

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

CAROLINE MARZANI

**SOU JOSÉ, SOU MARIA: EFEITOS TRANS(GRESSORES) NO
ESPETÁCULO *ESCRAVAGINA*, DA COMPANHIA *RAINHA DE DUAS
CABEÇAS***

DISSERTAÇÃO

CURITIBA

2017

CAROLINE MARZANI

**SOU JOSÉ, SOU MARIA: EFEITOS TRANS(GRESSORES) NO
ESPETÁCULO *ESCRAVAGINA*, DA COMPANHIA *RAINHA DE DUAS
CABEÇAS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, do Departamento de Linguagem e Comunicação – DALIC, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estéticas contemporâneas, modernidade e tecnologia.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Matiassi Cantarin

Coorientador: Prof. Dr. Elderson Melo

**CURITIBA
2017**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

M393s
2017 Marzani, Caroline
Sou José, sou Maria : efeitos trans(gressores) no espetáculo Escravagina, da Companhia Rainha de Duas Cabeças / Caroline Marzani.-- 2017.
233 f.: il.; 30 cm.

Disponível também via World Wide Web.
Texto em português, com resumo em inglês.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Estudos de Línguas. Área de Concentração: Língua e Tecnologia, Curitiba, 2017.
Bibliografia: f. 132-140.

1. Almeida, César, 1963- Escravagina. 2. Rainha de Duas Cabeças Teatro e Dança Ltda. 3. Transexualismo. 4. Identidade de gênero no teatro. 5. Transgressão (Ética). 6. Representação teatral. 7. Arte e tecnologia. 8. Teatro e sociedade. 9. Teatro brasileiro - Paraná. 10. Língua e Línguas - Dissertações. I. Cantarin, Márcio Matias, orient. II. Miranda, Elderson Melo, coorient. III. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-graduação em Estudos de Línguas. IV. Título.

CDD: Ed. 22 -- 400

Biblioteca Central do Câmpus Curitiba - UTFPR



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação

TERMO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO Nº 08

A Dissertação de Mestrado intitulada *Sou José, sou Maria: efeitos trans(gressores) no espetáculo Escravagina, da Companhia Rainha de Duas Cabeças*, defendida em sessão pública pela candidata **Caroline Marzani**, no dia 16 de agosto de 2017, foi julgada para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, área de concentração Linguagem e Tecnologia, e aprovada, em sua forma final, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens.

BANCA EXAMINADORA:

Dr. Márcio Matiassi Cantarin (orientador – PPGEL/UTFPR)

Dr. Elderson Melo de Miranda (co-orientador – PUCPR)

Dr.^a Nanci Stancki da Luz (membro avaliador – UTFPR)

Dr.^a Guaraci da Silva Lopes Martins (membro avaliador – FAP)

Dr.^a Maurini de Souza (membro avaliador – PPGEL/UTFPR)

A via original deste documento encontra-se arquivada na Secretaria do Programa, contendo a assinatura da Coordenação após a entrega da versão corrigida do trabalho.

CURITIBA, 16 DE AGOSTO DE 2017.

Carimbo e Assinatura do(a) Coordenador(a) do Programa

Para os meus pais, por todo o apoio, encorajamento e paciência. Para minha irmã, amiga e companheira dessa jornada, por todas as trocas, ideias e afetos que tanto me ajudaram no percurso.

AGRADECIMENTOS

Ao professor orientador Márcio Matiassi Cantarin. Por ter aceitado se aventurar nessa pesquisa, por toda paciência, bom humor e leveza com que conduziu esse trabalho.

Ao amigo e coorientador professor Elderson Melo. Por todas as ideias, por todos os cafés filosóficos, por todas as discussões acaloradas sobre a vida acadêmica e artística, por todo o carinho com essa pesquisa e por tantas vezes tranquilizar-me.

Ao amigo Helder Miranda, pela maneira alegre e positiva de sempre enxergar tudo.

Ao diretor teatral Cesar Almeida. Pelas conversas sobre arte e vida, pela contribuição das suas ideias e trabalhos transgressores, pelo material doado.

À Maite Schneider. Pela sempre hospitaleira recepção em sua casa e por sua valiosa colaboração com a pesquisa.

Ao Gilberto Marques. Pelo sensível trabalho artístico das aquarelas e pelo incentivo na pesquisa.

À Casa Selvática. Pela cooperação no trabalho.

Ao grupo PUTO, amigos (as) e companheiros (as) de cena. Por compreenderem a vida mestranda e, além de abraços, cervejas e cafés, convidarem para participar de incríveis projetos teatrais.

Aos meus pais, Maria S. Marzani e Osmar Marzani. Por todo amor e apoio.

À minha irmã, Andressa Marzani. Por compartilhar das dúvidas, anseios, descobertas, alegrias e mudanças da vida acadêmica, pessoal e profissional.

Ao amigo Leonardo Costa. Pelas longas conversas, pelas ideias, por cada café, por cada dança, por todo carinho e torcida.

Aos professores e professoras do PPGEL. Por todo o ensinamento, esmero e considerações sobre o projeto e sobre tantos outros assuntos além-academia.

Aos colegas de mestrado. Pelas trocas e companheirismo.

A todas e todos que desviam dos trajetos impostos e se arriscam em outras viagens. Aos que vivem nas fronteiras. Aos que transgridem.

“Me erra, que eu quero o prazer e a libertação que a carne traz, seja pela frente, seja por trás. Me erra você que se julga dono do mundo, você que se julga senhor de todas as ideias certas e corretas, me erra. Me erra você que tem a normalidade correndo pelas veias, me erra.” (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015).

“A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores” (COUTO, Mia. *O outro Pé da Sereia*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2006).

RESUMO

MARZANI, Caroline. **Sou José, sou Maria: Efeitos trans(gressores) no espetáculo *Escravagina***, da Companhia *Rainha De Duas Cabeças*. 2017. 233 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) — Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

Esta pesquisa analisou o efeito transgressor de gênero artístico, de identidade de gênero, de sexualidade e de comportamento social apresentados na peça teatral *Escravagina*, produzida pelo grupo *Rainha de Duas Cabeças*, de Curitiba-PR, produção teatral estreada em 2014. A peça conta com dramaturgia e direção de Cesar Almeida e com atuação da atriz Maite Schneider. O espetáculo narra a história pessoal da atriz que passou por um processo de transexualização. Na peça são discutidos padrões de beleza corporal, instituições normatizadoras e reguladoras de sexualidade, gênero, orientação sexual, desejo e comportamentos sociais impostos. Buscamos compreender a maneira como os artistas utilizaram-se das tecnologias e das técnicas de cena, ou seja, os elementos e procedimentos constituintes para a produção do espetáculo teatral com o propósito de transgressão (FOUCAULT, 2009) das noções socialmente estabelecidas sobre identidades focadas em polaridades ou identidades fixas. Nossa pesquisa apontou para a utilização de traços do grotesco e da carnavalização (BAKHTIN, 2013), do *kitsch* (MOLES, 1975), da ironia, da paródia e do intertexto (HUTCHEON, 1991), do hibridismo cultural (CANCLINI, 2013), do *Business gay* (LIPOVETSKY, 2015), do paradoxo (COMPAGNON, 2010) e da profanação (AGAMBEN, 2007), percebidos por meio de elementos e procedimentos que incluem uma ou múltiplas técnicas/tecnologias da cena para obtenção do efeito desejado. Nossa pesquisa também questionou as aproximações entre corpo e tecnologia e sua relação com a transexualidade. Para tanto, o estudo se utilizou de metodologia da Análise dos Espetáculos (PAVIS, 2015) e da Análise Matricial (BRITO, 1999). Os materiais primários de análise foram o vídeo do espetáculo e o texto teatral. Como material secundário utilizamos as entrevistas realizadas com os artistas (em 2015 e em 2016), o material de divulgação, o paratexto publicitário, os diários de itinerância e a tomada de notas realizada pela pesquisadora durante a observação *in loco* do espetáculo, assistido no ano de 2016.

Palavras-chave: *Escravagina*. Cesar Almeida. Técnica e Tecnologia da Cena Teatral. Teatro e Transexualidade. Transgressão Artística.

ABSTRACT

MARZANI, Caroline. **I am José, I am Maria**: Transgressive effects in the spectacle *Escravagina*, of the Company *Rainha de Duas Cabeças*. 2017. 233 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) — Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

This research analyzed the transgressive effect of artistic genre, gender identity, sexuality and social behavior presented in the play *Escravagina*, produced by the group *Rainha de Duas Cabeças*, from Curitiba/PR, a theatrical production premiered in 2014. The play counts on the dramaturgy and direction of Cesar Almeida, as well as the performance of the actress Maite Schneider. The show narrates the personal story of the actress who underwent a process of transsexualization. In the play, the standards of body beauty are discussed, as well as the normative institutions and regulators of sexuality, gender, sexual orientation, desire and social behaviors imposed. We seek to understand the way in which the artists used the technologies and techniques of scene, that is, the constituent elements and procedures for the production of the theatrical spectacle, with the purpose of transgression (FOUCAULT, 2009) of socially established notions on identities focused on polarities or fixed identities. Our research pointed to the use of traces of the grotesque and carnivalization (BAKHTIN, 2013), of *kitsch* (MOLES, 1975), the irony, parody and intertext (HUTCHEON, 1991), the cultural hybridity (CANCLINI, 2013), the *Business gay* (LIPOVETSKY, 2015), paradox (COMPAGNON, 2010) and the profanation (AGAMBEN, 2007) perceived by means of elements and procedures that include one or multiple scene techniques/technologies to achieve the desired effect. Our research also questioned the approximations between body and technology and their relation with transsexuality. For this, the study was based on the methodology of Analysis of Spectacles (PAVIS, 2015) and Matricial Analysis (BRITO, 1999). The primary materials of analysis were the video of the theatre show and the theatrical text. As secondary material, we used interviews with the artists (in 2015 and 2016), the advertising material, the advertising paratext, the itinerancy journals and the notes taken by the researcher herself during the on-site observation of the theatre show assisted in 2016.

Key words: *Escravagina*. Cesar Almeida. Theatrical Scene Technique and Technology. Theater and Transsexuality. Artistic Transgression.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Aquarela 1	14
Figura 2 – Aquarela 2.....	27
Figura 3 – Programa visual do espetáculo <i>Ardor 2</i>	31
Figura 4 – Programa visual do espetáculo <i>Nano peças teatrais para o ser contemporâneo</i>	32
Figura 5 – Aquarela 3.....	52
Figura 6 – Aquarela 4.....	80
Figura 7 – Cartaz de divulgação do espetáculo <i>Escravagina</i> [recorte 1 do verso]....	84
Figura 8 – Cartaz de divulgação do espetáculo <i>Escravagina</i> [recorte 2 do verso]....	92
Figura 9 – Cartaz de divulgação do espetáculo <i>Escravagina</i> [recorte 3 do verso]....	94
Figura 10 – <i>O Homem Vitruviano</i> , de Leonardo da Vinci	94
Figura 11 – Imagem de divulgação da peça <i>Escravagina</i>	99
Figura 12 – Cartaz de divulgação do espetáculo <i>Escravagina</i> [recorte 4 do verso]	101
Figura 13 – Cartaz de divulgação do espetáculo <i>Escravagina</i> [recorte 5 do verso]	106
Figura 14 – <i>O Nascimento de Vênus</i> , de Sandro Botticelli	106
Figura 15 – Instalação artística <i>Venus of the Rags</i> , de Michelangelo Pistoletto	107
Figura 16 – Aquarela 5.....	113
Figura 17 – Cartaz de divulgação do espetáculo <i>Escravagina</i> [frente].....	125
Figura 18 – Aquarela 6.....	126

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Cesar Almeida na apresentação de <i>Cabaré da Servidão Voluntária</i> , Auditório Glauco Flores de Sá Brito (Mini Guaíra), Curitiba-PR.....	32
Fotografia 2 – Apresentação de <i>Escravagina</i> no Centro Cultural Teatro Guaíra, Festival de Teatro de Curitiba de 2014	43
Fotografia 3 – Apresentação de <i>Escravagina</i> no evento internacional SSEXBOXX, em São Paulo-SP, 2015.....	44
Fotografia 4 – Maite Schneider em <i>Escravagina</i> . Curitiba-PR, 2014	48

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Estrutura de Análise Matricial.....	81
Quadro 2 – Hibridismo	86
Quadro 3 – Paradoxo	89
Quadro 4 – Carnavalização.....	95
Quadro 5 – Grotesco.....	95
Quadro 6 – Kitsch.....	96
Quadro 7 – <i>Business Gay</i>	102
Quadro 8 – Paródia, ironia e intertexto.....	107
Quadro 9 – Profanação	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. TRANS(ITARES) – QUAL O CAMINHO PARA A FELICIDADE?	28
1.1 TRAJETÓRIA DO COLETIVO DE TEATRO RAINHA DE DUAS CABEÇAS, DE 1982 A 2016	28
1.2 VAI SER FELIZ, BOBINHA: SOBRE MAITE SCHNEIDER	33
1.3 O JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS: CARACTERÍSTICAS GERAIS DO ESPETÁCULO ESCRAVAGINA	36
2. TRANS(FORMAR), TRANS(PASSAR) – VIVE LA DECADENCE	53
2.1 ARTES DE TRANS(MUTAÇÃO)	53
2.2 TÉCNICA E TECNOLOGIA DO ESPETÁCULO TEATRAL	59
2.3 ARTE, TECNOLOGIA E TRANSEXUALIDADE	65
2.4 CORPO E TECNOLOGIA	71
2.4.1 O Pós-Humano	71
2.4.2 Biocibernético, Ciborgue, Vida Artificial	72
2.5 METODOLOGIA	74
2.6 ESTRUTURA MATRICIAL DE ESCRAVAGINA	76
3. TRANS (VIAR) – I AM WHAT I AM	81
3.1 SOU JOÃO, SOU MARIA	82
3.2 A REGRA É NÃO TER REGRA NENHUMA	87
3.3 VIVA A SELVAGERIA, VIVA O CARNAVAL!	90
3.4 “PINK MONEY” – O BUSINESS GAY, O DINHEIRO E O BELO	97
3.5 <i>ES CRAVAGINA</i> , A DEUSA RETALHADA	102
3.6 DIVIRTAM-SE, EIS A PALAVRA DE ORDEM	108
4. TRANS(GREDIR), TRANS(BORDAR)- A EXPLOSÃO DA CARNE	114
4.1 TRANS(GRESSÃO)	114
4.1.1 Corpo Híbrido, Corpo Desviante	116
4.1.2 Um Teatro Além-Fronteiras	120
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	132
APÊNDICE A – Entrevista realizada com Maite Schneider	142
APÊNDICE B – Entrevista realizada com Cesar Almeida	165
ANEXO A – Texto teatral <i>Escravagina</i> (versão última, 2014)	185
ANEXO B – Verso do cartaz da peça <i>Escravagina</i> (2014)	192



Figura 1 – Aquarela 1¹
Fonte: (MARQUES, 2015a).

¹ As seis aquarelas que aparecem anteriormente aos 4 capítulos, à introdução e à conclusão, foram realizadas pelo artista plástico curitibano Gilberto Marques e representam figuras andróginas, pertencentes às fronteiras, ou seja, são corpos desviantes de normas, a partir das quais as definições de mulher e homem se confundem. As cores azul e vermelho foram selecionadas por fazerem referência às duas cores que aparecem com frequência na iluminação do espetáculo *Escravagina*. O vermelho é usado, geralmente, para representar os desejos, a sexualidade, enquanto o azul revela o celestial, num jogo irônico entre as dicotomias de bem e mal, céu e inferno.

INTRODUÇÃO

Desde o começo do século XX, com as manifestações artísticas de vanguardas europeias, ocorreu um amplo processo de perda da aura artística. Sobre esta temática Walter Benjamin (2013) traz exemplos de trabalhos que vão desde o surgimento da xilogravura, passando pela imprensa, fotografia, cinema até o movimento Dadaísta, para falar de uma obra reproduzível e, por isso, não mais autêntica. Benjamin compreende que a arte, a partir do momento que pode ser copiada e reproduzida em grande quantidade, perde o seu status do “aqui e agora”. A arte também passou pela crise da mimese² e do rompimento dos suportes artísticos tradicionais. Com isso, modificou o conteúdo das obras, inseriu diferentes materiais em sua composição, utilizou-se de espaços não convencionais e dialogou com áreas diferentes, como as digitais, os movimentos e as discussões de gênero. Além disso, vinculou-se ao processo histórico de um hibridismo cultural (CANCLINI, 2013), das maneiras de sua confecção, finalidades e relação com as diversas tecnologias provindas da revolução industrial.

Em um de seus questionamentos, a arte contemporânea preocupa-se em ampliar e hibridizar os suportes, materiais e técnicas de produção artística, que vão desde a Bioarte, Body-art e performances à arte computacional e digital. A aproximação das artes com recursos tecnológicos, digitais e on-line permitiu expandir as fronteiras de disseminação de suas obras além de trazer outras formas não tradicionais de produção, como é o caso do teatro, área artística pesquisada no projeto.

Desse hibridismo, vários artistas buscaram ampliar a investigação em composições que aproximam real e virtual, orgânico e artificial, corpo e tecnologia. Essa investigação sobre a relação corpo-tecnologia foi crescendo consideravelmente nos campos da Biologia, Genética, Medicina e, mais recentemente, nas Artes, imbricando-se em um hibridismo com experiências artísticas. São exemplos de trabalhos dessa natureza as transformações corporais feitas pela artista francesa Orlan, quem faz do seu corpo o suporte de suas obras,

² O termo “mimese” aparece na obra de Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C.) para designar a imitação, a representação do real e a mímica na arte. Para Aristóteles, a tragédia grega, por exemplo, deveria ser uma imitação verossímil da natureza para que produzisse no espectador a identificação com os personagens da peça teatral e, a partir do fim trágico do personagem teatral, acontecesse a catarse nesse espectador e, conseqüentemente, a modificação de sua conduta na vida real (1998, p.13).

transformando principalmente seu rosto, por meio de diversas cirurgias plásticas, num processo performático; sua pele é a sua tela. Também podemos citar o artista australiano Stelarc, quem, em uma de suas intervenções artísticas, implantou uma orelha no braço conectada à internet, o que possibilitou que as pessoas pudessem ouvir os sons produzidos no interior de seu corpo.

A ideia de hibridismo cultural foi trazida por Nestor Garcia Canclini (2013) para referir-se a um sincretismo, mestiçagem ou fusão, sem contradição das culturas. Canclini refere-se a uma cultura que dissolveu fronteiras, tendo sua intensificação com a expansão urbana, e que não é mais limitadamente só culta, só popular ou só massiva. Há uma desterritorialização que se alargou com o surgimento da internet e o surgimento de gêneros artísticos mistos, como o grafite e os quadrinhos, onde mais de uma linguagem artística está presente. O autor repensa a modernização como um processo heterogêneo, múltiplo e desigual, especialmente em países da América Latina, como o Brasil, e essa desigualdade, por sua vez, trouxe as hibridizações culturais em diferentes momentos e de diferentes formas. Interessou-nos esse híbrido apontado por Canclini para a reflexão sobre as mesclas de linguagens artísticas contemporâneas e sobre como elas foram utilizadas no espetáculo teatral pesquisado, além de estender o conceito de híbrido ao corpo, à sexualidade e ao gênero.

A cena teatral também diluiu fronteiras e rompeu constantemente suas técnicas e aportes tecnológicos, que vão desde a inserção de personagens robóticos por meio do projeto *Android-Human Theatre*, do diretor japonês Oriza Hirata, à virtualização teatral, com o *Theater Konferenz* e o *Metakonferenz*, ambos transmitidos on-line, do alemão Hans-Jürgen Frein; da ausência dos atores em cena no teatro de Heiner Goebbels, substituída por sons e imagens, até o teleteatro dos anos 50 no Brasil, através do programa televisivo *Grande Teatro*, exibido pela TV Tupi.

Com base nessas temáticas, quais sejam, teatro, tecnologia, corpo, hibridismo, gênero e sexualidade, nossa pesquisa investigou um trabalho artístico curitibano, o monólogo teatral *Escravagina*³, do grupo *Rainha de Duas Cabeças*, dirigido e escrito por Cesar Almeida, com atuação da atriz Maite Schneider, relatando parte de sua experiência transexualizadora. O espetáculo contém

³ Como forma de presentear a atriz e amiga Maite Schneider, a peça foi escrita em 2010 e passou por algumas modificações até estrear no ano de 2014.

aspectos provenientes dessa discussão, a qual fez germinar efeitos que produziram transgressões (FOUCAULT, 2009, p. 28) nos conceitos de gênero artístico, de identidade de gênero, sexualidade e de comportamento social, fazendo uso de distintas tecnologias e técnicas da cena teatral, além de trabalhar com um hibridismo cultural e diferentes modos de produção artística.

Para a compreensão desses termos, foi necessário também explicitarmos o entendimento sobre a identidade de gênero, identidade sexual e transexualidade⁴. Judith Butler (2016) discorre sobre a multiplicidade de identidades e compreende as ideias de sexualidade e de gênero como construções culturais e problematiza os termos “feminismo” e “mulher”, já que não são considerados noções estáveis. A discussão de Butler foi útil para pensarmos sobre a vida da atriz contada no espetáculo, quem nos mostra como se construiu em Maite. Ela nasceu mulher (não biologicamente, mas se identifica com o gênero feminino), porém ao longo dos anos teve que produzir física e exteriormente essa imagem feminina. Apontamentos da autora sobre o fato de a linguagem ser compreendida como falocêntrica⁵, sobre a língua produzir uma construção fictícia de ‘sexo’ que sustenta regimes de poder, sobre as instituições reguladoras que normatizam o gênero, sobre a noção de sujeito como aquela da representação ocidental hegemônica, sobre a heterossexualidade compulsória⁶ e relação sexo-gênero, todos esses apontamentos foram relevantes para a pesquisa.

Ainda sobre as discussões de sexo, gênero e sexualidade, Guacira Lopes Louro (2016) traz a problematização de que essa tríade é normatizada na sociedade, além de ser interpretado que determinado sexo trará uma certa identificação de gênero que, por sua vez, decidirá a sexualidade e o desejo de uma pessoa. A autora contesta essa relação como não sendo uma sequência lógica e por

⁴ Para Berenice Bento (2008, p. 46), a transexualidade reivindica o gênero em discordância com o corpo-sexuado, ou seja, o corpo biológico está em desencontro com a identificação de gênero. Segundo Jaqueline Gomes de Jesus, cisgêneros ou cis são “as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído ao nascimento” (2012, p. 10). As pessoas não cisgêneros são aquelas que não se identificam com o gênero atribuído ao seu corpo biológico e são chamadas de transexuais ou transgêneros.

⁵ O termo “falocentrismo” faz referência à supervalorização cultural da masculinidade e, no caso da fala, ela é regulada, naturalizada e dominada por discursos que reforçam uma posição de superioridade masculina. (BIBLIOTECA VIRTUAL GENSALUD, 2017).

⁶ “Heteronormatividade” ou “heterossexualidade” compulsória é a “crença na heterossexualidade como característica do ser humano ‘normal’. Desse modo, qualquer pessoa que saia desse padrão é considerada fora da norma, o que justificaria sua marginalização.” (JESUS, 2012, p. 29).

isso apresenta a ideia do queer⁷, como sendo um corpo desviante dessas normas. Louro destaca a metáfora da viagem para compreendermos o gênero e a sexualidade: são cambiantes, o percurso nem sempre é lógico, alguns ficam entre fronteiras, como a transexualidade, que é viajante nômade, sem se encontrar fixo em identidades. O debate da autora também nos interessou por relacionar sexualidade, discurso e poder, tal como Butler, além de apresentar relevante abordagem sobre a correlação da tecnologia com o corpo e a construção da identidade.

Assim como Louro e Butler, Bento (2008, p. 36) também compartilha da ideia de que condicionar gênero e sexualidade ao sexo biológico é uma forma limitada de se compreender o indivíduo, porque, assim como as autoras, Bento também apresenta o corpo como sendo contaminado com a cultura e, conseqüentemente, com o campo discursivo. Ela também expõe a relação entre as tecnologias e a construção (ou ainda, imposição) de determinado gênero, já que, desde o nascimento da criança, certas tecnologias, como é o caso de uma ecografia que reconhece o sexo do bebê, definem o gênero. Dessa forma, Bento contesta como a tecnologia está a favor, na maioria das vezes, das instituições normatizadoras que determinam a relação sexo-sexualidade-gênero como únicas e imutáveis. A autora também traz o conceito de transexualidade, relacionado àquela pessoa que está em desacordo com o seu biológico e pretende realizar a cirurgia de reversão sexual. Entretanto, Bento alerta para o fato de que nem toda pessoa transexual necessariamente recorre à cirurgia e, dessa forma, a transexualidade não está presente somente em pessoas operadas.

Já o conceito de transgressão artística, alicerce desta pesquisa, é aqui apresentado por Michel Foucault (2009) que aponta a sexualidade como nunca antes tendo um sentido tão natural na experiência contemporânea, levada aos limites da consciência e inconsciência e ao limite da lei e da linguagem: “a transgressão é um gesto relativo ao limite” (FOUCAULT, 2009, p. 32). Esse transgredir, segundo o autor, relaciona-se com o fato de obras tratarem de temas tabus com muito mais naturalidade, principalmente após os escritos de Friedrich

⁷ Para Louro, na obra *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer* (2008), o conceito de queer se refere a um corpo desviante, que não se encontra nas normas regulatórias da sociedade, ele é “um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina”. (LOURO, 2008, p. 8). Esse corpo queer vai contra a normalização e heteronormatividade e “representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora” (Ibid., p. 39).

Nietzsche e Marquês de Sade. A sexualidade foi absorvida na nossa linguagem e o sagrado foi profanado: “Ora, uma profanação em um mundo que não reconhece mais sentido positivo no sagrado, não é mais ou menos isso que se poderia chamar de transgressão?” (FOUCAULT, 2009, p. 29).

Para Foucault, a transgressão está diretamente relacionada com a profanação. O espetáculo aqui estudado, veremos, é um ato profanador de temas, de estrutura cênica e de relação com o corpo. Compreendemos também a transgressão no campo das artes como aquela dos códigos sociais e padronizações; a arte transgride a si mesma. Nesse sentido, ela transpõe barreiras de espaços convencionais, formas de atuação, temas, relação palco-plateia, materiais utilizados em cena, formas de exibição corporal e relação com o corpo, uso de outras linguagens artísticas no teatro e, no caso do espetáculo aqui investigado, a problematização da própria presença da atriz em cena.

Dois outros conceitos relevantes para a pesquisa foram os de tecnologia e técnica. Frequentemente o primeiro deles está associado às transformações somente no campo digital e on-line, porém o entendimento expande-se muito além disso. Segundo Cattani & Holzmann (2011, p. 391), a tecnologia é uma atividade socialmente organizada, baseada em planos e de caráter essencialmente prático, ou seja, ela pode ser compreendida como uma união de conhecimentos e informações utilizadas na produção de bens e serviços provenientes de fontes diversas, para suprir determinadas necessidades humanas. Além disso, a tecnologia surge do desejo de dominação dos objetos, como ferramenta, facilitadora. Dessa forma, podemos expandir o conceito de tecnologia para qualquer invenção humana que seja uma facilitadora para realização de quaisquer atividades.

Complementando esses autores, Vargas (2001, p. 7) indica que a tecnologia acompanhou a humanidade e sua função é a de satisfazer necessidades e propor melhorias, além de ser um processo intencional, elaborado racionalmente, que mudou o ambiente de forma social. Para Vargas, a técnica seria o fator de transformação de homínido para homem. Enquanto a tecnologia é o produto final, a técnica é o modo como essa tecnologia é utilizada, ou seja, a técnica é o saber fazer.

Tais apontamentos são de extrema importância, uma vez que, a partir disso, foi possível compreendermos que as tecnologias do espetáculo teatral são os elementos que auxiliaram a encenação do espetáculo, desde as projeções digitais

ao texto, e as técnicas são os procedimentos usados para chegar às tecnologias. Do espetáculo teatral *Escravagina* foram elencadas as principais técnicas e tecnologias utilizadas para criar as categorias que culminaram no efeito transgressor. Já a relação entre a tecnologia e o corpo, mais especificamente o corpo transexualizado, considerou toda e qualquer modificação corporal que auxiliasse o processo transexualizador, não somente a cirurgia de reversão sexual, ampliando assim a concepção sobre os termos tecnologia e técnica.

A pesquisa ocorreu por meio do método de Análise dos Espetáculos (PAVIS, 2008) e Análise Matricial (BRITO, 1999). A partir da primeira metodologia, realizamos uma cartografia da peça (APÊNDICE D), na qual todos os recursos tecnológicos, ação dramática, gestos, texto, considerações e comentários teóricos, são descritos segundo a segundo a partir de uma gravação de *Escravagina*⁸. Já a Análise Matricial elenca quais são, a partir da Análise dos Espetáculos, as principais categorias observadas e quais elementos (tecnologia) e procedimentos (técnicas) são utilizados para criar o efeito transgressor. Assim, primeiramente realizamos a descrição e a análise, para então fazermos o cruzamento desse material com teorias e referências. Essa postura frente à pesquisa visou auxiliar a possibilidade de partirmos da própria estrutura da obra para dela retirar a análise da composição teatral.

Selecionamos como corpus primário do trabalho o vídeo e o texto do monólogo, ambos cedidos pelo diretor do espetáculo. Como corpus secundário de análise tivemos o cartaz de divulgação, o paratexto publicitário, os diários de itinerância, a tomada de notas e as entrevistas realizadas respectivamente com o diretor e com a atriz nos dias 14 de junho de 2016 e 10 de dezembro de 2015, na cidade de Curitiba.

Esta pesquisa apresentou-se, antes de tudo, como uma investigação artística, de caráter mais flexível, aberto e subjetivo, além de estar entre fronteiras, na medida em que dialoga com diferentes áreas. Para isso, utilizamos referências (ARANHA; CANTON, 2012) que não buscassem a fixação de interpretações e caminhos em uma só perspectiva, mas apontassem possibilidades, sem tornar o caráter da investigação menos criterioso ou rigoroso.

⁸ Gravação realizada no dia 04 de abril de 2015 durante o Festival de Teatro de Curitiba, dentro do Miniauditório Glauco Flores de Sá Brito, com filmagem na íntegra realizada por Luciana Coelho.

A relevância desta pesquisa consiste nas questões poéticas e temáticas lançadas no trabalho artístico *Escravagina*, que dilatam e põem em relativização as maneiras polares e padronizadas a respeito dos conceitos de gênero artístico, identidade de gênero, identidade sexual e comportamento social, ampliando as discussões a respeito do hibridismo artístico, textual e corporal, ao cruzar diferentes suportes, materiais, locais, técnicas e tecnologias em seus espetáculos. Levantamos a hipótese de que a peça investigada, por meios de determinados procedimentos e elementos, provocou efeitos que geram o sentido transgressor artístico e rompe com as polarizações e como binarismo.

O cerne da pesquisa foi compreender o efeito transgressor de gênero artístico, identidade de gênero, sexualidade e comportamento social produzido na peça *Escravagina*. Um dos objetivos da pesquisa também foi investigar como o teatro modificou-se ao aceitar outras linguagens artísticas em cena, ao aproximar a relação palco-plateia, ao introduzir diversos aparatos tecnológicos e ao trazer temas tabus para serem discutidos. Interessou-nos pensar como a linguagem teatral vem se expandido, permitindo-se encontrar-se e hibridizar-se com linguagens cinematográficas, televisivas, fotográficas, audiovisuais, digitais e on-line. Além disso, também nos interessou compreender quais efeitos são produzidos nesse novo teatro, por quais técnicas e tecnologias apresentam-se e quais são as novas categorias existentes. Refletir sobre a intersecção do corpo com a tecnologia também é ponto relevante neste trabalho, já que a arte contemporânea traz como um de seus temas a relação humano-máquina-virtual-digital. Também pretendemos pensar nas transformações corporais realizadas no processo transexualizador, com suas dependências de determinadas técnicas e tecnologias, que muitas vezes não são vistas positivamente se comparadas com outras transformações corporais, como cirurgias plásticas em corpos cisgêneros⁹.

Faz-se necessário pensar em um corpo que extrapole os limites criados por padrões sociais. Um corpo que extravase o binarismo masculino e feminino e que aceite interferências tecnológicas das mais diversas formas. A reflexão sobre um

⁹ Sobre a falta de aceitação com pessoas da comunidade transexual e transgênera e com processos transexualizadores, as estatísticas apontam que o Brasil é o país líder de homicídios contra esses indivíduos (NASCIMENTO, 2017). No Brasil, as cirurgias de mudança de sexo são realizadas pelo SUS (Sistema Único de Saúde) desde 2008, porém só cinco instituições no país realizam esses processos (PORTAL..., 2017).

corpo ciborgue¹⁰ (HARAWAY; KUNZRU; TADEU, 2009) ou sobre um corpo pós-humano¹¹ gradativamente tem aceitação ampliada não só no campo artístico, mas também em outras áreas, como a Medicina, na busca do melhoramento e/ou reconstrução de corpos. Esse híbrido de orgânico e artificial traz diversos questionamentos no campo artístico e, com a presente pesquisa, buscamos discutir sua relação com a transexualidade, já que a obra selecionada, um espetáculo teatral, utiliza-se de maneira híbrida de discussões atuais de sexualidade, gênero, tecnologia e fronteiras das linguagens artísticas.

O interesse pelo objeto de estudo teve como início o contato com a temática da arte, a tecnologia e a discussão de gênero, no curso de *Especialização em Artemídia: poéticas tecnológicas e digitais*, realizado entre os anos de 2013 e 2014, na Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Nessa especialização, diversos trabalhos e referências de diferentes áreas artísticas foram apresentadas nas disciplinas envolvidas, ampliando os conhecimentos da pesquisadora sobre arte contemporânea e sua relação com o digital e as tecnologias.

No trabalho de conclusão de curso da especialização foi realizada uma pesquisa que atrelava educação, tecnologia e trabalho social, vinculada ao projeto cultural *Ponto de Cultura*¹², da *Companhia do Intérprete*¹³, no qual a pesquisadora atuava como professora e artista. Neste momento, pesquisou-se histórias pessoais dos alunos, finalizando em um videoarte a partir do trabalho dos próprios participantes, que levavam a filmadora para casa e registravam momentos de seus cotidianos.

Juntou-se ainda a essa trajetória pessoal, acadêmica e artística, os trabalhos da pesquisadora desenvolvidos como atriz e *performer* junto a *Companhia do Intérprete*, nos quais eram discutidos e produzidos elementos de linguagens

¹⁰ Segundo Haraway, um ciborgue “é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (2009, p. 37). A partir dos anos 1970, a figura do ciborgue é divulgada na ficção científica (cinema, televisão, literatura, brinquedos e HQ) e, em 1985, Haraway propõe uma reflexão crítica em seus Manifesto ciborgue.

¹¹ O termo “pós-humano” vem sendo utilizado especialmente por artistas ou teóricos da arte, desde a década de 90 para apontar as transformações “que as novas tecnologias da comunicação estão trazendo para tudo o que diz respeito à vida humana, tanto no nível psíquico quanto social e antropológico” (SANTAELLA, 2003, p. 31). COMENTÁRIO: 2003a ou 2003b.

¹² O *Ponto de Cultura* é uma política cultural criada pelo Governo Federal, uma entidade ou coletivo cultural certificado pelo Ministério da Cultura, que propõe oficinas artísticas, em especial em comunidades e territórios de maior vulnerabilidade.

¹³ A *Companhia do Intérprete* é um grupo de teatro caracterizado como uma associação teatral, sem fins lucrativos. Iniciou seus trabalhos em 2011, na cidade de Curitiba, dentro do curso de Licenciatura em Teatro da Faculdade de Artes do Paraná.

contemporâneas com produções de espetáculos teatrais. Em um desses trabalhos artísticos desenvolvidos pelo grupo, denominado *Post Mortem* (2013-2014), três atrizes-performers (incluindo a pesquisadora) realizaram ações a partir de roteiro, baseado em histórias pessoais, incômodos e angústias particulares que problematizam a relação corpo e sexualidade, arte e experiência pessoal, e realizam a mistura de distintos elementos tecnológicos para produção dos efeitos artísticos desejados. Essa experiência, realizada em paralelo com a especialização *Artemídia* na PUC-PR, sob a direção de Elderson Melo, ampliou a curiosidade sobre trabalhos que integrassem elementos de distintas áreas e novas tecnologias. A escolha pela orientação do professor Dr. Márcio Matiassi Cantarin ocorreu após conhecimento de sua pesquisa na área de gênero, mais especificamente sobre o feminismo.

Além disso, a experiência em sala de aula, na Rede Pública de Ensino do Paraná, enquanto professora da disciplina de Arte, permitiu ter contato com alunos e alunas pertencentes à comunidade LGBT¹⁴ e, a partir disso, com a consciência de situações de exclusão, preconceito e violência para com esse público.

Já o contato com o trabalho do grupo *Rainha de Duas Cabeças* e com a atriz Maite Schneider deu-se em 2007, quando a pesquisadora, ao assistir o espetáculo *Ardor 2*, percebeu um estranhamento e uma curiosidade em relação a um teatro que apresentava problematizações sobre a sexualidade, identidade de gênero, opção sexual e utilizava diversos recursos tecnológicos e de outras áreas artísticas. Desde então, a pesquisadora vem acompanhando o trabalho do diretor Cesar Almeida, quem frequentemente trabalha em parceira com a atriz Maite Schneider.

A pesquisa iniciou sua trajetória em meio a escassos materiais produzidos no que se refere à relação entre a arte e a tecnologia com a transexualidade. Inicialmente realizamos uma busca, por meio digital, em sites acadêmicos, selecionando obras, artigos e vídeos sobre o assunto. Além disso, foram sugeridas referências bibliográficas pelos professores orientadores e demais docentes do Programa de Mestrado. A partir desse levantamento, deparamo-nos com um primeiro impasse referente às bibliografias na área, pois percebemos que a pesquisa precisaria cruzar temas e áreas que não necessariamente estavam alinhados nas referências encontradas. As bibliografias apontavam para o estudo da arte com a tecnologia, no trabalho de Priscila Arantes (2005) e Lucia Santaella (2003a; 2007a).

¹⁴ LGBT: sigla para lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros. Aprovada em 2008, na Conferência Nacional GLBT. (FACCHINI, 2009).

Sobre a relação entre tecnologia e teatro contamos com a pesquisa de Marta Isaacsson (2008; 2011); da arte com a discussão de gênero (mais especificamente do teatro com a transexualidade) tivemos o estudo de Rachel Macedo Rocha (2013); sobre tecnologia e corpo, o de Donna Haraway (2009); e ainda em relação à tecnologia e sexualidade, lançamos mão do trabalho de Teresa de Lauretis (1994) e Guacira Lopes Louro (2008; 2016). Mas a costura entre todos esses assuntos juntos ainda não estava realizada, encontrando pesquisas em outras linguagens artísticas, como a cinematográfica, com Glauco B. Ferreira que aproximava artes, mídias e gênero. Sendo assim, nossa pesquisa foi relevante por apontar possíveis cruzamentos entre os temas arte (teatral), tecnologia e transexualidade.

De início, a investigação pretendia compreender e apontar as técnicas/tecnologias do processo transexualizador e, separadamente, técnicas/tecnologias de dois espetáculos teatrais. Porém necessitávamos da amarra entre estes estudos. Surgiu, posteriormente, o interesse de discutirmos como um espetáculo teatral possibilitaria promover a discussão de gênero e como o uso de ferramentas digitais e de redes sociais on-line contribuiriam para as atrizes transexuais divulgarem seus trabalhos e realizarem seus ativismos. Percebemos, no entanto, que a pesquisa desviaria o seu foco da obra artística para ganhar lugar nas plataformas digitais.

Foi então a partir de algumas disciplinas cursadas durante o Programa de Mestrado que desenvolvemos a necessidade e a vontade como objetivo geral de compreendermos e discutirmos os elementos cênicos (tecnologia), técnicas (procedimentos) e categorias do espetáculo teatral como produtores de efeitos maiores: o da transgressão artística e o da transgressão dos gêneros e sexualidades. Sendo assim, nossa pesquisa voltou seu olhar novamente para o espetáculo *in loco*, para o vídeo e texto teatrais, e abriu-se para a discussão do transgredir nas artes a partir da técnica/tecnologia de cena, trazendo à tona a temática da transexualidade. Como objetivos específicos, nossa pesquisa buscou problematizar a relação corpo-tecnologia, compreendendo as facilidades e impasses de recursos tecnológicos e técnicas de transexualização na transformação corporal e como esse corpo modificado é diferentemente aceito conforme os sujeitos e escolhas de modificações que são realizadas.

O trabalho apresenta-se dividido em quatro capítulos. O capítulo 1 é destinado à descrição da peça *Escravagina*, apresentando as principais

características quanto a texto, encenação, direção e atuação. Com essa descrição, objetivamos apresentar a vida da atriz desse monólogo narrando sua relação com o processo de transexualização, a relação corpo e tabu, corpo e religião, corpo e instituições de poder que normatizam gênero e sexualidade, a noção de corpo belo e corpo freak, vida e arte, ficção e realidade, tecnologia e corpo, e, finalmente, dinheiro, corpo e beleza. O intuito foi de aproximar o leitor da obra analisada e de fazê-lo compreender as escolhas da pesquisa.

Também apresentamos no capítulo 1 a trajetória do grupo *Rainha de Duas Cabeças*, companhia que traz como principais discussões as relações humanas contemporâneas atravessadas pelas tecnologias digitais, internet e redes sociais, realidade e artificialidade virtual, as múltiplas sexualidades e gêneros, culturas LGBT, ego, fama, capitalismo, televisão, globalização, pop, amor, tédio, tabu e profanação da religião. Além disso, o capítulo também busca apresentar a atriz do monólogo, Maite Schneider, relatando sua experiência no teatro, de que forma ele auxiliou na sua construção sexual e de gênero, sobre seu processo transexualizador, sobre a relação da tecnologia na mudança corporal (pontos positivos e/ou negativos) e sobre o conceito da atriz acerca do termo tecnologia.

O capítulo 2 teve por finalidade apresentar as principais referências teóricas trazidas para a discussão da arte, transexualidade, tecnologia, técnica e transgressão. Objetivamos discutir as artes trans(mutadas), ou seja, a arte plural, híbrida, multifacetada, que se apresenta no cenário artístico atual.

Além disso, pretendemos apresentar um breve histórico da relação da arte, tecnologia e transexualidade, apontando para as principais características, movimentos, obras e artistas que dialogam com essas temáticas, além de compreender as principais técnicas e tecnologias do espetáculo teatral, a fim de entendermos como auxiliaram a criar o efeito transgressor. Por fim, esse capítulo procurou revelar a metodologia utilizada na pesquisa de Análise Matricial e Análise dos Espetáculos e apontar o objeto de estudo, o material, o corpus primário e secundário e a forma de análise criada do cruzamento de dados.

No capítulo 3, descrevemos as categorias selecionadas do espetáculo que produzem o efeito transgressor: o hibridismo, o paradoxo, a carnavalização, o grotesco, o *kitsch*, o business gay, a paródia, ironia e intertexto e a profanação. Essas categorias foram descritas a partir da seleção das principais tecnologias (elementos) usadas no espetáculo, bem como as técnicas (procedimentos) utilizadas

para o uso delas. Sendo assim, foi realizado o cruzamento de técnicas e tecnologias das categorias observadas que provocam a transgressão.

Para finalizar, no capítulo 4, realizamos a análise interpretativa dos resultados, trazendo a discussão do corpo artístico transgressor que contraria o belo tradicional nas artes e que o transgrediu por tratar de temas tabus e de maneira não convencional. Portanto, nesta parte da pesquisa, investigamos a exposição do corpo, o corpo hipersexualizado, o corpo entre fronteiras, o corpo híbrido, o corpo como construção cultural (através do discurso, das tecnologias, das instituições) e em constante modificação, o pós-humano, o corpo ciborgue, o corpo biocibernético, a vida artificial, as transformações corporais e suas relações com a tecnologia, algumas visões sobre a tecnologia a partir da perspectiva de pessoa transexual, o processo transexualizador, a sexualidade na arte, o tratamento de temas tabus em obras, o uso das técnicas e tecnologias no espetáculo e a produção do efeito transgressor (nas artes, na concepção de gênero e sexualidade e no corpo).

No decorrer desses capítulos apresentamos alguns pontos relevantes do cenário de execução da pesquisa, a partir do contexto histórico e artístico do trabalho. Também explanamos a escolha das temáticas e o histórico da pesquisa. Foram inseridas, além disso, seis obras em aquarela, de Gilberto Marques, artista plástico local, ilustrando a ideia sobre um corpo transgressor e, assim como a discussão proposta na investigação, trazendo a hibridização para a pesquisa com a mescla entre escrita acadêmica e artes visuais.



Figura 2 – Aquarela 2
Fonte: (MARQUES, 2015b).

1. TRANS(ITARES) – QUAL O CAMINHO PARA A FELICIDADE?

No decorrer deste capítulo apresentaremos alguns pontos relevantes do cenário de execução da pesquisa, expondo o contexto histórico e artístico do espetáculo em questão. Conjuntamente apresentamos o histórico do grupo teatral *Rainha de Duas Cabeças*, o percurso do diretor da peça, bem como o trajeto artístico e pessoal da atriz do monólogo, relacionando vida e ficção, processo de transexualização e o teatro. A partir de apontamentos essenciais sobre o espetáculo *Escravagina*, descrevemos as principais características teatrais, percebidas pela pesquisadora, que desenham o espetáculo. Tais percepções foram realizadas a partir da tomada de notas da peça, do vídeo do espetáculo, do cartaz de divulgação, do paratexto publicitário e de imagens retiradas de meio on-line.

1.1 TRAJETÓRIA DO COLETIVO DE TEATRO RAINHA DE DUAS CABEÇAS, DE 1982 A 2016

Cesar Almeida nasceu em 13 de abril de 1963, em Londrina -PR. Iniciou em 1982 o CPT – Curso Permanente de Teatro da Fundação Teatro Guaíra, em Curitiba, época em que se mudou para a cidade, mesma data, também, em que o grupo *Rainha de Duas Cabeças* teve origem, mas sem o nome atual. A primeira montagem recebeu o nome de *Aceitam-se encomendas de vestidos de noiva* e estreou em 1983. Em seguida, Cesar passou um ano em Londres frequentando cursos teatrais até retornar para o Brasil em 1987, ano em que fundou em Curitiba o grupo teatral *Rainha de Duas Cabeças*. (ALMEIDA, 2014b, p. 197).

Segundo o dramaturgo, o nome “Rainha” surgiu da palavra *Queen*, termo gay adaptado por ele para a língua portuguesa. Já o “Duas Cabeças” faz referência à própria dualidade de macho e fêmea, do ser ou não ser, dos opostos. Para o autor, também se relaciona com a cabeça e com o órgão sexual masculino, simultaneamente: “É o meu cérebro e cabeça do meu pau. Você tem que pensar com as duas cabeças, a gente é guiado por um instinto muito forte” (ALMEIDA, 2003b, p. 247).

Não só o nome da companhia é provocador e curioso, como também os títulos das peças, assim como a temática, que mescla erudito e *pop*, parodiando e

satirizando textos teatrais canônicos: *Aceitam-se encomendas de vestidos de noiva*, (1982); *Hamletrash* (1996); *Des Esperando Godot* (2000); *Macacabeth* (2003) e *Hamlet (Ego)Trash* (2013); profanando e ironizando questões e textos religiosos: *O anjo sem teto* (2002); *Estrada do pecado* (2004); *São Sebastião* (2005); *O Evangelho GLS de São Sebastião segundo Cesar Almeida* (2007); *Maria Bueno, a santa tipicamente curitibana* (2007); *Somente Deus poderá te perdoar, papai* (2008) e *O crime do padre dos balões* (2009); e questionando o próprio teatro e públicos contemporâneos: *14 nano peças para seres contemporâneos* (2013); *Na saída do teatro após a apresentação de uma nova comédia* (2014) e *Peça vazia para público exigente* (2014).

O trabalho da companhia volta-se para uma dramaturgia que reflete os problemas que afetam o Brasil dos dias atuais, pois o grupo “tem extrema preocupação com o compromisso de produzir uma obra altamente adequada a seu contexto sócio-político, de modo a ser o reflexo, de alguma maneira, dos anseios do público tão exigente da capital paranaense” (ALMEIDA, 2003, p. 18). A temática da sexualidade é uma das preocupações da dramaturgia de Almeida e é tratada de forma provocativa, irônica e aberta, e expõe desejos considerados anormais de acordo com discursos naturalizados e biológicos. Em entrevista realizada com Cesar Almeida no dia 14 de junho de 2016, no café Fingen, em Curitiba, o diretor revela que uma das intenções ao criar o grupo era discutir temas universais que extrapolassem as fronteiras. Para isso, além da influência de grupos teatrais como *Wooster Group*, que conheceu ao morar em Londres, Almeida diz ter influências de estudiosos como Leandro Karnal, Luiz Felipe Pondé, Pascal Bruckner, Zygmunt Bauman e Emil Cioran, para a realização de sua escrita e montagens teatrais. Segundo Almeida (2016), em entrevista concedida para essa pesquisa, esses escritores discutem temas caros para seu trabalho como as novas formas de relação humana, a “coisificação” de tudo e a perda de valores humanos.

O autor também afirma que seu teatro sempre gerou polêmica na cidade, mesmo com seus pares, visto que trata de temas tabus e de uma forma escancarada da temática. Para Almeida, o teatro tem a função de se mostrar, de não se esconder: “Eu não vou me poupar, entendeu? Eu acho que a minha arte é o único lugar em que eu não preciso me poupar. Que eu não preciso me, me, eu não preciso me censurar. Eu não preciso me esconder, entendeu?” (ALMEIDA, 2016). Para o diretor, seu teatro é o lugar do seu ativismo, de discussão sobre problemas

contemporâneos, sendo um deles sobre o universo LGBT. Almeida denomina seu teatro também como *queer*, sobre isso ele afirma que

[...] não é, não [que seja 100%] minha obra toda voltada pra esse viés. Mas geralmente, quando a temática das peças não é, eu [utilizo atores], eu sempre procuro empregar atores, que são atores que geralmente tem uma dificuldade, né, de se colocar no mercado, por causa da sua postura também. (ALMEIDA, 2016)

Ainda, sobre o seu trabalho, Almeida (2016) declara em entrevista que nem todos os seus textos escritos teatrais (e que foram publicados em três livros) são montados pelo grupo, pois, para ele, algumas de suas dramaturgias têm um momento para acontecer e, passando o momento, já não faz mais sentido encená-las, ou seja, para o diretor não há problemas que sua obra seja apenas lida, seja só literária. Seus textos também ficam disponíveis para os grupos que quiserem montá-los.

Com relação à tecnologia, Almeida admite usá-la frequentemente como tema e recurso em seus espetáculos e considera necessária a discussão sobre os prós e contras de aparatos tecnológicos. O dramaturgo confessa que, ao mesmo tempo em que facilitam o trabalho para a divulgação, arrecadação de fundos para suas montagens, rapidez na comunicação, esses aparatos estão maquinizando o humano e tornando distantes as relações humanas. Segundo Almeida, essa distância que a máquina proporciona diminui o contato e trocas humanas: “ a gente tá trocando esse contato todo, esse calor humano, pelo, pela frieza da máquina, entende, pela facilidade que a máquina tá proporcionando.” (ALMEIDA, 2016). Além disso, o diretor declara que a tecnologia escraviza voluntariamente e que as pessoas não estão mais conseguindo viver sem ela.

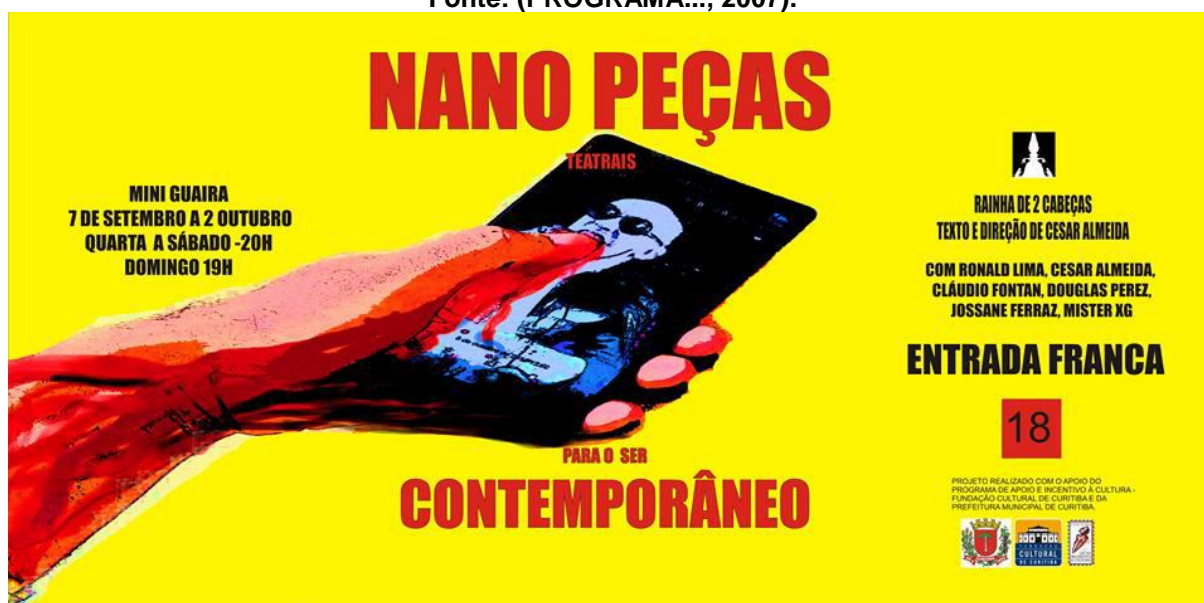
Por fim, sobre *Escravagina*, o diretor revela que foi uma construção artística feita em parceria com a atriz Maite Schneider, a partir de escritos de ambos e que surgiu da necessidade da atriz em posicionar-se socialmente de uma forma artística, revelando sua postura em relação à sexualidade e ao gênero. Para o diretor (2016), a questão sobre a transexualidade vem ganhando uma repercussão grande e precisa ser abordada no palco.

O repertório da produção de Cesar Almeida conta com 40 espetáculos, tendo como últimas produções a peça *Nano peças para seres contemporâneos*, estreada no ano de 2016, em Curitiba e, por último, até o momento da pesquisa, o

manifesto performático *Cabará da Servidão Voluntária*, estreado no dia 10 de março de 2017, ambos no Auditório Glauco Flores de Sá Brito (Mini Guaíra). As dramaturgias do diretor estão reunidas em três obras: *O teatro da Rainha de 2 Cabeças: volume 1 - 20 anos* (2003), *O teatro da Rainha de 2 Cabeças: volume 2 - 25 anos* (2003b) e *O teatro da Rainha de 2 Cabeças: volume 3 - 30 anos* (2014).



Figura 3 – Programa visual do espetáculo *Ardor 2*¹⁵
Fonte: (PROGRAMA..., 2007).



¹⁵ Primeira peça do grupo assistida pela pesquisadora.

Figura 4 – Programa visual do espetáculo *Nano peças teatrais para o ser contemporâneo*¹⁶
 Fonte: (PROGRAMA..., 2016).



Fotografia 1 – Cesar Almeida na apresentação de *Cabaré da Servidão Voluntária*, Auditório Glauco Flores de Sá Brito (Mini Guaíra), Curitiba-PR
 Fonte: (JEAN, 2017).

1.2 VAI SER FELIZ, BOBINHA: SOBRE MAITE SCHNEIDER

O trecho final dito por Maite no projeto *Apartamento 302*, idealizado pelo fotógrafo carioca Jorge Bispo, revela a multiplicidade do ser e, mais ainda, da vontade da atriz de ser mais do que rótulos e números impostos socialmente:

[...] Eu sou Alexandre, eu sou Maite, eu sou João, eu sou Maria, eu sou Guilherme, eu sou Sabrina, eu sou tudo, entende? E eu quero conhecer outras pessoas que eu sou, né? E é por isso que é tudo tão bom e cada dia diferente, e cada dia tão gostoso porque eu não quero ser um nome, eu não quero ser um RG, eu não quero ser um CPF, eu quero ser eu, só isso. (APARTAMENTO..., 2015).

¹⁶ Com estreia no dia 07 de setembro de 2016, no Teatro Mini Guaíra, em Curitiba-PR, a peça teve como título original *14 Nano peças para seres contemporâneos*, texto pertencente a obra *O teatro da Rainha de Duas Cabeças - volume 3*. Na nova versão, com estreia em setembro de 2016, o título foi modificado para *Nano peças teatrais para o ser contemporâneo*.

Maite Schneider, anteriormente chamada Alexandre Caldas de Miranda, nasceu em 4 de novembro de 1972, na cidade de Curitiba. Ela relata que já na infância (aproximadamente com seis anos de idade) começou a perceber que estava em desconforto corporal com sua identificação de gênero. Maite conta sobre um episódio ocorrido na escola, aos seis anos de idade, em que um grupo de crianças colocaram-na no meio de uma roda e chamaram-na de “mariquinha”. Ao relatar o fato para o pai e para os irmãos, foi alertada sobre o que significava aquela palavra e foi aí que percebeu que era diferente das outras crianças. A atriz, que tem um irmão e uma irmã, conta (2015) que desde criança se viu em desacordo com o corpo biológico em que nasceu e sabia que estava mais próxima de parecer-se com a irmã do que com seu irmão. O pai, preocupado, matriculou Maite em aulas de judô e de escotismo, na tentativa de que ela se encaixasse em um perfil masculino e que se comportasse e tivesse como exemplo o irmão menino. Mas, mesmo realizando tais atividades, a atriz não se identificava com os meninos com quem convivia.

Até os dezesseis anos já tinha tentado duas vezes cometer suicídio e na mesma idade foi pela primeira vez a uma boate gay, a fim de compreender o que se passava consigo, mas percebeu que o lugar não lhe trouxe respostas. Foi na adolescência também que começou a buscar orientação psicológica, por iniciativa da família, para então entender o que estava acontecendo com seu corpo e sua mente.

O processo de mudança física da atriz começou aproximadamente aos dezesseis anos, com a hormonização indicada por amigos, porém, as dosagens, realizadas sem orientação médica e em demasia, fizeram com que tivesse problemas de saúde, como tireoide e taquicardia.

O nome Maite foi dado por outras pessoas, como relata a atriz em uma das entrevistas dadas em programas televisivos (SUPER POP, 2010, 20 min 07s), na mesma época em que uma novela com a atriz Maite Proença passava na televisão. Algumas pessoas diziam que Maite tinha o mesmo olhar da atriz da novela, então o nome ficou o mesmo. Já o sobrenome, Schneider, a atriz começou a utilizar ao ver o nome do edifício em que a mãe morava, já que Maite não pretendia vincular o sobrenome da família com a sua história pessoal.

Aos trinta anos, a atriz submeteu-se a sua primeira cirurgia de modificação corporal por conta própria. Buscando na internet como realizar o procedimento, Maite fez uma incisão caseira de retirada dos testículos. Não obteve êxito na ocasião, já que durante o processo ela passou mal e precisou ser socorrida. Após

isso, Maite foi para o Paraguai, onde passou por outra cirurgia, também feita de forma ilegal e clandestina, não obtendo resultado positivo novamente, pois houve infecção na região operada. Foi então que, em outubro de 2005, iniciou, em hospital autorizado, as cirurgias de transgenitalização, totalizando quatorze operações para reconstrução da neovagina.

No documentário *Ser mulher* (SER MULHER, 2007, 33min 18s), a atriz conta que, em conversa com sua mãe, após uma de suas cirurgias, ouviu dela que se sentia muito contente em estar presente no segundo nascimento da filha, ao que Maite respondeu ser aquele não o segundo, porém o primeiro nascimento, pois ali nascia Maite Schneider de verdade. Essa afirmação não contraria o excerto presente no início deste capítulo, extraído do projeto *Apartamento 302*, visto que assumir ser Alexandre e Maite é compreender que seu passado não está deslocado da sua construção; é entender que a deram um nome masculino e tratavam-na como figura masculina, mas, mesmo assim, sua essência, o ser mulher, sempre existiu; Maite sempre foi Maite.

No documentário *Tabu*, da *National Geographic*¹⁷, há uma afirmação, a partir da voz do narrador, que diz:

Maite Schneider é atriz e dona de uma clínica de depilação. Há oito anos ela só depila homens. Tudo começou com a necessidade de retirar os pelos que apareciam no próprio corpo. Especializou-se em arrancar pelos masculinos, porque *Maite nasceu Alexandre*. (TABU, 2013, 8min15s, grifos nossos).

Nesse caso, se a afirmação *Maite nasceu Alexandre* referir-se ao fato de que foi concedido à atriz um nome e registro masculinos em seu nascimento, está de acordo com os exemplos anteriores; porém se essa afirmação se refere ao fato em que a atriz pertencia ao sexo masculino apenas considerando seu biológico, então a afirmação tende a ser limitada, ao dispensar sua identidade de gênero feminina.

Maite iniciou no teatro dentro da escola em que estudava, com aproximadamente seis anos de idade, e foi nesse lugar que se viu acolhida, pois podia viver outras realidades que não a sua, representar papéis diversos, reinventar-se:

¹⁷ Documentário realizado em 2013 pelo programa televisivo *Tabu*, do canal National Geographic, cujo episódio “Mudança de sexo” também contou com a participação dos transexuais João Nery e Carol Marra.

E me encantei com o teatro, porque era o único lugar, inclusive, que quanto menos eu era eu, né, então mais eu era tipo, “nossa, como, olha como você é bom nisso!”, né, porque na época eu era Alexandre ainda. [...] Então era o único lugar em que eu não sofria chacota, né. Só que esse ser diferente pros professores de teatro, pro Armando, e pra outros, era viver uma outra realidade. Na verdade, era a minha realidade e eu não sabia. (SCHNEIDER, 2015, p. 1).

A atriz afirma que o teatro permitia que ela vivesse papéis femininos e que se sentia confortável realizando-os, porém, a pedido do pai, saiu do teatro e retornou anos depois de já ter concluído os estudos na escola. Posteriormente, a convite de um amigo, Maite retorna ao teatro, desta vez no papel de Maria na peça *Jesus pra Cristo*. Após essa estreia, Maite é convidada para trabalhar com diversos grupos e diretores de Curitiba, até sentir a necessidade de profissionalizar-se na área. Já o trabalho em parceria com o diretor Cesar Almeida surgiu com o convite para o espetáculo *Ardor 2*, em 2007, no qual a atriz apareceu pela primeira vez em cena após sua cirurgia.

Maite formou-se em Teatro pela Faculdade de Artes do Paraná e trabalha atualmente como atriz, escritora, poetisa, depiladora, *webdesigner*, atuando também em televisão e rádio. Já iniciou as graduações de Direito e de Letras, mas foi no Teatro que se realizou enquanto atriz e diretora teatral, formando-se aos 36 anos (LUCON, 2013). Em 1997, criou o maior e mais antigo site sobre Diversidade da internet brasileira, *Casa da Maite*¹⁸, no qual diversos tópicos são encontrados: culinária, curiosidades, dúvidas sobre sexualidade e diversidade, horóscopo, dicas de estudo, piadas, reflexões, saúde, universo familiar, feminino, matérias sobre sexo e erotismo, até mesmo uma coluna em que a mãe da atriz tira dúvidas sobre o posicionamento materno frente à relação com filhos (as) transexuais. Essa página on-line foi a primeira, juntamente com o site *Mix Brasil*, a discutir questões sobre diversidade, porém só *Casa da Maite* encontra-se ativa atualmente. Em 2005, a atriz inaugurou a Clínica de Depilação Masculina, Massagem Tântrica e Relaxante, a *Casa da Maite*, mesmo nome da sua página digital. No início do ano de 2017, a atriz mudou-se para São Paulo e atua na cidade principalmente como atriz e depiladora.

¹⁸ Disponível em: <<http://www.casadamaite.com/novodrupal/>>.

1.3 O JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS: CARACTERÍSTICAS GERAIS DO ESPETÁCULO *ESCRAVAGINA*

Escravagina foi escrito inicialmente em 2010 e finalizada em 2014, como forma de presentear a atriz e colega de trabalho do diretor Cesar Almeida. De acordo com Almeida (2016), este texto foi utilizado para comemoração dos 30 anos da companhia *Rainha de Duas Cabeças* e da publicação do terceiro volume da obra *O teatro da Rainha de Duas Cabeças*. A escrita do texto ocorreu entre trocas de conversas e depoimentos da atriz com o diretor. A primeira versão foi apresentada à Maite após um ano do início do processo da escrita dramaturgica. O texto de estreia, que levou pelo menos quatro anos para chegar ao formato final, foi ensaiado durante dois meses, por cerca de quatro horas diárias, segundo o diretor, e passou por aproximadamente quatorze modificações. Coincidentemente, o número de versões escritas da peça, até ser estreada, corresponde ao mesmo número de cirurgias feitas pela atriz Maite Schneider, como ela revela em entrevista concedida em dezembro de 2015:

[...] Né, e daí ele me apresentou uma versão que era isso, baseada realmente em coisas da minha vida, e das percepções que eu tinha a respeito das, das percepções que ele tinha, das percepções que eu tinha também, né. E daí a gente sentou, começou, falei: 'ah, aqui tá faltando isso, aqui a gente pode pensar nisso, aqui a gente pode fazer o quê?'... E daí ele foi fazendo uns remendos. Acho que teve uns quatorze [...]. (SCHNEIDER, 2015, p. 7).

A escrita, pois, caracteriza-se também como autobiográfica, já que a própria atriz sugeriu alguns trechos. Porém, quem a organiza de fato é o diretor Cesar Almeida. Em *Escravagina*, Maite Schneider interpreta a si mesma, trazendo de forma cômica e crítica sua experiência de transformação corporal transexualizadora¹⁹, revelando seu corpo, inclusive sua neovagina, que é posta em exibição para o espectador em forma de leilão em uma das cenas. Para que a plateia entenda que ela não é apenas uma atriz interpretando o papel de uma transexual, um vídeo do programa televisivo *Tabu* é exibido, contando a história de sua transexualização. A atriz afirmou em entrevista (SCHNEIDER, 2015) que, embora sua história já seja

¹⁹ A atriz passou por 14 cirurgias no total, até a data da peça, novembro de 2014. (ESCRAVAGINA..., 2014).

muito conhecida, há muitas pessoas ainda que vão assistir o espetáculo e não a conhecem.

Sendo assim, a separação entre personagem-atriz é diluída, deixando o espectador em estado de atenção ao tentar identificar o que é teatro e o que faz realmente parte da vida de Maite. Em *Escravagina*, a atriz reflete sobre sua própria transformação e sobre o novo conceito de mulher, mesclando no palco realidade e ficção e rompendo com seus próprios preconceitos. A peça transpõe a parede divisória entre palco e plateia e provoca discussões acerca da condição da transexual na sociedade, dentre outras questões relacionadas. A atriz desnuda-se (de figurino, preconceitos e padrões) e expõe-se ao público, permitindo inclusive que a plateia possa subir ao palco, na cena do “leilão da neovagina”, para olhar por meio de lupas e tocar sua genitália modificada.

A peça teve estreia²⁰ em Curitiba no dia 07 de novembro de 2014 e ficou em cartaz até o dia 30 de novembro do mesmo ano, no Miniauditório Glauco Flores de Sá Brito do Teatro Guaíra.

A obra apresenta uma escrita não linear de assuntos, embora a peça inteira trate da vida da atriz e as relações de preconceito, família, amigos, religião e sociedade. O texto original da peça, de 2010, apresenta trinta e duas partes ou tópicos, que se conectam não tão diretamente nem linearmente, como o texto teatral tradicional que possui começo, meio e fim. Já a versão de 2014 apresenta vinte e cinco quadros. Dividida em vinte e cinco quadros, a escrita constrói-se em forma de fluxo de pensamento, de maneira caótica e, segundo o dramaturgo da peça, ela segue a ideia da nossa própria forma de agir, consumir e pensar atualmente, de maneira rápida e confusa, em formato hyperlink²¹ (ALMEIDA, 2016).

Confrontando vida e arte, presente e passado, virtual (on-line) e real (off-line) vemos, no transcurso da peça, a confirmação desse híbrido de elementos que apresentam uma narrativa não linear, sem uma definição clara de começo, meio e fim. São, pois, vários quadros que expõem assuntos sem necessariamente haver

²⁰ A segunda temporada da peça ocorreu no Festival de Teatro de Curitiba, em 2015, nos dias 3, 4 e 5 de abril. A terceira e última temporada da peça em Curitiba (até o momento da finalização desta pesquisa) ocorreu entre os dias 18 de agosto e 4 de setembro de 2016.

²¹ Embora a conexão de pensamento por hyperlink pareça atual, adquirida na modernidade, esses processos de conexão pertencem naturalmente ao cérebro humano, vide os processos de livre associação realizados com pacientes por Sigmund Freud, método que consiste em “expressar, indiscriminadamente, todos os pensamentos que ocorrem à mente, quer a partir de um elemento dado (palavra, número, imagem de um sonho), quer de forma espontânea.” (FROEMMING, 2002, p. 39).

uma ligação entre o anterior e o posterior, ou seja, quebra-se a lógica formal ou tradicionalmente atribuída à uma peça teatral, além disso, como já mencionado, a escrita apresenta-se como um fluxo de pensamento. Ora, pensamos, geralmente, não de forma linear, mas semelhante ao formato digital, intertextual e de links, ou seja, a organização do pensamento dá-se por fluxos, por conexões. *Escravagina* flerta com a performance, pois seus vinte e cinco quadros podem ser apresentados em ordem diferenciada a cada espetáculo; as ações dispensam a forma linear. A dramaturgia apresenta-se mais flexível e modelável, como num jogo de possíveis combinações, aproximando-se “das estruturas mais processuais da performance, com o conseqüente abandono das regras do drama e mesmo do teatro de conformação tipicamente épica.” (FERNANDES, 2010, p. 13).

Nesse sentido, o espetáculo corrobora com a ideia de intertextualidade trazida por Perrone-Moisés (1978), segundo a qual, uma das condições de sua existência é o fato de a obra ser aberta, de permitir-se ser inacabada. A autora também aponta a abolição entre fronteiras artísticas como um dos elementos observados na obra intertextual. Segundo Perrone-Moisés, a paródia é uma das características pertencentes à escrita intertextual e a inter-relação de discursos de várias épocas não é algo novo, visto que a partir do século XIX essa relação já se torna sistematizada.

Outros aspectos apontados pela autora que se relacionam com *Escravagina* são os conceitos de discurso dialógico e polifonia propostos por Bakhtin (1988, p.398-400). O primeiro como aquele que se contrapõe com a lógica textual aristotélica, sendo texto instável e aberto, e o segundo tratando da pluralidade das vozes dentro do texto.

Além de características polifônicas, vemos na peça de Almeida a discussão sobre o corpo que se aproxima mais daquele tratado por Bakhtin, o que carnaliza e que problematiza o grotesco, o corpo que não se encaixa nos padrões sociais, do que aquele trazido pelo ideal aristotélico, conforme nos apresenta Suassuna (1972, p. 53), da ideia de corpo uno, imutável, sublime e que, por ter essas características é considerado belo. O monólogo traz questões como: corpo híbrido (no início do espetáculo a atriz veste uma roupa com uma prótese fálica); o corpo vitrinizado, exposto e vendível (problematização que a atriz traz sobre relação beleza, corpo e dinheiro); o corpo profano e transgressor (corpo que profana e transgride padrões de

sexualidade) e o corpo hipersexualizado (mudanças realizadas para que seja aceito o corpo no binarismo ditado por padrões).

De acordo com atriz, ela estava “[...] cansada de pessoas que iam assistir peças minhas e ficavam na primeira fila esperando uma cruzada de perna pra ver, tipo ‘ela fez mesmo a cirurgia? Como é que era...’, e nem prestava atenção em toda ação...” (SCHNEIDER, 2015). Assim, Maite decidiu, juntamente com Cesar Almeida, que realizaria um monólogo escancarando de vez o corpo inteiro nu, inclusive as partes íntimas, como libertação de seus próprios entraves frente à sua cirurgia transexualizadora, de forma a acabar com o fetichismo e curiosidade criados em torno do seu corpo, além de trazer a atenção da plateia mais para seu texto do que para a sua imagem corporal. A partir disso, Maite argumenta que a relação do público com a nudez foi modificando-se, até o ponto de espectadores contarem-lhe que não se lembravam de a atriz terminar a peça totalmente nua:

[...] Tem gente que já foi assistir três, quatro vezes e falou: ‘Maite, naquele teu espetáculo *Escravagina*, você não fica nua inteira, né?!.’ Você vê que chega uma hora em que as pessoas esquecem de observar o corpo, porque tão observando o discurso. (SCHNEIDER, 2015, p. 12).

Outra característica do espetáculo, como já comentado anteriormente, é a constante transformação conforme vão surgindo intervenções da plateia, bem como a necessidade de tocar em assuntos que estejam em discussão naquele momento no país. Além dessas características do teatro pós-dramático, também o texto traz referências de trabalhos artísticos (pinturas de Bosch), intertextos (parodiando trechos da Bíblia) e citações de artistas (Gisele Bündchen), além de apresentar aspectos polifônicos ao colocar em diálogo dois “personagens”: Maite e Alexandre. Alexandre é o nome dado à atriz pelos pais, no seu nascimento, enquanto Maite é o nome que a própria atriz aceitou para si, afirmando sua identificação com o gênero feminino.

“Eu sou uma *transtar*, tô na TV”, afirma Maite no início de sua performance, atestando o fato de que a cena possui também uma relação com elementos midiáticos, pessoais, da televisão e do teatro. Isso porque a atriz é figura pública dos meios teatral e televisivo, pois se tornou conhecida nesses ambientes ao expor sua

história em programas de auditório e também ao realizar trabalhos artísticos que comumente defendem questões de homossexualidade e transexualidade²².

“Olha, pra ser bem *sincero* [...]”, diz a atriz-personagem em determinado momento, referindo a si mesma no gênero masculino. “Tô *cansada* de ter que explicar que a felicidade não tem uma fórmula só” (ALMEIDA, 2014b, p. 2, grifos nossos), é o que fala logo em seguida, confundindo o público a respeito do gênero assumido enquanto pessoa ou personagem teatral. *Escravagina* transforma-se em uma polifonia²³, já que em determinados momentos é a voz da personagem Maite que fala e em outros é o personagem Alexandre (nome de batismo de Maite, ou seja, personagem que criaram para Maite). Ora coloca-se no gênero masculino, ora apresenta-se no feminino. A intenção da troca, segundo a atriz, é uma tentativa de manter o espectador presente, além de despertar desejos, causar provocações e deixar clara sua história pessoal, de forma que as pessoas não se esqueçam do que contou no início do espetáculo: “A gente queria que tivesse esse peso todo, dessa história minha, e que as pessoas pudessem sentir isso – inclusive nos desejos delas, né, com relação ao que é dito, o que é mostrado [...]” (SCHNEIDER, 2015, p. 12).

Além disso, jogar com o texto teatral no masculino-feminino faz pensarmos sobre os binarismos, dualidades e dicotomias em relação ao ser mulher e ser homem. Segundo a atriz, essa desconstrução é necessária, já que vivemos num sistema que tenta nos enquadrar em padrões fechados, que não se mesclam:

Ai, é bem e mal, azul e rosa, homem e mulher’, sabe? ‘Bom e mal’, sabe? Tudo isso, e não é, existem “N” vertentes entre essas duas possibilidades que são antagônicas, entende? Né, o antagonismo foi criado do bem, e foi criado mal, porque sem saber o que era o mal, você não podia planificar o bem... o homem da mulher, nos deram uma diferenciação, sendo que na verdade a maioria das pessoas tem, carrega bem e mal, carrega masculino e feminino, carrega azul e rosa. (SCHNEIDER, 2015, pp. 20-21).

Outro aspecto relevante sobre o espetáculo, além do debate sobre as dualidades, encontra-se na relação personagem-ator/atriz, verdade-ficção, real-virtual. A presença de textos, interpretações e ações que mesclam o que é

²² Dos programas para os quais a atriz concedeu entrevistas destacam-se o *SUPERPOP*, da REDETV!, apresentado por Luciana Gimenez; *Programa do Jô*, da rede Globo, apresentado por Jô Soares; *Transando com Laerte*, apresentado por Laerte Coutinho no Canal Brasil e *Casos e causos* da RPCTV.

²³ O conceito de polifonia foi desenvolvido por Mikhail Bakhtin para designar uma lógica literária correlacional, móvel, não linear. Perrone-Moisés relembra o estudo de Bakhtin ao colocar o autor como responsável por teorizar pela primeira vez a intertextualidade. (PERRONE-MOISÉS, 1978, pp. 60-61).

pertencente a (o) personagem e ao que é do ator ou da atriz é característica do teatro pós-moderno, já que este não pretende apenas separar atuação de realidade, vida real da fictícia. Para Fernandes (2010), o teatro pós-moderno, com início em meados dos anos 1970, apresenta traços de instabilidade, hibridismo e “valorização dos processos criativos em detrimento do produto acabado.” (FERNANDES, 2010, p. 12).

Para a autora, as formas contemporâneas de encenação aproximam-se das estruturas da performance, com o abandono das regras dramáticas, com o crescente processo *work in progress*, o processo colaborativo e a recusa de “adoção de códigos rígidos, como a definição precisa de personagens e a interpretação de textos [...]” (Ibid., p. 124). A cena contemporânea traz outras possibilidades para o espectador ao mostrar atores que já não, necessariamente, representam personagens, além de trazerem em cena alguns elementos como “a fala disforme, o gesto avesso, a cena assimétrica e disjuntiva, a colagem estranha [...]” (Ibid., p. 38). Podemos ainda destacar do estudo de Fernandes outros exemplos, como as diferentes formas de representação teatral; o estranhamento brechtiano, que rompe com a representação habitual; a supermarionete de Gordon Craig, em que o ator compõe *personas* em lugar de personagens; a biomecânica de Vsevolod Meyerhold e a espacialização de Adolphe Appia. (Ibid., p. 40).

Ainda de acordo com a autora, Lehmann (p. 52-54 apud FERNANDES, 2010, p. 44) observa que o novo teatro tem início com o desaparecimento do triângulo drama-ação-imitação, nos finais do século XX, e afasta-se da lógica da representação. Fernandes recorre a Lehmann para verificar que um dos fatores motivadores dessa mudança no teatro é o cinema, já que o recurso da imagem em movimento ultrapassa o teatro no que diz respeito à representação da realidade. A figura do encenador no fim do século XIX também altera o trabalho do ator, já que se desloca a importância do texto para outros elementos de cena pensados em conjunto na encenação. O ator também não é mais encarregado de somente representar um personagem de forma naturalista, como sugerem os antiteatralistas da época, mas são responsáveis por uma nova teatralidade “não mais baseada na interpretação de um texto dramático por atores, mas na mobilização de recursos de espaço, luz e movimento, ou da palavra concreta e poética, para a constituição da teatralidade” (FERNANDES, 2010, p. 118).

Apresentamos a seguir uma breve descrição de alguns dos elementos (ou componentes) de cena de *Escravagina*, conforme análise dos espetáculos proposta por Patrice Pavis (2015), a partir de observações realizadas do vídeo do espetáculo (objeto primário de estudo), do texto teatral, do material publicitário da peça, das tomadas de notas feitas pela pesquisadora enquanto espectadora e das entrevistas realizadas com a atriz e com o diretor do espetáculo (fontes secundárias). Segundo Pavis (2015, p. 5), existem dois tipos de análise: a reportagem e a reconstituição, a primeira é realizada no momento do espetáculo, a partir de anotações, e a segunda, a partir de vídeos, documentos, etc. Sendo assim, realizamos ambas as análises, pois somente a análise reconstitutiva, conforme o autor afirma, não é suficiente: a análise só se efetiva na relação espectador-espetáculo (2015, p. XIX). Os principais elementos de cena observados foram: iluminação, sonoplastia, figurino, maquiagem, cenário, atuação, expressão corporal e vocal, ritmo, texto posto e impostado, espaço físico do teatro, tempo e ação.

O espetáculo acontece em palco italiano²⁴, no qual vemos como cenário uma mesa cinza com três gavetas, lembrando um móvel de consultório médico. Um microfone de pedestal está posicionado em frente à mesa e, atrás dessa mesa, há um telão branco (ciclorama) de projeção. No chão, em frente ao móvel e abaixo do pedestal, há um tapete preto.

²⁴ O palco italiano é o tipo mais popular do mundo. Possui um arco de proscênio na frente do palco, através do qual a plateia assiste ao espetáculo. Toda a ação desenvolve-se atrás do arco e uma cortina pode ser usada para esconder o palco em caso de troca de cenário ou antes do início da peça. Seu formato tradicional é o retangular, fechado nos três lados, com uma quarta parede visível ao público frontal através da boca de cena (SOUZA; PEREIRA, 2006).



Fotografia 2 – Apresentação de *Escravagina* no Centro Cultural Teatro Guaíra, Festival de Teatro de Curitiba de 2014
Fonte: (MARTINS, 2014a).

Na fotografia acima, vemos o cenário da peça: um móvel, um microfone e um tapete.

A atriz utiliza diversos figurinos no espetáculo, e retira algumas das peças no decorrer do monólogo, até chegar ao final de *Escravagina* nua. Em um primeiro momento, a atriz usa sandálias de salto pretas, saia preta, avental branco com bolso, barba e chapéu com chifres. Após despir-se de alguns acessórios, vemos a atriz com as sandálias, cinta-liga preta, vestido de alça, acima do joelho, de couro e tule pretos e com a parte dos seios vazados, *pastiês* pretos em formato de estrelas e pulseira de couro preta.

O próximo figurino que aparece em cena é a composição citada anteriormente e mais uma capa branca transparente com plumas também brancas por cima da roupa. Aos poucos, e simbolicamente, a personagem despe-se do figurino e dos entraves impostos socialmente a essa personagem. Em um quarto momento ela aparece com as sandálias de salto pretas, cinta-liga preta, *short* preto, espécie de sutiã preto, com a parte dos seios vazados, um *pastiê* preto em formato de estrela apenas em um dos seios e pulseira de couro preta. Em uma modificação

posterior, a atriz tira o sutiã e o *short* e utiliza dois leques grandes de plumas brancas, sandálias de salto pretas e sem *pastiês*, calcinha preta de couro, com a parte das genitálias vazadas e pulseira de couro preta. A atriz termina a cena somente com as sandálias de salto pretas e pulseira de couro preta.

Na fotografia a seguir, vemos um dos figurinos utilizados pela atriz:



**Fotografia 3 – Apresentação de *Escravagina* no evento internacional SSEXBOXX²⁵, em São Paulo-SP, 2015
FONTE: (APRESENTAÇÃO..., 2015).**

A iluminação, segundo Pavis, tem a função de criar atmosferas e despertar sensações (2015, p. 179). O diretor ou encenador devem, então, criar uma dramaturgia da luz, ou seja, um desenho geral das intenções, sensações a serem

²⁵ SSEXBOXX - *Sexuality out of the box* é um projeto social multimídia que foi criado em 2011 a partir de uma web-série documental, com o intuito de discutir gênero e diversidade sexual, promovendo uma mudança social baseada em direitos humanos. Em novembro de 2015 aconteceu a 1ª Conferência Internacional [SSEXBOXX] em São Paulo-SP.

despertadas nos espectadores e atores, posicionamento de equipamentos, cores, recortes, combinações e sequências a serem seguidas a partir do mapa de luz. No caso de *Escravagina*, as cores mais utilizadas são o azul, vermelho e branco e, a partir do cruzamento dessas três, há a criação de outras cores. Relacionando texto, interpretação da atriz e demais elementos cênicos, podemos interpretar o vermelho como remetendo ao mal, ao profano, ao sexual, ao erótico e quente, em oposição ao uso do azul, que, nas cenas em que aparece, remete ao celestial, sublime, sagrado, ao bem, ao bom e ao frio. Já a luz branca é utilizada especialmente nas cenas em que a atriz fala ao microfone, como em show *stand-up*. As luzes brancas em foco na atriz também nos fazem pensar em momentos em que a narração se aproxima mais de fatos verdadeiros, mais próximos da realidade, mais claros (no sentido literal de claridade de luz e no sentido de clarear, sair da obscuridade). Em outras cenas de dublagem de canções e dança, as cores aparecem simultaneamente, como em um show musical.

A sonoplastia do espetáculo também cumpre a função de representar emoções, sensações, ideais, além de reforçar a iluminação, o cenário, as projeções, ou seja, os elementos não estão soltos, são pensados transversalmente para a cena. De acordo com Pavis (2015, p. 130), todo evento sonoro (vocal, instrumental, ruidoso), ou seja, tudo o que é audível na plateia e no palco é chamado de *música*. Aqui foram analisados apenas os sons produzidos no palco. A sonoplastia da peça apresenta principalmente ironia, erotismo, sensualidade e profanação. Canções que vão desde Madonna, Xuxa, Shirley Bassey, canção criada para o espetáculo até Caetano Veloso, além da sonoplastia instrumental que reafirma o texto, a ação e outros elementos de cena, como as projeções.

Com relação à atuação de Maite, vemos que se aproxima mais da performance, do *stand-up*, do que de uma interpretação mimética de um papel, que segue o tradicionalismo ocidental de representação realista, a partir da qual a plateia precisaria esquecer-se de estar em um teatro. Segundo Pavis, “o *performer*, diferentemente do ator, não representa um papel, age em seu próprio nome” (2015, p. 55). A atriz traz elementos que confundem ficção com fragmentos de sua própria vida, a ponto de não sabermos ao certo o que pertence à realidade e o que é inventado, exagerado ou aumentado. A relação que a atriz constrói entre palco e plateia é de aproximação, intimismo, e essa relação vai crescendo gradativamente e

conquistando a confiança da plateia aos poucos, de forma que haja momentos de interação espontânea do espectador, sem o estímulo da atriz.

A interpretação teatral varia de passagens como essas, de uma conversa intimista com a plateia, à atuação caricatural, como a da dublagem de canção de Shirley Bassey, passando por cenas de criticidade mesclada com drama, cenas mais cômicas (sendo o estilo mais utilizada no espetáculo) e até mesmo por performances, como a cena do leilão. Conseguimos afirmar que o espetáculo, intitulado no cartaz de divulgação e no texto teatral como *stand-up trans*, é uma comédia que traz cenas dramáticas e críticas, já que foram observados noventa e oito momentos de risos da plateia durante a peça, a partir da filmagem realizada no dia 04 de abril de 2015, durante o Festival de Teatro de Curitiba.

Para Pavis (2015, p. 18), a encenação é composta pelo texto posto e pelo texto impostado, sendo o primeiro aquele anterior à encenação, e o segundo, o texto tornado audível ou visível no palco. No caso de *Escravagina*, como já mencionado anteriormente, a encenação baseia-se em uma escrita não fixa, que passou por algumas alterações e mesmo o texto posto e impostado no palco altera conforme cada apresentação, visto que a atriz joga constantemente com a plateia, instigando-a a falar, subir ao palco, dar sugestões, comentar sobre si. Por isso, justamente, Pavis defende uma análise não textocentrista, mas que parta do texto escrito juntamente com o texto impostado, até mesmo porque, a partir dos anos 1880, com o surgimento da figura do encenador teatral, o texto escrito torna-se cada vez mais relativo e variável.

Relacionada à atuação está, indiscutivelmente, a expressão corporal e vocal da atriz em cena. Ambas as expressões buscam, na maioria do tempo de espetáculo, apresentar a atriz em estado confortável e próximo da plateia, atuando de forma natural, revelando e lembrando a todo o momento que a história apresentada parte de sua vida, mas acima de tudo trata-se de uma obra artística, de uma criação ficcional e que ali está a Maite Schneider interpretando a si mesma. Sobre a voz, Pavis (2015, p. 122) atesta que se deve analisá-la percebendo se está submetida a modas, se é forçada (para fazer-se ouvir), a frequência de pausa, a respiração e fôlego, a melodia da frase e os quadros rítmicos da palavra. Também o (a) pesquisador (a) se deve atentar para as produções vocais carregadas de emoção, porém não necessariamente codificadas por uma ação vocal, tais como gemidos, gritos, sussurros, choros ou risos. Sobre a expressão vocal da atriz

atestamos que a mesma não faz esforço para se ouvir, já que o espaço teatral não é grande²⁶ e usa-se constantemente o microfone, nem tampouco cria uma voz diferente da sua voz natural, a não ser no início do espetáculo, quando interpreta um personagem masculino e selvagem. Para Pavis, “paradoxalmente, é mais uma vez a tecnologia, a do microfone no caso, que melhor permite encontrar a dimensão corporal e pulsional do corpo” (2015, p. 126). A atriz alterna sua voz frequentemente, passando do sussurro, por gemidos de prazer, risos, falas em tom de raiva, até chegar ao grito final da libertação.

Quanto ao ritmo do espetáculo, “não é caso de mudança de velocidade, mas de acentuação, de percepção de momentos acentuados e não acentuados” (Ibid., p. 135), e o espetáculo traz desenhos rítmicos que variam do mais acentuado, com cenas como o momento em que a atriz briga, indigna-se com a violência de gênero, às cenas que pedem o silêncio, como a contemplação dos vídeos de vários orgasmos. Cenas que variam do humor, da gargalhada sobre o texto, sobre o sexo, até o momento sério, silencioso e sobre problemas enfrentados pela atriz. Essas nuances fazem com que a peça não se torne monótona e cansativa, mas prenda a atenção da plateia a todo momento, e que a duração de aproximadamente uma hora e quarenta minutos não seja sentida.

Espaço, tempo e ação são elementos, segundo o autor (2015, p. 139), que, na análise dos espetáculos, devem ser percebidos juntos, na sua interação. Em *Escravagina*, o tempo manifesta-se de maneira visível no espaço, apresentando o tempo objetivo exterior (mensurável, matemático, do calendário) e o tempo subjetivo interior (nesse caso, o da perspectiva da pesquisadora, não de outro espectador). O espaço situa-se onde a ação acontece e desenrola-se com uma determinada duração. Aqui citaremos somente o espaço objetivo externo, aquele referente ao lugar teatral (prédio e sua arquitetura), ao espaço cênico (lugar onde estão atores e pessoal técnico) e ao espaço liminar (que marca a separação palco-plateia). No caso de *Escravagina*, a ação acontece em um palco estilo italiano, no teatro Miniauditório Glauco Flores de Sá Brito, localizado na rua Amintas de Barros, no centro de Curitiba, com capacidade para 104 espectadores. A partir do vídeo analisado, vemos que atriz não ultrapassa a linha divisória da quarta parede do

²⁶ O teatro possui 104 lugares na plateia. As dimensões da boca de cena são 5,22m x 3,03m. O palco possui profundidade de 4,00m (da boca de cena à parede de fundo); largura de 8,42m (de parede a parede); proscênio com 8,45m x 1,75m x 3,65m de altura.

palco, indo ao máximo até o proscênio. Já no espetáculo assistido *in loco*, a atriz percorre pelo espaço da plateia, enquanto a equipe técnica (iluminador, sonoplasta e diretor) ficam no espaço da cabine, na parte de trás dos espectadores.

A maquiagem utilizada em cena é composta, na primeira cena, de *pancake* de cor natural do rosto da atriz, para retirar o brilho do rosto, lápis preto nos olhos, ressaltando o olhar e uma barba postiça, que logo é retirada, aparecendo apenas a maquiagem que ressalta os traços naturais do rosto de Maite.

A fotografia a seguir revela um dos figurinos e uma das maquiagens utilizados em cena:



**Fotografia 4 – Maite Schneider em *Escravagina*. Curitiba-PR, 2014
Fonte: (MARTINS, 2014b).**

O formato de separação palco-plateia é igualmente rompido, auxiliando na hibridização dos recursos cênicos. O público é convidado a interagir com a atriz a todo momento, tendo o seu ápice com o leilão – em que o espectador é convidado inclusive a tocar o corpo da atriz, caso sintá-se interessado. Outro fato que confirma o formato não convencional do espetáculo é o uso do meio digital, não somente para

a divulgação do trabalho, mas também como forma coletiva²⁷ de levantamento de fundos para sua montagem.

Sendo assim, *Escravagina* contém alguns dos elementos pertencentes ao teatro pós-moderno²⁸, tanto quanto à forma como ao conteúdo. A peça apresenta um misto de *stand-up*, comédia e performance no palco. Essa tendência não é novidade no teatro, já que artistas como os do grupo *Fluxus*²⁹ traziam em seus trabalhos o cruzamento com outras linguagens, como a das artes visuais, a do vídeo e a da dança. *Escravagina* apresenta-se no programa de divulgação como um “*stand-up trans*” e traz em sua encenação vídeos, improvisação, texto decorado e performance.

Segundo Beatriz Sarlo, “‘hibridização’, ‘mestiçagem’, ‘reciclagem’, ‘mescla’” (SARLO, 1997, p. 101) são as palavras que melhor caracterizam esse movimento de cultura popular, em que não há mais linhas tão demarcadas separando as tradições. Ainda para Sarlo, “o racha das tradições tem seu efeito liberador, democrático e laico” (Ibid., p. 102) e, nesse sentido, em *Escravagina*, vemos que o diluir das tradições contribui para a entrada e discussão de temas pertencentes a grupos minoritários, como o de transexuais. Proveniente das artes de vanguarda europeias, essa característica de racha de regras e autoridades implicou em um deslocamento de fronteiras fixas, de maneira a permitir aos artistas ultrapassarem “as identidades cristalizadas e os velhos preconceitos” (Ibid., p. 103); ou ainda, a arte permitiu-se passear do sublime ao *kitsch*³⁰ com mais facilidade.

Esse movimento, já apontado por Walter Benjamin (2013) e retomado por Sarlo, de dessacralização da arte, permite que a obra perca seu valor de culto individual para cada vez mais ser acessada por um grupo maior de pessoas. Um dos

²⁷ O *crowdfunding* (financiamento coletivo) consiste em obter capital para interesses coletivos através de diversas formas de contribuição, geralmente realizada online. O espetáculo foi realizado a partir de levantamento de fundos (em torno de R\$ 26.000,00, financiado por 251 pessoas) em site, no prazo de quarenta dias, tendo finalizada a arrecadação em novembro de 2014. Os valores colaborados iam de R\$10,00 a R\$1.000,00 e, caso houvesse alguém que quisesse pagar na íntegra o *crowdfunding*, a pessoa poderia escolher qualquer local do corpo da atriz para tatuar o desenho que desejasse.

²⁸ O termo “teatro pós-moderno” surge a partir dos anos 1970 como ideia de um teatro plurimidiático, que se apropriasse das novas tecnologias e convergisse em outras áreas artísticas, como o cinema; voltado mais para o gestual do que para o texto; não linear; teatro como processo; ambíguo e heterogêneo. (GUENZBURGUER, 2011).

²⁹ O grupo *Fluxus* surgiu nos anos 1960 propondo o hibridismo das linguagens artísticas (dança, artes visuais, teatro, música, poesia, vídeo, fotografia etc.), utilizando-se de performances e happenings, e pensando num movimento de rompimento com regras e institucionalização artísticas. Manteve seus trabalhos até os anos 1970. (FLUXUS, 2017).

³⁰ O termo “kitsch” refere-se a uma “arte do mau gosto”, a um movimento de mescla de referências artísticas. Surge em Munique, por volta de 1860, significando “fazer móveis novos com velhos” (MOLES, 1975, p. 10).

momentos em que *Escravagina* perde seu status de arte sacra, conforme a definição de Benjamin, é quando o vídeo do espetáculo fica disponível para *download* na internet. Do mesmo modo, o espectador tem a permissão para filmar e fotografar a peça inteira: “Se você não gostar, não gosta, se quiser fotografar, fotografa, se quiser gravar vídeo, grava. Não tem nada que seja não permitido, né?” (SCHNEIDER, 2015, p. 7). Para o autor, não só a arte está mais dessacralizada como também os valores tradicionais atribuídos a uma obra estão em decadência e a “autoridade dos especialistas está ferida para sempre” (BENJAMIN, 2013, p. 152).

Na arte ocidental, um desses valores refere-se ao conceito de *beleza* que, desde o movimento clássico no teatro, foi ligado ao ideal de Harmonia, ou seja, ao Gracioso, ao Belo e ao Sublime (SUASSUNA, 1972, p. 107). Porém, desde o início do século XX, a partir das vanguardas artísticas, essas características vêm sendo cada vez mais contrariadas e questionadas, como, por exemplo, no trabalho de Cesar Almeida, que há cerca de trinta anos vem desenvolvendo na cidade de Curitiba um teatro *kitsch* e *queer*, e com *Escravagina* propõe-se a discutir sobre a temática do corpo, abordando questões sobre cisgênero³¹ e heteronormatividade³², ou ainda sobre o ideal “Bundchiano”³³ de corpo exigido pela sociedade. No que diz respeito à teoria *queer*, nascida nos anos 1980, ela foi fortemente influenciada pela teoria de Michel Foucault e estuda a identificação de gênero e orientação sexual como pertencentes a uma construção social, ampliando a ideia binária de homem e mulher ou masculino e feminino, ou seja, aceita a existência de múltiplas identidades (BUTLER, 2016, p. 26).

A peça de Almeida questiona, dentre outros assuntos, o conceito de belo no corpo, construção culturalmente imposta, além de ampliar as discussões sobre as sexualidades, sobre a ideia construída do que é considerado normal. *Escravagina* trata de repensar sobre o que é beleza e de como os conceitos históricos de belo e

³¹ Segundo Jesus (2012, p. 10), cisgêneros ou cis são “as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído ao nascimento”. As pessoas não cisgêneros são aquelas que não se identificam com o gênero atribuído ao seu corpo biológico, e são chamadas de transexuais ou transgêneros.

³² Heteronormatividade ou heterossexualidade compulsória é a “crença na heterossexualidade como característica do ser humano ‘normal’. Desse modo, qualquer pessoa que saia desse padrão é considerada fora da norma, o que justificaria sua marginalização.” (JESUS, 2012, p. 29).

³³ Referência à imagem da brasileira Gisele Bündchen. No texto de *Escravagina* também há uma citação sobre a modelo: “Mas isso não é coisa que se diga, falemos de flores, falemos da beleza, pois seres monstruosos não faltam para nos assustar a cada esquina, e a coitada da beleza está cada vez mais rara, por isso custa tanto o cachê de uma Gisele Bündchen.” (ALMEIDA, 2014b, p. 4).

feito detêm significados cambiáveis de acordo com a época em que se inserem, além de entendê-los como relativos, relacionáveis e coexistentes.



Figura 5 – Aquarela 3
Fonte: (MARQUES, 2015c).

2. TRANS(FORMAR), TRANS(PASSAR) – VIVE LA DECADENCE

2.1 ARTES DE TRANS(MUTAÇÃO)

O espetáculo aqui investigado compõe-se esteticamente como parte de um processo histórico, social e artístico, que se iniciou no século XX (CANTON, 2008, p.18), e procurava romper consideravelmente com o binarismo e homogeneidade da obra, derivado da maneira como se estabeleceu o meio de produção e exposição das artes em seus séculos antecessores, já que mescla temáticas, tecnologias adotadas na cena e gêneros artísticos, tais como os de *Escravagina: stand-up*, performance, comédia e drama.

Os espaços, suportes, materiais e formas tradicionais do teatro, desde o Renascimento Cultural e com a consolidação do modelo burguês de organização social e espacial, passaram a segregar o espaço destinado a apreciação artística, criando um modelo, no teatro, que separava público e espectador, artista e obra, produção e apreciação, frutos de uma arte burguesa destinada às elites (ROUBINE, 1998, p. 19). Essa forma de organização da arte e, especialmente do teatro, de divisão clara entre palco e plateia, criador da obra e receptor dela, por exemplo, contrapunha-se a outras movimentações eminentemente populares, como a Comédia Dell'arte, nas quais a organização espacial, as participações de diferentes classes sociais nos eventos teatrais eram realizadas de maneira mais efetiva. Ou seja, atores estavam mais próximos da plateia, interagem com ela e dela aproveitavam as improvisações para a criação da cena. Algumas apresentações dos cômicos Dell'arte aconteciam nas ruas e outras dentro das cortes, porém, mesmo assim, não havia tanto o interesse em separar o erudito do popular, como o teatro culto das elites.

Nessa forma separatista de organizar a obra de arte, cuja representação máxima é o Teatro Clássico Francês do século XVII, há uma intenção de divisão dos espaços urbanos criados entre a elite e o marginalizado e entre o culto e o popular. O campo das artes dividia-se em linguagens isoladas, que ocorriam em espaços específicos, como o edifício teatral (destinado a apresentações de música, de dança ou teatro), a biblioteca ou livraria (na qual poderia existir ou expor obras literárias) e a galeria de arte (destinada à exposição de obras de artes visuais). Sendo assim, o

público que tinha acesso às obras era limitado e as linguagens artísticas pouco se misturavam entre si.

Dessa maneira, para Canclini (2013), as artes encontravam-se em um binarismo que dividia o erudito do popular. O popular ocorria em festas e manifestações voluntárias de artes, que já ocupavam diferentes formas de manifestações não sacralizadas das artes. O erudito, por outro lado, era destinado a poucos, objeto de um grupo maior de pessoas “frequentemente mais interessado no valor econômico do investimento do que nos valores estéticos” (CANCLINI, 2013, p. 57). O acesso a esses museus, galerias, festivais e bienais de arte e às obras artísticas, dava-se, pois, apenas àqueles que detinham condições econômicas, à alta elite burguesa que utilizava a participação em eventos artísticos, segregados por edifícios que lhe limitavam o espaço, como uma forma de reforçar as distâncias sociais e econômicas, sacralizando a arte e os espaços de sua produção.

Porém, nos últimos anos do século XIX ocorreram alguns fenômenos artísticos que reformularam as artes, aumentaram a hibridação entre as áreas e repensaram os modos de produção e os suportes utilizados nas obras: o surgimento da fotografia e do cinema. Além disso, no caso do teatro, Roubine (1998, p. 19) aponta outros dois fenômenos de importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral: em primeiro lugar, o apagamento da noção das fronteiras, em segundo, os recursos da iluminação elétrica. Se a pintura enfrentava questionamentos diante do surgimento da fotografia, o mesmo ocorria com o teatro com o surgimento do cinema; era necessário reformulá-lo, recriá-lo. O teatro teve que redefinir “não apenas uma orientação estética, mas a sua própria identidade e finalidade.” (ROUBINE, 1998, p. 27).

Com esses novos recursos, o espaço teatral é repensado além do palco italiano e ocorre uma modificação no espectador com relação ao seu posicionamento, antes estático. Novos cenários são então planejados e um teatro mais popular, feito para as massas, com criação mais coletiva e com texto mais flexível e livre, começa a se desenvolver. Katia Canton (2008, p.17) aponta que o espaço artístico, principalmente após vanguardas, é repensado com menos acúmulo de obras, com o uso de espaços mais brancos e diferentes daqueles do museu e das galerias para a realização dos trabalhos. Ou seja, conforme as tecnologias artísticas aprimoram-se, a divisão entre as áreas diminui, bem como entre a divisão

do culto e do popular, a partir da qual as obras pluralizam-se e as possibilidades de criação dos artistas aumentam.

Contudo, Santaella (2003a, p. 52) ressalta que, a partir do século XIX, também com o advento da cultura das massas, de reprodução técnica do jornal, foto, cinema e com os meios eletrônicos de difusão (rádio e televisão), uma nova concepção de artes começa a esfacelar a polaridade popular versus erudito: “disso resultam cruzamentos culturais em que o tradicional e o moderno, o artesanal e o industrial mesclam-se em tecidos híbridos e voláteis próprios das culturas urbanas” (Ibid., p. 52).

Também com o desenvolvimento das culturas de massas, a arte e os espaços artísticos apresentam uma nova concepção, já que os binarismos e as fronteiras entre linguagens relativizam-se. Para Canclini, “a cultura urbana é reestruturada ao ceder o protagonismo do espaço público às tecnologias eletrônicas e mídias.” (2013, p. 290).

Este mesmo autor, desde a década de 1990, utiliza-se do termo “hibridação” para repensar a modernização (em andamento) como processo heterogêneo, principalmente no que diz respeito aos movimentos populares da América Latina – mais especificamente da Argentina, do Brasil e do México – em comparação com alguns países da Europa e EUA:

Um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. Talvez a questão decisiva não seja estabelecer qual desses conceitos abrange mais e é mais fecundo, mas, sim, como continuar a construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, convivível em meio a suas diferenças, e aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se. (Ibid., p. 39)

Esses movimentos citados por Canclini referem-se à transição e interseção do tradicional, do moderno, do culto, do popular e do massivo. A cultura das massas facilitou não só a diminuição das barreiras entre erudito e popular, através da expansão dos meios eletrônicos de difusão, mas também possibilitou que a era seguinte, a das mídias, reduzisse ainda fronteiras entre espaço e tempo por meio da teleinformática e do vídeo. A partir da década de 70 iniciou-se um

[...] processo progressivo de convivência da televisão com o ininterrupto surgimento de novas máquinas, equipamentos e produtos midiáticos que apresentam uma lógica distinta daquela que é exibida pelos meios de

massa: máquinas de xerox, a distribuição universal de máquinas de fax, videocassete, videogames, segmentação das revistas e programas de rádio para públicos específicos, TV a cabo etc. (SANTAELLA, 2003a, p. 80).

A comunicação e as artes tornam-se ubíquas e mais interativas do que anteriormente, conferindo um papel cada vez mais ativo ao espectador. Essas obras híbridas, segundo Santaella (2003a, p. 52), fazem repensar a maneira de “ler-se” arte, além de produzir-se. Aqui o espectador não consegue identificar linearidade, sequência certa de onde começa e onde termina um trabalho artístico.

Essas discussões permeiam, desde a Revolução Industrial, o campo artístico da literatura, do cinema e das artes visuais, além das áreas médicas e biológicas. Alguns desses exemplos podem ser encontrados nas ficções *Frankenstein* (1819), de Mary Shelley, *O Médico e o Monstro* (1886), *A ilha do Dr. Moreau* (1896), no conto de Edgar Allan Poe *O homem que foi feito* (1839), nos filmes *Metropolis* (1926), de Fritz Lang, *O dia que a Terra parou* (1951), de Robert Wise e *THX 1138* (1971), de George Lucas, e na artemídia³⁴, com artistas como Eduardo Kac, Stelarc, Karl Sims, Jeffrey Shaw, John Cage, Orlan, Diana Domingues e José Wagner Garcia, para citar alguns exemplos.

Essa perspectiva da não linearidade (tanto de tempo, espaço, texto e ação) influencia diretamente as narrativas artísticas, bem como a produção e utilização de outras formas para criação e/ou exposição das artes. Deparar-se com esses trabalhos artísticos híbridos, heterogêneos e múltiplos permite-nos olharmos de maneira ampla e aberta para a obra, porém, por outro lado, faz com que a investigação flua em campo mais flexível, em que as denominações artísticas são mais abertas e mescladas.

O espetáculo investigado nesta pesquisa foi compreendido como teatro performático, contemporâneo, em que os interesses são em relação ao teatro tradicional: a proximidade entre atores e público, apresentação de temáticas como sexualidade, o uso de espaços não convencionais, texto fragmentado e o processo colaborativo.

³⁴ Derivada da expressão inglesa *Media Art*, designa formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral. “São ações efêmeras e desmaterializadas, obras em processo, construídas coletivamente, que conseguem, muitas vezes, a árdua tarefa de conciliar o circuito da arte ao ambiente das mídias e das tecnologias informacionais. São criações que se manifestam no embate direto com o tempo ubíquo do ciberespaço, gerando estratégias que subvertem, recriam, ampliam e desconstróem o sentido muitas vezes previsto pelo contexto digital.” (ARANTES, Priscila. Arte e mídia no Brasil: perspectivas da estética digital. **ARS**, São Paulo, vol.3, p. 52-65, n.6, 2005).

Para Cohen (2002, p. 27), a performance é entendida como linguagem que rompe com estéticas, padrões e formas tradicionais, repensando o espaço em que acontece e sua relação com o público. Canton (2008, p. 15), por sua vez, apresenta a ideia de “narrativas enviesadas” para definir o texto dentro das poéticas contemporâneas artísticas. Para a autora, essas narrativas ainda contam histórias, mas de forma não linear, através de tempos fragmentados, sobreposições, deslocamentos e repetições.

A peça *Escravagina* brinca com o espectador ao retirá-lo do seu estado de conforto em uma sequência não linear, na qual diversos assuntos são encenados, sem necessariamente apresentarem uma lógica de começo, meio e fim artísticos tradicionais. Mesmo que a peça ocorra em um local tradicional de teatro, de divisão palco-plateia, a produção do espetáculo e, conseqüentemente, a recepção do espectador é modificada, já que a atriz trabalha com a interação da plateia, tendo como um dos momentos mais provocativos a cena do leilão (a ser comentada posteriormente), na qual o espectador, como já mencionado, sobe ao palco para interagir com Maite.

Outro momento de interação atriz-plateia que rompe com o padrão cênico teatral da quarta parede é quando Maite pede ao técnico de luz que a ilumine e que faça o mesmo com a plateia. Tanto a exposição e a aproximação do corpo da atriz com seu público quanto a exposição do próprio público no seu “ato de *voyeurismo*” desestabilizam quem vê e quem é visto, pois os removem de um estado de conforto, em que assistiam silenciosamente e discretamente ao espetáculo. Vale lembrar, também, que na cena do leilão quem é visto pela plateia é o espectador que sobe ao palco e não a atriz, quem, nesse momento, se posiciona de costas, ou seja, os papéis de atriz e espectador são invertidos. Como ressalta Maite, “é que o, a pessoa que ganha o leilão, na verdade se torna a pessoa que está sendo objeto da verificação, porque eu fico daí de costas pro público em cima de uma mesa, e o público fica vendo a reação daquela pessoa ao me ver” (SCHNEIDER, 2015, p. 14).

Esse tipo de teatro é reflexo dos modos de produção, percepção e recepção artística advindos com a reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2013), pós-fotografia e cinema, ou ainda com a antiarte de Duchamp, em que suportes e materiais artísticos são repensados e a própria linearidade das narrativas é posta em questão. Além disso, novos espaços são pensados para a arte, para além de museus e galerias.

Marcel Duchamp (1887-1968) afirmava que tudo poderia ser usado como obra de arte, inclusive o próprio corpo, como fez ao raspar a cabeça em formato de estrela. Misturando elementos cotidianos, como o famoso mictório exposto na galeria, Duchamp³⁵ procurava dessacralizar a ideia de arte e, assim, do espaço artístico como um local a boas formas e destinado às elites. Além de Duchamp, também Jackson Pollock (1912-1956) inovou a pintura ao utilizar a tela no chão e usar todo o seu corpo, em uma dança ritualística, para pintar. Novamente, esse artista faz uma inversão tradicional do sentido de produção de obra e do espaço de sua exibição, tornando híbridos tanto as linguagens quanto o seu espaço de exposição.³⁶

A arte também reinventa-se com o grupo *Fluxus*, que se utilizava do *happening* para mesclar diferentes linguagens artísticas, com foco nos movimentos corporais e na gestualidade. Esse movimento artístico desconstrói a ideia de arte pura e propõe realizar seus trabalhos em espaços artísticos não convencionais³⁷. Surge, ainda na década de 1960, o videoarte que hibridiza diversas linguagens (vídeo, fotografia, performance, *happenings*, instalações, etc.), propondo o uso não comercial do vídeo. Exemplos de artistas que representaram esse movimento são Nam June Paik e, novamente, o grupo *Fluxus*.

Já na década de 1970, o movimento de performance popularizou-se como modalidade interdisciplinar que combinou artes visuais, vídeo, teatro e poesia. Além da combinação de elementos variados, ela acontece em diversos formatos organizados em ambientes fechados ou abertos, públicos ou privados.³⁸

Na *Body Art*, ou na “Arte do Corpo”, as produções utilizam-se mais das artes visuais e o corpo do artista é sua tela para representação dos trabalhos, como exemplo temos a artista francesa Orlan, que se submeteu, desde a década de 1990, a cirurgias plásticas que reconstruíram seu rosto para parecer com figuras femininas

³⁵ MARCEL Duchamp. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9040/marcel-duchamp>>. Acesso em: 22 de Jun. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

³⁶ ACTION Painting. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo350/action-painting>>. Acesso em: 22 de Jun. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

³⁷ FLUXUS . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em: 22 de Jun. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

³⁸ PERFORMANCE . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3646/performance>>. Acesso em: 22 de Jun. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

como *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, e *Vênus*, de Boticelli. Arantes (2005, p. 134) aponta a Bioarte (ou arte transgênica) como uma das áreas que colocam o corpo em discussão nas artes, pois esse movimento caracteriza-se pelo cruzamento entre biologia e seres vivos com expressões artísticas. Um desses exemplos é Eduardo Kac, quem em 2000 utilizou-se de engenharia genética para introduzir genes fluorescentes em uma coelha, a qual, ao ficar exposta em luz azul, emite luz verde brilhante.

Podemos citar ainda a arte computacional, que, a partir da década de 1950, com o desenvolvimento do primeiro computador de porte eletrônico, o *Eniac*, deu início à união da informática com as artes. Segundo Arantes (ANO, p. 62), conseqüentemente se desenvolve a arte interativa, já que as barreiras entre espectador e obra diminuem.

Esses variados exemplos de arte, importantes referências para as produções artísticas contemporâneas teatrais, dão a noção direta entre hibridização e constituição de novos espaços, caminhos, formas e suportes para a construção e apresentação da obra. Por isso, a hibridização provinda de uma nova maneira de relacionar-se com o mundo é iniciada, conforme Harvey (apud HALL, 2005), já no legado dos movimentos modernistas do final do século XIX e início do século XX.

2.2 TÉCNICA E TECNOLOGIA DO ESPETÁCULO TEATRAL

A arte teatral ocidental fez uso de diversas técnicas e tecnologias desde o marco de seu surgimento na Grécia Antiga. De acordo com Isaacsson (2011, p. 10), os diversos avanços científicos e a criação de tecnologias sempre interferiram na maneira de produção e na execução do espetáculo teatral. No teatro grego, por exemplo, máquinas que moviam e levantavam altares de deuses, executados por polias e cordas, ficaram conhecidas como *Deus ex machina*. Na Comédia Dell'arte, os artistas utilizavam aparatos para produção de efeitos na cena, como palcos móveis levados para diversos lugares em cima de carroças, além das máscaras, artefato criado para representar os tipos fixos de personagens italianos da época. Mas é no final do século XIX, com o advento da eletricidade, segundo Isaacsson, que “a relação entre arte e ciência se estreita, pois significativas são as

transformações promovidas no âmbito da prática teatral graças ao emprego da luz elétrica, por volta de 1880” (Ibid., p. 10).

Para compreender melhor o que são técnicas e tecnologias teatrais faz-se importante conceituar os termos, já que não se limitam apenas ao universo do digital, além de relacioná-los com questões de ordem social e política. O primeiro conceito, de tecnologia, é apresentado a partir de Baumgarten e Holzmann (2011), os autores definem o termo como uma “atividade socialmente organizada, baseada em planos e de caráter essencialmente prático”, ou seja, está voltada para a facilitação de atividades em meio social, “obtidas por meio de distintos métodos, a partir de objetivos definidos e com finalidades práticas” (BAUMGARTEN; HOLZMANN, 2011, p. 391). Visão correspondente é apresentada por Pinto (2005), que concorda que o ser humano inventa e fabrica a partir de necessidades, a fim de resolver as contradições com a realidade, e que os avanços tecnológicos estão relacionados com o processo de desenvolvimento das forças produtivas da sociedade, sendo a principal delas o trabalho humano. Isso se dá, segundo o autor, porque o ser humano seria a espécie com mais dificuldades para se adaptar ao meio em que vive, tendo, assim, a necessidade de dominá-lo, colocar as forças naturais a serviço do homem, tornando o mundo um ambiente menos hostil e mais dominado. E essa dominação das técnicas e criação de tecnologias apenas se dá com seres humanos, tendo em vista que somente eles possuem a linguagem, são capazes de abstrair e têm o ato intencional de transformação no ambiente e “de criar a cultura em estado social”. (PINTO, 2005, p. 76).

Feenberg (1999) também aborda a tecnologia pensada em relação à sociedade e discute a sua não neutralidade e as questões de poder e democratização envolvidas nela. Para o autor, a tecnologia dos dois últimos séculos expandiu o círculo democrático, assim como as intervenções e reivindicações de grupos fazem repensar e transformar a tecnologia. No caso das modificações corporais transexuais, aumentaram o acesso às cirurgias, às consultas e acompanhamentos médicos³⁹. Quanto mais democrática for a produção tecnológica, maior será o seu uso e a sua distribuição. Para Feenberg (1999, p. vii) é importante

³⁹ Embora ainda de maneira lenta, os procedimentos cirúrgicos de redesignação sexual e acompanhamento psicológico têm aumentado no Brasil, como revela a própria atriz Maite Schneider em entrevista para o site Globo.com. Desde 2008, o Sistema Único de Saúde tem realizado cirurgias de transexualização e, até o ano de 2014, realizou 6.724 procedimentos ambulatoriais e 243 procedimentos cirúrgicos (DIONÍSIO, 2015).

que se reconheçam essas posições subordinadas nos sistemas técnicos e que as tornemos menos dominantes, pois as decisões tecnológicas afetam cada vez mais a vida social e têm óbvios impactos políticos.

Para o autor (1999, p. vii), a tecnologia reverbera em diferentes níveis: econômico, político, religioso e cultural, sem contarmos com o impacto ambiental, que tem sido alvo de discussões relacionadas às tecnologias, pois perdemos cada vez mais de vista o que é sacrificado na mobilização de seres humanos e recursos para fins tecnológicos. Feenberg (2002, p. 5) defende que os problemas relacionados à degradação do trabalho, educação e meio ambiente não estão enraizados na tecnologia por si só, mas nos valores antidemocráticos que os governos tecnológicos desenvolvem, e que a mudança fundamental requer uma transformação democrática da tecnologia. O autor ainda considera (FEENBERG, 2002, p. 13) que existam duas perspectivas, a Teoria instrumental, de acordo com a qual as tecnologias são “ferramentas” que estão prontas para servir aos propósitos de seus usuários e são neutras, e a Teoria substantiva, que nega a neutralidade, pois a tecnologia não é somente um meio, mas um ambiente e um modo de vida.

De maneira geral, podemos dizer que o teatro envolve globalmente uma conexão entre técnica e tecnologia. Isso porque se encontra em todos os processos de construção de um espetáculo, a partir dos conceitos anteriormente apresentados, técnicas e tecnologias envolvidas. Um boneco no Teatro de Animação, uma máscara, o cenário e o figurino, a iluminação da cena, os sons utilizados, enfim, todos os instrumentos que facilitam a interpretação do ator e que foram criados dentro de um determinado contexto histórico-social, com objetivos específicos e finalidades, podem ser chamados de tecnologia. Já a técnica teatral está relacionada com o *modo* de executar determinada ação, o *caminho* usado para chegar à tecnologia, como, por exemplo, a técnica de utilização da máscara de Commedia Dell'arte, cujo uso requer determinadas habilidades do ator (de respiração, de olhar, de movimentação de cabeça), ou seja, é preciso seguir certos caminhos para interpretar com esse objeto.

A partir do século XIX, ocorreram diversas transformações tecnológicas que iriam influenciar a arte em seu modo de pensar e fazer. A convergência entre arte e a tecnologia, como já mencionado, potencializa a produção artística. O surgimento da figura do encenador e da invenção da eletricidade transformam os modos de fazer teatral e as temáticas em cena. Tentativas de escapar da representação

ilusionista, da qual o naturalismo faz uso, fizeram surgir correntes teatrais como a simbolista, buscando a multipolaridade e assumindo e explorando os recursos da teatralidade (ROUBINE, 1998).

As condições para uma transformação cênica estavam reunidas: recusa de teorias, recusa de modelos antigos e a iluminação elétrica. Os limites entre as áreas artísticas também se esfacelam, pois, “a partir dos anos 1860 as teorias e práticas teatrais não podem mais ficar circunscritas dentro de limites geográficos, nem ser adequadamente explicadas por uma tradição nacional” (ROUBINE, 1998, p. 19). Nesse sentido, vemos confluir, por exemplo, a pintura com o teatro, já que com a teoria simbolista o pintor entra em cena com seu cavalete.

Para Isaacsson (2008), essas inovações tecnológicas da cena teatral, surgidas principalmente no final do século XIX com a eletricidade, modificam não somente o espaço cênico, como também transformam os modos de atuar em cena. O corpo cênico já não é só orgânico, segundo a autora, mas um múltiplo corpo atravessado por tecnologias, que criam um corpo híbrido de organicidade e artificialidade. A autora afirma que

[n]a interação com as tecnologias de imagem, o ator ou bailarino se coloca, diante do espectador, possuindo não “um” corpo, mas encarnando sua existência em ‘muitos’ corpos distintos. Ele ultrapassa as fronteiras próprias do seu limite orgânico. Ele opera uma multiplicação de seu modo de existir. Assim, o corpo não se encontra ‘dilatado’, mas desterritorializado. (ISAACSSON, 2008, p. 5).

Essa interação entre corpo e tecnologia aparece frequentemente em *Escravagina*, como, por exemplo, na 20ª cena do espetáculo (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 37min6) em que a atriz interage com as projeções da tela de fundo do palco, dialogando, criticando e brigando com falas de políticos brasileiros que criticam pessoas da comunidade LGBT. As falas foram encaixadas no meio das falas das projeções, criando uma relação híbrida entre corpo presente e corpo digital da projeção. O corpo digital torna-se personagem pertencente ao espetáculo, ao interagir com a presença da atriz. A imagem da projeção dos políticos não é apenas vídeo, é também ator, um híbrido de atuação digital-presencial.

Isaacsson (2011) afirma que esse teatro que hibridiza imagens digitais, virtuais, através de vídeos, televisores, computadores ou outros aparelhos com a presença ao vivo do ator/atriz, é um teatro multimídia, “no qual a imagem dos corpos

reais convive sobre a cena com a imagem tecnológica em favor da teatralidade” (2011, p. 21). E essa articulação em cena da presença física dos corpos com a presença das imagens virtuais interroga o olhar do espectador (a), segundo a autora, que vê os limites entre virtual e real serem borrados ou destacando as diferenças entre as mídias.

Essa junção das linguagens motiva artistas a repensarem sobre o papel da arte na sociedade e em seus modos de produção. Na década de 60, os movimentos feministas, por exemplo, começam a ser assunto de interesse de artistas e teóricas como Betty Friedan, Mary Wollstonecraft, Carolee Schneemann, Judy Chicago, Barbara Kruger, Sarah Charlesworth, Cindy Scherman (DINIZ, 2009, p. 1541-1555), e ainda no Brasil Diana Domingues e Simone Michelin (OSTHOFF, 2003, p. 417).

Já entre os anos 1970 e 1990, o teatro começa a reformular-se a partir da obra *Teatro Pós-Dramático*, de 1999, de Hans-Thies Lehmann, que problematiza os processos artísticos multifacetados. Para o autor, com a aproximação entre a dramaturgia e a encenação, modificam-se as formas de encenar os textos no teatro contemporâneo, provocando mudanças que o aproximam mais das estruturas processuais da performance e que se afastam das regras do drama. Segundo Lehmann (2006, p.61), o teatro começa a repensar a teatralidade a partir de 1900, com o pós-cinema, já que este último cumpre melhor com a função de imitação da vida, da realidade, do que o teatro. Outro fato importante é o já comentado teatro simbolista, especialmente com Maurice Maeterlinck, com sua representação antiaristotélica, na qual o foco não é a ação, mas a situação. Esse teatro pós-cinema começa a desvencilhar-se do drama e a quebrar a ilusão da realidade, e são justamente essas as linhas divisórias entre o teatro dramático e o pós-dramático. Quando os meios teatrais equivalem-se à importância do texto ou quando é possível um teatro não textual é que podemos falar num teatro pós-dramático (LEHMANN, 2006, p.4).

Pensar em um teatro em que o texto não está no centro é assumir outros recursos e elementos de cena como relevantes. Sendo assim, o teatro coloca importância para tecnologias como microfones, telas de projeções, vídeos, áudios e outros aparatos, a fim de repensar a teatralidade e minimizar o textocentrismo. Para entender o processo de união dessas áreas, Santaella (2003b, p. 31) investiga o interesse dos artistas pelas pesquisas científicas, aparelhos digitais e tecnológicos e pelas próprias discussões sobre o assunto que aumentam e tornam-se relevantes no

século XXI. Alguns exemplos de artistas brasileiros que trabalham na intersecção da tecnologia com o teatro são Gerald Thomas, Enrique Diaz, Felipe Hirsch, Otávio Donasci, o Grupo Fila7 e Renato Cohen. O último artista, por exemplo, transita por várias fronteiras, desde a multimídia, instalações, teatro, dança até as artes plásticas.

Porém, juntamente com essas obras que inseriram diversas tecnologias, o discurso maniqueísta acerca desses possíveis avanços tecnológicos povoou a mente de muitos, criando, de um lado tecnofóbico, posicionamentos inquisidores e um medo exacerbado do que poderiam causar os avanços, e de outro, uma tecnolatria, ou seja, uma supervalorização da tecnologia, previsões apenas otimistas e uma perspectiva totalmente deslumbrada diante dos feitos humanos. Conforme revela Bento Silva (1999), “a atitude de tecnofobia é manifestada no medo e na recusa da tecnologia, encara os novos meios como instrumentos de influência maléfica pelos seus efeitos destrutivos na educação e nos costumes, no empobrecimento e descaracterização da cultura” (SILVA, 1999, p. 74). Do outro lado o autor afirma estar a tecnolatria, que “manifestada pela idolatria da tecnologia, encara os novos meios como instrumentos eficazes (libertadores) do progresso humano, capazes de acelerar a difusão eficiente da educação, da cultura e da ciência, promovendo o desenvolvimento econômico e a participação democrática” (Ibid., p. 74).

Nem tecnofóbico, nem tecnolátrico pretende ser o nosso posicionamento, mas o de revelar que os dois lados existem, apontando tanto pontos positivos quanto negativos. Sendo a tecnologia intimamente ligada ao nosso cotidiano, a integração e modificação do teatro com a tecnologia foi, no último século, propulsora de distintas experiências renovadoras do teatro.

Isaacsson (2008, p.4) afirma que a visão tecnofóbica com relação às tecnologias teatrais pode estar atrelada ao fato de que o espectador distancia-se da atenção da presença cênica do ator/atriz para voltar seus olhos somente para projeções, cenários móveis, tecnologias de luzes, imagens e sons. Por outro lado, esses novos recursos permitem aproximar a relação entre espectador e palco, seja por uma interação diferente ou como forma de atrair mais olhares para a cena. Além disso, as tecnologias aumentam as possibilidades de movimentação e mudança no e do palco, trazem recursos audiovisuais que reforçam a narrativa de cena, permitem hibridizar as linguagens artísticas, trazendo cenas de filmes para o palco,

como em *Escravagina*, cuja 14ª cena (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 14min35) traz uma passagem do filme *Xuxa em o Mistério da Feiurinha*. Ademais, as tecnologias proporcionam expandir as possibilidades corporais em cena, seja por figurinos, adereços, maquiagens, máscaras, jogo de luzes ou outros aparatos que modificam o corpo cênico.

Independente dos pontos de vista sobre as tecnologias e seus usos no teatro, o que nos interessa é o fato de a tecnologia estar mais próxima, ser de mais fácil acesso se comparada com o teatro, que não dispunha de energia elétrica, além de apresentar diversas possibilidades de uso. No caso do teatro, modificou-se estruturalmente muitas das práticas de artistas, que passaram a utilizar tecnologia e técnicas distintas, tanto em termos temáticos, como na própria produção de cena. A temática da tecnologia e suas facilidades/adversidades inclusive é um dos assuntos recorrentes nos trabalhos da companhia *Rainha de Duas Cabeças*, tendo como um dos últimos trabalhos que abordou este tema o espetáculo *Nano peças para o ser contemporâneo*, estreado em setembro de 2016, que traz como assunto central a utilização do celular e de redes sociais.

2.3 ARTE, TECNOLOGIA E TRANSEXUALIDADE

As produções artísticas envolvendo a temática da sexualidade ou ainda da transexualidade não são recentes. O quadro *Retrato de Magdalena Ventura*, de José Ribera, por exemplo, é um registro que data do ano de 1631. Nessa pintura uma mulher (ou um homem) com vestido e barba amamenta uma criança. Outras representações questionando o binarismo masculino-feminino anteriores a este quadro aparecem ainda no Egito, como retratos de Amenófis IV ou ainda as imagens do deus grego Dionísio, que revelam uma androginia (BERBARA, 2011). Canton (2008, p. 44-48) cita alguns artistas que propõem a discussão da sexualidade e gênero, como Louise Bourgeois, artista pioneira a falar sobre corpo, erotismo e arte contemporânea, a fotógrafa e diretora de cinema Cindy Sherman, que discute o papel da mulher na sociedade e a mídia; Nan Goldin, com fotografias sobre transexualidade, subcultura gay, drogas e aids; Catherine Opie, que fotografa o feminino homossexual; os Irmãos Chapman, com obras sobre o pós-humano,

hermafrodita e assexuado; e Matthew Barney, artista que retrata personagens que combinam gêneros e épocas de forma híbrida.

Ainda encontramos trabalhos ligados à poesia transexual, escrita por Virgínia Guitzel; o registro fotográfico de Man Ray, com a conhecida foto de Marcel Duchamp travestido no seu pseudônimo feminino de Rose Sélavy, datada de 1921; as fotografias e vídeos de Chico Ludermir, retratando mulheres transexuais no trabalho *Mulheres: Nascer é Comprido* (2015); a peça teatral *Maria que Virou Jonas ou a Força da Imaginação* (2015), da Cia Livre (SP); as performances *Jaula Cabaré* e *Família dos Batráquios* (2015), de Ricardo Marinelli, com participação de Dalvinha Brandão, trabalho curitibano que trata do tema da transexualidade; as peças teatrais brasileiras *BR-Trans*, do coletivo artístico *As travestidas*, do Ceará, e *Nossa senhora (do Horto)*, do grupo mineiro *Toda Deseo*, ambas de 2016; o livro lançado em 2016 *A Perfodrama de Leonarda Glück – Literaturas Dramáticas de Uma Mulher (Trans) de Teatro*, da artista transexual curitibana Leonarda Glück; realizações cinematográficas tratando da temática transexual, como *A garota dinamarquesa* (2015), direção Tom Hooper; *Meu amigo Cláudia* (2009), direção Dácio Pinheiro; *De gravata e unha vermelha* (2014), de Miriam Chnaiderman; *Transamérica* (2005), dirigido por Duncan Tucker; *Má educação* (2004), de Pedro Almodóvar e *Minha vida em cor de rosa* (1997), com direção de Alain Berliner.

Muitos são os trabalhos realizados e em processo sobre a transexualidade, assim como a produção acadêmica⁴⁰. Porém, as discussões sobre a tríade arte, tecnologia e transexualidade encontram-se em menor número. Os grupos teatrais de Curitiba *Selvática Ações Artísticas* e *Rainha de Duas Cabeças* propõem discussões que envolvem os três temas. *Escravagina* é um desses trabalhos, pois relaciona as transformações corporais, a sexualidade e identificação de gênero com as tecnologias.

Bento (2008) traz a relação entre tecnologia e sexualidade presentes no corpo já antes mesmo do indivíduo nascer, como a tecnologia de uma ecografia, por exemplo, que tem por objetivo reconhecer biologicamente o sexo do bebê e, por consequência, definir o seu gênero como masculino ou feminino. “Após o nascimento da criança, as tecnologias discursivas dirigem-se para a preparação do

⁴⁰ Observamos em pesquisa no banco de teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), a partir da palavra *transexualidade*, 100 dissertações de mestrado e 25 teses de doutorado escritos sobre o tema. A pesquisa foi realizada por meio on-line, no dia 20 de agosto de 2017.

corpo para que desempenhe com êxito o gênero” (BENTO, 2008, p. 39). Pois o discurso provém da fala, que também é uma tecnologia. Para a autora, “o corpo é um texto socialmente construído” (Ibid., p. 38). Além de debater sobre a relação tecnologia-transsexualidade, Bento questiona conceitos de normalidade e anormalidade, além das limitações de instituições sociais ao lidarem com as diferenças.

Foucault em *História da sexualidade* (2015) resgata, desde os gregos da Antiguidade, as questões sobre o nascimento da sexualidade nas sociedades ocidentais modernas, as repressões sexuais e as estratégias de controle sexual dos indivíduos. O autor revela que no século XVII o ato sexual era mais exposto, as práticas não procuravam segredo, as transgressões eram visíveis, as anatomias mostradas e facilmente misturadas. É ainda nesse século que a repressão sexual começa a despontar, coincidindo com o desenvolvimento do capitalismo e com o surgimento da burguesia. Já no século XIX a sexualidade recolhe-se para a família conjugal, objetivando apenas a função reprodutiva. E o que não é regulado pela sociedade é excluído. Ou seja, o desejo, o prazer e as diferentes sexualidades, gêneros e orientação sexual são reprimidas. E, “se o sexo é reprimido, isto é, fadado à proibição, à inexistência e ao mutismo, o simples fato de falar dele e de sua repressão possui como que um ar de transgressão deliberada” (FOUCAULT, 2015, p. 11). Ora, *Escravagina* é também transgressora nesse sentido, por tratar de um tema que, mesmo passados alguns séculos, ainda é visto como tabu.

Entre o século XVIII e XIX ocorre uma explosão discursiva sobre a heterossexualidade monogâmica, visando punições a quem infringisse as leis do casamento, a quem procurasse outros prazeres, às pessoas hermafroditas, ao adultério, ao estupro, ao rapto, ao incesto e à sodomia. É no século XIX, ainda, que tornam o homossexual uma espécie; antes a sodomia era problematizada, agora é a homossexualidade. É também nesse século que se reduz a sexualidade ao casal heterossexual e instituições como família, pedagogia, psiquiatria e medicina exercem um poder que questiona, fiscaliza e investiga a sexualidade. Cria-se a *scientia sexualis*, forma de conduzir a uma verdade do sexo por meio da confissão, a técnica do ocidente cristão. A igreja, por meio da confissão, desenrola uma situação de poder e controle. E o poder reprime o sexo (2015, p. 79).

Foucault aponta quatro dispositivos estratégicos que desenvolvem o saber e o poder sobre o sexo: a histerização do corpo da mulher, a pedagogização do sexo

da criança, a socialização das condutas de procriação e a psiquiatrização do prazer perverso. A partir desses dispositivos criam-se disciplinas do corpo e regulações da população, chamadas de “Biopoder”, ou seja, a organização do poder sobre a vida. E essas disciplinas e regulações são conquistadas por meio de determinadas tecnologias do sexo, a exemplo da medicina e dos programas de eugenia. Segundo o autor, “uma sociedade normalizadora é o efeito histórico de uma tecnologia de poder centrada na vida” (FOUCAULT, 2015, p. 156).

Foucault ainda aponta que não se fala menos de sexo, pelo contrário, o que mudou foi como se fala dele e quem fala, quem é autorizado a falar e que tipo de discurso é autorizado. Papéis de transexuais ainda são interpretados por pessoas cisgêneras em filmes, telenovelas, teatro e outras obras artísticas. *Escravagina* é sobre, para e feita por uma pessoa pertencente à comunidade transexual. Muitas pessoas desse grupo ainda são silenciadas e é a partir de trabalhos como a peça estudada que é possível compreendermos efetivamente os questionamentos concernentes desse coletivo.

Louro (2016), assim como Foucault (2015), afirma que existe uma lógica normatizadora que propõe uma sequência entre sexo-gênero-sexualidade, como se determinado sexo levasse a ter determinado gênero, que por sua vez levaria a ter determinado desejo. Em *Escravagina*, a atriz diz: “Eita paraíso! Paraíso conquistado a duras penas... Aliás, duríssimas! Porque ser algo diferente da norma é uma merda em qualquer canto do mundo. Ser trans é padecer num pseudo-paraíso-HT!” (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 8min22). Com essa fala percebemos que o espetáculo também questiona as instituições que regulamentam e normatizam os gêneros e as sexualidades, sendo a igreja uma das mais lembradas durante a peça. Outro exemplo de crítica à instituição religiosa que normatiza é a seguinte fala da atriz:

Você sabe o que que é você desejar os melhores homens e saber que eles nunca vão se casar com você, que eles nunca vão entrar numa igreja, com você vestida de branco, fazendo juras de amor eterno perante esse seu deus que ama a todos indistintamente? (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 15min55)

De forma irônica, a atriz questiona a instituição família, compreendida como aquela cisgênera e heterossexual, como também repensa o papel da instituição religiosa, no que diz respeito à aceitação de pessoas fora das normas. A atriz utiliza-

se de seu corpo, de sua fala e de sua arte como forma de contestar as instituições normatizadoras. Para Louro, “é no corpo e através do corpo que os processos de afirmação ou transgressão das normas regulatórias se realizam e se expressam” (LOURO, 2016, p. 85). Novamente *Escravagina* transgride. O corpo é feito e dito culturalmente, é nomeado e reconhecido na linguagem, através dos dispositivos, das normas e das tecnologias. A tecnologia, nesse sentido, marca os corpos e interfere na construção de sua identidade, do corpo cultural, do discurso corporal, já que a marcação dos sinais, códigos e atitudes pode ser simbólica ou física (uma prótese, uma tatuagem). A tecnologia, então, vem tanto para favorecer na criação dos corpos e na apresentação do gênero e da sexualidade, como também é a partir da tecnologia que nos separamos, pois a partir dela podemos “dizer quem somos e dizer quem são os outros” (LOURO, 2016, p. 89). Sendo assim, a tecnologia também exclui, já que é responsável pela construção do sujeito, do seu discurso, do seu corpo e dela somos dependentes para nos afirmarmos socialmente.

Além de apontar pontos positivos e negativos das tecnologias de gênero, o espetáculo *Escravagina* propõe o questionamento sobre as fronteiras entre sexo e gênero como sendo atravessadas, entendendo que o lugar social em que alguns sujeitos vivem é justamente a fronteira e que limitar os sujeitos às normas de sexualidade, gênero e orientação sexual, é entender que existem hierarquias e relações de poder que categorizam e excluem o diferente. Para Louro (2008), a diferença é produzida através de processos discursivos, culturais e é também ensinada, pois aprendemos a viver o gênero e a sexualidade culturalmente, por meio dos “discursos da mídia, da igreja, da ciência e das leis e também, contemporaneamente, através dos discursos dos movimentos sociais e dos múltiplos dispositivos tecnológicos.” (LOURO, 2008, pp. 22-23). O conceito de normalidade foi naturalizado, como aponta a atriz em cena: “nós todos, eu, vocês, no fundo, nós somos bem normalzinhos, nós somos bem normalzinhos como nós temos que ser” (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 29min18).

Butler (2016) desafia essa normalidade que propõe o dualismo masculino-feminino, assim como a questão sexo-gênero, entendendo a existência de múltiplas identidades e compreendendo sexualidade (além de gênero) também como construção social. A autora pretende refletir sobre padrões biológicos, abrindo as possibilidades para o estudo de gênero, a partir do qual é possível uma interpretação múltipla do sexo. Os estudos de Butler, bem como o espetáculo

Escravagina, permitem considerar que o sexo não é uno e que não deve limitar o gênero, já que a pluralidade existe. E, sendo concebido como plural, o gênero não está atrelado à genitália, ele vai além dos limites binários, pois, segundo Butler, “a categoria de ‘sexo’ é um nome que escraviza” (2016, p. 201). *Escravagina*, escrava da vagina. Justamente sobre essa exigência imposta culturalmente é que deriva o título da peça e compreender que as sexualidades, gêneros e desejos vão além do biológico é respeitar as diferenças.

“Então, a gente é dono do nosso próprio corpo, não é louco? A gente pode fazer o que quiser com o nosso próprio corpo” (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 35min32). Essa fala da atriz revela a vontade de ir além dos determinismos biológicos e padrões corporais, construir nosso corpo e imagem. Para Teresa de Lauretis, em capítulo publicado na obra de Heloísa B.de Hollanda (1994), o gênero é uma construção que ocorre em diversos lugares, na academia, nas práticas artísticas, na mídia, na escola, e a construção do gênero também se faz na sua desconstrução. No caso da atriz de *Escravagina*, sua desconstrução biológica de nascimento fez parte da sua construção. E, segundo Lauretis, “a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero” (1994, p. 228), como já discutido anteriormente. A palavra é desnormalizar. E, além disso, estranhar, questionar as tecnologias de gênero (como o cinema, as teorias narrativas, o discurso) e os padrões impostos pelas instituições de poder, a fim de aceitar as pluralidades.

Nesta pesquisa buscamos compreender o corpo como uma “ideia histórica” e não uma “espécie natural” (MACEDO; RAYNER, 2011, p. 71), ou seja, ele adquire o seu significado na construção sociocultural. É o corpo, também, que representa, dramatiza e reproduz uma situação histórica.

Ainda sobre a relação transexualidade, tecnologia e arte, Santaella (2003a, p. 181) apresenta a ideia do “corpo biocibernético”, ou seja, um corpo humano que está diretamente relacionado com sistemas de extensões tecnológicas, que podem chegar a ser vidas artificiais ou clonagens. A autora ainda propõe a ideia do “corpo protético”, ou ainda um “corpo ciborgue”, assim como Haraway (HARAWAY; KUNZRU; TADEU, 2009), que discorre sobre máquina e humano, material silício e orgânico como cada vez mais próximos. Para Haraway, “um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (Ibid., p. 37). Interessante é a

posição da autora quanto à relação entre identificação de gênero e ciborgues. Ela propõe, através do ciberfeminismo, que “é possível construir nossa identidade, nossa sexualidade, nosso gênero, exatamente da forma que quisermos” (Ibid., p. 27). Assim, concorda que o ser ciborgue é qualquer modificação não natural do nosso corpo, como por exemplo, a ingestão de um alimento industrial. Natural é aquilo que produzimos sem auxílio externo de nada.

Ou seja, as tecnologias aqui podem ser compreendidas como transformações do corpo, como intervenções cirúrgicas, próteses e qualquer tipo de interferência artificial usada como ferramenta para a construção do corpo *trans*, pois as tecnologias atuais não implicam somente no campo social e cultural, mas também na modificação corporal. Aqui as relações entre tecnologia e arte também são compreendidas enquanto ferramentas e aparatos como projeções, audiovisual, fotografia, por exemplo, dentro das performances artísticas, além dos recursos digitais (redes sociais, blogs, sites) utilizados para a divulgação e patrocínio do monólogo *Escravagina*.

2.4 CORPO E TECNOLOGIA

2.4.1 O Pós-Humano

Dúvidas, anseios e expectativas permeiam o imaginário diante da interface humano-máquina, seja no sentido de euforia, de quem acredita que esta era – a do digital – seja a mais tecnológica e venha resolver todas as fragilidades humanas; seja no sentido oposto, daqueles que a veem de forma apenas negativa, uma era que é (ou será) dominada somente por máquinas e robôs. O termo pós-humano vem sendo utilizado especialmente por artistas ou teóricos da arte desde a década de 1990 para apontar as transformações “que as novas tecnologias da comunicação estão trazendo para tudo o que diz respeito à vida humana, tanto no nível psíquico quanto no social e no antropológico” (SANTAELLA, 2003b, p. 31). Citando Rose (2001), Santaella apresenta a ideia do humano como artificial desde o momento em que adquire a fala, afinal essa parece ser uma técnica desenvolvida ao longo do

tempo, “assim como o andar, o sorrir, o cavar e o nadar”. (ROSE apud SANTAELLA, 2004, p. 24)⁴¹.

De forma similar, a “Vida Artificial” (em inglês *Artificial Life*, ou abreviadamente, *A-Life*), conceito utilizado pela primeira vez em 1987 por Christopher Langton, caracteriza-se como uma vida criada e manipulada pelo ser humano ao invés de criada pela natureza. Porém, essa nova disciplina, que estuda a vida natural, procura “recriar o fenômeno biológico a partir da utilização de computadores e de outros meios ‘artificiais’” (LANGTON apud ARANTES, 2005, p. 138).

Nesse sentido, Lemos (2015) revela olhares positivos diante das hibridações do artificial-natural, apontando para a artificialidade como elemento presente desde a formação do homem e das sociedades, além de trazer a ciborgização (termo cunhado por Haraway) como processo natural da cultura contemporânea. Tornamos ciborgues desde o momento em que tivemos que adaptar pedras em armas e instrumentos, por exemplo. Atualmente, somos transformados em seres híbridos com as nanotecnologias, com os piercings e *tattoos*, com a interação dos cibernautas da internet (LEMOS, 2015, p. 166), com as próteses que reconstróem os corpos, com as cirurgias plásticas. A lista é imensa e muito mais natural do que imaginam as mentes amedrontadas perante os feitos artificiais no corpo humano.

A seguir serão apresentados alguns fatores que elevaram o corpo ao termo de pós-humano e alguns termos utilizados para defini-lo.

2.4.2 Biocibernético, Ciborgue, Vida Artificial

Partindo de conceitos de Santaella (2003a; 2004) e Haraway (2009), esboçamos aqui as ideias sobre o biocibernético, ciborgue e protético, sendo que muitos deles se cruzam e/ou se complementam.

A palavra *ciborgue* nasce da junção da palavra *cyb* (*ergetic*) + *org* (*anism*) e foi proposta por Manfred Clynes e Nathan Kline, em 1960, após a discussão e escrita da introdução do livro *Cyborg: evolution of the superman* (1965), de D. S. Hallacy, na qual Clynes e Kline questionavam a ideia de um ser humano melhorado,

⁴¹Benveniste (1995, p. 285), que afirma ser a linguagem algo da natureza do homem e por isso não pode ter sido “fabricada”, ou seja, a fala é espontânea, já a escrita é artificial, tal como a roda ou a flecha.

que melhor sobrevivesse no espaço sideral. A partir dos anos 1970, a figura do ciborgue é divulgada na ficção científica (cinema, televisão, literatura, brinquedos e HQ) e Haraway propõe então uma reflexão crítica em seus *Manifesto ciborgue* e *O ciborgue* (RÜDIGER, 2013).

Já o *biocibernético*, segundo Santaella (2003a; 2004), seria um termo mais abrangente do que *ciborgue* (hibridização do biológico e do cibernético). Para a autora, esse corpo biocibernético está relacionado com o uso de celulares, computadores, telepresença, construção e modificação corporal, próteses, implantes, cirurgia plástica. Ou seja, todo corpo é ciborgue e biocibernético, já que não estamos isentos de interferências artificiais.

O que diferencia o biocibernético do ciborgue é a intenção de que essa nova vida criada artificialmente seja autônoma, embora anteriormente, no século XIX, com autores como Júlio Verne, que ainda tinham suas obras chamadas de “romance de emancipação” ou “protoficção”, antes da literatura de ficção científica, já se pensasse sobre novos organismos totalmente artificiais e com sentimentos.

Em 2010, um experimento realizado pelo bioquímico Craig Venter chegou perto dessa ambição científica. Venter sintetizou o genoma completo de uma bactéria e usou-o para criar uma célula. Ela é considerada a primeira bactéria a viver exclusivamente devido a um código genético sintetizado pelo homem. O trabalho, que durou mais de dez anos e a um custo aproximado de U\$ 40 milhões, foi alvo de críticos, incluindo religiosos, que temem que criações artificiais como essas causem estragos ambientais (SAMPLE, 2010).

Essas interações de carbono-silício, vida natural-vida artificial, fazem-nos questionar se realmente é possível a capacidade de seres artificiais reproduzirem-se, evoluírem e de substituírem parcialmente ou por completo funções orgânicas humanas e animais. Essas reflexões acabam atingindo também o campo das artes e fazem com que, a partir do século XX, novas propostas sejam pensadas na integração entre arte, tecnologia e ciência.

Nesse sentido, é inevitável não citarmos a fotografia e o cinema como primeiros movimentos artísticos a discutir a relação corpo-tecnologia, que, para Benjamin (2013, p. 54), são novas tecnologias que aproximam o receptor da obra, permitem a reprodução massiva do produto artístico e aumentam a exponibilidade de uma obra de arte, retirando-a de um lugar sagrado e distante do público. Santaella (2003a, p. 52) aponta para a fotografia e para o cinema como o início das

artes tecnológicas. Mas é mais precisamente no início do século XX, com as vanguardas europeias, com escritos como o *Manifesto Futurista* e trabalhos dos futuristas italianos Giacomo Balla e Umberto Boccioni (ARANTES, 2005, p. 38), por exemplo, que se vê uma crescente centralidade do corpo nas artes.

E não é só nas artes que se iniciam discussões voltadas à corporalidade, mas também na literatura, ciências, filosofia, psicanálise, nas descobertas científicas e na imagem do corpo nas mídias. Atualmente o corpo vira alvo de preocupação no campo da moda, publicidade, na mídia televisiva e cinematográfica, que desfila uma série de produtos, cirurgias e exercícios para remodelá-lo a um padrão de beleza criado por determinados grupos. Em compensação, nadando contra essa corrente, vemos grupos artísticos desacelerando essa criação de padrões. Para Santaella, “quer os artistas trabalhem ou não com dispositivos tecnológicos, o corpo veio se tornando objeto nuclear das artes porque as mutações pelas quais ele vem passando produzem inquietações que se incorporam ao imaginário cultural” (2004, p. 67).

Nesse sentido, a arte cumpre importante papel ao problematizar as investidas da mídia para homogeneizar e padronizar os corpos, já que “são de fato, as representações nas mídias e publicidade que têm o mais profundo efeito sobre as experiências do corpo” (SANTAELLA, 2004, p. 126). Assim, a arte minimiza a construção de um ideal corporal, da padronização e da limitação, além de expandir nossa referência sobre “corpo feminino”, “corpo masculino” ou ainda “corpo perfeito”. Ironicamente, uma das falas de Maite Schneider na peça teatral faz referência a esse enquadramento corporal binário exigido socialmente:

Mas também não interessa, afinal de contas, graças ao meu bom Deus, eu já fiz minha cirurgia e tá enquadrada nesse binarismo imposto pela sociedade de macho e fêmea, trocar meu documento, ser conhecida como a Maite Schneider Caldas de Miranda, sexo feminino [...] (*ESCRAVAGINA*, 46m21s, 2015).

A atriz reflete sobre sua condição de se enquadrar em um padrão feminino, usando das interferências corporais para ser aceita socialmente como mulher. Sua reflexão vale justamente por refletir sobre esses corpos ciborgues, pós-humanos, artificiais ou biocibernéticos, que utilizam as tecnologias a seu favor e que entendem que o corpo já não é mais natural, independentemente de qual seja sua transformação.

2.5 METODOLOGIA

A partir das Leis da Ciência Moderna, como a da Relatividade de Albert Einstein (SANTOS, 2010, p. 41-43), os estudos sobre física atômica, termodinâmica e cosmologia (CHIZZOTTI, 2006) ou ainda da passagem de um tipo de estudo apenas voltado para a natureza para um estudo voltado para a sociedade, a pesquisa direciona seu olhar para os métodos e resultados qualitativos, além dos quantitativos. Para Santos (2010, p. 382), as ciências sociais não possuem, como as naturais, teorias tão objetivas e controladas e por isso não estabelecem leis universais, como não produzem previsões fiáveis, afinal, são de natureza intersubjetiva, descritiva e compreensiva. Se a pesquisa na área das humanidades tem seu caráter mais aberto e flexível, seria natural que a pesquisa artística tivesse mais ainda olhares e caminhos múltiplos para conduzi-la, já que estamos tratando de uma produção subjetiva, sensível e ligada a outros campos de conhecimento, em que a pesquisa não segue “um estilo unidimensional, facilmente identificável, o seu estilo é uma configuração de estilos construída segundo critério e a imaginação pessoal do cientista. A tolerância discursiva é outro lado da pluralidade (fusões de estilo)” (SANTOS, 2010, pp.77-78).

Para Aranha e Canton (2012), a qualidade da pesquisa em arte está muito mais relacionada com o seu percurso do que com seu resultado. Para as autoras, esse tipo de pesquisa está entre-mundos, algo entre a razão e a “irrazão”, já que não é tomado por análises duras e fechadas:

Tudo é válido; o exercício não apresenta uma organização lógica. O que sobrevém é uma “desrazão” que orienta as compreensões e interpretações. [...] E a interação possível entre “razão” e “irrazão”, além de ser parte da compreensão da própria estrutura do conhecimento artístico, depende, também, dos fundamentos escolhidos pelo pesquisador para subsidiar a construção metodológica desse conhecimento em relação ao objeto de estudo assinalado. (ARANHA; CANTON, 2012, p. 28).

O objeto de pesquisa artística, dessa forma, rompe fronteiras pré-estabelecidas para a sua construção. Mas isso não significa que a pesquisa artística dispense métodos e esteja a serviço de trabalhos mal-acabados ou sem rigor de pesquisa, contudo, tampouco está relacionada com as regras fixas e duras das ciências exatas. A fixação de significados e interpretações no estudo de arte pode

conter riscos, já que estamos lidando com um objeto plural, subjetivo e sensível. O estudo de arte desenvolveu-se e permitiu que afinássemos a compreensão sobre a arte, porém, essa construção artística passa por nossos sentidos, sendo por isso difícil fixarmos uma análise, uma única interpretação.

Algumas representações do mundo são mais objetivas (como descrever um fenômeno natural, por exemplo), mas outras, como a obra artística, não se utilizam de regras absolutas. O campo estético hoje está fragmentado e a arte caracteriza-se por sua pluralidade de linguagens, de meios e códigos. Pensamento que converge com o de Fábio Akcelrud Durão, autor que afirma ser o cerne da pesquisa em literatura a interpretação e que não há receitas, contando sempre com algo falho e insuficiente (DURÃO, 2015, p. 382).

Ou seja, realizar pesquisa em arte significa buscar um estudo do múltiplo proveniente de uma experiência cênica, realizando uma trajetória de análise que se constrói nas percepções de cada etapa percorrida no evento de investigação e análise, por isso, não se utiliza de teorias fixas. É preciso que se tenha flexibilidade e consciência de que a pesquisa lida com material subjetivo e que atinge o sensível antes mesmo do racional.

Tendo por pressuposto a abertura e a multiplicidade necessárias para descrição, análise e interpretação dos resultados de uma pesquisa em Arte, utilizamos a metodologia de Análise dos Espetáculos (PAVIS, 2015) e ainda lançamos mão de estratégias de criação de categorias e organização dos dados, provenientes dos materiais da proposta de Rubens José Souza Brito (1999), criada também para análise de espetáculos teatrais e chamada pelo autor de Análise Matricial. Da Análise dos Espetáculos, de Pavis, foi possível realizarmos a criação de estratégias para a descrição e composição das diferentes tecnologias e técnicas aplicadas na cena (cenário, figurino, maquiagem, o ator, a voz, o texto), de maneira a efetivarmos a descrição, a análise e a interpretação dos componentes utilizados na cena. Já por meio da proposta de Análise Matricial foi possível estabelecermos um esquema organizacional de cruzamento entre as tecnologias e técnicas, chamadas pelo autor de *elementos* e *procedimentos*, com a finalidade de estabelecermos os efeitos e as maneiras adotadas para criação dos mesmos.

2.6 ESTRUTURA MATRICIAL DE *ESCRAVAGINA*

Escravagina foi analisada por meio da Análise dos Espetáculos (PAVIS, 2008; BRITO, 1999), visando à criação de uma matriz geral da estrutura da obra, no que se refere ao problema investigado. Para organização dos materiais coletados foram criados elementos e procedimentos, adaptados do sistema criado por Brito (1999), com a finalidade de estabelecermos um esquema de investigação das essências de composição de obra artística estudada. Os elementos do espetáculo foram entendidos como o conjunto de tecnologias envolvidas na apresentação, enquanto os procedimentos foram compreendidos como as técnicas utilizadas para chegar às tecnologias, ou seja, o modo, o caminho percorrido. Elaboramos essa relação entre elemento-tecnologia e procedimento-técnica a fim de relacioná-la com a temática da pesquisa, pois ambas estruturam e revelam o efeito buscado neste trabalho: o da transgressão.

O estudo criado por Brito (1999) surge da necessidade de investigar os processos criativos da dramaturgia, procurando nos escritos uma matriz, ou seja, um molde, um jeito de criar de composição artística. Essa metodologia analisa a matriz criativa do artista e “tem como objetivo o esclarecimento do seu processo de criação” (Ibid., p. 281).

Segundo o autor, a matriz de um espetáculo é

[u]m quadro formado pelos elementos de criação que o artista escolhe para gerar sua obra. Cada elemento indica, necessariamente, um procedimento; chama-se elemento/procedimento a interceptação de um elemento por um procedimento. As operações entre os elementos/procedimentos permitem a qualificação da obra artística tomada em seu todo. (Ibid., p. 282).

Dessa forma, as organizações dessas estruturas de base da obra foram realizadas a partir dos estudos dos *elementos* e *procedimentos* utilizados pelo artista na criação, sendo os *elementos* compreendidos como as partes fundamentais e estruturantes da obra e os *procedimentos* como as maneiras de realizar os *elementos* artísticos. Os elementos e procedimentos foram elaborados a partir do vídeo do espetáculo, da tomada de notas durante a apresentação, do texto teatral, do cartaz de divulgação e do paratexto publicitário.

O objeto de pesquisa pode ser definido como o efeito transgressor de gênero artístico, gênero sexual, sexualidade, orientação sexual e comportamento social produzido na obra *Escravagina*, a partir das tecnologias e técnicas do espetáculo. Já os problemas da pesquisa foram compreender como as tecnologias e técnicas do espetáculo produzem o efeito transgressor e contribuem para expandir os conceitos de gênero artístico, identificação de gênero, sexualidade e orientação sexual, e também entender como o espetáculo auxilia na discussão sobre as relações entre transexualidade, corpo e tecnologia, desconstruindo padrões já fixados socialmente. Para o *corpus* primário da pesquisa foram utilizados o vídeo e o texto do espetáculo, ambos cedidos pelo diretor. Para o *corpus* secundário de análise foram considerados o cartaz de divulgação, o paratexto publicitário, os diários de itinerância, a tomada de notas realizada durante as duas apresentações assistidas (no dia 25 de agosto de 2016 e no dia 27 de agosto de 2016) e as entrevistas realizadas com o diretor e com a atriz da peça, respectivamente, nos dias 14 de junho de 2016 e 10 de dezembro de 2015, ambas na cidade de Curitiba. As duas entrevistas foram gravadas e captadas a partir de aparelho celular e posteriormente transcritas. O encontro com o diretor ocorreu em café no centro de Curitiba, enquanto a entrevista com a atriz foi realizada em sua residência.

Antes das entrevistas, realizamos o contato por *e-mail* e também via rede social *Facebook*. Ambos os artistas responderam prontamente e, logo após o contato, foi possível realizarmos as entrevistas. Um encontro anterior da entrevista, presencial, foi realizado no dia 13 de agosto de 2015 com Cesar Almeida, em um café do centro da cidade, para que fosse apresentada a proposta e solicitada a autorização para a realização do trabalho. Nesse encontro foram sanadas algumas dúvidas referentes à construção do espetáculo *Escravagina*, ao trabalho realizado em parceria com Maite Schneider, à sua trajetória de teatro na cidade e à produção que estava montando do espetáculo *AASS*. Nesse mesmo encontro foi entregue para a pesquisadora dois exemplares do livro de volume 3 da dramaturgia de Cesar Almeida, o qual continha o texto *Escravagina*. Já na entrevista realizada no dia 14 de junho de 2016 foram entregues os outros exemplares dos volumes 1 e 2 de sua obra juntamente com o cartaz de divulgação de *Escravagina*. A entrevista durou 56 minutos.

Já a entrevista com Maite Schneider foi realizada, a pedido da atriz, em sua residência, em Curitiba. No encontro, a atriz contou sobre sua amizade com Cesar

Almeida e a parceria de anos entre os dois amigos. Também falou sobre as outras profissões que exercia, além de atriz, de depiladora e massagista. A atriz contou sobre seu processo de identificação com o feminino, sobre sua relação com escola, família, tecnologia, religião e, especialmente, sobre o espetáculo *Escravagina*. A entrevista com a atriz durou 53 minutos.

A partir das entrevistas foram selecionados alguns trechos que se relacionavam com as temáticas apresentadas durante a pesquisa. Já a partir do vídeo do espetáculo, também transcrito na íntegra, foram anotadas, cena a cena, todas as mudanças de figurino, maquiagem, adereços, objetos de cena, sonoplastia, iluminação, projeções, texto da atriz, interações com a plateia e análises iniciais. Essa anotação a partir do vídeo foi chamada de *cartografia do espetáculo*⁴² e foi de suma importância para o trabalho, pois dela extraímos material para a análise matricial e a análise do espetáculo.

A seguir, apresentaremos as categorias de análise realizada a partir do *corpus* primário da pesquisa (vídeo do espetáculo e texto teatral) e do *corpus* secundário (material publicitário, entrevistas e tomadas de notas durante o espetáculo) denominada Análise Matricial.

⁴² APÊNDICE D – Cartografia do espetáculo *Escravagina*.

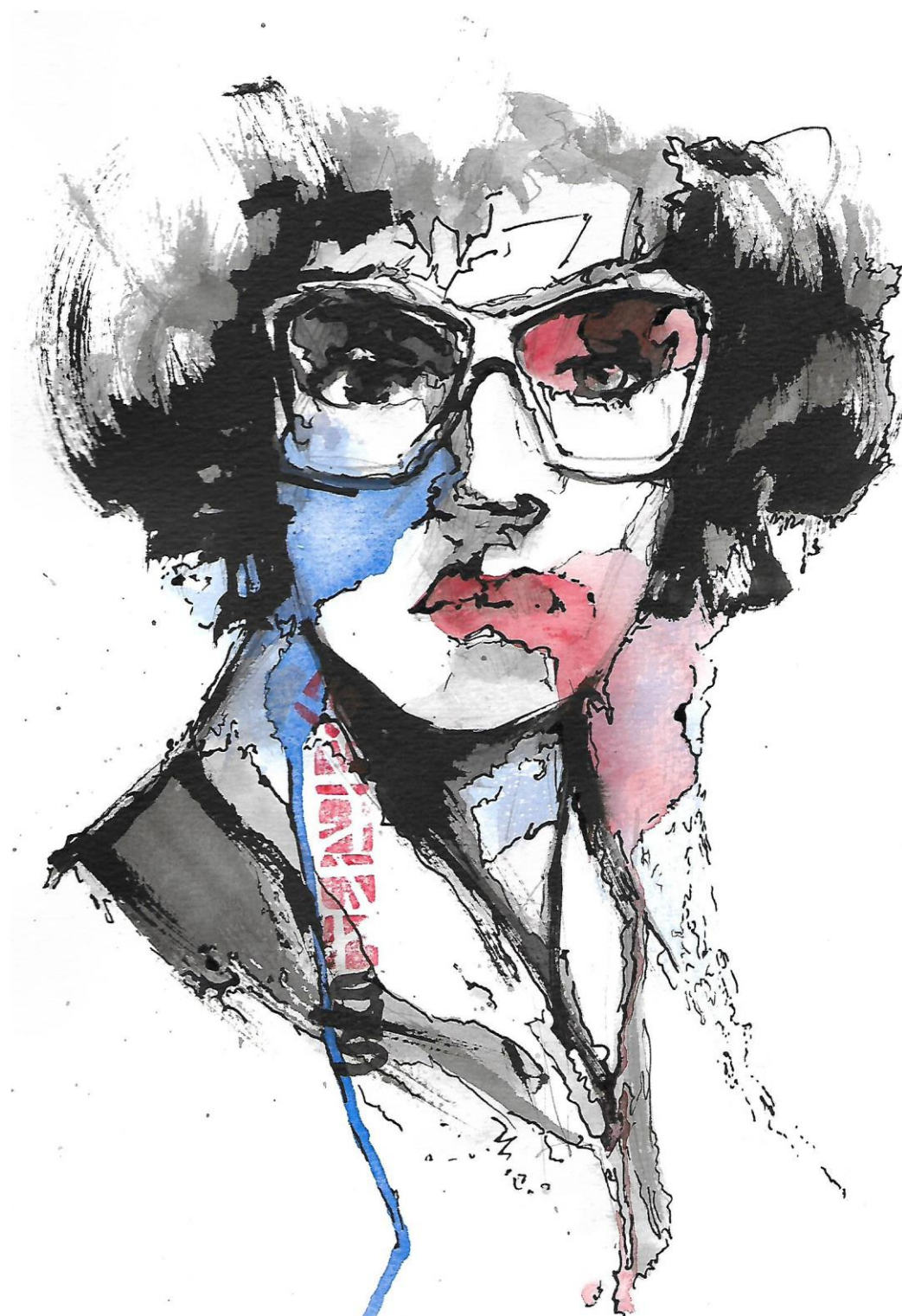


Figura 6 – Aquarela 4
Fonte: (MARQUES, 2015d).

3. TRANS (VIAR) – I AM WHAT I AM

A partir da proposta de Análise Matricial de Brito (1999), foi possível elencar as principais categorias presentes no espetáculo *Escravagina*, sendo elas: Hibridismo; Paradoxo; Carnavalização; Grotesco; *Kitsch*; *Business Gay*; Paródia, Ironia e Intertexto e Profanação. Com base nessas categorias, foram então organizados os procedimentos e elementos utilizados. O cruzamento entre as categorias, os elementos e procedimentos utilizados resulta no efeito de transgressão de princípios morais polares (de feio/bonito; bem/mal; céu/inferno; grotesco/sublime; feminino/masculino, etc.). Com o método Matricial foi possível desvendar e analisar a matriz criativa do artista e teve como objetivo o esclarecimento de seu processo de criação, já que a partir dela criamos um quadro com os elementos e procedimentos da criação.

A seguir, um quadro explicitando como foi organizada essa matriz e qual o significado de cada parte dessa metodologia de análise da obra teatral:

CATEGORIAS	ELEMENTOS	PROCEDIMENTOS	EFEITOS
Traços mais significativos do espetáculo	O quê?	Como?	Resultados
	Tecnologia (conjunto de elementos)	Técnica	Transgressão

Quadro 1 – Estrutura de Análise Matricial.
Fonte: Autoria própria.

Segundo Brito, “a análise matricial é uma metodologia que visa analisar a matriz criativa do artista e que tem como objetivo o esclarecimento de seu processo de criação” (2009, p. 281). No estudo realizado pelo autor, para analisar seis peças teatrais de Luís Alberto de Abreu, o quadro criado apenas inclui os *elementos*, *procedimentos* e o *efeito*. Adaptamos esse modelo conforme a necessidade desta pesquisa, que pretendia compreender quais técnicas e tecnologias eram utilizadas na construção das categorias e dos efeitos do espetáculo. Sendo assim, o que Brito entende como *elementos*, nesta pesquisa, foi transferido para *categorias*. Ainda, para o autor, a “matriz é um quadro formado pelos elementos de criação que o artista escolhe para gerar sua obra.” (Ibid., p. 281). Adaptando a metodologia,

podemos trocar aqui *elemento* por *categoria*. Teremos então a seguinte organização: uma categoria (um traço relevante presente no espetáculo) é gerada por uma série de tecnologias que, por sua vez, são obtidas por determinadas técnicas, que, por fim, geram um efeito geral de transgressão na obra.

Todas as categorias percebidas durante a pesquisa são descritas nesse capítulo e ao final de cada descrição um quadro ilustrativo foi criado a fim de melhor visualizar o cruzamento entre elementos e procedimentos de cada uma das categorias.

3.1 SOU JOÃO, SOU MARIA

Canclini (2013, p. 352) apresenta o conceito de hibridação cultural para compreender os processos de transformações e mesclas da produção artística de povos da América Latina, especialmente no Brasil, no México e na Argentina. Para o autor, esse processo teve início antes mesmo do surgimento dos meios de comunicação massiva, como o rádio e a televisão, com a colonização, catequização, organização do espaço urbano e escolarização monolíngue. A interação entre a cultura culta, a popular e a massiva diminuiu as fronteiras entre os seus praticantes e os seus estilos e, com isso, facilitou a despolarização cultural das nações latino-americanas, que se tornaram multiétnicas e pluriculturais.

São vários os motivos que levaram à diminuição dessas fronteiras: as tecnologias comunicativas e a reorganização industrial que transformaram as tradições; novos processos de produção industrial, eletrônica e informática, reorganizando o que entendemos por culto e popular; processos de circulação massiva e transnacional (exemplo da arte popular se propagando através de programas televisivos); combinação de inovações; novos formatos artísticos (fotografia, quadrinhos, televisão, vídeo); novos tipos de recepção e apropriação da arte; expansão urbana; migrações; disseminação de produtos simbólicos pela internet e redes de comunicação; satélites e computadores na difusão cultural; descentralização de empresas e ampliação da informação que despolarizam a cultura.

Para Canclini, existem ainda outros processos para explicar a hibridação: “a quebra e mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a

desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão dos gêneros impuros” (2013, p. 284). O descolecionamento analisa a formação de coleções especializadas de arte culta e folclórica. Canclini explica a distinção criada por aqueles que se consideravam possuidores de conhecimento e bens pertencentes a uma arte considerada culta, separando daqueles que a desconheciam. Os sistemas e tecnologias de reprodução permitem mesclar, hibridizar mais as artes populares com a culta, como os fotocopiadoras, os videocassete, os videoclipes e os videogames. A desterritorialização e, conseqüentemente, uma reterritorialização, compreende “a perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas.” (CANCLINI, p. 309).

De acordo com o autor, a arte moderna tratava de inovar, alterar os modelos ou substituí-los por outros, tendo referentes de legitimidade. Já na pós-modernidade, mais do que inovar e romper com tradições artísticas, os artistas propõem cruzar diversas referências, de épocas distintas: “O pós-modernismo não é um estilo, mas a co-presença tumultuada de todos, o lugar onde os capítulos da história da arte e do folclore cruzam entre si e com as novas tecnologias” (Ibid., p. 329). E esses cruzamentos permitem a criação de gêneros híbridos, ou ainda, para o autor, de gêneros impuros, como os grafites e as histórias em quadrinhos.

As culturas atuais são de fronteira. “Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e as canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim, as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento”. (Ibid., p. 348). Vemos em *Escravagina* a combinação de diferentes estilos teatrais, como a performance, o *stand-up comedy*, o drama, a comédia, o crítico, juntamente com áreas do audiovisual (projeções programas televisivos, trechos de filmes, clipes e documentários).

A arte contemporânea é a arte da combinação que, mais do que negar, pretende juntar, somar, misturar. Para Canton (2008), “a pintura não morreu, tampouco a escultura. Juntaram-se a elas instalações, objetos, textos, internet e outros meios. Um elenco complexo e sofisticado de suportes e materiais se abre naturalmente aos artistas, que substituem essa preocupação com o meio por outra, ligada ao sentido” (2008, pp. 34-35). Hall (2015, p. 9) discorre sobre a crise da identidade do sujeito pós-moderno, que faz com que a noção de estabilidade e

fixidez do ser seja revista. Para o autor, a identidade única e estável está fragmentando-se, compondo sujeitos com diversas identidades, inclusive contraditórias. E esse processo, para Hall, afeta a forma como somos representados nos sistemas culturais que nos rodeiam. Essa instabilidade cria um estranhamento e faz pensarmos que somos nós e somos os outros também. Esse processo, essa crise, também se reflete na arte, visto que nada é estável e uno. As áreas transmutam-se, colam, recortam, copiam e renovam umas nas e das outras, apropriando-se de materiais, ideais, suportes e lugares umas das outras. Ou seja, hibridizam-se. Não são mais tão limítrofes e isoladas como outrora.

Como exemplo desses recortes, colagens e misturas de referências, vemos o material de divulgação da peça *Escravagina*:



Figura 7 – Cartaz de divulgação do espetáculo *Escravagina* [recorte 1 do verso]

Fonte: (ALMEIDA, 2014a).

Além do hibridismo referente aos processos artísticos, o espetáculo *Escravagina* discute também o híbrido de gêneros e de sexualidades. A peça inicia com o vídeo-documentário que discorre sobre o processo de transexualização pelo qual a atriz passou e logo na cena seguinte somos apresentados a uma figura híbrida masculina-feminina. A atriz veste-se com sandálias, avental, saia, barba e chapéu com chifres, uma mistura de selvagem, viking, cozinheira, figura que, posteriormente, nos conduz a pensar em uma mescla de Adão e Eva, através da sonoplastia, iluminação e adereços que nos remetem à passagem bíblica da criação do mundo e do pecado da mordida da maçã, fruta que a atriz come e logo se engasga. Após se engasgar, retira um pepino do bolso do avental e com uma faca pica-o no liquidificador, em um ato de raiva e empolgação. Podemos, a partir dessa cena, refletir sobre a negação do corpo com o qual transexuais não se identificam, e partem em busca de soluções, como a automutilação, em uma tentativa de criar o corpo ao qual deveriam pertencer.

Para a atriz de *Escravagina*, essa reflexão que o espetáculo pretende criar no espectador sobre o híbrido masculino-feminino é importante porque desperta um sentido de libertação, de desconstrução, já que “a gente vive um sistema muito cartesiano, a gente vive um sistema muito binarista. A gente vive numa sociedade, é, é, com essa dicotomia, né.” (SCHNEIDER, 2015, p. 20).

Bento (2006) amplia justamente essa discussão sobre a sexualidade, a partir da teoria de gênero, indo além daquela trazida pelas feministas. Seu debate não discute o gênero a partir da referência biológica, mas das performances que os sujeitos atualizam em suas práticas cotidianas. Foi a partir da discussão de gênero que se viu o limite do binarismo masculino-feminino proposto por discussões feministas, entendendo que eles se constroem nas relações de disputas de poder.

A autora (2006) ainda aponta que a vinculação do comportamento, da sexualidade e do gênero à genitália remonta ao século XIX, quando a ciência e o discurso científico tentavam categorizar e separar o masculino do feminino, retirando as dúvidas sobre as ambiguidades das genitálias. A autora também argumenta que na contemporaneidade não só transexuais põem em conflito os conceitos binários de sexualidade, mas também travestis, transgêneros, *drag queens* e *drag kings*. *Escravagina* problematiza as violências que pessoas pertencentes a esses grupos

sofrem por despolarizarem, por criarem categorias que extrapolam as definições de masculino e feminino, além de trazerem questionamentos sobre a criação de uma lógica de sexualidade-gênero-genitália.

Louro (2016) discorre sobre as pedagogias corretivas que são aplicadas nesses corpos desviantes, a fim de tentar inscrever nos corpos o gênero e sexualidade considerados socialmente “corretos”. Ora, aborda precisamente os corpos que estão nas fronteiras, nas esquinas ou encruzilhadas. Louro expõe que essa “zona de policiamento é também zona de transgressão e subversão” (2016, p. 20). É justamente essa transgressão de gêneros artísticos e sexuais que nos interessa, pois renunciam e desconstróem qualquer senso de identidade fixa. Para a autora, as fronteiras vêm sendo cada vez mais atravessadas e o lugar social do sujeito está nesses limites. Simbolicamente, podemos interpretar a cena em que a atriz bate o pepino no liquidificador como um ato de rebeldia contra qualquer demarcação fixa e estável. É a revolta, a destruição e mistura de gêneros, sexualidades, corpos e artes que interessa.

CATEGORIAS	ELEMENTOS	PROCEDIMENTOS	EFEITO
<p>Hibridismo</p> <p>(Artes, sexualidade e identificação de gênero)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Texto teatral (<i>stand-up</i>, drama, comédia, crítico); - Mídias digitais do espetáculo (projeção audiovisual de programa de televisão, cenas de filmes, clipes etc.); - Figurino (masculino e feminino, antigo e atual); - Cenário (consultório médico, casa, quarto, palco de shows etc.); - Maquiagem (masculino e feminino); - Iluminação (cores que se misturam; iluminação da projeção, da plateia e do palco); - Sonoplastia (vozes, músicas, narrações de outras pessoas, narrações da atriz, sons em <i>on</i> e em <i>off</i>); - Adereços (masculino 	<ul style="list-style-type: none"> - Gêneros textuais e artísticos (narrativo / representativo; cinema / teatro / documentário / televisão / performance / <i>stand-up</i> / monólogo autobiográfico); - Gêneros - sexualidade (masculino e feminino por meio de técnica de transexualização, narração desse processo e construção da personagem); - Técnicas de representação da atriz (performance / <i>stand-up</i> / drama / comédia / burlesco / crítico); - Técnica de expressão vocal (representação de personagens com vozes feminina e masculina); - Técnica de expressão corporal 	<p>Transgressão (Artística, de gênero sexual, de sexualidade, de opção sexual, de comportamento sociais)</p>

	e feminino); - material publicitário.	(representação de personagem masculino e feminino); - Metalinguagem; - Fragmentação textual; - Sequência textual não linear; - Conversas, interferências entre atriz, plateia e direção.	
--	--	--	--

Quadro 2 – Hibridismo.
Fonte: Autoria própria.

3.2 A REGRA É NÃO TER REGRA NENHUMA

“A arte moderna é paradoxal” (COMPAGNON, 2010, p. 131). O autor de *Os cinco paradoxos da Modernidade* afirma também que, se a modernidade é paradoxal e complexa, também o é a pós-modernidade. A palavra paradoxo vem do grego *parádoxos* e tem como significado o estranho, o surpreendente e o extraordinário. Utilizando-nos de outras significações, encontramos ainda “opinião contrária à comum” (BUENO, 1996, p. 483). Ambos os significados interessam-nos para pensarmos nos elementos do espetáculo que não se contrariam, são híbridos, porém extrapolam o comum, como as ideias de presença e ausência, nudez e vestimenta, trágico e cômico, verdade e mentira, sério e brincadeira, sagrado e blasfêmia, dor e prazer, belo e disforme, infantil e adulto, claro e escuro, silêncio e barulho, decadência e glamour, real e ficcional, ideias convivendo juntas. Por isso, a escolha por não usar o termo *contradição*, que significa desencontro, desacordo, oposição e, no caso de *Escravagina*, encontramos a mescla, a hibridação, o romper das fronteiras, mais do que a polarização de ideias. Paradoxar, surpreender, estranhar e misturar são verbos que referenciam o espetáculo.

Para Compagnon (2010), antigamente as palavras *tradição* e *modernidade* pareciam ser contraditórias, porém se encontram na pós-modernidade, constroem um paradoxo. A arte pós-moderna, como também comenta Canclini (2013, p. 346), combina elementos da tradição, do passado, do folclórico, com elementos da cultura de massa, digital, atuais. Compagnon descreve a modernidade e, conseqüentemente a arte moderna, como instauradoras da ruptura de tradição e, a cada geração que rompe com o passado, a própria ruptura torna-se a tradição. Ou

seja, a negação da tradição cria a tradição da negação. Porém, na pós-modernidade, mais do que negar o passado pretende-se incluí-lo e mesclá-lo com o presente. A partir dos anos 1980, com o pós-moderno, as artes plásticas, literatura, música, arquitetura, etc., desligaram-se das vanguardas e de sua tradição da ruptura: “O pós-moderno compreende, incontestavelmente, uma reação contra o moderno, que se tornou o bode expiatório” (COMPAGNON, 2010, p. 107). Por isso,

contrário aos dogmas da coerência, do equilíbrio e da pureza sobre os quais o modernismo se fundara, o pós-modernismo reavalia a ambiguidade, a pluralidade e a coexistência dos estilos; cultiva ao mesmo tempo a citação vernácula e a citação histórica. (Ibid., p. 113).

Para Hutcheon (1991), as contradições da arte moderna subvertem os discursos dominantes, mas também dependem desses mesmos discursos para a sua existência; o passado é retomado. Ora, a partir dos paradoxos e hibridismos, a peça teatral em questão propõe justamente repensar os binarismos e ideias que predominam na sociedade. O pós-modernismo, segundo a autora, questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados, mas não os destrói, aproveita-os. E esses questionamentos, como percebemos em *Escravagina*, são essenciais para repensarmos a ideia de uniformidade, homogeneidade, unidade e certeza, dando lugar ao heterogêneo, ao híbrido e ao provisório:

“Mais do que isso, é um questionamento de valores normalmente aceitos de nossa cultura (fechamento, teleologia e subjetividade), um questionamento totalmente dependente daquilo que é por ele questionado. Talvez essa seja a formulação mais básica possível para o paradoxo do pós-moderno.” (HUTCHEON, 1991, p. 66).

Ou seja, questionar as imposições e comportamentos próprios do estar em um espaço teatral, repensar o papel da arte e do artista e sobre os discursos dominantes sobre a sexualidade, o gênero, a identificação, opção sexual e as transformações corporais.

Já no início do espetáculo, a atriz afirma que a companhia teatral da qual fazem parte “só tem uma regra, que é não ter regra nenhuma” (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 24min18), apresentando um dos paradoxos, que é o de ser obrigado a ser livre.

Problematizar a normalidade também é tema recorrente do espetáculo, como podemos perceber nesta fala: “outra coisa que eu acho anormal é o primeiro

filho da puta que inventou esse papo de normalidade” (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 34min24). Paradoxalmente a atriz revela outra vez ser anormal a ideia de normalidade, pois carrega em si exclusões e preconceitos ao impor maneiras de ser, aparecer e comportar-se. Ser diferente, não estar incluso (a) na normalidade não é sinal de não pertencimento, segundo *Escravagina*, mas de afirmação, de não precisar enquadrar-se em modelos ditados pela sociedade, afinal, “o diferente e o paradoxal fascinam o pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p. 72).

CATEGORIAS	ELEMENTOS	PROCEDIMENTOS	EFEITO
<u>Paradoxo</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Presença / ausência (voz, projeções); - Nudez / vestimenta (figurino e maquiagem); - Trágico / cômico (texto, projeções audiovisuais, sonoplastia); - Verdade / mentira (texto, voz, corpo, figurino, maquiagem, cenário, adereços); - Sério / brincadeira - crítico e cômico (texto, voz, figurino, maquiagem, cenário, adereços, sonoplastia, projeções); - Sagrado / blasfêmia (texto, projeções, figurino, corpo, voz, adereços, sonoplastia); - Dor / prazer (corpo, voz, texto, projeções, sonoplastia); - Belo / disforme (texto, projeções); - Infantil / adulto (voz, projeções, sonoplastia); - Claro / escuro (figurino, adereços, iluminação, projeção, cenário); - Silêncio / barulho (voz, texto, sonoplastia, projeções); -Decadência / glamour (texto, projeções, iluminação, adereços, sonoplastia, figurino); 	<ul style="list-style-type: none"> - Gêneros textuais e artísticos (narrativo /representativo; cinema / teatro / documentário / televisão / performance / <i>stand-up</i>); - Gêneros-sexualidade (masculino e feminino); - Técnicas de representação da atriz (performance / <i>stand-up</i> / drama / comédia / burlesco); - Técnicas de caracterização de personagem; - Técnicas vocais e de expressão corporal; - Técnicas de modificação corporal; - Convite para a cena do leilão (verdade / mentira); - Encenação; - Metalinguagem; - Fragmentação textual; - Sequência textual não linear; - Subversão da tecnologia (com microfone); - Conversas, interferências entre atriz, plateia e direção. 	Transgressão

	- Real / ficcional (texto, projeções, voz, corpo); - material publicitário.		
--	--	--	--

Quadro 3 – Paradoxo

Fonte: Autoria própria.

3.3 VIVA A SELVAGERIA, VIVA O CARNAVAL!

Fazendo uma alusão às festas medievais (festa dos tolos, festa do templo, festa do asno, riso pascal), em que vida e carnaval, vida e festa, vida e ficção fazem parte de uma mesma coisa, o monólogo *Escravagina* causa estranhamento na plateia a partir de informações das quais não é possível distinguir e compreender exatamente o que é teatro e o que é a experiência de vida da atriz. Bakhtin (2013) traz o carnaval medieval justamente para pensar na sua relação inseparável de vida e arte, em um momento em que não há palcos para carnavais e bufões, já que “[...] durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real” (BAKHTIN, 2013, p. 7). A carnavalização que apresenta Bakhtin diz respeito às festas da Idade Média em que, durante um determinado momento do ano, a igreja Católica permitia a realização de grandes banquetes, apresentações teatrais, jogos e brincadeiras em que se satirizavam figuras religiosas e reais, por exemplo. Nestas festas, em que figuras e instituições eram destituídas de poder e ironizadas, também era o momento de libertação sexual, permitido pela própria igreja.

Escravagina, mesmo trazendo dramas vividos pela atriz, trata de forma cômica, *kitsch* e carnavalesca seu processo de transexualização, já que a atriz expõe sua vida e seu íntimo ao público num grande banquete, como os medievais, onde o prato principal é o seu próprio corpo nu, exposto e aumentado por lentes de uma lupa. A cena de exposição do corpo operado é, inclusive, acompanhada de uma projeção, ao fundo da cena, de um grande anúncio de *freak show*, remetendo-nos às apresentações realizadas em circos, feiras ou praças públicas, nas quais se exibiam figuras consideradas estranhas ou grotescas pela sociedade, como anões, mulheres barbadas e pessoas com membros a mais. *Escravagina* questiona sobre esses corpos considerados *freaks* por não se encaixarem nos padrões corporais ditados pela sociedade, além de problematizar sobre a curiosidade que o estranho, o diferente, causa nas pessoas, desviando a atenção delas do discurso e voltando-se

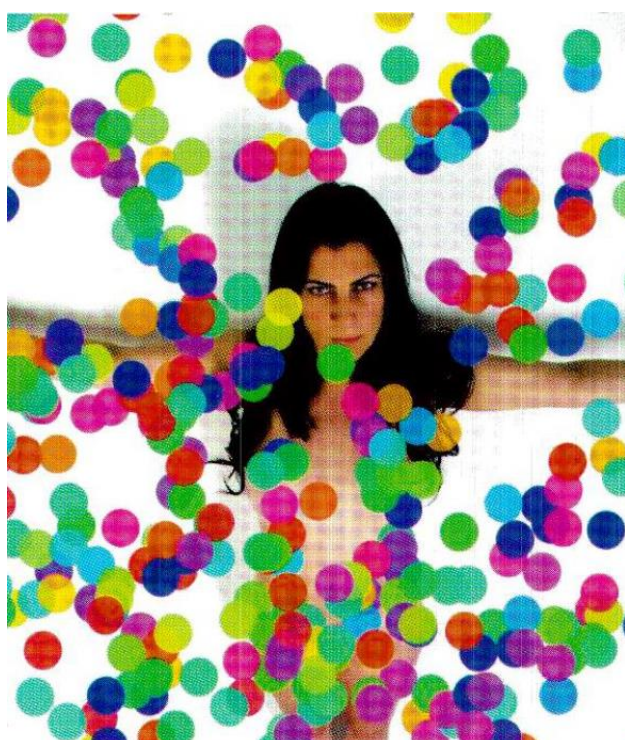
apenas para o visual, para o físico-corporal. Sendo assim, numa tentativa de amenizar os olhares curiosos da plateia que, muitas vezes, segundo a própria atriz, procuravam ver seus espetáculos para espiarem sua transformação corporal, é revelada sua neovagina na cena do leilão:

Quando você resolve a curiosidade, ou explica, a pessoa tem entendimento, tudo tal, a pessoa esquece daquilo ali – que é algo tão importante, que a pessoa fica “como é que será que é? Será que é sete lábios? Será que não sei o quê...” E a gente fica em coisas tão pequenas, e esquece, não só o discurso da outra pessoa, quanto o ser humano que é composto de outras coisas que não só a parte genital (SCHNEIDER, 2015, p. 13).

Nesse sentido, a cena intitulada no texto teatral e na fala da atriz como “cena do leilão da neovagina” busca diminuir a curiosidade do público, bem como quebrar tabus, ao exibir a genitália e mostrá-la como apenas mais um órgão como qualquer outro. A cena do leilão, em especial, aproxima-se da ideia apresentada por Bakhtin sobre a espetacularização das figuras medievais, que eram satirizadas por possuírem corpos diferentes daqueles que a sociedade aceitava como normal e que se tornavam centro de atenções, pagos por uma plateia para serem expostos. Ainda sobre o *freak*, a atriz fala na penúltima cena do espetáculo: “E agora que eu tô íntima de vocês, eu vou falar uma verdade: não é fácil a gente ser um *freak*. Ser diferente ao sul do equador.” (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 1h37min42). A própria forma como acaba o espetáculo atesta sua proximidade com os festivais profanos medievais: em carnaval. A atriz, que se desnuda durante o espetáculo (não apenas das roupas), termina sambando e proferindo o seguinte texto: “Mas aqui embaixo nesse paraíso tropical é tudo balela. Tudo carnaval! RESPEITO... Que coisa é essa? Que todo mundo se foda, macacada! (*Bateria de escola de samba.*) Vamô fudê, macacada!” (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 1h37min57).

Na última imagem selecionada (Figura 8), pode-se perceber a ideia de carnavalização apresentada por Bakhtin a partir do jogo de cores e os formatos arredondados usados em uma das imagens do cartaz de divulgação, lembrando os confetes carnavalescos. Além disso, a atriz novamente posiciona-se aqui em formato de cruz, fazendo-nos lembrar de que o carnaval medieval esteve relacionado à igreja, tendo como participantes dos festivais os próprios religiosos, além de também acontecerem dentro da casa de Deus. Ademais, a imagem satiriza

a figura carnavalesca da “Globeleza”⁴³, exemplo a partir do qual um certo padrão corporal é exigido durante a festividade brasileira: a do corpo magro, curvilíneo, bronzeado (não negro, afinal esse não é aceito pela mídia⁴⁴) e cisgênero. Segundo Jesus (2012), chamamos de cisgêneros ou cis “as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído ao nascimento” (JESUS, 2012, p. 10). E aquelas que não se identificam com o gênero que lhes foi determinado são chamadas de transexuais ou trans. Os corpos que vemos nos carnavais apresentados pelas mídias seguem um padrão: o do corpo cisgênero.



**Figura 8 – Cartaz de divulgação do espetáculo *Escravagina* [recorte 2 do verso]
Fonte: (ALMEIDA, 2014a).**

O corpo transexual, além de ser marginalizado e considerado como não padronizado, possui especificidades que o distanciam do conceito grego de belo apresentado anteriormente por Suassuna: não é imutável e uno. Ele é reconstrução, montagem, transformação e profanação. Mas não seria também todo o corpo humano lugar de construção, mutação e modificação? Existiria um corpo que

⁴³ Personagem criada pela emissora de televisão Rede Globo para apresentar as vinhetas carnavalescas durante os quatro dias do carnaval brasileiro, representada por uma mulata, que cobre seu corpo apenas com pintura corporal e samba durante as vinhetas.

⁴⁴ Embora a primeira representante da Globeleza se negra, um recente exemplo desse branqueamento da figura carnavalesca é o caso da ex-globeleza Nayara Justino que, após ser eleita em 2014, perdeu o posto logo em seguida por ser considerada “negra demais” (PERLINE, 2016).

poderia ser considerado totalmente natural e normal? Possivelmente não. Os corpos, sejam trans ou cis, reajustam-se conforme as necessidades do meio, das imposições midiáticas e das regras sociais. Porém, algumas transformações causam ainda mais estranhamento e, por isso, são mais excluídas do que outras.

Ou seja, assim como aquele corpo bufão da Idade Média (BAKHTIN, 2013, p. 23), rejeitado por possuir membros em excesso ou em falta, tortuosidades, diferenças, tamanhos fora do padrão, ou ainda possuidor de ambos os sexos (feminino e masculino), o corpo transexualizado possui as marcas de um corpo operado, reajustado e, no caso do corpo feminino transexualizado (homem para mulher), alguns apresentam exageros para a sua afirmação nesse novo grupo binário, que categoriza masculino e feminino. Isto é, trata-se de um corpo hipersexualizado: grandes próteses de silicone, cabelos compridos, extremo desenvolvimento dos músculos por meio de atividade física e curvas salientes nas cinturas e quadris em alguns casos. A atriz de *Escravagina* possui um corpo que se assemelha a esse corpo hipersexualizado, pois, mesmo após cirurgia redesignatória, ainda há uma exigência social que os corpos se enquadrem dentro dos perfis ditos masculinos e femininos corporais. Sobre o assunto, a atriz afirma na 23ª cena:

Mas também não interessa, afinal de contas, graças ao meu bom Deus, eu já fiz a minha cirurgia e tá enquadrada nesse maldito binarismo imposto pela sociedade de macho e fêmea, trocar meu documento, ser conhecida como a Maite Schneider Caldas de Miranda, sexo feminino e graças ao meu bom Deus eu não tenho mais nada a ver com isso. (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 46min21)

Podemos também relacionar a imagem da atriz em cruz com o *Homem Vitruviano* (1492), de Leonardo da Vinci, visto que a obra do italiano traz, como a pintura de Boticelli, *O Nascimento de Vênus* (1483), a Proporção Áurea. A Proporção Áurea ou Divina Proporção é uma medida geométrica ideal dos aspectos físicos das coisas naturais, principalmente aquela do corpo humano ideal, e é aplicada na arquitetura e na arte, a exemplo das pinturas renascentistas. Sobre o assunto, Oliveira e Ferreira argumentam que

[a] questão da busca do belo caracteriza-se como um dos temas de interesse humano mais valorizados desde os primórdios. Um dos aspectos constantes dessa beleza permanente seria a proporção. A linguagem matemática da proporção surgiu com Pitágoras a partir do conceito de que “tudo é número” e sua abordagem de que determinadas relações numéricas

manifestam a estrutura harmônica do universo. (OLIVEIRA; FERREIRA, 2010, p. 64).

Ou seja, a Proporção Áurea faz referência ao uso de medidas perfeitas em busca de um ideal simétrico e de beleza na natureza e que foi aplicada nas artes. O cartaz de divulgação, por meio de manipulação digital realizada por Cesar Almeida, mais uma vez carnavaliza e subverte esses ideais matemáticos presentes na obra renascentista e retomam novamente os princípios medievais, já que, primeiramente, é a figura da mulher (e não a do homem, como na obra de Da Vinci) que aparece. Além disso, as proporções não seguem o modelo canônico proposto pelo pintor renascentista de, por exemplo, a medida da cabeça ter o tamanho exato de uma oitava parte do corpo.



Figura 9 – Cartaz de divulgação do espetáculo *Escravagina* [recorte 3 do verso]
Fonte: (ALMEIDA, 2014a).

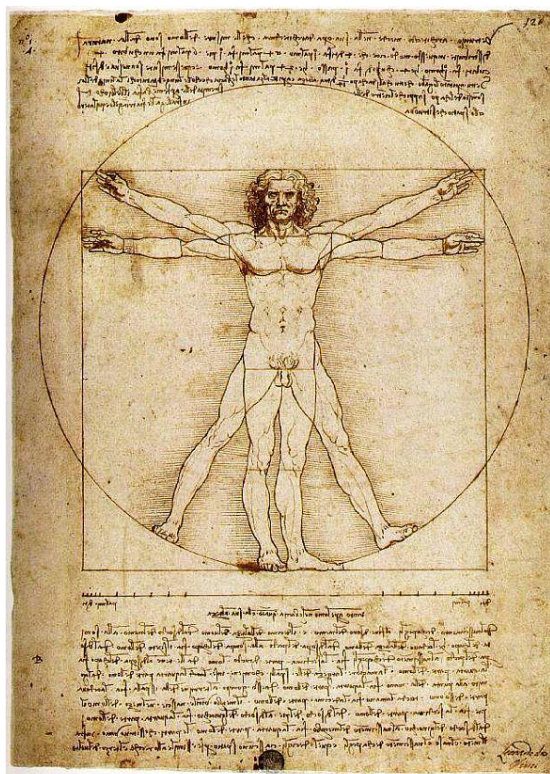


Figura 10 – O Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci
Fonte: (DA VINCI, ca. 1490).

A “Mulher Vitruviana” do cartaz contrasta com a obra renascentista por não mostrar o corpo centrado e inteiro dentro das proporções áureas em que Da Vinci desenhou no círculo e no quadrado. Ademais, não vemos nem a figura da atriz envolta no círculo ou no quadrado, mas entre dois grandes parênteses, curvas, como se fossem linhas que remetem à própria imagem da genitália feminina. A “Mulher Vitruviana” profana o ideal de um corpo dentro de proporções e modelos; ela é única, mutável, plural e bela com as suas construções e medidas.

CATEGORIAS	ELEMENTOS	PROCEDIMENTOS	EFEITO
<u>Carnavalização</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Texto teatral (trechos sobre o festejar, sobre o próprio carnaval do país, sobre comemorações, remetendo às festas medievais); - Mídias digitais do espetáculo (projeção audiovisual de programa de televisão, cenas de filmes, clipes etc.); - Iluminação (variação 	<ul style="list-style-type: none"> - Gêneros textuais e artísticos (narrativo / representativo; cinema / teatro / documentário / televisão / performance / <i>stand-up</i>); - Gêneros-sexualidade (masculino e feminino); - Técnicas de representação da atriz (performance / <i>stand-</i> 	Transgressão

	<p>de cores, como um grande carnaval, principalmente no final do espetáculo);</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sonoplastia (músicas carnavalescas); - Voz (canto e fala sobre a carnavalização); - Corpo (dança, gestos, exibição); - Figurino (o despir simbólico); - Adereços; - Cenário; - Material publicitário (imagens e cores remetendo ao carnaval, às festas). 	<p><i>up</i> / drama / comédia / burlesco);</p> <ul style="list-style-type: none"> - Técnicas de caracterização de personagem; - Técnicas vocais e de expressão corporal; - Encenação; - Técnica de design, digitalização, modificações digitais do material publicitário. 	
--	--	--	--

Quadro 4 – Carnavalização.

Fonte: Autoria própria.

CATEGORIAS	ELEMENTOS	PROCEDIMENTOS	EFEITO
<u>Grotesco</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Texto teatral (contém relatos sobre o processo transexualizador, sobre violências, notícias, posicionamentos, etc.); - Mídias digitais do espetáculo (projeção audiovisual de programa de televisão, cenas de filmes, clipes etc.); - Voz (ela que transmite o texto teatral); - Corpo (junto com a voz problematiza a visão sobre a ideia de belo e <i>freak</i>; ele também é exposto de maneira natural, remetendo às personagens ligadas ao grotesco medieval); - Processo de cirurgia de transexualização (as tecnologias cirúrgicas, especialmente das clínicas clandestinas, revelando a agressividade do 	<ul style="list-style-type: none"> - Notícias, reportagens, depoimentos (grotescos no sentido de espetacularizarem a violência contra a comunidade LGBT; grotesco pela própria violência realizada para com essas pessoas); - Técnica vocal e corporal (para relatar experiências sexuais de outras pessoas remetendo ao grotesco medieval). - Técnica cirúrgica transexualizadora (É grotesca no sentido da agressividade causada na transformação, principalmente em clínicas clandestinas); - Padronizações (Grotesco é a forma como são vistas pessoas que não se enquadram no padrão heteronormativo, seja por meio da mídia, dos concursos de beleza, revistas de moda, etc.); 	Transgressão

	<p>processo)</p> <p>- Material publicitário (no paratexto publicitário utilizado na divulgação e explicação da peça foram realizadas distorções da figura da atriz).</p>	<p>- Posicionamento e discurso (por exemplo de alguns políticos apresentados na peça, que satirizam, violentam e demonizam pessoas LGBTs);</p> <p>- Técnica de transformação digital realizada no paratexto publicitário (em que redesenha o corpo da atriz de uma forma grotesca).</p>	
--	--	---	--

Quadro 5 – Grotesco.

Fonte: Autoria própria.

Quadro 6 – Kitsch.

Fonte: Autoria própria.

3.4 “PINK MONEY” – O BUSINESS GAY, O DINHEIRO E O BELO

Lipovetsky e Serroy trazem em sua obra *A estetização do mundo* (2015) elementos que apontam a pós-modernidade e o sistema capitalista como responsáveis pela venda, compra e vitrinização de tudo, ou ainda, o capitalismo como “empreendedor de arte e motor estético” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 39). Ou seja, os autores afirmam que muitas áreas foram estetizadas. A estética está presente em tudo e é sustentada pelo capitalismo do hiperconsumo. Vemos uma lógica empresarial artística desenvolver-se, ou ainda, uma “*art business*”.

Uma das críticas apresentadas no espetáculo refere-se justamente ao mercado voltado para a comunidade gay, como percebemos frequentemente em propagandas de cosméticos, perfumaria e alimentos, por exemplo. Em um primeiro momento, vemos proliferar discussões sobre os grupos minoritários, mas em seguida percebemos que não passam de uma forma de aproveitamento das discussões atuais, das quais o capitalismo se apropria e transforma em algo rentável, como percebemos nesta fala da atriz:

Gay friendly é assim: é uma gama de serviços voltada pra público GLS, né? Que são gays, lésbicas, simpatizantes, o GLBT, enfim, eles ficam trocando as siglas, etc., mas pra esse público consumidor, né? Porque olha que incrível, povo, os políticos descobriram que bicha não dá cria, que louco, né? Muito loucão isso, né? Eu, óh eu. Eu fiz uma vagina, enfim, uma

neovagina, sei lá o nome que vocês querem dar, enfim. Mas o meu útero, gente, é seco, torrado, mar de seco, parece o deserto do Saara de tão seco, amigo. E daí como a gente não pode ter filho, a gente pode gastar com outras futilidades, é por isso que tem uma gama de produtos. Tem livraria gay, tem sauna gay, peça gay, restaurante gay, é uma gama de produtos voltada pra esse público tão... tão...repulsivo. É, mas não importa da onde vem, né? Não importa nem que seja o dinheiro rosa, o famoso 'pink money'. O que importa é que nós temos que faturar e não importa como. Seja vendendo o próprio corpo, seja vendendo a própria alma. (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 1h02min23)

A partir desse trecho, percebemos, como mostra Lipovetsky, as estratégias de que o mercado se utiliza para conquistar esse público gay: diferenciação dos produtos e dos serviços, rápido lançamento de novos produtos e um apelo emocional ao consumidor. Segundo o autor (2015, p. 43), o capitalismo apropriou-se do meio artístico e transformou arte em produto e, nesse sentido, a arte tida como mercadoria deve estar a serviço do lucro. Se tudo é vendível e comprável, também o corpo o é, como é apresentada a discussão no monólogo sobre relação corpo e dinheiro. Sendo assim, o corpo também é exibido como produto no espetáculo, principalmente no momento em que um leilão é iniciado pela atriz para que o público possa olhar sua genitália operada: “Gente, é bem legal o show, eu faço valer cada centavo. Gente, olha a experiência teatral sensorial que vocês vão ter pra contar pra alguém. Cinquentão? Gente, cinquentinha, gente.” (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 1h27min30).

Esse corpo exposto, vitrinizado e posto a leilão, torna-se incômodo em cena, fato atestado pela própria atriz, que relatou em entrevista ser o momento de maior tensão para ela mesma e que em algumas apresentações não foi levado a sério, ou seja, nenhum espectador ousou oferecer um lance. O fato faz pensar que em determinados lugares esse corpo enquanto mercadoria é aceito e compreendido como algo natural, como nas propagandas e publicidade de diversos produtos ou no mundo da moda, em que ele é apenas um pedaço de carne. No instante em que desafia o espectador a se expor e olhar o corpo surge um momento de tensão, já que geralmente somos observadores “secretos”, resguardados em nossas casas, a olhar corpos pelas telas do computador e da televisão, sem que ninguém nos observe e nos julgue.

Além disso, em um dos materiais de divulgação (uma imagem postada em rede social), vemos a relação corpo-arte-mercado a partir de uma foto da atriz posicionada de costas para a plateia e com as pernas abertas para o observador

que deu o maior lance, com os dizeres: “Meu templo está aberto a visitas. Tragam suas doações. Não aceitamos cartões, nem cheques”:



Figura 11 – Imagem de divulgação da peça *Escravagina*
Fonte: (ESCRAVAGINA L..., 2014).

Frequentemente vemos instituições religiosas pedirem colaborações de altos valores dos fiéis por meio de depósitos, cheques ou uso de cartões, testando e justificando esses preços em troca da promessa de um lugar ao céu⁴⁵. Na imagem acima, a intertextualidade não acontece apenas na imagem do corpo como produto, mas também ao trazer a imagem do seu corpo como templo sagrado, fato que irá se confirmar no cartaz de divulgação. O intertexto presente nessa imagem de divulgação on-line é identificado a partir da citação bíblica de 1 Coríntios, em que percebemos a imagem do corpo enquanto templo sagrado:

Fugi da fornicção. Todo o pecado que o homem comete é fora do corpo; mas o que fornicca peca contra o seu próprio corpo. Ou não sabeis que o vosso corpo é o templo do Espírito Santo, que habita em vós, proveniente de Deus, e que não sois de vós mesmos? Porque fostes comprados por bom preço; glorificai, pois, a Deus no vosso corpo, e no vosso espírito, os quais pertencem a Deus. (1 Co 6,10-20)

Esse corpo sagrado apresentado na bíblia, como sendo um templo pertencente às divindades, não deveria, segundo as escrituras, realizar certas

⁴⁵ (IGREJA..., 2016)

práticas como o sexo, pois eram consideradas pecaminosas. Além disso, segundo essa citação, nem a todos pertenceria o reino dos céus, já que seriam excluídos dele os devassos, os sodomitas, os ladrões, os bêbados, os errantes e os afeminados. Esses não herdariam o reino sagrado, pois o corpo (que era compreendido como membro de Cristo) fora profanado. Ora, o corpo transexualizado é, nesse caso, um corpo que foi transformado, que profanou, não aceitando as “leis naturais divinas” impostas a ele, transitando de corpo físico masculino para o feminino. Novamente o material de divulgação de *Escravagina* instiga provocações acerca da sexualidade e sua relação com a religião, repensando as imposições que a religião coloca para o corpo e as exclusões que a mesma realiza ao não seguirmos suas regras.

Por outro lado, assim como crítica, o espetáculo também se beneficia desse mercado artístico, desse *art business*, visto que a peça foi levantada por meio de *crowdfunding* (em torno de R\$26.000,00), financiado por 251 pessoas (CARDOSO, 2014)) em site, tendo finalizada a arrecadação em novembro de 2014. No *merchandising*, a frase: “Seu sexo te escraviza ou te liberta? Venha me decifrar... ou te devoro. Mostro-me por inteira para que você descubra quem você é.” (CARDOSO, 2014). Conforme o valor doado, alguns prêmios eram oferecidos: desde ingressos, fotografias, nome do apoiador no site e no material publicitário até o direito de ter o nome tatuado em qualquer parte do corpo da atriz. Essa última premiação remete-nos ao que a artista Orlan faz com o próprio corpo: transforma-o em sua tela de trabalho, modificando-o por meio de diversas intervenções cirúrgicas. O corpo, antes tido como templo sagrado, aqui é mais uma vez blasfemado. Porém, nem sempre essas interferências corporais são vistas positivamente. Não só a performance da atriz ao exibir seu corpo no palco ou as tatuagens propostas para os patrocinadores não recebem a aceitação do público, fato confirmado pelo diretor da peça em entrevista (ALMEIDA, 2016), como também a própria venda e divulgação da peça apresentou dificuldades na execução, pois em entrevista Maite Schneider revela que alguns captadores e patrocinadores ou recusavam-se a financiar o espetáculo ou não aceitavam que a marca da empresa estivesse vinculada ao nome da peça teatral (SCHNEIDER, 2015). A questão é que o que ainda causa tabu e estranhamento é a nudez, especialmente a do corpo modificado sexualmente. O tamanho da roupa e a quantidade de pele exposta de um corpo feminino também são entendidos como afronta social, desrespeito ou sedução, ficando o corpo da mulher limitado em sua exposição.

O estilo *kitsch*, presente em diversos momentos do espetáculo e também no material de divulgação, reforça essa profanação, a paródia e a sátira. O cifrão amarelo-ouro cobrindo seu corpo de forma ironizada e debochada atesta a estilização dessa arte do “mau gosto” (MOLES, 1975), termo que Abraham Moles utiliza para definir uma arte da cópia, da sensação falsa, artificial, que contraria a arte de vanguarda, que nega o autêntico e mescla diversas referências. O corpo vendível e comprável aqui aparece em forma de cruz, como nosso sacrifício e martírio sendo o da conquista do dinheiro. A “cruz que carregamos” é a do capital. O corpo desnudado com o apelo, em tom satírico, do *merchandising* dizendo “Vote Escravagina - Ela precisa do seu dinheiro”, faz-nos pensar, também, sobre a difícil condição do artista de manter e vender o seu trabalho, entendido muitas vezes erroneamente como um bem de consumo de pouco valor.

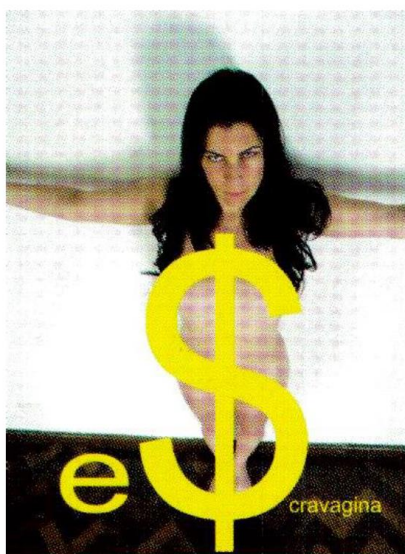


Figura 12 – Cartaz de divulgação do espetáculo *Escravagina* [recorte 4 do verso]
Fonte: (ALMEIDA, 2014a).

CATEGORIAS	ELEMENTOS	PROCEDIMENTOS	EFEITO
<u>Business gay</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Texto teatral (discussões sobre capitalismo, beleza e dinheiro, mercado voltado para comunidade gay); - Mídias digitais do espetáculo (projeção audiovisual de programa de televisão, cenas de filmes, clipes, etc.); 	<ul style="list-style-type: none"> - Gêneros textuais e artísticos (narrativo / representativo; cinema / teatro / documentário / televisão / performance / <i>stand-up</i>); - Técnicas de representação da atriz (performance / <i>stand-up</i> / drama / comédia / burlesco); 	Transgressão

	<ul style="list-style-type: none"> - Voz (revela o texto); - Corpo (revela a cirurgia transexualizadora, tema que é relacionado com o dinheiro, capitalismo, etc.); - Figurino (despir simbólico); - Iluminação (auxilia e completa as projeções sobre o dinheiro, capitalismo); - Cenário (idem à iluminação); - Sonoplastia (idem à iluminação); - Material publicitário (traz imagens como a do cifrão no corpo, por exemplo); - Ingresso. 	<ul style="list-style-type: none"> - Técnicas de caracterização de personagem; - Técnicas vocais e de expressão corporal; - Encenação; - Técnica de design, digitalização, modificações digitais do material publicitário. 	
--	---	--	--

Quadro 7 – Business gay

Fonte: Autoria própria.

CATEGORIAS	ELEMENTOS	PROCEDIMENTOS	EFEITO
<u>Kitsch</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Texto teatral (mistura de referências, de gêneros artísticos, de vida real e fictícia, não linearidade, etc.); - Mídias digitais do espetáculo (projeção audiovisual de programa de televisão, cenas de filmes, clipes, etc.); - Sonoplastia (referências diversas que vão de Madonna, Caetano Veloso, Shirley Bassey à Xuxa); - Objetos de cena (diferentes objetos, tais como liquidificador, vibrador, corrente, faca, etc.); - Cenário (simulação de móvel de consultório) - Figurino (mescla de Adão, selvagem, açougueiro no início; mistura de figura romana, amazona, 	<ul style="list-style-type: none"> - Gêneros textuais e artísticos (narrativo / representativo; cinema / teatro / documentário / televisão / performance / <i>stand-up</i>); - Técnicas de representação da atriz (performance / <i>stand-up</i> / drama / comédia / burlesco); - Técnicas de caracterização de personagem; - Técnicas vocais e de expressão corporal; - Encenação; - Técnica de design, digitalização, modificações digitais do material publicitário. 	Transgressão

	sádica, cantora diva, etc.); - Voz (pois é por ela que se revela o texto); - Material publicitário (mistura de referências de capas de revistas, capas de CDS, etc.).		
--	--	--	--

3.5 ESCRAVAGINA, A DEUSA RETALHADA

A paródia e a ironia são algumas das características estilísticas de que Cesar Almeida se utiliza para discutir as questões de sexualidade e religiosidade⁴⁶, como exemplo temos este trecho de *Escravagina*: “E no sétimo dia Deus criou a mulher, o homem e toda diversidade LGBT. Tudo o que está vivo.” (ALMEIDA, 2014b, p. 1). A hipertextualidade (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007) presente nesse trecho satiriza a passagem bíblica do segundo capítulo de Gênesis (Gn 2, 2-3), já que a paródia se apresenta ao questionar o texto original: “E abençoou Deus o dia sétimo, e o santificou; porque nele descansou de toda sua obra que Deus criara e fizera”. Alguns versículos posteriores a este demonstram a criação de Adão, e de Eva, a partir de sua costela. Nas rubricas da peça, a atriz ainda satiriza mais essa passagem religiosa comendo uma “maçã do pecado”, seguida da ação de passar mal, arrancar a barba, tirar um pepino escondido no seu figurino e passar a cortá-lo freneticamente.

De acordo com Koch (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007), a paródia é uma derivação e transformação de outro texto, cujo conteúdo foi modificado, mantendo-se, porém, a forma, e é isso o que podemos perceber nesse trecho inicial da peça. Embora sejam gêneros textuais diferentes (um é dramaturgia, outro é um registro histórico-religioso), a paródia é reconhecível na oposição de ideias presentes na criação do mundo divino e da comunidade LGBT. Para Koch, a paródia e a ironia fazem parte da intertextualidade das diferenças e da hipertextualidade, em que “o texto incorpora um outro texto para ridicularizá-lo [...], para colocá-lo em questão” (Ibid., p. 123). As ideias opostas ganham o valor de subversão e, nesse caso, o tom humorístico.

⁴⁶ Outras dramaturgias do autor, além de *Escravagina*, que ironizam e questionam a religião, por exemplo, são *Somente Deus poderá te perdoar, papai*, de 2008, e *O evangelho GLS de São Sebastião segundo Cesar Almeida*, de 2005 (ALMEIDA, 2003b).

Charles Newman (apud HUTCHEON, 1991) apresenta a paródia como elemento característico do pós-modernismo e a ironia como sendo a ruptura com o passado. Para Hutcheon, há o paradoxo do pós-moderno, já que “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo.” (HUTCHEON, 1991, p. 165). O trecho inicial citado da peça atesta para esse fato de retomada do passado, não de destruição, porém o revisitar é crítico e irônico.

Durante a peça, a paródia e a ironia fazem-se presentes no momento em que o texto questiona a heteronormatividade⁴⁷ e o patriarcalismo⁴⁸ do texto religioso, de acordo com o qual as divisões de homem e mulher são claras e a figura da mulher é submissa (Eva foi criada a partir de Adão e não o contrário). Hutcheon aponta que a paródia também faz repensar e reformular cânones americanos e europeus, ou seja, questiona a classe dominante, branca, eurocêntrica, masculina e heterossexual. Do mesmo modo, a autora lembra que mulheres feministas apropriaram-se da paródia para desafiar tradições masculinas na arte. Ora, *Escravagina*, em diversos momentos, aponta críticas, de forma cômica e irônica, dessas tradições, e, além de satirizar o texto e as figuras religiosas, traz como paródia a própria vida da atriz. Maite Schneider parodia sua própria vida, suas relações pessoais e sua transexualização, como podemos observar nestes quatro trechos extraídos da peça: “Mas é assim mesmo que acontece, ou a gente cai de boca na vida ou ela cai de pau na gente... Isso não é discurso pra te convencer a ser trans, ou ser mais gay do que você já é, não.” (ALMEIDA, 2014b, p. 3); “Agora que as economias estão em baixa, deram pra investir em gay-business, descobriram que bicha não dá cria!” (Ibid., p. 3); “Eu quero a libertação que a carne traz, pela frente e por trás.” (Ibid., p. 5); “[...] que a vida é dura.... Mas quanto mais dura, melhor...” (Ibid., p. 6).

Além da dramaturgia, um dos materiais de divulgação da peça teatral, o cartaz, traz elementos de ironia e de deboche. No verso do cartaz⁴⁹ vemos 32 fotos da atriz parodiando capas de CDs, revista e obras de arte. Uma dessas imagens

⁴⁷ Segundo Jesus (2012), heteronormatividade é a “crença na heterossexualidade como característica do ser humano ‘normal’. Desse modo, qualquer pessoa que saia desse padrão é considerada fora da norma, o que justificaria sua marginalização” (2012, p. 29).

⁴⁸ Para Morgante e Nader (2014), o termo patriarcalismo é utilizado comumente nos estudos feministas para “explicar a condição feminina na sociedade e as bases da dominação masculina” (2014, p. 1).

⁴⁹ Ver ANEXO B.

revela Maite transformada em Vênus de Botticelli⁵⁰. A imagem de seu corpo é recortada e colada no lugar da figura da deusa grega.

Maite Schneider é a deusa grega que abriu seu templo à visitação. Seu corpo foi exposto e vendido para os olhos curiosos da plateia, não só porque na peça a atriz expõe sua nudez, mas porque a atriz anuncia a cena do leilão. A nudez na imagem montada aparece ironizada, com algumas folhas (lembrando folhas de parreira do Jardim do Éden) tapando seu sexo e, diferentemente da deusa original, aqui o corpo não se apresenta nos padrões simétricos e harmônicos gregos em que o movimento Renascentista (e a obra de Botticelli, nesse caso) se baseiam. A imagem possui tamanhos desproporcionais, de um corpo que se afunila e visivelmente não se enquadra nos padrões de magreza feminina que a sociedade julga como belos e ideais.

Na pintura original de Botticelli (Figura 14), percebemos que a deusa está representada por cores claras e puras, fazendo referência à pureza da alma e ao ideal de beleza grego. Já a montagem com a atriz (Figura 13) traz cores mais escuras e fortes, como o verde escuro, por exemplo, remetendo mais à ideia de um limbo do que de um ambiente celestial. A Vênus italiana encontra-se de pé em cima de uma concha e ao fundo vemos água, ambos símbolos cristãos do batismo de Cristo. Destarte, a serenidade, calma e harmonia presentes na obra transmitem a pureza espiritual cristã assim como lembram o ideal de belo da deusa grega. Já a montagem feita com o corpo e o rosto da atriz para a divulgação da peça destoam dessas ideias. Ela é a profanação e blasfêmia de toda religiosidade.

Assim como essa irônica e grotesca imagem do cartaz, também a instalação artística de Michelangelo Pistoletto *Venus of the Rags* (Figura 15), de 1967 e 1974 (HUTCHEON, 1991, p. 182), traz a deusa destituída de seu trono. Ela é motivo de piada e de estranhamento. Nessa obra, Vênus está posicionada de costas para a plateia e de frente para um amontoado de roupas. A deusa segura um tecido em sua mão esquerda e defronta-se com vários farrapos de tecidos, obstruindo sua passagem.

Hutcheon utiliza-se desse exemplo de obra para mostrar que não apenas os romances apresentam intertextualidade pós-moderna, mas também outras linguagens artísticas, como as instalações, pinturas e músicas. A leitura que a autora

⁵⁰ A imagem parodia a obra “O Nascimento de Vênus”, de Sandro Botticelli, de 1486. Ver Figura 14.

faz da *Vênus dos Farrapos* é que os tecidos representam a própria condição da arte: um resto, uma sobra, uma demolição. Ela não é mais homogênea, intacta e estável, pois já se fez em retalhos.

A obra de Pistoletto dialoga com a montagem de *O Nascimento de Vênus* (ou, ainda, “O Nascimento de Maite”) na medida em que apresenta ideias opostas: o branco da estátua contrastando com o colorido das roupas; a organização; harmonia e simetria da deusa em contraposição com o bagunçado dos trapos, o imóvel da estátua com o movimento das roupas. A montagem do cartaz mostra o nascimento também de uma mulher: nasce Maite no momento em que morre Alexandre.

A deusa do cartaz também é feita de trapos: são vários pedaços remontados, amontoados e reconstruídos. Não é o corpo uno e estável que nos é mostrado, mas sim um corpo refeito, em construção, divisível, heterogêneo, colorido e móvel. Maite-Vênus é a “deusa contemporânea/transumana” (ALMEIDA, 2014, p.1). Esse corpo desproporcional, disforme, com os braços postados para trás e com um brilho intenso a rondar-lhe comprova o que vem a ser a própria forma (ou disforma) da arte pós-moderna, como a dramaturgia e a encenação teatral: processo em constante transformação, em que os limites entre masculino-feminino, belo-grotesco e tradicional-moderno apagam-se cada vez mais. Vale ressaltar aqui que a “Vênus retalhada” não tem o mesmo pudor em mostrar-se como a Vênus de Botticelli tem: as folhas que cobrem o sexo da atriz são um elemento exterior à sua vontade, ao contrário da deusa renascentista, que é quem cobre o seio e a genitália com as mãos e os cabelos.



Figura 13 – Cartaz de divulgação do espetáculo *Escravagina* [recorte 5 do verso]
Fonte: (ALMEIDA, 2014a).



Figura 14 – *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli
Fonte: (BOTTICELLI, 1483).



Figura 15 – Instalação artística *Venus of the Rags*, de Michelangelo Pistoletto
Fonte: (PISTOLETTO, 1967/1974).

A peça teatral *Escravagina* contém elementos pertencentes à arte pós-moderna, como a paródia, a ironia e o hibridismo, e essas mesmas características auxiliam a discussão da temática proposta no espetáculo sobre a transgressão, já que são características que permitem destituir do poder as instituições e/ou figuras políticas, religiosas e problematizar comportamentos sociais. Os três elementos apontados no texto e no material de divulgação da peça são recorrentes nos trabalhos do dramaturgo Cesar Almeida e permitem que vida e ficção se mesquem, ao trabalhar com a história pessoal da atriz Maite Schneider, além de revelar um teatro misto, de escrita não linear, que se utiliza de outras áreas artísticas na sua realização e está em constante transformação. E assim como a obra do artista Cesar Almeida, também essa pesquisa se encontra em processo de construção (reflexiva), apresentando um caminho ou abertura para outras colagens (contribuições e abordagens) vindouras.

CATEGORIAS	ELEMENTOS	PROCEDIMENTOS	EFEITO
<u>Paródia, ironia e intertexto</u>	- Texto teatral; - Mídias digitais do espetáculo (projeção audiovisual de programa de televisão,	- Gêneros textuais e artísticos (narrativo / representativo; cinema / teatro / documentário / televisão /	Transgressão

	<p>cenas de filmes, clipes, etc.);</p> <ul style="list-style-type: none"> - Voz (revela o texto); - Corpo (gestual e dança); - Adereços (a pluma usada para dublar Shirley Bassey é um exemplo de paródia e ironia); - Figurino (paródia da figura de Adão no início, roupa de cantora diva na dublagem, etc.); - Maquiagem (no início, o uso da barba ironiza a figura masculina selvagem ou ainda um possível Adão); - Iluminação (na cena da dublagem auxilia a ironia, na cena da carnavalização reforça a ideia, etc.); - Sonoplastia (ironia ao usar quase simultaneamente Madonna e Xuxa, intertexto na música instrumental nos remetendo a uma época medieval, etc.); - Material publicitário (os três elementos aparecem ao usarem no paratexto publicitário referências de capas de revistas, CDs, etc.). 	<p>performance / <i>stand-up</i>);</p> <ul style="list-style-type: none"> - Gêneros-sexualidade (masculino e feminino); - Técnicas de representação da atriz (performance / <i>stand-up</i> / drama/ comédia / burlesco); - Técnicas de caracterização de personagem; - Técnicas vocais e de expressão corporal; - Encenação; - Técnica de design, digitalização, modificações digitais do material publicitário; - Metalinguagem; - Conversas, interferências entre atriz, plateia e direção; - Fragmentação textual; - Sequência não linear. 	
--	---	--	--

Quadro 8 – Paródia, ironia e intertexto.

Fonte: Autoria própria.

3.6 DIVIRTAM-SE, EIS A PALAVRA DE ORDEM

Se utilizássemos o conceito apresentado pelo dicionário, “profanar” significaria insultar, afrontar, violar e desrespeitar. Porém, o entendimento de profanação observado em *Escravagina* está mais próximo daquele apontado por Giorgio Agamben (2007, p. 65), que relaciona o sagrado como sendo algo próximo das divindades, que separa do contato humano as coisas, enquanto a profanação retoma para a esfera humana o que estava longe, inalcançável. Podemos citar como

exemplo duas propostas artísticas para compreendermos o sentido de profanação proposto aqui⁵¹: o ready-made de Marcel Duchamp *A fonte* (1917) e a obra *Merda d'Artista* (1961), de Piero Manzoni. O primeiro trabalho desloca um mictório, objeto do cotidiano voltado ao consumo, para um espaço de exposição artística. *A fonte* descaracteriza a ideia de obra sagrada, sacralizada, feita para a eternidade, já que é objeto de consumo e passageiro, além de dessacralizar o espaço do museu, lugar de obras da tradição artística voltadas à apreciação contemplativa. A segunda obra também traz dupla profanação: o material utilizado e a forma de divulgação do trabalho. O material, como sugere o título, são as próprias fezes do artista enlatadas e a sua distribuição dá-se pela venda dessas latas, como se fosse um produto qualquer para consumo disponível no mercado. Então, não só o material é inusitado, já que se trata novamente de um deslocamento de algo para um lugar nada previsto, como também a forma de sua propagação é profanada, já que o trabalho é inserido em várias latas e vendido, ou seja, a obra não tem mais uma única réplica, não é intocável, não é inacessível e não é eterna. Agamben discorre sobre uma ideia de museificação de tudo, ou seja, uma intenção de separar determinadas instituições e objetos do uso comum, colocando-os em um lugar de difícil acesso:

A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens - a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política - retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é. (AGAMBEN, 2007, p. 73).

Analisando *Escravagina*, vemos também que não apenas a temática faz profanação do conceito de uma obra tradicional (trata-se da história de transexualização da atriz), como também o texto teatral, a encenação, a interpretação e todos os elementos do espetáculo são profanadores. A própria montagem e seu processo de construção do espetáculo separam-se da ideia de composição sacra, pois não só uma pessoa contribui para a sua execução, mas diversos são os colaboradores via internet do seu financiamento, que é divulgado por meio de redes sociais on-line e oferece prêmios para os ganhadores, sendo o prêmio maior a oportunidade de ter o nome divulgado no site e em material gráfico,

⁵¹ Para saber mais sobre arte e profanação em Marcel Duchamp, ver: <<https://www.incinerrante.com/textos/arte-e-profanacao>>.

além de ter o nome tatuado no corpo da atriz, caso o patrocinador doasse R\$25.000,00. Ademais, *Escravagina* profana com a ideia de corpo intocável, sagrado e puro, que se mantém na sua natureza de origem, como mandam as normas religiosas cristãs. Sobre os símbolos religiosos também há a profanação, não tanto como forma de ofensa como o é de provocação, reflexão, paródia e jogo. Sobre o jogo, Agamben diz ser essa uma das maneiras de conseguirmos profanar, pois jogando e brincando com a seriedade da arte tradicional ocidental, que está posta como contemplativa e inatingível no museu, é que se faz a passagem do sagrado ao profano (esfera do uso comum). Ainda, para o autor, “profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (AGAMBEM, 2007, p. 75).

Ao problematizar os dispositivos que organizam, ordenam e rotulam a ordem da vida social, *Escravagina* profana. A ideia de dispositivo é apresentada por Agamben, que a retoma de Michel Foucault, para pensar nos mecanismos que regularizam, normatizam, asseguram, orientam, modelam a sociedade, seja com relação ao corpo, à sexualidade, à profissão, à religião, etc., e também para tentar romper com eles pela profanação. Ela seria a responsável por repensar esses dispositivos que conduzem os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres, sendo a linguagem a mais antiga desses dispositivos. No espetáculo estudado, percebemos que o discurso trazido pela atriz é o da não normatização, da não padronização, seja de corpos, de orientação sexual, de desejo ou de identificação de gênero. *Escravagina* profana ideias, discursos, gêneros artísticos (ao combinar diferentes referências), relação entre atriz e plateia (ao aproximar as duas e inverter papéis), imagens, símbolos e ações religiosas, a política (nesse caso também ligada à religião) e profana a linguagem artística, pois faz um novo uso de cada elemento desses, ou seja, brinca, joga e parodia. Para Marcia Tiburi (2007), “é a profanação da linguagem que cria a literatura, a profanação da forma que cria a arte, a profanação da moral que cria a ética. A profanação dos conceitos cria a filosofia.” (2007, p. 2).

Este capítulo buscou levantar alguns elementos que contrapõem o conceito aristotélico de belo, repensando a ideia do feio e belo, do sexual, do gay, do profano, do exagerado, do estranho e do incômodo, a partir de excertos do texto teatral *Escravagina*, do cartaz do mesmo espetáculo (ambos do ano de 2014) e de trechos do vídeo da peça. A análise procurou transitar e dialogar com os traços que

pertencem ao ficcional e à vida da atriz Maite Schneider, já que o espetáculo aqui estudado é um monólogo biográfico, questionando as relações de belo, bom e normal no corpo. A partir de categorias, compreendemos que o material de divulgação e o paratexto publicitário do espetáculo *Escravagina*, bem como alguns trechos da peça, revelaram elementos do híbrido, paradoxal, *kitsch*, grotesco, carnavalização, profanação, ironia, paródia, intertexto e *art business*, que, juntos, contestaram as dicotomias do belo-feio, normal-anormal, bem como questionaram o ideal de beleza corporal.

CATEGORIAS	ELEMENTOS	PROCEDIMENTOS	EFEITO
<u>Profanação</u> (Religiosa, artística, corporal, sexual, de gênero).	<ul style="list-style-type: none"> - Texto teatral (utilização de trechos bíblicos, nomes de religiosos, processo transexualizador, mescla de gêneros artísticos, ações e fatos ligados à sexualidade); - Mídias digitais do espetáculo (projeção audiovisual de programa de televisão, cenas de filmes, clipes, etc.); - Voz (mescla de feminino e masculino; revela o texto); - Corpo (símbolos religiosos por meio de gestos e ações corporais; corpo modificado; masturbação, toques); - Objetos de cena (vibrador, corrente, óleo lubrificante, etc.); - Figurino (mescla de feminino e masculino, desnudamento; figurino sensual, etc.); - Maquiagem (mescla de feminino e masculino, profanação de personagens religiosos); - Iluminação (completa e enfatiza cenas); - Cenário (profana gêneros teatrais); - Sonoplastia (músicas com letras eróticas, 	<ul style="list-style-type: none"> - Gêneros textuais e artísticos (narrativo / representativo; cinema / teatro / documentário / televisão / performance / <i>stand-up</i>); - Gêneros-sexualidade (masculino e feminino); - Técnicas de representação da atriz (performance / <i>stand-up</i> / drama / comédia / burlesco); - Técnicas de caracterização de personagem; - Técnicas vocais e de expressão corporal; - Técnicas de modificação corporal; - Relação entre palco e plateia, atriz e público; - Encenação; - Metalinguagem. - Fragmentação textual; - Sequência textual não linear; - Subversão da tecnologia (com microfone); - Conversas, interferências entre atriz, plateia e direção; - Técnica de design, digitalização, modificações digitais do material 	Transgressão

	<p>que ironizam religião, etc.);</p> <ul style="list-style-type: none">- Material publicitário (revela corpo seminu, posições provocantes; distorce imagens, criando outras figuras da atriz);- Microfone (usado para outros fins);- Espaço teatral (não separa em alguns momentos palco de plateia. Atriz vai para a plateia, assim como espectador para o palco).	<p>publicitário;</p> <ul style="list-style-type: none">- Forma de venda do espetáculo e divulgação.	
--	---	---	--

Quadro 9 – Profanação.

Fonte: Autoria própria.



Figura 16 – Aquarela 5
Fonte: (MARQUES, 2015e).

4. TRANS(GREDIR), TRANS(BORDAR)- A EXPLOSÃO DA CARNE

Este capítulo foi destinado a uma interpretação das questões percebidas no espetáculo, de maneira a reorganizá-la e responder à questão central da pesquisa. Neste tópico retomamos as categorias que misturam referências teóricas e análises já realizadas do paratexto publicitário, do texto dramático, do vídeo, das entrevistas, das tomadas de notas e dos diários de itinerância.

Pode-se perceber que as categorias percebidas no *corpus* (primário e secundário) da pesquisa promoveram o sentido de transgressão foucaultiana (2009), segundo a qual a obra de arte transgride por apresentar temática considerada tabu. Além da performance da atriz, os procedimentos e elementos trabalhados em cena extrapolam os binarismos palco-plateia, realidade-ficção, feminino-masculino, belo-feio, sagrado-profano, expandindo a noção tradicional de arte, corpo e tecnologia.

4.1 TRANS(GRESSÃO)

A profanação é tema recorrente na peça, assim como em outros trabalhos da Companhia Rainha de Duas Cabeças, e, segundo Foucault (2009), ela está diretamente relacionada à transgressão. Para o autor, a sexualidade foi erotizada e colocada em foco especialmente depois dos escritos de Marquês de Sade, bem como a ideia da morte de Deus:

A sexualidade só é decisiva para nossa cultura se falada e à medida que é falada. Não é nossa linguagem que foi, após dois séculos, erotizada: é nossa sexualidade que, depois de Sade e da morte de Deus, foi absorvida no universo da linguagem, desnaturalizada por ele, colocada por ele no vazio onde ela estabelece sua soberania e onde incessantemente coloca, como Lei, limites que ela transgride (FOUCAULT, 2009, p. 45).

A transgressão na obra de Foucault é justamente aquela que trata de assuntos tabus como a sexualidade. *Escravagina* revelou alguns momentos desse profanar já no início do espetáculo: a atriz, vestida com barba, avental e roupa de couro, corta um legume (pepino), representando o falo, ao mesmo tempo em que um vídeo sacrossanto é exibido ao fundo, logo sucedido por uma masturbação com vibrador. Os desejos, os fetiches sexuais, o processo de redesignação corporal

sexual são comentados em diversos momentos do espetáculo, tratando dessas temáticas (encaradas frequentemente como difíceis ou de discussão não permitida) como assuntos corriqueiros, com naturalidade, comicidade, num jogo de troca e conversa com a plateia. “A solução que nos restou nesse começo de milênio é pensar em sexo”, diz a atriz no espetáculo (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 22min31), revelando que, diante de todos os problemas atuais no cenário político, social, econômico e religioso, o que ainda nos salva e nos liberta são os desejos. O espetáculo pretendeu, no início de sua criação, servir como forma de libertação para a atriz do monólogo, porém acabou liberando preconceitos e amarras da plateia também. No monólogo, Maite Schneider afirma:

É um espetáculo que foi feito a princípio para minha libertação, e é legal ver que essa minha libertação acaba, de formas diferentes ajudando outras pessoas a pensar outras realidades e serem um pouquinho diferente, criarem coragem para algumas coisas. (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 27m18).

Sobre o desejo, a atriz ainda afirma: “isso me faz lembrar da única coisa que me trouxe aqui, do assunto mais importante, que eu não posso fugir, que é falar de...sexo” (ALMEIDA, 1h01m24).

Os espetáculos da companhia *Rainha de duas cabeças* propõem-se provocativos, causando surpresa no grupo quando o público se sente totalmente confortável, já que são assuntos ainda vistos como tabus para muitos, como afirma Maite Schneider sobre uma das peças encenadas, confessando ao diretor:

[...] a gente tá começando a fazer alguma coisa errada, porque as pessoas não estão levantando... (*Risos*). Ou nosso público tá ficando muito fiel, e já entende a nossa linguagem, ou tá acontecendo alguma coisa, porque sempre no nosso espetáculo, vai debandando assim... (SCHNEIDER, 2015, p. 9).

O fato de o público debandar-se menos do teatro durante os espetáculos da companhia revela-nos que ou os assuntos considerados tabus estão sendo mais discutidos e, por isso, mais aceitos e absorvidos na linguagem, no discurso e no cotidiano das pessoas, ou, como afirma a atriz, criou-se um público fiel que procura justamente esse tipo de teatro proposto pela companhia de Cesar Almeida; a presença das temáticas sobre sexo, sexualidade, gênero, desejos tem sido necessária no debate e, por isso, uma maior procura.

Outra questão profanadora (e transgressora) está presente no próprio nome do espetáculo, *Escravagina*. Escrava do órgão sexual feminino, Maite extrapola na peça seus limites, seus medos e seus próprios tabus, ao exhibir para o público o resultado de parte dessa escravidão carregada durante anos. Exibição corporal também tratada de forma livre e natural, repensando sobre nossas próprias restrições com relação à exposição do corpo, nossos receios de revelá-lo.

A transgressão aqui não foi compreendida apenas por tratar da temática do sexo, mas, além disso, por refletirmos nossos posicionamentos sobre o que é arte, teatro, masculino e feminino, homem e mulher, feio e belo, relações de gênero, sexualidade, desejo, transformações corporais e as aproximações de tecnologia e corpo, ou seja, por repensarmos binarismos e ideias de normalidade, como nos mostram os seguintes tópicos.

4.1.1 Corpo Híbrido, Corpo Desviante

“Meu corpo é minha arte” é uma das primeiras falas da atriz no início do espetáculo (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 58s), atestando a aproximação entre sua vida pessoal, suas transformações corporais e o teatro. É a partir dele que se constrói parte da narrativa do espetáculo, contando sobre os embates, preconceitos e travessias enfrentadas socialmente por decidir modificá-lo conforme sua identificação de gênero. Corpo que atravessa fronteiras, corpo que viaja, corpo nômade. Utilizando-se da metáfora apresentada por Louro (2016, p. 16) que resgata a imagem da viagem para relacioná-la com o sujeito que sai do seu estado de conforto, cambia, modifica-se, mas não de forma linear, repensamos um corpo não determinado apenas biologicamente e num sujeito não unificado.

O nascimento de uma criança é o ponto de partida de sua travessia, de sua viagem, quando a afirmativa “é menino” ou “é menina” acaba determinando a direção a ser tomada nesse momento, antes mesmo de considerar o corpo cultural; o biológico vem antes. Alguns viajantes, porém, decidem transgredir as regras desse percurso, tomando outros caminhos. Essas escolhas não são vistas positivamente, já que esses viajantes acabam sendo considerados desviantes de seu caminho natural. E então surgem as pedagogias corretivas como tentativa de inscrever nesses corpos o gênero e sexualidade “corretos”, forçando a travessia.

Escravagina traz um corpo que desestabiliza as ideias centralizadas sobre identidades fixas. A atriz narra, de forma cômica, em grande parte do espetáculo⁵², sua travessia, as dificuldades encontradas ao percorrê-la, assim como de outras pessoas com histórias semelhantes, sua relação de liberdade com o corpo, com a sexualidade, com o desejo e com as transformações corporais. Transformações essas ainda vistas socialmente de forma negativa. Porém, tantas outras interferências corporais⁵³, que não as de transexualização, são tão ou mais agressivas corporalmente ou modificam totalmente os corpos e não apresentam tantos impasses ou dificuldades de aceitação como a de redesignação sexual. A sexualidade é percebida ainda como lugar sagrado, sendo, portanto, não possível sua transformação. “Não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através dos signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias” (LOURO, 2016, p. 84). Portanto, segundo Louro, a construção do corpo dá-se por meio da linguagem, de regras e das tecnologias, não se limita à sua descrição física-biológica.

Podemos relacionar o corpo transformado da atriz durante o processo de transexualização como aquele apresentado por Haraway (2009, p. 36), o de um corpo ciborgue. Corpo aberto às interferências tecnológicas, corpo que hibridiza orgânico e máquina, corpo disponível às transformações, corpo construído, corpo desviante. Ou ainda, um corpo pós-humano, que está em constante modificação, que é fragmentado, transitório, híbrido. Uma condição pós-humana como sendo aquela que diz respeito à natureza da virtualidade, da genética, da vida orgânica, de ciborgues, que incorpora engenharia, biologia e sistemas de informação. (SANTAELLA, 2007b, p. 129).

Ao questionarmos o corpo transformado pelas tecnologias, sejam as modificações com as próteses, as cirurgias plásticas, a substituição de órgãos, a introdução de chips para controle ou reconhecimento de pessoas, ou as modificações do corpo transexualizado, acabamos nos deparando também com os conceitos sobre o que são *sujeito* e *corpo*. Com os movimentos feministas, o marxismo, a psicanálise de Freud, a filosofia de Nietzsche e Heidegger,

⁵² Foram observados 98 momentos de risos durante o vídeo do espetáculo (ANEXO D).

⁵³ Algumas cirurgias são percebidas na medicina como agressivas e de risco para a saúde (OLIVEIRA, 2015). Alguns exemplos desses são a de mudança de cor dos olhos, podendo acarretar em uma cegueira, a “ocidentalização” de chinesas (blefaroplastia) que buscam refazer o formato de seus olhos (RODRIGUES, [201-]), ou ainda o uso demorado de lipoaspiração e implante de silicone, como a brasileira que buscou se assemelhar com a boneca Bórbie (MOREIRA, 2016).

principalmente, vemos esfacelar-se a ideia de sujeito; é a crise do eu universal, total, único, estável que prevalece (HALL, 2015, p. 22-25).

O conceito de *sujeito* foi inicialmente proposto por René Descartes, que via o corpo como algo pouco relevante se comparado à mente. Na noção de sujeito universal não havia lugar para corpo (CRUZ; CARDOSO, 2010). Para Benveniste (1988, p. 286), os pronomes pessoais seriam os responsáveis pela criação do sujeito em termos antropológicos, não biológicos, já que é a linguagem a responsável pela constituição dos seres humanos enquanto sujeitos, pois é a única que estabelece a capacidade de subjetivar por meio dos pronomes pessoais, elementos que não pertencem ao reino animal. Benveniste afirma ainda que é na linguagem que o ser humano fundamenta, na sua realidade, o conceito de “ego”. Ao referir-se como *eu* em um discurso com o outro, o *tu*, cria-se o contraste e então a consciência de si mesmo e, ainda que transformado pelas tecnologias, só se constitui como homem/mulher porque tem a linguagem.

Seria, portanto, equivocado considerarmos o sujeito desligado “da história e da linguagem fora da cultura e das relações de poder” (SANTAELLA, 2004, p. 17), assim como definir a ideia sobre *corpo* sem pensarmos em todo o contexto envolvido, além daquele biológico, já que esse último também se encontra em ruínas, pois levamos em consideração que definir um ser humano como homem e mulher, apenas do ponto de vista físico, daquilo que enxergamos corporalmente, é limitado.

E é esse corpo, pensado como construção social (e não apenas biológica), mediado pela tecnologia, que nos interessa aqui, já que estamos tratando de corpos que nasceram em desencontro com a identificação de gênero sexual. São mulheres que se veem envolvidas em matéria orgânica que não lhes pertence enquanto sujeitos. Por outro lado, há uma crescente melhoria nas técnicas e tecnologias da Medicina que possibilitam a modificação e reversão desses corpos. Mas também é necessário lembrar que o acesso à essa tecnologia é limitado, ou seja, ainda poucos podem realizar as cirurgias de transexualização. E são, também, esses mesmos avanços, juntamente com próteses eletrônicas e digitais, além do processo de globalização, que redimensiona questões de tempo e espaço, que reforçam a crise do sujeito (HALL, 2015, p. 39). As fronteiras entre masculino e feminino, natural e artificial são cada vez mais diluídas.

Também de acordo com a desconstrução da subjetividade humana está Haraway (2009, p. 37), ao afirmar que os processos radicais por que o corpo humano vem passando fazem repensarmos a alma humana, pois não sabemos mais onde termina a máquina e começa o humano. Não existe mais nada que seja puro.

A partir da obra de François Rabelais, Bakhtin (2013) traz imagens das festas carnavalescas medievais, nas quais esses encontros eram o momento de libertação das hierarquias e das verdades, quando o espectador não apenas assistia ao evento, mas o vivia em sua plenitude. Momentos regados com muita comida, bebida e libertação sexual, nos quais o traço marcante é o riso popular, a comédia e o rebaixamento. Esse, por sua vez, ligado à terra e aos baixos corporais (órgãos genitais, ventre e traseiro) em contraponto com o alto, ou seja, o céu (aqui representado pela cabeça). Esse grotesco⁵⁴ e profano, presentes nas festas medievais (e lembrados na obra de Rabelais), trazem também a ideia de um corpo estranho (termo evocado também por Louro (2016)), diferenciando-se das “imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas” (BAKHTIN, 2013, p. 22).

O corpo transexual exposto na peça *Escravagina* é justamente a contradição de toda normalidade corporal imposta pela sociedade, visto ser esse um corpo instável, transformado e que se aproxima dessa ideia do corpo desviante medieval de Bakhtin. Vemos essa normalidade constada pela atriz em falas como: “Ai fiquei pensando, assim, o que é normal no mundo de hoje?” (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 29m41) e “Outra coisa que acho anormal é o primeiro filho da puta que inventou esse papo de normalidade” (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 34m37). Com relação à ideia bakhtiniana de grotesco, podemos aproximá-la dos processos cirúrgicos de transexualização, considerando a agressividade realizada no corpo, principalmente dentro de clínicas clandestinas. Para além disso, grotesca e anormal podem ser, ainda, as ideias impostas de um corpo belo e padronizado.

O conceito de grotesco de Bakhtin também se refere ao linguajar informal, simples, popular, grosseiro e blasfematório que se utilizava nas festas e feiras populares. Em algumas falas da atriz no espetáculo encontramos assuntos vistos como grotescos ou estranhos, como sexo anal, fetiche, masturbação, entre outros,

⁵⁴ Aqui Bakhtin refere-se ao Realismo Grotesco, sistema de imagens da cultura cômica popular presentes nas feiras populares, nos festivais e carnavais, nas praças e na literatura da Idade Média e do Renascimento. Apresentava linguajar grosseiro e blasfematório às divindades, além de contar com a presença de bufões, bobos da corte, gigantes, anões, palhaços, etc. A imagem cômica era associada a corpos que não estavam dentro dos padrões da sociedade da época.

colocados de uma forma simples e normal. “Rezar e pedir perdão por ter chupado o pastor da igreja universal e pedir para ter entupido minha boca de porra enquanto ele recitava salmos da bíblia [...]” (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 17m36) e “[...] outra coisa que acho anormal, por exemplo, é essa vontade de dar o cu... reprimida” (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 34m24) são alguns exemplos de falas que trazem temas tabus e que transgridem por blasfemarem questões religiosas e tratarem do prazer humano.

Corpo que desaparece e outro surge no lugar, tal como traz a atriz em sua história: morre Alexandre e nasce Maitê. Para Louro (2008),

[em] poucos anos, tornaram-se possíveis novas tecnologias reprodutivas, a transgressão de categorias e de fronteiras sexuais e de gênero, além de instigantes articulações corpo-máquina. Desestabilizaram-se antigas e sólidas certezas, subverteram-se as formas de gerar, de nascer, de crescer, de amar ou de morrer. Informações e pessoas até então inatingíveis tornaram-se acessíveis por um simples toque de computador. Relações afetivas e amorosas passaram a ser vividas virtualmente; relações que desprezam dimensões de espaço, de tempo, de gênero, de sexualidade, de classe ou de raça; relações nas quais o anonimato e a troca de identidade são parte do jogo. Impossível desprezar os efeitos de todas essas transformações: elas constituem novas formas de existência para todos, mesmo para aqueles que, num primeiro momento, não as experimentam de modo direto. (LOURO, 2008, pp.19- 20).

Escravagina trata dos corpos e discursos sobre o corpo que fogem das normas fixas construídas por instituições. Fala sobre o corpo livre, o corpo cambiante, corpo desviante (do percurso imposto), corpo que se permite.

4.1.2 Um Teatro Além-Fronteiras

Escravagina, o *stand-up trans*, nome apresentado pelo diretor da peça, revelou que a arte expande seus limites não apenas no tratamento de seu conteúdo, como também de sua forma. Uma mescla de comédia, *stand-up* e performance com trechos dramáticos, tudo isso percebemos na sua estrutura. Para Foucault (2009), a leitura da arte no século XX dá-se a partir do combate das formas. É no início desse século que uma cultura que está mais ligada aos seus valores do que às suas formas emerge. Segundo o autor, “os combates em torno do formal foram uma das grandes características da cultura do século XX” (FOUCAULT, 2009, p. XXV).

Transbordam-se os limites do corpo, transbordam-se os da arte também (não necessariamente nessa ordem).

Na obra *Do grotesco e do sublime*, Victor Hugo (2007, p.40) discorre sobre a literatura moderna dramática que, diferentemente da arte antiga (ode e epopeia), traz em sua escrita a união do sublime com o grotesco. Essa nova literatura, para o autor, apresenta variação e mescla das formas artísticas. Embora a peça aqui analisada não se trate de drama, os estudos de Hugo são evocados para entendermos da diluição dos formatos aristotélicos teatrais, como, por exemplo, os da comédia e da tragédia, do sublime e do grotesco, compreendidos pelos gregos como categorias separáveis e opostas.

Com base no “Prefácio de Cromwell”, percebemos que o autor notava uma transformação do ideal do belo na poesia a partir dos modelos existentes na Idade Média, visto que “tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2007, p. 25). Ou seja, os formatos artísticos contaminam-se, hibridizam-se. Eco (2007) também propõe reflexões similares com a de Victor Hugo sobre a ideia do feio. Para o autor de *A história da feiura* (2007), além de o feio ser uma contribuição para a beleza do conjunto, ele é relativo aos tempos e às culturas, o que é aceito hoje como belo pode não ter sido ontem. Eco ainda concorda que o belo e o feio atuais convivem mais juntos do que outrora e que cada vez mais estão diluídas essas oposições em filmes, performances, *body-art* e outras manifestações artísticas. Sendo assim, as categorizações impostas por mídias e instituições normatizadoras da noção de belo e feio, seja para as artes ou para o corpo, devem ser repensadas, já que são relativas a épocas e impostas por determinados grupos.

Trouxemos também a ideia de uma arte *kitsch*, a partir dos escritos de Moles (2015). Esse autor categoriza tal fenômeno como pertencente a todos os tempos e a todas as artes, tendo seu apogeu com o crescimento da burguesia, no qual a cultura de massa começa a desenvolver-se e a arte e mercado, ou a arte e a indústria cultural, afinam suas relações. Arte que parodia, escracha e utiliza-se da mescla de diferentes referências de diversas épocas para criar. O autor também levanta o questionamento do dualismo belo-feio e afirma estarem mesclados na arte, principalmente a partir do *kitsch*.

As práticas híbridas que apresentam o teatro, principalmente a partir da década de 1970 com a expansão de novos formatos artísticos (performances, *happenings*), também pertencem à *Escravagina*, já que o espetáculo faz interagir no palco diferentes estilos teatrais e utiliza a metalinguagem como uma de suas características. Os processos contemporâneos teatrais não estão fixados somente nas regras do drama, buscam aproximar encenação e dramaturgia e preocupam-se com a construção da teatralidade.

Traços da paródia, ironia e intertexto também são recorrentes. Parodia-se o próprio fazer teatral em *Escravagina*, bem como parodia-se filmes brasileiros, músicas estrangeiras, trechos bíblicos, referências midiáticas televisivas, discursos políticos e pinturas artísticas. Ironiza-se a condição de vida “glamorosa” transexual, os dogmas religiosos, a situação política e seus representantes, a profissão teatral, as regras artísticas, o sexo, a sexualidade e os desejos sexuais. Intertextualiza-se textos (bíblicos, teatrais), imagens, filmes e músicas. Essas são características pertencentes à obra contemporânea que não nega o passado, mas o cita, joga com ele, questionando “sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados: questiona, mas não destrói” (HUTCHEON, 1991, p. 65).

“Adoraria morrer trepando. Seria lindo. Seria divino, deslumbrante!” (ALMEIDA, 2014, p. 4). Em *Escravagina*, a coexistência do sagrado e do profano também se faz presente em alguns momentos, como na fala citada: “divino” é “morrer trepando”. O estranhamento acontece a partir do encontro de termos tidos como distantes, já que o que se refere ao sexual e ao carnal está em oposição aos céus, ao sublime e celestial, similar ao que foi apresentado por Bakhtin (2013), em relação aos extremos opostos do terreno (órgãos baixos, como ânus) e do sagrado (órgão de cima, como a cabeça). O gesto profanador também diz respeito à obra que está dessacralizada, mais acessível ao público. O espetáculo foi disponibilizado via internet na íntegra para aqueles que não puderam assisti-lo no palco, como também o texto da peça foi publicado em livro e disponível para sua montagem. Ademais, a relação de troca e de proximidade entre atriz, técnicos de cena, direção e público atesta a profanação.

Escravagina retira a obra de seu status de lógica e razão para ganhar lugar no paradoxal. Critica o modelo de arte tradicional, mas ao mesmo tempo utiliza-se dela para realizar sua crítica, pois o espaço de cena é ainda o do antigo palco italiano. Característica da arte contemporânea paradoxal: não somente rompe com a

tradição, mas se utiliza dela para falar sobre a ruptura. O espetáculo intercala textos, imagens, sons, gestos e luzes que apresentam ambiguidade: o bem e o mal, o feminino e o masculino, o sagrado e o profano, o riso e o choro, a verdade e a mentira, sempre no jogo que desestabiliza, que põe o espectador em um estado de atenção e de estranhamento.

Além de estimular-nos a pensar nessas posições binárias que se rompem, a peça faz com que reflitamos sobre a aproximação entre a arte e o dinheiro. Sua construção e manutenção não se dá de forma segura e estável, considerando os poucos investimentos em suas produções. O grupo *Rainha de Duas Cabeças* recorreu à arrecadação de fundos on-line, buscando entre seus pares o financiamento da peça. O dinheiro é tema relacionado também com a beleza e com o prazer. “Quem tem mais dinheiro goza melhor? Ou sofre menos preconceito?”, “Quem sabe é mais bonito?” são perguntas levantadas durante a peça, colocando-nos em reflexão sobre nossa condição de dependência do dinheiro e questionando o quanto realmente é ele que nos muda positivamente.

As categorias levantadas do espetáculo desestabilizam o público, colocando-nos em um lugar

[e]m que o espectador é convidado a progredir através de imagens, sons e movimentos que o obrigam a olhar as coisas de maneira inédita. Em todos eles há um princípio de negação que inverte os significados tradicionais e mostra um processo de investigação transgressora, que submete o teatro de seu tempo a uma prova de instabilidade. (FERNANDES, 2010, p. 11).

Cesar Almeida propõe na peça e em seu teatro *queer* a subversão a partir de seus temas polêmicos envolvendo diluição das relações humanas, a coisificação do ser humano, as relações e indivíduos gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais e outros (ou outras) que não estejam necessariamente encaixados em nenhum desses enquadramentos. Um teatro cômico e satírico que mostra as ambivalências e possibilidades que extrapolam as categorias, rasgam-se os rótulos.

Quanto às limitações, Foucault (2009) apresenta a transgressão dos códigos sociais e dos padrões, a arte vai ao limite da linguagem: ela transgrede a si mesma. Ao propor uma obra que, apesar de seguir um texto pré-estabelecido e decorado pela atriz, está aberta a interações palco-plateia, em que a nudez não só é revelada como expandida através de lente de aumento, além de um corpo reconstruído ser mostrado, a arte em *Escravagina* vai aos seus limites.

A trans(gressão) foucaultiana nesse espetáculo aparece na imagem do próprio corpo da atriz: mutante, reconstruído e desviante. A transexualidade é então exibida, aumentada e manipulada para os olhos curiosos da plateia que paga por sua curiosidade e coragem, já que transgride aquele também que se põe à mostra no palco para examiná-la, não só quem a exhibe. A partir da obra de Sade, Foucault traz um corpo intensamente orgânico, no qual a hierarquia não se organiza a partir da cabeça, mas do sexo, das genitálias. E, nesse sentido, o espetáculo discute a organicidade corporal e a valorização dos desejos sexuais, bem como da identificação com o gênero mais do que o pensamento racional. O sensorial, o sentido, o sentimento e o desejo têm lugar de primazia.

Blasfêmias e depravações. É o que percebemos, além do texto e do vídeo, no cartaz de divulgação da peça. A atriz posicionada em forma de cruz lembra a própria crucificação de Cristo. Maite passa pelo martírio, sofrimento e redenção em seu processo transexualizador. Um grande “T” em cor preta cobre suas partes íntimas, reafirmando a imagem da cruz, bem como a da letra que inicia a palavra “transexual”. A cor contrasta com o fundo claro de seu corpo, bem como com o fundo branco do templo. O preto cobrindo seu sexo revela a impureza, ideia construída socialmente, desse corpo desviante em meio ao branco celestial. Os olhos da atriz voltados para o céu atestam a sua dor e redenção. A atriz está prostrada em frente a um monumento que podemos compreender como um grande templo grego, considerando suas reconhecíveis colunas arquitetônicas de cada lado do corpo. O seu corpo é um templo, lugar de visitação e contemplação. Ela   a V enus Contemporânea, deusa bela transgressora.




 MONÓLOGO TRANS COM MAITE SCHNEIDER
 TEXTO E DIREÇÃO: CESAR ALMEIDA

ESCRAVAGINA

Mini Guaira
3-18h 4-21h 5-15h
FRINGE
ÚLTIMAS APRESENTAÇÕES

Desaconselhável
para
menores

18

Produção espetáculo produzido por
financiamento coletivo

 **Catarse** 

 **CASA DA MAITE**
o teatro por fora da diversidade no interior
 visite o site: www.casadamaitte.com/escravagina

Apoio

 **MAIS**
cabelos  **Boiger**
Beauty Center

Figura 17 – Cartaz de divulgação do espetáculo *Escravagina* [frente]
 Fonte: (ALMEIDA, 2014a).



Figura 18 – Aquarela 6
Fonte: (MARQUES, 2015f).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hibridismo, paradoxo, ironia, paródia, intertexto, profanação, grotesco, *kitsch*, *business gay*. Essas foram as categorias observadas e descritas, a partir do vídeo do espetáculo *Escravagina*, do texto teatral, do paratexto publicitário, das tomadas de notas, dos diários de itinerância e das entrevistas realizadas com a atriz Maite Schneider e com o diretor Cesar Almeida. Categorias que se cruzam e interdependem umas das outras na peça. Possivelmente para outros olhos outras categorias seriam vistas, provando que as possibilidades de leitura da peça não estão fechadas, nem fixas.

A cena teatral curitibana, em sua pluralidade de estilos, pesquisas e temáticas, trouxe o *stand-up-trans-cômico-performático-autobiográfico* para discussão de temas caros e relevantes em dias atuais, de lutas políticas, sociais, culturais e artísticas. Mesmo as definições postas sobre a categoria a qual pertence o espetáculo não se limitam, podem ser percebidas outras que não conseguimos perceber. Além de categoria de análise, o paradoxo deu-se nesta pesquisa como crítica de categorizar, nomear e limitar a arte, a sexualidade, a identificação de gênero e de comportamentos sociais, pois dessa categorização mesmo é que se fez uso para dizer que *Escravagina* pertence a determinado tipo de teatro e não a outro; que a atriz pertence a determinado grupo e não a outro. Paradoxal é a arte contemporânea, no que diz respeito à pesquisa e à criação, e pesquisar arte também é encontrar-se em fronteiras não fixas, porém, delas também lançamos mão para categorizar, rotular e nomear nosso objeto de pesquisa, nossa metodologia e nossas criações de categorias, elementos e procedimentos.

A escolha de criar uma matriz do espetáculo facilitou a visualização da obra como um todo. Elencando as categorias, elementos e procedimentos, foi então possível visualizar melhor como o efeito transgressor era produzido. Mas nossa pesquisa não se limitou às categorias elencadas. Além de apontarmos caminhos de leitura para a obra, nossa intenção, enquanto pesquisadores de arte, pretendeu ser aquela de desestabilizar o olhar do (a) leitor (a) diante da arte, do teatro, das compreensões sobre as sexualidades, das orientações sexuais, das identificações de gênero e das transformações corporais. Compreender, por exemplo, que não necessariamente a transexualidade está relacionada à cirurgia de redesignação

sexual, ou que pessoas transexuais não serão necessariamente heterossexuais. Entender também que o espetáculo permite mudar seu andamento repentinamente, indo de uma cena dramática, como a que a atriz fala sobre homicídios contra travestis e transexuais, para logo em seguida arrancar riso do público com uma cena que traz metalinguagem e ironia. A lógica de uma obra artística, muitas vezes, é a sua multiplicidade de lógicas.

Um espetáculo como *Escravagina* põem-nos em questionamento sobre até que ponto estamos dispostos a assumirmo-nos enquanto indivíduos únicos, não sujeitos aos padrões. Conseguiremos de fato não nos padronizarmos? Nossa liberdade sexual, artística e corporal vai até que ponto? Quando deixamos de escravizarmo-nos e libertamo-nos de um padrão, somos livres de escolha de outros? Ou novamente nos escravizamos, mas em uma escravidão voluntária dessa vez? Um corpo que se transexualiza de masculino para feminino e que, após transformação, se hipersexualiza, para novamente se enquadrar no padrão feminino esperado, foi novamente escravizado? Para a atriz, em sua última cena, “somos todos escravos. De alguma maneira, em maior ou menor escala” (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 1h42m15).

A temática da hipersexualização não foi aprofundada na pesquisa, mas fica como reverberação das reflexões sobre o corpo, já que também está relacionada à escravização da beleza feminina e aos padrões exigidos para a mulher, como afirma Cesar Almeida em entrevista:

Porque elas buscam um ideal de beleza, de uma ultrafeminilidade, né. Que é uma coisa que [até], vai além do natural... [...] sexualizado, sensual. Então, tem essa coisa de imagem idealizada, e também ao mesmo tempo a gente queria passar essa questão da crucificação, né. Que também tivesse essa referência... (ALMEIDA, 2016).

Outra questão que reverberou após a pesquisa, além da hipersexualização, é a da relação da atriz com a tecnologia. Em entrevista, a atriz apresentou pontos positivos, pois as facilidades de cirurgias e descobertas sobre as transexualizações avançaram muito, porém, a atriz afirmou, por outro lado, ter receio do lugar que as tecnologias possam ocupar futuramente. Como exemplo há as próprias pessoas transexuais, caso descubram uma mudança nos cromossomas para evitar as disforias de gênero, no futuro, seus pais talvez optem por modificar a criança antes mesmo de nascer, desconsiderando seu corpo social e cultural. A relação tecnologia

e corpo fez refletirmos para além daquelas percebidas no corpo transexual, como qualquer modificação artificial no orgânico. Fez-nos repensar o que seria um corpo natural e se sua existência seria realmente possível, posto que mesmo um alimento ingerido interfere na organicidade corporal.

A pesquisa também apontou para a reflexão sobre um ideal de belo e feio, no corpo e nas artes. Com relação ao primeiro, a atriz dedica-se a uma cena inteira discutindo sobre a beleza e sua relação com o dinheiro. Contesta a mortalidade dos corpos considerados (e pagos por serem) belos pela mídia; repensa sobre sua própria transexualização e a relação com o dinheiro. Ser belo é ter dinheiro, eis a reflexão que nos propõe a cena. Ironiza o discurso daqueles que tratam como monstros os corpos modificados sexualmente. Em entrevista, percebemos que o diretor da peça propôs como uma das provocações o padrão de beleza:

Então, eu queria que tivesse essa questão da imagem idealizada, né, da mulher idealizada, entende? Mas ao mesmo tempo, é uma transexual. E ao mesmo tempo essa dor toda da crucificação diária que a gente sofre, entendeu? (ALMEIDA, 2016).

E durante o espetáculo a atriz desnuda-se, revelando seu corpo e sua história e, simbolicamente, está desnudando-se e livrando-se não só de roupas, mas das amarras sociais que a trouxeram até ali:

E é por isso que nesse momento eu vou me desamarrando das coisas que fui fazendo pra mudar meu corpo, pra querer me enquadrar dentro de um biótipo, dentro de um jeito de ser, pra ser aceita por uma sociedade. (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 1h08m17s).

Com relação à segunda reflexão, da dicotomia belo-feio nas artes, a própria companhia teatral não esperava que houvesse tanta procura do público como houve nas suas três temporadas na cidade de Curitiba, pois o trato com a temática da transexualidade foi criticado até mesmo por pessoas que passaram por transexualização, devido a alta exposição da atriz em cena. Contudo, é justamente a forma escancarada de trabalhar com a temática, denunciando violências, revelando a transformação corporal e contando relatos pessoais da atriz, que fez com que houvesse público satisfatório para o grupo. Ainda restam resquícios de uma tradição teatral, que nos remete ao Teatro Clássico Francês, do “bom falar”, da boa oratória, do bom texto, do bom e belo teatro, sendo considerado, muitas vezes, o teatro que

traz narrativas não lineares, performáticas, que desafiam a lógica, que se utilizam de imagens, vídeos e sons irônicos, debochados, parodiados, estranhos, violentos, como um teatro inferior, estranho, feio. Em *Escravagina* não há melindres ao revelar-se a realidade da vida da atriz, ao mostrar as violências existentes contra pessoas LGBTs e ao mostrar as marcas corporais de sua trajetória. Justamente aí não estaria sua beleza, na sinceridade e clareza do assunto?

O espetáculo finaliza com a cena da redenção da atriz. Após sair totalmente desnudada do palco, cantando “vão se fudê, macacada” (ALMEIDA; SCHNEIDER, 2015, 1h40m59), o diretor pede para que ela retorne ao palco para sua salvação. Parodiando o sacrifício cristão, a atriz, posta em forma de cruz no palco, com as mãos acorrentadas, ironiza sobre nossos sacrifícios, nossa intrínseca escravização e sofrimento, como necessários para nosso salvamento, para aqueles que são do contra, que já tiveram seus sentimentos e emoções esmagados desde o nascimento, não lhes sobrando opção a não ser seguir o fluxo “normal”. *Escravagina* termina refletindo sobre nossa condição passiva diante dos sofrimentos tidos como necessários e àqueles que tentam transformá-los, desajustar-se da norma e sair do percurso da viagem sobra a dor maior. Mas dor maior não seria aquela da tentativa de enquadramento nos padrões? Nossa salvação, a partir do que nos faz pensar *Escravagina*, é escaparmos dos limites e fronteiras do caminho, pensarmos além de binarismos, como feminino-masculino e feio-belo, e criarmos um outro percurso, mesmo que desviante, mesmo que nômade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Cesar. **Cartaz de divulgação do espetáculo *Escravagina***. 2014a. Fotografia: Ana Valéria Caetano. 1 paratexto publicitário, color., 60 cm X 42 cm.

_____. **O teatro da Rainha de 2 cabeças**: volume 1 – 20 anos. Curitiba: Edição do autor, 2003a.

_____. **O teatro da Rainha de 2 cabeças**: volume 2 – 25 anos. Curitiba: Edição do autor, 2003b.

_____. **O teatro da Rainha de 2 cabeças**: volume 3 – 30 anos. Curitiba: Edição do autor, 2014b.

_____. **Entrevista concedida à Caroline Marzani**. Curitiba, 14 jun. 2016. [A entrevista encontra-se transcrita no APÊNDICE B desta dissertação.]

_____. ALMEIDA, Cesar; SCHNEIDER, Maite. *Escravagina*. Filmagem do Espetáculo on Vimeo. **Youtube**, 5 mai. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rmw_hPOhrtg>. Acesso em: 26 mai. 2016.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

APARTAMENTO 302. Direção: Daniela Gleiser e Joana Jabace. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2015. Episódio 8. Segunda temporada. Disponível em: <<http://canalbrasil.globo.com/programas/302/videos/4382758.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

APRESENTAÇÃO de *Escravagina* no evento internacional SSEXBOXX, em São Paulo-SP, 2015. 2015. 1 fotografia, color. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Escravagina-Libert%C3%A1ria-763833853692276/>>. Acesso em: 28 ago. 2016.

ARANHA, Carmen; CANTON, Kátia. **Desenhos da pesquisa**: novas metodologias em arte. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012.

ARANTES, Priscila. **@rte e mídia**: perspectivas da estética digital. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. [S.l.]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

AUROUX, Sylvain. **A revolução tecnológica da gramatização**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

_____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance.** Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

BARTON, David; LEE, Carmen. A pesquisa da linguagem on-line. In: _____. **Linguagem on-line: textos e práticas digitais.** São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BAUMGARTEN, Maíra; HOLZMANN, Lorena. Tecnologia. In: CATTANI, Antônio David; HOLZMANN, Lorena (Org.) **Dicionário de trabalho e tecnologia.** Porto Alegre: Zouk, 2011.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** Volume 2. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Porto Alegre: L&PM, 2013.

BENTO, Berenice. **O que é transexualidade.** São Paulo: Brasiliense, 2008.

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

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I.** Campinas: Editora da Unicamp/Pontes, 1988.

BERBARA, Maria. **De Akhenaton a Duchamp: arte, transexualismo e androginia.** Rio de Janeiro: Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011. (Comunicação oral).

BIBLIOTECA VIRTUAL GENSALUD. Disponível em: <<http://genero.bvsalud.org/dol/docson-line/7/8/287-166-Glosario.htm>>. Acesso em: 14 mai. 2017.

BOTTICELLI, Sandro. **O Nascimento de Vênus.** 1483. Domínio Público. Disponível em: <<http://noblat.oglobo.globo.com/noticias/noticia/2010/03/pintura-nascimento-devenus-1483-1485-275237.html>>. Acesso em: 10 de jul.2016.

BRITO, Rubens J. S. **Dos peões ao rei: O teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu.** 1999. 218 f. Tese (Doutorado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

BUENO, Silveira. **Minidicionário da Língua Portuguesa.** São Paulo: FTD, 1996.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CANCLINI, Nestor G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013.

CANTON, Katia. **Temas da Arte Contemporânea.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARDOSO, Fernando. **Catarse**: projeto Escravagina. 2014. Disponível em: <<https://www.catarse.me/pt/escravagina>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

CATTANI, Antonio D.; HOLZMANN, Lorena. **Dicionário de trabalho e tecnologia**. Porto Alegre: Zouk, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. Petrópolis: Vozes, 2006.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**: Introdução às Teorias do Contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

CRUZ, Daniel N.; CARDOSO, João S. A discussão filosófica da modernidade e da pós-modernidade. **Revista Metávola**, São João Del-Rei, n.12, pp. 19-37, 2010. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistalable/3_DANIEL_NERY.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2017.

DA VINCI, Leonardo. **O Homem Vitruviano**. Ca. 1490. Domínio Público. Disponível em: <<http://www.desenhoon-line.com/site/o-que-e-o-homem-vitruviano/>>. Acesso em: 10 de jul. 2016.

DINIZ, Carmen R. B. Movimento feminista da década de sessenta e suas manifestações na Arte Contemporânea. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18., 2009, Salvador. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2009. pp. 1541-1555. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/carmen_regina_bauer_diniz.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2015.

DIONÍSIO, Bibiana. 'Olho as marcas e falo: essa sou eu', diz transexual que fez 14 cirurgias. **G1 PR**, 21 abr. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2015/04/olho-marcas-e-falo-essa-sou-eu-diz-transexual-que-fez-14-cirurgias.html>>. Acesso em: 16 mai. 2017.

DURÃO, Fabio A. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **DELTA**, São Paulo, v. 31, pp. 377-390, ago. 2015.

DUTRA, Ana C. de M.; JUNIOR, Florêncio M. da C. Corpo Ciborgue e identidades trans: narrativas sobre a construção do corpo na experiência de mulheres transexuais. In: FÓRUM DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 22.; FÓRUM DE DESENVOLVIMENTO TECNOLÓGICO E INOVAÇÃO, 3.; FÓRUM DE INICIAÇÃO

CIENTÍFICA DO ENSINO MÉDIO, 2., 2015, Bauru. **Anais...** Bauru: Universidade Sagrado Coração, 2015.

ECO, Umberto. Cultura de massa e “níveis” de cultura. In: _____. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ESCRAVAGINA: atriz transexual curitibana em momento de exposição e redenção. **Revista Lado A**, Curitiba, 10 nov. 2014. Disponível em: <<http://revistaladoa.com.br/2014/11/noticias/escravagina-atriz-transexual-curitibana-em-momento-exposicao-redencao#ixzz4jR0jxy00>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

ESCRAVAGINA Libertária. Imagem de divulgação da peça *Escravagina*. **Facebook**. 28 nov. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/Escravagina-Libert%C3%A1ria-763833853692276/photos_stream>. Acesso em: 26 jun. 2016.

FACCHINI, Regina. Entre compassos e descompassos: um olhar para o “campo” e para a “arena” do movimento LGBT brasileiro. **Revista Bagoas**, São Paulo. n. 4, pp.131-158, 2009.

FEENBERG, Andrew. **Questioning technology**. New York: Routledge, 1999.

_____. **Transforming technology: a critical theory revisited**. New York: Oxford University Press, 2002.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

FERREIRA, Glauco B. Arte e mídias, gênero e (auto) representação: imagens *queer* como formas de resistência. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10., 2013, Florianópolis. **Anais eletrônicos...** Florianópolis: UFSC, 2013. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1385659515_ARQUIVO_GlaucoFerreira.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2015.

FLUXUS . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos & Escritos; 3)

_____. **História da sexualidade: a vontade de saber**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FROEMMING, Liliâne S. **A montagem no cinema e a associação-livre na psicanálise**. 2002. 175 f. Tese. (Doutorado em Psicologia do Desenvolvimento) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

GUENZBURGUER, Gustavo. O pós-dramático é pós-moderno? **Revista científica FAP**, Curitiba, v. 7, pp. 141-152, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/viewFile/1532/879>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

GUINSBURG, Jacob. **Diálogos sobre Teatro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Org.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOLLANDA, Heloísa B. de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

IGREJA Evangélica entra na mira da Operação Lava Jato. **O Dia Brasil**, 13 mai. 2016. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/brasil/2016-05-13/igreja-evangelica-entra-na-mira-da-operacao-lava-jato.html>>. Acesso em: 26 jun. 2016.

ISAACSSON, Marta. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias da imagem. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 23, pp. 7-22, jul-dez. 2011.

_____. Diálogos do ator com a tecnologia. **Território teatral**, Buenos Aires, v. 2, n. 3, pp.1-6, set. 2008.

JEAN, Jefferson. **Cesar Almeida na apresentação de Cabaré da Servidão Voluntária**. 2017. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://www.facebook.com/cesar.almeida.12/media_set?set=a.1609247939092995.1073741864.100000234143180&type=3>. Acesso em 19 mai. 2017.

JESUS, Jaqueline G. de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. Brasília: [s.n], 2012. Disponível em: <https://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334065989>. Acesso em: 21 jun. 2017.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. Intertextualidade: outros olhares. In: _____. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. **Postdramatic theatre**. Translated by Karen Jürs-Munby. Routledge: London an New York, 2006.

LEMOS, André. **Cibercultura**: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Porto Alegre: Sulina, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. O capitalismo artista. In: _____. **A estetização do mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

LOURO, Guacira L. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-Posições**, Campinas, v. 19, n. 2, pp. 17-23, ago. 2008.

LUCON, Neto. Maite Schneider diz que olhar da sociedade não muda após cirurgias: 'Se te viam como traveco, continuam'. **Nlucon**, nov. 2013. Disponível em: <<http://www.nlucon.com/2013/11/maite-schneider-diz-que-olhar-da.html>> Acesso em: 20 de maio de 2017.

MACEDO, Ana G.; RAYNER, Francesca. **Gênero, Cultura visual e performance**: Antologia Crítica. Portugal: Edições Húmus, 2011.

MARQUES, Gilberto. Aquarela sem título [1]. 1 aquarela. Curitiba, 2015a.

_____. Aquarela sem título [2]. 1 aquarela. Curitiba, 2015b.

_____. Aquarela sem título [3]. 1 aquarela. Curitiba, 2015c.

_____. Aquarela sem título [4]. 1 aquarela. Curitiba, 2015d.

_____. Aquarela sem título [5]. 1 aquarela. Curitiba, 2015e.

_____. Aquarela sem título [6]. 1 aquarela. Curitiba, 2015f.

MARTINS, Michelle. **Apresentação de Escravagina no Centro Cultural Teatro Guaíra, Festival de Teatro de Curitiba de 2014**. 2014a. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://www.facebook.com/cesar.almeida.12/media_set?set=a.985934188091043.1073741851.100000234143180&type=3>. Acesso em: 05 de out. 2016.

_____. **Maite Schneider em Escravagina. Curitiba-PR, 2014**. 2014b. 1 fotografia, color. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Escravagina-Libert%C3%A1ria-763833853692276/>>. Acesso em: 28 ago. 2016.

MINAYO, Cecília de S.. **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. São Paulo: Vozes, 1992.

MOLES, Abraham. **O kitsch**: a arte da felicidade. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

MOREIRA, Fernando. Nova 'Barbie humana' já gastou R\$ 2 milhões em cirurgias plásticas para virar 'boneca'. **Page not found**, 16 mar. 2016. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/pagenotfound/post/nova-barbie-humana-ja-gastou-r-2-milhoes-em-cirurgias-plasticas-para- virar-boneca.html>>. Acesso em: 22 mai. 2017.

MORGANTE, Mirela Marin; NADER, Maria Beatriz. O patriarcalismo nos estudos feministas: um debate teórico. **Saberes e práticas científicas**. XVI Encontro Regional de História: Rio de Janeiro, 2014.

NASCIMENTO, Nadine. Mortes de travestis e transexuais são subnotificadas no Brasil, apontam ativistas. **Brasil de fato**, São Paulo, mar. 2017. Seção Direitos Humanos. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2017/03/20/mortes-de-travestis-e-transexuais-sao-subnotificadas-no-brasil-apontam-ativistas/>>. Acesso em: 14 mai. 2017.

OLIVEIRA, André. J. de. Cirurgia permite mudar a cor dos olhos de castanho para azul. **Revista Galileu**, 11 mar. 2015. Disponível em: <<http://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Biologia/noticia/2015/03/cirurgia-permite-mudar-cor-dos-olhos-de-castanho-para-azul.html>>. Acesso em: 22 mai. 2017.

OLIVEIRA, Edson de; FERREIRA Thiago E. O número de ouro e suas manifestações na natureza e na arte. **Revista Complexus** – Instituto Superior De Engenharia Arquitetura e Design – Ceunsp, Salto, ano. 1, n. 2, pp. 64-81, set. 2010. Disponível em: <<http://www.engenho.info>>. Acesso em: 07 set. 2016.

OSTHOFF, Simone. **Women, art and technology**. Cambridge: MIT Press, 2003.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERLINE, Gabriel. Demitida por ser 'negra demais', Nayara Justino tem redenção em novela da Record. **O Estado de São Paulo**, 01 jun. 2016. Disponível em: <<http://emails.estadao.com.br/noticias/tv,demitida-por-ser-negra-demais-nayara-justino-tem-redencao-em-novela-da-record,10000054734>>. Acesso em: 10 set. 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e intertextualidade. In:_____. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

PINTO, Álvaro V. Em face da “era tecnológica”. In: _____. **O conceito de tecnologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

PISTOLETTO, Michelangelo. **Venus of the rags**. 1967/1974. 1 instalação artística. Tate Museum em Londres. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

PORTAL BRASIL. **Cirurgias de mudança de sexo são realizadas pelo SUS desde 2008**. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/cidadania-e>

justica/2015/03/cirurgias-de-mudanca-de-sexo-são-realizadas-pelo-sus-desde-2008>. Acesso em: 14 mai. 2017.

PROGRAMA visual do espetáculo *Ardor 2*. Curitiba, 2007. 1 ilustração, color.. Disponível em: <<http://rainha2cabecas.blogspot.com.br/2007/06/ardor-2-estria-dia-2-de-agosto-uma.html>>. Acesso em: 28 ago. 2016.

PROGRAMA visual do espetáculo *Nano peças teatrais para o ser contemporâneo*. 2016. 1 ilustração, color.. Disponível em: <<https://www.facebook.com/cesar.almeida.12>>. Acesso em: 28 ago. 2016.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

RODRIGUES, Fernando. **Pálpebras orientais**: Cirurgia plástica para a ocidentalização dos traços das pálpebras orientais, tornando os olhos aparentemente maiores e os sulcos palpebrais mais definidos, [201?]. Disponível em: <<https://drfernandorodrigues.com.br/cirurgia-plastica/palpebras-orientais-bh/>>. Acesso em: 22 mai. 2017.

RÜDIGER, Franciso. **As teorias da Cibercultura**: perspectivas, questões e autores. Porto Alegre: Sulina, 2013.

SAMPLE, Ian. C. Venter creates synthetic life form. **The Guardian**, 20 mai. 2010. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/science/2010/may/20/craig-venter-synthetic-life-form>>. Acesso em: 07 fev. 2016.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003a.

_____. **Corpo e comunicação**. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 10, n. 22, pp. 23-32, dez. 2003b.

_____. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2007a.

_____. Pós-humano: por quê? **REVISTA USP**, São Paulo, n. 74, pp. 126-137, jun. /ago. 2007b.

SANTOS, Boaventura de S. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo presente**: notas sobre a mudança de cultura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

_____. Culturas populares, velhas e novas. In: _____. **Cenas da Vida Pós-Moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1997.

SCHNEIDER, Maite. **Casa da Maite**. Disponível em: <<http://www.casadamaite.com/novodrupal/>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

_____. **Entrevista concedida à Caroline Marzani**. Curitiba, 10 dez. 2015. [A entrevista encontra-se transcrita no APÊNCICE A desta dissertação.]

SER Mulher. Direção: Luciano Coelho. Produção: Alexandre Longo, Ana Paula Iadach, Cris Partica e Ed Canedo. Roteiro: Andrea Mayumi Bomura Maciel e Cristina Pato. Curitiba: Projeto Olho Vivo, 2007. (49 min). Disponível em: <http://www.paranacine.com.br/_2011/filme.php?id=104>. Acesso em: 26 jun. 2016.

SILVA, Bento. Questionar os fundamentalismos tecnológicos: Tecnofobia versus Tecnolatria. In: DIAS, Paulo; FREIRAS, Varela (Orgs.), **Actas da I Conferência Internacional Desafios'99**. Braga: Centro de Competência da Universidade do Minho do Projecto Nónio, pp. 73-89, 1999.

SOUZA, Sara N. de; PEREIRA, Alice T. C. A relação forma e função em edifícios teatrais. In: _____. **Ambiente virtual de aprendizagem em Arquitetura e Design da Universidade Federal de Santa Catarina**. 2006. Disponível em: <http://www.avaad.ufsc.br/moodle/mod/hiperbook/view.php?id=497&target_navigation_chapter=227&groupid=>>. Acesso em: 01 abr. 2017.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1972.

SUPER Pop. Direção: Rafael Venturini. São Paulo: RedeTV!, 2010. 30 ago. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pmfpFpb4CSQ>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

TABU Brasil – Mudança de sexo. Direção geral: Kiko Ribeiro. Direção: Eduardo Rajabally. Produção: Denise Gomes e Margarida Ribeiro. Roteiro: Tetê Cartaxo. [S.l.]: Bossanovafilms, 2013. (45 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O_UVR7tu9uM>. Acesso em: 23 mar. 2017.

VARGAS, Milton. **Educação Tecnológica: desafios e perspectivas**. In: GRINSPUN, Mírian P. S. Z. (Org.) São Paulo: Cortez, 2001.

APÊNDICE A – Entrevista realizada com Maite Schneider



Ministério da Educação
UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
Campus Curitiba
Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens



DATA: 10/12/15

ROTEIRO:

Sobre a carreira artística:

- 1) Qual a sua formação profissional?
- 2) Como você iniciou no teatro (ou nas artes, em outra área)?
- 3) Atualmente trabalha em algum grupo, coletivo, companhia? Está circulando com algum trabalho?
- 4) Enquanto profissional da educação já teve que enfrentar problemas com alunos (as), colegas de trabalho, pais e mães de alunos (as)?

Sobre o digital, arte-mídia, arte-tecnologia, corpo-tecnologia:

- 5) Quando você se identificou com o gênero feminino?
- 6) Quais técnicas ou tecnologias você utilizou para modificar o corpo?
- 7) Considera que há modificações que são mais aceitas que outras? Quais?
- 8) E você percebe essas modificações como técnicas ou tecnologias?
- 9) Qual seu entendimento de tecnologia? E tecnologias do corpo?
- 10) Considera positiva e/ou negativa a aproximação do corpo com máquina?
- 11) Você usa o meio digital (sites, blogs, redes sociais) para divulgar seus trabalhos artísticos? Considera-os eficientes para divulgar, fomentar e mesmo para subsidiar seus trabalhos?
- 12) Em seus trabalhos propõe a (des) construção de discussão de gênero? A performance, os meios digitais, a arte-mídia ampliam e facilitam essas discussões? De que forma?

Maite Schneider: ...A gente tenta quebrar isso, [a parte da parede] ...

Caroline Marzani: Sim...

M.S.: ...Os atores, vocês, os expectadores, a gente tenta brincar com essas quebras assim, né...

C. M.: Posso deixar aqui?

M.S.: Pode, pode.

C. M.: [Ininteligível]. Então tá, então começamos.

M.S.: Uhum.

C. M.: Sobre a sua formação: como é que você começou no teatro, Maite?

M.S.: Ixi, o teatro... Começou, Carol, em... Cedo, né. Então eu fiz Bom Jesus – aqui na frente, né –, então tinha na época, tinha, é, artes, tinha ginástica olímpica, e uma das coisas que tinha era o teatro. Era com – já tá falecido, era um dos melhores professores de teatro – chamado Armando Maranhão.

C. M.: Hum...

M.S.: E eu fui fazer teatro.

C. M.: Aham.

M.S.: Sem saber o que era teatro. E me encantei. Isso, eu devia ter uns 6 anos de idade. E me encantei com o teatro, porque era o único lugar, inclusive, que quanto menos eu era eu, né, então mais eu era tipo, “nossa, como, olha como você é bom nisso!”, né, porque na época eu era Alexandre ainda. “Como você é bom nisso!”. Então era o único lugar em que eu não sofria chacota, né. Só que esse ser diferente pros professores de teatro, pro Armando, e pra outros, era viver uma outra realidade. Na verdade, era a minha realidade e eu não sabia.

C. M.: Sim.

M.S.: E é por isso que era tão... Eu fazia tão bem, né. E era tão gostoso de fazer. E era o único lugar que sendo eu, “nossa, parabéns! E que não sei o quê” ... (Riso). Então, eu escolhia papéis femininos de Shakespeare, eu era Ofélia... E daí todo mundo: “nossa, mas um menino fazendo Ofélia” ... (Riso). Daí o diretor, lógico, Armando Maranhão sempre muito a frente do tempo, falou: “lógico que pode! No começo, inclusive, os homens é que faziam os papéis das mulheres, e que não sei o quê, que as mulheres não podiam” ... E daí contava já um ato histórico. E eu fazia super bem – mas porque eu tava dentro do papel que eu queria desenvolver, né (Riso). Então eu não pegava nunca um, um Hamlet, nada, né...

C. M.: Aham... (Riso).

M.S.: ... “Não, não, isso aí não me interessa, esse papel” ... (Risos). Então eram só das, das, dos papéis mais femininos, ou que eu podia brincar com esse tipo de coisa.

C. M.: Aham.

M.S.: Logicamente, isso durou ali uns dois anos assim, até a segunda série, início da terceira série, e.... E daí meu pai falou: “ó, não dá pra continuar, porque agora começam a ficar mais difícil as matérias, agora começa a entrar Matemática, começa a entrar outras coisas”, né, e teatro era uma brincadeirinha, né...

C. M.: Aham... (Riso).

M.S.: Acabou o teatro! Então...

C. M.: Nossa!

M.S.: Daí eu fui sem ficar fazendo teatro, e né, e nada, durante o resto inteiro. E aquilo ficou super [escondido]...

C. M.: Até terminar a escola?

M.S.: Tudo, tudo, tudo. Acabou, eu me formei, fiz o científico e tal, tudo e tal, e daí [ele] voltou o teatro o convite de um amigo meu, o Alexandre Linhares – que hoje

tem uma grife de roupas, a Heroína, que é bem legal –, ah... Quanto? Hm... Uns [mais de dez anos] ... Entre 10 e 15 anos ele voltou a fazer teatro, e ele tinha uma peça chamada *Jesus pra Cristo*, que ele ia apresentar no Festival de Teatro. Daí ele falou: “Maite, você não quer fazer a Maria, mãe de Jesus?” Que era baseado em *Jesus Christ Superstar*, né, um musical, “...e a gente vai ter, né, Deus vai ser gay, Jesus vai ser um punk, e não sei o quê, e Maria seria legal que fosse uma trans, né, Maite, porque também ela engravidou do Espírito Santo, uma trans também poderia engravidar, que não sei o quê e tal”. E aí foi um *boom* na época.

C. M.: Que legal.

M.S.: E daí um cara assistiu esse espetáculo, um produtor local, Fernando Cardoso, e daí foi no final da peça, no final do espetáculo, das nossas apresentações, ele foi conversar comigo: “Nossa, mas eu nunca te vi trabalhando em teatro, você é daqui? Que não sei o quê” ... Falei: “sou, [ininteligível], não sei o quê, e tal” ... Ele falou: “mas me passa seu telefone, que quando pintar um trabalho eu quero te encaixar.” Uns seis meses depois ele me liga, senta, me apresenta um projeto – que daí já era com o Edson Bueno, né...

C. M.: Ah, legal...

M.S.: E falou: “é um projeto com o Edson Bueno, são três pessoas, é uma história assim, assim, assado...”. Chamava *O santo*. Foi muito legal também. Era uma peça muito polêmica pra época, que trabalhava essas questões do, do tal *Cinquenta tons de cinza*, né (Riso), então, essa coisa da tortura, do psicológico, do físico, de tudo isso, e foi muito legal, muito bem repercutido. E a partir disso, todos, aí eu trabalhei com todos os diretores, todos os diretores começaram a me chamar. Então fui fazer um trabalho com um, já me chamaram, e não sei o quê. E todo mundo: “nossa, você tem que chamar a Maite, que se encaixa nesse papel” ...

C. M.: Legal!

M.S.: Só que depois de uns dois anos eu falei, né, meus amigos começaram a ser todos do teatro, começaram a entender as piadinhas que eles faziam – porque eu não tinha referência né, foi tudo muito sem querer, então eu não tinha referência [de estudo], do fazer teatral.

C. M.: Aham.

M.S.: Daí eu entrei na FAP, né, me formei, me formei como atriz, né. Tirei a DRT. Depois me formei como diretora de teatro. E foi isso. Eu comecei...

C. M.: Tem peças suas?

M.S.: Tem. Escrita. Uma eu já coloquei em prática, né, que foi a formação minha do TCC.

C. M.: Ah!

M.S.: Foi colocada em prática, tudo e tal, bem legal. E eu quero remontar e temporada, tudo. E tem umas duas escritas, que eu ainda não, não coloquei, que eu acho que não tão prontas, assim....

C. M.: Mas vai pôr?

M.S.: Vou pôr.

C. M.: Ah, legal...

M.S.: Vou pôr, lógico, espero que sim, logo.

C. M.: E você tá trabalhando, atualmente você tá com *Rainha de duas cabeças*?

M.S.: Sim, [mas] não exclusiva, né, eu não sou da *Rainha de duas cabeças*. Então, eu faço trabalhos em paralelo...

C. M.: [Deixa eu ver se tá gravando, porque às vezes...]

M.S.: É?

C. M.: Tá. Tá.

M.S.: Eu faço trabalho em paralelo com outras cias, né. Então, teve agora dois anos atrás, em um Festival de Teatro, uma cia super legal de Recife que tem um trabalho bem legal, e eles fizeram uma apresentação aqui, e precisavam de uma pessoa de fora, e eu fiz essa... Eles sempre convidam uma pessoa do local, se apresentam, e eu fiz...

C. M.: Ah...

M.S.: É, agora passou um projeto com o Paulo Biscaia, que trabalha na linha meio de terror, tudo e tal. E eu sou uma das atrizes que daí eu vou trabalhar na cia que é o Vigor Mortis, né. Então, eu não sou exclusiva da, da coisa.

C. M.: Aham.

M.S.: Eu tô sempre aberta a trabalhos, né. Então, agora eu tô de jurada, mais uma vez, no concurso que tem ali do Lala Schneider, das peças [de] final de ano, sou jurada das peças dele. Então, acho que vem eu vou fazer alguma coisa lá no Lala...

C. M.: Tá sempre aí.

M.S.: Então, você fica meio que fazendo tudo.

C. M.: Aham.

M.S.: Mas o Cesar é minha grande paixão. *A rainha de duas cabeças* é minha grande paixão, por falar da maneira que eu acredito, né, o Cesar é....

C. M.: Quanto tempo vocês trabalham...?

M.S.: Pra mim é o melhor dramaturgo... Nossa! Boa pergunta...

C. M.: Já... (Riso).

M.S.: Tava perguntando esses dias pra ele, mas muito, eu já tô, nos dois últimos livros dele eu tô, né?!

C. M.: Aham. (Riso).

M.S.: E ele tem três, eu tô em dois, né. No primeiro ele escreveu: “ah, que a gente possa fazer alguma coisa junto”, né. (Riso). No segundo, “que a gente continue fazendo”. No terceiro é tipo: “bom, pelo jeito agora você vai tá em todos, né” (Risos). Então, eu tô em todos os livros dele. Então não sei.

C. M.: [Dez anos?].

M.S.: Acho que deve fazer uns dez anos [que eu tô com o Cesar já].

C. M.: [Faz tempo] ...

M.S.: Então, a gente se conhece de se olhar, a gente já dividiu cena... Então, a gente tem uma [cumplicidade] muito grande, além do respeito, né.

C. M.: Sim.

M.S.: Ele fala, daí eu já falo, e aí parece que a gente tá numa sintonia muito louca.

C. M.: Que legal! E vocês se conheceram como? No...

M.S.: No teatro mesmo, de apresentarem a gente, daí ele me chamou pra fazer o espetáculo que se chamava *Ardor*.

C. M.: Ah, eu assisti...

M.S.: Ele tinha feito *Ardor*, e fez *Ardor II*, né, que daí era comigo estrelando, com o [Hendrio], com a [Ludmila Mascarela], com o [Édrian], com o [Andy], que agora tá lá no Rio, lá no Zorra... Então, com um pessoal bem legal, [Marcel Griff], então, um pessoal bem legal, e ele me chamou. Que era a história inclusive de uma trans, ele me chamou porque era a história de uma trans [que] enganava o marido, enganava todo mundo... Roubava o filho da melhor amiga, e não sei o quê [ia ter um filho], sabe? Ela era super maquiavélica (Risos)...

C. M.: Nossa! (Risos).

M.S.: ...E dissimulada. E ele falou: “nossa, tem tudo a ver, né! Assim, você fazer, tal”

...

C. M.: Aham...

M.S.: Daí eu fui fazer, e a gente não se soltou mais. Dali engatou um [processo e outro], e todas essas coisas... (Riso).

C. M.: Nunca mais parou, né?! E quais são as suas referências de trabalho, assim, que você veja e “ah, tal artista, tal trabalho pra mim é referência”. Tem alguma? Que te...

M.S.: Puxa! Não, não tem, tem trabalhos específicos que me tocam bastante, né. Então, mas não tem nada assim. Eu gosto de teatro muito político, né, então eu não, pra mim o teatro não pode tá desvinculado do, do, do momento atual. Tanto [do] que eu vivo, das coisas que eu acredito, questões que eu vejo que são urgentes a gente discutir... Então, eu não consigo fazer só um teatro de entretenimento, ou de diversão. É, sabe, eu não tenho nada contra a pessoa que remonta um Shakespeare, mas se só remontar por remontar, sem fazer uma contextualização, pra mim é o tipo de teatro que não interessa.

C. M.: Sim.

M.S.: Em fazer, entende? E, e, então quer dizer, então minhas referências são voltadas pra isso. Então, no Brasil eu gostava dos teatros da época de ditadura, então dos teatros do Gianfrancesco Guarnieri, de coisas que são voltadas pra esse lado... Hoje em dia, gosto muito do, do enfim – hoje em dia já há bastante tempo – do Zé Celso, que faz lá o Teatro lá Oficina, e que traz esse cunho ritualístico, e um pouco também desse cunho é, é, político. É, Peter Brook, né. Gosto bastante lá da, do pessoal da [RUSP], do Ivan Cabral, de todo aquele pessoal da [RUSP], dali dos Sátiros, tudo [e tal]. Sempre pensando um pouco a frente, e questões voltadas pra esse político. Em Porto Alegre a gente tem o Tá na Hora, que é muito legal e faz um trabalho também muito legal. Então, são referências, eu gosto de pessoas assim específico também. Eu gosto de pessoas que façam da sua arte, é, é, algum caminho de mudança, né. Então, eu gosto de pessoas que são o que eu chamo de resistência, né...

C.: Aham (Riso).

M.S.: ...Que fazem da resistência a um sistema, à uma opressão, qualquer coisa assim, né. Então, tem vários artistas, né, em Curitiba...

C. M.: Sim...

M.S.: ...Tem milhões de artistas que eu gosto que tão fazendo isso, né...

C. M.: [Tão]...

M.S.: ...Que a gente acaba meio que se aproximando dessas pessoas, né.

C. M.: Sim.

M.S.: Que a gente já sabe que fazem teatro considerado mais marginal, fica mais – não marginal de maloqueiro, né (Risos), mas marginal de ficar à margem mesmo daquele politicamente correto que as pessoas querem ver, do [teatrão], de não sei o quê, né.

C. M.: Exatamente.

M.S.: Então, são pessoas, são várias, né, não vou nem citar nomes porque são várias.

C. M.: São muitas...

M.S.: Muitas pessoas [ininteligível]...

C. M.: A Selvática mesmo também, vocês se aproximam muito porquê...

M.S.: Fazem, fazem também.

C. M.: ...Que tem teatro que tá remando contra a maré de tudo, né.

M.S.: É, de tudo. É. [Apesar] de ser diferente, como a gente toca no assunto, eu acho muito legal isso, porque...

C. M.: São maneiras de...

M.S.: ...Sempre tem, né, um assunto, e existem, de várias formas ele acontece, né. Então, é muito legal isso, né. É, eu vou assistir, e daí me questiono de um jeito, que [em] um outro trabalho meu eu não teria me questionado, a mesma temática, sendo a mesma, porque eles colocam às vezes de uma maneira diferente, né.

C. M.: Sim...

M.S.: Então, eu acho muito legal, né, então tem...

C. M.: E sobre *Escravagina*: como é que foi o processo de criação? Assim, vocês, você sugeriu essa história, você escreveu alguma coisa...

M.S.: Não. É, o Cesar sempre, eu sempre pedia pra ele, né, eu falava: “ai, Cesar, eu quero um monólogo, quero um monólogo, um monólogo, um monólogo, não sei o quê” ... (Riso), aquelas coisas de, é, de meio – talvez seja meio de ego, eu não sei, mas todo mundo que eu conheço já tinha feito um monólogo (Risos), e eu: “nossa, eu também [tenho que ter] um monólogo, eu não tenho monólogo, e não sei o quê”. Daí o Cesar: “ah, um dia acontece, e não sei o quê”. E daí ele escreveu um texto que era totalmente diferente, não se chamava nem *Escravagina*. Mas o texto era bem diferente, né. Mas um texto bem forte. Daí eu li, reli o texto, [e tal, tal, tal], e falei: “putz, como é que eu vou dizer pra ele que eu não gostei?” E eu não sabia o que é que eu não tinha gostado. É que na verdade, ele escreveu muito voltado para as questões gays, que são do universo do Cesar, entende?

C. M.: Aham.

M.S.: Voltado muito mais pra orientação de identidade. E daí eu olhei e falei: “tá, Cesar, é lógico que eu poderia falar. Mas eu acho que ficaria muito mais crível se fosse entrando no meu universo. Não que essas questões não pudessem ser colocadas, porque elas até se encontram em algum momento, mas porra, né! Tinha que ser muito mais a minha cara, e não sei o quê” ... E daí passou um tempão, e aí falei: “nossa, ele não gostou do que eu falei” (Risos)... Sabe, “cê tinha só que agradecer, não tinha que” ... (Riso). Enfim, mas eu também não vou, né...

C. M.: Sim...

M.S.: ...A gente já tinha intimidade pra isso. E depois passou acho que quase um ano, e daí me apresentou a primeira, daí já com o nome *Escravagina*, que eu já me apaixonei pelo nome...

C. M.: Aham...

M.S.: Né, e daí ele me apresentou uma versão que era isso, baseada realmente em coisas da minha vida, e das percepções que eu tinha a respeito das, das percepções que ele tinha, das percepções que eu tinha também, né. E daí a gente sentou, começou, falei: “ah, aqui tá faltando isso, aqui a gente pode pensar nisso, aqui a gente pode fazer o quê?” ... E daí ele foi fazendo uns remendos. Acho que teve uns quatorze – toda vez que a gente vai apresentar, a gente...

C. M.: [Muda um pouquinho]. (Riso).

M.S.: Relê, senta... É, porque tem que atualizar, né. Porque obra é assim.

C. M.: Sim...

M.S.: [Tá sempre muito] ... Ela é viva, né. Então, eu falo “puta, agora tá precisando falar disso, agora tá precisando falar mais de um fundamentalismo que tá aí... Agora a gente tem que ir mais pro lado político, porque vai ter eleição...”. Então, ela muda, né. E, e ela surgiu mais ou menos disso, e depois dessas quatorze [a gente falou]: “ah, tá, tá pronta” ...

C. M.: [De quatorze versões?] ...

M.S.: De quatorze versões. Porque ele foi escrevendo, e mudando, e mudando posições, e tira isso, e acrescenta aquilo.

C. M.: Aham.

M.S.: E daí a gente já ensaiando, já fazendo. Daí fomos atrás de captadores, e todo mundo: “não, não, imagina. Esse tema, e falando dessa maneira, de maneira tão explícita” ...

C. M.: Capaz!

M.S.: ...Explícita... Isso ele com trinta anos de teatro, e a dificuldade.

C. M.: E ele teve problema de...?

M.S.: É, e já não é o primeiro que a nossa cia tem, né, de anunciantes que...

C. M.: Que recusaram...

M.S.: ...É. Ou que querem patrocinar, mas não querem que a logomarca seja ali. Então, “a gente dá o dinheiro, mas não quer que a nossa logo seja” ...

C. M.: Ah... Bom, pelo menos dá o dinheiro, né!

M.S.: É, tem outros que nem deixam entrar, né, mas enfim. É bom que a gente já sabe quem são nossos aliados.

C. M.: Sim, sim.

M.S.: Mas é, tem muito preconceito ainda, né. Que a gente mexe com temas muito delicados, e que a maioria não quer nem tocar, né?!

C. M.: É, [ininteligível]...

M.S.: Infelizmente.

C. M.: [É que ninguém quer falar nada].

M.S.: E a gente fala de maneira muito vomitada, né. A gente não deixa nas entrelinhas.

C. M.: Exatamente! É um tapa de luva de... É jogado, né?! E você vai indo, indo, mas tem coisas que vai mexendo ali, né.

M.S.: É. Então, é muito [na cara que é dado]. A gente não mascara nada assim, né. A gente não faz comparativo com outras coisas, a gente diz na maneira que a gente acredita ser.

C. M.: Sim.

M.S.: E aceita que a outra pessoa diga, né, que é um teatro muito aberto, então é um teatro que aceita a pessoa levantar da cadeira e tipo: “ah, vai se fuder!”. Ou “oh, não concordo!”

C. M.: [Alguém já fez isso?]

M.S.: Ah, já teve espetáculos de sentar uma pessoa na cadeira e ficar dez minutos, e a gente não saber tirar ela da cadeira. Em *Hamlet* [ininteligível], a pessoa sentou no trono e ficou dez minutos, falando da morte do pai, e de que não sei o quê...

C. M.: Da cena isso?

M.S.: Em plena cena. Em cena aberta que a gente convidada, e a pessoa ficou.

C. M.: Ah! ... (Risos). Virou um monólogo dela? (Riso).

M.S.: Fica.

C. M.: Mas no *Escravagina* vocês nunca tiveram problema de alguém ofender, ou...?

M.S.: Não, não ofender. Mas tem pessoas que discordam de postura. De levantar não teve, ninguém que levantou assim, e foi embora. Inclusive, foi um dos primeiros espetáculos nossos... O [*Ésquilo*] também não aconteceu, que foi esse último. Falei: “Cesar, a gente tá começando a fazer alguma coisa errada, porque as pessoas não tão levantando” ... (Risos). “Ou nosso público tá ficando muito fiel, e já entende a nossa linguagem, ou tá acontecendo alguma coisa”, porque sempre no nosso espetáculo, vai debandando assim....

C. M.: Incomoda...

M.S.: ...Nos primeiros dez minutos sai um povo, depois sai mais outro povo, né (Riso), então... Isso é meio costume assim, né. E a gente deixa aberto. Quando começa todos os nossos espetáculos a gente já diz: “ó, se quiser sair, sai. Se você

não gostar, não gosta, se quiser fotografar, fotografa, se quiser gravar vídeo, grava”. Não tem nada que seja não permitido, né.

C. M.: Que legal.

M.S.: A gente brinca com, com essa... Porque quando a gente entra no teatro, a pessoa: “não pode isso, não pode aquilo”, você fica até com medo de respirar, porque não sabe [se] é permitido, né. E no nosso tudo é permitido, né.

C. M.: Sim.

M.S.: Então, é um teatro que é de risco, né, porque você pode encontrar... Mas a *Escravagina*, ela é tão, ela é tão sincera, né, é um espetáculo tão verdadeiro, que acho que mesmo que a pessoa não concorde, né, a pessoa... Tanto que acontece vários de a pessoa debater: “não, não, mas eu não penso assim”. E aí: “ah é, e você pensa como então?”. E a gente conversa, e eu entendo o lado da pessoa, e coloco a minha intenção ao dizer aquilo, ou falar daquele assunto, entende? Quando fala de fetiche, normalmente acontece uma coisa dessa. Quando eu falo sobre repressão também.

C. M.: E vira uma conversa aberta?

M.S.: Vira uma conversa aberta, entende? Porque você não tem que concordar com tudo, né...

C. M.: Sim...

M.S.: Mas é legal que você vê que tá encontrando eco na, na outra pessoa. Que eu acho que o teatro que já tem essa capacidade, é, não só de fazer uma catarse – que às vezes pode ser só um momento de loucura –, ali é o momento em que ela continua fazendo a catarse de uma maneira muito consciente. Ela continua refletindo, dizendo “não”, “sim”, e por isso é que é um espetáculo que é muito bom que seja próximo, né, porque eu vejo sempre as pessoas, e é legal você ver se tá incomodando tal assunto. Porque daí, como o Cesar sempre me permite tá de maneira maleável, mesmo tendo um fio condutor, fazendo alterações, eu vou [pesando] mais ou menos, conforme a reação que eu tô tendo das pessoas, assim. Pelo menos até a sexta, sétima fila, que eu consigo assim tá vendo...

C. M.: Aham.

M.S.: ...As carinhas assim. É, tem essa resposta, né...

C. M.: Sempre é um jogo. Você sempre...

M.S.: É um jogo, né, tem que ser.

C. M.: Sempre tem.

M.S.: Teatro é sempre um jogo, né. Seja com os atores em cena, com o público, né...

C. M.: [Com tudo, né?].

M.S.: E eu adoro jogar com o público, né, então, toda a interatividade...

C. M.: E você...

M.S.: ...Pode ter duas pessoas, que eu jogo da mesma maneira que tiver mil, né. Então, eu adoro brincar com o público, acho ele uma caixa de surpresa – até porque eu sou público várias vezes –, e falo: “nossa, não sei o quê, eu tenho vontade disso aqui”, e aí a pessoa já corta [a deixa]. (Riso).

C. M.: Caramba...

M.S.: Então tá, né, não pode brincar.

C. M.: Não pode... (Risos).

M.S.: Então você tá dizendo “vem brincar comigo!”, mas você não deixa brincar, ou deixa da maneira que você queira? Não pode ser assim, né...

C. M.: Exatamente.

M.S.: Quando você abre pra brincadeira, tem aquele [tipo]: “tá, mas eu não quero mais assim!”. Daí a pessoa muda a regra. Você pode não aceitar a regra do jogo dela, como ela pode não aceitar do teu. E é uma negociação que vai gerindo ali.

C. M.: Aham.

M.S.: Então sempre é um desafio, porque nunca é igual, né, nunca é um... Porque eu detesto aquele ator papagaio que simplesmente repete o texto, que por mais que seja linda a maneira que a pessoa diz, tudo e tal, com marcações cênicas, [eu falava]: “imagine ter que repetir com uma temporada de trinta espetáculos!”

C. M.: A mesma coisa.

M.S.: Ai!

C. M.: Que saco!

M.S.: Sem paciência.

C. M.: É... E como foi...

M.S.: Então, eu adoro. O meu cai coisa no chão, eu esqueço de tirar o figurino... Que daí eu [tô dando o] texto, e falei: “nossa, super [esqueci aqui], e tinha que sair o sutiã, esqueci de tirar, agora como é que eu vou tirar esse sutiã pra encaixar com o que eu tô dizendo, sendo que não tem a ver com a tirada de sutiã” ... (Riso). Então, daí não sei o quê, então, daí você tá [dentro do texto], tá pensando aquilo...

C. M.: Tá pensando...

M.S.: É um exercício do cacete, né! De...

C. M.: Que legal! (Riso).

M.S.: ...Aí você atrapalha daí [vídeo], atrapalha outras coisas, de [luzes, né] ... Porque tem uma marcação lá, que é feita, né, feita pelos, pelos profissionais envolvidos (Riso), então eu não posso tanto... Tipo, “agora volta aquilo”, porque ele não tem como ir pra frente o vídeo, e depois voltar naquilo, sem ficar feia a estética do espetáculo, né, porque é uma estética também. E...

C. M.: Sim. E [tira a vida] ...

M.S.: Ah, sempre.

C. M.: ...Porque é um desafio, né.

M.S.: É. Mas eu adoro, né.

C. M.: Foi um super desafio, né.

M.S.: Ah, dá medo, né. Quando a gente saiu de cena, pra fazer a cena que tem do leilão, né, que daí era uma das cenas mais preocupantes nossa desse espetáculo, por conta de você – primeiro, que era uma cena que já tá muito à frente do espetáculo, né. Então, você já tá num grau de intimidade muito grande com o público. E o público já tá se permitindo coisas que ele não se permite normalmente numa cadeira de teatro, né. E então o público já tá tipo “ah, então eu posso mesmo qualquer coisa! Não é mentira dela da boca pra fora, não é teatrinho isso...”

C. M.: Aham.

M.S.: E nesse momento que acontece o leilão, eu falei: “Cesar, pode subir qualquer pessoa, né”. E a gente tinha medo de poder acontecer algum tipo de violência, alguma coisa, né...

C. M.: Mas nunca teve nenhum problema?

M.S.: Nunca teve nenhum problema.

C. M.: E as pessoas...

M.S.: Teve dois dias que não subiram no leilão, que acharam que era brincadeira.

C. M.: Ah...

M.S.: No leilão. Foi logo no começo, né, que no primeiro dia era só as pessoas que ganharam, é, que ajudaram nesse *crowdfunding*, né, no financiamento coletivo. Então, a primeira apresentação do espetáculo foi pra essas pessoas.

C. M.: Aham.

M.S.: E então, lógico, eles entraram na brincadeira – até porque ajudaram então eles tavam nesse espírito de acompanhar a história da nossa cia tudo, então, eu me senti muito em casa [subiu] –, e acho que foi na segunda e na terceira, ou na segunda e na quarta, enfim, que não subiu. E eu fiquei tipo assim: “meu deus, a gente tá fazendo alguma coisa de errado!”. E ele, lógico, com a experiência dele, começou a falar tipo: “Maite, [eu sei que você], quando você tá falando leilão, você vai sem querer andando pra trás, bem devagarzinho. Então parece que você tá propondo jogo e você tá meio tipo ‘ó, mas não é tanto’, corporalmente falando”.

C. M.: Aham.

M.S.: E era uma coisa que eu fazia inconscientemente, assim, sem perceber.

C. M.: Noss...

M.S.: [Falei: “então tá!"]. Ele falou: “Maite, fique parada, ou tipo, pegue o microfone e vá para as pessoas! ‘Olhe, então é a hora do leilão, você não quer vir, e que não sei o quê...’, vá pra elas, não fique fugindo daquilo”. Aí eu falei: “ah, então tá! Eu acho que não vai mudar nada, né Cesar, [não sei o quê, pra quê]”. Todos faziam assim, todos subiam. Aí o cara entende, né.

C. M.: [Caramba]...

M.S.: E aí, [subiram], mas nunca teve problema, sabe? Inclusive, foi um público muito gentil. E teve várias pessoas surpreendentes, porque eu achei que ia subir muito mais homem.

C. M.: Aham.

M.S.: E dessas aí, 80% das que subiram foram mulheres, que ganharam o leilão.

C. M.: Olha só!

M.S.: E eu achei que ia subir muito mais homem, porque a gente tem essa coisa fetichista muito mais como homem...

C. M.: Sim...

M.S.: ...Do tipo “ai, eu quero ver”, né, homem tem muito mais essa coisa de...

C. M.: Curiosidade...

M.:...É. Assim, né, um pouco é até coragem de subir, mulher “o que é que vão que pensar”, e não sei o quê, e 80% foram mulheres, né... E todos...

C. M.: E em valores?

M.S.: E todas variadas.

C. M.: Valores altos?

M.S.: Ah, depende, né, eu já fiz por R\$ 10,00, e já fiz um dia lá, que foi o último dia de apresentação ali no, do, da, de uma das temporadas, que deu 300 e pouco o leilão, entende?

C. M.: Ah, legal!

M.S.: E começa aquela disputa até chegar, entende, então foi muito legal assim, né.

C. M.: E o medo, né, também, porque é uma coisa muito nova...

M.S.: É sempre novo, entende, né, quer dizer... Mas é curioso, porque cada pessoa chegou de um jeito, entende? Tinha gente que não me tocava. Eu botava a [luva], e tinha gente que não me tocava. E ficava olhando, e falava: “nossa!”. E eu falei: “ó, se quiser tocar pode, e não sei o quê”. E daí a pessoa: “não...”. Nossa, mas é normal. E ia embora em dois segundos, e falava: “ah, mas não tem nada de diferente”, e ia embora. Então é muito legal você ver a curiosidade, e o quanto isso acaba assim. Se torna... Quando você resolve a curiosidade, ou explica, a pessoa tem entendimento, tudo tal, a pessoa esquece daquilo ali – que é algo tão importante, que a pessoa fica “como é que será que é? Será que é sete lábios? Será que não sei o quê” ... E a gente fica em coisas tão pequenas, e esquece, não só o discurso da outra pessoa,

quanto o ser humano que é composto de outras coisas que não só a parte genital. E é isso que a gente quer quebrar ali, né. Tanto que quando começou a ser divulgado o leilão, todo mundo: “ah, então agora você tá fazendo pra chamar a atenção!”, “ah, então agora você tá...”, e não era, entende? Porque as pessoas falavam sem entender em que contexto que era colocado esse tipo de situação, entende? Até porque era uma ideia de *freak show*, daquela coisa que as pessoas pagavam pra ir no circo pra ver um anãozinho, pra ver a mulher barbada, pra ver o cara com duas cabeças, sabe? Então, era pago pra ver. Então, é um momento bem *freak show* que a gente faz, pra reativar isso.

C. M.: Sim.

M.S.: E que o, a pessoa que ganha o leilão, na verdade se torna a pessoa que está sendo objeto da verificação, porque eu fico daí de costas pro público em cima de uma mesa, e o público fica vendo a reação daquela pessoa ao me ver.

C. M.: Ah...

M.S.: Então ele se torna um agente. Então, a gente queria ver tipo, nossa, a pessoa paga pra ver isso – seja com cara de curiosidade, ou de nojo, de desprezo – mas tá pagando pra ver uma coisa totalmente cênica, na frente de outras pessoas que ela nunca viu na vida, num espaço que não é no interior da casa dela, não é o privado, que se transforma público. É um desejo privado se transformando em público, e a pessoa vai e faz isso, entende? Você vê o nível de coisas que a gente trabalha nessa cena... Mas foi muito diferente. Tem um dia que tava, chegou uma menininha que tinha [ganhou] e tudo e tal, foi um dia que tinha dado uma disputa, e não sei o quê, e falava assim: “ai, R\$ 50,00, vai ganhar por R\$ 50,00”, daí [uma] lá do fundo falou: “ah, dou R\$ 50,00 mais 1 dólar”. Falei: “bom, por 1 dólar você realmente ganhou, pra ver como é importante a gente ter 1 dólar na coisa, deve ser o dólar da sorte, inclusive [da amiga], mas pode subir” (Riso). Subiu uma menininha assim, que era um toquinho...

C. M.: Criança?

C. M.: Não? Ah! ...

M.S.: Uma pessoa. Era só tamanho mesmo.

C. M.: Ah, tá. (Riso).

M.S.: Mas um toquinho. De óclinhos, toda cara de C.D.F., e tudo e tal (Riso), subiu, falei “ah, tá!” ... Daí eu dei a luva, não sei o quê e tal, e daí ela começou assim, tirou o óculos e começou assim.... E daí eu só olhei e falei: “meu deus do céu, essa é pequenininha, mas vai fazer um estrago!” (Riso), né. E daí ela foi, foi de uma sensibilidade, e daí: “ah, mas não machuca se eu fizer assim? E se eu apertar mais forte, que não sei o quê... E esse corte, foi feito o quê nesse corte? Que não sei o quê” ... Então, cada um ia perguntando um monte de coisa, e no final ela veio tirar foto, e não sei o quê, falei “nossa, fiquei até com medo [de você fazer com a mão assim]” (faz um gesto com a mão). Ela falou: “não, é como tava um dia frio, eu tava com a mão fria, eu fiz assim pra esquentar, pra não te tocar com a mão fria”.

C. M.: Olha só!

M.S.: Então, olha que doçura! Entende? Então, tinha umas coisas que até eu ficava surpreendida, e falava “como assim?” (Riso).

C. M.: Nunca tinha pensado que ia acontecer...!

M.S.: Nunca tinha pensado, sabe, de ter uma delicadeza assim, né. Ainda mais num momento em que eu tô me colocando...

C. M.: [Exposta]...

M.S.: ...Como quase mercadoria, exposta.

C. M.: Totalmente.

M.S.: ...Me colocando como mercadoria, num açougue, pra ser analisada.

C. M.: E a questão do *crowdfunding*, funcionou?

M.S.: Funcionou.

C. M.: Em quanto tempo vocês conseguiram?

M.S.: Não, foi super rápido, né, [que] a gente fez o *crowdfunding* de quarenta dias.

C. M.: Nossa! E conseguiram?

M.S.: Que a gente tinha uma meta pra estreiar em novembro, né. Não podia passar de novembro. Então, foi em quarenta dias. Até ser aprovado, tudo, que eles tem um tempo de aprovação do projeto, tudo, foram quarenta dias. Não, conseguimos até mais. A gente tinha colocado 25 mil, e deu 27 mil e alguma coisa.

C. M.: Então funcionou? Essa é que é a questão do site, funciona...?

M.S.: Funciona. Quer dizer, pra todo mundo não. Tem várias pessoas que não conseguem e tudo (Riso)...

C. M.: Ah, lógico! (Riso).

M.S.: Depende da meta, né.

C. M.: Exatamente.

M.S.: Então, era uma meta alta, pra tão pouco tempo, né. Uma, uma época de crise, e [não sei o quê], mas foi muito legal! Então todo mundo ajudou, e participou, tanto no, no nosso próprio [Catarse], tudo, tem o nome de todos os colaboradores que ajudaram, sabe...

C. M.: Que legal!

M.S.: ...Foram 147 pessoas ajudando, cada um à sua maneira. Uns com 10, outros com 1000, mas cada um ajudando da sua maneira, sabe? Então foi muito legal.

C. M.: E tinha premiações, né, pra cada pessoa...

M.S.: Das mais diferentes possíveis. A pessoa que quisesse pagar o espetáculo inteiro, inclusive podia tatuar o que quisesse no meu corpo.

C. M.: Caramba!

M.S.: Era um prêmio tipo...

C. M.: Você se pôs a risco totalmente!

M.S.: Total, toda. Inclusive nas premiações, né.

C. M.: Imagina!

M.S.: Quando a gente pensou, tudo, falou: "Maite, você vai assim?" Falei: "sim! Se a pessoa comprar, ou a empresa comprar, e quiser que eu coloque o nome da empresa no meu corpo, eu vou colocar, né Cesar!".

C. M.: Que loucura!!

M.S.: É...

C. M.: E me diz uma coisa: é, que personagem, você tava trabalhando com a figura sua mesmo, era sua história? Ou mais alguma...

M.S.: Não era só... Não era autobiográfico, ele tem trechos autobiográficos, até pras pessoas entenderem quem é essa pessoa que tá ali, né. Então, como a minha história já é muito conhecida, mas tem gente que vai assistir que não conhece. Então, tem um pedaço que conta quem é essa atriz que vai falar com eles. E que essa atriz não é só uma atriz. Ela vai, é uma atriz que viveu aquilo, e [pra eles] entenderem o contexto. Então, é uma atriz que não sei o quê, não é uma atriz que está passando por uma transexual, e contando a história dela. É a própria contando a história dela, mas contando na verdade como ela sente essa coisa da identidade, da sexualidade, das opressões e [tudo tal], através da vivência dela, né. Então, é muito mais essas experiências. Tanto que volta e meia eu brinco comigo no masculino, porque as pessoas começam a esquecer do tipo da história que eu contei no comecinho.

C. M.: Uhum.

M.S.: Então volta e meia eu pego e falo assim: “porque eu, como Alexandre” [no meio], daí a pessoa tava assim, que ela já [entendendo]: “ah, tá, mas é uma super atriz, mas é uma mulher que não sei o quê...”, e eu faço questão de lembrar: “ó, lembra que no começo eu te contei que não sei o quê”. Que eu acho importante as pessoas terem essa relação, sabe?

C. M.: Sim.

M.S.: Até pra, pra coisa, mexia muito com as pessoas isso, nossa. Que a pessoa tava ali e falava: “eu tava ali, e tava totalmente entregue”, assim, homens, mulheres e tudo tal. [E desse momento em] que falava da história do Alexandre, e eu [chamava] no masculino, e “nossa! Mas eu tô com desejo por ela? Ou tô pensando de tal jeito, e na verdade ela era um homem, mas na verdade mulher”, e não sei o quê. Então, fazia questão de deixar, a gente trabalhava pra deixar, não confuso, mas sempre presente. Acabava confundindo, porque as pessoas tem uma visão muito, né...

C. M.: Aham.

M.S.: “É uma mulher, e eu encaro como uma mulher”, e é isso. E não era o objetivo que a gente queria. A gente queria que tivesse esse peso todo, dessa história minha, e que as pessoas pudesse sentir isso – inclusive nos desejos delas, né, com relação ao que é dito, o que é mostrado... Porque, ao mesmo tempo em que eu vou me desnudando, no, no, no que eu tô dizendo, e eu vou me aprofundando nisso, eu também vou me desnudando cenicamente do figurino. Que eu começo com muito figurino, e vou tirando o figurino.

C. M.: Até você terminar com, é, o quê?

M.S.: Não, termina sem nada, só de sapato assim, samba, [louca] só... A única coisa que eu não tiro é o sapato e uma aliança, que fica no dedo, são as únicas coisas que eu não tiro, sabe? (Riso). Ah, brinco eu também não tiro.

C. M.: [Samba louca] ... (Riso).

M.S.: Mas é engraçado, né, que essa questão da nudez foi muito engraçada, porque o espetáculo – lógico, foi caminhando, a gente não construiu assim, mas foi caminhando pra isso, depois dos ensaios tudo –, e tem gente que já foi assistir três, quatro vezes, e falou: “Maite, naquele teu espetáculo *Escravagina*, você não fica nua inteira, né?!”. Você vê que chega uma hora em que as pessoas esquecem de observar o corpo, porque tão observando o discurso. Eu falei: “pô, você assistiu três, quatro vezes, e você não sabe se eu fico nua ou não!”

C. M.: Pois é! Eu assisti o vídeo algumas vezes, e.... Por isso que eu falei: “não, você termina” ...

M.S.: É...

C. M.: ...E agora você falou, que interessante!

M.S.: É, é.... Termina super nua! (Riso). Daí eu falava assim: “nua, aberta, e com a calcinha na mão girando ainda!” (Risos). Né, que nem uma louca num samba, meio apocalíptico assim, né. E termino numa cruz, que eu [fico] totalmente nua na cruz, né, só com as algemas no braço daí, fazendo a redenção, né, que ela tem dois finais diferentes essa peça.

C. M.: Aham.

M.S.: E... Mas é engraçado, né? Que geralmente a nudez fica sempre gritante, né.

C. M.: Exatamente.

M.S.: E nesse aí não. E é um espetáculo que, né... E fico nua já, né, que nem eu te falei depois, que já tá esse leilão. Dali pra frente é....

C. M.: É que a gente já tá tão entregue...,

M.S.: ...Cai tudo. Já tá muito entregue. E daí você vê que não importa muito, né. Porque geralmente ficam: “nossa, teve uma nudez! Nossa, aconteceu tal coisa...”. E essa polêmica ali não. Que a pessoa não se lembra nem se teve a nudez.

C. M.: Exatamente. E é isso que vocês querem também...

M.S.: Ah, isso, essa construção. De [ininteligível] discurso, sabe, que eu tava cansada de pessoas que iam assistir peças minhas, e ficavam na primeira fila esperando uma cruzada de perna pra ver, tipo “ela fez mesmo a cirurgia? Como é que era...”, e nem prestava atenção em toda ação...

C. M.: Em todo resto, né...

M.S.: ...Que tava sendo dito, entende? Era muita gente assim. E umas das ideias desse espetáculo era acabar um pouco com isso, entende?

C. M.: E daí quando você escancara...

M.S.: Você escancara, e “então é isso? Ah, então tá!”.

C. M.: Acabou a curiosidade, né?!

M.S.: Seja pra mais, seja pra menos, a expectativa foi atendida da pessoa, e agora “tá, tipo, deixa eu prestar atenção em outra coisa, porque aqui eu já vi...”

C. M.: Já vi. (Riso). Meu, exatamente, que legal! E essa [questão] de tecnologia, é.... Então, você falou que usa o meio digital – site, blog, redes sociais...

M.S.: Sim.

C. M.: ...Pra divulgar seus trabalhos, né?

M.S.: Tudo. Tudo. Minha vida é, desde 97 tenho o *Casa da Maite*, desde 97.

C. M.: O site, né?

M.S.: O site. *Casa da Maite* existe desde 97. Foi o primeiro site trabalhando a questão da diversidade, né, junto com *Mix Brasil*, que agora saiu do ar. Então o meu é o primeiro que, que continua até hoje...

C. M.: Que legal!

M.S.: E são quase 30000 pessoas por dia, acessando, né. Então, é uma loucura assim. Com vários profissionais tirando dúvidas... Então, a internet sempre teve presente, tanto na minha militância, né, e tudo... É lógico que ela tem que estar nos meus trabalhos também, né. Toda a rede social eu super entro, super, sou adepta, acho uma coisa incrível, essa coisa de você...

C. M.: E pra você... É fundamental...

M.S.: Essa coisa de estabelecer redes, né? e então é incrível, né.

C. M.: Então, ele funciona? Pra você...

M.S.: Ah, super. Super, né. Pra mim, realmente, é uma outra forma de conexão. Eu acredito nesse mundo – na prática, eu acredito nesse mundo sem, sem, sem limitações de fronteiras, né. Eu acredito nessa coisa dos horizontes, da gente, sabe, poder tudo a qualquer hora. E a internet, os meios digitais, vieram pra dar essa amplitude real....

C. M.: Sim...

M.S.: Então, pra mim é incrível né, tanto de pessoas que eu já conheci através de internet – que sem ter ela eu não teria essas possibilidades... De troca... E eu não diferencio o real do virtual. Pra mim, como ele eu lido de maneira muito prática, pra mim ele não tem essa diferenciação, entre dois mundos distintos. Pra mim eles são totalmente complementares, sabe. Às vezes o mundo real pode ser muito mais virtual, o virtual pode ser muito mais real.... Então, pra mim não tem muito essas piras, né. Então, eu acho maravilhoso, né.

C. M.: Hein, a *Casa da Maite*: ela fala sobre seus trabalhos, de todos os trabalhos? É um...

M.S.: Não, não de tudo, né, dessa parte minha. Então, tem uma parte dentro do *Casa da Maite* que hoje não é... Quando começou o *Casa da Maite*, era simplesmente um site pra contar a minha história, porque eu tava cansada de repetir sempre a mesma história para as pessoas. Então, eu ia vendo as perguntas das pessoas, e comecei a colocar lá. E daí a pessoa tinha uma dúvida, eu falava: “ah, olha lá!” (Risos). Então ela ia olhar lá. Ela via e começava a perguntar outras coisas que não tavam lá, e eu falava: “bom, tem três pessoas perguntando disso, então como é que eu vou colocar sobre isso”.

C. M.: Ah...

M.S.: Então, era meio preguiça de responder sempre as mesmas coisas. E depois, lógico, começou a agregar profissionais, começou a agregar profissionais das várias áreas, né. Hoje tem uma equipe com 45, desde proctologista, é, médicos, advogados... Tem de tudo que é área, né, pessoas ali escrevendo e tirando dúvidas de maneira gratuita, assim. Que uma vez por semana se dispõem a responder perguntas dos internautas, que muitas vezes não tem acesso à uma informação correta. Então, as pessoas vão lá buscar isso. Então, começou a crescer. Então hoje tem uma parte que é de, é, erótica, então de fotografias, vídeos, não sei o quê. Tem uma parte que é de seriedade, divulgação de notícias. Pra acabar o estigma, pra essa coisa do preconceito. Tem uma parte que é só divulgação de teses, voltada pra gênero, teses...

C. M.: Que legal...

M.S.: ...E tanto de mestrado, quanto de formações em vários níveis...

C. M.: Da parte da saúde, né...

M.S.: ...Parte da saúde. Então, tem parte de classificados, para as pessoas se conhecerem e ser ponte assim. Daí ela já tem um assunto em comum, que é tipo a Maite, o assunto em comum (Riso). E a partir disso eles começam a achar outras coisas em comum, seja pra relacionamentos afetivos, ou sexuais, enfim, daí cada um busca o que deseja...

C. M.: Aham.

M.S.: Então quer dizer, é um site que tem muita coisa hoje em dia. A minha mãe tem uma coluna lá que tira dúvida de pessoas, ou de outras mães, tudo tal. Que se chama *mãe virtual*, né, que daí eu empresto minha mãe (Riso) pra tá mostrando o lado da mãe, sabe? Que às vezes não aceita por causa disso, não aceita por falta de um entendimento, sabe? Então ela fica fazendo um meio termo de outro lado, tenta conversar com outros pais também, pra tirar dúvidas... Então, hoje tem muito colunista, né. Eu consegui botar até as pessoas da minha família pra estarem ali no site respondendo essas coisas, sabe?

C. M.: Que legal...

M.S.: Então, hoje em dia não é muito assim, é, o foco não sou mais eu, entende? Aí tem um canto lá que é o *blog da Maite*, que daí são coisas particulares minhas, como eu penso, como eu vejo algumas coisas, é, fotos do dia-a-dia, programação de peças, trabalhos que eu já fiz, e outros que não sei o quê...

C. M.: [É uma parte só] ...

M.S.: Que é uma parte só minha dentro desse site, né. Tanto que tem gente que depois de dois, três anos, hoje em dia vem assim: “nossa, e agora é que eu vi uma entrevista tua, porque eu não sabia da tua história!” ... Depois de dois, três anos. Coisa que no começo todo mundo só entrava por causa da minha história, né.

C. M.: Aham.

M.S.: Eu era o super foco, né. Tanto que a minha foto foi diminuindo, e agora [não tem nada ali] ... (Riso). Mas que deixou de ser o foco eu, entende? Às vezes eu

chego nos lugares, e a pessoa começa a falar: “Maite, Maite, não sei o quê”, e daí a pessoa fala: “mas você não é a Maite que tem o site?”. Eu falo: “sim!”. “Nossa!”. Então sabia do nome Maite, sabia que tinha um site, mas não sabia que a Maite era eu, porque não vinculou a pessoa, entende?

C. M.: A imagem.

M.S.: A imagem, sabe? Então, hoje em dia é muito engraçado assim (Riso), que não tem mais muito a ver comigo, né.

C. M.: Sim. E pra você assim, arte e tecnologia tão, andam juntas...?

M.S.: Podem.

C. M.: Podem andar.

M.S.: Podem andar, eu acho...

C. M.: Você não...

M.S.: Eu acho que não é uma obrigatoriedade, né. Eu acho que a arte tá em qualquer lugar. A gente tinha arte antes da tecnologia. Ela sempre teve presente, né. É, como a gente tem boas artes usando tecnologia, e artes que não dizem nada usando tecnologia também, né. Eu acho que a tecnologia não, não edifica, né, ela pode ser um bom caminho se você souber usar daquilo ali. E usar de maneira que seja interessante. Mas ela não garante que seja um bom trabalho artístico, ou transforme em arte só porque você tá usando ela, né. Eu acho que tudo você pode usar, [pro bem, pro mal] ... Eu acho que tudo depende de como você usa, é mais uma ferramenta que pode ser usada, né. Eu não consigo ver.... Agora, a próxima que a gente quer fazer, inclusive, tem tudo a ver com isso, e vai se chamar *Face on face*, a nossa próxima peça. Que vai tá em cena eu e o Cesar. E vai ser um experimento dos mais loucos que a gente já fez, onde a gente vai ter nosso facebook abertos, né, é, on-line, e as pessoas vão ter microfones, que as pessoas podem estar acessando os facebook delas, é, pra, pra interagir. A gente vai ver os amigos em comum que estão ali, achar pontos em comum com esse público. E a gente vai começar a criticar, ou falar, ou enfim, dar risada das coisas que são postadas pelos nossos amigos, e pelos nossos contatos. E as pessoas também vão poder fazer isso. Então tem pessoas que vão ficar super ofendidas com o que a gente vai dizer...

C. M.: Sim...

M.S.: ...E ela tem o microfone que ela pode levantar, falar, não sei o quê. Então, vai ser uma peça que não vai ter um dia igual ao outro, porque vai depender do que é postado, do que é dito, e de como a gente reage com aquilo. Então, todo dia vai ser diferente. Então, é um espetáculo que pode demorar de 20 minutos a 2 horas, dependendo da interação do público.

C. M.: Sim.

M.S.: Entende? E usando uma ferramenta que tá aí, do, do face, né. Então, a gente tá fazendo esse *Face on face*, que é um experimento...

C. M.: Nossa, super [maluco].

M.S.: ...Que eu tô super esperando como é que vai ser, né. Pra, pra, essa pira, né. Porque todo mundo hoje tem ali seu 4G, ali [e tá tá], todo mundo conectado, quero ver como é que vai ser, né. Que a pessoa pode tá escondidinha, mandando um xingamento, e ela tá na tua frente, xingando e fingindo que tá rindo, e não sei o quê, e te avacalhando ali. E como é que você resolve aquilo on-line, que vai tá aparecendo, então não tem como você dizer “não aconteceu”. Porque a pessoa vai lá postando, então a coisa...

C. M.: Que nem você falou, o digital, o virtual tá junto com o real, né, tudo junto...

M.S.: E ali a gente quer quebrar bem essa fronteira, tudo, né. E eu não vou saber o que é que o Cesar [faz], o que é que ele vai falar na linha do tempo dele, eu não tenho acesso à linha do tempo dele. E ele só vai saber do meu na hora também. Então, até pra nós dois vai ser um jogo de surpresas. Então, vai ser um verdadeiro improviso real, não um improviso ensaiado, como a gente vê muitas vezes em *stand-up*...

C. M.: Sim!

M.S.: ...Que é [meio] ensaiadinho, tudo...

C. M.: Vai ser [real mesmo].

M.S.: Real mesmo!

C. M.: Real e virtual, né. Tudo junto (Riso).

M.S.: Tudo! Então, vai ser muito engraçada, né.

C. M.: E com relação à, por exemplo, você considera as mudanças do seu corpo uma tecnologia, uma técnica?

M.S.: Ah, é uma técnica, lógico.

C. M.: Uma técnica.

M.S.: Uma técnica científica, e tudo, né. Teve tempos que a gente não tinha nada disso, né. Depois vieram os hormônios, no começo, que também não tinha isso, não sabiam dos malefícios que poderiam fazer ou não, né. Daí vieram, começaram a vir os [picpocos], e ainda não tem até hoje mais estudos com relação a isso, de como afetavam o organismo, né, de um homem, tomar hormônios femininos. De uma mulher tomar testosterona, ou hormônios masculinos... Depois, vieram as, as questões de prótese, de outras coisas que já eram feitas em algumas cirurgias, né. De reconstrução de mama, e etc. Mas essa coisa do tipo um homem vir a ter seios, né, de uma mulher vir a ter pinto, de um homem vir a ter vagina, né. Essas possibilidades anatômicas diferenciadas da, da, da fisiologia, né, de nascimento, é lógico que, que vieram com uma descoberta científica muito grande, né. Então, lógico que tem tecnologia envolvida, né. Quer dizer, talvez chegue um dia em que a pessoa já saia sem essa, essa disforia, né, não sei. Eu tenho um pouco de medo dessas coisas, porque ao mesmo tempo que, qual vai ser esse enquadramento, né. A gente sente muito isso no caso das, das pessoas intersexuais, né. Ou hermafroditas, que nascem com uma ambiguidade por conta dos cromossomos, ou genital. Que nasce com dois genitais, por exemplo, que normalmente acaba puxando pro genital pro sexo masculino, muitas vezes, entende? Ou pro sexo que o pai quer, que não é o sexo da criança. Que também vai [ter problema no futuro] ... Então, eu tenho medo dessas descobertas, até onde a gente vai nessas – entre aspas – evoluções, e até que ponto elas são positivas.

C. M.: Sim...

M.S.: Porque se descobrem alguma coisa genética, vão alterar esse cromossomo pra que não existam mais, é, pessoas transgêneras, né, ou com qualquer tipo que estejam fora dessa norma cis, né, dessa norma cisgênera, né.

C. M.: Uhum. [Ininteligível]...

M.S.: É, é. Né, a gente vai ter problemas, né. A gente vai começar a não querer ter filhos negros, mesmo sendo os pais negros, porque sabe que vai ter preconceito.

C. M.: É.

M.S.: “Ah, então eu quero que ele seja loiro, quero que seja homem – porque mulher vai sofrer mais...”

C. M.: Cabelo liso.

M.S.: ...Quero que o cabelo seja desse jeito” ... Então, quer dizer, vai ter um monte de robosinhos, então... E aí a individualidade fica aonde? Fica nessa construção

social, que o outro não reconhece o diferente, porque não tem mais o diferente, tá todo mundo igual. Então eu não sei, [é meio] pira da minha cabeça, mas eu fico pensando. Por um lado eu pensando, e falo: até onde a gente vai usar isso, entende? É o julgamento dos pais dizerem “não, é ruim que meu filho seja transgênero, então isso é ruim, então essa não é uma qualidade, então eu não quero que ele tenha”. Daí você muda isso, se se descobrir, que tem muita gente estudando esses caminhos, das causas serem totalmente de DNA. É uma questão de DNA, no número do tal DNA, a gente tapeia ali, muda ali, e tá tudo em ordem. Vamos ter um filho que não tenha... É diferente de uma doença coronária, de coração, de uma anomalia de cérebro, de uma anomalia de pernas, né, que é construção física. Quer dizer, mas ali é que uma construção individual, entende, até que ponto a gente pode estar mexendo nisso, modificar, ou a gente tem o poder sobre a outra pessoa de dizer: “é, você vai ser desse jeito”.

C. M.: Uhum. E, e falando sobre isso, né, essas mudanças, qual é que foi a primeira que você fez? Foi no teatro, quando você se veste... Você considera que seria a primeira técnica de mudar?

M.S.: De mudança? É.

C. M.: Ou não?

M.S.: Pode ser. Eu não sei, não sei. É... Tanto que quando eu contei aquela história lá do Armando Maranhão, das minhas aulas, lá tudo, era uma coisa que eu não me sentia mudando. Eu me sentia eu, pra eles havia uma mudança, entende? Então, normalmente o teatro é quando eu me sinto muito mais eu, né, que eu dou eco pra várias coisas – seja elas que eu considere boas ou ruins, qualidades ou, ou não qualidades, defeitos, mas que eu coloco em cena, né. E de maneira muito inteira, talvez assim. Talvez seja o lugar que eu menos tenha problema em mostrar coisa. No meu dia-a-dia, eu tenho problema em trabalhar com os meus defeitos, entende?

C. M.: Uhum.

M.S.: Porque a gente quer ter só qualidades, né, então a gente mascara muitos defeitos. E ali no palco você não consegue mascarar. Então, ele grita, e por mais que você tente, quanto mais tenta dissimular, mais ele fica gritante ali. E sabe? Então, ali acho que é o meu pedaço mais verdadeiro, ali, no teatro, né. Por isso é que eu não concordo muito com essa coisa de máscaras, de viver personagens diferentes. Por mais que eu vivo coisas diferentes, esse personagem leva quase na integridade tudo o que eu sou, tudo o que eu acredito, ou que eu gostaria de ser, entende?

C. M.: Não tem como [se desgrudar] ...

M.S.: Não tem como se desvincular, entende? Então, não vejo muito essa mudança no sentido de, sabe... E o teatro tem uma coisa muito legal – que a Marília Pêra, que faleceu recentemente, agora, tudo tal, ela falava, é que daí o ator e atriz, ela tá sempre muito preparada pra finitude das coisas, né. Porque a gente tá acostumado a entrar em cena, ter um tempo, e aquela coisa morrer, entende?

C. M.: Aham.

M.S.: Então a gente tá acostumado com esse ciclo de começo, aplaude, não sei o quê, e morre. Até vir de novo você apresentar um espetáculo. (Riso). Então, esse ciclo de finitude que a gente tem, né, quer dizer, é, te dá um fortalecimento muito grande que só o teatro te dá. Então, pra mim o teatro te dá essa noção do que é a vida da gente, de começo, meio e fim, desse ciclo que gira. Te dá uma percepção real de quem você é. Te dá uma percepção sensorial, do tipo “meu dedo faz assim, nossa! Eu não sabia que meu dedo fazia assim...”. Porque no teatro você experiencia outras coisas, com relação a isso, com relação à tua voz, com relação

ao teu estado de espírito... Não tem como você, tipo, mesmo alguns atores conseguindo. E eu não acho nem admirável isso. Eu acho que deve ser até problemático, eu jamais queria ser assim. Mas de pessoas que não levam... Eu levo, por exemplo, um dia morreu um cachorro meu, e eu tinha que fazer um espetáculo, que era uma comédia. Como é que você trabalha aquele estado em que você tá, com aquilo que você vai dizer. E as pessoas adoraram o espetáculo! Mas o espetáculo foi outro do que as pessoas viram.

C. M.: Uhum.

M.S.: [Das] reações, você vê em termos de sensações. Porque lógico que ele tava presente, a morte do meu cachorro que eu gostava tava presente ali naquele dia. Não tinha como não ser, [saca]? Por mais que eu tenha um perfeccionismo executório de ação, de ser, e um domínio sobre isso, era muito complicada, né, essa situação. Então, eu acho que a gente tem que se permitir, sabe, eu... O ator e atriz tem que ser pra mim mais [translúcidos] possíveis em cena. Até, por mais que seja um papel totalmente antagônico ao que ele acredita ser, se ele não for transparente, deixar aquilo absorver pro público realmente, não vai ser uma coisa crível, entende?

C. M.: Uhum.

M.S.: O público vai ver que aquilo é *fake*, que aquilo é mentira, que aquilo não é verdadeiro. E é a última coisa que o público quer.

C. M.: [Não chega] ...

M.S.: ... [A ver isso], não chega, entende. O público não quer ver, o público quer ver uma pessoa real, uma pessoa como ele, uma pessoa com seus altos e baixos...

C. M.: Sim.

M.S.: ...Uma pessoa com qualidades e defeitos. O público tá aberto a isso. O público se sente muito [encontrado], uma empatia muito grande quando isso acontece. E deveria acontecer sempre, né, porque é a arte mais pura que tem, na minha opinião assim.

C. M.: Sim.

M.S.: E eu me sinto em casa, não quero sair. E não quero sair de cena pela coisa do ego, né, – porque no começo era muito tipo porque você tá naquilo ali, um monte de gente te vendo, e pagando pra te ver, e luz, e [um quilo] de luz, que era só você que te segue. E onde você vai, aquilo te segue, e você fala: “uou! Na vida não é...”, você tá na escuridão normalmente, você é mais um na multidão.

C. M.: Aham.

M.S.: Mas quando você transforma esse mais um na multidão, e você passa pro público que você não é só mais um, você é “o” um que falta praquele espetáculo acontecer, e praquela mágica se dar, é uma coisa muito louca, né. Porque daí sai o público muito empoderado dali. Não é só o artista que tá se empoderando das sua arte. É aquela arte contaminando e empoderando outras pessoas de maneiras diversas, né. Além até das que você tinha imaginado serem possíveis, e é muito legal, mas ali...

C. M.: Pra você então o teatro é o lugar em que você consegue se sentir mais à vontade...

M.S.: Ah, super mais à vontade.

C. M.: Porque lá...

M.S.: Na minha casa também, né. Aqui em casa super me sinto mega à vontade.

C. M.: Aham (Riso).

M.S.: Mas...

C. M.: Enquanto profissão, [a profissão de] atriz é que te realiza mais.

M.S.: Total, total. Sim, né, atriz eu acho que é, que todo mundo deveria, né, mesmo que não profissionalmente, mas deveria fazer teatro, né, brincar, né, de teatro. Que pra mim é uma grande brincadeira, por mais que seja levada à sério, mas é uma grande brincadeira. Eu sempre me divirto muito, aprendo demais a cada momento, né. É onde eu mais aprendo, né. Onde eu mais absorvo coisas, né. Inclusive, é onde eu me conheço mais, uma terapia muito legal pra si mesmo, né. Que nem eu te falei, é uma terapia de percepção corporal, tátil, percepção do que, de que você se ouve falando aquilo, e você começa: “tá, mas eu falando isso, eu me sinto mal”. “Mas por que é que você se sente mal?” Por exemplo, às vezes você tá fazendo o papel de um assassino, porque é que você se sente mal falando isso, de um estupro, porque é que isso te incomoda? Te incomoda porque agride a tua moral, te incomoda porque você faria no final, te incomoda... Sabe? Então, esses questionamentos que você se coloca, essa auto observação das coisas, ou tipo “nossa, não sabia, eu tinha prazer em falar ‘[Titas], vou te dar uma porrada!’”. Porque é que você tá tendo prazer em falar “vou te dar uma porrada” nessa, cê tá, é no personagem que você teve prazer, não...

C. M.: Ou é você, né?!

M.S.: Não é, ou é você querendo dar, e você não gosta do outro ator, ou é do personagem...

C. M.: Aham...

M.S.: ...Do outro ator. Então, são essas discussões que você tem, nossa, se confundem, fazem você pensar pra cacete. Se o ator ou a atriz se permite a isso, né.

C. M.: Sim.

M.S.: Porque tem atores que “não, eu só vou desenvolver, então quero que dê essa intenção, vou dar essa intenção”, né. E são muitos perfeitas [essas execuções de] cenas, mas também não tem vida. Eu olho pessoas que constroem coisas assim, e falo: “meu deus do céu!”, sabe? Lindo, sabe...

C. M.: Fica muito longe...

M.S.: Não, e a pessoa não entrou no que poderia ter entrado, né.

C. M.: Aham.

M.S.: Eu falo: “puta, que desperdício!”

C. M.: Não chega na discussão, fica uma coisa muito fria...

M.S.: Mas acho que todo mundo devia fazer, né. Todo mundo devia fazer teatro.

C. M.: [Eu também].

M.S.: São três profissões que eu sempre acho, né, que é teatro – que todo mundo deveria fazer, mesmo que não profissionalmente, pra se conhecer... Você aprende a falar, tua postura com relação às pessoas, ao mundo, muda, entende? Você entende dessa coisa do jogo da vida, de [jogar com] as pessoas, de não ser egoísta, porque lógico, depende do outro em cena, que a tua cena seja boa. Então quer dizer, que isso é a vida, é viver, entende. Daí Direito, que eu acho que todo mundo tinha que ter noções de Direito, mesmo...

C. M.: Ah! ...

M.S.: ...Que não fosse advogado, mas que a gente vive num mundo de regras e obrigações, e sempre o mais forte – que daí é o sistema, querendo tirar vantagens. Então, acho que a gente tinha que ter uma noção disso. E algumas noções também de, de Medicina (Riso), assim, dessa coisa de fazer isso, quando acontece isso, porque a gente ia salvar muita gente.

C. M.: Sim...

M.S.: Podia se proteger muito melhor das coisas, né. Então são três coisas que eu falava...

C. M.: Fundamental. (Riso).

M.S.: “Nossa, devia ter no colégio desde o começo, pra ir tendo essas noções, sabe? Ó, em caso de corte faça assim; se a língua sai de tal jeito, faça assim, aja de tal jeito; se o coração sentir, faça isso e não faça outra coisa até chamar...”. Então, essas coisas básicas de pronto-socorro básicas, assim, a gente deveria ter, entende? Né, Direito e depois de Artes, uma percepção individual de vida, né.

C. M.: Sim.

M.S.: [Acho que a vida seria] bem melhor assim (Riso).

C. M.: (Riso). Então, em todos os trabalhos – encerrando aqui –, você propõe essa desconstrução de gênero na verdade, né.

M.S.: Sim.

C. M.: Seja por, pela performance, ou nos seus trabalhos no digital, ali na rede social, você sempre tá propondo essa desconstrução, né? Ou mais [do que] a construção?

M.S.: É... Mas não só de gênero, eu acho.

C. M.: [De tudo].

M.S.: Eu acho que é de meio geral assim. Porque eu desconstruo até as minhas crenças, né, eu não tenho uma crença que seja muito acirrada, né. A minha única crença, que eu verdadeiramente acredito, é a da liberdade, né. É uma crença que eu não abro mão. Então, acho que todo mundo tem que ser livre. Lógico que ser livre é muito variável de pessoa pra pessoa. E tem pessoas que jamais vão ser, a maioria das pessoas jamais vão ter assim segundos de liberdade, mesmo acreditando serem livres. As pessoas normalmente mais livres, são aquelas que menos livres são. É, tipo... Eu me sinto muito aprisionada, por várias coisas. Há coisas que foram-me passadas, dentro da minha família, dentro dos preconceitos e estigmas que elas tinham. Depois, de um colégio que eu estudei, que eu estudei num colégio franciscano... Então, por mais que eu tente me libertar, várias coisas ainda estão ali dentro, dessas coisas que foram passadas, que eu fingi [minha verdade] por muito tempo, né. Então, acho que essa libertação é o que eu tento exercer muito no meu dia-a-dia, né. Seja através de não ter expectativas sobre as coisas, sobre as pessoas, e também sobre mim, sabe? Então, é viver a vida como se fosse um presente, né. A vida deve ser um presente. A vida só acontece no presente, né. Não existe vida no futuro, como não existe vida no passado. Existem sim lembranças ou perspectivas, ou expectativas disso. Mas vida tem que ser no presente. E a vida é presente justamente por ser um presente mesmo, a palavra ser um presente. Todo dia ela traz uma surpresa. E eu acho que a gente tem que abrir esse presente, pelo menos eu achei. Eu sou daquelas de abrir presente [rasgando] o papel (Risos), não sou de tirar a fitinha, né. Eu arrebento o papel! Lógico que às vezes você não gosta do presente, né? ...

C. M.: Sim.

M.S.: ...Às vezes [vem] um par de meia daquela vó que te dá trinta anos a mesma meia. Mas daí você dá um sorrisinho, faz de novo lá um pacotinho meio mequetrefe, e passa adiante, sabe, o presente, dispensa... (Riso). Mas a gente tem que abrir os presentes da vida, sabe, porque senão você não tá vivendo, se não arregaçar os pacotes. Então, eu acho que esse grau de libertação é, é essa desconstrução, esse... Porque a gente vive um sistema muito cartesiano, a gente vive um sistema muito binarista. A gente vive numa sociedade, é, é, com essa dicotomia, né. “Ai, é bem e mal, azul e rosa, homem e mulher”, sabe? “Bom e mal”, sabe? Tudo isso, e não é, existem N vertentes entre essas duas possibilidades que são antagônicas, entende? Né, o antagonismo foi criado do bem, e foi criado mal, porque sem saber o

que era o mal, você não podia plantificar o bem... O homem da mulher, nos deram uma diferenciação, sendo que na verdade a maioria das pessoas tem, carrega bem e mal, carrega masculino e feminino, carrega azul e rosa. E é isso, sabe? E tá tudo bem, isso não é um defeito. Também não é uma qualidade. É porque é assim, né. É...

C. M.: [Natural].

M.S.: A nossa maior igualdade é a diversidade, né. E é por isso que eu acho que as pessoas tem que desconstruir. Mas não no sentido de não respeitar os estudos de pessoas que fizeram, que pessoas que acreditaram que essa norma, é, fosse importante em determinado momento, sabe, mas foi uma norma que engessou as pessoas. Que, que, que acabou fazendo as pessoas infelizes. Dentro de [tipo]: “ah, não me enquadro aqui e aqui, então quer dizer, então quem sou eu?”. Dava um tiro na cabeça e se matava. Ela oprime muita gente até os dias de hoje. Então quer dizer, essa normativa é que eu sou contrária, entende?

C. M.: Uhum.

M.S.: Porque a gente não pode... As normas deveriam existir pra que as pessoas fossem mais felizes. Só que elas acabam fingindo muita, muita dor, muito sofrimento. Então, eu acho que a gente tem que questionar. Se alguém tá bem, por exemplo, com essas dicotomias de bem e mal, homem e mulher, perfeito! Que fique lá, entende. Apesar de eu achar que essa pessoa tá feliz – entre aspas – porque nem potencializou outra coisa...

C. M.: Exatamente...

M.S.: Porque acho que a gente é muito mais do que só duas, entende?

C. M.: Aham.

M.S.: Mas então tá bom, se ela tá, quem sou eu pra dizer que ela não tá? Então tá, beleza, vai ser feliz, *be happy*, e é isso, entende. (Riso).

C. M.: Sim.

M.S.: Mas, é, dentro dessas potencialidades nossas todas do ser humano, vem essa desconstrução, né. E essa desconstrução pra mim de gênero, é de religiosidade, de, de, de... É, da inserção do capital na nossa vida, de como ele se torna esse nosso senhor, né, do nosso destino, e condicionamos tudo na mão deles. Nossas reflexões, e paradigmas pessoais, então que eu vivo desconstruindo em mim mesma, eu gosto de desconstruir nos outros. Então, não é uma coisa do tipo: “ah, foda-se, eu quero tacar um foda-se em [tudo]!”. Às vezes penso que é uma coisa meio revolucionária, e talvez seja no sentido de buscar essa tal liberdade, ou de mostrar pras pessoas, tipo, “toma pelo menos uma gota de liberdade e veja se você gosta!”. Que essa que é minha ideia.

C. M.: Aham.

M.S.: Cospe. Não vai te fazer mal. Mas tenta provar aí por um segundo. E é muito legal, porque eu tenho isso na minha vida, né. Que eu tive sorte da família que eu tive, das pessoas que eu tenho contato. Então eu tenho isso na vida, e falei: “putz, não é porque eu sou especial. Todo mundo tem direito a isso. Tem que ter” ...

C. M.: Aham.

M.S.: Pelo menos conhecer isso que é na vida, saca? Então, acho que a desconstrução vem nisso, entende? E é por isso que às vezes me preocupa quando eu tô, desconstruo, e daí sem perceber eu tô construindo uma outra coisa...

C. M.: Ah...

M.S.: Também não quero construir, não quero que isso eu estou propondo, seja uma nova construção de algo.

C. M.: Que seja dogma, nada.

M.S.: Não seja um dogma, isso é que eu tô te falando. Tem que ser uma vivência...

C. M.: [Aham, entendi...]

M.S.: ...E talvez isso leve à uma outra coisa. Porque eu não quero estacionar nessa, nesse aporte da felicidade, porque isso vai ser um outro dogma de construção...

C. M.: [Você sempre tá em mudança] ...

M.S.: E aí, acaba sendo uma obrigação também, entende. Porque é horrível você se obrigar a chegar nesse ponto de felicidade, que você tem que viver a vida inteira tentando sentir aquilo que você sentiu uma vez, e não é isso, entende? A felicidade tá muito mais no caminho que você propõe, do que no objetivo que você coloca como fato, entende, sabe. “É aquilo lá a meta”. E não tô dizendo que você não tenha que ter meta, mas tipo... Não é lá, entende? É o durante disso, e as percepções que você faz com isso. É como você sente, e como, e o que você faz com a sociedade, com os teus relacionamentos fazem com você, e como você trabalha com isso. É nisso que tá o ganho da coisa, sabe?

C. M.: Ah! Vou começar a chorar...

M.S.: É...

C. M.: Mas é muito legal que você falou, é uma constante construção de tudo...

M.S.: Construção. De tudo. Tudo.

C. M.: Das suas ideias, dos seus trabalhos... O teu trabalho tá sempre mudando. Você falou: “nunca vai ser o mesmo trabalho” ...

M.S.: Nunca... Ainda bem!

C. M.: ...Então, ainda bem que você falou. E isso é muito legal...

M.S.: Obrigada!

C. M.: Ai, muito legal, hein?!

M.S.: Imagina, imagina.

C. M.: As suas palavras são lindas, lindas!

M.S.: Arrasou!

C. M.: Lindo! Não, você arrasou!

(Fim).

APÊNDICE B – Entrevista realizada com Cesar Almeida



Ministério da Educação
UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
Campus Curitiba
Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens



DATA: 14/06/15

ROTEIRO:

Sobre a carreira artística:

- 1) Qual sua formação? Como entrou para o teatro?
- 2) Quais são as suas referências (artísticas, acadêmicas etc.) para sua escrita?
- 3) Quais as temáticas que te interessam ou te preocupam mais para abordar nos textos?
- 4) Você vê sua dramaturgia como pertencente ao “teatro homoerótico”, “teatro *queer*”?
- 5) Existe um texto seu que mais te encanta, que você mais gosta, mais se identifica?
- 6) Todos os seus textos publicados já foram montados? Quais irá montar?
- 7) Você permite (autoriza) que algum grupo monte uma peça sua?
- 8) Você permite fotografar, filmar os seus espetáculos? Você considera positiva essa abertura do artista como os objetos artísticos produzidos por ele?
- 9) Qual a relação das redes sociais, da *internet* com o seu trabalho? Você utiliza? Vê como uma ferramenta para o artista?
- 10) Para você o que é tecnologia? Como você as percebe?
- 11) Qual seu próximo trabalho a estrear?

Sobre a peça *Escravagina*:

- 12) Como foi a construção do texto?
- 13) Quantas versões você já escreveu?

- 14) Ainda está em modificação?
- 15) Em Curitiba será apresentada novamente?
- 16) Como a cidade recebeu a peça?
- 17) Como Maite Schneider receber a peça?

TRANSCRIÇÃO:

Caroline Marzani: Tá, então... Cesar, primeira coisa então: é, eu já tinha lido alguma coisinha sobre a tua formação, você começou com Arquitetura?

Cesar Almeida: Sim.

C. M.: Depois você largou?

C. A.: Aí larguei porque eu achei que talvez Arquitetura fosse uma, uma profissão que me levasse pro lado mais artístico, e eu vi que eu não ia conseguir, sabe, me realizar artisticamente na Arquitetura. Eu acho que é uma, é uma coisa muito engessada, né? [Tipo], você tem que atender muitas questões, entendeu, pra depois você pensar na sua arte, na maneira como você vai se expressar, [através da] [ininteligível]. E quando eu descobri o teatro, foi assim, “é isso daí que eu quero”.

C. M.: Aham.

C. A.: É isso. Daí não tive mais dúvida, larguei Arquitetura, [entendeu]...

C. M.: Não terminou...

C. A.: Não terminei...

C. M.: Não quis voltar...?

C. A.: Não, nunca.

C. M.: (Risos). E com quantos anos você entrou no teatro?

C. A.: Eu tinha...dezesseis pra dezessete. Dezessete. É, tinha dezessete.

C. M.: Aham.

C. A.: E isso eu já tava cursando a, a, a Arquitetura, que eu entrei com dezesseis anos na faculdade...

C. M.: Nossa, super novo.

C. A.: É, super novo. É, e aí que eu decidi que era isso mesmo que eu queria, que foi quando, sabe, saquei que através disso eu ia conseguir falar as coisas que eu queria, expressar minha veia artística, [entendeu]?

C. M.: Aham.

C. A.: Claro, um baque [pra] família, e tal...

C. M.: Sim.

C. A.: ...Lálará, mas eu não me arrependo.

C. M.: E você começou em Londrina, né? Porque você nasceu lá...

C. A.: Comecei em Londrina. Só que foi toda uma conjunção naquele momento ali, que... Eu comecei o teatro...

(Pequena interrupção, em que a entrevistadora conversa com uma terceira pessoa).

C. A.: ...Aí eu comecei... Foi tudo, foi tudo muito rápido. Foi um movimento assim, estranhíssimo na minha vida, porque eu larguei a faculdade, aí eu me apaixonei, e ele era daqui de Curitiba, e daí ele conhecia todo mundo do teatro... E daí ele me viu no teatro e falou: “não, você tem que fazer teatro lá em Curitiba”. E daí já vim, já fiz as provas, e já entrei, já comecei. Então foi uma coisa assim muito... Em menos de seis meses, eu mudei minha vida radicalmente, entendeu? Tipo, larguei tudo e vim pra cá. Então foi uma coisa muito louca!

- C. M.: Aqui você entrou no...?
- C. A.: No CPP.
- C. M.: No CPP, né?
- C. A.: CPP.
- C. M.: Que era quantos anos?
- C. A.: Quatro.
- C. M.: Ah, era quase... Era uma graduação, né?
- C. A.: Uhum. Era uma graduação, mas ainda, ainda não tava reconhecida pelo MEC, né.
- C. M.: Aham.
- C. A.: Aí nós batalhamos, batalhamos, batalhamos, e quando foi reconhecida, foi logo que eu saí da faculdade.
- C. M.: Ah...
- C. A.: [Do CPP].
- C. M.: Aham.
- C. A.: Aí, eu teria que fazer mais quatro anos só pra fazer as matérias básicas. Aí [falei] “não” ...
- C. M.: Não, muita coisa né.
- C. A.: O curso tava começando, então não tinha nem possibilidade de você juntar matérias, de...
- C. M.: De aproveitar o que já tinha feito.
- C. A.: ...De aproveitar. Não, o aproveitamento eles davam.
- C. M.: Ah...
- C. A.: Mas eu tinha que fazer aquele currículo básico, entendeu?
- C. M.: Ah, entendi. Daí você falou “não”, né.
- C. A.: Não. Falei “não”, não aguentava mais quatro anos de escola.
- C. M.: Sim. E lá no CPP que você começou a escrever, né? Que foi...
- C. A.: Sim, sim, sim. E daí...
- C. M.: A tua primeira peça lá foi a...
- C. A.: O *Aceita-se encomendas de vestido de noiva*.
- C. M.: Aham.
- C. A.: E aí era uma peça que a gente tinha que fazer, todo ano a gente, a gente pra, pra acolher os calouros, né, a festa dos calouros do outro ano, a gente preparava uma peça pras boas-vindas dos calouros.
- C. M.: Aham.
- C. A.: E aí a gente já tava tão envolvido na coisa, tão apaixonado pela coisa (Riso), que a gente montou um grupo à parte, que daí era dentro do CPP, mas a gente já começou a fazer uns trabalhos à parte.
- C. M.: Aham.
- C. A.: E aí já foi o meu primeiro texto, minha primeira direção, já tava em cena, entendeu?
- C. M.: Tudo.
- C. A.: Tudo! Tudo, tudo, tudo... Nunca...
- C. M.: Aquele foi o ponto de partida então, no CPP?
- C. A.: Foi. Foi. Foi. Foi minha primeira...
- C. M.: E lá que também começa a *Rainha de duas cabeças*, né?
- C. A.: Exatamente. Naquela época, chamava-se Grupo Coisa Toda, que a gente batizou, né. No começo.
- C. M.: Aham.

C. A.: Aí... Aí tava, cada um foi seguindo os seus, os seus grupos, cada um foi montando as suas coisas e tal, e bábábá...

C. M.: Aham.

C. A.: ...E eu [tipo], daí eu continuei, né, com o meu grupo, depois que eu me formei. Fui morar em Londres, porque eu queria passar um tempo lá, queria conhecer, queria fazer *workshops*, tal e coisa, e daí fiquei um ano lá. E daí quando eu voltei que realmente eu dei esse nome da, da *Rainha de duas cabeças*. Então, começou com um nome, e depois que [houve], [depois que eu transformei] ...

C. M.: E o que você fez de, enfim, em Londres teve alguma influência no teu trabalho hoje? Você fez algum curso lá que te influenciou?

C. A.: Ah, sim... Com certeza! Ah, [até] as coisas que eu via lá, porque até a década de 1980 foi efervescente, tinha muita, muita coisa acontecendo. Eu via muito, conseguia muito, muita arte, o tempo todo... E naquela época não existia internet, né, então quer dizer, se você queria realmente ter o contato com o que tava acontecendo, você tinha que viver a realidade...

C. M.: Aham.

C. A.: ...E ir lá. E pra mim, essa questão da cultura *pop*, dessa cultura, sabe, de vanguarda europeia, entendeu, pra mim sempre foi Londres o ponto de referência. E aí eu falei: “eu tenho que ir, eu tenho que ir, eu tenho que viver isso, eu tenho que viver essa história lá, porque eu preciso sentir o que é, né”.

C. M.: Uhum.

C. A.: Aí fiz uns *workshops* lá, [coisas livres] e contatos, assim, de ver muita coisa, de experimentar muita coisa...

C. M.: Não tem nada específico que você lembra, um grupo, um...

C. A.: Ah...

C. M.: Não?

C. A.: Ai, olha, tem um grupo que me influenciou muito, que foi o [*Wooster Group*] de Nova Iorque. Eles até hoje, eles produzem.

C. M.: Como é que [chama]? Vou anotar (Risos).

C. A.: E na época eu lembro assim que a estética deles me influenciou demais.

C. M.: Como é que é o nome?

C. A.: É W-o-o-s-t-e-r. *Wooster Group*. Eles até hoje eles produzem em Nova Iorque, e são, é um grupo muito interessante assim, tipo... Na época o [Lauren] Anderson, era, sabe? David Bowie... Era, sabe?

C. M.: Ah!

C. A.: Todo esse povo que tava assim vivendo uma cena, né.

C. M.: Aham.

C. A.: Uma cena londrina, então, era uma coisa muito...

C. M.: Foram várias influências, não foram só teatro? Música...

C. A.: É... Muita coisa, muito teatro, muita coisa [ininteligível], show, muita, sabe? Muitas artes visuais, entendeu? Então, pra mim aquilo foi fundamental assim. Que eu sempre tive vontade de fazer um teatro que fosse além do, do, ah, da coisa regional, entendeu? Pra mim, acho que a gente tem que buscar uma linguagem universal, sabe? Se a gente vai atingir, isso é outro problema, não sei. Mas que o anseio maior pra mim sempre foi fazer uma coisa que fosse além, extrapolasse as fronteiras da, da província, né.

C. M.: (Risos) Da... Da província, Curitiba. E me diz uma coisa, você tem alguma referência, seja do teatro, enfim, pra tua escrita? Tem alguma leitura que você falou “nossa!”, você leu e falou: “não, o meu texto tem que ter a ver com isso”.

C. A.: Olha, eu pra mim, geralmente eu não me inspiro em outros autores de teatro. Eu, pra mim, eu tenho, a minha busca maior é na Filosofia. Eu tenho, a minha leitura hoje em dia...

C. M.: Aham.

C. A.: Não consigo, sei lá, não consigo ler outra coisa. Ficção pra mim hoje em dia é uma coisa tão difícil de...

C. M.: Aham.

C. A.: ...De digerir, sabe? Não sei. Eu não consigo assim, não consigo achar mais lugar pra ficção, sabe? Não consigo. É estranhíssimo assim. Acho fora de, fora de tempo. Não sei o lugar da ficção. Não consigo, não consigo achar... Não consigo achar legal. Acho a poesia também, completamente hoje em dia fora de, fora de cogitação, entendeu?

C. M.: Pra você é a Filosofia.

C. A.: Pra mim, hoje em dia ou é o ensaio, ou é a Filosofia, entendeu? Não consigo, não consigo ler outra coisa.

C. M.: Tem algum em específico, alguns assim que mais te interessaram, que...

C. A.: Eu tenho gostado ultimamente de ler o Leandro Karnal – que eu acho assim tipo maravilhoso, entendeu? O Pondé também, eu gosto dele. Eu sei que ele é controverso, mas eu gosto muito dele. E tem alguns filósofos assim que são contemporâneos, tipo o Pascoal Bruckner que eu [amo] também, acho maravilhoso, entende? O, o, os contemporâneos eu acho mais interessantes porque tem essa pegada né de tentar discutir nosso, nosso tempo né.

C. M.: Sim.

C. A.: Tentar, tentar identificar essa, esse comportamento contemporâneo, entendeu? Que mais eu podia dizer que eu gosto? Eu amo o [Cioran], o [Cioran] pra mim já é assim uma coisa tão controversa...

C. M.: (Risos)

C. A.: ...É difícil de, de digerir, entendeu? E então tem várias, várias coisas. Eu leio muitos, muitas coisas ao mesmo tempo, sabe?

C. M.: Aham (Risos).

C. A.: Muitas coisas ao mesmo tempo.

C. M.: Aham.

C. A.: Não consigo ler uma coisa só.

C. M.: Aham.

C. A.: [E se] for um livro que me pegue, que tipo eu vou nele, entendeu...

C. M.: Sim. É interessante que você falou da Filosofia, porque a tua, lendo o teu texto, ele tem muita discussão do contemporâneo, né?

C. A.: É.

C. M.: Muita discussão filosófica, tudo o que a gente tá passando... Um termo que você usa bastante, que eu achei até interessante, é “coisificação” de tudo.

C. M.: Aham. Do sentimento, da amizade, os relacionamentos. E parece que isso tem, é meio que presente em vários textos, né?

C. A.: Eu acho, eu acho bem significativo, assim. Eu acho que você pegou uma palavra bem, bem chave assim [que eu trabalho]. Que eu acho que a gente tá passando, a gente tá entrando numa nova era, entendeu?

C. M.: Uhum.

C. A.: A gente tá entrando numa nova era, que eu acho que a internet [ela inaugurou]. E esse excesso de informação, eu não sei... Tem o lado positivo, e tem o lado negativo. Porque eu acho que assim, negativo é isso que, as.... Tudo...

C. M.: Aham.

C. A.: Tudo virou objeto, tudo virou coisa. Tudo, tudo é quantificado.

C. M.: É coisificado, né?

C. A.: Coisificado, entendeu? Tipo... Então quer dizer, os valores [vão], ele tá cada vez mais [indo pra essa] [ininteligível], entende? E o, essa, esse valor da coisa, do objeto, ele tá, ele tá tomando primeiro lugar, entende? Ele tá sendo o ator principal das relações. E eu não acho isso assim uma coisa legal. É uma coisa que me, me...

C. M.: Que te incomoda.

C. A.: Incomoda. Incomoda profundamente assim. E eu procuro ler coisas sobre, sobre isso. E eu acho que esses autores que eu te falei, geralmente eles trabalham muito em cima disso, [assim].

C. M.: O Karnal, né, que é um que eu conheço, ele sempre tá discutindo isso, né?

C. A.: Exato! Né...

C. M.: Tudo é descartável, né.

C. A.: O Bauman também, que eu amo...

C. M.: Ahh...

C. A.: O Bauman eu acho assim, perfeito, eu acho que é o arauto do nosso tempo, sabe?

C. M.: Aham.

C. A.: E ele, ele, ele consegue, e ele consegue, é.... Decodificar tudo, né. Todos os aspectos do nosso comportamento, da nossa sociedade atual.

C. M.: Sim.

C. A.: Então, eu acho assim que são pessoas que me inspiram muito assim. Tem muita...

C. M.: Influência.

C. A.: ...[Prazer]. Prazer de ler. E tudo isso me toca demais, essa... Quando uma escrita te toca, né, é porque você tá dialogando com aquele autor, né.

C. M.: Sim. Mais do que ficção, né?

C. A.: Exato. [Mais do que a ficção]. Porque a ficção, eu não consigo [mais]...entende?

C. M.: Fica muito longe você acha, da realidade?

C. A.: Eu acho que ela [fica], ela... Ela [ininteligível], ela [ininteligível], ela [ficou] pouco analítica, entendeu? Ela ficou... Eu acho que ela não consegue mais assim descrever com profundidade o que nós [vivemos]. Eu acho que ela se distanciou, ela se distanciou. Eu acho que ela ficou muito subjetiva. Tudo o que eu vejo [assim] de ficção, eu acho muito subjetivo.

C. M.: Aham.

C. A.: E essa subjetividade, é uma subjetividade que eu acho que não alcança...

C. M.: [Não chega, né] ...

C. A.: ...o coletivo, entende?

C. M.: Uhum.

C. A.: E eu acho isso péssimo, assim. [Ininteligível].

C. M.: Aham.

C. A.: “Você tá escrevendo só pra você, é isso?” O autor, entendeu?

C. M.: Aham.

C. A.: “Só pra você que interessa? Só o seu umbigo?”

C. M.: E a sua escrita, eu vejo assim que ela não tem papas na língua, né? É assim: ela não tem medo de dizer, é um tapa de luva de pelica, né.

C. A.: Não, eu acho que é o que eu, é o que eu penso assim, tipo, que as outras artes talvez não fossem me dar. Que eu precisava [realmente] ter o palco, que é o lugar da palavra, entende? É o lugar da, do falar, do expor, a palavra, entende?

Então, o [teatro] pra mim foi perfeito nesse aspecto, porque como você disse, eu não, eu não quero ficar... Eu não vou me poupar, entendeu? Eu acho que a minha arte é o único lugar em que eu não preciso me poupar. Que eu não preciso me, me, eu não preciso me censurar. Eu não preciso me esconder, entendeu?

C. M.: Aham.

C. A.: É o lugar da minha exposição. E se eu escolhi ser artista, eu escolhi essa exposição. Eu não escolhi me encolher. Então, pra mim essa arte encolhida não interessa. E acho que pra mim não tem valor, entendeu? Pra mim simplesmente, pra mim se eu tivesse que quantificar isso, eu daria zero, entendeu? Porque é o tipo de arte que...

C. M.: Que não interessa.

C. A.: Que não interessa. Não interessa pra mim, e também acho que não interessa pra ninguém. Se você vai ver uma arte que não te toca, que não te diz nada...

C. M.: Aham.

C. A.: ...ela não tem razão de existir, entende?

C. M.: Aham.

C. A.: Ela só tem razão de existir pra você. Então, você não precisa mostrar.

C. M.: (Riso) É.

C. A.: Então eu acho que, sabe? então guarda dentro da sua gaveta, e pronto.

C. M.: [E você aproveita ela, né? Sozinha].

C. A.: É.

C. M.: É. Outra coisa: dá pra dizer – não sei, fico com medo de ficar encaixando as coisas...

C. A.: Aham.

C. M.: ...mas você considera que seu texto é um texto, é um teatro homoerótico, teatro, [as configurações] do teatro gay? Você acha que se enquadra ou não, não...?

C. A.: Eu acho. Eu acho que sim. Eu acho que tem essa, essa questão, até nesse festival agora que eu fui chamado pra debater com outras pessoas de outros lugares do Brasil, foi por a respeito do teatro *queer*, né?

C. M.: Aham.

C. A.: E aí, eu tava [pensando]... Eu sou o único que faço 30 anos no teatro com essas características aqui em Curitiba, entende?

C. M.: Aham...

C. A.: Mais de 30 anos. E sempre foi muito difícil? Até mesmo entre os pares do teatro, entendeu? dessa minha escolha. Que eu acho que é a minha maneira de fazer a minha militância, entendeu? Eu acho que a partir do momento em que eu levo isso para as pessoas, essa, essa ideia, entendeu, elas também estão ali automaticamente questionando seus preconceitos, questionando sua maneira de ver o mundo, sua maneira de se relacionar com as questões LGBT. Então, eu acho que é, é a minha maneira de fazer meu ativismo.

C. M.: Aham.

C. A.: Eu sempre digo isso, assim, eu acho que é muito mais fácil você [atingir] com as pessoas quando você apresenta uma obra de arte, do que você tentar um discurso direto, e, e....né? Você tentar um discurso de convencimento, entendeu?

C. M.: Aham.

C. A.: Tipo, né...

C. M.: A arte pode tocar mais...mais, né?

C. A.: É. Então, eu acho que a arte, ela chega subliminarmente, entendeu?

C. M.: Aham.

C. A.: De uma maneira...

C. M.: Do que outras vias, [que as pessoas] ...

C. A.: Outras vias, exato. Uma via emocional, uma via sei lá. Que a gente não consegue às vezes explicar. Você sai tocado. E [eu conheço pessoas que dizem que], que elas saem tocadas, que aquilo ali [realmente] disse, disse a elas alguma coisa. Então eu acho que é a minha maneira de se relacionar com o mundo, entende? É... É através do teatro. Então, eu não posso me poupar de colocar as minhas convicções ali.

C. M.: Então eu posso [categorizar a partir do] teatro *queer*, né?

C. A.: [Pode. Pode]. Não é, não [que seja 100%] minha obra toda voltada pra esse viés. Mas geralmente, quando a temática das peças não é, eu [utilizo atores], eu sempre procuro empregar atores, que são atores que geralmente tem uma dificuldade, né, de se colocar no mercado, por causa da sua postura também.

C. M.: Sim.

C. A.: De vida, entende?

C. M.: Aham.

C. A.: Eu vejo que isso existe muito ainda dentro do nosso próprio teatro, que é um meio que não deveria ter, [é vendido como] ...

C. M.: Libertário.

C. A.: Libertário.

C. M.: Aham.

C. A.: E a gente encontra muita restrição.

C. M.: Principalmente Curitiba, né?

C. A.: É...

C. M.: Que é um público conservador.

C. A.: [Assim], a partir do momento em que você, tipo, é, você sabe [sentir] nos locais em que você vai apresentar, entende? Às vezes, eu [não] posso colocar o nome do patrocinador que me patrocina...

C. M.: Porque ele não quer...

C. A.: Porque ele não quer aparecer.

C. M.: [Se relacionar com]...

C. A.: Entendeu?

C. M.: Ah...

C. A.: E ele às vezes patrocina e não quer que o nome dele esteja ligado. Então, já tive várias, várias, vários problemas em relação a isso.

C. M.: [Entendi].

C. A.: Né? Eu não sei se eu respondi...

C. M.: [Respondeu!].

C. A.: [Ou tô] [ininteligível]...

C. M.: Não... (Risos). Tem algum texto seu, desses aqui publicados, que mais te, que mais te toca, que ainda é aquela, é uma paixão? Ou não, você não tem nenhum texto que seja especial?

C. A.: Ah, eu sempre, eu sempre acho que o texto que está por vir é o melhor. (Risos). É o melhor. Mas eu tenho muita, tenho muita, tem textos que realmente assim, tipo, marcam assim a, a... Alguns momentos que você, que a química deu certo. Que a química como um todo, porque são muitos elementos, né?

C. M.: Aham.

C. A.: Que você utiliza no teatro. Você não é solitário e coisa, [pra]... Então a obra que você produz, ela é sempre coletiva, ela, ela é sempre dependente de outras energias, de outras ideias, de outras influências. Então, tem coisas assim tipo que eu

gosto muito. Eu gosto muito do *Escravagina*, é um texto que eu tenho um carinho muito grande assim. Pelo, pelo, pela forma com que a gente conseguiu chegar, né?

C. M.: Aham.

C. A.: Pelo resultado formal dela. Mas também eu acho que pela questão que tem que ser colocada na sociedade. E eu acho que é assim, tipo, é fazer a obra certa, no momento certo, [porque]...

C. M.: No lugar certo.

C. A.: No lugar certo. Exato. É. Porque eu acho que tem toda essa conjunção assim, que às vezes tem coisas que precisam ser discutidas naquele momento. E tem coisas que se você não faz ali, passou, entende?

C. M.: Não faz mais sentido falar depois, né?

C. A.: Não faz mais sentido falar depois. Então, ultimamente a gente tem trabalhado muito a *Escravagina*, que é um texto que eu gosto muito, que foi difícil, foi suado assim, de chegar na forma final dele....

C. M.: Aham.

C. A.: E, e por todo esse aspecto de ativismo mesmo, esse aspecto de você levar um questionamento meio violento pra sociedade, que é uma coisa difícil de ser digerida. E a gente vê que cada dia que passa, parece que fica mais difícil, [ao invés] de ficar mais fácil.

C. M.: Aham.

C. A.: Eu não entendo como é que funciona... Como é que tá se processando toda essa, essa era de informação que a gente tem, de [hiper] informação, e ao mesmo tempo...

C. M.: Parece que...

C. A.: Fundamentalismo.

C. M.: Conservadorismo, né?

C. A.: Conservadorismo assim tipo, que vem junto, que vem na cola, entende? Eu não consigo, eu não consigo. É inconcebível, porque a partir do momento em que você tem um conhecimento, esse conhecimento ele [liberta] você. Ele não...

C. M.: [Exatamente].

C. A.: [Ele não é prisão]. Então, quer dizer, como é que você...

C. M.: É contraditório, parece, né?

C. A.: É contraditório demais, a meu ver assim.

C. M.: Sim.

C. A.: É muito contraditório, porque eu acho que, como é que você...

C. M.: Tem tanta informação...

C. A.: Tem tanta informação, e ao mesmo tempo você quer, você quer retroceder, parece... Então eu acho assim, tem textos fundamentais. O Bertold Brecht pra mim foi outro momento [assim] da minha vida que eu amei assim, tipo, amei ter feito. Aí a gente remontou uns anos depois. O [Ardor] também, que foi um momento assim de...

C. M.: Esse foi o primeiro que eu vi seu.

C. A.: O do [Ardor] você viu?

C. M.: Foi.

C. A.: Ah, que legal!

C. M.: [Ininteligível], foi o primeiro. Aham. E me marcou demais, eu, nossa! Porque eu nunca tinha visto... É bem isso que você falou. Em Curitiba, nada semelhante, que me tocasse, me incomodasse. Eu saí incomodada, falei: “nossa, tem alguma coisa ali, né?!” Que mexe justamente com [coisas] mais íntimas nossas, né?

C. A.: E era. Era uma coisa que, era uma coisa impressionante assim. A reação das pessoas, a... Quando você fala “nossa, que bom!”, entendeu?

C. M.: (Risos)

C. A.: Peguei! (Riso)

C. M.: Sei.

C. A.: Peguei, peguei de um jeito que...

C. M.: Que nem imaginava, né?

C. A.: A gente às vezes, é exatamente, a gente não imagina que vá se tão, tão fundo. E vá tão, sabe?, que a gente vá [mexer] mesmo...

C. M.: [Sim]. Me diz uma coisa Cesar, toda esses textos aqui já foram pro teatro, ou não?

C. A.: Não.

C. M.: Tem algumas que ainda não foram feitas?

C. A.: Ainda não foram. Então, quer dizer, tem coisas que não vão acabar passando...

C. M.: Você acha que não, nem todas que tão aqui vão acabar indo pra cena?

C. A.: É, eu acho que tem coisas que passaram, coisas que eu queria falar naquele momento, que sei lá... Às vezes você tenta, aí a produção não vai, [ou aí você não tem dinheiro], ou você não consegue as pessoas naquele momento...sabe? São coisas [assim], muito [engraçadas]...

C. M.: Você não se sente obrigado também de colocar tudo em palco.

C. A.: Não, não...

C. M.: [Não?]

C. A.: ...Eu acho que daí, aí que eu comecei a entender que eu precisava publicar, porque eu acho que assim, tem muita coisa que eu acho que nunca vai, nunca vai pra cena, entendeu?

C. M.: Que é pra ser lida só.

C. A.: É.

C. M.: Talvez.

C. A.: E algumas coisas eu acho assim, [eu acho] que nem sei qual seria o formato daquilo em cena, entende? Tipo, que cada vez eu tenho me preocupado acho que menos nisso, entende?

C. M.: Aham.

C. A.: Porque geralmente, antes – até um tempo atrás – eu me preocupava muito em escrever...

C. M.: É a forma.

C. A.: ...e a forma. E já dirigindo a coisa, entendeu?

C. M.: Ah, entendi...

C. A.: E hoje em dia não sei, parece que eu tô me desvencilhando dessa, da forma. E talvez tipo...

C. M.: Mais conteúdo.

C. A.: Se ficar, se ficar só na literatura, entendeu? pra mim tudo bem.

C. M.: (Riso) Tá resolvido.

C. A.: Tá resolvido. E de repente, se não sair, se não sair da literatura, é porque não tinha que sair, entende? Tem coisas que eu tô resolvendo. Que nem esse último espetáculo agora, eu acho que ele é muito mais literário do que, do que cênico. E eu vou ter que resolver cenicamente de alguma maneira.

C. M.: Aham. O novo, qual é?

C. A.: Ele chama...

C. M.: É aquele do telefone, que você tinha comentado...? Do celular?

C. A.: Isso.

C. M.: Que tem a comunicação, não é?

C. A.: Isso. *Nanopeças para seres contemporâneos*. Então, é uma coisa assim bem, fala muito sobre essa nossa dependência da, da tecnologia, de como isso tá, como nós estamos nos transformando em máquinas. Sei lá, eu acho que a gente tá, a gente tá indo prum caminho de, de...

C. M.: De maquinização.

C. A.: De maquinização.

C. M.: Pra você é ruim? Ou...[bom]?

C. A.: Eu acho ruim, eu não sei. Eu acho ruim. Mas um dia desses eu tava comentando com uma outra pessoa, um rapaz que ele é diretor de cinema, eu falei: “você não tem referência”. Ele tem 25 anos. “Você não tem referência do que seria o antes da internet.”

C. M.: É...

C. A.: Entendeu? O que seria uma civilização pré-internet.

C. M.: Aham.

C. A.: “Você já nasceu...”

C. M.: Nessa época.

C. A.: “...com a internet. Então quer dizer, pra você tá tudo ok. Tá tudo ok ser assim.” (Risos).

C. M.: (Riso) Sim.

C. A.: E eu [assim tipo], não sei se é tão ok.

C. M.: Aham.

C. A.: Não sei se é tão ok, a gente se desumanizar. Eu acho que a gente tá se desumanizando.

C. M.: E daí nesse ritmo seria ruim, [se desumanizar, né]?

C. A.: Eu acho que exatamente. Eu acho que nós tamos perdendo o sentido do humano, entende? Humanismo, [entendeu?]. Nós tamos perdendo isso...

C. M.: Compaixão, respeito.

C. A.: Exato! De empatia, de... sabe? De comunicação, de contato. Entende? Então, eu acho que a gente tá perdendo o contato. A gente tá se, se distanciando. E eu acho tão contraditório – mais uma vez essa coisa, porque ao passo em que a gente tá conectado com todo mundo, como o mundo inteiro, você pode falar com quem você quiser. O mundo inteiro. Agora, pronto, entendeu?

C. M.: Aham.

C. A.: E ao mesmo tempo, nós tamos cada um nas suas ilhas. Suas ilhas, isolados. Nós tamos nos isolando, cada vez mais.

C. M.: Cada vez mais longe, né?

C. A.: Cada vez mais longe. Exato.

C. M.: Inclusive, sobre... Bom, depois eu vou falar sobre tecnologia. É, já que você falou de internet, você usa a rede social pra divulgar seu trabalho. Você vê como positivo, por exemplo, site, blog...? Você consegue fazer disso funcional?

C. A.: Eu acho que é inevitável, e, e, e é a ferramenta, entendeu?

C. M.: No momento.

C. A.: No momento, é essa. Não tem, não tem outra, entende? Hoje em dia você não vai, não vai mais investir em jornal, mídia... Primeiro que o jornal, né, já não existe mais da maneira...

C. M.: Que a gente conhece, né?

C. A.: ...Materialmente, [tipo]. Então quer dizer, as coisas todas tão se, tão se desmaterializando, entende? E tão se virtualizando. Então, eu acho que não tem como a gente não ir nesse fluxo.

C. M.: Sim.

C. A.: Eu acho...

C. M.: Até porque o *Escravagina* foi levantado no *crowdfunding*, não foi?

C. A.: Foi. Foi. Então, quer dizer...

C. M.: Foi quantos mil...foram?

C. A.: 26000. E, e se não fosse a internet, a gente não conseguiria isso, porque a gente tinha doações de todos os lugares, entendeu? Dos mais variados e inusitados. Então quer dizer, é uma coisa de, né, de usar essa ferramenta...

C. M.: Sim.

C. A.: ...pra poder realizar a nossa ideia. E também de levar, né, da ideia se, se expandir, entendeu? Ir além das fronteiras. Então eu acho assim, tipo, que é o caminho, né. [Não tem]...

C. M.: Você usa o Facebook pra divulgar, ou tem mais algum...?

C. A.: Sim. Eu acho que o Facebook é o principal hoje em dia, né. É o principal.

C. M.: Tem site? Você tem um site também, né, do teatro da *Rainha de duas cabeças*?

C. A.: Tem, tem, mas eu não ativo, porque eu acabo achando, acabo achando que é muita coisa, e daí então vamo tudo num canal só.

C. M.: No Facebook só.

C. A.: Tudo no Facebook. E, mas eu acho que assim, todas essas linguagens de, de, de mídia hoje em dia, de mídia eletrônica, elas são...

C. M.: [Tão] favorecendo.

C. A.: Tão favorecendo, sim, sim. Porque é essa coisa também, de você poder se comunicar com pessoas que tão longe, que tão... [O teu trabalho] ir um pouco adiante...

C. M.: Sim.

C. A.: Pras pessoas saberem do teu trabalho. Terem conhecimento do teu trabalho. Quer dizer, coisa que ficaria num âmbito só da cidade, né.

C. M.: Sim.

C. A.: Se fosse...

C. M.: Sem internet, né?

C. A.: Sem a internet. Então, eu acho a internet super fantástica nesse aspecto. Só acho isso assim, acho que tem um lado, e tem o lado ruim também.

C. M.: Outra coisa: eu vejo assim, o teu trabalho, você não [tem preocupação], por exemplo, o vídeo tá lá no Youtube, pra quem quiser ver.... Nos seus espetáculos, você [diz]: "pode fotografar, pode filmar". Essa liberdade que você dá pra plateia eu acho muito legal, e você não tem essa preocupação então de "é meu", "autoral". Por exemplo seus textos, se alguém quisesse um dia montar, como que você reagiria?

C. A.: Várias pessoas já montaram. Eu nunca, nunca cobre nada de direito autoral de ninguém, entendeu? tipo. A não ser que as pessoas me convidem pra fazer um trabalho junto, entendeu, tipo, que eu vou ter que me empenhar, né...

C. M.: Sim.

C. A.: ...pra estar lá, entendeu, dirigindo, atuando, pá-pá-pá-pá-pá-pá-pá-pá.

C. M.: Aham.

C. A.: Mas... O meu trabalho, sempre eu fico pensando nisso. Assim, tipo, eu acho que quando eu morrer, eu não quero, eu não quero que ninguém seja herdeiro dos

meus direitos autorais, entendeu? Eu quero ser o [copyleft], que tem esse movimento, né? ...

C. M.: Aham. (Riso).

C. A.: ...que é anti o *copyright*, entendeu? tipo. Porque eu vejo assim, tipo, o absurdo que, que a família do Nelson Rodrigues faz com a obra dele, entendeu? Eles são mega ultra controladores da obra, entende, tipo. E daí eles impedem que a obra – que uma obra maravilhosa como a do Nelson, entendeu, vá adiante. Eles to, eles seguram o andar da, da, da coisa.

C. M.: Sim.

C. A.: Eles não deixam que a obra...

C. M.: [Não pagam], não deixam...

C. A.: Exato. Tipo, como a família da Carmem Miranda faz. A família da Carmem Miranda matou quase toda a memória dela, entendeu? Porque eles não deixam usar absolutamente nada dela. Eles tem uma, um controle assim absurdo. Então você vai vendo que eles tão apagando a memória da pessoa.

C. M.: Ao invés de...

C. A.: ...Divulgar, entendeu. Então eu acho assim meio, meio fora de, fora de tempo, entende?

C. M.: Sim.

C. A.: Se você for pensar de uma maneira contemporânea, eu acho que essa coisa de *copyright*, entendeu...

C. M.: Não faz sentido. (Riso).

C. A.: ...é uma questão de tempo pra perder totalmente o valor, entende?

C. M.: Porque é muito curioso que quando a gente vai assistir, você [dá] toda a liberdade pra plateia pra fazer o que...

C. A.: [Eu acho].

C. M.: ...pra gravar, pra...

C. A.: Lógico. Porque é que você vai querer, porque é que você vai impedir da pessoa fotografar, e divulgar meu trabalho.

C. M.: Aham.

C. A.: Quer dizer, ela vai tá me ajudando, não vai tá querendo me roubar alguma coisa. Ela vai tá me acrescentando alguma coisa, tipo...

C. M.: Aham.

C. A.: Então essa ideia da, da propriedade, eu acho, acho muito herança do pensamento capitalista assim, tipo. É muito ferrenho isso. Assim, tipo...

C. M.: Sim.

C. A.: Sabe?, dessa questão de...

C. M.: De tomar pra si.

C. A.: ...possuir a ideia toda, entende? E eu não sei, eu acho muito estranho. Não consigo, não consigo pensar nisso assim [no futuro].

C. M.: Hoje, pelo menos, não faz sentido.

C. A.: Eu acho que não faz sentido. Por isso, eu peço que as pessoas elas realmente fotografem, elas coloquem, elas divulguem, elas usem. E eu tenho vontade de, de incorporar cada vez mais essa questão da internet no meu trabalho, entende? Eu fico pensando maneiras, tentando encontrar maneiras de incorporar cada vez mais, entendeu, cada vez mais esse, essa ferramenta no teatro. Eu acho que o teatro...

C. M.: Tanto que...

C. A.: Ele não pode parar. Não pode estagnar. Eu acho que ele tá perdendo, a partir do momento em que você começa a proibir. É um lugar, o lugar do teatro é o lugar de libertar, não o lugar de proibir, entende?

C. M.: Sim.

C. A.: Então, eu [vejo] umas ações assim que são muito incoerentes, sabe, pra quem [quer] fazer arte, entende? Já começa censurando.

C. M.: Aham.

C. A.: Já começa você fazendo a censura – opa! Como assim? Depois vai querer dizer que está sendo censurado?

C. M.: Não faz sentido, né?

C. A.: Não faz sentido!

C. M.: Tanto que esse novo trabalho que, como é que é? *Nano...*

C. A.: *Nanopeças...*

C. M.: Pra...?

C. A.: *...para seres contemporâneos.*

C. M.: Ele, você vai fazer com que a plateia interaja no celular, enquanto tá...

C. A.: Eu queria fazer isso, mas isso aí é pra um outro projeto, que vai se chamar...

C. M.: Ah...

C. A.: ...o *Face ao face*, entendeu, que é tipo, que é um projeto que eu já tô há uns dois anos assim tipo, ensaiando pra levar ele. Mas é que na verdade ele não é uma peça, ele é uma performance, ele é alguma outra coisa que eu ainda...

C. M.: Não definiu.

C. A.: ...não defini, que é um outro lugar, entendeu?

C. M.: Ah, entendi.

C. A.: Então, eu acho que assim, daqui a pouco vai chegar uma hora em que eu vou...

C. M.: Vai chegar o momento dele.

C. A.: Vai chegar o momento em que ele vai... Vai dar o estalo: “é assim!”, entendeu? Porque é uma coisa, pra mim, que ainda não se, não se formatou. Nesse a gente fala sobre essa influência maléfica do...

C. M.: Da internet?

C. A.: ...da internet, dessa questão né, que a gente tá se afastando do humano por causa da tecnologia. Então pra mim esse espetáculo é mais pra discutir essa questão.

C. M.: Já que você falou em tecnologia, o que é que pra você, o teu entendimento, o que é tecnologia? Como é que você vê?

C. A.: Eu acho, pra mim, a tecnologia, é que a gente tá, tá se escravizando à ela, né. É uma escravidão assim, tipo, que não, que talvez não seja necessária. É aquela escravidão voluntária, entendeu? Tipo, você mesmo, você não vai mais conseguir viver sem, entende. Porque você [ininteligível] por ela. Então, eu acho que assim, a gente tá trocando esse contato todo, esse calor humano, pelo, pela frieza da máquina, entende, pela facilidade que a máquina tá proporcionando. E acho que isso daí, eu não sei se é benéfico pro ser humano, entende? Porque eu acho que o encontro é tão, tão necessário, tão prazeroso, tão satisfatório. Eu acho que a gente tá trocando uma coisa boa por algo que não é legal, entende?

C. M.: Sentindo que não tem contato humano, né?

C. A.: É, e é uma coisa que faz falta pra gente. Pro ser humano, pra ele ser feliz, entendeu?

C. M.: Sim.

C. A.: Acho que isso é... Nas próprias relações, você pode ver hoje, não tem mais relações duradouras, entende? O amor, realmente o amor [romântico], como vários teóricos já tem propagado que ele morreu, entendeu? Que não existe mais. Então, pensando assim eu falei: “nossa! Quem conheceu, conheceu. Quem não conheceu, não vai conhecer mais.”

C. M.: [Querendo]... É, é outro, né? É outro amor.

C. A.: É outro. É outro tipo. É outro tipo. Eu não sei como a coisa se transformou de uma maneira que assim, algo se perdeu eternamente, entendeu? E outra coisa se instalou no lugar, que é essa praticidade do nosso tempo [ininteligível], que é como eu falei pra você...

C. M.: Tem um lado bom...

C. A.: Tem um lado bom e um lado ruim, né? E essa coisa assim, se você conheceu, conheceu; se você não conheceu, aquilo ali já não vai mais fazer parte da sua vida, entende?

C. M.: Sim.

C. A.: Quer dizer, você vai ler através da literatura, você [volta] a ter contato com aquilo. Que aquilo um dia foi. Eu acho que aqui é que tá a maravilha da arte, né. De você conseguir entender que o ser humano, ele vai mudando, ele vai se alterando. E o que fica de registro, é isso: é a arte. É impressionante, mas é a arte que fica.

C. M.: Que vai dar essa memória, né.

C. A.: Que vai dar essa memória. Que não é uma memória, que é transmitida através de outro, de outro meio, de outra mídia, entendeu?

C. M.: Sim. Tá ali um registro.

C. A.: Não é? Porque se você, se você lê um romance, alguma coisa, você vai entender como é que funcionava, [o comportamento], né, que era... Como é que a sociedade...

C. M.: [Se davam as relações, né].

C. A.: Se davam as relações. Como é que...

C. M.: E, mas e sobre a *Escravagina*: a construção foi então porque a Maite pediu o texto...?

C. M.: Sim, sim. Era uma coisa que a gente também já queria fazer há muito tempo, era essa ideia que tava ali. E tipo, martelando, que ela queria uma coisa, que ela queria um texto que fosse um ponto de ruptura na vida dela, um ponto de, uma maneira dela se colocar, né. Se posicionar, entendeu, na sociedade, de uma maneira, de uma maneira artística. De uma maneira em que ela pudesse colocar as suas ideias, o seu ativismo. A sua experiência de vida. E eu acho que tudo isso assim tem muito a ver com todo o trabalho que começou, né, com uma causa – na época nem existia essa sigla LGBT, pra você ver, né? Como as coisas vão se alterando.

C. M.: Uhum.

C. A.: Era só gay ou hétero. Então quer dizer, não tinha, não tinha outra, outra maneira de você colocar rótulo na coisa, entende? Daí você vê a transformação também que se deu nesse tempo todo. E eu vejo que hoje a questão *trans* é uma questão que tem tomado assim, tipo, uma proporção muito grande, né. Então quer dizer, é preciso discutir essa questão. Porque ela, socialmente ela tá se colocando muito forte.

C. M.: Sim. A construção do texto é registro da Maite, ou não? Você foi conversando e foi escrevendo?

C. A.: Foram coisas que eu tinha, algumas coisas que eu já tinha escrito, e daí a gente foi reelaborando aquelas coisas, entendeu? Coisas que eu já tinha guardado. Coisas que eu, que eram...

C. M.: Anotações suas.

C. A.: Anotações que tavam, que tavam perdidas, que tavam soltas, e coisa e tal. E a gente foi juntando aquilo, depois foi realocando a ordem delas, porque dentro do espetáculo ela tem uma, um fio condutor que vai levando, que vai... E aí a gente teve que reposicionar todas essas ideias pra elas irem fluindo, entendeu, pra elas terem uma influência. Pra elas ficarem orgânicas dentro do espetáculo. Então, é todo um processo longo. Se você for ver assim, tipo, foi uns quatro anos de maturação assim, tipo...

C. M.: Desde a ideia inicial até...

C. A.: É, desde a ideia inicial até [vir] [ininteligível], entendeu?

C. M.: A Maite tem uma, ela não escreve nenhuma parte do texto? Ou tem também?

C. A.: Não, não, não. Foi tudo...

C. M.: Foi tudo registro seu?

C. A.: Tudo meu, é, tudo meu. E ela até escreve também, ela tem uma, ela escreve uns poemas e tal, pá-pá-pá. Mas, nesse texto não. Foram os meus textos, que eu fui apresentando pra ela, e ela foi vendo o que ela achava pertinente, ou não pertinente. Então, por isso que você vê que tem uma diferença grande entre o que tá lá no livro, né...

C. M.: Aham.

C. A.: ...e o que ficou em cena. Então, já tem uma, um grande, uma grande, sabe? Uma grande elaboração [também].

C. M.: Você tem ideia mais ou menos de quantas versões você passou?

C. A.: Ai meu deus, tem textos... São tantas versões, tantas versões assim, que...

C. M.: É difícil quantificar.

C. A.: É difícil, é difícil, porque quanto mais demora o tempo entre sair da literatura pra ir pro palco, mais versões vão existir, entendeu? Porque quando eu escrevo e já vai pro palco, eu não tenho [tempo] pra ficar elaborando...

C. M.: Sim.

C. A.: Aquela, reelaborando aquela ideia. Às vezes ela vai, ela vai...

C. M.: Do jeito que tá...

C. A.: ...do jeito que tava no papel.

C. M.: Aham.

C. A.: Então quer dizer, [foi], entendeu, foi. (Riso). Às vezes eu escrevo pra já tá em cena. E daí quando eu tenho assim, tempo, aí você escreve, aí você deixa a obra esquecida. Quando você relê, você fala: "opa! Vou ter que mudar um monte de coisa, tem um monte de coisa que eu já [não penso] assim"... Você reelabora as ideias mesmo, né, tipo. É uma questão de elaboração, de lapidar, lapidar as ideias mesmo.

C. M.: Por exemplo, essa apresentação agora do dia 22, você já mudou, alterou alguma coisa, ou não?

C. A.: Não. Tem coisinhas mínimas assim. Agora a gente tem alterado só coisinhas técnicas, assim.

C. M.: Não de texto?

C. A.: Não de texto.

C. M.: O texto assim, então ele deu... Né, ficou mais ou menos aquilo...

C. A.: O texto tá...

C. M.: Aham.

C. A.: Tem os improvisos, né?

C. M.: Sim.

C. A.: Que entram de acordo com, né, com os acontecimentos, com a pauta do dia, entende? Mas, o texto continua aquele ali mesmo. A gente até tenta mexer, mas daí a gente já tentou umas duas ou três vezes, e falou: “não, não, não, acho melhor a gente não”...

C. M.: Deixar agora.

C. A.: É, agora deixar assim porque a coisa já tá amarrada, entendeu, tá costurada. Aquilo que a gente fala, né, de costurar as ideias, e daí essas ideias, tipo, às vezes você tira uma coisa daqui, que vai fazer falta lá na frente... Entendeu? Então, é, é meio que complicada essa coisa...

C. M.: De organizar, né.

C. A.: Se organizar, pra depois você ter que remontar de novo o quebra-cabeças, né.

C. M.: Sim.

C. M.: E me diz uma coisa: na escrita você teve alguma referência, por exemplo, ah, um filme que você viu, e aí de repente te influenciou...? Ou uma música? Ou não, foi só...

C. A.: Sabe que esse texto realmente não teve, não teve influência nenhuma, sabe? Que às vezes, às vezes eu tenho.

C. M.: Aham.

C. A.: É um livro, entendeu? Às vezes é um texto, alguma coisa...

C. M.: Um filme...

C. A.: Um filme...

C. M.: Nesse caso não.

C. A.: Nesse caso não teve nada.

C. M.: O registro.

C. A.: O registro não teve absolutamente nenhuma...

C. M.: Interferência.

C. A.: Interferência de outros textos. É. E é engraçado isso, porque geralmente a ideia surge de alguma outra, de alguma outra ideia, né. (Riso).

C. M.: Aham.

C. A.: Eu acredito muito nisso. Que às vezes uma ideia inspira outra. Um livro inspira, um filme inspira.

C. M.: E nesse caso não.

C. A.: Nesse caso não. Nesse caso foi essa coisa que a gente tinha, essa, essa vontade de fazer um texto que fosse um texto altamente assim ativista, e político, nessa maneira de colocar a questão *trans*, entende, tipo...

C. M.: Uhum.

C. A.: Forçar a visibilidade mesmo. Tanto que até, até mesmo assim a, as próprias *trans* acham que a gente vai um pouco além do que devia, entendeu? A gente sempre tem esse...

C. M.: Esse cuidado também.

C. A.: Essa, essa... Não, essa crítica, por elas acharem [assim] que a gente se expande demais, entendeu? Porque a encenação é muita exposta, entende, tipo.

C. M.: Sim.

C. A.: Então... Às vezes a gente tem até, até um pouco de, de, sabe, de elas não entenderem porque é que a gente vai tão fundo...

C. M.: Tão longe.

C. A.: ...na questão.

C. M.: Sim.

C. A.: Mas eu acho que é isso que me interessa. Não gosto de, ah, de [falar] meias palavras. [Como você mesmo disse] de, sabe? ...

C. M.: Você acha que... Como é que foi recebido aqui em Curitiba, o *Escravagina*?

C. A.: Olha... Foi, foi assim tipo surpreendente pra gente. Porque eu achava que [ia ter] uma rejeição, assim muito grande. E foi o contrário. Foi o contrário, porque a gente tava [preparado], tava com um medo assim. Por causa da, da exposição que ela faz em cena, da nudez toda. E eu achava que isso fosse, fosse, sabe, ter uma rejeição. E foi, foi totalmente o contrário, porque as pessoas vinha, e daí tipo assim: “eu preciso trazer minha mãe pra ver”. “Eu preciso trazer a minha tia, a minha vó pra ver” ...

C. M.: [Que legal].

C. A.: Então, começavam a vir assim pessoas que você começava a falar: “nossa, a gente nunca viu assim pessoas, vamos atingir essas pessoas” ...

C. M.: Aham.

C. A.: Com esse texto, entende? E de repente, tavam aquelas pessoas ali, entende? É absurdo. Vendo aquela, aquela mensagem [que a gente tinha] pra passar. Então, pra mim foi assim, foi...

C. M.: Surpresa.

C. A.: ...surpresa. Foi surpresa mesmo, assim.

C. M.: Até porque você tá falando de Curitiba, conservadorismo...

C. A.: Exato.

C. M.: ...e tudo mais...

C. A.: Exato. [Porque] é uma cidade conservadora pra caramba.

C. M.: Sim.

C. A.: Então, tem [suas], a gente tinha medo de ter uma reação mais violenta das pessoas. E a Maite, ela não tem medo. Ela é uma pessoa totalmente destemida, e é o que eu mais gosto dela, porque eu acho assim, tipo, ela não, ela nunca disse não às ideias, ela sempre se joga, ela vai além daquilo que a gente propõe, entendeu? Ela quer mais, entende? Então, ela é um... É muito estimulante, assim, jogar com ela, porque...

C. M.: Ela vai.

C. A.: ...ela não se tolhe não. Ela não se censura.

C. M.: Então ela recebeu bem o seu texto?

C. A.: Sim, sim.

C. M.: Quando ela viu a versão final...

C. A.: É. Mas foi, foi difícil trabalhar. Porque ela também tem, é uma pessoa que tem suas opiniões muito, muito politizada a respeito das coisas.

C. M.: Sim.

C. A.: Porque ela sempre foi ativista mesmo, ferrenha. Então tipo, certas coisinhas, certos vícios, certas rugas assim que até tinha no texto, que eu tinha que ir lapidando essas coisas, tipo [ir] reelaborando.

C. M.: Sim.

C. A.: E reelaborando pra mim também, como ser humano. De repensar certas coisas, tipo, “epa, eu tô sendo preconceituoso? Como? Não posso.”

C. M.: E às vezes só nesse contato com ela que você via...

C. A.: Exato! E daí é que você tem espelho. Você falando: “nossa! Olha” ... Sabe que as coisas passam, né...

C. M.: Aham.

- C. A.:** Desapercebidas. Então é muito bacana esse, esse jogo, muito dinâmico, sabe?
- C. M.:** Então foi uma construção conjunta, nesse sentido? Que foi presente pra ela, mas ela também colaborou...
- C. A.:** Sempre. O processo é sempre, eu acho que o processo de teatro é sempre colaborativo, né. Eu acho que é muito difícil você fazer [uma coisa ali], falar “não, ninguém colocou a mão”, sabe? É sempre uma troca. [Sempre]. Não é solitário, entendeu? Não é quanto a literatura. Você escrever, é totalmente solitário.
- C. M.:** Exatamente.
- C. A.:** E você fazer teatro, não.
- C. M.:** Já não é, né.
- C. A.:** Não. Exatamente, é essa...
- C. M.:** Sim.
- C. A.:** Você tem que, tem que dialogar, tem que negociar as coisas, sempre.
- C. M.:** É que tem coisa que mudou, e tem coisa que você viu na cena também, né?
- C. A.:** Exato!
- C. M.:** Só depois que você viu no palco...
- C. A.:** Quando você vê na cena, [você pensa]: “isso aqui não tá soando legal”.
- C. M.:** [Tirava]...
- C. A.:** Aí você tira, você reescreve de uma outra maneira. Você deixa de uma maneira mais interessante, entendeu?
- C. M.:** Sim.
- C. A.:** Então é um trabalho, foi um trabalho bem, foi bem complexo esse trabalho.
- C. M.:** A [imagem], você disse então que você que criou...
- C. A.:** Isso. Isso.
- C. M.:** E porque que esse, esse templo aqui? É um templo grego?
- C. A.:** Não, eu queria que tivesse essa referência, né. Essa referência da, da, da... Do, da imagem mítica, da *transsexy*, entendeu? Essa coisa, né...
- C. M.:** Do mito.
- C. A.:** Do mito. Né.
- C. M.:** Aham.
- C. A.:** Do mito. Dela, né. Então, eu acho que essa imagem sugeria essa coisa da, sei lá, da beleza clássica, [daquilo]...
- C. M.:** Ah... Do ideal de beleza.
- C. A.:** Do ideal de beleza também. E [sim], porque na verdade não deixa de ser uma tentativa de construir, de se reconstruir, né, [sei que se fez] ... Então, é uma obra de arte que...
- C. M.:** Que foi se criando. (Riso)
- C. A.:** (Riso) Que foi se criando, entendeu? Eu acho assim, eu acho que essa busca pela perfeição, pela beleza, é uma coisa muito presente na questão *trans*, né.
- C. M.:** Sim...
- C. A.:** Porque elas buscam um ideal de beleza, de uma ultra feminilidade, né. Que é uma coisa que [até], vai além do natural...
- C. M.:** É o hiper.
- C. A.:** É o hiper...
- C. M.:** ...sensual, hipersensualizado.
- C. A.:** ...sexualizado, sensual. Então, tem essa coisa de imagem idealizada, e também ao mesmo tempo a gente queria passar essa questão da crucificação, né. Que também tivesse essa referência...
- C. M.:** Religiosa.

- C. A.:** ...religiosa também, né. Mas ao mesmo tempo, essa cruz, ela é um T, né.
- C. M.:** Ah...
- C. A.:** Você pode ver que ela não é uma cruz inteira, ela é um T.
- C. M.:** Ah, é....
- C. A.:** De transexual.
- C. M.:** Ah...!
- C. A.:** E ela tem todos esses...
- C. M.:** Símbolos.
- C. A.:** ...símbolos, entendeu? que tão embutidos na coisa. Então, eu queria que tivesse essa questão da imagem idealizada, né, da mulher idealizada, entende? Mas ao mesmo tempo, é uma transexual. E ao mesmo tempo essa dor toda da crucificação diária que a gente sofre, entendeu?
- C. M.:** Sim.
- C. A.:** Né? Por ter uma escolha, por ter uma escolha que não é, não é a convencional. Não é a norma.
- C. M.:** A norma. E o nome? Como é que surgiu?
- C. A.:** Ai, o nome... Geralmente, é com as coisas que você vai pensando, pensando, pensando... Você vai tentando, tentando, tentando. Chega uma hora que a coisa fala: "é isso!". Então, é muito, é muito de tentativa e erro assim. De ver o que é que soa bem, entendeu? E eu queria um nome que tivesse um impacto, né. E eu acho que essa questão da *Escravagina* é na verdade uma junção de uma escrava da vagina. Porque na verdade pra mim é isso. Na verdade, são seres que tem uma, esse desejo da vagina. O homem que [tem] desejo da vagina. Então quer dizer, na verdade é uma, é uma escravidão. É uma espécie de escravidão também.
- C. M.:** Uhum.
- C. A.:** Tudo tem o lado legal, e o lado que é a, uma espécie de escravidão, entende? Então pra mim, essa junção de...
- C. M.:** Casou muito bem.
- C. A.:** É, eu acho que ficou... Ficou legal.
- C. M.:** Não foi ideia da Maite, no nome?
- C. A.:** Eu não me lembro como é que foi que a gente chegou nesse...
- C. M.:** Foi nessa tentativa e erro...?
- C. A.:** ...E [lendo], e tentativa, e erro, e tentativa... Foi indo, a coisa foi tipo, acabou que foi isso. Eu achei que ela tinha mais impacto. Porque é isso, realmente uma dupla leitura, né. Tipo, que é engraçado, e ao mesmo tempo ele é, ele remete à uma coisa dura...
- C. M.:** Sim...
- C. A.:** A uma coisa que [força], entendeu, e é sexual também, tem um apelo altamente sexual, entende? Então, eu acho que a mistura dessas coisas, tipo, que é o espetáculo, que é na verdade a essência do espetáculo. Que é essa coisa forte, que essa coisa dolorosa, de ela mostrar esse processo todo dela de transformação, de... E [é] de construção, né.
- C. M.:** Sim.
- C. A.:** Construção de uma coisa que não é fácil, né, não é fácil, porque falar sobre sexualidade é um tabu ainda, né...
- C. M.:** Aham.
- C. A.:** ...quer dizer, sempre eu acho que vai ser. Não vai mudar nunca, né, pelo jeito.
- C. M.:** Bom, acho que é isso. Meu deus do céu! (Riso).
- C. A.:** Ai meu deus, eu começo a falar e vou, vou... (Risos)

C. M.: Não, mas eu acho maravilhoso. (Riso). Nossa, eu podia ficar horas ouvindo! Acho que é isso, Cesar. Obrigada!

C. A.: Ah, legal, legal!

C. M.: Nossa, 56 minutos! (Riso) Delícia.

C. A.: Tentei colaborar com você...

C. M.: Nossa, foi muita...

(Fim).

ANEXO A – Texto teatral *Escravagina* (versão última, 2014)

ES CRAVAGINA

Stand-up trans para Maite Schneider

Voz em OFF.

Nós somos tão antigas quanto a humanidade. Deusas antropomórficas, euroasiáticas ttranshumanas de flamejante e mítica beleza... Mas ainda querem que sejamos tabú. O mistério faz parte do desejo. O desejo daqueles que nos odeiam mas nos querem. Vocês que nos querem, mas não podem nos ter. Eu sou Tabú, não há o que eu possa fazer pra não sê-lo. Eu sou uma transtar, to na TV. Eu escapei da mediocridade da morte várias vezes por um triz, porisso sou atriz. Meu corpo é minha arte. Atriz louca no papel principal da minha própria vida. Papel que só pode ser interpretado por mim mesma. Pra quem não me conhece, muito prazer... Maite. Pra quem me conhece, muito prazer... Maite Schneider

VÍDEO TABU DO NAT GEO EDITADO EM 5 MIN NO MÁXIMO.

PERFORMANCE

OFF: E no sétimo dia Deus criou a mulher, o homem e toda diversidade LGBT. Tudo o que está vivo.

COME A MAÇÃ DO PECADO. PASSA MAL. ARRANCA A BARBA. TIRA O PEPINO ESCONDIDO. TIRA O FACÃO E COMEÇA A CORTA LOUCAMENTE. LIGA O LIQUIDIFICADOR. TIRA O AVENTAL.

SONOPLASTIA PARADISÍACA VAI MIXANDO COM SONS PESADOS E ROCK. MÚSICA DE ALTO SUSPENSE.

1- Isso sim é liberdade de expressão. Eita paraíso! Paraíso conquistado a duras penas... Aliás, duríssimas!!! Porque ser algo diferente da norma é uma merda em qualquer lugar do mundo. Ser trans é padecer num pseudo-paraíso-HT! Ser trans é uma merda, mas é bom como qualquer delícia cremosa que existe aqui embaixo nesse mar de deselegância, falta de estilo, ousadia, inteligência, perspicácia, personalidade, ops, dá até medo de continuar essa listinha interminável de merda pra jogar no liquidificador. De maneira alguma eu gostaria que essa merda atingisse o teu ego. Então é melhor parar agora mesmo... Mas daí eu tenho que ficar em silêncio e o espetáculo acaba. Uma sonoplastia de terror surge do nada. A luz iria se apagando lindamente num fade-out muito lento, como se o fim do mundo se aproximasse... Ah, não! Ah, não! Seria injusto terminar assim.... Afinal vocês pagaram... (LIGA LIQUIDIFICADOR. CONTINUA FALANDO. NINGUÉM ENTENDE NADA.)

2. (VIDEO SACRO SANTO.) (COMEÇA A MASTURBAR-SE COM ENORMES VIBRADORES)

Sabe o que é desejar os melhores homens e saber que nunca irão casar com você??? Nunca irão entrar com você vestida de branco e jurar seu amor eterno perante seu deus que a todxs ama... Sei!? Dar pinta pensando que pode levar porrada?? É, você não sabe o que é isso, a menos que você também seja uma de nós, então saberá exatamente do que estou falando. Beber a noite inteira e depois ir pra casa rezar, pedir perdão por todos os pecados cometidos na noite: por ter flertado com o marido da melhor amiga, por ter passado a mão no pau do mendigo gato por dez reais, por ter mamado o pau do pastor da igreja universal enquanto ele entoava salmos da bíblia e acabar tocando uma siririca pensando naquele ser imenso, musculoso, jovem, sorridente com um pau descomunal, e gozar com um pobre vibrador descomunal movido a baterias e que continua vibrando mesmo depois de você ter gozado. Insaciável! Insaciável! Eu te odeio, seu insaciável sedutor que me faz dormir linda depois de uma bela gozada. Dormir, talvez sonhar um sonho encantado que a Xuxa me prometeu quando criança. Se eu pudesse escolheria ser hétero . Sair debaixo do arco-íris... É tão difícil encontrar o pote de ouro... É um jogo de gato e rato... Mas não tem problema, odeio coisas fáceis! Bom mesmo é o difícil: encontrar o pote e o príncipe da Xuxa e viver uma linda história de amor eterno. (Ri.) Difícil...

3. Compre, consuma, trepe. Compre, consuma, trepe. Compre, consuma, trepe. Compre, consuma, trepe. Consuma tudo que aparecer na sua frente. Esse é o seu tempo: consuma. Ocupe seu tempo com tudo o que você não precisa, mas que alguém disse que você precisava. Isso é a felicidade! Fazer o quê !? (TERMINA A MASTURBAÇÃO.)

4. A solução que nos restou nesse começo de milênio é pensar em sexo... Às vezes quase me convenço que o problema tá comigo. Deve ser. Só pode ser, porque o mundo continua rolando sem se importar comigo, mas daí eu penso que ele também não se importa com você e tudo fica bem...

5. (VIDEO SILAS MALAFAIA, FELICIANO SENDO METRALHADOS. MORTES DE HOMOSSEXUAIS.) Nunca vai ser fácil pra mamãe ou pro papai segurar a louca gritando: “eu quero ser outra coisa! Não é nada disso...” Imagino o que vai ser quando eles vierem assistir, vou ter que mudar todas as piadas. Porque o que é piada pra uns não é pra outros, já reparou? Pimenta no cu dos outros é frescor. Mas a vida é assim mesmo: Foda, fodona, aliás fodésima pra quem não tem a vergonha de ser feliz... Somos e somos assim mesmo. Tudo bem normal como tem que ser. Olha, pra ser bem sincero, anormal é uma piroca de quarenta centímetros!!! Anormal é uma vontade de dar o cu reprimida. Anormal é o *primeiro* filho da puta que inventou essa história de normalidade! Esse papo de anormalidade já morreu, quem manda no meu cu, na minha neovagina sou eu!!! Tô cansada de ter que explicar que a felicidade não tem uma fórmula só. Elas são várias. Felicidade é ser você mesmo, sabia? Aposto como não sabia. Então se joga, bonita. Se joga. Vai ser

feliz que é mais legal do que ficar reprimindo todos e tudo. Ta chocado com a minha ira? E o que eles fazem nas ruas te choca? Na rua é sangue que escorre... Aqui no teatro são apenas imagens... Sua alma politicamente correta me choca. (METRALHADORA.) ...Quando é que vão achar a cura pro homossexualismo? Pro gene gay? Que pena!!! Que dó que eu tenho de todas as igrejas, que com certeza seria a dona da vacina que curará essa maldição, pagaria qualquer quantia para ter a patente. Patente de merda...

6. Caguei pros hipócritas de plantão. Desculpa se tô ofendendo alguém que veio só por curiosidade, só pra saber como é a vida trans... Assim só pra dar uma espiadinha pela frestinha da fechadura do armário da hipocrisia... Pra espiar o grande jardim das delícias de Bosch. Ah! Não sabe quem é Bosch? Ó peninha! Tudo bem, você não é obrigado a ter cultura geral. Muito menos aceitar as diferenças... Desculpa! Mas é assim mesmo que acontece, ou a gente cai de boca na vida ou ela cai de pau na gente... Isso não é discurso pra te convencer a ser trans, ou ser mais gay do que você já é, não. Mas a vida é uma só, quem fodeu, fodeu, quem não fodeu, se fodeu! Entendeu? Precisa que eu desenhe?

7. Vamos relaxar??? Lembra o filho do fulano? É bicha! Boiola! Trava! Pederasta! Maricona! Coitadinho do fulano, como é que deixou seu filho ser corrompido, né? Ser pai é assim mesmo: é comer o pão que o diabo amassou com o rabo sem lavar... Como pode? Aqueles pobrezinhos que um dia já foram criaturinhas tão doces e rosadas e inocentes e lindas e macias e cheirosas, se tornarem pederastas horrendos, malignos, viciosos, sensuais, musculosos, bronzeados, cheios de hormônios, cheios de próteses de silicone, viajados, cultos, alegres, chics, poderosos e outros adjetivos mais que tanto enobrecem a raça gay mas que só fazem os caretas parecerem tremendamente decadentes. Mas isso não é problema meu! Graças a Deus! Soy una diva! (FAZ UMA DUBLAGEM DE SHIRLEY BASSEY-I am what I am. LEQUES DE PLUMA.)

8. Haja autoestima nesse mundo. A gente tem que maquiagem e fazer parecer um lindo mar de rosas, porque quem aproveitar, aproveitou, quem ficar pensando muito não leva nada desse paraíso que é essa vida decadente. Transmuta essa energia negativa. Eu tô sentindo daqui a sua vibe. Vive la decadance! Decadência sem elegância alguma. Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu! Viva o meu, viva o seu, viva o nosso buraco do cu!

9. Já reparou como as pessoas se importam com o cu alheio nesse país... Toda política de hoje está centrada em cuidar do cu dos outros... Se todo homem sente aquela cocairinha no meio da rodinha, enfia logo qualquer coisinha tipo tubo de desodorante (que já são feitos no formato adequado pra isso), ou cenoura, ou garrafa de coca... Começa com 600ml e vai aumentando até 3,3l.

10. Será que eu exijo demais da minha própria vida? Eu sou tão simplesinha... Eu só quero coisinhas fáceis. Só quero ser mulher... Só quero a cura da AIDS! Só quero a cura do seu fanatismo. Eu queria tanto que você deixasse de ser o outro e fosse você mesmo. Queria tanto que você parasse de mentir pra si mesmo, seu mentirosinho. Queria tanto que você parasse de se enganar, seu tolinho, que a sua vida poderia ser melhor se você obedecesse às regras que cagaram pra você... Queria tanto que olhasse pro ladinho e simplesmente deixasse a vida te fazer feliz...

11. Não. Não vou me estressar com você, não posso... Suponho que você seja um ser legal na cama. Bacaninha pelo menos... Isso me lembra mais uma vez que não posso desviar meu caminho: sexo... Sim, sexo, que alivia todas as tensões, que não custa nada. Não, às vezes custa. Custa sim. É o império capitalista com suas medidas em ouro...

12. Agora que as economias estão em baixa, deram pra investir em gay-business, descobriram que bicha não dá cria! Eu por exemplo tenho buceta, mas meu útero é seco... Portanto temos mais dinheiro pra gastar com futilidades. É banco gay, sauna gay, sex-shop gay, clubes de férias gays, livrarias gays, restaurantes gays, pousadas gays, cruzeiro gay e toda uma linha de produtos diferenciados para atender esse consumidor repulsivo. Mas dinheiro é dinheiro, não importa de onde venha, nem que seja o dinheiro rosa. Pink Money. Vamos faturar, não importa como... Vendendo o próprio corpo, ou a própria alma... Uhuuuuuuuuuuuuuuu

13. O Capital, nosso deus. Só ele nos resta nesse começo de terceiro milênio. Não que eu seja pessimista, mas é que, quando eu não penso em sexo, penso na condição humana, são as únicas coisas que me importam. Mas já não comovem mais a raça humana. Nos tornamos todos céticos... O resto, o resto é silêncio, como diria o sábio escritor. O resto é o nada, o vazio no qual iremos cair fatalmente. Fatalmente, quando não houver mais pra onde ir... Uhuuuuuuu!

14. Mas isso não é coisa que se diga, falemos de flores, falemos da beleza, pois seres monstruosos não faltam para nos assustar a cada esquina, e a coitada da beleza está cada vez mais rara, por isso custa tanto o cachê de uma Gisele Bündchen. Por isso ela tem que ganhar tanto dinheiro, por ter nascido bela... Mas a beleza também acaba e irá deixá-la na mais extrema penúria da feiúra e da velhice onde todos nós nos encontraremos, na grande festa da decrepitude universal, onde os belos, poderão compreender o que é ser humano... É que demora pra essas pessoas se reconheçam mortais... Será que eu tô pirando ou o capitalismo tá querendo me enlouquecer??? Querem me enlouquecer!!!

15. Por isso adoro fazer arte. Minha arte é contracultura nesse planeta careta, politicamente correto. Onde tudo vai muito bem. Todos convivem pacificamente. Há dinheiro suficiente para todos. Onde as religiões não espalham o ódio. Os políticos são honestos. Enfim a vida é uma festa...

16. A desgraça transformou-se em espetáculo? Vamos rir da desgraça??? Assim, euzinha posso pensar que sou feliz, depois de ver tanta desgraça maior que a minha. Portanto fujo logo para a pornografia. Quando eu não penso em mais nada. Só penso no prazer supremo. Quando somos plenos. Vai dizer que a vida tem objetivo maior que esse? Pode até ter, mas ainda não inventaram ou eu não conheço e não tô a fim de conhecer e pronto... Minha vida por um bom orgasmo, infundável, quando parece por uns segundos que vamos morrer. Tudo some, escurece, e alma se eleva e toca Deus por um segundo, aí vai voltando lentamente, lentamente... Parece que um caminhão passou por cima de seu pobre corpinho... Adoraria morrer trepando. Seria lindo. Seria divino, deslumbrante! Existe algo que possa ser comparado a essa explosão fantástica da carne? O silêncio.

17. Tenho uma amiga, aliás, várias, que tanto gostavam da coisa que acabaram estranhamente assassinadas por maníacos sádicos. Creiam, não é invenção... Título do filme: "Morrendo por um orgasmo" Não vou citar o nome das atrizes e dos atores, aliás, não vou citar nome nenhum. Nomes pra quê? A gente podia ser só o que é, sem nome, nem número, nada mais... Bichos, simplesmente bichos. Talvez isso justificasse toda nossa selvageria, porra! Eu seria uma felina muito, muito, mas muito sexy e perigosa... (SHOW DE STRIPEASE.) MUSICA TRIGRESA

18. Não há droga que substitua a curiosidade de desvendar o corpo alheio contato da carne. E aí então o que fazer a não ser satisfazê-la, das maneiras mais absurdas possíveis. Eu por exemplo tenho uma amiga que gosta de frequentar clubes nos quais existe uma pequena banheira ou piscina na qual a pessoa se deita para que as outras urinem sobre ela. Podem também se masturbar se quiser, ou até mesmo cagar. Desculpem o termo. E você? Qual o seu fetiche? Afinal, cada qual sabe a dor e a delícia de ser o que é... Sem julgamentos, please...

19. Mas quem sou eu pra te dizer que é assim ou assado... Vire-se! Faça da sua vida um mar de rosas e não me venha com aporrinhações. Aporrinhações não servem pra nada, só prá piorar tudo que já tá ruim. Me desculpa se eu tô enchendo o teu saco... O que eu gostaria mesmo é de esvaziá-lo.... Sorry.

20. Por que será que gente séria não gosta de sexo... (Ri.) Ah!!! Não gosta de fuder? Ah! Não pode mostrar que gosta? Ah! Não pode mudar de sexo? Ah! Não pode dar o cuzinho? Não pode sentir prazer, porque o prazer liberta, mas aprisiona ao seu vício de querer mais e mais. Como uma droga. Entendi. É por isso que não curtem seu prazer e ainda ficam cuidando do cu dos outros. Ok! Faz um favor: me erra! Me erra, que eu quero ser feliz nesse pouco tempo que temos de juventude. Pra que vou querer ficar velho sem prazer? Me erra... Eu quero a libertação que a carne traz, pela frente e por trás. Me erra, você que é juiz de tudo... Você que é dono da verdade, me erra. Você que tem a normalidade correndo nas veias. Me erra! Tudo bem!? Vamos acabar com esse papo, com esse mistério. Chegou a hora do leilão da neovagina. Quem dá mais? Eu ouvi mil reais? Eu ouvi novecentos? Será que eu

ouvi oitocentos? Será setecentos? Nada menos que cinquenta reais... Por favor. SOA O GONGO.

21. A gente perde tanto tempo com inutilidades, tipo ser hétero ou ser gay! Ter pau ou ter vagina. Pois eu resolvi desde pequenininho que isso não me pegava, e não pegou. Azar de quem pegou e se queimou. Já me fodi um monte por causa disso, mas pelo menos sou feliz, mais boba é quem me diz! Até agora, pelo menos tenho tentado e conseguido. Não sou do tipo que fica vendo a banda passar, eu vou com ela, subo no trio elétrico e vou gritando, e continuo indo, indo e indo, onde vai parar a gente não sabe. Eu sei que você também continua indo; aliás, todo mundo vai de um jeito ou de outro... Uns melhor, outros se fodendo como cães... Porque atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu... Quem já morreu, entende? Quem já morreu e esqueceu de deitar... CARNAVAL.

22. No fim a gente se encontra lá no andar de cima e espero que exista a igualdade. Será que lá em cima também vão rotular a gente??? Botar a gente nas prateleiras celestiais? Não é possível que até no paraíso seja assim.... Eu imagino que esse lugar foi inventado por uma biba, só pode ser! Isso é coisa da imaginação fértil. Tudo azul fofinho de pelúcia, anjinhos pelados e musculosos tocando lira. Vai dizer que isso é coisa de hétero? Vai querer me convencer disso. Quem inventou o céu é gay. É gay que eu sei. (Canta uma música improvisada.)

23. Segundo o Ministério dos Pecados e Virtudes, todos nossos atos estão salvos na memória do grande computador central para nosso julgamento final... Nada escapará ao controle divino que tudo vê, tudo ouve e tudo há de punir. Não podemos ficar impassíveis diante disso: DIVIRTAM-SE, eis a palavra de ordem. Todos nós podemos, todos nós queremos um pouco de diversão que acabe com esse tédio universal que impregna nossos dias com sua sensação de inutilidade. Que destrói nossas existências maravilhosas, cheias de glória e purpurina, por onde desfilamos nossas fantasias decadentes e rotas, esfarrapadas. Então, quando não houver mais nada para nos confortar, quando a última fábrica de glitter fechar, que faremos nós? Pobres insetos do planeta terra. Vamos festejar que a vida é curta pra tanta festa que a gente nasceu pra fazer. Eis o objetivo maior da existência: A FESTA. Let's dance!!! Let's rave!!! Let's sauna!!! Ah! Prazeres da carne... Não há nada como satisfazê-los sem pensar no pecado que a igreja inventou...

16. Olha, não é fácil ser um freak, um diferente ao sul do Equador... Não que ao norte seja. Mas aqui embaixo nesse paraíso tropical é tudo balela. Tudo carnaval! RESPEITO... Que coisa é essa? Que todo mundo se foda, macacada! (Bateria de escola de samba.) Vamo fudê, macacada! Vamo fudê, macacada... Ai como eu adoro o carnaval! A gente vira bicho... Somos mais próximos do animal que existe dentro de nós... No pior sentido, é claro. (Canta.) Viva a selvageria! Esse é o caos da civilização latina. (Canta.) Vamo fudê, macacada! Viva a selvageria... (E vai baixando na boquinha da garrafa.)

OFF: Calma Maite! Ainda não terminou. Ainda falta a sua redenção...

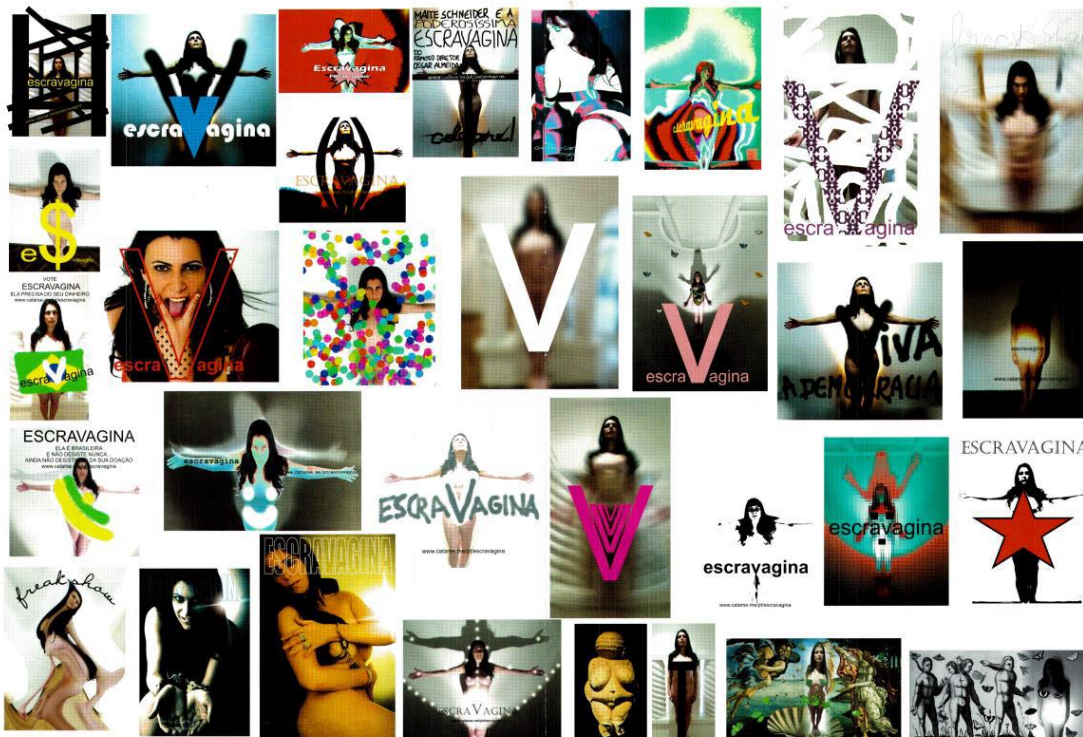
33. (Algemando-se.) Somos escravos. De alguma maneira. Em maior ou menor escala, não há como libertar-se, pois a máquina nos faz parte da sua engrenagem mal lubrificada, que range e dói a cada virada, esmagando nossa sensibilidade e nosso sentimento até que isso vire o próprio lubrificante da vida e a gente nem percebe mais, ou pelo menos não sinta a dor de viver... Mas, se você é do contra, não se preocupe, pois a sua sensibilidade já foi esmagada desde criança, então você quase não sentirá nada e você poderá colocar um bom modelão, tomar umas doses ou alguma droga e sair pra curtir, pois você sabe, aliás tem certeza, que a vida é dura.... Mas quanto mais dura melhor... (Gargalhando.) Quanto mais dura melhor!!! Quanto mais dura melhor...

FIM.

Curitiba, 2010 / junho.

Curitiba, 24 setembro 2014.

ANEXO B – Verso do cartaz da peça *Escravagina* (2014)



Escravagina é a mais nova produção da Rainha de 2 Cabeças, grupo criado e dirigido pelo autor Cesar Almeida que esse ano completa 30 anos, comemorando com o lançamento de seu terceiro volume "O teatro da rainha de Duas Cabeças- vol 3 e com o espetáculo "Na saída do teatro depois da apresentação de uma nova comédia" com absoluto sucesso e agora para encerrar o ano a produção de seu texto ainda inédito e especialmente escrito para a atriz Maite Schneider, intitulado "Escravagina". Nesse espetáculo a atriz reflete sobre sua própria condição de self made woman, ou seja uma artista que trabalha seu corpo e sua própria realidade de acordo com seus princípios de liberdade individual. Um novo conceito de mulher. Uma mulher trans-humana. Uma arte dos tempos modernos. Uma artista do seu tempo que não se limita às teorias e busca na prática a sua possibilidade de libertação. Uma artista que mescla realidade e ficção ao seu cotidiano, transformando-o em pura arte.

Nesse espetáculo todo ela busca romper com seus próprios preconceitos exposto-se ao máximo, transformando suas limitações em aversos a serem ultrapassados. Exposição total da figura humana reatualizada em tempos onde a liberdade de expressão é confrontada com o fundamentalismo gatopartes. Num momento histórico em que ações afirmativas são cada dia mais necessárias para vencermos a nova onda de preconceitos assumidos pela sociedade retrógrada em que vivemos. Nesse período histórico onde a "treta decompleta" vai criando sua gama em nossa sociedade, desafiando o ódio à diversidade, o caráter afirmativo da cultura LGBT se faz cada dia mais necessário, no sentido da ocupação de seu espaço público para a legitimação de seus direitos e cidadania. Liberdade de expressão é direitos iguais. Malte que sempre foi uma artista, transforma agora seu ativismo em espetáculo.

Malte desnuda-se de corpo e alma. Tira a roupa para mostrar sua alma e suas inquietações, experimentando seus limites de dia contemporânea intermédica trans humana.

Uma performance trans humanista artista do século XXI. Um free de arte contemporânea, para saciar a sede do público pelo teatro, pelo sensorialismo, pelo diferente.

Esse projeto teve uma longa gestação. Escrito em 2010. Reescrito várias vezes e somente agora conseguimos uma forma de financiamento que possibilitou a realização do mesmo. Através do financiamento coletivo do Catarse, podemos levantar mais essa obra na qual acreditamos tanto. Essa é nossa forma de ativismo. Arte engajada para um mundo melhor.

Cesar Almeida, Diretor/Autor

FICHA TÉCNICA

Texto/ Direção/Sonoplastia/iluminação: Cesar Almeida
 Ator e Ass. Direção: Maite Schneider
 Vídeo: Luciano Coelho
 Cabelo: Sérgio Calazop
 Figurinos: criação coletiva
 Fotos: Ana Valéria Caetano
 Produção: Fernando Cardoso (Serafim Cia Teatral)

OBRIGADO AOS APOIADORES QUE ATRAVÉS DE SUA DOAÇÃO NO CATARSE, VIABILIZARAM MAIS UMA OBRA DE ARTE... TODO NOSSO CARINHO!!!

- Adeuvane Néia
- Adri Borghetti
- Adriana Carlos
- Adriana Zagurski
- Adriano Oliveira Esturinho
- Alfonso Luiz da Costa Muniz
- Alberto Meira Viana
- Ale Costa
- Alessandra Gatto Costa
- Alessandra Gonçalves Dos Santos
- Alex Cajé
- Alexander Sommer
- Alexandre de Souza Lacerda
- Alexandre Godoy Dotta
- Alexandre Linares
- Alisson Feltrin
- Alysson Miranda
- Aloysio Ferrão Filho
- Alvaro Colapo
- Amauri Valério
- Ana Carolina Schneider de Arruda
- Ana Elisa Lollí
- Ana Fátima
- Ana Paula Defavari
- Analuzza Camargo
- Anderson Jader Prestes da Silva
- Andre Pavanelli
- Andrea Paim
- Antonio Wolff
- Antonio Zanoli Tremolada
- Ariadne Oliveira
- Aríndes Rudnick Jr
- Arquimedes Vieira Mour Junior
- Benito Eduardo Masso
- Bernardo Lynch de Gregório
- Beto Kaiser
- Bruno Bubna
- Bruno Camargo Manenti
- Cabelo
- Carla Rodrigues
- Carlos Alberto Machado
- Carolina Silva
- Celso Masotti
- Cesar Augusto Almeida
- César Augusto Nardesi Munhoz
- Charluam Gamballe Correia
- Charyana Gamballe Correia
- Chico Nogueira
- Cinara Lacerda
- Ciro Barchak
- Cláudia Azevedo
- Claudio Matsuoaka
- Cleber da Silva Faria
- Cris Simões
- Cristiano Balzan
- Cristiano Flisocovski Mueller
- Cristiano Nagel
- Cristina Camps
- Cristina Fergutz
- CSW
- Debora Dantas
- Denise Campos
- Diana Moro
- Diego Duda
- Diego Marchiori
- Divan Cândido da Silva
- Dirceli Lima
- Donizete de Araújo Branco
- Douglas Correa Silva
- Drika Sabrina
- Duda Santiago
- Edimeri Stadler Vasco
- Edina Fries
- Edson Bueno
- Eduardo Habkost
- Eduardo Henrique Engelhardt
- Elaine Bonacozzi
- Eliana Chagas
- Elier Correa
- Emerson Alves
- Emerson Cardinal
- Eraldinho Andrade
- Erion Vieira Vieta
- Ernesto Secundino
- Evandro Luis Bonati
- Fabian Bozza Brantes
- Fabio Kaiser
- Fabio Salgado
- Fabio Silvestre
- Fabry Marques
- Felipe Augusto da Silva
- Fernando Cardoso
- Fernando de Proença
- Fernando Kadlu
- Fernando Mognon
- Fernando R. Santos
- Flávio Camargo
- Flávio Junior Streit
- Francisco dos Santos
- Francisco Gaspar Neto
- Francisco Soares Chico
- Francisco Antonio Xavier
- Gabriel Machado
- Galvani Carraro Junior
- Genesio Marcondes Junior
- Gil Baroni
- Giuliana Gelbcke Kasecker Botelho
- Guigo Keras
- Guilherme Almeida
- Guilherme Klein
- Heloisia Buarque de Almeida
- Helton Bollmann
- Hermanno Henrique Oliveira
- Itlon Corroia Junior
- Inaê Giovannetti
- Jair Gonçalves da Silva Filho
- Jane Franco D'Alva
- Jeanni Thomé
- Jeannie Komaski
- Jennifer Yam
- Jennifer Beltramin Scheffer
- João Carlos Fernandes
- Júlio Emerson da Costa
- Johny L. da Silva
- Johnny Oliveira
- Jorge Leite Jr.
- José Anunciado de Castro
- Jose Manuel Simões
- Jose Serra
- Rodrigo Pacheco
- Juliana Carpen Die
- Juliana Davanzo
- Karen Franklin Giratoli
- Karina da Cunha
- Karla Simoni
- Karin Olbertz Niebuhr
- Kátia Horn
- Laerte Coufinho
- Larissa Maués Pelucio Silva
- Leo Lededone
- Leonardo Bittencourt de Melo
- Leonardo Freitas Trindade
- Leonardo Goulart
- Leticia Lanz
- Lia Paiva
- Lilian Alessandra
- Lina Tiesco Doi
- Lipe Sandroni Mattos
- Luahui Liuhiu
- Loverci Ferreira
- Luí Gonçalves
- Luani Da Rosa E Souza
- Luan Valloio
- Lucas Linares Borges de Macedo
- Luci Collin
- Luci Leite
- Luciano Duarte
- Luiz Amado
- Luiz Bertazzo
- Luiz Gustavo Cardoso
- Luna Gris
- Lygia Fussek
- M. Yáskara Guelpa
- Magaly de Fátima Guirro
- Magda Carmen Carvalho
- Maira Monteiro Froes
- Marcelo Bagik
- Marcelo Bittencourt Alarcon
- Marcelo Munhoz
- Márcia Rocha
- Marco Waldemar Paes de Almeida
- Marco Antônio Novack
- Marco Aurelio Stair
- Marco Fogapi
- Margarita Macças
- Marcus Andretta
- Marden Machado
- Mariana Paula Vignolo Zurawski
- Marino Galvão Jr.
- Marise Felix da Silva
- Mary Ann Da Nova
- Matheus Eduardo Mantovani
- Maurina Rodrigues
- Mauro Marinelli
- Melissa Barbieri de Oliveira
- Mercedes Pilati
- Miguel Brás
- Moacir David
- Monica Batelestri Berlitz
- Monica Dio
- Mônica Nascimento Bezerra
- Moyses Segala
- Nadia Moroz Luciani
- Natscha Marfini
- Neuza Antunes
- Nilton Alexandre de Souza
- Nina Rêbas
- Nuno Papp
- Olinto Simões
- Osmar Rezende
- Patricia Carvalho
- Patricia Martins
- Paulo Bascalia
- Paulo Castello
- Paulo Chnik
- Paulo Cruz
- Paulo Sérgio
- Paulo SLF Silveira
- Paulo Tavares Marante
- Pedro Paulo Eger Vera
- Pepe Cordero
- Rafa Kmetuk Soares
- Rafael Candido de Lima Junior
- Rafael Kubrusly
- Raphael Cassou
- Raqueel Gomes
- Raquel Lourdes Rizzo
- Marco Pelizzetti
- Renata Penon
- Renata Pessoa
- Ricardo Gimenez
- Robson Candido dos Santos
- Aves
- Rodrigo Rico
- Rodrigo Piva
- Rodrigo Soares Santos
- Rogério Bozza
- Roland Hasson
- Romulo Parpinello
- Ronald Francelino
- Rosana Barros Miranda
- Rosiane Ferreira
- Rubia Viola Romani
- Sam Nasil
- Saito Mary Ann
- Sandro Bonatto
- Sarah Maria Cal dos Santos
- Sávio Malheiros
- Selma de Fatima Stival do Prado
- Serge Barrozo
- Shirley Acioy Monteiro de Lma
- Shirley Lima de Oliveira
- Silvia Bueno
- Silvia Monteiro
- Simone Avila
- Solange do Rocio Machado
- Stefano Lunostarmo
- Tarcila do Canto Costa
- Tchaka Alexandre Sousa
- Tiago Luz
- Tina Newey
- Tuanny Mariano Honesko
- Vadeco Schettini
- Valter Zanatta
- Van Vader
- Vanessa Bozza
- Vanessa Loriga
- Victor Mairalles
- Vivian Froes
- Viviane Silva
- Wagnah Jones
- Wagner Caspon
- Wallace Lima Dutra
- Wanderlei Quirino de Freitas
- Wesley Comrado
- William Peres e Alex
- William Cesar Scatolini de Oliveira
- Ximnia Mello
- Yasmim Mansur
- Zaunir Xepa

Fonte: (ALMEIDA, 2014b).