

*Aquenda*¹ a metodologia!
uma proposta a partir da análise de
Avental todo sujo de ovo

Leandro Colling

*Professor do curso de Comunicação da Universidade Federal do
Recôncavo da Bahia e do Programa de Pós-graduação em Cultura e
Sociedade da Facom/Universidade Federal da Bahia.*

*Pesquisador associado ao CULT, onde coordena o grupo
de pesquisa Cultura e Sexualidade.*

Doutor em Comunicação pela Facom/Universidade Federal da Bahia.

colling@oi.com.br

7

Resumo

Este texto apresenta as primeiras reflexões de uma pesquisa, ainda em estágio inicial, que está sendo realizada no Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT). O objetivo é identificar e analisar a representação dos personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo e no teatro baiano. Com o diagnóstico, a proposta é discutir a elaboração de políticas culturais voltadas para o respeito à diversidade sexual. O texto apresenta o percurso da pesquisa e uma primeira versão da metodologia aplicada e construída a partir da análise da peça *Avental todo sujo de ovo*, de Marcos Barbosa.

Palavras-chave: Teoria queer. Teatro. Homossexualidade.

Abstract

This text presents the first reflections of the research, even though it is still in its first stage, which is being realized in the CULT (Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura). The objective is to identify and analyze the representation of homosexual characters in Rede Globo's television telenovelas and in baiano theater. With the results, the proposal is to discuss the cultural politics elaboration to respect sexual diversity. The text presents the investigation's trajectory and a first draft of the method applied and constructed based on the analysis of Marcos Barbosa's play *Avental todo sujo de ovo*.

Keywords: Queer Theory. Theater. Homosexuality.

¹ *Aquenda*, na gíria dos gays, especialmente dos travestis, é a palavra usada para chamar a atenção de alguém para algo. Exemplo: “– Aquenda o bofe mona!”

Introdução

Este é o primeiro texto sobre as minhas tentativas de elaborar uma metodologia capaz de dar conta da análise de produtos culturais que têm chamado a minha atenção nos últimos anos. Em um primeiro trabalho (COLLING, 2007), apresentado no III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (Enecult) e que, depois de ampliado, foi aceito pela revista *Gênero* (COLLING, no prelo), analiso, de forma preliminar, a representação da homossexualidade nas telenovelas exibidas pela Rede Globo. Concluo que, de um modo geral, é possível dividir os personagens homossexuais entre criminosos, afetados e heterossexualizados.

Nesse trabalho, sem nenhuma metodologia específica, apenas faço uma reconstituição superficial de como os homossexuais foram representados. A idéia era muito mais a de criticar como a Rede Globo representou de forma reducionista a diversidade da comunidade gay e lésbica e refletir, a partir de alguns postulados da Teoria queer², como a representação de gays e lésbicas dentro de um modelo heteronormativo³ não significa, necessariamente, um avanço dessas representações, como nos fazem crer algumas manifestações dos grupos gays do Brasil. Muitos teóricos queer se voltam contra essa política integracionista de boa parte do movimento gay que, como destaca Sáez (2007, p. 72), "*vai ter como corolário a aparição de um discurso conservador cada vez mais centrado na 'respeitabilidade gay' ao custo de criticar aquelas condutas sexuais e políticas que se alijam do critério de normalidade*", tais como o sadomasoquismo, o travestismo, a promiscuidade, o sexo em público, que

Vão ser criticados inclusive pelo discurso oficial dos grupos gays mais integrados ao sistema, produzindo-se uma espécie de exclusão dos "anormais" a partir desta nova ordem homossexual de gays machos, brancos, respeitáveis, fielmente enamorados, de classe média, fascinados por moda e ansiosos por entrar no paraíso da instituição heterossexual por antonomásia: o matrimônio (SÁEZ, 2007, p. 72).

Como diz Butler (2006, p. 47), sem dúvida o matrimônio deveria ser uma opção permitida aos gays e lésbicas, mas convertê-lo em um modelo para

² Não explicarei aqui o que é Teoria queer. Já fiz isso, de modo breve, em Colling (2007). Sugiro a leitura de um texto muito mais completo, de David Córdoba García, que o leitor encontra no livro *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*.

³ "*O termo especifica a tendência, no sistema ocidental contemporâneo referente ao sexo-gênero, de considerar as relações heterossexuais como a norma, e todas as outras formas de conduta social como desvios dessa norma*" (SPARGO, 2004, p. 86).

a nossa legitimidade sexual é construir uma forma aceitável do que ela chama de “socialidade do corpo”.

Depois que terminei o texto enviado para a revista *Gênero*, minha angústia por fazer uma análise mais profunda das telenovelas aumentou. E, paralelamente, comecei a pensar nas várias peças teatrais, montadas nos últimos anos em Salvador, que também possuíam personagens homossexuais. Logo lembrei do travesti afetado e estereotipado e da lésbica masculinizada da peça *O pai ó que*, em função do filme homônimo, passou a lotar o Teatro Vila Velha, em 2007, em Salvador. A partir disso, escrevi um projeto de pesquisa para analisar a representação de homossexuais não só nas telenovelas como também no teatro baiano. A pesquisa deverá ser realizada por um grupo de estudantes interessados na temática. O grupo começou a se reunir no CULT (Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura), da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, em dezembro de 2007. Nessa pesquisa, é vital desenvolvermos uma metodologia para analisar os produtos culturais. Meu ponto de partida foi verificar como outros pesquisadores analisaram os seus objetos de estudo. Peret (2005) fez uma dissertação sobre a representação da homossexualidade nas telenovelas da Globo. O autor informa que a sua metodologia foi inspirada no trabalho de Moreno (2001), que analisou a representação de homossexuais no cinema brasileiro através de um método com base na semiótica.

Moreno (2001) analisa elementos do gestual e subgestual e mostra a importância da entonação da voz, postura, movimentação, roupas e adereços usados pelos personagens. A partir disso, o autor verifica como os filmes constroem um discurso que inverte os gêneros através da masculinização da mulher e da feminilização do homem.

Moreno adapta e divide seu modelo analítico simplificado em dois níveis: o de *estrutura* (que identifica o nível sintático) e o de *significação* (que analisa os níveis semântico e pragmático). A ferramenta de identificação desse último nível é o gestual empregado pela personagem homossexual. Ele estabelece ainda um *vetor resultante* das análises denotativa e conotativa de cada filme estudado, que classifica de *pejorativo*, *não pejorativo* ou *dúbio* (PERET, 2005, p. 114).

Moreno, até 1996, já havia computado 125 produções com personagens homossexuais. Li o livro de Moreno e me deparei com um problema: por classificar a gestualidade entre estereotipada, não estereotipada e inexistente, todos os gays afeminados e afetados, próximos de um

comportamento camp⁴, são tidos pelo pesquisador como estereotipados e que, por isso, contribuem para a reduplicação dos preconceitos e da homofobia. Eu pergunto: por que uma “bicha afetada” no cinema necessariamente reduplica os preconceitos e a homofobia? Não estaria embutida nesse discurso uma vontade de enquadrar os gays e as lésbicas em um determinado comportamento, que também se manifesta no discurso de que todos (homossexuais e heterossexuais) são iguais? Não haveria nesse discurso algo de heteronormativo, especialmente quando é possível perceber certo elogio ou torcida quando personagens não afetados são bem aceitos pela audiência e, portanto, enquadrados na categoria de personagens que colaboram para a diminuição dos preconceitos e da homofobia? Na conclusão da sua dissertação, Peret deixa claro que considera “positivo” o fato de as telenovelas terem aumentado a presença de gays considerados por ele como “pessoas comuns e cidadãos”. Nas palavras dele:

Ainda existem produções que usam o personagem homossexual como “instrumento cômico” secundário, como uma “caricatura estereotipada”, nas palavras de Antonio Moreno. Contudo, também existem aquelas que valorizam a imagem do homossexual de forma positiva e atuante. Algumas o mostram de uma forma tal, que é preciso incluir a verbalização clara de sua preferência sexual para fazer o público notar esse aspecto. Esse é o ônus de tanto tempo usando o discurso da inversão de gênero para identificar esse tipo específico de personagem. Mas consideramos esse aspecto positivo, uma vez que a produção lhe concede visibilidade e ainda o apresenta de uma forma simpática e diversa daquela à qual o público estava acostumado. A imagem do homossexual como pessoa comum, como cidadão, não só é possível, como algumas telenovelas de sucesso mostraram, que a audiência pode aceitar isso e ainda incentivar, torcer pelo final feliz do personagem (PERET, 2005, p. 181).

⁴ Entre os estudos queer, o conceito de camp é muito importante. Em seu clássico ensaio, Sontag oferece várias definições para essa expressão considerada por ela “esotérica”. Para a autora, falar de camp é falar de sensibilidade, o que é “uma das coisas mais difíceis” de serem realizadas. “*Na realidade, a essência do camp é a sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero*” (SONTAG, 1987, p. 318). A androgenia é considerada pela autora como uma das grandes imagens da sensibilidade. “*Camp é também uma qualidade que pode ser encontrada nos objetos e no comportamento das pessoas. Há filmes, roupas, móveis, canções populares, romances, pessoas, edifícios campy... Essa distinção é importante. É verdade que o gosto camp tem o poder de transformar a experiência. Mas nem tudo pode ser visto como camp. Nem tudo está nos olhos de quem vê*” (SONTAG, 1987, p. 320). Lopes (2002, p. 95) diz que, como comportamento, “*o camp pode ser comparado com a fechação, a atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente a afetação. Já como questão estética, o camp estaria mais na esfera do brega assumido, sem culpas*”.

O trabalho de Peret foi central para o meu texto citado anteriormente. Na dissertação, ele faz uma reconstituição histórica da presença da homossexualidade nas novelas da Globo e analisa detidamente a novela *Mulheres apaixonadas*. Nos dois momentos, ele mais descreve do que analisa e, quando o faz, ainda que não siga completamente Moreno, também não distingue as representações dos personagens gays afetados e das lésbicas masculinizadas. Todos eles também são incluídos no mesmo rótulo de personagens estereotipados. Ainda que sejam estereotipados, a análise não me convencia, especialmente depois de ler diversos textos sobre Teoria Queer. Eu ainda ficava me perguntando: qual é o problema de ter gays afetados na televisão? Eles não existem na “vida real”?

Cláudio Cardoso de Paiva, ao analisar as imagens do homoerotismo no cinema, também parece se preocupar com essas questões ao tratar sobre as comédias com a presença de drag queens. “Mas aí, civilizadamente, teríamos que distinguir o riso cruel, o riso perverso, que humilha e devora os seus objetos de riso, que é preconceituoso e racista, do riso catártico, afirmativo e libertador, que aflora quando o ser humano aprende a rir de si próprio, de suas próprias dissonâncias e inadequações dentro dos padrões dominantes” (PAIVA, 2007, p. 241). Essa distinção de que fala Paiva e que está contida nos meus questionamentos não foi realizada nos trabalhos de Moreno e Peret. Trata-se, portanto, de um trabalho a ser realizado, que pode ser útil para a elaboração de políticas culturais voltadas para atender as demandas da comunidade GLBTT, conforme esclarece Barbalho (2007):

[...] política cultural se entende não apenas como as ações concretas, mas, a partir de uma concepção mais estratégica, “o confronto de idéias, lutas institucionais e relações de poder na produção e circulação de significados simbólicos” (MCGUIGAN, 1996, p. 01). Nesse sentido, elas são criativas e propositivas, ao produzirem discursos, e detentoras de poder simbólico atuante no campo cultural.

Albino Rubim, Yuri Rubim e Mariela Pitombo Vieira apresentam um conceito mais estrito e pragmático, também importante, sobre o que são as políticas culturais. Para eles, são “modalidades sistemáticas de intervenção política na área da cultura, objetivando seu desenvolvimento, mesmo que algumas delas – ou de suas medidas, subjacentes – ocasionem o controle e até a interdição deste crescimento” (RUBIM; RUBIN; VIEIRA, 2005).

A metodologia e a análise

Como analisar uma quantidade tão grande de produtos culturais? Além das telenovelas, as personagens gays e lésbicas também são recorrentes no teatro baiano. Apesar disso, não encontrei, até o momento, nenhuma pesquisa que dimensione a quantidade de peças que contemplem a temática, mas, por ter acompanhado a produção nos últimos dez anos, não é difícil de perceber o aumento do número de espetáculos que, de uma forma ou de outra, tratam sobre a homossexualidade. Algumas peças que estiveram recentemente (nos anos 2000) em cartaz são: *Ena Toma Blues*, protagonizada pela travesti Valéria; *Shopping and Fucking*, dirigida por Fernando Guerreiro; *Ó pai ó*, de Márcio Meirelles; *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, de Elisa Mendes; *Gilda*, do diretor Marcelo Sousa Brito; *Anjos no espelho*, de Gideon Rosa e Tom Carneiro; *Uma tonelada de amor*, de Shakespeare, sob a direção de Celso Jr.; *Jingobel*, de Cláudio Simões (sob a direção de Celso Jr., em 1998, mas montada em 2006 por Walter Seixas Jr.; *Vingança, vingança, vingança*, também de Cláudio Simões, sob direção de Cláudio Simões e Fernanda Paquetalet; e *Como Almodóvar*, de Cláudia Barral, direção de Gláucio Machado.

No final de 2007, entrou em cartaz a peça *Avental todo sujo de ovo*, texto de Marcos Barbosa e direção de Fabio Nieto Lopez. Nesse trabalho, encontrei o que gostaria de dizer sobre as telenovelas e não tinha, talvez, como fazê-lo. E foi assim que, inspirado nos modelos de análise de Moreno e Peret, e na observação de *Avental*, produzi a primeira versão de uma metodologia para a análise dos produtos culturais que desejo realizar em conjunto com o grupo de pesquisa do CULT.

A metodologia consiste na observação de aspectos da peça que serão apresentados a seguir. Para realizar a análise, assisti à peça e li o texto do espetáculo, publicado no livro *5º Concurso Nacional de Dramaturgia – Prêmio Carlos Carvalho* (2006). Marcos Barbosa ganhou o primeiro lugar no concurso, que é realizado pela Prefeitura de Porto Alegre. Nessa quinta edição, de 2004, foram inscritos 249 textos, de 14 estados brasileiros (5º Concurso Nacional de Dramaturgia, 2006, p. 281).

Dados gerais do produto

Título: *Avental todo sujo de ovo*

Diretor: Fabio Nieto Lopez

Autor: Marcos Barbosa

Elenco: Anderson Dy Souza (Moacir), Christiane Veigga (Alzira), Eva Kowalska (Noélia) e Urias Lima (Antero). Urias foi substituído por Lino Costa logo após a primeira apresentação.

Tempo de exibição ou temporada: Festival Camundongo (criado para apresentar as montagens do Módulo 6 de direção teatral do curso de Artes Cênicas da UFBA), realizado na Sala do Coro do Teatro Castro Alves, nos dias 8, 9 e 10 de junho de 2007; Mostra Universitária do Festival Nacional de Teatro da Bahia (1ª edição), no Teatro Xisto Bahia, dia 10 de novembro de 2007, Teatro Xisto Bahia, de 16 de novembro a 2 de dezembro de 2007 e 8, 9, 10, 15, 16, 17, 23, 24 de fevereiro de 2008.

Resumo do enredo: Moacir foge de casa aos 9 anos e volta depois de quase 20 anos como Indienne Dubois. Os pais ficam felizes e chocados com o retorno. O conflito se instala entre aceitar ou não o retorno do filho, agora travesti.

Aspectos fixos dos personagens homossexuais:

“Posição do personagem no enredo: se é principal, coadjuvante, se faz ponta, figuração, citada ou recorrida” (MORENO, 2001, p. 167). Moacir, ou Indienne Dubois, pode ser considerado como um personagem principal na peça de Barbosa. Aliás, a peça possui apenas quatro personagens, característica das produções do autor, e todos podem, a rigor, ser considerados personagens principais.

“Contexto social do personagem: a que classe ele pertence” (MORENO, 2001, p. 167). Pela casa em que moram os pais de Moacir, fica claro que eles pertencem à classe média baixa. No texto, Barbosa deixa isso bem claro, ao tratar de como deve ser o cenário da peça. “*Um misto de sala de estar e sala de jantar de absoluta modéstia, numa periferia de absoluta modéstia, no interior*” (BARBOSA, 2006, p. 39).

Cor: Barbosa não faz nenhuma referência à cor do personagem. Na montagem baiana, Indienne Dubois era morena ou afro-brasileira (para os movimentos negros) ou negromestiça, como prefere Risério (2007).

Profissão: Indienne Dubois informa que já foi cabeleireira, prostituta e agora faz shows em boates, dublando Clara Nunes.

Aspectos da linguagem utilizada e da composição geral do personagem:

Tipos de gestualidade:

1) estereotipada, com gestual explícito que caracteriza de forma debochada e desrespeitosa a personagem homossexual;

2) gestualidade típica de alguns sujeitos queer, especialmente os adeptos de um comportamento/estética camp;

3) não estereotipada (gestual considerado “normal” e “natural”, sem indicação de homossexualidade, inscrito dentro de um comportamento heterossexual).

Indienne possui uma gestualidade muito comum no universo das travestis e das transformistas que se apresentam nos shows das boates e bares gays. O modo um tanto exagerado de gesticular, os olhares ora perdidos, ora fulminantes, certos tiques com o cabelo, que é jogado para os lados em um movimento brusco com a cabeça, completam a construção da personagem.

“Subgestualidade: compreende o vestuário, maquiagem e adereços utilizados/usados pela personagem” (MORENO, 2001, p. 167). A subgestualidade acompanha a mesma tendência da gestualidade. Mesmo estando na casa dos pais, que não conheciam o novo Moacir, ela usa um curto vestido vermelho, com franjas verdes, colado ao corpo, sapatos com salto alto e um colar verde. A maquiagem é levemente carregada para tentar apagar os traços masculinos do rosto, mas fica fácil identificar que se trata de um homem vestido de mulher.

“Análise de seqüências: É um recurso para detalhar mais as ações de um filme [em nosso caso a telenovela ou as peças] e explicitar o seu conteúdo de forma minuciosa, como diante de uma lente de aumento” (MORENO, 2001, p. 168). Uma das cenas mais marcantes da peça é o momento em que Indienne mostra à mãe a tiara cheia de conchas e búzios que usa ao dublar Clara Nunes. A mãe deseja ver a performance do filho. Ele pede para ela cantar a canção *Guerreira*. Enquanto a mãe canta, Indienne dubla, com os trejeitos conhecidos de Clara Nunes. Nesse momento, chega o pai de Indienne, que logo identifica o filho e fica transtornado. O diálogo mostra a dor que os três personagens sentem. O pai e a mãe por não conseguirem aceitar a orientação sexual do filho. O filho por ser rejeitado e responsabilizado por todas as desgraças da família.

Moacir: No show, eu faço a Clara Nunes. (Alzira, a despeito de grande esforço, não consegue deixar o seu estado de estupor. Percebendo a reação da mãe, Moacir vai tirar a tiara, mas Alzira o detém com um gesto. Passam ainda alguns instantes até que ela consiga falar):

Alzira: Mostre aí.

Moacir: O quê?

Alzira: Como é que você faz lá... Seu show.

Moacir: Está fazendo hora com a minha cara né. (Entendendo finalmente que a mãe está sendo sincera no pedido). Aqui? (Alzira aquiesce. Moacir hesita longamente, mas levanta).

Moacir: (Tentando dissuadir a mãe). Lá a gente bota uma música, e aí eu vou dublando.

Alzira: Pois cante.

Moacir: Eu não sei cantar, não, mãe.

Alzira: Sabe, sim, Cante aí!

Moacir: Não sei!

Alzira: Sabe, Moacir. Desde pequeno que tu era cantor! Toda vida foi. Cante, porque senão eu não vou saber como é que fica.

Moacir: Pois então a senhora canta, e eu vou dublando.

Alzira: Eu não sei nem qual é a música!

Moacir: É aquela assim: (Moacir canta os primeiros versos de *Guerreira* – de João Donato e Paulo César Pinheiro):

“Se vocês querem saber quem eu sou

Eu sou a tal mineira!”

Moacir: Vai, mãe, continua!

Alzira: Não sei, filho. Cante você.

Moacir: Se a senhora não cantar, eu não danço. (Alzira hesita um pouco, mas cede e canta:)

“Se vocês querem saber quem eu sou

Eu sou a tal mineira!”

(Moacir dubla a voz da mãe, enquanto ensaia dançar a Clara Nunes)

“Filha de Angola, de Keto e Nagô

Não sou de brincadeira!

Ando pelos sete cantos

Não temo quebrantos

Porque sou guerreira”

(Antero aparece à porta, com a correspondência. Moacir pára imediatamente).

Alzira: Que foi? (Alzira vê Antero. Silêncio. Moacir tira a tiara de conchas e búzios).

Moacir: A bênção, papai. (Antero tenta dizer algo, mas não consegue porque a saliva insiste em embotar o caminho das palavras).

Alzira: Calma, Antero... Isso é jeito de receber o teu filho? (Ao tentar se apoiar para sentar, Antero quebra a vasilha na qual tomaria canja).

Alzira: Antero, pelo amor de Deus, isso é coisa que se faça? Olha aí, o vexame que tu tá dando? (Antero saca seu lenço e enxuga a baba).

Alzira: (Reclama, enquanto apanha os cacos de louça.) Muito bonito pra tua cara, né? Agora onde é que tu vai tomar a tua canja? Levanta aí o pé, não está vendo que eu estou trabalhando? Eu agora vou botar teu jantar na vasilha do cachorro. Está se fazendo de bicho, pois vai comer na vasilha do Japi!

Moacir: (Corta). Deixa, mãe. Deixa papai...

(Alzira se controla, finalmente. Silêncio).

Moacir: (Tentando quebrar o silêncio de pedra). É Japi, o cachorro?

Alzira: É.

Moacir: (Fazendo menção de sair). Pois eu vou lá fora ver ele...

Alzira: Não é aquele Japi, não, Moacir! Aquele morreu já tem anos! Esse aí podia ser neto do outro. Quando eu peguei aquele pra criar, tu ainda era criança, e ele já era velho... Depois daquele já teve mais uns três.

Moacir: E o nome desse é Japi, também?

Alzira: É. É tudo um nome só, que eu não vou perder o meu tempo inventando nome pra cachorro! E se eu ficar mudando, é capaz de teu pai não decorar...

Antero: (Finalmente). O teu Japi morreu de desgosto (Alzira e Moacir voltam sua atenção para Antero).

Antero: (Segue, após uma pausa). Depois que tu fugiu, foi dando um tristume nele, ele foi se amuando... Quando deu fé, morreu. (Respira mais um pouco e continua). Pra que foi que tu voltou, hein, Moacir? Pra dar mais desgosto do que já deu quando foi embora?

Moacir: Papai...

Antero: (Corta). Tu fuge de casa, larga pra trás o teu pai e a tua mãe e nunca, em vinte anos...

Moacir: (Corta). Dezoito.

Alzira (Corrige). Dezenove.

Antero: (Insiste). Nunca, em vinte anos tu mandou nem que fosse uma carta! Nem um papel com teu nome escrito tu mandou! Nunca nem pra dizer que estava vivo. Nem pra dizer que lembrava de nós... Tem carta que só custa um centavo pra mandar. (Faz mais uma pausa e segue). E aí, Moacir, um dia eu chego em casa e te encontro nisso aí que tu está agora... Não bastava o que tu tinha feito, não, né? Não bastava tu ter levado minha perna, meu braço, a força que eu tinha pra trabalhar, o gosto que eu ainda tinha de rir... Está me olhando assim por quê? Tudo isso foi tu que levou. Naquela mesma semana que tu foi embora, eu deixei de ser um homem pra virar isso aqui que tu está vendo. Foi naquela mesma semana. (Respira mais um pouco e segue). Que tu não soubesse o número do telefone, está certo, porque nós só botamo muito depois. Mas a casa ainda está no mesmo canto, e tu nunca nem pra mandar uma carta! Se tu tivesse mandado um bilhete que fosse, talvez eu tivesse paz no meu coração. E o que eu queria era só isso, mesmo. Mais nada. Só isso. Me desse ao menos essa paz!

Alzira: Pára Antero!

Antero: (Segue sem dar ouvido à esposa). Tu aleijou teu pai e pra completar ainda virou isso aí que tu é agora!

Alzira: Pára, Antero. Não foi o menino que te aleijou, não!

Antero: Foi sim (BARBOSA, 2006, p. 98-103).

A cena segue e a mãe passa a defender o filho, que ela sempre chama de Moacir. Depois eles se abraçam e Indienne diz que pretende ficar morando com os pais. A partir daí se instala um novo conflito, que vai culminar no término da peça. O que fica claro é que os pais amam Moacir e Indienne ama os pais, mas os pais não querem um filho que se transformou em mulher. A mãe acha que ele não será feliz naquele lugar, que a felicidade de Moacir está na cidade grande, onde está a chance de ele conhecer uma boa moça para se casar. É neste dilema que os pais de Indienne vivem: sabem que o filho agora é Indienne, mas, mesmo assim, sempre o chamam de Moacir e ainda acreditam

que ele vai se casar e ter filhos. Esse jogo de aceitação e não-aceitação, do saber e fazer de conta que não sabe, revela muito sobre os conflitos de gênero, sobre como a peça retrata aquilo que Butler (2002) nomeia de normas de gênero, do poder dessas normas sobre os indivíduos. Talvez por trabalhar com esses recursos, a peça emociona muito a platéia, que ri e chora com e por Indienne, Alzira e Antero. A infelicidade dos três é gerada pela impossibilidade de aceitar algo que fuja da heteronormatividade. Alzira ainda tem esperanças de que o filho possa casar e ter filhos. Ela também acredita que Moacir tem algum “problema na cabeça”, ou seja, a velha idéia de que a homossexualidade é uma doença. O espectador vê no palco a dor provocada pela orientação sexual de Moacir e, por isso, ainda que tenhamos um personagem que, possivelmente, nos modelos de análise de Moreno, seria enquadrado como estereotipado, foi construído com muita sensibilidade e humanizado a ponto de provocar uma reflexão sobre a homofobia gerada pela institucionalização de uma única norma de viver a sexualidade.

Características gerais da personalidade do personagem: criminoso, violento, psicopata, saudável, calmo etc. Indienne é, a final de contas, uma batalhadora. Moacir, na adolescência, percebeu que naquela cidade ele não poderia morar. A peça sugere que ele teve uma relação homoerótica com um amigo e vizinho. Assim que a sua orientação sexual fica clara, ele resolve fugir para conseguir viver dignamente a sua vida.

Aspectos sobre a sexualidade do personagem

Personagem se apresenta (assume verbalmente) como: gay, lésbica, travesti, transformista, transexual, transgênero, intersexo, bissexual. Moacir se apresenta como Indienne e, embora não use a palavra, fica claro que ela é uma travesti, pois se veste, durante todo o dia, como uma mulher. Para alguns, poderia parecer que Indienne fosse uma transformista, pois não é possível constatar se Moacir realizou transformações no corpo. Mas, conforme explica Benedetti,

travestis são aquelas que promovem modificações nas formas do seu corpo visando deixá-lo o mais parecido com o das mulheres, vestem-se e vivem cotidianamente como pessoas pertencentes ao gênero feminino [...]. Não faz parte dos valores e práticas associadas às transformistas, por exemplo, circular durante o dia *montada*, isto é, com roupas e aparências femininas. Essa prática, segundo o ponto de vista nativo, está diretamente relacionada com as travestis e com as transexuais (Benedetti, 2005, p. 18 - grifo do autor).

Em que ponto da narrativa fica claro que o personagem é homossexual? O espectador fica sabendo que Moacir se transformou em Indienne aproximadamente na metade da peça, quando ele volta para casa.

Como se dá a performatividade de gênero? Que normas ou conjunto de normas o personagem reitera e/ou reforça? Butler (2002) nos diz que um dos grandes mal-entendidos sobre a performatividade de gênero é acreditar que o gênero é uma escolha, uma espécie de guarda-roupa aonde deliberadamente vamos a cada manhã para decidir com que gênero sairemos de casa.

O significado da performatividade de gênero que eu queria transmitir é bastante diferente. O gênero é performativo porque é o efeito de um regime que regula as diferenças de gênero. No dito regime os gêneros se dividem e se hierarquizam de *forma coercitiva*. As regras sociais, tabus, proibições e ameaças punitivas atuam através da repetição ritualizada das normas. [...] Não há sujeito que seja livre de iludir estas normas ou de examiná-las à distância. Ao contrário, estas normas constituem o sujeito de forma retroativa, mediante a sua repetição; o sujeito é precisamente o efeito dessa repetição (BUTLER, 2002, p. 64 - grifo da autora)⁵.

Assim, a peça de Marcos Barbosa trata exatamente deste “regime que regula as diferenças de gênero” e de como esse regime é coercitivo a ponto de provocar tantos transtornos e dores em uma família. Importante destacar que a peça não trata apenas das dores da personagem que ousou enfrentar esse regime, mas de como ele atingiu quem sempre o aceitou como o único correto e saudável. Prova disso é o fato de Alzira acreditar que o filho tem um problema na cabeça e que, para ser feliz, ele precisa arrumar uma esposa. Moacir teve coragem de se transformar em Indienne. Alzira e Antero não tiveram coragem de assumir o novo gênero do filho. Por quê? Porque eles estão plenamente integrados na heteronormatividade.

Se, por um lado, a peça tem o mérito de colocar em cena esses problemas tão centrais para qualquer discussão sobre gênero e, especialmente, para o combate à homofobia, o espetáculo não vislumbra como eles poderiam ser resolvidos; deixa para que o espectador reflita sobre as normas. Assim, as normas, que Butler já diz serem muitas vezes implícitas, permanecem nesse mesmo terreno. Nas palavras da autora:

Uma norma não é o mesmo que uma regra e tampouco é o mesmo que uma lei. Uma norma opera dentro das práticas

⁵ Todas as traduções presentes neste texto são de minha autoria.

sociais como o estandarte implícito da normalização. [...] As normas podem ser explícitas, sem dúvida, quando funcionam como o princípio normalizador da prática social, mas em geral permanecem implícitas, são difíceis de ler, os efeitos que produzem são a forma mais clara e dramática mediante a qual se podem discernir (BUTLER, 2006, p. 69).

Resumo conclusivo e redutor sobre a representação dos homossexuais na sociedade:

Resultado 1: forte carga de estereótipos e outras características que contribuem para a reduplicação dos preconceitos e da homofobia;

Resultado 2: caracteriza os personagens com alguns elementos da comunidade queer, constrói um tratamento humanístico e contribui para o combate aos preconceitos e a homofobia;

Resultado 3: caracteriza os personagens homossexuais dentro de um modelo heteronormativo que contribui para a reduplicação dos preconceitos e da homofobia;

Resultado 4: caracteriza os personagens homossexuais dentro de um modelo heteronormativo, mas constrói um tratamento humanístico e contribui para o combate aos preconceitos e a homofobia.

Resultado 5: indica uma representação dúbia e produz dúvida sobre o tratamento dado.

Diante do exposto, fica claro que *Avental todo sujo de ovo* pode ser enquadrado no resultado 2. Ainda que a personagem de Indienne apresente traços típicos daquilo que alguns autores diriam ser um modo estereotipado de representar gays, é inegável que a peça humaniza tanto Moacir quanto os seus pais e contribui para combater os preconceitos e a homofobia. E isso se torna importante porque, como diz Butler (2006, p. 56), para reduzir a homofobia e os diversos tipos de violência contra gays e lésbicas precisamos, antes de tudo, lutar por direitos sexuais não para nós mesmos, mas para sermos *concebidos como pessoas* pela sociedade. Butler explica que a sociedade não considera pessoa quem ousa romper as normas de gênero aceitas. *“Esta violência emerge de um profundo desejo de manter em ordem o gênero binário natural ou necessário, de convertê-lo em uma estrutura, que seja natural, cultural ou ambas, contra qual nenhum humano pode se opor e seguir sendo humano”* (BUTLER, 2006, p. 59).

Apesar disso, é preciso destacar que a representação de Indienne não estaria 100% adequada a uma eventual política queer. Isso porque a

personagem parece que não quer continuar desfrutando, se é que alguma vez realmente desfrutou, da sua condição marginal. Ela deseja voltar para casa, parece querer sair do convívio intenso com a comunidade gay.

A política queer [...] adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a “norma” daquilo que é “normal”, seja heterossexual ou homossexual. Queer não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la. [...] Somos diferentes, quer dizer, livres de toda convenção, estranhos, estamos excluídos e nos sentimos orgulhosos disso [...] Queer não é tanto se rebelar contra a condição marginal como desfrutá-la (GAMSON, 2002, p. 151).

Considerações finais

Antes de concluir, creio que é importante pensar na qualidade dos resultados que a aplicação dessa metodologia poderá gerar. Ao fim da pesquisa, terá sido válido realizar o trabalho observando os aspectos que expliquei no decorrer do texto? Creio que sim. Em primeiro lugar, penso que somente a análise comparativa dos produtos será realmente esclarecedora e útil para pensarmos em políticas culturais necessárias para atender as demandas da comunidade. Por exemplo: se a pesquisa concluir que muitas peças teatrais, quase sempre financiadas pelo poder público, não contribuem para construir uma representação diferente da construída pelas telenovelas, esse não seria um bom indicativo para que o governo do Estado passasse a incentivar as montagens que problematizam mais a heteronormatividade e contribuem para combater os preconceitos e a homofobia? As telenovelas e as peças contribuem para construir que imagem dos gays e lésbicas? A comparação das análises de todos os produtos direciona para que tipo de representação? Em que classe social os personagens estão mais inseridos? Eles são protagonistas ou figurantes que apenas são explorados para atrair mais audiência e o riso debochado e perverso? Os produtos contemplam uma variedade de comportamentos sexuais possíveis de serem encontrados na comunidade? Essas e outras questões poderão ser, pelo menos, parcialmente respondidas. Dito isso, agora posso *desaquendar*⁶.

⁶ *Desaquendar* é ir embora. Veja o significado de outros termos em: <http://www.netgay.com.br/dicionario.asp>.

Referências

BARBALHO, Alexandre. *Políticas culturais no Brasil. Identidade e diversidade sem diferença*. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/AlexandreBarbalho.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2007.

BARBOSA, Marcos. "Avental todo sujo de ovo". In: *5º Concurso Nacional de Dramaturgia*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2006, p. 39-113.

BENEDETTI, Marcos. *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.

_____. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 55 a 81.

5º CONCURSO NACIONAL DE DRAMATURGIA. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2006.

COLLING, Leandro. *Homoerotismo nas telenovelas da Rede Globo e a cultura*. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/LeandroColling.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2007.

_____. "Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados". *Revista Gênero*, Niterói: EDUFF (no prelo).

GAMSON, Joshua. "Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema". In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria editorial, 2002, p. 141-172.

GARCÍA, David Córdoba. Teoria queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia uma politización de la sexualidad. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. *Teoria queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid. Editorial Egales, 2ª edición, 2007, p. 21-66.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MORENO, Antonio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Niterói: EdUFF, 2001.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. "Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade". *Bagoas*, Natal, v. 1, n. 1, p. 231-248, jul./dez., 2007.

PERET, Luiz Eduardo Neves. *Do armário à tela global: a representação social da homossexualidade na telenovela brasileira*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

RISÉRIO, Antonio. "Mestiçagem em questão". In: _____. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 39-68.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; RUBIM, Yuri Oliveira; VIEIRA, Mariela Pitombo. *Atores sociais, redes e políticas culturais*. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/Artigos/atoressociais_redes_e_politicasculturais_catedra2005.pdf>. Acesso em: 25 out. 2007.

SÁEZ, Javier. "El contexto sociopolítico de surgimento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault". In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. 2. ed. Madrid: Editorial Egales, 2007, p. 67-76.

SONTAG, Susan. "Notas sobre o Camp". In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LPM, 1987, p. 318-337.

SPARGO, Tamsin. *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa, 2004.