até ouvir o diagnóstico: “Petra, você tem câncer na mama direita”. Ela, a princípio, choraminga, mas depois “ressurge num rompante de risos”: “eu disse que era mulher, câncer na mama, igual a minha tia!”. Era a evidência que lhe faltava. E o quadro se encerra com a surpreendente alegria da “enferma”, mas “biologicamente” mulher, Petra, ao som da música “Alle porte del sole”, na voz da cantora Gigliola Cinquetti.

A música neste quadro também se revela protagonista. Extraída da cultura pop italiana – essa mesma que criou o gênero Ópera –, ela acentua o tom dramático e cômico da narrativa, que se inicia com o hit-chiclete Tuca Tuca, de Pink Martini; passa pelo lamento de Rita Pavone, “Non e facile avere 18 anni”, quando da crise adolescente de Pedro/Petra; e chega à canção final de Cinquetti, plena de uma esperança idílica que, em tudo, faz coro à concretização do sonho “desviante” de Petra.

### OFFSTAGE

O espetáculo Ópera suscitou um debate produtivo sobre os estereótipos em torno das identidades *gays*, tensionando as representações “positivas” advogadas por alguns setores da “comunidade” e outras “negativas”, consideradas “acríticas” e “conservadoras” por esses



mesmos setores. Além da morte de Surpresa e do câncer de Petra, nos quadros seguintes tem-se: Quadro III. CULPA (Telenovela): Augusto, um homossexual soropositivo, arrepende-se de ter iniciado relacionamento com João e colocá-lo em risco. Tenta conseguir um bom namorado para ele quando descobre que está em fase terminal. Quadro IV. ÓPERA: Rodolfo, um cantor lírico, busca um homem nas esquinas da cidade e conhece garoto de programa por quem se apaixona. Passa a acompanhá-lo no “batente”, a cercá-lo de regalias e mimos – demonstrando seu amor incondicional não correspondido – até que recebe, em situação absolutamente inusitada, uma prova mínima do afeto que o garoto tem por ele.



Imagem 4 - A adoração de Rodolfo, de joelhos, pelo Garoto de Programa, deitado ao chão. Ao fundo, anjos ‘caídos’ fazem as vezes de coro. Foto: Tuca Siqueira.

Todos os quadros recorrem à comicidade, o que amplia a rejeição de uma parcela de espectadores que se identificam com as personagens e temáticas. Esses consideram que tais assuntos não poderiam ser rebaixados nem abordados pela via do riso. Num *blog* que eu mantinha à época da estreia, postei o texto de um artista plástico pernambucano, Carlos Melo, que enxergou na montagem esse rebaixamento indébito e essa condenação categórica da homossexualidade:

“Ópera, a peça que não faltava no seu armário!

Entre amigos, o cão (*com plumas*).

- Que outro animal serviria como representação gay numa ótica homofônica?

- A sexualidade é algo muito mais sério e complexo do que assumir um tipo.

- O ‘sair do armário’ não é subjetivo, é abstrato.

- Cão, afeto, homem e horror, palavras do autor... se Freud explica

e Kinsey entende, que tal resolver isso num divã ao invés do palco?

Xerém à cabidela, a canção!

*sangue: Pesquisas recentes levantaram um total de 2.511 homossexuais mortos no Brasil com características homofóbicas, ou seja, nos quais o ódio se manifesta por várias facadas, tiros, tortura e a manifestação explícita do assassino como a frase ‘matei porque odeio gay!’ Os estados de São Paulo (média de 21 casos por ano) e Pernambuco (16 mortes/ano) lideram os crimes e nem 10% dos assassinos foram identificados.*

*Angu: Entre os usuários de drogas e homossexuais masculinos, para os quais se dirigiram o grosso das campanhas de prevenção à Aids, a epidemia está estabilizada. Nesses grupos, a taxa de transmissão do HIV diminui a cada ano. Situação inversa ocorre no universo heterossexual, onde ela só faz crescer. Para se ter uma idéia, as últimas estatísticas de 1999 mostram um aumento da ordem de 34% em relação a 1998.*

*Cinderela Sênior (camp, queer, dzi): o cão gay morre envenenado, Augusto morre de aids, Petra tem cancer e Rodolfo ganha o ‘trofeu’ da submissão. O velho pensamento torto autorizado, ninguém merece!”*

## ENTREATO

Reconhecendo-me, politicamente, como “frango”<sup>4</sup>, eu me diverti bastante com a peça, não me senti ofendido nem agredido. Penso que Newton Moreno e Marcondes Lima não estão rebaixando objetos que devem permanecer intocáveis - pelo menos para a militância - mas estão apontando para o fato de que essas são representações polimorfas que estão sendo manipuladas cotidianamente por heterossexuais e homossexuais, pelos meios massivos, pelos diversos gêneros artístico-culturais.

E que elas produzem subjetivações diversas, garantindo abrigo para alguns nos lugares mais improváveis, gerando apropriações inusitadas. São representações, portanto, que estão longe de um acabamento, de um fechamento. Manipulando e habitando os diversos estereótipos disponíveis, o que Ópera me diz é que posso rir desses mesmos estereótipos, percebê-los como meras fabricações, num movimento de aproximação e estranhamento permanentes.

Trata-se de uma cena que se move nos deslizamentos representacionais, produzindo (des)identidades (Muñoz, 1999). Uma cena que trabalha com (re)apropriações e (des)apropriações de objetos culturais e discursos hegemônicos historicamente elaborados para dar visibilidade/oprimir homossexuais. Essas (re/des)apropriações servem para desafiar as pretensões totalitárias e de verdade dos discursos identitários, promovendo, ao mesmo tempo, reiterações e reciclagens, que (de)formam e (re)formam as narrativas canônicas sobre o mundo.

No espetáculo Ópera, a manipulação dos estereótipos – sistematicamente acionados pelos produtos da cultura massiva como a novela, a radionovela, etc. – se aproxima da noção de “mímica deformada”, nos termos em que Homi Bhabha (1994/2007) a elaborou ao analisar a condição do sujeito colonial. Essa “imitação” da identidade do dominador – necessária ao estado de sujeição – produz, sempre, uma diferença, um deslocamento que, ao mesmo tempo, afirma e nega o seu “original”. Esse lugar ambíguo é aquele no qual se assenta o discurso da peça Ópera e aquele que gera uma recepção tão ambivalente a seu respeito. Não se sabe ao certo se a montagem faz eco às representações canônicas sobre o sujeito “homo” ou se ele brinca, faz piada dessas imagens. Mais: o que ele pretende ao acessar, pelo riso, essas imagens?

Para mim, esse lugar fronteiro é já político, pois, fruto de inúmeras traduções, contaminações e deslocamentos, nega-se a afirmar a existência de uma identidade original e pura. Rejeita e ri do enquadramento, tomando a produção de identidades e os processos de subjetivação como lúdicos, sem ignorar as dores e dissabores provenientes desse jogo.

### STRIP-TEASE

Por mais que identifique na peça algumas imagens canônicas em torno da homossexualidade, como a morte gay prematura, a esquisitice, a solidão, não posso deixar de ver na aparição da transformista Andréa Close – no número final de dublagem do espetáculo, despida, com o genital (operado?) à mostra, dublando a canção Beautiful, de Christina Aguilera – a mesma “gaiety” identificada por Berkshire (1990) no Tyl Eulespiegel interpretado por Nijinsky em 1916.

A aparição de Close poderia ser comparada à ressurreição de Tyl, herói popular que nunca morre, mas se transmuta, trapaceia a morte:

“Tyl não é simplesmente um dos papéis, tão pouco é sua inovadora ressurreição, um dos gestos como os quais os homossexuais, à exceção dos críticos gays, se preocupam. Mas deveria ser. A última performance lúdica de Nijinsky é um caso exemplar do trabalho cultural que os teóricos *queer*, eu incluído (até agora, de qualquer maneira), ainda esperam – melancolicamente, senão profeticamente – efetuar. (...) O Tyl de Nijinsky sabe que somos todos camaleões – sabe, em outras palavras que nossos ‘eus’ esterotípicos, incluindo nossos ‘eus’ sexuais são, como meu narcisismo, tanto performativos como constritivos. (...) Ele nos mostra como agir – ou externar – aquele saber, dessa forma, nos liberando. E ele prova (...) como emocionante essa liberação pode ser”<sup>5</sup> (BERKSHIRE, 1990, p. 200-201)

Em Ópera, a canção Beautiful, descolada do corpo original que lhe deu voz e interpretada pela travesti, se abre a significações múltiplas.

O trecho inicial da letra diz:

“Todo dia é tão maravilhoso  
E de repente, é difícil respirar  
Agora e sempre, fico insegura  
De toda a dor, estou tão envergonhada  
Sou linda, não importa o que eles dizem  
Palavras não podem me derrubar  
Sou linda de todas as formas  
Sim, palavras não podem me derrubar  
Então, não me derrube hoje”<sup>6</sup>

A música foi também utilizada num dos episódios do seriado americano *Glee*, quando entoada por uma personagem feminina, adolescente, negra e gorda, num contexto de superação e enfrentamento do preconceito. O mesmo pode ser entrevisto no espetáculo *Ópera*, quando Andrea Close expõe seu corpo reconstruído, oferecendo-o ao olhar da plateia. *Beautiful* assume contornos de um hino subalterno, repleto de sentimentalidade, e sua dublagem é acompanhada pela luz dispersa e multivetorial de um coração espelhado que desce dos urdimentos do teatro, (trans)formando o palco quase numa casa noturna.



Imagem 5 - Andrea Close, ao centro, ladeada pelos atores no agradecimento final. Foto: Tuca

A escolha de *Beautiful* reforça, para mim, as ambiguidades dessa cena que, ao enquadrar o “estranho”, reconhece as dores da experiência *queer*, mas dela faz troça e piada. Talvez o riso, no espetáculo, dirija-se não aos “objetos”, mas propriamente aos “enquadramentos”. Essa

“gaiety”, precariamente traduzida como “alegria”, mesmo que Berkshire advirta não ser uma “gayness” (“viadagem”?), poderia ser lida em Ópera como uma gay(atice). A expressão gay(atice) parece plena dessa ambivalência brasileira, espremida entre o riso popular irrestrito e universal e as urgências políticas de organização e afirmação de uma identidade política homossexual. Daí advêm as tensões produzidas pelo espetáculo.

Em Ópera, a música assume um papel de “apresentação rítmica da identidade” (BRAGA-PINTO, p. 2002: 187), revelando as dores e delícias, os prazeres e desprazeres da identidade, as ambivalências do eu, dos gêneros e das sexualidades, mas especialmente o caráter provisório dessas identidades.

Nesse sentido, o travestismo – tão presente no carnaval brasileiro – e a apropriação das vozes da divas revelam um processo de canibalização muito comum na cultura nacional, metáfora utilizada para compreender as maneiras como o País articula não somente as questões sexuais, mas outros valores identitários. “Em suma, o travestismo brasileiro canibaliza as definições binárias de gênero e sexualidade, quase da mesma maneira que o poeta modernista Oswald de Andrade advoga a canibalização brasileira de outras culturas e da literauta” (QUINLAN, p. 2002: 210)

Essa gay(atice) vem sendo cada vez mais sufocada pelas demandas de articulação política importadas da agenda americana, mas como força, talvez irrepreensível, da cultura brasileira, não deixa de ser um lugar de criatividade, espanto, dor e deleite. Como afirma Caetano Veloso na música “Americanos”:

“Para os americanos branco é branco, preto é preto

(e a mulata não é a tal)

Bicha é bicha e macho é macho, mulher é mulher e dinheiro é dinheiro

E assim ganham-se, barganham-se, perdem-se, concedem-se

Conquistam-se direitos

Enquanto aqui embaixo a indefinição é o regime

E dançamos com uma graça cujo segredo nem eu mesmo sei

Entre a delícia e a desgraça, entre o monstruoso e o sublime”

É essa dança cheia de graça, entre “a delícia e a desgraça, entre o monstruoso e o sublime” que o espetáculo Ópera parece desenhar.

A representação da sociedade brasileira como um segredo, que Caetano reconhece não entender, reflete seu próprio impasse entre as implicações problemáticas da categorização rígida, da visibilidade e da decisão, de um lado, e uma ideologia toda familiar ou regime de não definição, de outro lado. (BRAGA-PINTO, 2002, p. 201)

Um indecidibilidade bastante problemática, mas que não deve ser rejeitada de saída e sim percebida como um lugar de (in)definição e riso gay(ato) que, se não se alinha ao modelo americano de militância, pode bem traduzir o “jeito” brasileiro de fazer arte e política.

## REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BRAGA-PINTO, César. Superman and Chiquita bacana’s Daughters. Transgendered voices in brazilian popular music. In: **QUINLAN, Susan Canty; ARENAS, Fernando (eds.). Lusosex: gender and sexuality in the Portuguese-speaking world**. Minneapolis;;London: University of Minnesota Press, 2002.
- KOPELSON, Kevin. **The queer afterlife of Vaslav Nijinsky**. Stanford: Stanford University, 1997.
- KOESTENBAUM, Wayne. **The queen’s throat. Opera, homosexuality and the mistery of desire**. New York: Vintage Books, 1993.
- MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

---

## Notas

- <sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), onde desenvolve pesquisa sobre a presença (trans)formista na cena pernambucana. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE), com a dissertação “Mulheres com H: estereótipos ambivalentes, representações tensionadas e identidades *queer* no programa de TV *Papeiro da Cinderela*”. Jornalista e Fundador/Diretor do Grupo Teatro de Fronteira, com atuação no Recife. Endereço eletrônico: rodrigodourado78@gmail.com
- <sup>2</sup> “Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Um insulto que tem, para usar o argumento de Judith Butler, a força de uma invocação sempre repetida, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homófobos, ao longo do tempo, e que, por isso, adquire força, conferindo um lugar discriminado e abjeto àqueles a quem é dirigido. Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora”. (LOURO, Guacira Lopes. *Teoria Queer – Uma Política Pós-Identitária para a Educação*. Revista Estudos Feministas, 2001, Ano/Vol 09, Nº 02. p. 546)
- <sup>3</sup> Tradução minha.
- <sup>4</sup> Expressão depreciativa pernambucana para referir-se a homossexual, gay, “viado”, bicha. Identidade tanto ou mais abjeta quanto “queer”.
- <sup>5</sup> Tradução minha.
- <sup>6</sup> Tradução minha.