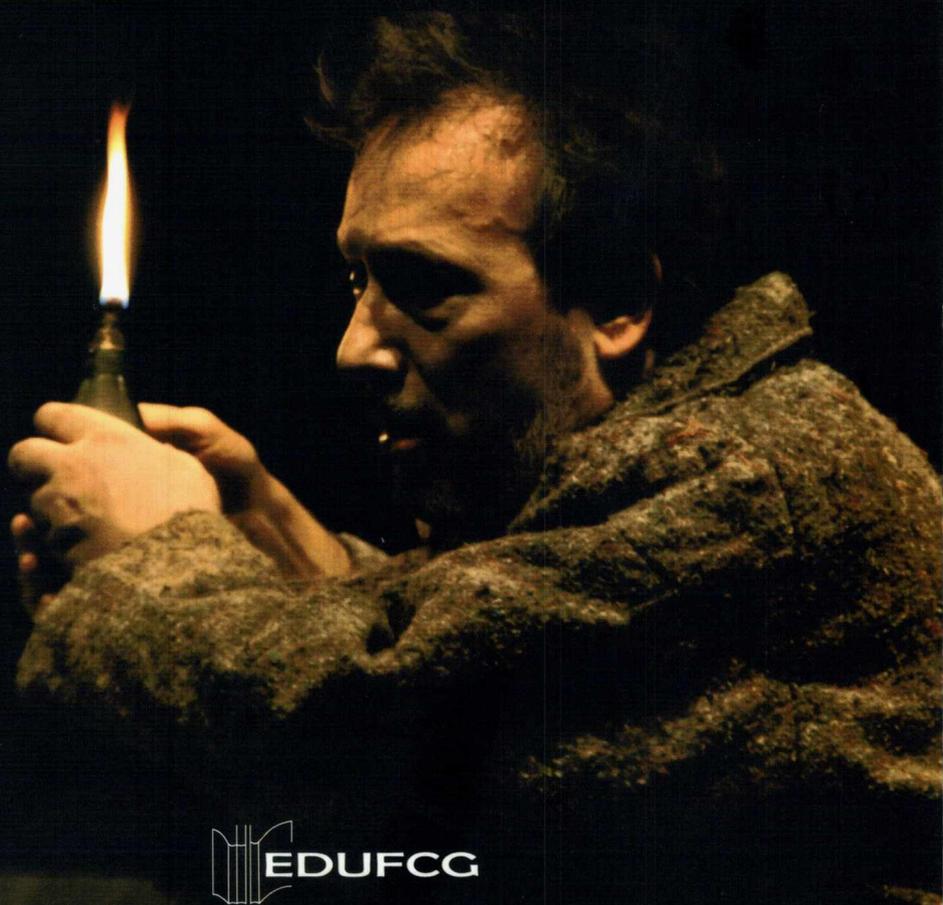


Sophia Padilha Menezes

ROMPENDO CERCAS:
Afetações Etnográficas e a Desconstrução do
Gênero a partir do Espetáculo
AGRESTE



Este livro é o resultado da minha dissertação de mestrado. Ele busca problematizar as questões de gênero a partir da experiência da pesquisadora confrontada com e no espetáculo *Agreste*. Para tal considerou-se relevante tomar como fio condutor as afetações binárias e heteronormativas proporcionadas pela experiência da pesquisadora quando esteve no papel de espectadora, permitindo-se assim, analisar a desconstrução do conceito de gênero na perspectiva queer.

Ao assistir a referida peça, a espectadora foi surpreendida pela surpresa dramática da trama, o que a fez, enquanto estudiosa do tema, perceber que a heteronormatividade não era uma abstração que operava fora, mas que a incorpora interiormente e sob a qual se via vetor de seus efeitos.

Partindo desta vivência e do encontro entre abstrações e consequências reais, desenvolvemos este trabalho que exigiu uma forma distinta de escrita que não é linear, e pretende contemplar um experimentar das questões que analisa, porém o objetivo desta empreitada não se restringe às questões queers. Ela também abrange as relações dicotômicas no interior da pesquisa, como sujeito/objeto, na qual, a participação como forma de conhecimento sinaliza que o pesquisador não está resguardado em um patamar em que a realidade social não o atinja, afete, altere, e sob os quais, em muitos casos, ele mesmo auxilia a reprodução das construções sociais que outrora denuncia. Portanto neste percurso se assume as posições de sujeito e objeto, pois a pesquisadora está inserida num contexto que, ao mesmo tempo em que se desnuda questões sociais, também se vê produtora e vetor de suas causas. O campo de pesquisa tem duas unidades temporais: uma em 2010; e outra em 2013. Ambas complementam o trabalho, no qual, se apresentam práticas sexuais organizadas hierarquicamente, direcionando a sugerir que as categorias heterossexuais e homossexuais são atributos fictícios, utilizadas por estratégias que os agentes alocam de forma a reforçarem um status social. A partir dos efeitos do objeto desta pesquisa se revelam os espaços reservados para tais ficções, que por serem constituídas para definir a verdade última dos sujeitos têm, portanto, consequências reais. Este trabalho não enfatiza as práticas sexuais, mas as questões políticas e hierárquicas que organizam as sexualidades. Para dar conta desta empreitada que desconstrói não só gênero, como a própria linguagem binária que o sedimenta, utilizamos a etnografia desenvolvida por Favret-Saada e a questão da afetação como forma de produção de conhecimento, além da antropologia da experiência e performance de Turner.

ISBN 978-858001157-9



9

788580

011579

ROMPENDO CERCAS:
AFETAÇÕES ETNOGRÁFICAS E A DESCONSTRUÇÃO DO
GÊNERO A PARTIR DO ESPETÁCULO AGRESTE

*Dedico este trabalho
a minha sobrinha Gabriela Menezes Vieira
(in memoriam)*

SOPHIA PADILHA MENEZES

**ROMPENDO CERCAS:
AFETAÇÕES ETNOGRÁFICAS E A DESCONSTRUÇÃO DO
GÊNERO A PARTIR DO ESPETÁCULO AGRESTE**



CAMPINA GRANDE-PB
2016

© dos autores e organizadores
Todos os direitos desta edição reservados à EDUFCG

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

M543r Menezes, Sophia Padilha.
Rompendo cercas: afetações etnográficas e a desconstrução do gênero a partir do espetáculo agreste / Sophia Padilha Menezes. — Campina Grande: EDUFCG, 2015.
158 f. :Il. Color.

ISBN: 978-85-8001-157-9

1. Letras. 2. Gênero. 3. Sexualidade. I. Título.

CDU 394.49

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - EDUFCG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE - UFCG

editora@ufcg.edu.br

Prof. Dr José Edílson Amorim
Reitor

Prof. Vicemário Simões
Vice-Reitor

Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves
Diretor Administrativo da Editora da UFCG

Yasmine Lima
Editoreção Eletrônica/Capa

CONSELHO EDITORIAL

Antônia Arisdélia Fonseca Matias Aguiar Feitosa (CFP)
Benedito Antônio Luciano (CEEI)
Consuelo Padilha Vilar (CCBS)
Erivaldo Moreira Barbosa (CCJS)
Janiro da Costa Rego (CTRN)
Marisa de Oliveira Apolinário (CES)
Marcelo Bezerra Grilo (CCT)
Naelza de Araújo Wanderley (CSTR)
Railene Hérica Carlos Rocha (CCTA)
Rogério Humberto Zeferino (CH)
Valéria Andrade (CDSA)

AGRADECIMENTOS

Este livro é uma versão da minha dissertação de mestrado defendida em fevereiro de 2014, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande -PPGCS/UFCG, sob o título *Entre os frios da razão e o estremecer das doçuras: a desconstrução do gênero a partir de uma experiência etnográfica no espetáculo Agreste*. No momento da escrita e considerando o esforço de escrever e discutir uma experiência no âmbito de um mestrado em ciências sociais, procurei trazer trechos de João Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* (1956), para expressar o percurso da minha pesquisa, ademais a peça também tem uma parcela de inspiração neste autor, o que permitiu a associação que se estende: neste contexto Diadorim e Riobaldo, em algum momento, são também nossos Romeu e Julieta. Em relação às referências e ao título, a banca acatou como sendo correta. Porém, feita a defesa de mestrado e tendo encaminhado a dissertação para ser apreciada e, talvez, publicada pela editora da UFCG, recebi por parte do/a parecerista anônimo/a a sugestão de repensar o título original, visando à possibilidade de trazer novos/as e curiosos/as leitores/as. Ensejo para ressaltar que a palavra *cerca* no novo título está em plural, pois não se remete somente a *cerca* da ficção (na peça *Agreste* há uma cena na qual um personagem se atreve a romper uma *cerca* física e também metafórica), uma vez que tanto *Agreste* como este trabalho rompem (em) múltiplos planos. Dito isso, agradeço a este programa que recebeu o pré-projeto desta pesquisa com abertura, sensibilidade e curiosidade, e que ao ser aprovado, acreditou na importância e seriedade que lhe são inerentes. Neste espaço fui acompanhada por professores/as, alunos/as e amigos/as, extremamente importantes para a formação de um olhar acadêmico e mais que tudo, humano, que apesar dos frios da razão não deixou de ter os alvoroços da paixão. Daí a importância de registrar e agradecer o que recebi de todos/as aqueles/as que contribuíram para a finalização desta pesquisa, cujo percurso se faz compartilhado de muitas parcerias e ousadias.

Agradecer quem orientou este trabalho não é um mero protocolo. É um atestado de ser bem aventurada! Considero-me beneficiada por uma relação de infinita fortuna que eu, particularmente, levo para a vida toda, não só como acadêmica, senão como ser humano. Antes da defesa do pré-projeto desta pesquisa não havia visto ainda uma personalidade que como tal gera pontos de emanação de curiosidade, sensibilidade e inspiração. Em suas aulas fui aprendendo mais sobre o universo em que eu estava entrando e por meio de um cenário que lhe é particular: entre autores como Malinowski, as duras letras, e saídas tragicômicas. Ou seja, uma mescla dúbia que tautologicamente foi abrindo meus poros para a antropologia de uma antropóloga que me ensinou a beleza de bailar com olhares sensíveis e ver múltiplas perspectivas, que pouco a pouco me fez perceber também como o próprio objeto da minha pesquisa. “Imagine-se o/a leitor/a” que neste terreno frutífero me foi crescendo a ideia de plantar ali a semente desse principiante trabalho, que como agora tenho a sorte de lhes apresentar os frutos desta colheita, que não se resume a este único produto senão na concretude de que se é possível fazer ciência criando valores, com laços de confiança, sinceridade e amizade, sem os quais seria impossível alçar e cumprir os voos ousados. O/a leitor/a se beneficiará ou não deste produto final, porém o processo, o meio pelo qual foi desenvolvido é pessoalmente de um prazer indescritível e a tudo isso eu devo e agradeço especialmente a minha orientadora Dra. Mércia Rejane Rangel Batista por ter me privilegiado como orientanda, por sua dedicação e generosidade e por ter me ensinado a importância e o gosto da experiência e sensibilidade na pesquisa de campo em Antropologia.

É de se imaginar que aquele/a que escreve algo quer se compreendido/a de alguma maneira, e para isso, às vezes são necessários afirmar alguns acordos com quem vai ler, e que este/a esteja disposto/a a cumprir. Este tipo de leitor/a que entra no jogo narrativo conforme combinado é aquele/a que o/a autor/a espera enquanto ideal, e neste sentido fui beneficiada e vou tecendo meu especial agradecimento à professora Dr^a Mônica Franch que teve a nobreza de se disponibilizar, sensibilizar e entender a proposta e os pactos e cumpri-los, e entrar na trama não a partir de *self*, senão a partir da

perspectiva da pesquisa, logo, se experimentou, se afetou, se analisou, e de lá foi contribuindo como leitora e acadêmica, trazendo sugestões que enriqueceram demasiadamente o trabalho, reconhecendo a proposta e os ganhos.

Do mesmo modo também agradeço ao prof^o. Dr. Ronaldo Sales e Prof^o. Dr. Gabriel Corrêa por contribuírem nas etapas desse processo com sugestões que significativamente amadureceram o trabalho e minha formação.

Agradeço aos professores Celso Gestermeier do Nascimento, Gonzalo Adrián Rojas, Jesus Izquierdo Villota, Lemuel Dourado Guerra, Luís Henrique Cunha, Marilda Menezes, Ramonildes Alves Gomes e Vanderlan Silva, além dos professores acima citados, sou grata pelo aprendizado durante as disciplinas cursadas.

Aos colegas e amigos que fiz durante o mestrado, e correndo o risco de esquecer, eu agradeço a Aldo Nunes, Alire Modesto da Silva, Cícero de Albuquerque, Francisca de Paula de Oliveira, Francisco Jomário Pereira, Geovânia Corrêa Barros, Gustavo Baez, Jardelle R. de Oliveira Santos, Josileide Carvalho de Araújo, Luiz Henrique Gamboa, Maria da Conceição B. dos Santos, Nadine Gualberto Agra, Rommel de Souza, Shana Sieber, Valdênio Meneses, Vanessa Belmiro e Virgínia Palmeira.

Agradeço a CAPES por ter financiado esta pesquisa. E à secretaria da pós-graduação que tão gentilmente nos ajuda nos difíceis processos burocráticos.

Agradeço imensamente a abertura e disponibilidade de todos/as que fazem parte da peça *Agreste* e da companhia Razões Inversas: Newton Moreno, Marcio Aurelio, Joca Andreazza, Paulo Marcello, André Lemes, Maria Carol, Renata Araújo e a fotógrafa Tati Cardoso; agradeço a participação dos/as demais colaboradores/as desta pesquisa, sem os/as quais seria impossível realizá-la.

Agradeço toda a minha família, minhas irmãs Bruna Padilha e Rebeca Padilha, meus/minha sobrinhos/a, Davi, João e Sophia, meus tios e tias, minha avó Iuvil Maria Carvalho Padilha, e primos, em especial a minha valorosa mãe que me deu a vida, Vilma Teresa Padilha, assim como os amigos e colegas que me acompanharam durante este percurso: Ana

Grettel, Anne Medeiros, Andreia Messina, Carla Rondan, Caroline Salgues, Claudina Porto, Eloi Magalhães, Fábio Pontes, Flávia Freire, Graziela Burrini, Igor Hansmuk, Isabel Brasil, Jáder Leite, Jaína Alcan, Jeane Mazzilli, Larissa Pavan, Laura Maria, Lígia Lopes, Ligia Silva, Nilzete Lima, Osvaldo Oliveira, entre outros/as que fariam desta lista infinita.

Agradeço em especial ao meu pai Arnaldo Menezes (*in memoriam*) e minha tia Nadja Gonçalves (*in memoriam*) por terem deixado de herança o gosto pelos estudos e o lugar que as artes ocuparam em suas vidas. Certamente o gosto que trago devo e muito aos dois e ao modo de consumir arte como parte da vida. Em especial a minha sobrinha Gabriela Menezes (*in memoriam*) e aos meus/as avós: Noêmia Menezes e Arlindo Menezes (*in memoriam*).

Agradeço ao universo pela conspiração dos encontros e desencontros nada ocasionais. Ter, através de caminhos não tramados chegado à UFCG e aqui ter permanecido, merece ser destacado e louvado. Trazer agora o resultado do mestrado em ciências sociais na forma de um livro diz muito do quanto tem sido frutífera a minha vida aqui. Agradeço à equipe da Editora da UFCG, que tão gentilmente me auxiliou a transformar a dissertação no livro e, é claro, ao/à parecerista anônimo/a que leu e sugeriu as modificações que tornaram o texto mais leve e comunicativo a um público mais amplo.

*“Amor vem de amor. Digo.
Em Diadorim, penso também - mas Diadorim é a minha neblina...”.*

***João Guimarães Rosa,
Seleção de trechos do Grande Sertão: Veredas.***

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	15
--------------------	----

INTRODUÇÃO	19
------------------	----

CAPÍTULO 1:

MANUAL DA AFETAÇÃO	27
1.1 EXPERIÊNCIA	27
1.2 MÉTODO	28
1.3 ESCRITA.....	51

CAPÍTULO 2:

ENTRE A ESTÉTICA E O SOCIAL: ENCONTROS E ESTRANHAMENTOS	59
---	----

CAPÍTULO 3:

DRAMA, EFEITOS E DESCONSTRUÇÕES	81
---------------------------------------	----

FECHANDO AS CORTINAS	135
----------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	147
--------------------	-----

ANEXOS

1. Jornal de divulgação do espetáculo em 2010.....	153
2. Sinopse do espetáculo em 2010	154
3. Programação do Cit-Ecum em 2013	155
4. Sinopse do espetáculo em 2013	156
5. Críticas do espetáculo no jornal de divulgação em 2013	157

APRESENTAÇÃO

Trazer para um público leitor o livro de Sophia Padilha Menezes, intitulado *Rompendo cercas: afetações etnográficas e a desconstrução do gênero a partir do espetáculo Agreste*, é algo que me dá um imenso prazer. Como se pode depreender e apesar das mudanças que foram realizadas, basicamente na forma, buscando tornar a leitura mais fluida, este é um livro que resulta do percurso da autora, durante o seu processo de formação no curso de Mestrado em Ciências Sociais realizado na Universidade Federal de Campina Grande sob a minha supervisão.

Pode ser que tais indicações disponha o/a leitor/a a imaginar um texto atravessado pela linguagem acadêmica e com todas as marcas e exigências que são mais classicamente associados a esse tipo de percurso.

Porém, e este é o papel que tomei para mim nesta apresentação, Sophia é, e mostrou-se assim desde o início, uma estudiosa de mão-cheia, pois disposta a atravessar os terrenos (minados) com a ousadia dos/as jovens, que se preocupam menos com as certezas e que buscam mais as descobertas, permitiu que a sua experiência pessoal ganhasse o peso da reflexão acadêmica, sem que nenhum dos dois lados da balança pendesse em detrimento da perda dos pesos e dos sabores contidos em cada um dos pratos. Ao contrário, é na tensão entre os dois campos que a autora se moveu e que serviu de impulso para a realização desta pesquisa.

Este livro então vai mostrar ao/à leitor/a como se pode transformar uma experiência (teatral, emocional, discursiva) em um evento capaz de mobilizar a compreensão teórica de um campo de estudos (gênero), se sustentando pelo exercício etnográfico (linha mestra da antropologia). A estrutura da escrita já nos antecipa algumas das novidades, pois se apresentar o exercício realizado a partir daquilo que se chama *Manual da Afetação*, a partir do qual a experiência, o método, a escrita, são trazidos para o/a leitor/a, que é também convidado/a a compartilhar com a autora a (im) possibilidade de se separar o vivido do refletido. A autora então, nos leva ao

campo no qual a antropologia se confronta com os desafios da experiência etnográfica, tendo por base autores/as que são fundamentais para refletir sobre limites e possibilidades da experiência humana. Aqui, especialmente, o diálogo se faz a partir da Favret-Saada, do Victor Turner, e durante o percurso se inserem os/as filósofos/as da diferença, como Jacques Derrida, Judith Butler, Michel Foucault, entre outros/as.

Ora, normalmente, quando se começa o texto pelo método, se busca garantir a cientificidade do empreendimento, de modo a fazer o/a leitor/a acreditar que as credenciais apresentadas pelo/a autor/a garantem a qualidade acadêmica do texto. Porém, o que Sophia nos traz é o desafio que ao ser experimentado impõe a certeza de não se ter automaticamente nenhuma certeza. É o que garante a ela que o encontro realizado em um teatro pode se ampliar com a incursão pelas ciências sociais, e mais especificamente, pela prática antropológica. A partir daí, vamos, enquanto leitores/as, seguir um exercício de pesquisa que nos leva a descobrir uma companhia teatral que vem realizando a encenação de uma peça – *Agreste* – onde através dos afetos, somos levados a (des)construir as concepções heteronormativas que são naturalizadas e incorporadas ao nosso olhar.

Porém, não basta fazer uma incursão através da razão, pois esta é fria, e costuma separar o vivido do refletido. A grande conquista que o texto da autora traz, é experimentar trazendo o/a leitor/a junto/a, uma forma de refletir que se constitui a partir e com a escrita. Isto é, escrever é dar forma, e a forma é uma armadura que sustenta verdades. Por isso, a experiência teatral ocupa um lugar central neste livro, pois a Arte é uma maneira de dar forma ao mundo, de produzir identidades e de levar o experiencial a um plano total. Algo que na Antropologia já vinha sugerido (embora não tenha sido desenvolvido) quando Marcel Mauss, antropólogo francês, escreve e publica o Ensaio sobre a dádiva (1925), nos levando a perceber que forma e conteúdo são inseparáveis na conformação do mundo e que a palavra e a ação são dons que não se separam. Logo, as mensagens precisam ser compreendidas sem que se faça uma separação e uma hierarquização. A não ser para efeito de exposição e de compreensão. Porém, ao fim e ao cabo, é de grande importância que se reconstitua esta totalidade. É aquilo que se passou a chamar na antropologia de fato social total.

E é o que me parece que o texto de Sophia, de modo ousado e generoso procurou realizar. Ao nos trazer sua experiência, agregando-se as experiências do autor, atores, espectadores/as e pesquisados/as, somos trazidos para dentro da peça *Agreste* e nos deparamos com o exercício da conformação de uma narrativa na qual sexo e gênero são duramente confrontados. Ao fim, e sem querer tirar o suspense que sustenta, em grande parte, o impacto do texto teatral, podemos nos ver na surpresa da autora, quando esta se pergunta: porque somos levados a acreditar que estávamos diante de um Romeu e Julieta? O que em nós, nos faz prisioneiros/as de certos nexos narrativos?

Então, sem maiores demoras, e esperando ter deixado em você, leitor/a, a vontade de se aventurar pelo livro, posso dizer que é um prazer quando em pleno ambiente acadêmico somos presenteados – como eu fui – por uma pesquisa que nos traz para dentro da vida e com uma autora que não se furta a se colocar no centro da pesquisa, sem que isso se trate de um gesto de vaidade. Ao contrário, ocupar o palco aqui é se expor e não permitir que as respostas prontas encubram os desafios postos a todos nós que estamos aqui em pleno exercício teatral, nos montando, desmontando, discursando, tentando dizer sobre nós para o/a outro/a e tentando trazer o/a outro/a até nós.

Não poderia aqui deixar de reconhecer a importância das metáforas teatrais para enunciar, desvelar e discutir *A construção social da realidade*, título clássico de Berger & Luckmann (1966), que por sua vez repercutem a teoria proposta por Goffman em *A representação do eu na vida cotidiana* (1989), parâmetros importantes que sem diretamente serem trazidos pela autora, estão presentes, unindo autores como Durkheim (1912) e Mauss (1925) a Turner (1974) e Favret-Saada (1977).

Fiquem certos/as que a leitura do livro não só lhes permitirá entrar em contato com as mais recentes e abalizadas discussões sobre gênero (um campo no qual nenhum/a pesquisador/a pode pretender uma posição de neutralidade), como também se poderá experimentar na escrita uma experiência desafiante e que lhe levará a novas perguntas.

Mércia Rejane Rangel Batista

INTRODUÇÃO

No campo das ciências sociais, as questões de gênero podem ser enfrentadas de maneira mais criativa / participativa quando se assume que todo/a pesquisador/a é igualmente afetado/a pelas mesmas. De tal modo que não existe um lugar a partir do qual se possa falar do problema sem que este se constitua efetivamente numa experiência. Por outro lado, se tem utilizado a perspectiva científica como uma forma de assegurar um afastamento que gere uma suposta objetividade, o que garantiria a verdade.

Eu vou escrever esse texto que vocês agora começam a ler disposta a não só comprar o desafio de falar sobre gênero, como também de me deixar afetar, sem temer os efeitos da *afetação* sobre o mesmo, tanto em termos teóricos como também, em alguns momentos, de forma pessoal. O que vai implicar em propor ao/à leitor/a alguns pactos. Como assim? Para que possamos ser cúmplices, vou em alguns momentos me colocar como parte de conjuntos maiores. Como também vou exercitar as possibilidades de me cindir, e então eu falarei de mim mesma, pois muito antes de começar essa viagem específica que me levou até o curso de mestrado em Ciências Sociais, assisti a um espetáculo teatral do qual experimentei uma descoberta que me afetou e que depois descobri que experiência semelhante também tinha afetado uma antropóloga décadas anteriores, no interior da França e que a fez propor essa noção/teoria - a *afetação* - como forma visceral de conhecimento. Neste sentido, a pesquisadora demanda por assumir alguns desses desafios. Como consequência lógica, já que somos pesquisadora e parte efetiva da pesquisa, se vai entrar na peça e na pesquisa, ora como sujeito, ora como objeto.

Este trabalho tem como tema a experiência da desconstrução do gênero nas artes cênicas, especificamente no teatro, observando o espetáculo

*Agreste*¹ como objeto a ser investigado. Nesse sentido é importante situarmos do que se trata o texto dessa peça. Inspirado em fatos verídicos² o autor Newton Moreno nos traz um drama de amor que ocorre em meio à seca nordestina, narrado por dois contadores de história. Além da complexidade das relações humanas ser tema central da obra teatral, observamos como algumas noções - intolerância, preconceito, amor incondicional, sexualidade - são acionadas pela peça como elementos questionadores sobre as noções vistas como “naturais” sobre sexualidade.

O objetivo geral desse texto é ter o espetáculo *Agreste* como fio condutor de *afetações* (este termo refere-se ao método utilizado e que será melhor contemplado no capítulo um, mas que antecipamos brevemente: *afetação* de acordo com Favret-Saada (2005), é um modo de experimentar e participar em que se ocupa o lugar do/a outro/a, deste modo se pode viver o afetar-me, o mobilizar-me, o modificar-me que torna possível o conhecimento, contudo, para isso o/a pesquisador/a deve tolerar viver uma espécie de ruptura naquilo que nele/a é afetado/a, maleável, modificado/a pela experiência de campo, ou aquilo que nele/a quer registrar a experiência e fazer dela um objeto da ciência) binárias e heteronormativas de acordo com a experiência vivenciada como espectadora do espetáculo *Agreste* para assim discutir com a teoria *queer* a desconstrução do gênero.

Adiantamos que esta pesquisa só se fez possível porque é fruto de um esforço coletivo, portanto ao falarmos nela utilizaremos a primeira pessoa do plural (*nós*), isso implica que em alguns momentos a pesquisadora/espectadora estará na terceira pessoa do singular (*ela*), porém quando aquela assume o campo e os dados coletados nele, a escrita passa a ser posta

1 Como dado complementar, cabe informar que a peça é produzida pela companhia Razões Inversas, que nasceu em 1990, pelo diretor Marcio Aurelio e pela primeira turma de formandos do curso de artes cênicas da UNICAMP. A companhia obteve o reconhecimento da qualidade de seu trabalho pela crítica e do público que acompanha suas criações, contando com as premiadas *Agreste*, *Anatomia Frozen*, *Senhorita Else*, *A Bilha Quebrada*, *A Arte da Comédia*, contemplando espetáculos apresentados no Brasil e no exterior. Em 2014, *Agreste* completou uma década de apresentações e a companhia aniversariou seus vinte e quatro anos de existência, tendo em seu núcleo artístico atual o diretor Marcio Aurelio e os atores Paulo Marcello e Joca Andreazza, que representam *Agreste*.

2 O autor é inspirado por relatos de uma amiga que trabalhou como profissional da saúde no agreste pernambucano, ocasião em que se depara com histórias que revelam, entre outras coisas, o “desconhecimento” do corpo naquela região.

pela primeira pessoa do singular (*eu*). Dito de outro modo, a pesquisa fala pela pesquisadora/espectadora, ao passo que no campo de pesquisa quem assume a fala é a própria pesquisadora que a coloca enquanto alguém que experimentou ser espectadora como próprio objeto de estudo, no entanto não se resume a este único objeto. Neste trabalho também elaboramos uma forma de escrever que tem a pretensão de incorporar as unidades temporais de alguns aspectos e intensidades distintas naquilo que abrange nosso objeto e seus efeitos, esta escolha será compreendida no tópico: escrita.

O primeiro capítulo aborda a experiência ao assistir o espetáculo *Agreste*, encenado em um teatro que preferimos não identificar, na cidade de Natal/RN, local em que a espectadora - que forma a pessoa que também desenvolveu esta pesquisa - se surpreende, pois se vê envolvida em uma história de amor numa narrativa clássica: um homem, uma mulher, um sentimento – amor – e as dificuldades trazidas pelo mundo. Porém, a morte de um dos personagens traz à luz o órgão sexual deste corpo, e diante da discordância este fato emudece o teatro e muda definitivamente o rumo da história.

A partir das *afetações* desta vivência com a peça e o público, desenvolvemos este trabalho que exigiu uma escolha metodológica, sob a qual utilizamos o método de *ser afetada* elaborado por Favret-Saada (1977), em que se estabelece o participar como vetor de conhecimento, assim como a antropologia da experiência e *performance* de Turner (1985). Ao mesmo tempo, não nos furtamos em realizar as observações, a coleta de dados e anotações clássicas de um caderno de campo³. Aqui também se estabelece uma negociação na forma da escrita⁴, que objetiva guiar o/a leitor/a a per-

3 A parte da pesquisa que consistiu em observação realizou-se durante o campo em 2013, no teatro Cit-Ecum, quando *Agreste* esteve em uma temporada na cidade de São Paulo. Na ocasião, foram feitas entrevistas presenciais com a equipe Razões Inversas (atores, diretor, autor e sonoplasta); Também aplicamos um pequeno questionário com os/as espectadores/as, coletando dados socioeconômicos e e-mails para marcar entrevistas pós-espetáculo. Apenas uma entrevista foi feita presencialmente, as demais foram respondidas via correio eletrônico. Esta metodologia teve como finalidade absorver os efeitos da peça e a partir disso discutir as questões sobre gênero. Dito de modo mais claro, procuramos perceber se a peça geraria os mesmos efeitos – *afetaria* – os espectadores como me afetou ao assistir em Natal. Para tal, procuramos perguntar aos que ali estavam se sabiam do enredo da peça, e se aceitariam conversar após a apresentação, visando subsidiar a pesquisa que estávamos realizando.

4 Negociação no sentido de trilhar caminhos não muito usuais, porém, que nos pareceram fundamentais para se atingir os nossos objetivos.

ceber a integração linear do texto da peça, que posto como fio condutor de *afetações*, este atrai para si a não linearidade da experiência, dos dados e dos percursos no decorrer de toda pesquisa, desta forma pretende-se valorizar a realidade social e as desconstruções das sexualidades propostas pelo drama estético e pelo campo em si.

No capítulo dois se utiliza a primeira fase do *rito de passagem* de Van Gennep (2011), apropriada por Turner (1974), para expor a *preliminarietà*⁵ do espetáculo *Agreste*, aí se acessam os percursos iniciais, as questões sociais que inspiraram o autor a criar o texto, e a partir de sua existência, a produção de efeitos no encontro com diretor, patrocinadores/as, atores, espectadores/as e pesquisadora. Esse conjunto de elementos, o texto artístico da peça e as questões sociais do contexto, mostram o drama estético como espelho do drama social (TURNER, 1985) e sob o qual, nas questões sociais apresentadas, revelam que abordar as sexualidades não hegemônicas ainda é uma tarefa desafiante. Para respeitar o tempo da *liminariedade*⁶ e *reincorporação*⁷ da peça, contempladas no capítulo três, decidimos que todos os efeitos não seriam esgotados nesse capítulo dois, considerando somente aqueles que formaram um estopim inicial de ações provenientes do contato com *Agreste* e mesmo do contágio (equivalente aqui à ideia de *afetação*) com o tema que ele aborda: a sexualidade, ponto primordial que o germinou. Desta forma, aqui também é possível verificar como as *afetações* emergiram no contexto social da espectadora em 2010, como também as primeiras observações no campo em 2013.

A revelação da surpresa dramática começa a ser tecida no terceiro e último capítulo: uma ruptura pública provoca crises e questionamentos que não estão restritos à ficção. “Algo” provoca a derrocada das máscaras

5 A *preliminarietà* do *Agreste* recorta o momento da peça em que ainda existe uma condição estável ou recorrente legitimada culturalmente (TURNER, 1974), conforme metodologia indicada no capítulo um.

6 A *liminarietà* é uma fase transitória e intermediária em que o sujeito ou grupo possuem características ambíguas e próprias de alguém que ocupa um lugar entre um estado e outro e sob o qual não se encaixa na rede de classificações (Idem, 1974).

7 A terceira fase, a *pós-liminar* ou a *reincorporação* de Van Gennep, conforme explica Turner (1974) é o momento em que é consumada a passagem para uma estrutura que dita normas e padrões e incumbem os sujeitos a uma posição social.

sociais, a *liminariedade* extravasa o palco provocando efeitos em alguns/as espectadores/as, explicitados neste tópico. As impressões do público e da companhia Razões Inversas apresentam dados que nos remetem aos elementos cênicos da peça e seus efeitos. A partir daí a trama começa a se dissolver: em suas fissuras são diluídas as fases do drama e questões do corpo, gênero e sexualidade de teóricos *queers* e daqueles que foram apropriados pela referida teoria, como Foucault, Scott, Butler, Laqueur, entre outros/as.

O terceiro capítulo é ocupado pela *liminaridade* em que a espectadora (que é a própria pesquisadora), em 2010, foi *afetada* pela passagem da peça, cuja proposta aparentemente a ser exclusiva do espetáculo não se sustenta, manifestando-se também na espectadora-pesquisadora e a colocando em seu próprio *limiar*, e sob o qual se percebe heteronormativa e binária. Entre uma fase e outra, os efeitos e as desconstruções do *Agreste* são revelados, explicita-se também a forma como a pesquisadora *afetada* vai completando o suspense com suas referências dicotômicas: masculino/feminino, mulher/homem, heterossexual/homossexual. Nessa descrição analisamos o deslocamento que o espetáculo proporciona ao colocar termos linguísticos como captador de pressupostos, uma espécie de “cabide” que operam sugestões, porém na medida em que se revela o golpe dramático, essas suposições desmontam os referentes universais da linguagem heteronormativa e falocêntrica.

Do início ao fim, este livro assume lacunas, e aos poucos vai trazendo elementos dos/as próprios/as colaboradores/as⁸ para que as ambiguidades sejam preenchidas por eles/as mesmos/as, e por esse motivo, o/a leitor/a irá presenciar significativas citações diretas, fundamentais para o que se propõe. No entanto, as considerações finais se ocupam em organizar a proposta, sintetizar as questões, apresentar transgressões e regressões da problemática da peça e seus efeitos, provocando outros pontos de reflexão, como a limitação linguística sob os quais operamos nossas interpretações, ou mesmo agenciamos silenciar ou organizar nosso silêncio como seres pensantes e cúmplices da necessidade de significar, nomear, enquadrar,

8 Denominamos colaboradores/as as pessoas que foram entrevistadas e que contribuíram para que este trabalho seja feito, desta forma também são sujeitos da pesquisa.

diante das angústias que as ambiguidades apresentam e simultaneamente denunciam a dificuldade de lidar com elas.

O que enseja parafrasear Turner (1985) quando este diz que somos animais mascarados de homens sob o preço do que o termo “civilização” impõe, acrescentamos como ferramenta organizacional deste termo a própria linguagem binária que produz um centro e uma margem, e sob os quais se estabelecem uma presença em detrimento de uma ausência, no entanto, como diz Derrida (2001) não se pode separar o remédio do veneno. E neste finalizar, pretendemos integralizar o/a pesquisador/a, como sujeito, e também objeto daquilo que aponta e analisa, assim também como vetor daquilo que pesquisa e denuncia, pois não estão separados/as de seu meio, mas se agenciam nele. Este produto pode ser lido tanto na tentativa de questionar a linguagem binária, como também a própria denúncia de estar-se nela, e neste mesmo raciocínio, podemos arriscar substituir o termo “linguagem binária” pelo termo “heteronormatividade”.

CAPÍTULO I

CAPÍTULO 1: EXPERIÊNCIA, MÉTODO E ESCRITA

1.1 – EXPERIÊNCIA

Na cidade de Natal ocorreu o Festival Agosto de Teatro, com certo atraso, pois estávamos no mês de outubro do ano de 2010, neste momento esta espectadora estava mergulhada em leituras *queer* (termo melhor discutido no capítulo três, mas que antecipamos brevemente: pressupõe um conjunto de teóricos/as que objetivam descentralizar a sexualidade hegemonicamente aceita na sociedade contemporânea), ocasião em que esta recebeu um convite desprezioso para assistir um teatro do qual se desconhecia por completo⁹. Minutos antes da apresentação se pode ler a sinopse:

Um casal de lavradores simples que no meio da seca descobre o amor e foge. Presentem que ‘algo’ de perigoso paira sobre seu amor. *Agreste* é um expressivo manifesto poético, uma fábula sobre ignorância, preconceito e amor incondicional (CIA. RAZÕES INVERSAS, 2010, p. 2).

Agreste iniciou e não havia muitas informações, nem tempo para imaginar ou analisar o que se passaria, em meio às cenas de dois atores narrando e sendo personagens ao mesmo tempo, ela se deparou com sensações e inquietações que levaram a perceber-se como binária e heteronormativa, a confirmar que o desconforto indicaria um compartilhamento de valores e visões que de outro modo, provavelmente, tenderia a rejeitar como sendo adequados para aplicar-se na vida social.

⁹ Alguns trechos deste capítulo foram ensaiados nos artigos “Etnografar - uma etnografia das afetações no espetáculo teatral *Agreste*” e “Afetações em campo: *Agreste* e o desafio da experiência etnográfica” ambos de autoria de Menezes e Batista (2013; 2014).

Nas ausências de representações dicotômicas e sexistas seu chão estruturado pelas referências feminino/masculino, mulher/homem, heterossexual/homossexual, entre outras, dissolvia-se. A espectadora acostumada/condicionada pelos padrões estruturais dessas polaridades pré-viu que as referências binárias e heteronormativas estariam ali, bem definidas, como acontece na maioria, senão, em muitas das representações artísticas.

O ano de 2013 marca o processo de maturação e a elaboração desta etnografia das *afetações* com base nas experiências dessa espectadora em 2010, que agora cede o lugar ou forma a pesquisadora que opera conforme metodologia indicada no próximo tópico. Entre arte e ciência propõe-se um encontro oportuno para explorar as potencialidades do conhecimento provenientes deste conjunto.

Conforme a experiência, *Agreste* é o resultado de um trabalho coletivo que efetiva uma *performance* e oferece uma situação em que somos deslocados/as do campo das certezas, portanto estética cultural, teoria e drama social caminham, de alguma maneira juntos. Desta forma, temos como proposta compreender as intensidades que envolvem partes do texto *performativo*, analisando aqui algumas fases, como o romance “ideal” normalizante; a descoberta da sexualidade “desviante”; por último, o fim trágico da trama. Este agrupamento de problematizações é parte de um exercício que nos proporciona olhar a estética e ver no experimento a questão social.

1.2 – MÉTODO

Este trabalho foi desenvolvido em um Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e teve como desafio metodológico a apropriação de um viés antropológico. Faremos uma abordagem desta disciplina até seu contexto atual com a finalidade de apresentar nosso método de pesquisa.

Até o final do século XIX, informações diversas sobre as pessoas e suas culturas eram coletadas em locais distintos, por missionários, viajantes e administradores. Após esse período, pesquisadores/as como Frans Boas, Margaret Mead, Bronislaw Malinowski e Evans-Pritchard definem “com

sucesso a norma do *scholar* treinado na universidade” (CLIFFORD, 1998, p. 23). Diversas técnicas são fundadas por Malinowski, como a coleta de dados, o trabalho de campo, o método da observação participante e uma escrita própria da antropologia: a etnografia. A autoridade para representar outras culturas e suas vozes surgem no contexto da criação dessa área científica e suas normas.

Desta forma, a antropologia tornou-se dominante no campo, porém a partir dos anos 1950, 60 e 70 começa a ser questionada e emergem dúvidas como, levando em conta as relações de poder no âmbito da pesquisa e escrita, a observação etnográfica pode ser portadora de conhecimento científico sobre o/a “outro/a”? De acordo com Clifford (1998), apesar do caráter soberano do método científico e seu respaldo ético, ainda assim não é possível garantir a verdade sobre o/a “outro/a”.

Instaura-se uma “crise de *consciência* na antropologia em relação a seu *status* liberal no contexto da ordem imperialista”, ocasião em que o Ocidente deixa de ser o único “provedor de conhecimento antropológico sobre o outro” (Idem, 1998, p. 18,19), e torna-se alvo de questionamentos, principalmente dos teóricos, como Heidegger, Wittgenstein, Gramsci, Sartre, Foucault, Derrida e Bakhtin. Refletindo e preocupados com a representação do/a “outro/a” no discurso etnográfico, estes se perguntam: “não será toda essa empreitada apenas uma dominação exercida por outros meios: ‘hegemonia’, ‘monólogo’, ‘orientalismo’? ‘Quem somos nós para falar em nome deles?’” (GEERTZ, 2001, p. 92).

Essa forma de falar sobre “eles/as” compreende uma escrita etnográfica que por meio do discurso legítimo/etnográfico, via correlato, reorganizará a seu modo o discurso e despossuirá o discurso do/a outro/a sob o qual ele/a fala (CLIFFORD, 1998). Ademais há também outro elemento presente entre o/a pesquisador/a e seu objeto, é aquilo que Goffman (1999) chama de encenação *e/ou performance*, e sob os quais limitam a representação do/a “outro/a”. Todavia, nós poderíamos perguntar: em um contexto de mundo globalizado quem é esse “outro/a”? Será que existe aquele “homem puro e intocado”? E mesmo se algum dia existiu verificam-se que já não existe mais, ou seja, será que o objeto da antropologia começa a desaparecer?

A palavra crise, para Oliveira (2004), é um termo desgastado e com pouca finalidade prática, demasiadamente usada pelos profissionais para buscar problemas exteriores à disciplina, e sob os quais, as autorrepresentações permanecem intocadas. Desta forma o autor sugere substituir o termo crise por “mal estar”, o que para ele permite outro tipo de abordagem, como: compreender que as ameaças vêm de dentro e não de fora. “Uma ameaça interior, de um temor difuso de que alguns comportamentos venham a romper com o consenso estabelecido e conduzam a uma quebra de unidade na disciplina” (Idem, 2004, p. 10). Com esse novo olhar é possível ver uma crítica interna, na qual um *habitus* da disciplina cristaliza e estabelece verdades operacionais, cuja violação incomoda e frustra. É uma herança de técnicas - as “teorias nativas” - que são severamente invioladas mesmo no momento em que essa ciência não tem como objeto os povos “primitivos” tornando-se uma ciência que também estuda o “homem na pluralidade de suas manifestações” (Idem, 2004, p. 10).

De acordo com o autor, essas transformações requerem diálogos interdisciplinares, ao passo que em alguns rituais acadêmicos certa nostalgia no cenário brasileiro faz com que todo objeto nas mãos de antropólogos/as “se tornam imediatamente ‘nativos’ independentemente de sua condição social, horizonte e ideologia”. Acionando contribuições teóricas de outras áreas, a proposta que se instaura com o interacionismo simbólico, a análise dos discursos e o interpretativismo norteamericano não é a questão de ter novos objetos, ao invés disso, propõe-se reelaborar métodos e objetivos operando uma “transformação qualitativa da herança clássica” (Idem, 2004, p. 10).

Oliveira (2004) ao refletir o encontro colonial mostra como naquele contexto era possível objetivar o/a “outro/a”. “O nativo é um puro informante”, o pesquisador, por sua vez, é aquele que “exerce a observação e análise, como se estivesse no mais perfeito dos laboratórios”. Um artificial cenário é implantado e nele se objetiva o/a outro/a e o *self*, assim se estabelece uma intimidade unilateral e provisória devido ao poder colonial, neste sentido uma produção de conhecimento dessa relação unilateral é instaurada, isto é, a neutralidade científica passa a funcionar como um artifício político que naturaliza a relação de dominação entre os pares colonizadores/

as e colonizados/as. Uma direção contrária a essas “verdades operacionais” redutoras e normalizantes é o caminho que o autor oferece como solução (Idem, 2004, p. 14-17).

É desta forma que o objeto de estudo desta pesquisa encontra-se atravessado por essas transformações na antropologia, e neste contexto vamos apresentar os caminhos metodológicos seguidos. A palavra caminhos está no plural porque nesse exercício etnográfico necessariamente não há uma única base e sim convergências de métodos. Um deles é o método de Jeane Favret-Saada (2005) que contempla um modo de participar *afetando-se* e não está relacionado com a observação participante e nem com a participação observante.

Na tentativa de explicar o que venha a ser isso, propõe-se responder como a referida autora sentiu a necessidade de usar/criar tal método. Tendo como objeto a feitiçaria, ela principia uma pesquisa sobre a literatura etnográfica temática, e descobre as limitações tanto dos/as folcloristas europeus, etnólogos/as franceses/as, como dos antropólogos/as anglo-saxões/ãs. Mais uma vez a palavra nativa, sob a autoridade do/a pesquisador/a é posta em dúvida, os métodos da observação participante e participação observante são criticados pela autora, e sob os quais se adjetiva como oxímoro, uma vez que só se pode fazer uma delas em cada campo, isto é, ou você participa e não observa, ou observa e não participa.

Aproveitamos para informar que deste modo se estabelece, nesta pesquisa, que em 2010, a pesquisadora participou, e em 2013, observou, e como se vê ao longo do texto também foi objeto de observação, uma vez que a pesquisadora observa a espectadora, sendo esta a mesma pessoa que aquela e que também vos escreve, porém esta é transformada pela *afetação*, logo não pode ser mais a mesma, e como efeito, agora é a pesquisadora que vai analisar a experiência na qual esteve também imersa. Salientamos que a pesquisadora em campo passa também a ser objeto de observação dos/as próprios/as espectadores/as, estabelecendo assim uma relação recíproca.

Voltando para Favret-Saada, esta afirma que a observação participante é uma terminologia retórica utilizada para desqualificar a palavra nativa e promover a do/a etnógrafo/a (FAVRET-SAADA, 2005). O levan-

tamento dessa literatura anglo-saxã apontava outro erro empírico quando negava a existência de uma feitiçaria rural na Europa atual, o que com seu trabalho vai provar total incoerência, pois tanto existia que a própria etnógrafa pôde estar dentro dela: em 1968, no Bocage, na França.

Esse erro, conforme a autora denunciava mais uma tentativa de uma “Grande Divisão” condicionada em uma relação de forças que enquadra o/a “outro/a” enquanto alguém que se perdeu em um comportamento ultrapassado. Portanto, feitiçaria só poderia existir nos lugares compreendidos como exteriores a Europa. No mais, eram considerados somente como resquícios. Pressupõe-se sempre que é uma operação não racional, instalando um jogo divisionista entre “eles/as” e “nós” que protege o/a etnólogo/a “contra qualquer contaminação pelo seu objeto” (Idem, 2005).

Contudo, salientamos que se nesta pesquisa, em algum momento é possível reconhecer um jogo divisionista e de fato é provável que ocorra, por outro lado, este também será desconstruído ou ao menos é a tentativa que suporta a trajetória da pesquisa e escrita¹⁰, na medida em que, neste percurso, a relação sujeito-objeto oferece um fluxo de recíprocos pertencimentos, pois ora a pesquisadora se vê como objeto, ora como sujeito, sobretudo ao que se refere aos efeitos da heteronormatividade, em que a espectadora num caminho intermediário e de *liminaridade* forma a pesquisadora, que pela vivência, se conscientiza de operar nas bases do sistema que ela própria denuncia, e desta experiência emergem elementos bons para (se) pensar.

Outra questão importante é que ao desenvolver seu método e com sua experiência em campo, Favret-Saada aponta críticas à antropologia, primeiro quando esta ciência acantona a experiência humana como uma forma de entendimento “no estudo dos aspectos intelectuais”, deste modo ela também anuncia a urgência de acionar a “velha sensibilidade”. Somado a isso, esta autora apresenta a problemática de que o afeto para a antropologia é ignorado na experiência humana pelo fato de seus/as membros demonstrarem que “os afetos são meros produtos de uma construção cultural, e que não têm nenhuma consistência fora dessa construção” (Idem, 2005,

10 Indicamos que neste caso, a experiência é também a escrita, no sentido que se busca experimentar como compartilhar uma experiência, e por outro lado, escrever é criar um modo de ser/estar.

p. 155). O que nos interessa, restringindo-se a esses três parágrafos, não é demonstrar o desdobramento deste método que será apresentado em todo este tópico, mas indicar questões que sustentam ou explicitam as escolhas deste trabalho, assim como enseja questionar: em que lugar os/as membros desta ciência vivem? Fora da construção social e ilesos dos produtos sociais construídos? E sob os quais, em muito, são eles/as (ou nós) próprios/as responsáveis pela retroalimentação e produtividade da construção social.

Neste sentido estamos pesquisando algo construído socialmente, que é a heteronormatividade, mas por outro lado conscientizamos-nos de ser produto de efeito dela, pois não percorremos espaços onde estamos protegidos pela “ameaça” da construção social, no entanto, se passarmos a decidir que perceber as construções sociais por si só se estabelece o seu próprio descartar da questão social, pensamos que essa problemática não se encerra em uma simples irrelevância, como indica a citação acima que aborda a falta de consistência em considerar o afeto. Parece-nos preciso e arriscamos insistir um pouco mais e refletir: como agenciamos as relações com estes produtos provenientes da construção social em que nós mesmos/as, enquanto pesquisadores/as, produzimos, denunciemos, e ao mesmo tempo somos também produtos e vetores de seus efeitos? Porém ao analisarmos a descartamos, enquanto alguém que está numa posição aparentemente superior e privilegiada, atestando um discurso em que se pressupõe estar fora e ileso das construções sociais.

Será que realmente estaríamos em algum lugar em que o afeto não está? Em que a heteronormatividade não está? Em que as construções sociais não estão? Talvez, com algumas variações, em sociedades que ainda não tiveram contato com as “sociedades complexas”, se ainda for possível, poderíamos ver um choque de construções sociais, a do/a etnógrafo/a e a do/a “outro/a”, ainda assim, informados/as por uma lógica divisionista. Porém estando a pesquisadora nesta “sociedade complexa”, desta forma esta pesquisa escolhe não descartar os produtos culturalmente construídos, ou colocar-se na posição de estar imune a eles, mas conscientizar de que se analisa a heteronormatividade mesmo estando imposta e “inserida” em sua regulação e sendo objeto e vetor de efeito, sendo estas últimas, os motivos significativos pelos quais impulsionam este trabalho.

Porém, devemos voltar a tecer as explicações sobre o método de Favret-Saada: imerso em jogos de poder, o trabalho de campo com os/as camponeses/as do Bocage começa sob a égide do mutismo. O jogo da “Grande Divisão” não estava disponível para ela, isto é, as informações no campo somente começam a apontar quando compreendem que autora havia sido “pega” pela feitiçaria. Não havia outro modo de falarem com a etnógrafa senão pela via da experimentação.

Portanto, ao se afetar pelos efeitos reais da feitiçaria possibilita sua atuação no campo enquanto alguém que vive a feitiçaria, diferentemente da posição de um/a etnógrafo/a que observa, pois de outro modo não lhe dariam informações, uma vez que exigiam dela um vivenciar fora dos parâmetros científicos até então definidos. Sem muita clareza e intenção a autora é levada a fazer o uso de sua participação como “um instrumento de conhecimento” (Idem, 2005, p. 157).

O que nesta pesquisa também ocorre quando se cumpre o papel da espectadora, pois esta foi surpreendida pela experiência e *afetação*, que no exato momento, não havia sido movida por um planejamento, nem por escolhas racionais, assim como também não se deu conta dos desdobramentos desta experiência, e por isso mesmo afetar-se se tornou possível, uma vez que, não nos parece ser um método em que se planeja, porém ocorre pela própria falta de intenções, acrescida de uma disposição própria de quem se encontra aberta para vivências, ou seja, estar completamente inserida no papel de espectadora, que neste caso, a experiência ensejou abordar assuntos latentes no percurso de questões sociais que formavam o foco de atenção e escolha temática de estudo, e sob a qual, a pesquisadora, estava imersa: questões *queers*.

Favret-Saada, prevendo certas compreensões incoerentes, esclarece que esse vetor de cognição não tem nenhuma semelhança com um conhecimento por empatia, sendo que este termo supõe distância. É algo como imaginar estar no lugar do/a outro/a, porém, não é isso que implica seu método, pois ela estava exatamente no lugar do/a outro/a. A referida autora não podia imaginar sensações do/a outro/a porque simplesmente vivia as sensações no lugar do/a nativo/a, ou seja, é alguém que ocupa um lugar na

feitiçaria. Ela afirma: “é preciso aceitar ocupá-lo, em vez de imaginar-se lá”. É preciso ocupar o lugar das intensidades, dos afetos, que nem sempre são significáveis, são elementos a serem experimentados, “é a única maneira de aproximá-los” (Idem, 2005, p. 159).

Deste modo, aproveitamos a argumentação e apropriamo-nos da concepção indicando claramente que a posição da pesquisadora neste trabalho é também a posição de alguém que ocupa o lugar da espectadora, uma vez que sendo o sujeito que tece os fios da ciência enquanto tendo posse do pretense termo “cientista social” também não está isento/a dos efeitos de uma realidade social.

Contudo voltemos à argumentação da autora, para ela, comunhão afetiva e empatia podem ter a mesma tradução porque estão relacionadas com a “instantaneidade da comunicação na fusão com o/a outro/a”, é na identificação com ele/a que se proporciona conhecer os afetos do/a outro/a. Portanto, o que se quer dizer é que a empatia *está fora* desse participar, uma vez que ocupar o lugar do/a outro/a ao participar é poder viver o afetar-me, o mobilizar-me, o modificar-me. Esse afetar, conforme a autora, possibilita a produção de conhecimento, pois “abre uma comunicação específica com os nativos: uma comunicação sempre involuntária e desprovida de intencionalidade, e que pode ser verbal ou não” (Idem, 2005, p. 159). O que está associado a esse não verbal são as intensidades compartilhadas dessas experiências que escapam das formas comunicacionais, na argumentação de seu método, Favret-Saada salienta que:

Aceitar ser afetado, isso não implica identificar-se com o nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo. Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer [...] se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível (FAVRET-SAADA, 2005, p. 160).

A autora desdobra quatro traços distintos: a etnografia enquanto meio de comunicação voluntária e intencional, cuja finalidade se reporta às representações é uma forma pobre e “imprópria para fornecer informações sobre aspectos não verbais e involuntários da experiência humana”; o/a pes-

quisador/a precisa tolerar e se dispor a viver naquilo que nele/a é afetado/a, maleável, modificado/a, uma espécie de ruptura ocasionada pela experiência no campo ocorre para que se possa registrar a vivência e fazer dela um objeto da ciência; o tempo é uma unidade elementar, pois o conhecimento requer um amadurecimento, uma vez que quando afetados/as não podemos narrar de modo compreensível, “o tempo de análise virá mais tarde”; por último, todos esses elementos e a densidade do material recolhido, que é particular desse método, direcionam para que as certezas científicas estabelecidas sejam quebradas (Idem, 2005, p. 160).

A exposição da experiência daquela espectadora *afetada* por *Agreste*, em 2010, não pode ser considerado algo egocêntrico e narcisista, ao contrário, é uma escolha metodológica que proporciona certo desconforto. Tal empreitada se apresenta como um risco porque apesar da imersão dessa espectadora em teóricos/as como Foucault, Derrida e Butler¹¹, essa vivência faz de seu próprio conhecimento sobre certos conceitos desfazerem-se, denunciando uma espectadora heteronormativa e binária. Contudo, conforme a autora: “se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível” (Idem, 2005, p. 160).

O aceite de um convite para conferir uma ocasional peça de teatro foi de fato uma aventura pessoal que no calor dos acontecimentos foi impossível relatar de modo analítico, porém como indica nosso método, o conhecimento necessita de um tempo de maturação, pois no momento da *afetação* não é possível descrever de modo inteligível. Contudo, quando esta pesquisa se efetivou já havia se passado três anos, tempo suficiente de estudo e análises da vivência, tanto como espectadora e pesquisadora, o que nos proporcionou questões e possibilitou ter essa experiência como um objeto da ciência.

Como se pode ver, são sobre essas condições e indicações que escolhemos usar a participação como vetor de conhecimento, no entanto, como temos dois campos, um em 2010 e outro em 2013, um método não recusou outro¹², logo, alguns meios também fizeram parte da complementação da pesquisa, como a observação, coleta de dados, entrevistas e questionários.

11 As concepções desses/as teóricos/as podem ser conferidas no capítulo três.

12 Consideramos os esforços, avanços e importância dos demais métodos utilizados na antropologia, assim como as influências acadêmicas e epistemológicas que os motivaram, porém o objeto desta pesquisa e contextos temporais exigem uma congruência de métodos.

Embora o tema da pesquisa não seja feitiçaria, um assunto que para Favret-Saada (2005) foi por muito tempo representado/a por outros/as, constatando certo silêncio dessas vozes, ressaltando que na fala, nos discursos e nas enunciações estão imbuídos de relações de força, interpelações, *performances* e encenações, no qual o/a etnógrafo/a é aquele que define como rearranjar as narrativas, desta forma, poderíamos perguntar se esse silêncio não estaria numa relação de igualdade quando nos referimos às questões sobre gênero e às sexualidades “desviantes” que esta pesquisa aborda?

Sendo assim, nesta experiência se assumiu o lugar do qual se ocupou a espectadora, pois de outro modo estariam imersas as relações de forças que comprometeriam de alguma forma a voz do/a “outro/a”. No entanto, estando a pesquisa num processo de construção e desconstrução, pretende-se *mais levantar questões que responder perguntas*. Propôs-se fazer um analítico exercício de olhar para a espectadora como o próprio objeto de estudo, como alguém que habitou esse lugar e que experimentou intensamente. Contudo, após três anos a etnógrafa analisa criteriosamente como a experiência fez com que ela (a espectadora) se *afetasse* pela heteronormatividade, e deste modo, explicar sob o prisma da *desconstrução* os conceitos sobre gênero e sexualidade, além de analisar os efeitos nos demais sujeitos da pesquisa.

Para continuar a abordagem das questões teóricas e metodológicas desta pesquisa é preciso contemplar a temática da antropologia da experiência e *performance*, e neste caso, é necessário resgatar brevemente o percurso de quem as fundou. Conforme relato de sua esposa, Edith Turner (TURNER, 1985), após a Segunda Guerra Mundial, na Grã-Bretanha, Victor Turner, ocupando uma função humilde no exército, percebe o gosto pela interação social. Obtendo leituras antropológicas ele decide ser um antropólogo, e segue em busca deste objetivo. Em um determinado momento Max Gluckman¹³ o convida a partir para os povos Ndembu do noroeste da Zâmbia, local rico em rituais. Turner, apaixonado por simbolismo, interessado por acontecimentos da vida e no desenrolar dos processos diários fica satisfeito com a proposta. Na época deste convite, a antropologia social

13 Max Gluckman foi professor de antropologia social na Universidade de Manchester, nesta ocasião ele estava em busca de bons/as alunos/as de pós-graduação para formar seu novo departamento de pesquisa.

britânica era fortemente influenciada pela perspectiva de se estudar a estrutura social sob a égide de A.R. Radcliffe-Brown e a corrente funcionalista, logo, concebiam os rituais como uma espécie de cola social, e sob a qual, em última instância, tudo era refletido como padrões estruturais.

Turner começa a questionar se os extraordinários fenômenos vivenciados nos rituais Ndembu poderiam ser meramente uma expressão da estrutura social, desta forma ele percebe essas concepções como inadequadas ou insuficientes. Estes são alguns conflitos que surgiram no percurso deste autor. Entre estruturalismo, funcionalismo e processualismo, Turner também foi influenciado, ou mesmo afetado, pelo mundo do teatro, assim como o mundo dramático, uma vez que sua mãe, Violet Witter, era atriz e “uma das fundadoras do Teatro Nacional Escocês nos anos de 1920” (DAWSEY, 2005, p. 164). Turner (1985), deste modo, começa a amadurecer a concepção de que a vida social funcionava como um jogo. No entanto, e trazendo para o coração da antropologia as condições de produção da mesma, este se vê diante da condição que Max Gluckman havia estabelecido: antes de estudar rituais, Turner deveria entender a organização social dos povos de Ndembu.

Entre os conflitos, limitações e influências já descritas, Turner (1985) desenvolve sua dissertação analisando as *rupturas, crises, reparações e reintegrações* de um determinado *drama social*, e sob o qual, se percebe que são por esses mesmos meios que os povos Ndembu organizam os valores sociais locais. De acordo com Edith Turner (Idem, 1985), Gluckman o aprova e Turner reconhecido parte para estudar processos e símbolos rituais, momento em que este percebe como as linguagens das coisas, das relações e dos padrões não podiam ser completamente traduzidas por palavras. Logo, o autor desenvolve ferramentas que pretendem dar conta desta esfera simbólica.

No momento em que este autor escreve “Chihamba, o Espírito Branco: um drama ritual do Ndembu” (Idem, 1985), Turner assume incorporar um método de análise de Durkheim via Radcliffe-Brown, que considerava as funções sociais de Chihamba com referência à forma estrutural da sociedade Ndembu, porém, ele confessa que este método não o permitiu lidar com as complexidades que caracterizavam os processos sociais reais.

Neste ínterim, Turner aborda *performance* e pesquisas sobre o cérebro, a neurobiologia. Chihamba, de acordo com o relato de sua esposa, passa a ser a expressão local de um problema humano universal, uma espécie de expressão manifestada ao lado direito do cérebro que por ser rebelde também é intencionalmente difícil de conceituar.

Este texto não foi recebido como algo positivo, mas como uma ousadia em que Turner era visto como alguém que estava pisando em terrenos desconhecidos e perigosos, percepções que trouxeram estranhamentos para área e mesmo Gluckman apresentou nervosismo sobre a iniciativa de Turner. Todo este relato pode ser encontrado no prólogo do livro “On the Edge of the Bush Anthropology as Experience Anthropology of Form & Meaning” (Idem, 1985), sob a escrita da esposa de Turner, a qual indica que a partir disso, os dois percebem-se à margem, e coincidentemente estavam lendo “Os Ritos de Passagem” de Van Gennep (2011), que de acordo com ela, tudo ressoava e tinha a ver com “*passagem*”. A morte do Presidente John F. Kennedy, os acontecimentos, tudo era carregado de fluxos, e a fase *liminar* e *ritos de passagem* afetaram a própria experiência de Turner e sua esposa, a qual relata que este ao perceber que não era tempo para avançar, inverte a direção e volta à ideia do *drama social*, deixando de lado a *performance* e a neurobiologia.

Em 1964, o referido autor se envolve na antropologia política, emergem novos conceitos, como *arena* e *campo*. Antropologia e processo político estão continuamente presentes no pensamento deste teórico, assim como seu retorno contínuo ao campo, aos eventos reais, local pleno da experiência. Em 1972, Turner conhece Brian Sutton-Smith, este o coloca em contato com o mundo dos jogos como um campo de estudo, aquele se interessava no modo pelo qual Sutton-Smith via nas situações *liminares*¹⁴ e *liminoides*¹⁵ novos símbolos, modelos, configurações e paradigmas, tidos como canteiros da criatividade cultural. E como esses novos símbolos contribuem para alimentar domínios e arenas políticas, “fornecendo-lhes objetivos, as-

14 Ambos termos serão melhor definidos abaixo, porém *liminares* refere-se à rituais, festas, cerimônias etc.

15 Este termo refere-se aos produtos de arte contemporânea, como cinema, teatro, *performances*, televisão etc.

pirações, incentivos, modelos estruturais e razões de ser” (TURNER, 1985, p. 9; minha tradução).

Esta produção de novos símbolos se conecta ao *drama social* e suas fases, formando a base das concepções de Turner. Logo, este retoma sua pesquisa e seu apreço por formas de arte e *performances* que ganham fôlego quando ele conhece Richard Schechner, o diretor de teatro da Off-Off Broadway, deste modo Turner se volta para o teatro, em Nova York, focado na dramaturgia, este percebe a vida como *performance*. O mundo teatral torna-se então seu material antropológico. Do ritual ao teatro, o autor em questão, volta a se interessar pelos estudos do cérebro (Idem, 1985).

Este breve percurso de Turner fez-se necessário, pois nos mostra como este antropólogo tinha forte compromisso com a experiência, no entanto, os conflitos entre as linhas teóricas e questões políticas e acadêmicas também se inserem em suas experiências nas interações sociais dinâmicas, e sob as quais, obviamente estava inserido, como bem expõe sua esposa, quando esta se refere à “passagem” deles pela *liminaridade* que os colocavam à margem. Apesar dos conflitos e alguns desvios, Turner se encontra com a *performance* que o faz voltar àquilo que a experiência em campo o questionava. A partir deste momento a intenção é tecer a costura entre antropologia, experiência e *performance* para indicar questões metodológicas fundamentais para esta pesquisa.

A *performance* será o objeto de estudo significante na antropologia pós-moderna, esta é a sugestão de Turner (1985). Pois para este, se na pré-modernidade, o mundo era visto e influenciado por um aglomerado conjunto de visões de mundo cosmológicas. Contrariamente, na modernidade instaura-se uma visão calculista em que tudo é passível de ser mensurado e controlado. Esta visão tem implicações metodológicas e epistemológicas que o levam a sentir desconfortos no seu trabalho de campo, mas também o move a fundar sua análise sobre *dramas sociais*, criando as categorias que iremos abordar ao longo deste tópico.

Turner era convicto sobre o caráter dinâmico das relações sociais, percebia em suas experiências tanto estrutura como mudança, observando as interações encontra uma forma no processo social que é essencialmente

dramática, uma forma estética e produto da cultura humana, deste modo ele descobre os *dramas sociais*, que são formados por processos anarmônicos ou desarmônicos em que emergem situações de conflito. Para este autor, o *drama social* possui uma estrutura que é temporal, elaborada e organizada pelas relações no tempo, portanto aberta, incompleta e não-consumada. Essas estruturas não são produtos de instintos, mas de “modelos e metáforas que os atores carregam em suas cabeças”, ele apropria-se da fala de W.H. Auden para sugerir pensar nas sociedades como algo “fluindo continuamente como uma maré perigosa... Que nunca para ou morre... E que segurada por um instante, queima a mão” (Idem, 2008, p. 31-33).

Arnold Van Gennep (2011) como já foi visto, é um dos autores que influenciou Turner, sobretudo quando se refere ao conceito de *ritos de passagem*, cuja definição é formada por “ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social, de idade”, desta forma, aquele autor, entende que em todos os *ritos de passagem* ou transição contém três fases: uma delas é a *separação (pré-liminar)*, refere-se ao comportamento simbólico em que o indivíduo ou grupo se afasta de um ponto fixo anterior de um conjunto de condições culturais ou da estrutura social; a segunda fase, *a margem (liminar)*, indica um período intermediário de um limiar, o indivíduo adquire características ambíguas, pois se vê em um domínio cultural que tem nenhuma ou mínimas referências e atributos do passado ou do estado futuro. A última fase tem a passagem consumada e é denominada por *reagregação* ou *reincorporação (pós-liminar)*, o sujeito ou grupo social estabiliza-se relativamente, logo passa a ter direitos e deveres em relação ao/à outro/a e à estrutura, cuja expectativa é que seu comportamento esteja submetido às normas e padrões que os vinculam e os incumbem de um papel/posição social (TURNER, 1974, p. 116).

Portanto, é a partir desta influência que Turner estende os conceitos de *liminaridade* e *communitas* vistos mais abaixo, e desdobra as três fases de Van Gennep (2011) em quatro e as consideram contidas no interior de cada *drama social*, sua apropriação das fases configura-se em *ruptura*, a primeira fase, este é o momento em que ocorre uma violação da norma que governa as relações sociais. É uma espécie de acontecimento que se

configura publicamente como uma transgressão de uma regra que normalmente é obrigatória para os demais membros do grupo. Este fato consome um desprezo por uma lei, costume, norma ou tradição que deveriam ser invioláveis num processo político da administração social. Esta transgressão pode implicar em explosões de desejos e sentimentos que antes eram reprimidos (Idem, 1985). Transgredir a norma em público é um ato simbólico de dissidência, não se configurando, no *drama social*, como crime, porém muito semelhante a um. Consolida-se uma violação dramática. Para Turner, se um crime é resultado de um sentimento egoísta, já a ruptura é vista como resultado de uma atitude altruísta, porque o indivíduo acredita agir em nome dos/as outros/as (Idem, 2008).

Contudo, se a ruptura foi pública e não foi rapidamente isolada da interação social, assim emerge a segunda fase configurada como *crise*, esta implica num alargamento da *ruptura* que pode configurar novas *crises*, cujo potencial simbólico aumenta os riscos e ameaças na estrutura social, pois não foram conduzidas de modo oculto e privado. Esta fase pode ser compreendida como um momento de suspense, de inflexões e perigos. Quando aquilo que geralmente é mascarado torna-se público surgem características *liminares*, um estágio que assume um caráter ameaçador no interior da estrutura e de lá “desafia os representantes da ordem a lidar com ele” (Idem, 2008, p. 34).

Considerando-se que este ato desafiador não pode ser desprezado ou ignorado, logo, emerge a terceira fase para restringir a difusão da *crise*, a *ação corretiva*: mecanismos de ajustes e regenerações são acionados por membros da liderança ou por representantes da estrutura abalada, esses mecanismos podem ser complexos, eles abrangem desde conselhos pessoais até mecanismos legais e jurídicos. Turner aplica nesta fase a noção de *escalada* que é caracterizada por um conjunto de dramas que formam a trama. Iniciando com uma simples *ruptura* e *crises* menores que vão se acumulando até formarem uma significativa *ruptura* pública que pode desembocar num drama trágico principal possibilitando estabelecer dissidências e criar facções. Nesta fase as técnicas pragmáticas, como as ações simbólicas ganham plena expressão, assim como também é contemplada pela *liminaridade*,

pois sua condição intermediária oferece uma crítica distanciada dos acontecimentos que reverberaram em *crise*. A falha na *correção* geralmente implica em uma regressão à *crise* que pode desembocar em ações diretas de força, como guerra, revolução, repressão, violência ou rebelião (Idem, 2008).

A *reintegração* compõe a última fase do *drama social*, na qual, o grupo perturbado é reintegrado ou nele se recupera o reconhecimento e sua legitimação social, é a solução da *ruptura* original, em que a estrutura pode ser unida novamente ou haver uma separação, e se assim for, o ciclo volta a incidir na fase denominada como *crise*. No campo político, por exemplo; de acordo com Turner, é o momento em que o novo poder é canalizado para o antigo, podendo inverter as relações: as oposições tornam-se alianças, *status* baixo para alto, algumas relações assimétricas tornam-se igualitárias, as relações institucionalizadas tornam-se informais, regularidades sociais tornam-se irregulares. Para o autor esta fase enseja o momento de ser feito um balanço (Idem, 2008).

Para concluir a influência de Van Gennep sobre Turner precisamos dar conta de mais dois conceitos, a *liminaridade* que consiste em características de um indivíduo ou grupo que está entre um aqui e um lá, que está em transitoriedade, no meio e entre as “posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimoniais” (TURNER, 1974, p. 117). É um nem dentro nem fora, um corredor, uma passagem que é abastecida de ações sociais num tempo e espaço intermediário, configurando ambiguidades que condicionam pessoas a escaparem da “rede de classificações que normalmente determinam a localização e posições num espaço cultural”, portanto podem ser comparadas tanto com a morte como a semelhança de estar no útero, assim como ser vista como um período de invisibilidade, escuridão, bissexualidade etc. Pessoas *liminares* ou grupo podem sentir sensações de estarem desprovidos de propriedades ou terem comportamentos humildes, passivos, de caráter obediente e conformistas, aceitando castigos e punições. Para Turner “é como se fossem reduzidas ou oprimidas até a uma condição uniforme para serem modeladas de novo e dotadas de outros poderes” para assim serem capazes de enfrentar um novo estágio da vida (Idem, 1974, p. 117, 118).

Os fenômenos *liminares* “oferecem uma mistura de submissão e santidade, de homogeneidade e camaradagem”, que nesta passagem transitória, revela mesmo de modo efêmero algum pertencimento ou reconhecimento de uma ligação que não existe mais, porém deve ser “fragmentado em uma multiplicidade de laços estruturais” (Idem, 1974, p. 118, 119) na sociedade que estabelece vínculos de acordo com hierarquias, castas, classes. Por outro lado, emerge de modo relativamente não estruturado outro vínculo, este de comunhão entre os indivíduos que compartilham vidas iguais, ou seja, a passagem de estar nem dentro, nem fora. Este vínculo para Turner é denominado pela palavra *communitas* ou *antiestrutura social*, é uma espécie de ligação entre pessoas que está para “além e acima de qualquer vínculo social formal”. *Communitas* para Turner está relacionada com espontaneidade e liberdade, ao passo que a estrutura é relacionada com lei, coação, direito, obrigação etc. (Idem, 2008, p. 43). Este autor considera poder “postular que a coerência de um *drama social* concluído é ela mesma a função da *communitas*”, pois “o consenso sendo espontâneo se baseia na *communitas*, não na estrutura” (Idem, 2008, p. 44).

Turner afirma diferentemente da concepção de Goffman e Schechner, que de um modo geral, compreendem *ritual* como unidades padronizadas, configurando-se em secular ou sagrado. Logo, o primeiro teórico citado define *performance* como “uma sequência complexa de atos simbólicos”, desta forma, este autor apropria-se de Ronald Grimes para definir *ritual*: “significa uma *performance* transformadora que revela grandes classificações, categorias e contradições de processos culturais” (TURNER, 1985, p. 180; tradução minha). Esses atos podem ser classificados como *performances culturais*: são encenações provenientes de produtos estéticos (filme, novela, teatro); e *performances sociais*: encenações provenientes dos processos e dramas sociais (rituais, eventos, festivais, cerimônias).

Mesmo que as *performances* sejam por excelência as manifestações dos processos sociais, no entanto, Turner (1985) nos chama atenção para a diversidade das *performances* tanto sociais como culturais, e que em suas peculiaridades, cada uma delas possui seus objetivos, estilos, retóricas, características e complexidades socioculturais que podem divergir de uma

cultura a outra, além disso, são dotados de uma comunicação não verbal que merecem um foco na análise.

Contraopondo-se a Schechner que vê na *ruptura* uma espécie de movimento, um “mover”, Turner prefere considerá-la como uma “transgressão simbólica que pode coincidir com uma transgressão real de costumes”. Para este autor a fase da dramaturgia se inicia quando as crises emergem na interação social, já Goffman concebe o mundo da interação social como o próprio teatro, em que tudo é palco, deste modo, se o cotidiano é um teatro, assim, o *drama social* é um meta-teatro, é um tipo de linguagem sobre a linguagem, um “*role-playing*” e um “*status-maintenance*” que constitui a comunicação diária no processo social (TURNER, 1985, p. 181; tradução minha).

De acordo com Turner, se a era moderna teve decisiva influência metodológica e epistemológica na antropologia, como a tendência de representar a realidade social tão imutável e estável, a tendência em poder mensurar e controlar tudo, estabelecer um olhar racionalizado, assim como estabeleceu a obstinada empreitada de medir o imensurável e fazer com que esta mensuração fosse capaz de apresentar uma configuração lógica e harmoniosa, essas concepções compartilhadas pelo funcionalismo e tipos de estruturalismos o trouxeram demasiadas desilusões em campo. Porém, por outro lado, encenação, *performance* e movimento são concepções presentes nas construções teóricas de Goffman, Schechner e Turner, em que este associou tais termos com uma espécie de qualidades processuais e “*stress process*” que marca a própria virada pós-moderna. Neste sentido, de acordo com o autor, a racionalidade não perde seu posto, porém fica em pé de igualdade com o afeto e a vontade (Idem, 1985, p. 181; tradução minha).

Embora Turner não diga de modo claro, e talvez não fosse possível e nem consciente no momento, sugerimos que este autor encontrava-se no próprio *liminar* entre as influências metodológicas e epistemológicas da era moderna e as influências da pós-modernidade, tendo visto os incômodos gerados por sua ousadia acadêmica e sob os quais, os efeitos desta, o levaram a desviar-se do seu foco de estudo como foi descrito acima. Neste *liminar*, ora Turner assume a incapacidade de mensurar e fixar a realidade social, ora ele assume certa possibilidade de tal empreitada, motivo este que

parece movê-lo a acionar a neurobiologia, a psicanálise, e a criação de sua própria teoria.

Deste modo, arriscamos sugerir que ele também se posicionava de forma ambígua, pois ora concebe os produtos *liminares* ou *liminoides* como ferramentas reguladoras das normas sociais, costumes e tradições, ora são fontes de criatividade e inovação que podem funcionar como transgressões simbólicas e culturais. Tendo em vista que esta pesquisa considera a ambiguidade como algo positivo, logo, esses elementos não nos parecem problemáticos, ao contrário.

Para Turner (1985) *ritual* e teatro estão relacionados com o *drama social*, uma vez que o segundo possui certo grau de reflexão sobre a realidade social, agindo como um tipo de “espelho social” que emerge graus de reflexividade social. O que este autor denomina de produtos *liminares* são provenientes de rituais, cujo caráter é obrigatório (cerimônias, festivais, cultos etc.), por outro lado, ele denomina de produtos *liminoides* as obras provenientes das sociedades contemporâneas, isto é, produtos de arte e entretenimento cujo caráter é voluntário (teatro, cinema, novela etc.).

Outra questão ambígua é que para Turner, um *drama social*, concluído de modo coerente, tem a mesma função da *communitas*, se assim não for, é considerado incompleto pela falta desta. Seu argumento é que para ele o consenso é espontâneo, e este se baseia na *communitas* e não na estrutura. (TURNER, 2008, p. 44) A questão é que se a estrutura que ele apresenta é aquela *temporal* que é encontrada em metáforas e modelos na mente dos atores, como separar *communitas* e estrutura, se a primeira é feita de atores e a segunda influencia os atores? Contudo, *salientamos que não iremos, neste trabalho, nos ocupar em resolver essas incongruências teóricas, pois nos restringimos a usar os conceitos do referido autor somente como ferramentas para textualizar a experiência e operar as análises.*

É desta forma que a teoria do *drama social* nos auxilia a interfaciar a relação problemática entre vida social e representação cultural, isto é sugerido por Turner, quando este aciona uma espécie de “*framework*” de Moore (Idem, 1985, p. 183; tradução minha) que funciona como um tipo de bloqueio e congelamento dos processos sociais não mais para estabilizar

e fixar o social, pois a finalidade deste congelar tem a função heurística de operar uma análise. A leitura de Turner, nesta referência acima, sugere que quanto maior for as tentativas de mensurar ou controlar a realidade social, mesmos cientes de que muitas pesquisas são feitas e convergem para tal, porém quanto maior for a necessidade de fixidez mais forte será a presença de fluxos e ambiguidades, e ao passo que esse dado nos leva a pensar que Turner, comprometido com a experiência em campo, ao se deparar com tais incongruências fortalecia a concepção da frase que este tanto utilizou: “o significado é de que não existe significado” (TURNER, 2001, p. 43; tradução minha).

E é a partir desta “saia justa” que ao mesmo tempo em que não há fixidez, somos interpelados/intimidados a responder como “seres fixos e terminados”, contudo, os agenciamentos discursivos são utilizados na tentativa de responder a esta interpelação, que produz indivíduos “fictícios ou atemporais” que respondem como “são”, quando na verdade estão agenciando naquele momento, nos interstícios caóticos dos fluxos, modos de existência, e a todo o momento, neste infinito significar interpelam-se o “ser”, porém, e o próprio Turner afirma, que “o mundo social é ‘um mundo em devir’”, “um mundo *in becoming*” e não ‘um mundo *in being*” (Idem, 2008, p. 20-26).

De acordo com Turner, apesar dos estruturalistas recearem a mudança, porém, “a vida é essencialmente de transição, que aspira para alterar, modificar, transformar” (Idem, 1985, p. 206; tradução minha), é assim que a experiência para o autor é “da própria natureza do drama” tanto na vida social como no drama de palco (Idem, 2005). Para o autor, a brincadeira dos/as antropólogos/as, ao dizerem que a experiência do trabalho de campo é um *rito de passagem* não se refere a uma metáfora, ele acrescenta que os bons trabalhos de campo são realizados por pesquisadores que suspendem seu:

condicionado desenvolvimento social com a finalidade de ter conhecimentos sensoriais e mentais do que está realmente acontecendo ao redor deles, se estão abertos a isso e a aprender não só a língua, mas também os códigos não-verbais de comunicação, este processo de abertura pode per-

mitir que sejam transformados pela experiência do trabalho de campo (TURNER, 1985, p. 205, 206; tradução minha).

Sugerimos fazer aqui a ligação do método de participar afetando-se, que como foi dito provoca uma modificação, um alterar no/a pesquisador/a, com o que Turner afirma acima, no entanto continuemos com ele. O conceito de experiência em Turner (2005) está relacionado à necessidade de significar e se expressar. Para este autor, a antropologia é o local pleno da experiência e subjetividade, muitas questões são passíveis de serem mensuradas e representadas por dados estatísticos, porém as ações humanas são abundantes de significados, mesmo que sejam compreendidos são difíceis de mensurar, deste modo, surge um esforço para significar e sob o qual se entrelaçam a cristalização da cultura e da língua, com o que se deseja e pensa, relacionado ao presente instante da vida. É um movimento de fricção entre as tradições do passado e as instâncias do presente, ou seja, é uma experiência da própria natureza do drama.

Turner resgata a epistemologia da palavra experiência em que o “*per*” na raiz indo-européia significa “tentar, aventurar-se, arriscar”, na raiz germânica significa “passagem, medo e transporte”, este vê no seu duplo, o “drama”, do grego “*dran*” que é “fazer” somado ao “*peraō*” que associa a experiência com “passar através” e que remete aos *ritos de passagem*, assim como no cognato germânico, o “*per*” que acaba por revelar “o perigo implicado etimologicamente na palavra experiência”, em grego e latim, experiência também se relaciona com “perigo, pirata e ex-per-imento” (Idem, 2005, p. 178).

Embora a experiência possa ser transformadora, nem todas assim se configuram, Wilhelm Dilthey é usado por Turner para o refinamento do seu conceito, porém o primeiro faz uma distinção entre a “mera experiência” e “uma experiência”, a primeira é considerada “passiva e resignada”, já a segunda se destaca “da uniformidade da passagem das horas e dos anos e forma (...) uma estrutura da experiência”, sem início e fim, recortada do fluxo na cronologia temporal, é uma espécie de:

estrutura temporal e processual - elas são processadas através de estágios distinguíveis. Além disso, elas envolveram em

suas estruturações, a cada momento e fase, não simplesmente uma estruturação do pensamento, mas a totalidade do repertório vital humano que inclui pensamento, vontade, desejo e sentimento, sutil e variavelmente interpenetrante em muitos níveis (TURNER, 2005, p. 179).

A “mera experiência” torna-se “uma experiência” quando os repetitivos e rotineiros comportamentos emergem em “choques de prazer ou dor” na efervescente relação de valoração opondo-se vontade e pensamento, num movimento relacional com passado-presente, consciente-inconsciente, existência subjetiva com a nova experiência, neste processo, para Dilthey, toda experiência incita a expressão e comunicação (Idem, 2005, p. 179), que pode ser lida como um modo de significar, essa expressão é a própria *performance*, pois ela completa a experiência. De acordo com Turner há cinco momentos constituintes da estrutura processual em cada experiência vivida:

1) algo acontece no nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens das experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa ‘relação musical’ (conforme analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção do significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de ‘expressão’. Performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, ‘completar’ ou ‘realizar inteiramente’ – refere-se, justamente, ao momento da expressão (DAWSEY apud TURNER, 2005, p. 164).

Significar no mundo em que, como Turner diz, não há significado, talvez indique algo em relação às ambiguidades deste autor, pois se seu *drama social* só pode ser considerado concluinte e coerente se este acabar em *communitas*, manifestado na restauração da paz e normalidade (TURNER, 2005, p. 182; tradução minha), tal conclusão sugere que o próprio teórico vivia as unidades processuais de conflitos e suas fases de *rupturas, crises, ação*

corretiva e reintegração, ao passo que os cinco momentos acima o constituiu em seu próprio significar, cujo produto, forma também as bases metodológicas desta pesquisa: a antropologia da experiência e *performance*, mesmo que estas tenham sido influenciadas por um ideal de normalidade e paz. Afinal, para Turner o que seria e para quem seria essa “normalidade” e “paz”? “Uma experiência” teria se transformado em uma “mera experiência”?

Podemos indicar que a estrutura da arena para iniciar o espetáculo está se fazendo visível, porém antes de passar para o próximo tópico, cabe ressaltar que as ambiguidades de Turner são positivas no sentido que elas indicam a inserção deste teórico em sua própria realidade social, no decorrer desta pesquisa percebe-se que lacunas e ambiguidades são bem vindas e até mesmo necessárias. Contudo, os paradoxos de Turner, assemelha-se ao que já foi sugerido acima, o/a pesquisador/a está inserido/a nas questões sociais e não isento/a delas, que no caso desta pesquisa analisa-se a heteronormatividade não de uma posição de quem está acima dela, mas *afetada* e inserida no contexto social em que ela (a heteronormatividade) produz efeito e sob a qual os indivíduos são receptores e vetores deste efeito.

Portanto, ao perceber que a teoria de Turner só se faz completa quando o *drama social* encontra a restauração e de forma consensual se estabelece a regularidade social, sugerimos que Turner é afetado pela ambiguidade da relação entre poder mensurar ou não poder mensurar as interações sociais, assim como as dificuldades de significar. Se as ambiguidades deste autor o aprovam, elas também o denunciam, uma vez que se aposta que, em determinados momentos, ele também é o próprio objeto de sua teoria, e por isso mesmo, a nosso ver, é duplamente aprovado, na medida em que isso demonstra a intensidade e credibilidade de sua experiência e a forma possível de sua expressão naquele momento de “passagem” epistemológica na antropologia. De modo que compreender seu percurso, e por isso mesmo, não significa que iremos aprovar seu desfecho e utilizar seus métodos sem ressalvas.

Restringimos-nos, como já foi dito, a usar os conceitos de Turner *não como teoria, mas ferramentas*, contudo se sua estrutura de análise é útil para textualizar experiências em representações, esta também possui rachaduras em que serão diluídas *afetações*, nas quais, os filósofos da diferença

serão acionados, como Derrida, Foucault, Butler, entre outros/as que assim como os/as citados/as trabalham uma crítica desconstrutivista que dissolve as bases da metafísica ocidental, revelando os ideais e operações binárias que dependem de um centro ou uma essência. Neste sentido ambos têm em comum a concepção de um sujeito que não é fixo, nem estável, opera-se uma desconstrução das identidades fixas, desta forma, o sujeito passa a ser considerado um processo, um devir, contudo, essas questões serão contempladas no capítulo três. Adianta-se que essas escolhas indicam considerar neste trabalho tanto a estrutura como os fluxos, não os considerando como ações mecânicas, mas como multiplicidade de intensidades subjetivas e sociais que agem na produção de sujeitos e sociedades.

Cabe ressaltar também que “a própria essência da reflexão é compreender que não se compreenderá” (BACHELARD, 2000, p. 147), considerando que o conhecimento está em processo, em um eterno-devir, assim sendo, propõe-se desta obra um exercício não de responder questões, mas de levantá-las, utilizando a arte e essa experiência como uma forma desconstrutiva para abordar conceitos teóricos *queers*, trazendo elementos, como diz Levi- Strauss (1975), bons para se pensar.

1.3 – ESCRITA

Este tópico é importante, pois é onde se estabelecem algumas convenções para a leitura se fazer entendida, configura-se aqui um modo de escrita que tem como intuito uma tentativa minimamente de transpassar “uma experiência” ou a “mera experiência” para o/a leitor/a, é uma pretensão que de forma proposital pode ou não se completar, isto implica que algumas ambiguidades e lacunas são levadas sem serem resolvidas para que o/a próprio/a leitor/a também participe da experiência.

A narrativa e encenação do espetáculo *Agreste* proporcionam suspensões, lacunas, ambiguidades, dúvidas, e esses elementos formam uma áurea de estranhamentos, na qual, uma surpresa dramática emerge e denuncia a própria linguagem enquanto um conjunto de códigos que funcionam como agentes culturais que revelam uma lógica binária. Neste sentido, esta surpresa é útil,

na medida em que ela desconstrói ou desmonta a estrutura interna de textos binários que produzem um uníssono pretensamente posto como verdade.

O próprio desenrolar da peça¹⁶ opera a *desconstrução* de Derrida (1995), que pode ser entendida como um meio de explicitar aquilo que os enunciados encobrem. *Agreste* foi feliz na medida em que seu desenvolvimento se faz pelo próprio fato de não revelar e não resolver tudo, mas de operar uma espécie de encenação sinestésica - que são percepções relacionadas às sensações visuais, auditivas, táteis, olfativas, palatáveis, cinestésicas (percepções sensoriais relacionadas aos movimentos corpóreos), afetivas e imaginárias - e sob a qual, as lacunas que ela abre são completadas pelas referências que os/as espectadores/as possuem. Neste caso, a pesquisadora se insere como objeto de análise ao descrever o seu completar nesta experiência como espectadora, esta também se faz objeto de estudo desconstrutiva para se pensar questões *queers*.

Além disso, propõe-se refletir o próprio papel da linguagem enquanto possuidora de elementos estruturais binários provenientes da lógica que geram dicotomias, como alto/baixo, infinito/finito, positivo/negativo, bem/mal, dentro/fora, em que nesta lógica impede-se de alcançar a diversidade existente entre um polo e outro, produzindo efeitos, cujos enunciados para se fazerem presentes diferem o tempo todo, porque há sempre uma margem para existir um centro, há sempre um centro para existir uma margem.

No entanto, o texto metafísico encobre este jogo, pois é por este mesmo modo que se faz possível a enunciação, ou a verdade “inquestionável” da palavra, ou a fixação das identidades essencialistas oriundas da metafísica, uma vez que esta pressupõe um centro, uma origem, uma presença, logo, a *desconstrução* opera para desreferenciar o centro, explicitando que os significados não possuem um lugar fixo. *Desconstruir* é, portanto, deslocar um centro estável. A lógica binária da linguagem pressupõe como verdadeiro aquilo que tem coerência lógica, e como falso aquilo que a lógica não alcança, no entanto a consciência de mundo está para além da lógica, de acordo com Derrida (1995).

16 Neste livro não se insere o texto da peça *Agreste* de forma integral, a inserção refere-se a partes essenciais da obra, necessárias para a compreensão e proposta desta pesquisa.

O presente para estar presente coloca em jogo seu passado, neste diferir, ocorre, como diz Derrida, “um apagamento do rastro”. Neste sentido a diferença tem um lugar: o esquecimento, pois ela não comparece, na medida em que no presente e em presença o rastro se revela como diferenciado, aquilo sob o qual o enunciado quer se diferenciar, para isso a diferença é posta como ausente, como algo que cada vez mais é silenciada, de acordo com o autor, “é rastro e rastro do apagamento do rastro” (DERRIDA, 1991, p. 58), é deste modo que a diferença é invisibilizada, e este lugar do silêncio é resguardado pela forma da presença, pois a presença para estar presente coloca a margem a ausência. Turner, em alguma medida parece se assemelhar a essa concepção quando este afirma que “a *liminaridade* implica que o alto não poderia ser alto sem que o baixo existisse, e quem está no alto deve experimentar o que significa estar em baixo” (TURNER, 1974, p. 119), assim como, quando também diz que “o significado é de que não existe significado” (Idem, 2001, p. 43; tradução minha).

O que *Agrete* traz como elemento bom para se pensar é que num mesmo objeto podemos verificar os jogos entre presença e ausência, e neste caso, também o exterior do texto, que pode ser encontrado no/a espectador/a enquanto alguém que sofre efeitos de deslocamentos neste jogo teatral que, em muitos casos, aparece de modo confortável, isto é a palavra como verdade, assim como as identidades fixas, no entanto essas características se diferem em *Agrete*, pois as lacunas que ele abre nos colocam como agentes condutores de pressupostos em que a surpresa dramática acaba por revelar a estrutura heteronormativa e binária implícita na própria estrutura linguística e mental.

Na medida em que se define que o fio condutor do trabalho será o espetáculo, assim também se estabelece que a escrita respeitará um tempo: o tempo do *Agrete*, embora seu uso não o faça de modo integral, este determina o percurso de todo trabalho. Há também a influência da *desconstrução* de Derrida (1995), que como já foi dito, para ele não é um método, mas um meio de explicitar o jogo entre presença e ausência, de modo que se desloque o centro num contínuo diferir, logo se pretende contemplar este meio apropriando-se de partes essenciais do texto da peça no entrelaçamento textual construído.

Com isso queremos dizer que de um lado empregamos a linguagem acadêmica, por outro, complementamos com a linguagem desconstrutivista que é a própria apropriação de partes do texto da peça, estes entrelaçamentos expelirão dúvidas, ambiguidades, lacunas que podem ou não ser respondidas ou resolvidas por uma linguagem ou outra, afinal coaduna-se com a concepção de que todo/a autor/a é condutor/a, agente e vetor dos produtos culturais de seu tempo, sendo esta afirmação uma alternativa para a própria resolução de ambiguidades.

Neste sentido algumas características merecem ser postas para um/a leitor/a desavisado/a: em determinados momentos não se acha, na narrativa, linearidade comum, ao menos aquela em que se espera alguma lógica, de modo que sem esta também não se impede um sentido, sentido sim pelo/a leitor/a menos ansioso/a em captar conceitos e mais tranquilo/a em deixar-se livre a escorregar nos caminhos da imaginação, pois a princípio este modo de escrever não pretende organizar-se cronologicamente, nem tem a obrigatoriedade de entregar-lhe conclusões prontas, assim como as lacunas têm a função imaginativa de propor um participar do/a leitor/a. De modo que isso não significa que não haverá conceitos, que contrariamente só nos ocupamos deles até agora, mas pela própria proposta de deslocamentos de dicotomias, como por exemplo, sujeito/objeto, utilizando a *afetação* de uma experiência, e assim sendo, esta escrita já define a própria morte da experiência que se transforma em discurso, e ao apropriar-se deste, ao menos se tenha consciência de não mais ser experiência e sim discurso, de modo que neste discurso não se impede outro experimentar, pois é com este intuito que temos a pretensão de não resolver algumas fendas.

Espera-se que haja alguma persistência e paciência por parte daqueles/as leitores/as mais sedentos/as por conceitos e resoluções, pois esses caminhos serão trilhados não por uma escolha individual com fins estilísticos, mas ao contrário, por respeitar a arte¹⁷ enquanto uma potência de deslocamentos, sobretudo quando se tem em questão um espetáculo que levou quase um ano para ser feito e está nos palcos há mais de uma década, envolvendo toda uma equipe de trabalho e seu significativo percurso com considerável

17 De acordo com Eco (2005) a arte é aberta, isto significa que quem a recebe completa seu sentido.

e cativo público, assim, seria incoerente nos apropriarmos de partes da obra de modo indevido, e por interesse científico desperdiçar suas sutilzas e conquistas, que aliás, são por estas características que podemos analisar o *meio* desconstrutivo operado pela peça. Salientamos que *não temos a pretensão de fazer a desconstrução* do texto do espetáculo, mas usar partes textuais como um dado que em si já é desconstrutivo. Colocamos em relevo o meio, em referência ao tempo do espetáculo, o enfatizamos, pois o fim contempla múltiplos significados e interpretações, isso também justifica o motivo pelo qual este trabalho pretende mais levantar questões ao invés de respondê-las.

Nesta pesquisa o mesmo cuidado reservado ao *Agreste* também preserva a ciência, de modo que a arte implica neste trabalho acadêmico um andar mais vagaroso, é como sugerir deixar de lado a via expressa tão comum e indicar um caminho cheio de atalhos, pensando deste modo que no “fim” da via encontram-se os conceitos para quem os procuram, e o percurso fica para aqueles/as que degustam os deslocamentos, confessa-se, porém, que é impossível separá-los.

De um modo ou de outro, para iniciar é preciso entrar no “*labirinto*”, contudo fazem-se necessárias algumas sinalizações: as falas dos/as colaboradores/as estarão “entre aspas”, as partes do texto do espetáculo estarão *itálico*, se houver “**negrito e itálico**” é um complemento criado pela pesquisa. Como já foi dito, o tempo é o tempo do *Agreste*, mas dentro dele se insere outros tempos em ordem não cronológica: o tempo do autor, do diretor, dos atores, dos/as espectadores/as, inclusive da espectadora-pesquisadora, o tempo do projeto desta pesquisa, entre outros tempos a complementar as análises em questão. Cabe lembrar que os tempos serão controlados por recortes precisos, não exigindo uma rápida compreensão do todo em um instante, mas com veemência e permitindo o caminhar, ou ao fim, o todo conecta os instantes completando metaforicamente a imagem de um mosaico inteligível. Antes disso o que se quer é de fato um/a leitor/a disposto/a a se perder. Até agora permanecemos na linguagem acadêmica, mas já podemos experimentar um pouco a forma escolhida e sugerir que “*é assim memo fia, crescê dói... De vez em quando*” (MORENO, 2004).

CAPÍTULO II

CAPÍTULO 2: ENTRE A ESTÉTICA E O SOCIAL: ENCONTROS E ESTRANHAMENTOS

Uma espécie de *performance social* marca o ritual: uma moça nos olha sorrindo, acenando e tocando um sino barulhento por todos os ambientes do teatro, ela parecia querer dizer algo, somado a isso, um movimento coletivo formava uma espécie de fila mal feita e duvidosa, este conjunto indicava que aquela noite *Agreste* mais uma vez se iniciaria.

Na sala tinha escuridão e som: uma música triste, por associação sugestiva ao nome da peça, podia a melodia referir-se à seca nordestina? Parece uma tentativa que nos confunde. Acostumando-se com a escuridão e da agressão nos olhos daquele/a de quem acaba de sair de uma claridade estarrecedora, numa vagarosidade em que o tempo, o tempo parece pausar, mas se adaptando com o “*cobrir a luz com o escuro*” (MORENO, 2004), já podíamos ver vultos dos/as ansiosos/as espectadores/as ainda envolvidos/as em seus barulhinhos: barulhinhos de sacolas, bolsas, apitos de celulares, e aqueles que vêm das poltronas, enquanto arrumam-se as posturas. Eu estava em 2013, em campo, como antropóloga, e já sabia que o som triste ficava até o silêncio reinar. É assim, toda noite no *Agreste*: “*As veis alguém conta uma estória. As veis a estória conta alguéns*”¹⁸.

Por ora já sei que à meia-luz, quando silenciar, eu verei na pequena parte que se ilumina no palco, dois conjuntos de roupa estirados ao chão. E de modo sincronizado, emergem nesse pequeno espaço de luz, dois corpos masculinos. Eles se vestem, se cumprimentam e seguem para lados opostos. A música muda de tom e as vozes se entrelaçam: um deles em uma extremi-

18 A sinalização *itálica* indica que se está transcrevendo o texto do espetáculo; se esta estiver, como neste caso, em *itálico* e *negrito* é uma alteração construída por inspiração da obra *Agreste* e apropriada pela pesquisa.

dade, no meio há pedras, uma atrás da outra que formam uma espécie de “linha” no chão, que divide a outra extremidade: indicando fisicamente o local do outro. Um de tom vocal doce, e o outro mais forte e agudo, revezam-se em falas suspensas da correria urbana, cada palavra é soprada “*lenta, feito a justiça*” (MORENO, 2004) e sob a qual a única preocupação “*era deixar o tempo passar*”¹⁹:

Ele andava (...)

Muito para encontrá-la (...)

Tinha alguma coisa no amor deles que não devia acontecer

Mas aconteceu! (MORENO, 2004)²⁰.

Não foi sempre assim, eu não sabia o tempo todo sobre *Agreste*, e um dia, em 2010, quando tive meu primeiro contato com a peça, “*como espectadora, aconteceu!*”. Aceitei um convite para ver um espetáculo, não me importei sobre o que era, fui estimulada pela vontade de ter uma folga em meio ao meu cotidiano de estudos sobre a teoria *queer*²¹. Naquele momento objetivava elaborar um projeto e pleitear uma vaga no programa de mestrado para estudar o silenciamento da homossexualidade. Era uma semana de outubro e marcava um evento importante na cidade de Natal. Acontecia, com dois meses de atraso, o Festival Agosto de Teatro.

A casa estava cheia de artistas e pessoas procurando eventos num sábado à noite, e eu não era alheia aquele ambiente e reconhecia quem era quem. Tal experiência é relatada, pois ela é atravessada por várias cenas que me afetaram enquanto espectadora-pesquisadora, porém será diluída ao longo do trabalho, contudo adianto as cenas do pré-espetáculo, pois enquanto esperávamos o início da peça, que mal sabia o nome, deparei-me com um acontecimento que parecia sinalizar algo, de modo que todo este

19 A *preliminariedade* do *Agreste* recorta o momento da peça em que ainda existe uma condição estável ou recorrente legitimada culturalmente, conforme metodologia indicada no capítulo anterior.

20 Para que a análise desse livro seja compreendida, foi inevitável usar partes do texto da peça *Agreste* de autoria do Newton Moreno (2004).

21 Assim como Turner, citado anteriormente, quando este estava lendo “Os Ritos de Passagem” de Van Gennep (2011) e foi afetado pela *liminaridade*, eu estava favoravelmente abstraindo a teoria *queer* e como se vê adiante, sentido seus efeitos reais.

movimento pode parecer um teatro, mas não! Não faz parte da encenação teatral da *Razões Inversas* e de nenhuma companhia, podemos dizer que isto se refere à *performance social*²² de Turner (1985).

“*Mas o Nordeste surpreende a gente!*” (MORENO, 2004). Na hora certa *Agreste* se apresenta, antes, porém, uma conhecida – cuja experiência e conversas que tive com esta, revelaram seu comportamento “descolado²³”, mas suas atitudes em público legitimavam uma prática exclusivamente heterossexual – me surpreende com um movimento bastante frenético e corre para o meio do salão de modo chamativo, suspeitando atos “descolados” de artistas que assim *performatizam* a “identidade” de artistas. Sublime e plena ela avançou num movimento, no lado oposto, outra mulher – desta eu não possuía nenhuma referência - respondia a ação, de modo que as duas se encontraram no meio do espaço, uma no lábio da outra, isso se configurava um beijo na boca, ou como alguns preferem dizer: um selinho.

Porém, rapidamente uma pessoa que promovia o evento – de acordo com o ciclo social do contexto, esta, na época, era casada com um homem, mas se relacionava sexualmente com uma mulher. Posteriormente deparei-me com a mesma informação cedida pela própria pessoa que diziam ser sua amante, fato que aumentou a sensação de credibilidade que antes suspeitava ser composta por especulações – contrariamente interveio e censurou o ato, solicitou verbalmente e em gestos discretos que ambas se comportassem, que ali não era ambiente. “*O peito arfava de contentamento e pavor. Era como se inspirassem alegria e expirassem receio. Uma pausa de um silêncio pesado*” (MORENO, 2004), que não pesa tanto para os “descolados” que assim se divertem.

Estes acontecimentos são expostos não para enfatizar as práticas sexuais, mas para demonstrar que eu estava convivendo em um universo onde algumas pessoas adotavam como estratégia, ao se defrontarem com cenários públicos, a não exibição de qualquer comportamento que *não* fosse heterossexual, e quando estivessem em ambientes menos públicos, estes

22 Refiro-me aquilo que Turner (1985) nomeia como *performance social*, provenientes de dramas sociais e não estéticos.

23 Este termo refere-se à “identidade” do moderno, que também é uma construção social, que indica alguém que é aparentemente desapegado das tradições e costumes sociais.

comportamentos não se passavam pelos mesmos crivos. Outra questão, é que se a informação sobre essas práticas sexuais são concretas, elas também sinalizam a contrariedade de se viver a sexualidade “desviante” e ao mesmo tempo ser alguém que vetoriza os dispositivos de seu silenciamento, vigília e controle, termos estes, que no decorrer do trabalho serão analisados com maior propriedade.

Retomando a questão: quando eu não sabia, refiro-me ao período que marca a minha primeira vez ao assistir *Agreste*, como espectadora, em 2010, ao mesmo tempo, naquele momento, fui fortemente confrontada sobre o motivo de ter a vontade de pesquisar a respeito do silenciamento da homossexualidade²⁴, já que, de acordo com boa parte dessas pessoas – que formavam comigo o espaço-tempo do meu participar social na cidade, composto por uma minoria de homens e mulheres que tinham somente práticas sexuais homossexuais, assumidos para os íntimos, porém publicamente não sentiam a necessidade de se mostrarem heterossexuais, mas também evitavam “dar pinta²⁵”; homens e mulheres que só tinham práticas sexuais heterossexuais; tendo em maior número homens e mulheres que tinham práticas sexuais heterossexuais e homossexuais, assumindo em público somente a primeira. Homens e mulheres, artistas e “descolados” que “*performatizavam*” bissexuais distribuindo selinhos, mas praticavam somente a heterossexualidade – entre elas, algumas estavam na mesma condição que a minha, como espectadores/as do desavisado *Agreste*. Uso este termo, pois a sinopse não informava que a peça iria retratar a sexualidade “desviante”, portanto, as pessoas deste ciclo diziam que o preconceito com homossexuais não existia mais, que era coisa do passado, assim *não* haveria motivos para estudá-lo. Um/a ou outro/a do grupo apoiava a ideia, compondo, com frequência, uma minoria do ciclo social, do qual uma inte-

24 O silenciamento da homossexualidade não é o foco central desta pesquisa, porém é adicionado como dado porque neste contexto nos traz algo sobre as questões centrais da investigação, como as sexualidades ditas “desviantes”.

25 Termo empregado para se referir aos gestos e aos comportamentos que demonstram a orientação sexual homossexual, por outro lado, observar pessoas heterossexuais diariamente levantando bandeiras que afirmem sua sexualidade não é algo comum de se ver, até porque a heterossexualidade é vista como algo dado e “natural”, porém as pessoas homossexuais não têm a obrigatoriedade de o tempo todo evidenciar isso em público.

grante chegou a sugerir se o problema do tema com a homossexualidade não era um problema pessoal ao invés de social.

“*A dúvida!*”. A insistência de que o assunto era *démodé* foi tão intensa que comecei a desconfiar de mim mesma, porém, após aquela cena censurada, pensei: pressupondo que em espaços artísticos se promovem um ambiente mais aberto e liberal, e se nem nesses espaços era permitido haver mulheres dando selinhos em mulheres, será que é retrógrado pesquisar a homossexualidade e suas formas de silenciamento? Ou me impunham um argumento como próprio dispositivo de silenciamento. Refleti se esta perspectiva estava na mesma proporção do “racismo à brasileira”, teríamos então uma “homofobia à brasileira”?

Por ter informações de ambas, a conhecida que me surpreendeu e também a pessoa que trabalhava no evento, posso afirmar que elas gozavam do *status* social da heterossexualidade, no entanto, como diz Sedgwick (1990), o armário é um dispositivo político que serve tanto para homossexuais como para heterossexuais, de modo que, às vezes, definir uma coisa ou outra nos mostra impossível, e talvez até mesmo desnecessária, porém este cenário aparentemente sem rótulo, especificamente neste contexto, não determina uma atitude política nos termos propostos na teoria *queer* - para Sedgwick (1990) o termo *queer* pode ser entendido como algo indefinível, instável, atravessado, estando continuamente em processo. É, portanto, sob essas influências que esta teoria recusa-se a catalogar, “enumerar, classificar ou dissecar as sexualidades disparatadas” (MISKOLCI e SIMÕES, 2007, p. 10) - visto que socialmente, boa parte deste ciclo de pessoas utilizava, em sua intimidade, o argumento da não necessidade de definição de suas práticas sexuais, porém, *fora* de suas *communitas*²⁶ gozam da condição social hegemônica e legitimada: a heterossexualidade.

Em última instância não verbalizam muito sobre definições sexuais, mas boa parte deste ciclo, no trabalho, na família, em qualquer meio que não seja sua *communitas* expõe-se publicamente como alguém que pratica

26 Aproprio-me do termo de Turner (1974): refiro-me a *communitas* espontânea que abole o *status*. As pessoas se encontram num sentimento de camaradagem livres das demandas da vida cotidiana, num *face a face* íntimo, na relação “eu e tu”.

a heterossexualidade. Nesta experiência suspeito que esta prática não seja de uma posição política, como alguns argumentavam, mas se apropriando de um discurso político legitimam o espaço reservado para suas práticas sexuais “desviantes”: num esconderijo qualquer, entre quatro paredes. A própria censura do selinho nos faz questionar se são atitudes políticas ou provenientes de silenciamentos e controle dos atos sexuais. Afinal se não se importam com rótulos por que é proibido haver um selinho em público? Será que é pelo fato deste não representar a forma hegemônica, e se assim fosse, estaria liberado? Nesta hipótese podemos suspeitar que houvesse escolhas por rótulos, será justamente aquele que a norma aceita como correto?

Embora o meu participar²⁷ neste ciclo seja meu próprio dado empírico, ao concordar com Sedgwick, pode-se supor que por trás da fachada heterossexual há muitas práticas homossexuais e vice-versa, e neste momento, suspeitar que talvez seja este o motivo de existir a necessidade do silenciamento, consequentemente justifica-se o incômodo em estudá-lo.

“Descobriram um furo na cerca!!! Incertos, fingiram não vê-lo” (MORENO, 2004). Por um lado constata-se uma diversidade de práticas sexuais difíceis até de organizá-las de modo explicativo²⁸, por outro, a censura e os incômodos com o tema reforçam a suspeita de que a peça a ser analisada foi assistida e encenada, escrita e patrocinada no contexto de uma sociedade cujo discurso hegemônico é heteronormativo, na qual a única forma de relação sexual dada como normal é aquela que existe entre pessoas de genitálias diferentes, ou seja, entre homem e mulher, os comportamentos contrários a esta prática são tidos como “anormais” ou “patológicos” (FOUCAULT, 1984), sendo censurados como ocorreu antes de iniciar a peça. Autores como Lauren Berlant e Michael Warner (2002) nesse sentido afirmam que:

Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não

27 Método da etnografia do ser afetado da Favret-Saada (1977), que utiliza o participar como vetor de conhecimento, descritos no capítulo um.

28 Refiro-me à necessidade humana de separar ou classificar as práticas sexuais como um meio de verbalizar/organizar/entender o contexto social. Contudo também funciona como um dispositivo de controle como já foi explicitado por Foucault (2012).

apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente – ou seja, organizada como sexualidade – mas também que seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisional e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa despercebida como linguagem básica sobre aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral (BERLANT e WARNER, 2002, p. 230).

“Cuidado com a minha casinha, hein!”. Era Marcio Aurelio, o diretor da companhia que encena a peça que assisti e etnografei. Ele me explicava sobre como foi tornar-se o que anda sendo: “aí, um dia eu entrei num salão, tinha umas cadeiras, e uma coisa lá na frente que hoje eu sei que é palco. Essas pessoas eram as pessoas que eu conhecia, de repente, elas viravam pessoas que eu não conhecia, tinha um homem que falava, falava e pedia para retomar, que hoje eu sei que é o diretor. Foi assim que fiquei fascinado pelo jogo da transformação”²⁹ (*ipsis verbis*).

Newton Moreno, autor pernambucano, a amiga Izadora³⁰ e *Agreste*: Izadora trabalhava como profissional da saúde auxiliando trabalhadores/as rurais no agreste pernambucano, especificamente com a saúde da mulher. Num encontro esporádico, a profissional conta para Moreno sobre sua surpresa ao se deparar com o “desconhecimento” da mulher em relação ao seu próprio corpo, além da censura incorporada nas mulheres de olharem para si enquanto possuidora de um corpo e de uma sexualidade. De acordo com Moreno, a profissional dizia que o argumento da maioria era que não se podia olhar para baixo, assim desconheciam a sexualidade feminina e masculina. Esses relatos formaram a centelha para o autor iniciar a escrita da peça, feita a aproximadamente há vinte e cinco anos, porém, outros elementos serão revelados adiante. “*Olhe, Música e Deus ninguém vê. Fé ninguém toca, nem se mede*” (MORENO, 2004). Deste modo não apressemos a questão em que desconhecimento pressupõe um conjunto de argumentos que se mostra como verdade/conhecimento (FOUCAULT, 2012).

29 Todas as entrevistas com a companhia foram realizadas no período de 10 de agosto a 12 de setembro de 2013, momento em que a peça estava em cartaz no Teatro Cit-Ecum, na cidade de São Paulo.

30 Nome fictício.

Newton Moreno e Marcio Aurelio, o encontro: o primeiro dividido entre a carreira de administração e teatro, resolve se arriscar no vestibular para a segunda opção, aprovado, ele parte para Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), local em que conhece um professor chamado Marcio Aurelio. Num determinado momento do curso, Moreno diz a seu professor: “tem uma coisa que eu preciso que você leia” (*ipsis verbis*). Ele concordou, e é para ela que voltamos, **“deixando o tempo passar, pelo vento, pelo ar, pelos gestos, pelos sussurros, os sons e as palavras”**:

Por meses, anos. Eles e a cerca (...)

Descobriram um furo na cerca!!!

Incertos. Fingiram não vê-lo. A dúvida!

Mas o buraco crescia, como querendo se exibir.

Amostrado (...).

Parecia um açude, tentando-os com sua água escura, escura, cor de enigma (...).

As veis, é preciso muita coragem para dar um passo.

Naquela manhã, ela foi sozinha (...).

Tomou coragem e cruzou (...).

O que ela não sabia, era que ele estava lá.

Olhando-a boquiaberto detrás do arbusto (...)

Quando se perceberam, paralisaram (MORENO, 2004).

“Olha, a primeira vez que eu li o texto do *Agreste* eu pensei: ‘não sei fazer isso’”. Neste momento em que ouvi isso do diretor, eu me perguntei se também sabia fazer o que estava ali fazendo. Ele continuava: “jogar com isso aqui é jogar com peças desconhecidas. Com um tabuleiro desconhecido. É jogar com o desconhecido. É cair num mundo que não é o meu mundo” (*ipsis verbis*). Seria o mundo de “*água escura e cor de enigma*”? (MORENO, 2004). “Também não quero fazer disso uma salada mista de estereótipos. Tinha que ter o refinamento das texturas, do alface para o agrião, do agrião para o tomate. Tinha que ter esse sabor, esse sabor prazeroso”, dizia o diretor. Neste contexto, a companhia Razões Inversas estava pesquisando narrativas, deste modo, Marcio Aurelio propõe uma leitura do *Agreste*: “quando os atores estavam na metade, nós olhamos um para outro e decidimos: ‘é isso aqui que nós vamos fazer!’” (*ipsis verbis*).

“A gente leu o texto e... Ficamos passados, completamente emocionados com aquilo que a gente tinha lido! Tanto por tratar o tema de uma maneira poética, como também de uma maneira universal” (*ipsis verbis*). Esta fala é do ator João Carlos Andreazza, mais conhecido como Joca, registrada ao me relatar como foi o primeiro contato com o texto que conta a história de amor entre Maria e Etevaldo. Assim como o autor, Joca também fica dividido na escolha da carreira, entre engenharia e teatro, decide apostar pelo segundo e parte rumo à mesma instituição de ensino, onde conhece Marcio Aurelio e Paulo Marcello. Este último também se encanta com o texto e decide empenhar-se mesmo sem saber como realizar. Paulo Marcello iniciou seu percurso como ator desde o colégio, passando pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, decide partir para Campinas e chega a primeira turma de teatro da Unicamp, junto com seu professor Marcio Aurelio funda a companhia Razões Inversas, em 1990.

Agreste foi feito para ser apresentado, de acordo com o diretor, em qualquer lugar, na escola, na igreja, na rua. “Instaura-se um ambiente canônico e sagrado: uma música, uma luz, a textura, que transportam o espectador para outro estado”. Encaixado em falas sobrepostas “a peça quer provocar o espectador para algo que ele não domina, estabelecendo um jogo incrível, que, ou ele fica atento e presta atenção ou ele vai embora” (*ipsis verbis*). De acordo com Marcio Aurelio, o/a espectador/a é coparticipante, e toda a equipe da companhia é cúmplice. “*Voltar???* *As veis é preciso muita coragem para dar um passo*” (MORENO, 2004).

Com seus aproximadamente dezesseis anos de vida, o texto ganhou palco na sua estreia em 2004, no teatro Cacilda Becker, em São Paulo, depois de nove meses de trabalhos com ensaios diários. De modo que tiveram muitos obstáculos, Marcio Aurelio relata que aquele período foi marcado por um momento muito difícil. “Mas que a gente não ia ceder, a gente ia continuar fazendo teatro com aquilo que o teatro nos proporcionava. Não tem verba, não tem recurso, mas quem falou que precisa?” (*ipsis verbis*).

O que proporcionou a realização do *Agreste*, de acordo com o diretor, foi uma espécie de entrega, companheirismo e dedicação, pois não havia condições econômicas. Por conta da temática abordada no espetáculo

muitas instituições colocaram empecilhos e “na hora de selecionarem o material, a gente ficava fora. As comissões que controlavam nossa participação. Alguns liam o projeto, assistiam o ensaio e comentavam, ‘ah, isso é muito esquisito’, ou a palavra ‘muito sofisticado’, em última instância, eles diziam ‘o público não vai entender nada’” (*ipsis verbis*).

Nestas impossibilidades, Marcio Aurelio relatava: “faltava tudo! E de repente só precisava do lugar, e a gente não tinha o lugar, não tinha a possibilidade de você mostrar para a primeira pessoa. A gente acreditava na potencialidade do espetáculo e que uma vez encarado a primeira... O primeiro embate com o público, conseguiríamos passar para a segunda onda. E foi o que aconteceu!” (*ipsis verbis*).

O primeiro efeito foi de um produtor: “é lindo, é lindo, é lindo, é lindo, vamos conversar”. Marcio Aurelio: “quando?” O produtor adiou várias vezes a conversa que nunca foi marcada. De acordo com o diretor, “ele fez de tudo para não ter o espetáculo” (*ipsis verbis*). Por outro lado, os demais efeitos mais vagarosos estabeleceram uma publicidade “boca a boca”, não oficial, em que um indicava ao outro. A mídia passou a dar destaque, e aos poucos, esses elementos fizeram do *Agreste* uma obra consagrada e premiada, completando, em janeiro de 2014 uma década em cartaz.

Agreste originalmente nasceu em Recife, com inspirações³¹ da realidade social do desconhecimento do corpo por parte das mulheres nas áreas rurais de Pernambuco, posteriormente, o autor se inspira também na violência social em São Paulo, além disso, nas mãos de Marcio Aurelio, em Campinas, o texto é também apropriado para ser encenado. Em 2004, estreia nos palcos paulistanos sem patrocínio, nem apoio, ao que tudo indica por abordar um tema sexual.

Em 2010, já consolidado, *Agreste* participa do projeto Palco Giratório do Serviço Social do Comércio (Sesc)³², na qual, uma das cidades contempladas para recebê-lo foi Natal. Residente na mesma região desde 2009, a pesquisadora propõe-se ao acaso, ir assistir, desconhecendo a companhia

31 Newton Moreno também recebe influências do livro *Grande Sertão: Veredas*, do escritor João Guimarães Rosa, e do filme americano *Yentl*, dirigido por Bárbara Streisand.

32 Este projeto seleciona espetáculos teatrais para serem apresentados em diversas cidades do país.

e a peça, permitindo-se um descanso num momento em que se buscava inspiração para trabalhar com o tema que tanto incomodava seu ciclo social naquele período: o silenciamento da homossexualidade, que como já foi dito, para tal meio era visto como um assunto atrasado e desnecessário.

Quando *Agreste* encontra-se com agreste: assistir a peça inspirou-me a pesquisá-la como objeto de análise das desconstruções do gênero. No entanto, este projeto “*lento, feito a justiça*”(MORENO, 2004), foi recusado em dois processos seletivos. Persistindo, na terceira tentativa, ele foi aceito, não mais na cidade do sol³³, local em que o tema causou estranhamentos. Agora partia para o agreste paraibano, em Campina Grande, para estudar *Agreste*, a peça. Foi deste encontro que em 2013, fez-me voltar à cidade onde nasci, lá estava eu, em campo, na capital paulista, quando eu já sabia sobre *Agreste*, era a etnógrafa chegando: “*apearam neste arraial!*”(MORENO, 2004).

O teatro Cit-Ecum fica na rua da Consolação, em frente a um majestoso cemitério, bem conhecido na cidade de São Paulo. No final de semana, a frequência de transeuntes é bem reduzida neste trecho. O prédio é de piso antigo e paredes coloridas. Logo que entramos, um espelho causa a ilusão de um vasto corredor, reconhecendo-se nele percebe-se o artifício decorativo, que no meu caso, pela vagarosa percepção, proporcionou certa confusão. Após efeito ilusório aparentar um retângulo estendido, vemos que o espaço é composto, ao contrário, por um pequeno retângulo.

A concepção “pequeno” pode ser também concretizada pela ocupação de bancos na calçada, que não empobrece nem o bairro, nem o teatro, ao contrário, ao esperar o horário do espetáculo pode-se curtir um fim de tarde ou tomar um banho de lua, porém se o tempo ou vontade assim não proporcionar, entre: à esquerda, uma escada e um corredor, este dá acesso aos banheiros; no quadrado central: banquinhos rústicos ficam encostados nas paredes, em uma destas encontra-se a bilheteria. Aqui também tem duas salas de apresentações, na qual, uma delas receberia, em instantes, *Agreste*. O acesso à sala do subsolo é sobre uma rampa inclinada obviamente para baixo, porém pouco se nota pela forte atração do espelho fixado acima, aliás, aquela rampa proporciona mais estranheza e presença a este, pois

33 Natal, RN.

se é possível, no efeito ilusório do espelho, ver uma espécie de corredor, como acessá-lo se a rampa te leva para baixo? Foi o desejo inicial de ter um campo maior para atuar que permitiu elucubrar o acesso e a exploração do “corredor estendido”, que ao acompanhar visualmente a rampa deparei-me desolada com a falsa ideia.

A escada já citada é de ferro, pintada de verde e com um carpete antiderrapante, ela dá acesso a um pequeno e aconchegante café, nele a parede de fundo foi revestida por uma espécie de tinta-lousa, ocupando um espaço significativo, nela se expõe artisticamente com giz coloridos seus produtos e preços. Ali tem guloseimas e bebidas, de um lado bancos altos e um balcão, de outro, bancos baixos almofadados com mesinhas de centro, e, com sorte, para quem aprecia, um cheirinho de incenso dá um toque sensorial especial na decoração cheia de cores, móveis rústicos e algumas obras de arte. Nesta parte superior também há uma terceira e última sala de apresentações, a menor, por sinal.

Voltando a concepção de “pequeno”, a escolha do termo não se refere a uma comparação de espaços teatrais em São Paulo, pois se assim fosse seria incoerente, na medida em que há espaços bem menores na região. Descrevo o ambiente como pequeno mais para a visualização do reduzido e recortado espaço que percorro na interação com o/a espectador/a, na tentativa de coletar dados e fazer entrevistas. Esta parte do trabalho de campo compõe: a calçada, o térreo – o pequeno retângulo central, e o café. A sala de apresentação é também um local que compreende o trabalho de campo, porém nela somente é possível observar, não se pode interagir com os/as colaboradores/as, pelo simples fato de que estes/as vão ali assistir atenciosamente ao espetáculo, que se passa inicialmente no escuro, e posteriormente à meia-luz.

A abordagem inicial limitou-se a recolha de dados e às perguntas superficiais, pois convenhamos não ser nada agradável revelar o fator surpresa do espetáculo que em alguns instantes seria visto. Este trabalho evidentemente contempla esta surpresa, mas será diluído quase que homeopaticamente, na medida em que fomos fazendo as análises.

Na recolha de dados, quando chegava a indagar o gênero, decidimos perguntar por que a pessoa se identifica com aquele gênero. Isto causou, de

um modo geral, muito incômodo. Neste quesito a reação de boa parte das pessoas era primeiro dizer: “o quê!?” como se não estivesse escutado, em muitos casos tive que repetir a pergunta. Em uma ocasião, repetindo pela terceira vez e não sendo compreendida, assim apelei para o exemplo: “quando vamos solicitar um documento a algum órgão oficial, no formulário nos perguntam o gênero³⁴, então, porque você escolhe um e não outro?” As respostas começavam “espontâneas” e iniciavam nos termos: “não sei”. Alguns/as incomodados/as em ter que assumir que “não sabem de alguma coisa” num ambiente teatral que é imbuído de forte valor erudito, começavam a se desinteressar pela pesquisa, alguns/as chegaram até perguntar se iria demorar muito, ou queriam saber para onde era a pesquisa, onde seria publicado, de modo que isso indicava uma falta de atenção, pois essas informações já haviam sido dadas, porém pouco absorvidas. A partir daí, em mim, pairavam olhares desconfiados. Não reduzindo o desconforto descrito por não sabermos o que responder, mas para além disso, no entanto, adiaremos a análise do incômodo com as indagações de gênero para o próximo capítulo.

Outra questão que causou desconforto nos/as colaboradores/as foi a informação sobre a renda, concederam o dado relutando, exceto dois, um que não se importou em dizer que não tinha nenhuma renda e outro que decidiu não informar, após a pergunta feita para este último, nele via-se uma expressão facial da qual parecia ter sido ofendido por algum xingamento, assim avisei que não era obrigado a dizer, do mesmo modo como não era forçado a participar da pesquisa, desta forma ele não quis informar nada sobre isso, mas resolveu continuar na pesquisa.

O modo como coloco “assumir algo que não se sabe” num ambiente de forte valor cultural não indica uma crítica no sentido de que deveriam saber. Como foi dito acima, as respostas somente iniciam com o “não sei” como uma grande expressão que demonstram de fato não saberem e também de uma espécie de “me pegaram de surpresa”. A continuidade das falas dos/as colaboradores/as serão apresentadas no caminhar do texto, indicando que, de um lado há uma fala própria e espontânea, e de outro, há uma preocupação

³⁴ Considera-se que mesmo se em alguns formulários houver, ao invés de gênero, sexo, o fato é que se a resposta for F/M, ou seja, feminino ou masculino, neste caso, sexo está ligado ao gênero, e sendo assim, cumprindo a função do segundo, em termos teóricos nos aprofundaremos no capítulo três.

e procura pelo “o que deve ser dito sobre isso”, uma espécie de fala pronta e institucionalizada, detectada no discurso a reprodução de algo que não vem dele (do/a entrevistado/a), mas que este/a se apropria por ser legitimado pela ciência ou mídia. Estas reações compareceram em muitos/as entrevistados/as, com pequenas exceções e que serão expostas. De modo que, eu enquanto espectadora, se na época fosse assim indagada, provavelmente eu também seria alguém que retroalimentaria os discursos institucionalizados.

Como dado complementar informamos que a pesquisa de campo, em 2013, abordou um total de 92 espectadores/as, somente 21 deles/as responderam a pesquisa pós-espetáculo. A questão inicial sobre o gênero, devido ao tempo reservado para tal, se restringiu a 28 colaboradores/as. As localidades da maior parte dos/as entrevistados/as restringem-se à capital, outros/as são provenientes das cidades de São José dos Campos/SP, Araçatuba/SP, Catanduva/SP, Guaratinguetá/SP, São Caetano do Sul/SP, alguns são naturais dos estados de Santa Catarina, Paraná, Paraíba, Pernambuco, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pará, Mato Grosso do Sul, Acre e Bahia, sendo que uma das colaboradoras é italiana.

Todos/as os/as pesquisados/as receberam um codinome³⁵, e sob os quais vou expor algumas respostas, e aproveitar para indicar que estes serão apresentados à medida em que seus relatos são acionados no decorrer de todo trabalho: Rosa, uma jovem de 28 anos, natural da cidade de Angra/RJ, trabalha com comunicação, frequenta bastante teatro e sabia pouco sobre a peça, mas queria conhecer o trabalho do autor Newton Moreno. Ela reagiu assustada com a pergunta “por que seu gênero é feminino?”, respondeu: “não sei! Não tive dúvidas ainda!” Eu segui e perguntei a vários/as deles/as sobre por que essas categorias existem, então, Rosa responde: “acho que é para identificar-se com ele, uma espécie de encaixe próprio, ou como você se sente”. Nesta ocasião fui interrompida por seu acompanhante, que antes havia consentido a pesquisa e agora me perguntava se ia demorar muito, eu disse: “não” e aproveitei e o indaguei se gostaria de participar, ele disse, obviamente: “não”, assim suspeito que seu questionamento funcionou como uma espécie de coerção as minhas questões para com Rosa.

35 Com exceções à equipe da companhia Razões Inversas.

A estudante de teatro, Carmem, natural de São Paulo/SP, de 19 anos, já havia estudado a peça, mas ainda não tinha assistido, também conhecia o trabalho do autor. Sua reação à escolha do gênero foi dizer que assim era, pois havia nascido desta forma, por conta de sua biologia. Sua reação quanto à existência das categorias foi: “pergunta difícil, elas não fazem nenhum diferença. São categorias desimportantes não fazem diferença ter ou não ter, não tem utilidade, depende de pessoa a pessoa”.

Rubens de 32 anos, natural do Paraná, também estudante, afirmou não saber por que é masculino, após reflexão, ele arrisca que é do gênero masculino por três fatores: “físico, psicológico e sensorial”. Também responde não saber por que essas categorias existem, mas acha que “é uma convenção social”. Enquanto este respondia seu acompanhante ouvia atento, então questionei se gostaria de participar, sua resposta foi acompanhada por uma *performance* corporal daquelas que é difícil deixar de notar: ao mesmo tempo em que pegava na mão de Rubens e o abraçava ele soltava as palavras: “acho que eu não preciso”, isto me levou a pensar que todo o conjunto comunicacional, palavras e gestos, indicavam que, para ele, sua condição sexual o isentava nas discussões relacionadas à gênero, de modo que se esta opinião fosse geral, então eu certamente encontraria dificuldades na execução da pesquisa, pois o local aparenta ter forte presença de homossexuais, mas se assim for, não é um dado geral. Como no caso do Avelino de 28 anos, gerente de projetos, natural de Araçatuba/SP, este respondeu sobre seu gênero, que não tinha como me dizer sobre a escolha, que era “natural”, ao mesmo tempo, ele diz: “é opção, me sinto assim, sinto atrações por mulheres”. Outra reação que também merece destaque é a de Rodrigo, professor de exatas, de 22 anos, natural de São Paulo/SP. Perguntei a ele: “por que masculino?”, então este me disse, um pouco alterado: “como assim, por quê? Por uma razão óbvia, posso provar, é verdade mesmo”. Aproveitei a reação em gargalhadas de sua acompanhante para atrair um clima mais descompromissado e equilibrar o incômodo gerado pelo questionamento.

Jarbas é um médico, tem 57 anos, e diz, depois do estranhamento com a pergunta, que seu gênero é masculino porque “se sente confortável com ele”, em resposta a existência da categoria, este responde que “precisa

existir porque as pessoas precisam se sentirem felizes, merecem ser felizes”. Este já tinha visto a peça e “entendeu” o motivo destas questões, porém seu amigo que ouviu a entrevista não quis conceder e alegou que, por não entender nada de gênero, não poderia assim ajudar. O argumento usado para convencê-lo a ceder os dados foi que não era necessário saber sobre gênero para participar da pesquisa, com bastante resistência ele acabou liberando seu e-mail para entrevista posterior. Este fato também indica a recusa de informarem qualquer coisa sem consultar “o que deve ser dito” sobre o assunto.

No entanto, as pesquisas que ambicionam alcançar a dimensão social de fato não deveriam ser alimentadas unicamente ou excessivamente de informações prontas de especialistas (MALINOWSKI, 1948), estes são dados representativos de abstrações, são informações limitadas, pois geralmente incutem conservar uma ideia pronta, legitimada pela ciência e reproduzida nos discursos institucionais. E, neste contexto, suspeita-se de que o espaço teatral, por possuir certos valores culturais, parece gestar ou incutir discursos de saberes legitimados em que se vangloria o saber, porém considera-se que somente esses dados não nos levam a conhecer o social porque entre o que se diz e o que se faz há muitas lacunas contraditórias, afinal o Sudeste *“surpreende a gente!”* (MORENO, 2004).

Enquanto isso, o ambiente ia se espreitando entre seus aglomerados grupos de pessoas, indicando que o espetáculo começaria em instantes, neste meio a pesquisadora atuava entre coletar dados, anotar e observar, e o que se nota é que, na medida em que a quantidade de pessoas entrevistadas ia aumentando, assim os olhares a mim também, isso indica que a observação formava uma relação recíproca entre pesquisadora e objeto, pois também me sentia objeto de observações, cabe lembrar a descrição do espaço que proporcionava, por ser um pequeno retângulo, a intensidade dos olhares e o desejo ilusório pelo corredor estendido.

De um modo geral esta observação indicava, nesta primeira abordagem, incômodos e coerções relacionados à renda, indagações do gênero e a preocupação da maioria em dizer o que “deve ser dito sobre o assunto”, ou o que um especialista diria, levando-se em consideração todo valor cultural e simbólico na escolha de ir e frequentar ambientes especializados em pro-

porcionar apresentações teatrais, estas escolhas supõem um “*habitus*³⁶” que gestam atos *performativos* que pressupõem valores e características corporais (estilo de roupas, gestos e linguagem), mentais (prepara-se para um ambiente de pessoas “cultas, chiques e descoladas”, fator que por si só indica ser uma crença *a priori* que assim os alimentam) e simbólicas (o *status* culto que o espaço oferece a quem o utiliza) nos/as frequentadores/as de teatro.

Antes de voltar ao espetáculo, em relação à renda, registrou-se que, com exceção aos dois casos expostos acima, apenas um deles possuía uma renda de dois mil reais, os demais variavam entre sete a vinte mil reais. Contudo, considerando o contexto, questiona-se: por que perguntar ou informar a renda pode causar tantos incômodos? E é por registrar esse estranhamento que, considerando o espaço como um lugar que pressupõe certo *habitus* de classe, assim, não podemos deixar de duvidar se essas informações representam algo de concreto ou apenas formam mais um discurso elementar que funciona para retroalimentar o valor cultural e simbólico reservado aos espaços culturais. Porém agora uma parte nos interessa: “*sim, chegariam no mar, se fossem para o outro lado*”. Não importando muito o local, no agreste, nos espaços urbanos, ou na cidade do sol, só se sabe é que:

Atravessaram!!!

Fugiram para longe (...). Perfuraram o Brasil mais fundo(...).

Mas o Nordeste surpreende a gente!(...).

Uma pausa de um silêncio pesado.

Desviavam olhares, cabisbaixos. Não queriam mostrar a dúvida passeando dentro dos seus olhos. Pior: não queriam ver nos olhos do outro a dúvida.

Voltar? Mesmo se quisessem, não saberiam como (...).

Construíram um casebre.

Cercaram com arame, mas para se prender por dentro.

Não queriam conhecer os outros, antes de saberem de si (...)

Como marido e mulher, viveram por vinte e dois anos.

Até hoje. (MORENO, 2004).

36 O conceito de *habitus* usado é de Pierre Bourdieu (1996), e sob o qual se compreende como uma produção de subjetividade sociabilizada, desta forma, um *habitus* orienta o comportamento do sujeito, gestando escolhas corporais, linguísticas e estéticas administradas por um determinado contexto social.



Fotos cedidas pela Companhia Razões Inversas. Crédito: Tati Cardoso

Morto, ainda vestido para o trabalho, ele dormia sob a mesa da sala (...)

Todas empregavam as melhores palavras de um parco vocabulário para defini-lo.

“Da mais alta estima”, “pareia de anjo”, “elegante como Jesus”, “íntegro como uma rocha” (...).

Eram um casal benquisto. Discreto.

Pouco festivos. Trabalhadores. Sem filhos.

Quieta.

A noite parecia uma pergunta difícil.

Armava um bote, arataka (...).

Vestideira 1:

Quer vesti-lo, fia ?

Viúva:

Não. Pode trocá.

Contador:

Um minuto depois, deixou escapar...

Viúva:

Nunca que vi Etevaldo nu.

Contador:

Revelou.

Como se nem ela mesma quisesse ouvir aquela confissão.

Contador:

Desconhecia aquele corpo, mas amava-o (...).

E era a primeira vez que ela falava com alguém mais que duas sentenças.

Contador:

As velhinhas vestideiras começaram a descascá-lo com técnica e indisfarçável contentamento.

Vestideira 2:

“Quanta virtude, meu amor.

Vestideira 1:

Oxente, cadê?

Vestideira 1:

Maria de Deus, cadê a trouxa ?

Contador:

Assustou-se a velha (MORENO, 2004).

Indicamos que “*com técnica e indisfarçável contentamento*” (MORENO, 2004) se organiza uma escrita não linear, realocando unidades temporais distintas, administrando o revelar da surpresa dramática de modo homeopático, no qual se forma um conjunto de fatos que nos autoriza a fechar este capítulo neste preciso recorte do texto da peça, pois algumas questões serão trazidas para discussão na continuidade deste percurso textual.

CAPÍTULO III

CAPÍTULO 3: DRAMA, EFEITOS E DESCONSTRUÇÕES

Agreste ficou em cartaz no teatro Cit-Ecum, na capital paulista, no período de dez de agosto a oito de setembro de 2013, momento em que foi realizado o trabalho de campo desta pesquisa, como já foi dito. Antes de o espetáculo iniciar, se fez uma breve abordagem com questões relacionadas ao recolhimento de dados pessoais e questões como renda e gênero foram feitas aos/às espectadores/as, obviamente, em dias de apresentação, posteriormente essas pessoas receberam um questionário por e-mail sobre *Agreste*, nem todos/as responderam, mas aqueles/as que o fizeram apresentaram dados suficientes para a realização da pesquisa.

As abordagens presenciais marcam um número bem menor. Esse capítulo desdobrará mais uma demanda de dados: as questões pós-espetáculo dos/as espectadores/as, o retorno aos dados pré-espetáculo, a continuidade das entrevistas feitas com a equipe da companhia Razões Inversas, a experiência da pesquisadora, enquanto alguém que cumpriu seu participar em 2010 como espectadora, e o texto da peça. Esses dados trazem elementos que nos ajudam a caminhar pelas *liminaridades* do *liminoide Agreste*, e analisar seu *drama*, conforme as respectivas fases: a *ruptura*, *crise*, *ação corretiva* e *reintegração*, conceitos que serão utilizados como ferramentas para formar nosso “*framework*”, e deste modo examinar as desconstruções provenientes deste espetáculo, no modo não cronológico como indica o tópico relacionado à escrita. Cabe ressaltar que o jogo de não escrever linearmente, não trazer uma descrição linear, para nós indica um recurso teórico e metodológico, pois estes processos que aqui se analisam também se experimentam e se vivem, portanto, não os são constituídos de modo cronológico, todavia, se o/a leitor/a está perdido/a vai se perder um pouco mais.

No fim das apresentações em 2013, no campo, eu observava as pessoas saindo, algumas contemplativas, outras mais sisudas e quietas. Nessas ocasiões um/a ou outro/a me olhava de longe, com um olhar mais pensativo, porém já na porta da saída, a rua os chamava e seguiam seus percursos. Torcia eu para que eles/as me retornassem por e-mail aquilo que não se pode dizer somente pela experiência do olhar, muito embora este diga muitas coisas que a linguagem não dá conta de verbalizar. Um dos espectadores que aparentemente tinha me coagido, como exponho no capítulo anterior, na ocasião em que abordo sua companheira Rosa com as questões sobre o gênero, este, pós-espetáculo, passou por mim e me deu um sorriso que parecia indicar “agora entendi sua abordagem”. Pressuponho isso pelo conteúdo da peça, o contexto das minhas perguntas e sua mudança: de rude passou a ser simpático. Como o teatro é “pequeno”, essa passagem da sala à rua é curta e rápida, limita-nos a extração de informações e conclusões sobre essa observação específica.

Novamente *Agreste*, a cerca, o amor e a casinha: a palavra *agreste* pode ser entendida como um lugar de passagem e transição entre a Zona da Mata e o Sertão, simbolicamente nos remete neste contexto imagético da peça e pesquisa vários elementos, contudo, podemos dizer que estávamos e não estávamos neste lugar de trânsito.

Em campo, parecia um dia como os outros, a peça acabava e as pessoas deslizavam nesta passagem: sala, área central do teatro e rua. Desejava prolongar esta transição, quem sabe um corredor estendido? O *limiar*! Ao contrário de “*deixar o tempo passar*” (MORENO, 2004), eu queria mesmo era pausá-lo. Eu já me despedia “*das últimas pegadas sorvidas por aquela terra*”, porém quando retorno, vejo no oco vazio do espaço, uma mulher, ela falava, e empolgada gesticulava com os/as funcionários/as do teatro. Tentei planejar um “ocasional” encontro. Ela falava, falava e falava e seguia em direção ao lavabo. Logo, me dirigi ao mesmo sentido, e quando me vejo já estava a falar com ela. E perguntei: “você estava assistindo o espetáculo *Agreste*?”, ela respondeu: “sim, eu amei! É muito lindo, profundo, antropológico!” Foi assim que começamos a conversar, e marcamos um encontro. Nele, ela prosseguia: “aqueles dois seres, a cerca, e aquele amor num sertão

profundo. Aquela cerca, essa cerca é muito viva! São bloquinhos no chão que simbolizam a divisão, a cerca, o mundo que os separava.”

Seu nome é Ariadne, dramaturga de 62 anos, natural do Mato Grosso do Sul, foi a primeira pessoa que falou comigo “*mais de duas sentenças*” (MORENO, 2004) sobre e ao fim do *Agreste*. Ela me revelou que já sabia da surpresa dramática, pois havia estudado a peça, mas não tinha assistido ainda, e que, mesmo sabendo do golpe dramático se surpreendeu muito com a narrativa poética e os elementos cênicos. Encantada com a obra, Ariadne afirma: “a cerca fortalece a poética da relação deles, do amor deles, porque quanto mais se separa, maior é a atração, esta poética da atração desmorona todo o resto. O amor fala tudo, não é?”.

Duas questões aqui me remeteram a minha experiência enquanto espectadora, em 2010, e ensejo para deixar claro que *toda vez que abordar minha experiência no papel da espectadora estarei me referindo ao ano citado acima*. A cerca enquanto elemento simbólico da narrativa fez-me associá-la à ideia de repressão, proibição, norma, e ao pensamento de Foucault (2012) quando analisa a hipótese repressiva³⁷: quanto mais se reprime, mais se incita. De acordo com o autor, quem dita a regra, impõe o modelo, quem detém a verdade é o casal procriador e, como tal, é legítimo.

A segunda questão que está intrínseca a primeira, emerge de algo comum entre eu e Ariadne, revelado na sua afirmação: “aquele dia, porque quando a gente gosta do espetáculo, aquele dia eu queria falar, queria conversar e, eu não estava nem aí, estava falando com o pessoal da administração do teatro, nem sei se eles assistiram e se gostavam de teatro, mas eu queria falar, conversar, entende?”. Essa reação ao fim do espetáculo foi muito parecida com a minha, eu estava admirada com o que a peça tinha me mostrado enquanto referências próprias e toda a questão temática que abordava de forma minimalista.

Como menciono acima, quando assisti *Agreste* pela primeira vez, meu ciclo social era bem diversificado tanto em relação às escolhas sexuais como em relação à naturalidade (local de nascimento): alguns/as são nata-

37 Este termo refere-se, de um modo geral, à forma como a sexualidade não é necessariamente reprimida, mas administrada hierarquicamente por meio de uma relação de poder (Foucault, 2012).

lenses, outros/as paulistas, cariocas, rio grandenses. Naquela ocasião fazia um ano que eu morava em Natal, deste modo, não me preocupei em não expressar minhas impressões sobre a peça. Empolgada comecei, porém logo fui cortada pela frase: “e aí, aonde vamos jantar?”, tentei voltar ao assunto, mas novamente desviaram a conversa para outro rumo, me senti desconfortável e digeri algo que se pode chamar de “jantar” de forma contemplativa e com a sensação de ter um talo preso na garganta. *Agreste* me sugeria em tom de pergunta: “*uma pausa de um silêncio pesado. Desviavam olhares, cabisbaixos Não queriam mostrar a dúvida passeando dentro dos seus olhos. Pior: não queriam ver nos olhos do outro a dúvida*” (MORENO, 2004).

As práticas sexuais e as regionalidades de cada um/a eram variadas, porém algo se mantinha fixo: o ambiente do teatro “tradicional” de uma cidade. E novamente com Foucault: “se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutro lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, senão nos circuitos da produção, pelo menos nos do lucro” (FOUCAULT, 2012:10). Os lugares de tolerância de acordo com o autor são as casas de saúde, os prostíbulo, e por onde anda a psiquiatria. Se por um lado há o lícito, por outro há a inexistência, o mutismo, o proibido, aquilo que “não possui eira, nem beira, nem lei. Nem verbo também” (Idem, 2012:10). Mesmo que dona Maria provocasse “*uma desordem arretada nos arredores*” (MORENO, 2004), mesmo com a desconfiança de que “*a gala de seu marido era rala*” (Idem, 2004), e o insulto que provocava o fato de “*a senhora nunca que pegou bucho*” (Idem, 2004), ainda assim, a racionalidade “*precavia-se, assim como se espreitava*”: organizaram o silêncio e as formas de se discursar sobre o sexo, ou melhor, organizaram o fazer o sexo falar sobre si mesmo. “*Mas sorria bonito ele!*” (Idem, 2004).

Daí o fato de que o ponto essencial (pelo menos, em primeira instância) não é tanto saber o que dizer ao sexo, sim ou não, se formular-lhe interdições ou permissões, afirmar sua importância ou negar seus efeitos, se policiar ou não as palavras empregadas para designá-lo; mas levar em consideração o fato de se falar de sexo, quem fala, os lugares e os pontos de vista que se fala, as instituições que incitam a fazê-lo, que

armazenam e difundem o que dele se diz, em suma, o 'fato discursivo' global, a 'colocação do sexo em discurso' [...] Que caminhos lhe permitem atingir as formas raras ou quase imperceptíveis do desejo, de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano (FOUCAULT, 2012, p.18).

Anteriormente se menciona o alerta de Malinowski (1948) quando este afirma que interlocutores/as que têm em suas falas informações especializadas fornecem dados que não servem como elementos empíricos, pois geralmente é o mesmo discurso das instituições sociais, neste caso, cinicamente se vê uma congruência empírica nas falas objetivadas desta pesquisa, a informação dos/as colaboradores/as que abordei nos parece relevante, porque afirma justamente o que Foucault (2012) quer dizer quando este salienta que o sexo fala por si mesmo, uma vez que esses/as espectadores/as, a partir da fala espontânea que é somente inicial, após, eles expõem o que se tem dito sobre o sexo e não o que eles/as mesmos/as sentem / intuem / pensam sobre a questão.

Falo de sexo, como se estivesse falando das questões relacionadas à gênero, e estou, não porque penso que sexo e gênero é da mesma substância, nem penso que se trata de alguma substância, mas porque os/as colaboradores/as leem como se fosse uma única substância. Este assunto ficará mais claro no decorrer deste capítulo. Também não pressuponho que essas falas institucionalizadas correspondam uma maneira geral de se falar sobre o sexo, mas penso que o que potencializa uma fala mais densa e objetivista sobre a questão pode ser o local: um teatro na capital paulista, este ambiente possui, como já foi dito, forte valor simbólico, cultural e erudito, neste lugar, a inteligência e o saber são moedas que funcionam como imposição de um *status* social.

O que se quer dizer também é que se em Natal, eu me deparei com o silêncio (e ele nos diz muito), em São Paulo, no Cit-Ecum, na rua da Consolação, frequentado por pessoas que também aparentemente possuem diversas práticas sexuais, e alguns/as realmente afirmaram. Neste ambiente eu me deparei com a moeda saborosa do saber: o discurso objetivista e institucionalizado, ou seja, a maneira de organizar o silêncio, o mecanismo

de fazer o sexo falar sobre si mesmo, e a partir do que foi exposto, ambos são dados empíricos, o primeiro mais factual, o segundo mais refinado, ou mesmo mascarado.

Mas isso não é tudo, entre um falar objetivista sobre o sexo e o silêncio absoluto, ao perguntar à companhia Razões Inversas sobre a existência de reações que apresentavam a falta de aceitação com o tema no/a espectador/a, todos confirmaram que esse comportamento resistente era abundante. Joca Andrezza me relatou que presenciou várias vezes cenas de resistência do público, e acrescentou que o medo da curadoria de uma instituição cultural (preferimos não citar seu nome), que posterior ao reconhecimento da qualidade do *Agrete* resolveu patrocinar alguns projetos deste espetáculo, porém, recearam que o público de São Paulo não estivesse preparado para este tipo de peça, primeiro, de acordo com Paulo Marcello, porque ele não faz parte de um texto tradicional, depois pelo próprio tema que ainda é polêmico.

Essas questões, ditas anteriormente, também refletiram na falta de apoio e patrocínio na época em que *Agrete* ficou pronto. Conforme os atores, nesta fase: “ouvimos ‘não’ de todos os lados, de todas as instituições. Fizemos de teimosos, nós custeamos a produção do espetáculo e só conseguimos uma sala porque ninguém queria, ela estava abandonada e um amigo nos ofereceu. Aceitamos, elaboramos um jogo de luzes para as pessoas não se assustarem com estado do Cacilda Becker, antes da reforma, não é? Depois da segunda semana, o teatro começou a lotar, lotar e aí tudo mudou, não paramos mais” (*ipsis verbis*). Newton Moreno também comentou que no Teatro Aliança Francesa, em São Paulo, ele viu muita gente saindo quando descobriam sobre o que a estória se tratava.

Tanto em Natal como em São Paulo eu não presenciei nenhuma reação mais explícita. Nesta última cidade, em algumas apresentações, a maioria se levantava e aplaudia, mas em outras exibições esse comportamento era adquirido pela minoria, de um modo geral se alterava bastante. Na primeira cidade, o teatro estava lotado e conferi uma única noite de espetáculo, nesta, uma minoria se levantou e aplaudiu, no meu ciclo poucas pessoas se prestaram a reverenciar a companhia.

Joca Andreazza e Paulo Marcello relataram alguns efeitos de resistências mais visíveis, transcreverei a versão mais detalhada cedida pelo primeiro: “um senhor foi com a família aqui na Aliança Francesa, em São Paulo, acho que na terceira temporada do *Agreste*. Terminou o espetáculo, ele levantou e disse: ‘se eu soubesse que era essa bosta! Eu não tinha vindo aqui!’ Aí, subiu três degraus, olhou para trás e a família toda parada, ele disse: ‘você não vêm não!’” Um silêncio, um silêncio... Aí ele ficou meio sem jeito e foi embora de cabeça baixa” (*ipsis verbis*). Já o segundo descreveu que viu um casal de idosos e a filha mais jovem, esta perguntava na bilheteria sobre o que a peça abordava, a funcionária respondeu: “é sobre um casal de lavradores”. A filha: “mas são dois homens que fazem?” A funcionária responde: “é!” A filha então decide: “ah, não! Então, vocês não vão assistir isso!” Paulo Marcello: “e ela não deixou os pais assistirem” (risos) (*ipsis verbis*).

Outra ocasião é descrita pelo diretor Marcio Aurelio: “o espetáculo tinha acabado, todos tinham indo embora, e uma jovem estava andando de um canto a outro, quando ela pôde, me disse de modo alterado: ‘esse espetáculo é uma vergonha, um desserviço à comunidade gay’” (*ipsis verbis*), por essa informação ele pressupôs que ela fosse lésbica. O autor também comentou junto com os atores essa mesma história e me disseram que não tinham entendido porque ela achava aquilo. Joca Andreazza sente que o espetáculo agrada mais homossexuais homens do que mulheres.

O sonoplasta e iluminador da companhia, André Lemes, além de presenciar “muita gente chorando e se emocionando”, também escuta comentários como: “eu não achei que este tipo de espetáculo me emocionasse, era mais fácil eu pegar raiva, mas eu acabei me emocionando”. Em outra ocasião ele se deparou com a conversa de um casal, o homem dizia a mulher: “nossa, você me trouxe para ver isso! Preferia ficar em casa vendo jogo”. André Lemes comenta: “também vejo, ao contrário, muita gente chega desinteressado e passa a ficar tocado com a peça. Ela mexe muito com as pessoas” (*ipsis verbis*).

Como se pode ver o objeto desta pesquisa provoca diversas impressões bem distintas umas das outras. Ariadne, doutora em teatro de militância, comenta que para quem trabalha com esta especialidade: “*Agreste* é um

sonho! Eles colocam o sentimento maior, de uma forma tão profunda que assim ganha qualquer pensamento. Qualquer pessoa para ali, qualquer pensamento que se depara com aquela verdade tão profunda. Essa poética ali, já desconstrói o meu pensamento. Você vê que o amor, aquele sentimento é maior que tudo, então, a partir daí as pessoas ficam ligadas na história poética e no romance que vai rolar” (*ipsis verbis*).

Em resposta a indagação do porquê de *Agreste* ser um sonho para o teatro de militância, Ariadne me elucida: “por causa da linguagem, a técnica ator-narrador coloca o espectador numa postura participativa, mesmo que quem faça a peça sejam os atores, mas você, espectador, não fica imune, sem fazer seus questionamentos, não fica só recebendo, você age, reage, questiona, você fica aguçada, você fica o tempo todo interrogativa. E o modo como o texto coloca a situação deles, leva o espectador a questionar os valores, a sociedade, a cultura. São várias camadas de questionamento e compreensão que o espectador tem que furar, então o espetáculo instiga o espectador a isso, não a falar verbalmente, mas furando as camadas e interrogando” (*ipsis verbis*).

Apesar dos diversos efeitos, Joca Andreazza afirma: “não fazemos nada! Só sugerimos. São pinceladas que não se definem. A peça traz as pessoas para dentro, então, assim, tem hora que fica um silêncio, mesmo na periferia aqui de São Paulo, às vezes, essas pessoas não estavam preparadas para ver aquilo. Mas independentemente de qualquer relação sexual, a peça quer falar do amor, do amor em quaisquer circunstâncias, ela também não está falando de modo regionalista, mas universal, por isso os elementos em cena são rústicos, mas não são especificamente do Nordeste, por exemplo, o bambu, a roupa de feltro, é o tecido do cobertor dos mendigos de São Paulo, o paralelepípedo, as músicas, são melodias folclóricas de várias regiões do mundo. O teatro é uma página em branco, tudo dá leitura lá. Então, fazer (o espetáculo) com dois homens é uma forma de sedimentar um tipo de teatro aonde a construção cênica possibilita o público a construir junto com os atores, a obra. Então, assim, a nossa obra, é uma obra participativa” (*ipsis verbis*).

No seu primeiro bloco *Agreste* ocupa uma narrativa que fixa os atores em seus respectivos microfones, a ausência de dinamismo requer atenção do/a espectador/a durante os vinte minutos iniciais (sobretudo daqueles/as que es-

tão acostumados/as com filmes de ação), posteriormente os atores começam a construir o cenário, é neste momento, que de acordo com Joca Andreazza, eles fecham o cenário e incluem a plateia dentro dele, “porque este cenário é uma perspectiva. É um varal que se abre em perspectiva, e ela não está fechada para o público, o público está dentro da encenação” (*ipsis verbis*). O que se quer dizer é que fisicamente todos/as estão sentados/as na forma tradicional de assistir teatro, mas na imaginação estão juntos com a trama.

É como afirma Joca: “quando as projeções acontecem. Da casinha, por exemplo, não é a referência desta casinha que a gente está projetando, mas aquela casinha é uma referência que está na cabeça de todo mundo que consegue entrar na dimensão poética do texto e buscar na própria memória suas próprias referências. Então, neste sentido, a obra de arte é construída junto com a plateia. O tempo todo, a plateia é cúmplice da gente, em tudo que acontece nesse desenvolvimento da peça” (*ipsis verbis*). Entrar na dimensão poética não parece ser uma escolha geral, depende da disposição de cada um/a naquele momento, tal opção pode alterar ou enfraquecer a ligação entre os/as cúmplices e a cumplicidade de sensações em si.

De qualquer modo, foi valioso insistir na Rosa (espectadora descrita no capítulo anterior), uma das quais me retornou pós-espetáculo. Eu perguntei³⁸ se ela havia gostado da peça, solicitando que comentasse suas impressões, ela responde: “sim, por vários aspectos. O espetáculo resgata a oralidade de contar histórias, intercalando várias vozes nesse contar e encantando, formando em nossa cabeça, no início do espetáculo, todo um cenário de uma história apenas por meio da palavra. Traz a questão da incompreensão dos gêneros, da multiplicidade de como o amor se concretiza, realiza. Mas, sobretudo, da intolerância da sociedade com a questão dos gêneros. A história se passa pelo agreste – onde a realidade é rude, os modos são mais severos e o saber é empírico e popular – e o interessante é que reflete toda essa aridez e ignorância em metrópoles como São Paulo, dita evoluída. Infelizmente, o *Agreste* poderia ser em qualquer lugar do Brasil”.

Muitos/as espectadores/as retornaram, porém iremos diluindo aos poucos as impressões dos demais, conforme o roteiro da escrita permitir a

38 As questões pós-espetáculos foram respondidas via correio eletrônico, com exceção a Ariadne.

coerência de tal entrada, por agora, traremos alguns desses dados, pois nos parecem complementar ao que vem sendo escrito na pesquisa, sobretudo ao que Ariadne e Joca relatam: a obra participativa. Além disso, são respostas que também nos auxiliam a visualizar os elementos cênicos e seus efeitos, como este relato de Rosa: “assisti ao espetáculo com muita naturalidade. Ele te põe de frente para os seus preconceitos, esses que a gente jura não ter, mas de certa forma estão lá, como fantasmas, esperando a oportunidade de aparecer. O espetáculo me fez pensar mais, sim, na questão dos gêneros e em como muita gente se sujeita a viver uma mentira para conseguir desfrutar ao menos um pouco daquilo que realmente é. É sofrível e triste. Eu me senti encantada com a delicadeza, a inocência, a coragem. Quanta gente passa uma vida inteira sem encontrar um amor assim, alguém que lhe faça se aventurar e abandonar uma realidade para viver outra, conjunta?”.

Amanda é advogada tem 33 anos, natural de São Paulo/SP, ela expressa o que achou da peça: “eu AMEI! Primeiro pelo tema em si... Como te adiantei antes da peça, eu só li a sinopse, não tinha mais nenhuma informação (além de ter assistido as outras duas peças da Anatomia Humana), e eu fiquei muito surpresa com o mistério do amor dos dois lavradores. Além disso, o figurino e o cenário são fantásticos, o roteiro, as falas, os atores... Acho que saí bem maravilhada no final”.

Também solicitei que Amanda me descrevesse o que sentiu quando a peça mostra o casal apaixonado e conhecendo-se, até o momento em que constroem um casebre. E questionei se ela torcia pelo amor deles. Ela me respondeu: “claro! Eu fiquei curiosa com as frases tantas vezes repetidas no começo, que não era pra ser, que era proibido, que havia um muro entre eles, mas confesso que quando o casal consegue atravessar o muro e fugir me senti feliz por eles, na torcida para dar certo, e me esqueci das ‘advertências’ do começo da peça, do ‘muro’. Só queria saber se ia ficar tudo bem, mesmo sabendo, pela sinopse, que um deles morreria”.

Manuela tem 27 anos, é artista, natural de Joinville/SC, e, em resposta se havia gostado da obra, ela retorna: “sim, gostei muito! Achei muito interessante a maneira como a peça ocorre, foi diferente de tudo que já vi. Gostei muito das transformações ocorridas entre narrador e personagem

(o narrador se transformando em múltiplos personagens e voltando a ser narrador, as mudanças corporais de cada representação), a história é muito interessante também, nunca imaginei que o desfecho seria este. Achei a peça cheia de símbolos e muito bonita por isso (as cinzas voando em cima do público, a casa, a maneira como o cenário era construído e modificado, pelos atores), acho que tudo isso deslocava o público para esse ambiente. E gostei muito da forma como é contada, pois te leva a usar a imaginação, você constrói a sua própria visão desse lugar, desse casebre, desses personagens.”

Outra indagação foi se *Agreste* havia alterado algumas de suas concepções, Manuela retornou: “sim mudou a minha concepção de teatro, da maneira em como uma peça pode ser construída fora do padrão convencional e ser tão linda quanto clássicos do teatro. Por se tratar de uma história baseada em fatos reais, nos mostra que ainda temos muito que evoluir no sentido de: respeitar as escolhas alheias, o amor e vida dos outros”.

As transcrições são feitas de modo direto, pois escolhemos nos apropriarmos delas pela credibilidade para explicitar pela voz do/a “outro/a” os elementos cênicos do espetáculo, questões polêmicas da temática, assim como também prepara a conexão que será feita adiante: a minha participação de espectadora dentro da experiência ao assistir *Agreste*, revelando as referências que me operaram, logo também, os aspectos coerentes para uma abordagem *queer*.

Deste modo diluiremos um tanto mais, antecipamos, porém que todas as pessoas que retornaram o questionário elogiaram o espetáculo, como Débora, engenheira civil, de 32 anos, ao responder se havia gostado, ela afirma: “amei. Sou pernambucana e me identifiquei em tudo. Mesmo com pouquíssimos recursos, consegui visualizar todo o cenário. A peça só reforçou as minhas convicções para que o amor sempre prevaleça em tudo na vida”. O médico João, de 62 anos, natural da cidade de São Paulo, opina: “a grande busca da vida é o ‘amor’, independentemente da forma como ele se apresenta”.

Júnior, natural de São Paulo/SP, tem 26 anos, trabalha como programador de sistemas para internet, ao responder se *Agreste* o agradou ele comenta: “amei, sério, foi uma das peças mais bem feitas que vi até hoje. A

simplicidade dos materiais cenográficos e a capacidade quase não humana que os atores possuem de transmitir uma quantidade tão grande de informações, de forma fluida, sem exageros e principalmente abrindo mão de quaisquer apelações, tão comuns nas apresentações (pseudo) teatrais atuais. Tentei descrever o que vi para um colega, mas foi impossível verbalizar aquilo”.

Camila, natural de São Paulo/SP, estudante de letras, de 20 anos, responde: “gostei muito do espetáculo *Agreste* porque o formato teatral é muito criativo: a narração inicial com dois objetivos de cena diferentes (um personagem mais duro e direto, quase como um distanciamento onisciente, e outro imensamente intrincado no desenvolver dos acontecimentos como se os vivesse naquele exato momento), a simplicidade engenhosa do cenário, minimalista, mas extremamente atenta aos detalhes, o revezamento dos atores para fazerem todos os personagens aliado a um profundo trabalho corporal e de voz. Em termos de conteúdo, a peça sugere uma reflexão imprescindível a qualquer sociedade, e expõe uma visão de mundo, costumes, realidade física de um local, que é também um local símbolo, pois a problemática não se limita ao agreste nordestino, que por vezes é esquecida (até propositalmente). E, mais do que isso, é pesada e triste, mas abre os olhos pra uma questão de atração ou paixão pela alma, e não pelo sexo; abre os olhos para sentimentos inesperados, para a influência da cultura e das imposições sociais”.

O professor universitário de 44 anos revela que sentiu tédio nos primeiros vinte minutos, momento em que a peça se ocupa plenamente de uma narrativa fixa, lenta, e por vezes ofegante, porém após o seu golpe dramático, ele afirma: “nesse momento a peça começou para mim. Fiquei completamente surpreso”. Apesar de sua impressão inicial, o professor confessa: “gostei muito. Talvez por conta da maneira inusitada como o texto foi apresentado e a linguagem teatral para mim inovadora”. Outra questão versa sobre a hipótese de a peça provocar alterações no/a espectador/a, este responde: “acho que fiquei mais consciente das injustiças causadas por conta da intolerância”.

Ele nos fornece mais algumas informações dignas de notas: há um espaço no questionário enviado para que o/a espectador/a sugira seu

codinome, neste caso, ele escolheu o nome #forafeliciano³⁹ para ser representado, também fez questão de se autodeclarar heterossexual, por conta do contexto da pesquisa o entrevistado achou relevante fornecer tal dado, além disso, também acrescentou que é imigrante nordestino desde 1993, em São Paulo, proveniente da cidade de Salvador, na Bahia.

A estudante de teatro já apresentada no capítulo anterior, Carmem, revela que: “gostava de *Agreste* desde o dia em que li. A expectativa de ver o texto encenado era grande e me surpreendi muito. Positivamente. Acho que a temática me prendia muito por me reconhecer nessa história⁴⁰ que, ao mesmo tempo em que fala de amor, fala da intolerância que vemos (e talvez vivemos) frequentemente. É delicado o modo como o texto trata desses preconceitos. E mais delicado ainda ver dois homens, de uma potência absurda nos palcos, encenando esse amor incondicional. Por mais que seja um assunto universal, pouco se fala disso. E é um assunto que deveria ser abordado muitas outras vezes”.

Em resposta a indagação sobre se a companhia deveria informar na sinopse os temas que ela aborda (que em breve iremos expor), ela retorna afirmando que: “como a sociedade é extremamente preconceituosa, seria um erro informar na sinopse tais temas. Pior ainda seria se o Newton Moreno tivesse tratado isso na sinopse da peça. Essa peça é um modo de acordar as pessoas que têm algum tipo de preconceito. Porque mostra o amor acima de qualquer coisa, de qualquer rótulo. É antes de mais nada uma discussão sobre amor. Ver o quanto os vizinhos mudam de comportamento com a revelação é despertar no público a mesma sensação e provocá-lo de certa forma. É como se os atores e autor nos tirassem da mera posição de espectador e nos fizessem refletir, como toda boa obra de arte, qual nossa opinião sobre isso. Será que também não somos um pouco esses vizinhos?”.

É verdade leitor/a, decidimos congelar a personagem em estado de

39 Este termo é uma expressão criada por vários/as internautas, usada nas redes sociais para emitir a desaprovação da posição de Marco Feliciano, eleito como deputado e Pastor da Igreja Assembleia de Deus, que na época da entrevista, presidia a Comissão dos Direitos Humanos, ocasião em que este propõe um projeto polêmico denominado “Cura Gay”.

40 Em outra resposta não inserida na pesquisa por não trazer novos elementos, esta colaboradora se autodeclarou homossexual.

choque lá no final do capítulo anterior. Afinal por que a velha se assustou? Será que o/a leitor/a já percebeu tudo? Então, permanecemos no silêncio ou vamos organizá-lo? É também verdade que este casal tem dado “*uma trabalhadeira da gota serena. Nem seus nomes eram conhecidos: Seu Zé, Dona Maria, chamavam eles*” (MORENO, 2004).

Porém anteriormente já havia sido informado: é preciso respeitar o tempo do *Agreste*, esta obra, conforme o autor, procurou ambientar o tempo do Nordeste, “lá o fierte é um balé silencioso e lento”, que se refere também ao tempo do risco do amor, este nem tanto é uma exclusividade regional, essa sensação é universal: “é assustador, apavorante, terrível! Aquela pessoa não sai da cabeça, você não dorme, fica sem saber o que fazer, a vida muda depois da pessoa, o balé é desse jeito: o encontro, a aflição, e a forma de organizar aquela tensão do amor”. E por outro lado, a plateia fica na expectativa, como Moreno diz: “vão me dar algo ou estão me enrolando?” (*ipsis verbis*).

Enrolar talvez não seja o verbo, quem sabe desdobrar? Partiremos então para as fendas: como já foi mencionado no tópico relativo ao método, iremos abordar nesse *liminoide*, as quatro fases do *drama*, a primeira é a *ruptura*, o momento em que uma norma social é violada publicamente, configurando uma transgressão de uma regra que normalmente é obrigatória para os/as membros do grupo, esta quebra constitui um desprezo por uma lei, costume, norma ou tradição que deveriam ser invioláveis num processo político da administração social. Os desejos e sentimentos que antes eram reprimidos, após essa transgressão podem potencialmente emergir (TURNER, 1985). Nesta estória de *Agreste* se pode notar o quanto esta ruptura da norma em público é um ato simbólico de dissidência, que se assemelha, ou foi tratado como crime. Aos poucos iremos diluindo e fechando essa violação dramática:

Vestideira 1:
Maria de Deus, cadê a trouxa ?
Contador:
Assustou-se a velha.

Vestideira 1:

Faz tempo que eu num vejo um, mas isso aqui não é peru.

Vestideira 2:

Deve de tá escondido. As veis tem que ajudar pro bichinho florescer.

Vestideira 1:

Menina, cadê a bilola? (...).

Creio em Deus Pai todo Poderoso!

Vestideira 2:

Olhe a teta.

Vestideira 1:

Menino, isso parece uma quirica

É mulê! É mulê.

Contador:

Disse e satram correndo casa a fora.

As velhas:

O MARIDO DELA É FÊMA!! (MORENO, 2004).

Não é só de tensão que se passa a descoberta do amor, ela também oferece um tom cômico, porém, nada tranquilo. “Porque o riso, era um riso nervoso”, relata Joca Andreazza, para ele esse humor leva a plateia a rir de seus próprios preconceitos: “é um riso transformador!” O ator comenta que trabalhou muito tempo com comédia, mas que nunca havia percebido o caráter transformador do riso como vem observando desde o início com *Agreste*. “Era um riso que se manifestava e ao mesmo tempo levava a própria pessoa a pensar naquilo que ela estava olhando, e como isso é transformador, de alguma forma. No *Agreste*, o jeito que o cômico vem, vem como uma forma de preconceito, na figura das vestideiras, do padre, do delegado, da cidade que de alguma forma condena ao saber o que se tratava na relação entre os dois. O humor na narração cênica é extremamente crítico, é um riso crítico” (*ipsis verbis*).

O que sabemos, e também o que ocorre em *Agreste* assim como as demais fases do *drama*, é que se a *ruptura* foi amplamente aberta e pública e não isolada da dinâmica social, de acordo com Turner (2008), deste modo, emerge a segunda fase, a *crise*, que redimensiona a *ruptura* e com isso

novas crises começam a surgir aumentando, pelo seu potencial simbólico, as ameaças e riscos na estrutura social. O momento dessa fase é marcado por perigos, suspenses e inflexões, pois o que era anteriormente mascarado passa a ser público, fato que ocasiona situações *liminares*, um estágio que provoca uma desestabilização no interior da estrutura e nele se “desafia os representantes da ordem a lidar com ele” (Idem, 2008, p. 34). Pretende-se compreender esta fase retomando o texto da peça:

As velhas:

O MARIDO DELA É FÊMA!! (...).

Contador: De súbito, uma multidão fez fila na porta do quarto.

Facções se formavam e a notícia galopava.

Nisso, o padre chegou e foi direto cobrir o defunto, ou melhor, a defunta (...)

Tomou coragem (...).

Ponderado, o padre começou: Minha filha, você dormiu com uma mulher.

Viúva: Não, seu padre, eu dormi com Etevaldo. E nunca que gostei. Sabia que num devia.

Padre: Creio em Deus Pai!

Padre: Eu vou rezar é por você!

Padre: (...) Todo mundo sabe que eu a vi sem roupa.

Eles sabem que eu sei que ele é mulé. Pelo menos se tivesse me chamado antes, nós teríamos feito de outro jeito. Ninguém tomaria conhecimento, minha filha. Já enterrei gente que nem você e ela... Etevaldo. Gente que morreu fazendo menos barulho.

O padre sai entoando gravemente as palavras: Herege!Herege! (MORENO, 2004).

Organizar o silêncio com o arrumadinho Romeu e Julieta do sertão vai ficando cada vez mais barulhento e um tanto complexo. Como já foi mencionado, o/a espectador/a desavisado/a, ao chegar ao teatro se depara simplesmente com a informação da sinopse, que basicamente informa: a peça irá abordar amor incondicional, intolerância e preconceito cuja trama envolve um casal de lavradores. A narração inicial os/as denomina pelos

pronomes “*ele*” e “*ela*”, aos poucos descobrimos que as pessoas daquele vilarejo os chamavam de “*Seu Zé e Dona Maria*”, mais a frente: a morte e o novo par de nomes: “*Etevaldo e Maria*”; na sequência: a descoberta do corpo – “*o marido dela é fêmea! Não é ele mocinha, é ela!*” (MORENO, 2004).



Fotos cedidas pela Companhia Razões Inversas. Crédito: Tati Cardoso

De modo heroico⁴¹, várias vezes, a viúva insistia em corrigir: “*é Etevaldo*”. Eis aqui a revelação da surpresa dramática do *Agreste*, revelando também um corpo, um gênero, uma prática sexual. Por que a partir dessas descobertas o sentimentalismo melancólico instalado pela morte de um marido que a comunidade considerava formar um “*casal benquisto*”, muda o tom e se altera para: “*elas vieram foi fugida para sujar nosso lugar com essa muniça?*” (MORENO, 2004).

Supomos a essa altura ter apresentado dados suficientes para apropriarmos da afirmação de Turner (1985) de que os produtos *liminoides* são espelhos de nossa realidade social, embora nem todos tenham esse caráter

41 Mais adiante ficará claro o uso deste termo.

reflexivo, os produtos artísticos também podem servir para moralizar ou manipular a sociedade, no entanto, neste caso, e conforme os relatos e toda composição do espetáculo que se pode acessar por esta pesquisa, pensamos que ele contempla uma provocação naquilo que se tem como pressuposto natural sobre todo casal/romance ideal: a heterossexualidade. É a sustentação desse mesmo pressuposto que faz com que todo vilarejo elogie e se comova com a realidade da morte na vida de um casal “discreto, honesto e trabalhador,” esta suposição também pode ser o elemento de comoção entre a plateia.

Contudo, algo rompe o ideal “natural” da lei que legitima um único casal: o reprodutor. E se a *ruptura* não foi feita como manda a estrutura: escondidinho entre quatro paredes, no espaço reservado para as “outras” sexualidades. Portanto, se a norma foi violada em público e não se tem como mascarar a existência de outras formas de se viver o afeto, o prazer e o sexo, deste modo, instala-se uma crise: a norma heterossexual que se impõe como natural, lei, costume, tradição inviolável, passa ser posta em cheque. A revelação do corpo de Etevaldo marca a *ruptura* de uma lógica de gênero que tem como fim impor o ideal heterossexual. Logo, o sentimentalismo deixa a cena para agressões (verbais até aqui), que é o meio de tentar suprimir um evento questionador dos modos de se viver “outros” prazeres. Esta *ruptura* ameaça, fere e viola o modelo ideal, pois essa transgressão pode implicar em explosões de desejos e sentimentos que antes eram reprimidos (TURNER, 1985).

Nosso esforço em resgatar as circunstâncias que envolvem a construção do texto e espetáculo em análise, logo, também seu efeito no público e a participação às cegas da pesquisadora como espectadora nos bastidores de um ciclo social, formam um conjunto de situações que nos oferece, a partir de uma estória, abordar questões sociais reais, uma delas é a desconstrução do gênero, sob a qual nos apropriaremos para examiná-la por meio da perspectiva *queer*, para isso é preciso primeiramente nos ocupar destes dois últimos termos - *queer* e gênero – antes, porém, apresentamos as respostas dos/as espectadores/as às indagações sobre o gênero com a finalidade de expor como o comportamento social apreendido, o masculino e feminino (que o andrógino, por ser mais comedido, acaba por colocar em evidência) estão incorporados a um órgão genital que limita, ou mesmo cola

o gênero no sexo, impondo as lógicas que regem comportamentos vistos como biológicos, contudo, a teoria *queer* os aborda como uma construção social que tem implicações políticas.

No capítulo anterior essa obra promete voltar ao incômodo que a pergunta relacionada ao gênero feita aos/às entrevistados/as resultou, naquele espaço indicamos apenas a surpresa deles/as em não saber o que responder num espaço de forte valor erudito, porém, esse estranhamento causou também a impressão de que eles/as estavam apenas tentando responder colocando a questão - muitas vezes, entendida como sexo e até como uma indagação sobre a orientação sexual deles/as - organizada da forma com que o gênero ou sexo falem de si por si mesmo, mecanismo já descrito ao citar Foucault (2012), que é a maneira de organizar o silêncio sobre a sexualidade.

Apesar do retorno pós-espetáculo (por correio eletrônico) ser um discurso pronto, isto é, melhor construído por não se acessar, no ambiente virtual, os lapsos espontâneos, no entanto, algumas “espontaneidades” registradas na abordagem presencial indicam que a concepção da maioria era a de que órgão genital, sexo e gênero seriam a mesma coisa, logo o espanto em ter que responder algo que para eles/as são vistos como naturais, uma vez que cumprem as normas sociais dos gêneros, portanto características visíveis, dignos de não serem incomodados com esse tipo de questão, as respostas apontam para tal conclusão, contudo, vamos conferir alguns efeitos sobre as indagações: “qual é o seu gênero e por quê” feitas no campo:

Douglas de 43 anos, administrador, natural de Minas Gerais, reagiu rindo, e afirmou: “porque sou homem com ‘H’”. João, já apresentado, disse que tinha muita testosterona e características primárias e secundárias masculinas. Mário, também, com 43 anos, médico, natural do Belém do Pará, responde: “porque nasci assim”, essa frase também expressa o que pensa Sakai, natural de Catanduva/SP, de 22 anos, assim como o Willian de 19 anos, ambos estudantes de teatro e também o engenheiro, José, natural de Guaratinguetá/SP, de 37 anos, este acrescenta que não é uma escolha e sim uma “condição da natureza”. Ivan, de 66 anos, professor universitário, natural de Uberlândia/MG, diz que o gênero está relacionado às “característi-

cas físicas e psicológicas”, sua companheira ao ouvir essa questão, corporalmente apresentou rejeição à abordagem e confirmou isso ao dizer que tinha desistido de responder a pesquisa. A estilista Gabriela, de 28 anos, natural da cidade de São Paulo, disse: “é assim, eu sou mulher”. Manuela, já apresentada, brincou: “eu sou uma mulherzinha” (risos). Renata, já citada na pesquisa: “sou mulher. Estranha a pergunta”. De um modo geral, alguns/as responderam não saber e outros/as disseram “porque sim”. O médico, Marcel, natural de Patos/PB, de 57 anos, disse que a psicologia o ensinou que é algo subjetivo, mas o papel da mulher e do homem em regiões como a Paraíba é importante, pois têm posições distintas. Clarice de 21 anos, estudante, natural de São Paulo/SP, respondeu: “pergunta difícil, não sei, não tenho muita certeza do que gênero quer dizer”. Rassane, engenheiro civil, de 24 anos, natural da cidade de São Paulo, reagiu: “não sei, um pouco delicado, preciso estudar mais sobre isso” (*ipsis verbis*).

A maioria dessas respostas aponta que o entendimento pré-espétaculo desses/as espectadores/as é de que o sexo fisiológico determina por si só o gênero, no entanto a estória de Maria e Etevaldo, que posterior às indagações eles/as foram conferir, ao assistir *Agreste*, não corresponde à lógica determinada pela perspectiva biológica, de que o órgão genital, pênis ou vagina, fixa o comportamento masculino ou feminino, portanto a abordagem inicial sobre gênero não é uma pergunta estranha, como pensou Renata, mas pertinente, no entanto, para alguns/as pode soar estranho questionar as bases com as quais naturalizamos as construções sociais do gênero. Contudo, se a biologia nos mostra algo relacionado ao comportamento, talvez esteja imbuído nas relações de poder descobertas por Laqueur (2001): ao analisar historicamente o sexo fisiológico, este nos sugere que esta ciência pesquisa o natural sob um olhar cultural, ao passo que evidenciar as diferenças anatômicas passou a ser um recurso político. Deste modo, iremos expor os termos e as perspectivas para apropriarmos da desconstrução do espetáculo com a finalidade de abordar questões *queers*.

Uma breve introdução cronológica faz-se necessária. Por volta dos anos 70, o conceito de gênero estava estritamente vinculado ao sexo biológico, visto como elemento da natureza, e por isso mesmo, fixo e estável. No

entanto, no final da década de 80 diversos textos principiam questionar essa ligação entre gênero e sexo, alardeando a fixidez dessa base biológica que dividiria a humanidade em dois sexos, dois gêneros (PISCITELLI, 2008).

Um dos conceitos que redimensionaram a visão sobre tal termo foi entender, conforme Scott (1995), que gênero emerge de um determinismo biológico com a finalidade de operar oposições e gestar diferenças, status e lugares nas relações homem e mulher. Propor olhar gênero não mais como uma substância da biologia, natural e fixa, senão vê-lo como uma categoria de análise histórica proporciona uma transformação e uma crítica aos critérios cientificamente consolidados, pois a partir dessa concepção se recusa explicações biologizantes que legitimam a inferioridade de um e a supremacia de outro. Nessa concepção, gênero é visto como uma construção cultural dos papéis impostos aos homens e às mulheres denunciando que essas identidades são construídas socialmente.

Portanto, verificar que sobre um corpo sexuado está a imposição social de um gênero, abre caminhos e torna-se útil para os estudos *queers*, que a partir disso, pôde visualizar uma distinção entre práticas sexuais e papéis atribuídos as pessoas, sejam mulheres, homens etc, isto é, gênero enfoca relações que não exclui o sexo, porém do qual este órgão não condiciona necessariamente a sexualidade e o comportamento masculino/andrógino/feminino (SCOTT,1995). O que nos ajuda aqui a entender como para os/as que são desafiados/as pelos jogos classificatórios sociais seja tão difícil se mover entre os termos, que parecem falsamente indicar um dado natural⁴².

Conforme Gamson (2006), em fevereiro de 1990, na Universidade da Califórnia, o termo *queer*⁴³ é cunhado pela primeira vez por Teresa de Lauretis. A expressão que era utilizada como um xingamento, em ocasiões em que se objetivava ofender e insultar pessoas que transgridem as normas heterossexuais passa a ser dita e possuída como uma arma política e de denúncia aos efeitos hegemônicos das construções das identidades de gênero e sexuadas, no entanto, ressaltamos que os Estudos Culturais norte-ameri-

42 Alguns trechos deste capítulo foram ensaiados no artigo “Etnografar - uma etnografia das afetações no espetáculo teatral Agreste”, de autoria de Menezes e Batista (2013).

43 Possíveis traduções para a palavra inglesa - *queer*: anormal, esquisito, estranho, excêntrico etc.

canos já usava essa teoria em 1980, para realizar análises desconstrutivas de produtos midiáticos, contudo desvendar a centralidade da sexualidade na sociedade contemporânea, opondo as normas sociais vigentes é o objetivo da teoria *queer* de acordo com Miskolci (2009).

Entre as teorias feministas, pós-estruturalistas e críticas psicanalíticas afloram profícuos debates longe de serem coesos, e sob os quais se investigavam a categoria do sujeito (SALIH, 2012). A obra *O anti-édipo, capitalismo e esquizofrenia* de Deleuze e Guattari (1976) marca um dos ataques psicanalíticos em que os autores, de um modo geral, revelam e denunciam a tradicional psicanálise como um familiarismo sem cura, uma ciência obscura de forte ideologia burguesa e fundo teológico, cuja tríade papai-mamãe-filho impõe ao/à paciente a consumir e significar-se no mundo somente pela referência papai-mamãe. Rechaçando sua produção desejante, cujo objetivo é fazer a manutenção das normas sociais. Sem a finalidade de uma cura, logo, as infinitas sessões tornam-se muito lucrativas.

Outra crítica é feita também por Foucault (2001) quando este entende que a psicanálise estaria em uma relação proporcionalmente solidificada, neste sentido, a área jurídica estaria a serviço da família popular, assim como a psicanálise ou psiquiatria estaria para a família burguesa. Além disso, o autor entende a construção dessa especialidade como uma série de formulações discursivas que objetivam administrar o desejo, condutas e comportamentos sociais.

Abordando novamente o encontro profícuo dos debates dito anteriormente, ocorre que nele emergem fissuras, pois enquanto os estudos gays, lésbicos, de gênero e vertentes da teoria feminista abordam perspectivas que essencializam o sujeito, cujas concepções são naturalizantes e binárias, a teoria *queer*, em contraste, emerge para se opor e romper com a concepção cartesiana do sujeito como portador de uma base ontológica e epistemológica (MISKOLCI, 2009).

Há teóricas feministas como Judith Butler que também são consideradas *queers*, uma vez que seu trabalho faz uma crítica genealógica das ontologias de gênero, da mesma forma que Foucault, ambos concebem a concepção do sujeito como um processo em construção, portanto con-

forme Salih (2012), Butler é por excelência uma teórica *queer*, tendo em vista que esta teoria tem como característica fundamental dessencializar o sujeito. E como já foi dito, para Sedgwick (1990), o termo *queer* é algo que está em processos constantes, portanto deve ser entendido como algo atravessado, instável, indefinível, e são por essas influências que a teoria *queer* recusa-se a catalogar, “enumerar, classificar ou dissecar as sexualidades disparatadas” (MISKOLCI e SIMÕES, 2007, p. 10).

O termo disparatado é o que Foucault (2012) adotou como uma ação ilógica ou estúpida, ou um contra-senso, características necessárias para que o dispositivo de sexualidade se ative e se institua a construção social do que se entende por normalização, deste modo, os disparatados estão associados ou relacionados à loucura e anormalidade, se opondo e reafirmando aquilo sob o qual se distingue a construção da normalidade. Pela necessidade de análise, a teoria *queer* se apropria desses/as teóricos/as para entender a construção dessas categorias que já estão naturalizadas, e passa a se perguntar: o que é esse normal? Como ele foi construído como normal? E como se construiu esse patológico? Em suma, como os “desviantes” são construídos como “desviantes”? Uma série de análises possibilita um exercício de trazer à luz as relações de poder imersas nas relações sociais como também em seus discursos que funcionam como saberes-poderes administrando diferenças e opressões, logo, estabelecendo posições hierárquicas nos espaços sociais (MISKOLCI, 2009).

Um contexto que reforça a relevância do que se propõe a referida teoria evidenciou-se no momento em que a epidemia do vírus HIV/Aids, entre 1980 e 1990, dividia e reforçava a “cultura hétero” versus comportamentos gays, e sob os quais eram insultados com o termo “praga gay”, no entanto ao investigar e desconstruir as categorias descobre-se “a indeterminação e a instabilidade de **todas** as identidades sexuadas e ‘generificadas’” [grifo meu], neste sentido, a importância de pesquisar como foi construído os “desviantes” da “normalidade” sexual serviu para denunciar que as identidades massivamente apresentadas como “héteros, legítimas, singulares, e estáveis, têm de *queer* por debaixo de sua aparente ‘normalidade’” (SALIH, 2012, p. 20).

Para essa vertente teórica não é fundamental nos fixarmos nas ca-

tegorias homossexual e heterossexual, a proposta dos/as teóricos/as pós-estruturalistas, como Foucault e Derrida é evidenciar e desconstruir as bases da metafísica ocidental, isto é, dissolver as operações binárias opostas até que se note a necessidade idealista de um centro ou uma presença essencial intrinsecamente atrelada aos discursos de saberes que produzem práticas que administram uma lógica organizacional da vida social estabelecida por meio das diferenças. (MISKOLCI, 2009). Para este primeiro autor citado, o sexo não é fruto do pecado, mas fruto de um efeito do discurso, na medida em que se proíbe também se incita (FOUCAULT, 2005). O que a teoria *queer* se propõe é compreender quais são as estratégias e engrenagens políticas e discursivas que gestam, criam e justificam a diferença como meio de oprimir e hierarquizar indivíduos de determinada cultura.

Deste modo, Foucault (2012) nos explica a necessidade, no século XIX da invenção da homossexualidade e do sujeito homossexual. Os intelectuais especialistas criaram com base em distinções argumentos de saneamento e regulações das normalizações sociais. Num raciocínio similar, Derrida vai afirmar que o heterossexual só o é em definição daquilo que não lhe corresponde, isto é, faz-se necessário existir o homossexual para que haja o heterossexual, aquele como subalterno para este se autoafirmar como hegemônico. É o jogo dinâmico entre presença e ausência em que na suplementaridade a construção do significado é constituída com base nas distinções, o que aparenta estar fora já está dentro, e aquilo que se naturaliza é resultado de uma construção social histórica (MISKOLCI, 2009).

Neste sentido, os binarismos precisam ser vistos e analisados sob o prisma de uma desconstrução crítica, pois para Derrida (2005), a linguagem é um *sistema de diferença* em que “a significação é dependente do que está ausente” (SALIH, 2012, p. 47). Como diz este autor no *Phármakom* de Platão: “não se pode na farmácia distinguir o remédio do veneno, o bem do mal, o verdadeiro do falso, o dentro do fora, o vital do mortal, o primeiro do segundo etc. [...] o *phármakon* é o mesmo precisamente porque não tem identidade” (DERRIDA, 2005, p. 122). Ou seja, para dissecar e esmiuçar a binariedade não se pode pensar separado, pois para significar, um depende do outro.

Na teoria *queer* somam-se as contribuições linguísticas de Derrida

com as concepções foucaultianas, para este último, a sexualidade é um conjunto de discursos carregados de saberes e poderes que legitimam os enunciados como verdade funcionando como um dispositivo histórico de poder. Este também afirma que não se pode haver separações e dicotomias entre o que se diz e o que não se diz, porém atentar-se para examinar a distribuição da fala, quem não tem autorização para falar e quem tem, qual discurso é legitimado ou permitido e qual é rechaçado, silenciado, evitado, ou como uns/as se dirigem aos/às outros/as na formação da fala, além disso, aquilo que não se diz é de fundamental importância nas estratégias imersas nos discursos (FOUCAULT, 2005).

A sociedade contemporânea está sob as bases de uma ordem social hegemônica entrelaçada de dispositivos de poder que se relacionam com os discursos de saberes, no entanto se podem encontrar dois termos que distinguem os tempos de nossa cultura ocidental, a primeira é a hegemonia da heterossexualidade compulsória, termo mais apropriado no final do século XIX, se caracterizava assim porque a conduta homossexual era vista como doença e crime, havia a regulação de prender, medicalizar, internar os sujeitos que eram vistos como homossexuais, embora seja uma regra desse século, alguns resquícios dessas abordagens ainda estão presentes nos dias atuais. A palavra mais apropriada para a hegemonia social contemporânea é o termo heteronormativo, este começa a surgir a partir da segunda metade do século XX, momento em que ocorre a despatologização e descriminalização da prática homossexual, concomitantemente emergem uma série de discursos, condutas e normas que objetivam o controle e a normalização dos comportamentos e dos corpos dos homossexuais, cuja intenção não é dirigida para que abandonem suas práticas, mas para que se comportem como o legitimado “tipo ideal”: o/a heterossexual (MISKOLCI, 2009).

Como se vê, a peça foi assistida, analisada e etnografada sob o prisma de uma sociedade hegemonicamente heteronormativa, isto é, existe todo um aparato que apresenta a heterossexualidade não só como a sexualidade coerente, senão também como a sexualidade privilegiada. Isso só se faz possível, de acordo com Lauren Berlant e Michael Warner (2002), porque acionam instituições, estruturas de compreensão, aspectos sociais, linguís-

ticos e pessoais para que esta conduta seja projetada como um ideal/moral e percebida como natural, esses elementos formam basicamente a concepção do que é a heteronormatividade.

Tendo em vista que essa estrutura de compreensão é onipresente pressupõe-se que todas as pessoas são heterossexuais, deste modo isso também ocorreu em *Agreste*, pois enquanto todos/as deduziam que se tratava de uma sexualidade aceitável, uma vez que ela é privilegiada, atribuíam-lhes elogios, porém com a revelação do corpo que efetiva a relação sexual entre duas mulheres, o tom romântico entrega a cena para um fim violento.

Ademais os discursos médicos criados e transmitidos acerca da patologização das práticas sexuais, para Foucault (2001), funcionam como fábulas científicas, um dos temas clássicos de sua pesquisa são os discursos sobre a masturbação e como estes funcionaram como dispositivos de controle que têm como primeiro objeto o corpo: “o discurso da sexualidade não se aplicou inicialmente ao sexo, mas ao corpo, aos órgãos sexuais, aos prazeres, às relações de aliança, às relações inter-individuais etc.” (FOUCAULT 1979, p. 259).

Opera-se uma lógica de controle em que as normas sociais naturalizam as categorias homem/mulher, opondo-os, criando diferenças sexuais, chamada por alguns de gênero, que impõem o que “deve ser o homem” em detrimento do que “deve ser a mulher”, mas para diversos/as teóricos/as, como Butler (2013), gênero é entendido como uma construção social e histórica, cujos órgãos sexuais são usados para materializar todo aparato de discursos e comportamentos inventados socialmente e que dá carne ao conteúdo configurando-se e legitimando-se no vazio do termo gênero, ou seja, é um complexo conjunto de controle - corpo e gênero – que só tem sucesso absoluto quando define a opção sexual nos termos da heterossexualidade. Nas palavras desta teórica:

Gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. A genealogia política das ontologias do gênero, em sendo bem

sucedida, desconstruiria a aparência substantiva do gênero, desmembrando-a em seus atos constitutivos, e explicaria e localizaria esses atos no interior das estruturas compulsórias criadas pelas várias forças que policiam a aparência social do gênero (BUTLER, 2013, p. 59).

Uma das estratégias para se controlar a sexualidade⁴⁴ é a tentativa de unir o gênero no corpo como se fossem a mesma coisa, pois o sexo possui um conjunto ideal de normas que produz corpos, é o que Butler chama de “ideal regulatório”, uma articulação poderosa que ao produzir marcas, também traça diferenças, ou seja, a partir do sexo é realizada uma prática *performática* que materializa no corpo, o sexo e o comportamento generificado para consolidar o imperativo heterossexual e estabelecer a diferença sexual (BUTLER, 2002, p. 18).

O objetivo da aparência social do gênero é essencializá-lo, naturalizá-lo, fixando na materialidade de nossos corpos de acordo com nossas genitálias, instala-se assim um sistema de gêneros “inteligíveis” seguindo a lógica: sexo / gênero / desejo / práticas sexuais. De acordo com Butler:

“Gêneros “inteligíveis” são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “efeito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual” (BUTLER, 2013, p. 38).

Portanto, essa estória baseada em fatos reais nos ilustra heurísticamente como o gênero, ao mesmo tempo em que pode funcionar para legitimar sua “naturalização”, também pode denunciar. Fato que ocorreu em

⁴⁴ Alguns trechos deste capítulo foram ensaiados no artigo “Eu não ‘falo’ no espetáculo teatral Agreste” de autoria de Menezes (2012).

Agreste, pois quando se constata que o gênero inteligível não está colado no corpo, evidencia-se como uma categoria que de essencial e natural não tem nada, alardeando sua construção social. O casal de lavradores, Maria e Etevaldo desconstroem a lógica de gêneros “inteligíveis”, pois se Maria apesar de ser descrita como feminina, tem seu desejo por um oposto masculino, ao efetivar com este uma prática sexual subverte desejo/práticas sexuais, porque embora seu parceiro se comporte como masculino seu órgão é uma vagina. Etevaldo transgride sexo/gênero/desejo/práticas sexuais, uma vez que seu órgão e gênero não correspondem ao que as normas de gênero impõem, ao possuir uma vagina rechaça seu oposto e pratica seus atos sexuais com outra pessoa que tem o mesmo órgão genital que o seu.

Formar sujeitos em uma única referencia, isto é, na heterossexualidade, torna-se mais eficaz quando nesta estratégia de controle dos corpos impõe-se o gênero como se fosse algo natural, e para isso é necessário que desde cedo se estabeleça um rigoroso processo de corporificação da norma heteronormativa: “após o nascimento da criança, os investimentos discursivos dirigem-se para a preparação do corpo, a fim de que este desempenhe com êxito os papéis de gênero: bonecas, saias e vestidos para as meninas; bolas calças, revólveres para os meninos” (BENTO, 2006, p. 89).

Neste sentido a concepção de que sexo e gênero são lidos da mesma forma pelos/as colaboradores/as faz sentido, na medida em que se naturalizam um comportamento social colado ao sexo fisiológico, portanto o sexo deixa de ser orgânico e passa a implicar uma imposição comportamental, é desta forma que para Butler (2013) se o sexo está colado ao gênero (comportamento apreendido socialmente) ele é o mesmo produto cultural.

De acordo com Laqueur (2001), no século XVII, o que determinava ser homem ou mulher não era a categoria ontológica, mas sociológica, isto é, o papel cultural definia se a pessoa era mulher / homem e não a matéria orgânica. Esse dado reforça a concepção de que a diferença entre os sexos é uma construção social, não é fruto das características biológicas ou psicológicas, contudo estas ciências funcionam como ferramentas de legitimação política das diferenças, logo, sedimentam hierarquias e opressões.

Deste modo, se o ato desafiador de quebrar a lógica dos gêneros

“inteligíveis” foi realizado em público, sendo assim, não pode ser desprezado ou ignorado, logo, emerge a terceira fase para restringir a difusão da crise, a *ação corretiva*: mecanismos de ajustes e regenerações são acionados por membros da liderança ou por representantes da estrutura abalada, esses mecanismos podem ser complexos, eles abrangem desde conselhos pessoais até mecanismos legais e jurídicos. Turner (2008) aplica nesta fase a noção de *escalada* que é caracterizada por um conjunto de dramas que formam a trama. Iniciando com uma simples *ruptura e crises* menores que vão se acumulando até formarem uma significativa ruptura pública que pode desembocar num drama trágico principal possibilitando estabelecer dissidências e criar facções.

Nesta fase as técnicas pragmáticas, como a ações simbólicas ganham plena expressão, assim como também é contemplada pela *liminariidade*, pois sua condição intermediária oferece uma crítica distanciada dos acontecimentos que reverberaram em crise. A falha na correção geralmente implica em uma regressão à *crise* que pode desembocar em ações diretas de força, como guerra, revolução, repressão, violência ou rebelião (TURNER, 2008). Vamos conferir o que ocorre no produto *liminoide* em questão:

Gritos rodeavam a casa:

'Belzebu!'

Contador: O delegado apeou na porta dela.

Delegado: A senhora provocou uma desordem arretada nos arredores. (...) Disseram que a senhora nunca que pegou bucho. Uns até desconfiavam (...). Coronel num gostou de saber de sua historinha, não.

Mandou vim ver de perto essa sem-vergonhice.

A senhora (...) vai presa.

Isso quer dizer depois que a senhora arranjar um lugar para enterrar seu macho. (Ri debochadamente).

Ele mandou dizer que nas terra dele não se enterra.

Vocês são que nem as quenga, as rapariga, as catráias, as sapuringa, que são tudo enterrada longe (...).

Vai ter que arranjar outro chão para enfiar esse corpo.

Se enterro nesta terra, erva daninha nasce.

E tu num sabia que Coronel num gosta dessa esfregação de fêma com fêma.

Sua saboeira safada.

Amanhã, na cadeia, a senhora vai conhecer macho para nunca mais se confundir.

E pra gente num se confundir, pra todo mundo saber qual é a tua raça, Coronel quer lhe marcar a cara, como deve se ser feito com todas as vacas do rebanho.

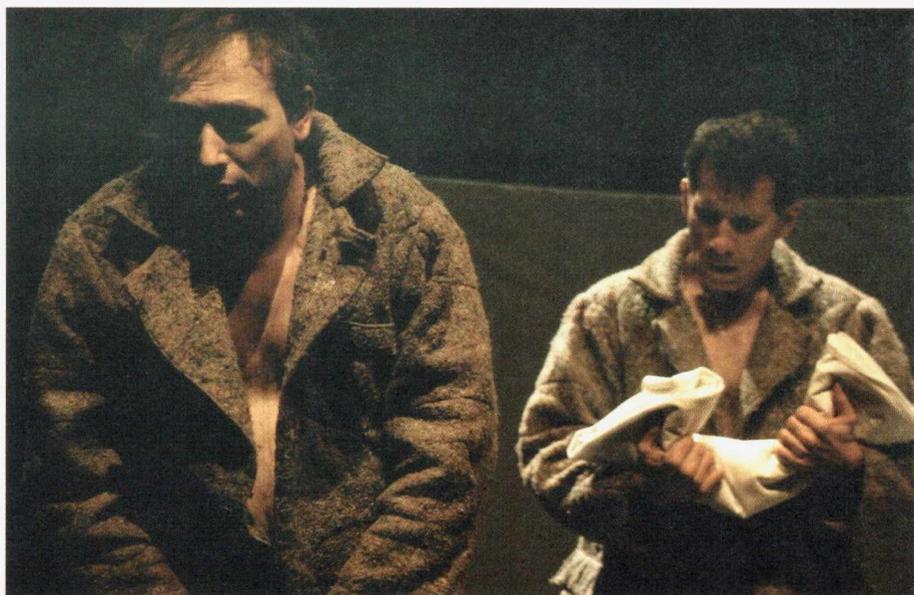
Contador: Ela se sentia um prato de comida estragada.

Cantou sua fé com devoção sincera, o que dá no mesmo.

Olhe, Música e Deus ninguém vê. Fé ninguém toca, nem se mede(...).

Lembrou quando sangrou de chico da primeira vez.

E a mãe dizia: 'É assim mesmo, fia. Crescer dói, de veis em quando' (MORENO, 2004).



Fotos cedidas pela Companhia Razões Inversas. Crédito: Tati Cardoso

Além de toda questão homofóbica que abrange esta *ação corretiva* para assegurar a legitimidade da estrutura heteronormativa, esta fase apresenta dados heurísticos importantes para abordar os dispositivos de con-

trole e vigilância, assim como a concepção de saber-poder de Foucault, que formam conceitos significantes apropriados pela teoria *queer*. O que a autoridade, o delegado, a mando do Coronel quer expor enquanto “mensagem simbólica” quando diz sobre o fato de Maria nunca ter “pego bucho” e insistir com: “*uns até desconfiavam, mas acharam que a gala de seu marido era rala (...) Coronel quer lhe marcar a cara, como deve se ser feito com todas as vacas do rebanho?*” (MORENO, 2004). Estas sentenças podem ser associadas ao controle sobre os corpos, a obrigatoriedade de engravidar, e a necessidade de marcar um corpo que fere as normas sexualmente aceitas?

A fixação social da preocupação de uma reprodução ativa na vida dos casais, essa vigilância constante, talvez possa ser pensada juntamente com a contribuição de Foucault (1979) quando afirma que a saúde já foi um assunto privado, porém na medida em que surge a ganância de produzir riquezas com ascensão da industrialização e do Estado, as pessoas deixam de ser meros habitantes para serem vistos como “corpos úteis e dóceis” sendo submetidos ao controle das autoridades centrais. Deste modo, o Estado começa a ver a saúde e o bem estar como recursos econômicos, pois são dois elementos essenciais para uma produtividade eficaz, isto é, para maximizar o poder e a riqueza nacional, a população humana é vista como uma estratégia de controle de custos se frequentemente for regulada e monitorada.

É neste contexto de interesses econômicos e militares que a saúde deixa de ser um assunto privado e torna-se competência do Estado, ao passo que este desenvolve diversos estudos, estratégias, produção de instituições de controle e poder. Emergem especialidades e saberes médicos que funcionam como um saber autoritário, uma vez que para este autor, saber é poder, no entanto, *não* se pode ver o Estado como um órgão de centralização de poder, contudo é um aparelho de poder em que esse não está com a exclusividade de sua posse, porque o poder o ultrapassa e o complementa fazendo com que a sociedade seja uma rede de poderes, isto é, existem “mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado a um nível muito mais elementar” (FOUCAULT, 1979, p. 149)⁴⁵.

45 Alguns trechos deste capítulo foram ensaiados no artigo “Estudo comparativo sobre o controle dos corpos: ‘A pele que habito’ e Estado”, de autoria de Menezes e Santos (2012).

A trama e os depoimentos dos/as colaboradores/as desta pesquisa demonstram como os indivíduos, de um modo geral, são condicionados a perceber os corpos, o sexo e o gênero centrados no modo médico e biológico, pois para essas duas ciências somente há dois sexos, dois corpos, dois gêneros. O que define a categoria cultural homem é seu órgão chamado pênis, sem este o que se impõe é a categoria cultural mulher, logo se consolidam as normas de gênero: os comportamentos, etiquetas, regras e modos postos para o sexo masculino e feminino, portanto o controle desses saberes impõe-se aos corpos para que se adequem as suas genitálias e não as suas subjetividades.

Para este autor, o aparelho de Estado é composto por disciplina, organizações de poder (instituições políticas, médicas, saúde, escolar, militar etc.) e hierarquias, a exemplo disso, as ciências humanas buscou sua condição de emergência num grande esforço de normalização e de disciplinarização, este autor nos diz que a arqueologia das ciências humanas pode ser construída “pelo estudo dos mecanismos que penetram nos corpos, nos gestos, nos comportamentos” (Idem, 1979, p. 150).

O corpo, nosso objeto primeiro e mais íntimo, parece não nos pertencer, pois de acordo com Foucault (2011), as instituições, como a escola, são locais de extrema disciplinarização dos corpos como um meio de dominação. São lugares plenos de aplicações de técnicas para domesticar e vigiar os corpos, comportamentos e individualidades, são onde se realizam a imposição de normas e adestramento físico, para além da escola, este contexto também está presente nos hospitais, exércitos, fábricas etc.

O tema da disciplinarização não é tão simples para este filósofo, há dois usos, um na esfera do saber e outro na esfera do poder, o primeiro produz discursos que serão/são aceitos como verdades, são discursos que têm legitimidade, por isso são eficazes para agir como meio de controle; o segundo é formando por diversas técnicas cujas funções são singularizar os indivíduos. Nesses dois usos ficam evidentes que seus exercícios de poderes têm por objeto os corpos e objetivam a normalização. Organizar e legitimar os saberes convenientes se fazem possíveis por meio da disciplina que age pela intervenção do Estado e instituições sociais (Idem, 2005; 2011).

Fabricar corpos úteis e dóceis, minimizar a força política do corpo e maximizar a sua força econômica é o objetivo do poder disciplinar que atuam sobre os corpos em seus mais sutis detalhes. “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (Idem, 2004, p. 118). Para o referido autor:

Em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. O controle dos corpos não é um cuidado com o corpo, ‘mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica’. São métodos de controle rigoroso e constante que operam no corpo a sujeição constante de suas forças, impondo ‘uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar ‘disciplinas’ (FOUCAULT, 2004, p. 118).

Como vimos, para entrar na produtividade capitalista foram necessárias as primeiras fabricações: as de corpos-espécies. De acordo com o autor, isso só foi possível de ser instaurado a partir de uma biopolítica (seu objeto é o corpo vivo, percebido por meio de sua materialização biológica, como nascimento, saúde, duração da vida, morte etc.) em conjunto com um biopoder (uma anatomia-política e disciplinarização do corpo humano), esses dois aspectos foram ou são suficiente para garantir os corpos dóceis e úteis, produtivos, que geram população, funcionam como máquinas na produção de bens, riquezas e outros seres humanos, deste modo, a população é uma descoberta triunfante para se produzir corpos adestrados (Idem, 2003).

Medicina e sexualidade estão intrinsecamente ligadas, continuaremos com este filósofo que nos é útil para compreender o nascimento da medicina moderna. Seu surgimento está relacionado com a regulação e disciplinamento dos corpos pelos discursos-saberes-poderes administrados pelas instituições sociais. Deste modo, evidencia-se que o sexo, a sexualidade e o comportamento sexual são peças-chaves nesse objetivo, por que o que faz a população crescer e se desenvolver, como também adoecer, senão o sexo? É neste contexto que emerge a necessidade de controlar a sexualidade, so-

bretudo aquela que não tem como fim o meio reprodutivo. A estratégia de controle do comportamento sexual, do casamento, do aborto, dos métodos contraceptivos etc., surge por meio de coleta de dados, por interferências de instituições, como confissões feitas aos padres, aos médicos, aos psiquiatras, psicanalistas, psicólogos, estudos demográficos etc. A vigilância, via imposição de uma moralidade social e um rigoroso conjunto de normas públicas, passa a ser o dispositivo de controle que monitora e administra a sexualidade. Neste contexto moral surge o que nomeiam de perversões sexuais e práticas sociais rotuladas como condenáveis, por exemplo: a masturbação, o sexo fora do casamento, a homossexualidade etc. Todos esses elementos vão dar forma ao nascimento da saúde pública e ao modelo biomédico: especialistas preocupados em curar e diagnosticar os males sociais, cuja intenção é erradicar as “patologias” da população, controlar corpos sociais e a sexualidade. Isto é, a medicina tornou-se a ferramenta de poder reformar a sociedade e aquilo que por ela mesma foi considerado como comportamentos “anormais” (GIDDENS apud FOUCAULT, 2005, p. 138). No moderno exercício de poder, a medicina desempenha um papel essencial na estratégia de normalização dos indivíduos e sociedades:

Pode-se afirmar que os médicos do século XX estão a inventar uma sociedade da norma e não da lei. Não são códigos que regem a sociedade, mas a distinção permanente entre o normal e o patológico, a tarefa perpétua de restituir o sistema de normalidade (FOUCAULT, 2010, p. 181).

Nesta análise específica traçamos uma linha com palavras, como Estado, poder, corpo, medicina, disciplina, normalização e sexualidade e o que se vê ao longo do trabalho é que são termos estritamente ligados. Como foi dito, para este autor, o Estado não é um centralizador de poder, mas uma articulação de poderes que se fazem por meio de uma “rede de saberes específicos” como a psiquiatria e a medicina. É uma forma singular de poder que emerge como fundamental para sua eficácia e sustentação através da aplicação dos dispositivos de controle e vigilância. É uma engrenagem de poder que:

se expande por toda a sociedade, assumindo as formas mais regionais e concretas, investindo em instituições, tomando corpo em técnicas de dominação. [...] Atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos – o seu corpo – e que se situa ao nível do próprio corpo social, e não acima dele, penetrando na vida cotidiana e por isso podendo ser caracterizado como micro-poder (MACHADO, 1979, p. XIV).

A produção de saberes, como saberes sobre o criminoso, a loucura, a sexualidade, a doença etc. está intimamente ligada com as infinitas técnicas de poder, funcionam como micro-poderes imbuídos de tecnologia e história específica que se encaminham através de instituições sociais num nível mais geral de poder constituído, e sobre a qual se faz como uma rede que nada e ninguém pode escapar, portanto não estão localizados em uma parte específica da estrutura social. Não existe algo que concretize o poder, não é uma substância, ele existe nas práticas e nas relações sociais, não sendo, portanto um objeto, mas fruto de uma relação de forças. Seu objetivo não se exerce pela força da repressão, ele não quer expulsar o sujeito da vida social, seu interesse é administrá-lo de forma que seja economicamente útil, usurpando suas potencialidades e diminuindo suas rebeldias, os perigos políticos, e aquilo que é inconveniente (Idem, 1979).

É isso que Foucault (1979) chama de poder disciplinar, é um poder específico que não é figurado por uma instituição ou aparelho de estado, mas um mecanismo de poder. Ele não trabalha no exterior, mas atua no corpo do sujeito, produzindo, manipulando comportamentos e fabricando o tipo de sujeito necessário, como o delegado, o Coronel, o padre, as vestideiras etc. As preocupações com a preservação da espécie mais a ascensão capitalista resultam na imposição de uma nova moral que não aceita outra prática sexual senão aquela feita entre um homem e uma mulher, cujo fim é a reprodução da espécie e sob esses elementos se solidifica uma hegemonia heterossexual.

O modelo de saúde pública que influenciou o Ocidente foi, de acordo com Foucault (2010), o Plano de Beveridge, este surgiu na Inglaterra, depois da Segunda Guerra Mundial, a partir dele diversas diretrizes

foram criadas. Garantir e assegurar a saúde por meio do Estado também é uma forma de garantir a defesa de ataques militares. Esse novo modelo refletiu numa nova moralidade e uma nova política do corpo, várias instituições de saber e controle emergem. Essa imersão de saberes, de acordo com o autor, soa como nociva: “a medicina pode ser perigosa não na medida de sua ignorância e falsidade, mas na de seu saber, na medida em que ela constitui uma ciência” (Idem, 2010, p. 174).

A manipulação genética, a fabricação de agentes agressores ao organismo, a criação da anestesia geral são características associadas ao perigo, pois conforme este filósofo, o progresso da medicina segue na mesma direção que o progresso da mortalidade, o dano mora no saber e o não-saber parece ser mais inofensivo. A prática da medicina deixa de ser uma atividade clínica e torna-se uma prática social, na qual se impõe ao sujeito normas como um ato autoritário de intervenção e poder cuja intenção é a de regular as regras sociais. A atividade médica de Estado é como uma atividade política autoritária que pode regular um bairro, um estado, uma cidade, um país, instituições e regulamentos, que via seus saberes-poderes vão estabelecendo a imposição do que é “normal” e “patológico” objetivando o controle das normas. “Poder-se-ia dizer, quanto à sociedade moderna, que vivemos em ‘Estados médicos abertos’ em que a dimensão da medicalização já não tem limite” (Idem, 2010, p. 186).

Abrangemos e insistimos no referido autor, pois sua genealogia histórica acerca do corpo e da sexualidade redimensiona para uma série de formações discursivas constituídas em uma aparelhagem estatal em que se dissipam os dispositivos entre instituições sociais, sujeitos e subjetividades operando uma rede complexa e elementar no cotidiano. Funcionam como exercícios vigilantes impostos sob uma relação de poder e regulação, portanto um corpo sexuado é um corpo regulamentado pelas normas sociais, submetido às edificações do sexo, gênero, prazeres e desejos. Em *Agreste*, a relação de poder, os dispositivos de vigilância e controle do corpo são revelados em vários aspectos, porém aproveitamos o recorte da fala do delegado por ser mais factual.

Contudo, partimos para a última fase do *drama*, a *reintegração*: o grupo perturbado é reintegrado ou nele se recupera o reconhecimento e

sua legitimação social, é a solução da ruptura original, em que a estrutura pode ser unida novamente ou haver uma separação, e se assim for, o ciclo volta a incidir na fase denominada como *crise*. Para o autor esta fase enseja o momento de ser feito um balanço (TURNER, 2008).

*Foi só delegado sair latindo pela caatinga, e os gritos voltaram.
Começaram a incendiar o casebre.
Mal sabiam que, dentro, a viúva agradecia a benção de morrer
com Etevaldo.
Temia muito mais viver sem ele, por certo (...). O fogo já empenava as paredes.
Mesmo assim, a viúva acendeu o candeeiro. Viu-se por inteiro
pela primeira vez. Descobriu então o que era mulher. Pôs-se ao
lado de Etevaldo.
Beijou-o. Na boca. O que nunca tinha feito (...)* (MORENO, 2004).

Este foi o fim de um romance chamado *Agreste*, em que todos/as admiravam o casal, porém, após sua morte e a revelação de seu corpo, o final se reverte em um ato violento: queimaram a casa com o defunto e a viúva dentro, foi desta forma que reintegraram a estrutura e a legitimidade da norma heterossexual daquele vilarejo, assim a ficção nos recorda que, às vezes, a arte, infelizmente espelha a vida.

Contudo, diante das abstrações teóricas na perspectiva *queer* apresentadas e que estavam mais amadurecidas no momento da realização deste trabalho de campo, em 2013. No entanto, em 2010, no desavisado *Agreste*, esta espectadora (futura pesquisadora) era uma principiante leitora de tais questões e sob as quais se projetava pesquisar, como já foi dito, o silenciamento da homossexualidade e o/a “outro/a” enquanto heteronormativo/a. Pressupunha, pelo acesso às leituras *queers* estar imune às consequências das construções sociais que elas desdobram, logo, apta a pesquisar o/a “outro/a” sob um patamar privilegiado, protegida e resguardada pela neutralidade científica.

Apesar das leituras e da pretensão, nesta experiência, **“o que ela não sabia é que ela estava lá: a estrutura mental heteronormativa. Mas**

sorria bonita ela! Amostrada!”. O autor da peça, em 2013, afirma: “o espetáculo foi feito para mobilizar, afetar, não sei bem qual é a palavra. Eu queria explorar a potencialidade do encontro, independentemente de qualquer coisa” (*ipsis verbis*). Contudo, em 2010, eu enquanto espectadora não sabia nada disso e fui “pega” pela surpresa dramática desse espetáculo.

Como diz Rodrigo, colaborador da pesquisa apresentado anteriormente: “certamente, uma peça como essa, ao ser exibida para muita gente poderia causar certo rebuliço e desconforto em alguns cidadãos”. Confesso que me causou certo deslocamento, pois eu me encontrei primeiramente com a minha mente heterossexual e binária, isto é, o/a “outro/a” heteronormativo/a descubro em mim mesma.

Posteriormente isso me levou a perceber mais um potente encontro: a distinção quase imperceptível entre a abstração dos conceitos – normativos, a heterossexualidade compulsória, heteronormatividade, a referência linguística, binária e sexista – e seus efeitos reais, portanto, me deparei de posse de tais teorias, e ao mesmo tempo, vetor de seus efeitos.

Respondendo a indagação sobre a personagem Maria ter conhecimento sobre o corpo de Etevaldo ou de sua sexualidade, o autor argumenta: “não quero responder tudo, sabe. O público decide. Porque na verdade o que me interessava era ir além do conceito. Além da consciência de ser ou não ser gay, além da consciência da forma. Em que medida ela tinha consciência de que era lésbica? Aquilo não importava a mínima, para ela o que importava era ter aquela pessoa do lado dela. Quando o diretor escolhe os dois atores, tem a questão do gênero aqui. Dois homens narrando e sendo duas mulheres, como assim? Quadruplica a questão. É ótimo se perder neste lugar! Porque você discute o amor, o encontro e aí todo enquadramento, as caixinhas caem” (*ipsis verbis*).

Foi desta maneira que as minhas caixinhas referenciais heteronormativas emergiram e logo, caíram, no entanto, esta queda foi significativa para que eu percebesse a potência de tais suposições. Em clima de tensão e atenção eu me observava completando a cena com as minhas referências binárias na busca pelos pares: feminino, masculino; homem, mulher; e em determinado momento: heterossexual, homossexual.

Naquele suspense que, de acordo com o autor, o “*ele*” e o “*ela*” sustentava o mistério, assim como brinca Paulo Marcello, “nós não representamos essas figuras que narramos, é o espectador em seu imaginário que os cria” (*ipsis verbis*), portanto, essa experiência me colocou como cúmplice daquilo que esta pesquisa desnuda, evidenciando o que se expõe no primeiro capítulo: o/a pesquisador/a é fruto do seu tempo, não tem um lugar privilegiado de isenção, nem está alheio/a às construções sociais que aponta.

Ser fruto do seu tempo, não é, evidentemente, privilégio do/a pesquisador/a, a obra expôs anteriormente que outros/as colaboradores/as também tiveram reações de se encontrarem com seus próprios pressupostos, no entanto, reservamos o depoimento de Carmem para este momento, pois é semelhante à forma como eu reagi aos efeitos do *Agreste*: “desde o começo fui levada a crer, pelo texto, que o casal era heterossexual. E acreditava nisso porque os narradores diziam ‘ele’ e ‘ela’. O espetáculo reforçou algumas ideias. A primeira é que eu também ainda vejo o mundo de um ponto de vista heterossexual. O fato de usar ‘ele’ e ‘ela’ não permite só uma interpretação. Mas acho que estou condicionada a pensar assim muitas vezes. A segunda é que vivemos numa sociedade totalmente intolerante, conservadora e preconceituosa. Como teatro é sobre alteridade, pude me sentir na pele de cada personagem ou ampliar minha consciência sobre o tema e relembrar experiências passadas”.

Os pronomes são frutos de uma linguagem que por si só estabelecem duas possibilidades: ou “*ele*” ou “*ela*”, acionaremos o comentário de uma colaboradora e posteriormente citaremos a importância discursiva como veículo de imposição dicotômica. Ariadne revela: “se eu fosse uma pessoa que tivesse algum preconceito contra gays, eu sinto que o modo colocado desmorona, ele desfaz. A pessoa vai olhar não o homem ou a mulher. Sejam dois homens ou duas mulheres, para começar: são dois homens que fazem toda a estrutura do espetáculo, depois mostram que na verdade não é ele é ela, ou melhor, são elas” (*ipsis verbis*).

Agreste, portanto provoca um jogo embaralhado, demonstrando que a própria linguagem que condiciona a binariedade também pode ser um meio de denunciá-la, porém, como comenta a espectadora citada aci-

ma: “uma linguagem realista, não dá!” (*ipsis verbis*). Este fato nos revela a importância da arte para desconstruir as limitações de uma linguagem lógica, ou mesmo a necessidade de rever a forma de escrita ao analisar tais fenômenos sociais. Apropriando-se de Wittig (2006): é possível significar as pessoas sem a marca do gênero? Vejamos como esta ferramenta está intrinsecamente ligada ao “sexo” e incrustada no corpo via marcações “geneticadas”:

Os limites da análise discursiva do gênero pressupõem e definem por antecipação as possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis do gênero na cultura. Isso não quer dizer que toda e qualquer possibilidade de gênero seja facultada, mas que as fronteiras analíticas sugerem os limites de uma experiência discursivamente condicionada. Tais limites se estabelecem sempre nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias que se apresentam como a linguagem da racionalidade universal. Assim, a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como o domínio imaginável do gênero (BUTLER, 2013, p. 28).

Retomaremos, portanto, ao ponto em que a invisibilidade homossexual é posta como *démodé* para o ciclo social do qual pode participar na ocasião, em 2010, na cidade de Natal. “*A dúvida!*” anteriormente citada, foi compartilhada com os/as colaboradores/as em campo, em 2013, ao perguntar-lhes: “você acha que o desfecho do *Agreste* revela uma sociedade homofóbica ou este assunto está ultrapassado? Por quê?”. Apresentaremos as respostas, mas adiantamos que todos/as que retornaram disseram que a homofobia é um assunto atual, cabe ressaltar a omissão de alguns comentários, pois eles expressaram duras críticas direcionadas aos evangélicos, sobretudo ao deputado Marco Feliciano, Pastor da Igreja Assembleia de Deus, que na época da entrevista, presidia a Comissão dos Direitos Humanos, ocasião em que este propõe um projeto denominado “Cura Gay”.

Laís, professora, de 40 anos, respondeu: “nada ultrapassado, lemos sobre os mesmos assuntos todos os dias no jornal com vários exemplos in-

felizes e finais também cruéis...” Camila expressou: “com certeza revela. As pessoas veem com tanta artificialidade a relação entre duas mulheres que começam a inventar desculpas - foi enganada, é doente, é ignorante dos assuntos do corpo, houve planejamento desse isolamento; as pessoas ora têm dó, ora têm raiva. Talvez não caiba a generalização de a sociedade em si ser homofóbica, mas subsetores, ou ‘subsociedades’ sim. A peça ainda suscita o questionamento de se é mais possível ocorrer essa postura no Nordeste ou em regiões mais isoladas e quais são exatamente os fatores condicionantes disso - por exemplo, o fato de não estarem imersas em uma sociedade tão plural, e que, portanto, não tem a oportunidade de se reconhecer no diferente, o que por sua vez leva a outra questão ainda: por que será que o preconceito começa a passar quando nos reconhecemos no diferente?”.

Júnior argumentou: “sim, releva, mas não é um assunto ultrapassado e sim atual, principalmente no momento em que vivemos agora com a incidência de cristãos/evangélicos promovendo o ódio e a discriminação por tudo que não é de acordo com o que eles seguem cegamente, principalmente contra os gays”. Outro colaborador que escolheu ser apelidado por #forafeliciano diz que o desfecho “revela uma sociedade completamente homofóbica. É um assunto bastante atual porque a violência contra os homossexuais é diuturna, está nos jornais cotidianamente”.

Para a secretária Roberta, natural de São Paulo/SP, de 59 anos, o espetáculo, “sem dúvida faz com que a gente reflita como existe intolerância e preconceito nesta vida e como as pessoas se sentem no direito de determinar o que é certo ou errado na vida do outro”. O sonoplasta da companhia, André Lemes, relata: “fiquei comovido com o que aconteceu com elas, não tem como ficar, só se for muito homofóbico mesmo. Às vezes a gente julga de fora, e é muito fácil, mas o espetáculo te coloca no lugar do outro, não é?” (*ipsis verbis*).

Carmem acrescentou: “o desfecho revela claramente uma sociedade homofóbica. Não há outra palavra para julgar pessoas preconceituosas e intolerantes quanto ao tema. Pessoas que mudam seu julgamento e usam como critério a sexualidade dos outros para se relacionarem com alguém. Esse assunto nunca será ultrapassado. Não enquanto essa ‘heteronormativi-

dade' perdurar e a maioria das pessoas acharem que tem direito de controlar nossos corpos. E é nesse contexto em que vivemos. O Estado não toma partido para assegurar nossas leis porque aparentemente homossexuais são pessoas com menos direitos do que heterossexuais; a igreja, arcaica como sempre... Somos vistos como culpados de algo que não escolhemos. Enquanto a sociedade for intolerante com pessoas de diferentes orientações que se amam e se relacionam, esse assunto nunca será ultrapassado. Discutir preconceitos é sempre um tema atual. Principalmente enquanto não evoluímos nas discussões sobre o tema. Parece que cada vez regredimos um pouco. O projeto 'Cura Gay' é um bom exemplo para ilustrar o debate".

O preconceito e a homofobia aparecem em outros comentários dos/as colaboradores/as, aos poucos eles vão se finalizando aqui, antes de esgotá-los, voltaremos como promete a obra: mostrar outros elementos que também inspiraram o autor a escrever *Agreste*. Somado ao "desconhecimento" do corpo no agreste pernambucano, Newton Moreno também se impressiona, em São Paulo, com a realidade homofóbica e a discriminação, não só dos heterossexuais, como dos próprios homossexuais, ele me conta que algumas boates gays não permitem a entrada de travestis, os funcionários alegavam que era para selecionar um público "melhor". O autor arrisca uma comparação: "eu tenho memória de repressão nos dois lugares. Lá (Pernambuco) é de uma maneira mais velada, mas tão complexa quanto aqui. Em São Paulo, a repressão é mais palpável, violenta e assassina, mas a violência nos dois são muito parecidas. Lá não tem diálogo, é um silêncio destruidor. Já vi pessoas que se mataram porque a família não tinha um diálogo e aí a pessoa não consegue organizar aquilo. O pai coloca para fazer tratamento, tem tantas coisas. Tive um amigo que se suicidou, foi um grande problema, porque ele não teve oportunidade de dialogar" (*ipsis verbis*).

Ariadne confronta os tipos de agressão: "essa violência (no *Agreste*) não teve diferença da violência urbana. Ali queimaram a casa, mas na violência urbana, eles matam no meio da rua e, às vezes, torturam. Na peça foi um sentimento levado pela ignorância de uma realidade que está contida em cada um, que todos eles convivem com seu lado homossexual guardado, e a única maneira que eles têm para extravasar é aquela maneira rude

e violenta. *Agreste* não é só agreste, é também um mundo rural, medieval, inserido num mundo atual que ainda tem medievo” (*ipsis verbis*).

Manuela resolve o que Newton sugere que os façam (decidir o que peça não responde): “achei surpreendente (a revelação do corpo), o que mais me chocou não foi o fato de o marido ter uma vagina (embora tenha sido uma surpresa), mas sim a ‘inocência’ da viúva de ter descoberto isso só depois que ele morreu, me chocou mais o como ela nunca percebeu que havia se casado com uma mulher, me chocou também a reação dos vizinhos e do povo que até então falava do falecido e da viúva com tanto respeito e depois crucificaram as duas por seus atos e queimaram a casa. Após descobrir continuei a aprovar o romance, para mim o amor não se limita aos gêneros, acredito em afinidade, em almas que se complementam, mais do que homem ou mulher, e acho que a nossa alma ‘complementar’ pode estar em qualquer corpo. Achei muito interessante o fato de dois homens representarem a história de duas mulheres que se apaixonaram, tudo fez mais sentido ainda”.

Carmem também comenta a brincadeira dos gêneros em cena: “só o fato da presença de dois homens já demonstra uma abordagem no mínimo delicada. Fiquei um tempo pensando ‘por que não duas mulheres então?’ E assim como não me importa a sexualidade das pessoas, acho que a escolha dos atores também pouco importante. Não por ser óbvio, ao final da peça, ver duas atrizes. Mas dois homens podem encenar duas mulheres com a mesma delicadeza que a companhia tratou. Os atores não são clichês. A abordagem é delicada, minuciosa. Acho lindo ver um ator se propondo a esse desafio. O texto é um belo apoio nesse sentido porque não se propõe a chocar nem ser clichê e sim a narrar uma história de amor”.

Esta jogada cênica com homens atuando e narrando a história de amor entre duas mulheres também me provocou deslocamentos e percepções que até então não tinha me atentado: o condicionamento ao qual estamos enraizados, e quanto a linguagem solidifica um *a priori* mental heterossexual que pré-supõe ser a única forma de experimentar a vida. A espectadora Lívia, jornalista, natural de São Paulo/SP, de 36 anos, comenta sobre o fato: “fiquei emocionada com a história e como é abordada, com

o trabalho dos atores, inclusive por utilizar dois homens e não uma atriz, como seria mais esperado, além deles intercalarem os papéis. Muito original. Acredito que a minha concepção se fortalece ao ver, mais uma vez, a opressão contra a mulher, o descaso das autoridades e a hipocrisia social que é capaz de aceitar crimes contra a humanidade, mas não suporta a homossexualidade, por exemplo”.

Conforme Turner (2008), são as autoridades que remanejam as *reparações* ou *reintegrações* para que a estrutura, no caso, heteronormativa, se reestabeleça como ordem vigente. Carmem, neste sentido, colabora com suas impressões: “o delegado é o típico intolerante que esbarramos diariamente na rua em casos como esse. Uma quase representação de Felicianos⁴⁶, ainda mais por ocuparem cargos importantes e que deveriam zelar pelo bem social, me surpreende ainda uma sociedade tão homofóbica e a peça é um reflexo da nossa realidade. Aliás, a peça é uma realidade. São frequentes os ataques que homossexuais recebem por simplesmente fugirem à heteronormatividade (nem sei se é essa a palavra certa) que somos obrigados a viver. Ao mesmo tempo em que acho lamentável a morte, não vejo outra saída para o desfecho. Vejo, mas prefiro ele assim, do jeito que foi escrito. Alguém acabaria matando a Maria de um outro jeito ou a vida dela seria um inferno com os futuros ataques da vizinhança. O mundo dela era Etevaldo. Com a descoberta da vagina, transformaram a vítima em culpada. Sei um décimo do que é viver assim. E é terrivelmente insuportável. O que eu senti foi um desprezo pelos vizinhos que tanto gostavam do casal e mudaram de lado com a revelação. E mais uma vez, toco no fato de me reconhecer nessa história. A sensação é de ser tão atacada quanto as duas mulheres”.

Até aqui já temos dados suficientes para sugerir que o/a leitor/a compare as reações de estranhamentos e desconfortos dos/as espectadores/as antes de assistirem ao espetáculo e os retornos pós-apresentação, a diferença entre o encontro presencial e as respostas por correio eletrônico, ilustra o quão complexo é lidar com aquilo que a estrutura heteronormativa oculta: as outras formas de viver o prazer, o afeto, o sexo. Para Butler, assim

46 Marco Feliciano, Pastor da Igreja Assembleia de Deus, que na época da entrevista, presidia a Comissão dos Direitos Humanos, ocasião em que este propõe um projeto denominado “Cura Gay”.

como Foucault, esta última categoria e seu derivado, a sexualidade, devem ser revistas, pois elas são fabricadas por discursos de saberes, numa relação de poder que tem como referente as culturas heterossexuais e fálicas, logo, a construção do “sexo” é um aparato não de ocultamento, mas de perpetuação das relações de poder (BUTLER, 2013, p. 55,141).

Portanto para lidar, ou melhor, recolher dados onde se impera um silenciamento, ou mesmo a proliferação de um discurso⁴⁷ objetivista sobre o sexo, que geralmente o coloca como algo fora, não vivenciado pelo sujeito que o enuncia, aquilo que vem sendo denominado de organização de um silêncio, deste modo, a estratégia em campo foi incitar os/as colaboradores/as a falarem, não só sobre o gênero, como agora apresento: a questão da agressão e morte da personagem Maria. A provocação direcionada à companhia foi: o que a morte quer simbolizar? Quer passar que tipo de mensagem? Talvez alguém possa entender: olha, se você agir como Maria, isto é, dormir com uma mulher, ter uma prática homossexual, seu destino será um final trágico como esse. Solicitamos que os/as colaboradores/as comentassem sobre o desfecho violento, alguns já foram expostos, outros serão finalizados aqui, após ou em conjunto com as impressões da companhia.

O autor, Newton Moreno, responde: “é mais uma forma de dizer que tem gente que ainda pode queimar você (risos). E como tem mesmo, se você abrir o jornal hoje, tem muitos casos. Eu tenho um amigo que morreu desta forma: preto, pobre, gay, evidentemente gay, amanheceu morto na vinte três (uma das avenidas principais da cidade de São Paulo). É por isso que eu queria que essa violência estivesse na peça, essa crueldade. Alguns me pediram para ser mais libertador, mais corajoso, mas aí perderia a dimensão trágica dessa violência social que existe (a companhia preferiu focar a dimensão social e não o drama individual do personagem). Eu já fui muito questionado do porquê que as cenas gays têm que terminar em morte, assassinato, triste. Porque é muito simples: as pessoas ainda morrem e são assassinadas por causa disso. Infelizmente é estatístico. Não é só do casal gay, é de qualquer tipo de diferença que não se enquadra dentro de

47 Foucault (2012), a nosso ver, não restringe a sexualidade a uma repressão, mas para além disso, esta é posta em uma rede de discursos, discursos de agentes, instituições, mídia, com a finalidade de se produzir uma hierarquia sexual, ao mesmo tempo em que se conserva certo pudor ao falar de “sexo”.

um formato normativo. Por exemplo, quando o espetáculo foi para Berlim, as pessoas, por seu histórico, o muro de Berlim e suas fronteiras, viram a ‘cerca’ associado a isso. É muito mais do que sobre o gay e neste sentido, acho mais libertador, não dar nome aos bois. Tem dois pontos de rejeição: um é quando as pessoas descobrem e é o mais comum, que a estória trata de duas mulheres, elas recusam isso, o outro é o fim trágico. Já me falaram: ‘o gay não podia dar um tiro no delegado’, mas a mulher vai até o fim com ele, tem seu lado heroico” (*ipsis verbis*).



Fotos cedidas pela Companhia Razões Inversas. Crédito: Tati Cardoso

Com relação à tragédia, iremos acionar a fala do ator Paulo Marcello: “a peça é uma tragédia e não um drama daquela mulher especificamente, a tragédia está relacionada à questão social. A temática não é panfletária, ela fala da intolerância e do preconceito, não é só da sexualidade, mas todos os aspectos, de você não compreender o outro na diferença. A fábula vai muito além, vai na questão da destruição do outro e da diferença, da ignorância de você não compreender o diferente. Não compreende e por isso você destrói.

Ter dois homens ao invés de duas mulheres provoca esse distanciamento numa dimensão maior, social e não o drama psicológico dos indivíduos. As pessoas sofrem emocionalmente não pela mulher, mas pela violência social” (*ipsis verbis*).

O ator acima também colabora com suas impressões sobre o lado corajoso da personagem: “a mulher desconhece o que é ser mulher, nunca viu seu próprio corpo, nem de outros, a dimensão heroica está na passagem da ignorância para o conhecimento. No momento em que põe fogo na casa, ela reconhece a nudez, vê a nudez, entende a si mesma, e o que é ser mulher e se deita do lado de Etevaldo, da mulher para morrer juntos. Essa é a dimensão heroica da personagem. Na hora que ela entende o que é mulher, ela beija na boca e se deita do lado dele para morrer. É de uma beleza, de uma poesia muito grande” (*ipsis verbis*).

Para o ator Joca Andreazza: “a morte deles é provocada pela própria intolerância de não admitirem a diferença. Não é uma morte que tenta sufocar moralmente o tema, a morte nada mais é que assinar a necessidade de que essas coisas realmente acontecem, a homofobia existe! Não acho que a morte seja uma mensagem de punição, tanto que assim, o espetáculo termina com os dois narradores sorrindo, e no sorriso dos dois a representação das duas estarem juntas, é um sorriso de satisfação, não é um sorriso provocativo” (*ipsis verbis*).

Avelino, espectador já apresentado, deixa suas impressões sobre o desfecho: “minha indignação ante a este tipo de preconceito aumentou”. Geovania, italiana, tradutora de 43 anos, responde sobre o fim do *Agreste*: “fiz-me pensar mais na necessidade de vencer a ignorância com qualquer meio, pois sim essa é a verdadeira culpada do sofrimento e da morte de muitos inocentes como as protagonistas desta linda história de amor”.

Camila colabora: “eu não mudaria; eu acho que o artista de modo geral, voluntária ou involuntariamente, sempre revela o mundo, ainda que um mundo muito subjetivo ou real imerso em um contexto ficcional. *Agreste* cria com esse final a possibilidade de se questionar uma infinidade de paradigmas sociais e culturais e se o final fosse mais feliz ou refletisse uma aceitação ao menos, ainda que sem profundo entendimento da questão

colocada, a história teria mais uma moral do que um convite à discussão. Além disso, acho importante expor o ser humano despojado de qualquer máscara e se o autor escolheu esses personagens foi para explorar suas identidades de maneira sincera - a confusão e o desespero humano fazem parte do mundo e merecem o seu lugar na arte, não só a mensagem ideológica, que acaba sendo mais simplista”.

Lívia opina: “gostei do desfecho e não mudaria, pois é esse o mote da peça: a abordagem da violência e conservadorismo social daquele contexto e não só nordestino, mas de todo o Brasil. O enredo e a montagem acertam ao contar essa história com sutileza e sensibilidade, sem ser óbvio ou apelativo”. De forma semelhante a André, José, explica: “me coloquei no lugar da viúva, imaginando a dor e o espanto da descoberta. Não mudaria o desfecho. É o ponto alto da peça. Mostra o preconceito da sociedade e a intolerância ao que é diferente. Mostra como as pessoas podem ser duras e indiferentes ao sofrimento alheio. Ela trouxe de volta a reflexão sobre diferenças e atitudes extremas motivadas por causas polêmicas”.

Rodrigo afirma: “eu não mudaria em nada o desfecho da história, de fato acho que deveria prosseguir dessa maneira para fazer algumas pessoas refletirem acerca de conceitos pré-estabelecidos. Certamente, uma peça como essa, ao ser exibida para muita gente poderia causar certo rebuliço e desconforto em alguns cidadãos. Mas, só o fato de se discutir a respeito já é alguma coisa. Assim, acredito realmente que o desfecho deveria se manter da mesma forma. Acho até que, sendo professor e vendo certos tipos de ‘ofensas’ é possível mostrar que atos e/ou palavras ditas sem pensar podem culminar em ações mais violentas como a expressa na obra. Assim, o desfecho deve ser o mesmo o que fará com que uma faísca surja e possivelmente traga certa conscientização. Não posso dizer que ver a peça me fez ver a sociedade com outros olhos, afinal, sei que isso acontece realmente. Talvez não achasse possível que uma autoridade local resolvesse por matar duas pessoas baseadas unicamente nisso, mas sei que parte da sociedade reprime e condena tal tipo de atitude. Muito disso por falta de instrução. Fato é que a peça apresenta tudo de forma tão boa, sem precisar de muitos efeitos nem de altas tecnologias, porque traz no roteiro uma realidade co-

mum em alguns lugares e que mostra até que ponto o indivíduo é capaz de chegar por simplesmente se deparar com algo diferente do que acredita ser justo/válido, diferente do paradigma social que é arraigado em conceitos muitas vezes preconceituosos e infundados. Que sirva pelo menos para que algumas pessoas abram os olhos e comecem a se questionar”.

Rosa comenta o final trágico: “se ali fosse o real, mudaria. Os faria aceitos e felizes. Porque não era só a sociedade que tinha que aprovar, mas a esposa também – e ela o aceitou como ele era. Mas como espetáculo teatral provocador, não mudaria, porque ele traz uma questão enraizada na cultura brasileira do preconceito que precisa ser explicitada para mirar em nossos pré-juízos e modo arcaico de enxergar a realidade do mundo e a multiplicidade da vida. É assim que se faz uma mudança de consciência, provocando”.

De forma parecida, Ariadne argumenta: “para mim não teria morte, eu torcia por eles, fiquei do lado deles o tempo todo, né? Eu acho que a morte existe ali, ainda, porque o homossexual não tem seu espaço. Lembrei daquela novela: Torre de Babel, ela teve que matar o casal de lésbicas, elas eram de um nível social alto, lindas, belas, mas elas não podiam viver porque eram homossexuais. A morte ainda é um estereótipo, mas eu não vejo estereótipo na peça. O texto não coloca isso, porque o modo como ele coloca lá no início, ele vai construindo uma poética muito amorosa. E sua mensagem é: ‘olha aqui meu lugar na sociedade, eu sou ser humano, poético, lindo, e o amor é lindo!’ E são dois seres que estão vivendo na maior pobreza, mas acima de tudo eles vivem um grande amor. Ela poderia não morrer, porque se fosse um homem e uma mulher, pronto, todos iam lá abraçar, consolar, levar doces, flores. Depois da revelação, a morte, tudo muda. Então quer dizer, elas não tinham espaço. Se fosse homem e mulher teriam. Ela não seria assassinada, poderia ir definhando de tristeza e solidão, mas não sofreria violência nenhuma, poderia viver dos quitutinhos dos vizinhos para o resto da vida. Quanto menos diferente você for, ainda pode ter aquela vida burguesa mais garantida (risos). Basta ser um pouquinho diferente, como uma artista. No meu caso, sou hétero, não sei se vou virar um dia (risos), mas só de ter uma postura diferente, como ter influências dos

anos 60 e 70, eu já tenho uma relação complicada com os homens, porque eles querem ser os provedores. A gente tem esses problemas do machismo, da solidão, quanto mais abre o universo, mais só fica. E esse casal era uma poesia solitária” (*ipsis verbis*).

Vamos conferir o fim violento na impressão do diretor Marcio Aurelio: “a morte para mim é a vida que vai continuar daquele jeito mesmo, se não houver alguém que tenha coragem de ir lá ou aqui (teatro) e ter a coragem de se expor publicamente como os atores e personagens fazem, senão houver isso, muito dificilmente vai se avançar em alguma coisa, nesse sentido, os atores e a equipe toda são os principais cúmplices” (*ipsis verbis*).

Essas questões, como todo percurso, tem o objetivo de explicitar os efeitos da peça ao tratar de um tema social e polêmico, contudo, temos mais impressões sobre o propósito do *Agreste* e seus resultados, muitos já expostos, mas aqui especificamente será melhor focado nas pessoas que formam a equipe Razões Inversas. Desta forma, o autor Newton Moreno e o ator Paulo Marcello, revelam que a obra em questão é a que mais retorna enquanto premiação, reconhecimento e verba, logo, para o último foi um trabalho que lhe trouxe muita maturidade profissional.

Já Joca Andreazza, além de focar o avanço profissional também informa: “ela (a peça) me mudou enquanto ser humano. Sobre a temática levantada, a homossexualidade. Eu venho do interior de São Paulo e lá as pessoas são muito machistas, conservadoras nas questões sobre sexualidade. Para mim foi muito, foi transformador em vários sentidos. Por exemplo, o estilo de teatro, eu achava que não ia dar certo e hoje é só o que faço. Também tem a questão, eu sou heterossexual, mas na minha profissão, a grande maioria das pessoas são homossexuais. Dividir o espaço com essas pessoas nunca foi um problema, a maneira como eu vejo a possibilidade da convivência dentro das diferenças, é óbvio que ficou para mim muito mais claro depois que eu trabalhei este espetáculo, em todos os sentidos, não só homem com homem, mas também mulher com mulher” (*ipsis verbis*).

O sonoplasta, André Lemes, também percebeu uma mudança após o trabalho com *Agreste*: “acho que você percebe, até seu modo de agir, falar, não só da homossexualidade, porque pra gente é muito fácil falar de uma

coisa que a gente não está na pele do outro. O ser humano é um ser crítico, está o tempo todo julgando: ‘isso não está certo’, ‘não faz isso’, ‘isso está errado’. Acho que o espetáculo ajuda a abordar esse tema, porque te põe no lugar do outro, a gente muda como pessoa. Profissionalmente, no teatro, tudo que tenho foi *Agreste* que me deu, a companhia também” (*ipsis verbis*).

Outro dado significativo que surgiu nas entrevistas foi a importância da arte para abordagem de problemas sociais, como no caso, a sexualidade e o gênero. Marcio Aurelio comenta: “o suspense, a temática, mexe com os espectadores. Até que ponto ele tem algum apontamento homofóbico, o espetáculo deve auxiliá-lo a pensar caminhos que podem ir para traz ou para frente, o suspense é cheio de jogadas, anda duas casas, volta uma, assim vai. A função da arte é sensibilizar os diferentes temas de forma a contribuir o desenvolvimento humano, ser belo nas coisas simples e eficaz. *Agreste* tem uma cultura que não evolui, não avança, ela permanece, não redimensiona a possibilidade de transformar a sua realidade. O padre chega e é o mesmo discurso: ‘poxa, podia ter dado um jeitinho, a gente tinha feito um arranjadinho e aí teria sido legal’. Porque é muito esquisito isso, mas nesse sentido a peça colabora e muito, porque ela coloca uma situação simples, onde você se coloca como observador, ri da situação, mas ela te cutuca em coisas simples que diz respeito a você. Como é que você vê a questão das relações humanas, a homossexualidade, a heterossexualidade, não importa, quer dizer, como é que você vê a entrega, quer dizer alguém que passa uma vida inteira sem conhecer o corpo da outra. O corpo é a nossa sustentação física na vida. Você mantém a natureza, mas de repente, você não devolve nada a ela, na natureza, no sentido de ajudar a transformar, mas só funcionam no sentido de manter naquilo que ela é, só conservam” (*ipsis verbis*).

Amanda, além de expressar o desfecho da trama, também se incomoda com a reação do padre, que o diretor acima também comenta, vamos conferir: “ah, é um final triste, mas ainda sim romântico... A esposa não se importa em saber que o homem da sua vida tinha vagina e ela prefere morrer a viver sem ele... A sociedade condena uma relação de uma vida inteira por pura ignorância... Até o padre diz que benzeria o marido se a sociedade não soubesse que o marido tinha vagina, tem situação mais hipócrita que

esta? Eu não mudaria o final da história porque acredito que ela transmite uma mensagem pura de amor, independentemente do gênero de seus personagens e do preconceito social, me senti triste, comovida, mas ainda sim não tem como sair sem suspirar, não é mesmo?”.

Retomando a questão da arte, para André Lemes: “a arte serve para tudo, muda a pessoa em todos os sentidos. O sentido que você vê as coisas, o sentido que você ouve as coisas, coisas que você não tem acesso, você passa a ter. Muda o seu jeito de perceber tudo. Se você realmente se envolver e participar disso, muda tudo! Porque a função dela é mexer com as pessoas, fazer pensar, sentir de outra forma” (*ipsis verbis*).

Carmem, da mesma forma, prefere dar ênfase ao espaço cênico: “teatro é um lugar livre. É um espaço em que você pode tratar de tudo, pode ser tudo. Teatro é sobre experiência. Fala do que está por vir. Fala do que está acontecendo. O teatro não é um espaço do “eu”. E sim do “outro”. É alteridade. O teatro pode e deve ser um espaço contínuo de invenção que esteja aberto ao diálogo e experimentação. Quando ele não se propõe a isso, além de ser uma perda de tempo, é uma contradição à arte. Se saímos de nossas casas e passamos a habitar um novo mundo, que seja urgente. Se for urgente, as possibilidades de abordagens são inúmeras”.

Para Ariadne: “a arte é a ferramenta mais importante, ela é a ferramenta que abre, que ajuda a abrir esse espaço, a convivência das diferenças. Porque o tempo todo estamos aqui falando de aceitar e conviver com o diferente, a função da arte é mexer com tudo isso, porque a pessoa que lida com a arte, instintivamente, ali, você já é o diferente, o homo, o negro, o judeu, embora sendo mulher, branca, cristã, a arte faz isso com a gente, a gente é um pouco de tudo! Em termos de espaço cênico, o que se tem é a construção de um sertão dentro de um sertão no interior do sertão, aí você solitariamente só, morre queimada ali no meio de uma casa incendiada. É um micromundo num macromundo, em que mil situações dramáticas se desdobram. Então você pega aquela casinha pegando fogo na mão do ator. Aquilo é fantástico! Amei! Aquela casinha na mão do ator e dentro dela um personagem que morre queimando porque é homossexual, porque é diferente, sozinho, solitariamente, só, num sertão profundamente colocado

naquele micromundo, naquela casinha pegando fogo, naquele microteatro em um sertão gigante. Uma linguagem realista não dá!” (*ipsis verbis*).



Fotos cedidas pela Companhia Razões Inversas de apresentações feitas após a pesquisa.

FECHANDO AS CORTINAS

É porque um corpo é controlado e vigiado que, portanto ele se revela potente. Afinal o que pode um corpo? O corpo não é só suporte. Ele passa constantemente pelo crivo da domesticação, pois é ele mesmo criador de realidade, podendo produzir efeitos e desarranjos. Deste modo ele pode denunciar a lógica binária de uma linguagem falocêntrica universal, pois “o poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto causa da opressão sexual como caminho para ir além dela” (BUTLER apud WITTIG: 2013, p. 167). Se estamos trabalhando com um corpo de um personagem fictício, isto resulta em uma forma de operar com a mesma linguagem as desconstruções vistas. No entanto, os dados, os efeitos nos/as espectadores/as, a peça, o palco, a encenação, permitem visibilizar o que é escondido, submetido ao não dito, afinal quantos Marias e Etevaldos existem por aí? Quantas vezes nos deparamos com uma violência homofóbica como esta? Se este corpo vem desconstruir esta linguagem binária estruturante que condiciona um *a priori* mental heterossexual, proveniente de uma gramática fálica, em que o universal e o referente são sempre o masculino, portanto, este objeto em conjunto com dados empíricos e teóricos nos revela o quanto “a linguagem é investida do poder de criar ‘o socialmente real’ por meio dos atos de locação dos sujeitos falantes” (Idem: 2013, p. 169).

Entre abstração e percepção das pressuposições heteronormativas completando a cena do *Agreste* na esfera mental da pesquisadora, assim como as experiências relatadas de outros/as colaboradores/as, neste encontro, se explicita que “não há nada de abstrato no poder que têm as ciências e teorias para atuar real e materialmente sobre nossos corpos e espíritos, mesmo que o discurso que produz essa situação seja abstrato” (Idem, 2013, p. 169). O que provoca um deslocamento complexo de se compreender é que as fontes sob as quais me formavam faziam uma crítica não direcionada

à teoria *queer*, mas das construções científicas e sociais que sedimentam a normalização (a lógica de uma única sexualidade, dos gêneros “inteligíveis” etc.), portanto, deparei-me experimentando sensorialmente as abstrações reais normalizantes vetorizadas em mim, isto demonstra que uma das importâncias do jogo cênico foi a brincadeira gramatical que revela o quanto “a linguagem é um conjunto de atos, repetido ao longo do tempo que produzem efeitos de realidade que acabam sendo percebidos como ‘fatos’” (Idem, 2013, p. 168).

Como se observa, esta pesquisadora foi “pega”, *afetada*, mobilizada, alterada conforme indicação metodológica da Favret-Saada (2005), pois percebeu seu conhecimento normalizante desfazer-se, logo, também perceber-se como próprio objeto da pesquisa em desconstrução. Com isso queremos dizer que as abstrações que os/as teóricos/as *queers* criticavam, antes eram imaginados exteriores a pessoa que desenvolve a pesquisa, contudo, após a experiência, se sente os conceitos incorporados e internalizados na própria espectadora-pesquisadora, assim como se autopercebe ser alguém que opera a binariedade sexista e heteronormativa. Por outro lado, também explicita o que foi dito no primeiro capítulo: o/a pesquisador/a é fruto do seu tempo, não está resguardado/a ou protegido/a das influências históricas contextuais das quais vive e os/as afeta, modifica, constrói, desconstrói. Estando sob esta base, como operar sua própria denúncia? Portanto, este trabalho revela também a tarefa complexa de sinalizar os percalços sob os quais o/a pesquisador/a está inserido/a.

Outro aspecto importante são as características sinestésicas do espetáculo que provocam diversas maneiras de sentir, difíceis de aceitar para quem se baseia na clássica frase de Descartes: “penso, logo existo”, ao contrário disso, a obra lhe impõe um experimentar, que não é unicamente cerebral e intelectual, mas proporcionam sensações que te permitem complementar cognições. Esse processo sinestésico que vivenciei enquanto espectadora dissolveu, diluiu e reelaborou os conceitos normativos sobre corpo, gênero e sexualidade, tomando para si a absorção corpórea da multiplicidade desse sentir, fez-me ver em um lugar de profundo compartilhamento de valores heteronormativos e sob o qual também me via como um ponto

de emanção de tais normas hegemônicas. Sendo assim, estabelece uma proximidade com aquilo que Victor e Edith Turner chamam de etnografia *performatizada*, um conhecimento performático e corpóreo que produz uma série de vivências que provocam uma “visão de dentro” e uma compreensão cinética do/a “outro/a”. (SCHECHNER, 2011). A partir disso se evidenciou que o corpo não é controlado apenas por suas práticas sexuais, também é ocultado como um veículo de conhecimento, ao passo que desprezar suas potências cognitivas e sensoriais são outros severos efeitos da dessensibilização e domesticação do corpo⁴⁸.

O espetáculo *Agreste* nos proporciona problemas e rupturas que desmontam os condicionamentos da sociedade heteronormativa, como se pode ver na questão sobre o gênero, este como tal regula o corpo, sexo e sexualidade, assim como também está mergulhado e legitimado pelos recursos da própria linguagem, sendo assim todos esses elementos são impossíveis de serem separados e sob os quais questionamos uma série de binarismos como masculino/feminino, homem/mulher, heterossexual/homossexual, natureza/cultura, ignorância/conhecimento. Neste sentido podemos dizer que a peça se revela como um manifesto poético de deslocamento do centro falocêntrico em que “desconstruir a oposição é primeiro, num determinado momento, inverter a hierarquia” (DERRIDA, 2001, p. 48). O espetáculo subverte e esvazia o sentido da lógica linguística e dos gêneros “inteligíveis”. Apropriamos-nos de tal ficção como um recurso heurístico na tentativa de explicitar as concepções *queers*, assim como reafirmar que:

El género es el mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino, pero el género bien podría ser el aparato a través de cual dichos términos se deconstruyen y se desnaturalizan. De hecho, puede ser que el mismo aparato que trata de instaurar la norma funcione también para socavar esa misma instauración, que ésta sea, por así decirlo, incompleta por definición (BUTLER, 2007, p. 70).

⁴⁸ Alguns trechos deste tópico foram levados para discussões em congressos, publicados em artigos de autoria de Menezes e Batista (2013) e de Menezes e Santos (2012) citados na bibliografia.

Portanto, vale ressaltar que gênero é algo que se faz, isto é, *performamos*, não expressa algo que somos, é como afirma Beauvoir (1967, p. 9): “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”. Assim também nos tornamos diversas coisas, nos tornamos heterossexuais, como Etevaldo torna-se homem, outros se tornam andróginos, femininos, masculinos, homossexuais, bissexuais. A existência humana é marcada pelas ações sociais, deste modo não há natureza sem cultura, não existem corpos naturais, são atos entre natureza e cultura que repetidos ao longo do tempo dão o aspecto coeso, mas ilusório, de certa essência.

Há em toda estrutura linguística uma engrenagem que interpelam os sujeitos a responderem a pluralidade da vida em termos normativos opo-sicionais, impondo um significar entre pares opostos, ou seja, ou é mulher, ou é homem, feminino / masculino, bonzinho / mal, submisso / dominador, portanto, a base lógica da linguagem que opera toda estrutura hetero-normativa invisibiliza aquilo que ela não alcança, isto é, os termos que estão entre um polo e outro são menosprezados, não compreendidos, ambíguos e vistos como ameaçadores. Nesta necessidade de significar, que também é a necessidade de organizar a supremacia masculina, impõe-se que o sexo e a prática sexual se estabeleça como algo fundante nas identidades pessoais, diante disso cabe citar que:

A sexualidade vai constituir, aos poucos, o *locus* de domesticação e de controle social, *locus* também de fixação do afeto e da emoção, cadinho de todas as significações, chave de uma ordem que se alega, divina, racional, biológica. A psicanálise reafirma esta ordem, na medida em que a sexualidade torna-se a verdade do ser, dita, explicada, narrada, analisada, entre mãe devoradora e pai desejado; falar do sexo, finalmente, é falar de Ego, de super-Ego, de Id, de Mim, e quem sabe, de Nós? Quem sou eu, que falo de um sexo, a partir de um sexo, de que sexualidade somos o produto? E que sexualidade produzimos, em nossas respostas às interpelações do social? [...] Mas de que direito a sexualidade erige-se em rainha, centro do ser, fonte de todas as inquietações, de todas as preocupações, senão devido à importância que lhe é

dada. Senão pela produção da verdade sobre o corpo e sobre o exercício correto da sexualidade? (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 4, 5).

Contudo, temos que apontar, ao recordar Derrida (1973) quando este diz, onde há transgressão, não tem como *não* haver regressões. O casal dessa narração não nos serve para contra-argumentar este autor, uma vez que na relação entre Maria e Etevaldo se evidencia a dicotomia macho/fêmea, pois os papéis foram distribuídos tendo como referência a binariedade imposta e inculcada pelos padrões de relacionamentos heterossexuais.

Uma ressalva se faz presente: levando em conta o poder heteronormativo submerso na história, como viver esse afeto no contexto em que foi narrado, senão desta forma, parodiando um homem? Se não tivermos uma resposta, sugerimos que a prática performática pode ser também uma alternativa de viver o que é possível no momento, tomando aqui de empréstimo aquilo que Foucault (1984) denomina de uma estética de existência, isto é, praticar resistências e a partir daí se auto-governar como for cabível. Ao Etevaldo sair do armário ou desta lógica binária correria risco de vida? Sair ou viver no armário “nunca são questões puramente herméticas. As geografias pessoais e políticas são, antes, as mais imponderáveis e convulsivas do segredo aberto” (SEDGWICK, 2007, p. 39).

Sugere-se que as personagens retratadas na peça, talvez não falassem “*mais que duas sentenças*” (MORENO, 2004) sobre suas próprias práticas, pois não entendiam aquele sentimento diante da verdade estabelecida pela ordem hegemônica heteronormativa, desta forma, supomos que minimamente elas praticaram uma arte de não serem governadas pelas normas, pois possuíam um: “não querer ser governado de determinada forma, nas relações estabelecidas pelo sujeito [...] assim como a uma busca por táticas e estratégias que permitissem modos de existências cada vez mais livres” (PAGNI apud FOUCAULT, 2011, p. 27).

Em relação ao efeito de complementaridade no qual um necessita de outro para marcar sua existência, como o heterossexual precisa do homossexual para se afirmar em contraste com seu outro, como o branco precisa do

negro, o adulto da criança, o homem da mulher, o macho da fêmea, sendo assim, diante de algum desses efeitos, *Agrete* não se isentou, no entanto conforme Derrida (2001, p. 19), “transgressão implica que o limite esteja sempre em movimento”. Portanto, é possível afirmar diversas subversões e rupturas como se expos acima, além da estratégia de ausentar o termo homossexual na sinopse, uma vez que isso não se assemelha ao ato de se esconder a “identidade” no armário, senão desprover dessa classificação essencializadora que objetiva controle, promoção de diferenças e hierarquias. É desta forma que a teoria *queer* surge nas propostas pós-estruturalistas, cuja finalidade é desreferenciar, deslocar ou desconstruir o caráter ideológico da metafísica ocidental, ou seja, daquilo que tem um fundo teológico que se impõe como algo que está além da física, evidenciando a necessidade de um centro ou uma presença essencial, e sob o qual se operam as distinções e exclusões sob a imposição das lógicas binárias, como natureza / cultura, hétero / homo, homem / mulher, civilizado / primitivo, conhecimento / ignorância etc. (SALIH, 2012, p. 34).

Como já foi dito *Agrete* não divulga que irá tratar de temas polêmicos, como o amor entre duas mulheres, restringe-se em informar que é um espetáculo sobre amor incondicional, a ignorância, a intolerância e o preconceito. Se as peças que tratam do amor entre um homem e uma mulher não têm a necessidade de nos avisar na sinopse que a história irá abordar a heterossexualidade, por que neste espetáculo deveria haver a obrigatoriedade de informar o tema da homossexualidade?

A inspiração do texto da peça, conforme já mencionado aqui, surgiu de um relato de uma amiga do autor que ao trabalhar na área da saúde no agreste pernambucano se deparou com mulheres que para ela “desconheciam” seu corpo e sua sexualidade, desta forma, ao tentarmos nomear as práticas sexuais do casal Maria e Etevaldo nos soariam como uma espécie de colonização, usamos as aspas justamente como uma maneira crítica de nos perguntarmos sobre o que seria esse suposto conhecimento sobre o corpo e a sexualidade?

Tal conhecimento também pode indicar “o fato de o pênis, de a vagina, de os seios e assim por diante serem *denominados* partes sexuais corresponde tanto a uma restrição do corpo erógeno a essas partes quanto

a uma fragmentação do corpo como um todo” (BUTLER, 2013, p. 167). Deste modo, Foucault (2012) colabora para entender que a sexualidade ocidental é uma *“scientia sexualis”* - um conjunto de discursos saberes / poderes, isto é, um conhecimento que impera como verdade - que foi construída, não necessariamente para reprimir, mas para gestar, regular, policiar os comportamentos individuais cujo fim é impor uma única forma legítima de se viver sexualmente, aquela economicamente eficaz, que reproduz a espécie, neste sentido configura-se uma rede complexa de regulações, na qual a invenção da homossexualidade como prática transgressora é útil para se autoafirmar a posição de supremacia da heterossexualidade sancionada. Portanto a sexualidade é um dispositivo histórico, uma ciência estruturada que não estabelece “a verdade definitiva sobre nós mesmos e sobre nossos corpos: ao invés disso, ela nos diz algo mais sobre a verdade de nossa cultura” (WEEKS, 2000, p. 38).

A desconstrução na própria pesquisadora no primeiro contato com a peça em 2010, fez com que o campo, em 2013, redimensionasse para as análises daquela experiência estabelecendo que o momento da participação como espectadora também se tornasse um campo de pesquisa, contudo, parafraseando a antropóloga Favret-Saada (2005) - que elaborou um dos métodos usado: participar afetando-se - esse afetar tornou possível o conhecimento, pois abriu uma comunicação desprovida de intencionalidade. Logo, esse participar fora do âmbito da ciência, possibilitou acessar o *“face to face”* naqueles/as espectadores/as, revelando que por trás das categorias homo / heterossexual, as práticas eram polissexuais, porém, os atos eram hierarquicamente reservados. Como se observou, a homossexualidade, em muitos casos, está fadada a uma espécie de esconderijo e a heterossexualidade funciona, para alguns/as, como uma forma de “fachada” social.

Para outros/as essas categorias fundamentam certo tipo de comportamento em que são estruturadas restritamente como moeda, isto é, não representam uma prática sexual exatamente, mas articulam, por exemplo, uma *performance social* da “identidade” do/a artista “descola-do/a”. Neste ciclo social, os/as espectadores/as de diversas regiões expressaram, em sua maioria, que a homofobia e o silenciamento da homos-

sexualidade eram questões atrasadas, assim como “*não falaram sobre Agreste nem duas sentenças*”.

O campo participativo, embora tenha revelado que as categorias estejam baseadas em um fundo fictício, além de comprovar a supremacia de uma sexualidade em detrimento de outra, no entanto, ele nos mostra limitante para se concluir diversas questões, deste modo se considera que o campo em 2013, complementou a pesquisa de um modo geral. Muito embora, este último tenha explicitado que a intencionalidade da pesquisadora objetivou o discurso. E alterou, de certa forma, o *locus* da pesquisa, fato que reforça o quanto um campo complementou o outro: do “*face to face*” a uma objetividade. Entretanto, esta observação não pretende enobrecer um e empobrecer outro. Cada um a seu modo revelou dados ricos para se pensar os efeitos de uma sexualidade construída para ser “desviante”.

Se no “*face to face*” as práticas e os jogos se fizeram visíveis, por outro lado, a objetividade oferece uma proteção anônima para se opinar, de modo que aquele que enuncia se coloca fora do que se discursa, não generalizando, pois alguns se inseriram no enunciado, desta forma, há, no mínimo, uma maneira de expressão que corresponde de forma real aos fenômenos sociais aqui abordados, no entanto, cabe salientar que o interesse da pesquisa não foi investigar as práticas sexuais, mas revelar que as categorias e termos são limitantes para definir fatos relevantes.

Portanto, se a sexualidade não diz a verdade última sobre nós, por esse motivo e pelos dados em campo revelar práticas polisssexuais, deste modo, escolhemos não definir as categorias heterossexualidade/homossexualidade e seus sinônimos, concluímos que tais categorias são fruto de legitimações sociais articuladas como fins políticos pelos agentes em determinados contextos, assim sendo, nem sempre estão vinculadas a uma prática real, mas a um *status* que coloca em jogo a relação de poder ou resistência. Usá-las de modo classificatório, essencialista é justamente o que a teoria *queer* critica e busca desconstruir.

Esses conceitos não estabelecem lugar fixo e seguro para afirmação de uma identidade, portanto não aponta ou define a verdade de quem os pratica, neste sentido, definir tais termos nos parece algo desnecessário e

fictício. Articulá-los de forma identitário assemelha-se a uma prática de controle, ao passo que mais propomos a sugerir uma extinção de tais conceitos, logo, decidimos não retroalimentar o processo de suas cristalizações.

Entretanto se a heteronormatividade se evidencia, não é por se colocar em jogo uma prática sexual, mas sim pelo fato de ser uma estrutura política que controla a polissexualidade, impondo as formas de prazer, desejo, afeto, restringindo os corpos, as partes erógenas, estabelecendo, portanto, uma hierarquia e opressões sociais. Para além da pesquisa outros dados a reforçam:

Pode ser argumentado que sentimentos e desejos sexuais são uma coisa, enquanto que a aceitação de uma posição social particular e um organizado senso de si — isto é, uma identidade — é outra. Não existe nenhuma conexão necessária entre comportamento e identidade sexual. Tomemos, por exemplo, a estatística mais conhecida de Al-freel Kinsey: cerca de 37 % de sua amostra de homens tinham tido experiências homossexuais que chegaram ao orgasmo. Mas menos de 4% eram exclusivamente homossexuais, e mesmo esses não expressavam necessariamente uma identidade homossexual (Kinsey e outros, 1948). Assim, o aparente paradoxo é que há algumas pessoas que se identificam como gays e participam da comunidade gay, mas que podem não ter qualquer atividade sexual homossexual. E outras podem ser homossexualmente ativas (por exemplo, na prisão), mas recusam o rótulo de “homossexual”. A conclusão é inescapável. Sentimentos e desejos podem estar profundamente entranhados e podem estruturar as possibilidades individuais. As identidades, entretanto, podem ser escolhidas, e no mundo moderno, com sua preocupação com a sexualidade ‘verdadeira’, a escolha é muitas vezes altamente política (WEEKS, 2000, p. 57).

Muitos/as colaboradores/as ao opinarem sobre a trama aproximam-se implicitamente da perspectiva que Maria “dormiu com uma mulher” porque desconhecia o que era mulher e o que era homem, desconhecia o corpo, o que se expressa nas sentenças do enredo da peça: *“Foi enganada*

a coitadinha. A sem-vergonha iludiu a bichinha” (MORENO, 2004). Alguns/as colaboradores/as finalizaram, “mas quando ela soube, continuou a amá-lo”, isto também fica claro na explicação de Paulo Marcello sobre a dimensão heroica da personagem. E também é a sugestão do autor, que o/a espectador/a decida.



Fotos cedidas pela Companhia Razões Inversas de apresentações realizadas após esta pesquisa.

Como os/as colaboradores/as decidiram muitas questões da própria pesquisa, no entanto, neste tópico arriscamos uma provocação: se desconheciam o corpo, o sexo, as normas sociais que impõem a lógica “inteligível” do gênero e da sexualidade, por que o casal sentiu a necessidade de fugir? Por que tiveram medo e dúvida? Por que “*avexaram-se no passo com medo de mudar de ideia?*” (MORENO, 2004). Talvez não entendessem a existência de seus desejos ou afeto diante de tais normas, e portanto:

cercaram com arame, mas para se prender por dentro. Não queriam conhecer os outros, antes de saberem de si. Até então, nada das coisas que se permitem marido e mulher. A carne é um compromisso mais definitivo. Passou esta cerca, o gado é marcado. E

a noite chegou mais clara que o dia. E os olhos não se prendiam num abraço de jeito maneira. Mas os dois foram se descobrindo aos poucos (MORENO, 2004).

Insistimos em investigar uma ficção que nos trouxe efeitos reais de questões sociais atuais por conta da dificuldade que é lidar com aquilo que é tão velado, e neste sentido *Agreste* nos traz elementos ricos para analisar os pressupostos naturalizantes com os quais operamos ao significar os fenômenos da vida. Contudo, esta peça não é um espetáculo sobre homossexualidade, assim como as peças heterossexuais não seriam assim classificadas. *Agreste* é, portanto, um ato poético de desconstrução, não só da sexualidade, mas da própria linguagem.

Considerando as transgressões do casal, mas também as regressões, pois parte da *performatividade* delas acabaram por reafirmar a divisão dos papéis de gênero feminino/masculino, macho/fêmea, incutidos pelos padrões de relacionamentos heterossexuais, entretanto, seria possível mantê-las vivas se Etevaldo fosse *performatizar* Etevalda? De qualquer forma “os signos linguísticos são citacionais (...) como consequência, certos signos continuarão a funcionar em favor das normas opressivas heterossexualizantes” (SALIH apud BUTLER, 2012, p. 134).

Este trabalho se propôs a abrir espaços reflexivos e abordar questões *queers*, como foi sinalizado, não se pretendia resolvê-los, no entanto os/as colaboradores/as foram se posicionando e sugerindo algumas resoluções. Alguns/as compararam a violência rural e urbana, outros/as confrontaram a repressão entre São Paulo e Nordeste, uns/as disseram que a homofobia é um assunto *démodé*, outros/as expressaram que é uma questão atual e urgente. Alguns/as não quiseram falar, outros/as foram objetivos/as o bastante, outros/as se inseriram na questão. Muitos/as disseram que o *Agreste* pode ser em qualquer lugar, outros/as se desviaram do assunto.

A comparação que se faz pela pesquisa se explicita entre o meio social que impera nos ambientes dos dois teatros: um deles era tradicional na cidade, em que emanavam o silêncio, o outro posto numa localidade mais alternativa, nas quais as pessoas organizavam suas falas, apesar dos

deslizes, de modo objetivista, no entanto cada ambiente opera uma área moral reservada à sexualidade, sobretudo quando se refere aquela que foi construída como “desviante”. Coadunamos com a perspectiva de que a violência homofóbica retratada na trama representa uma resistência universal, não regionalista, causada por toda construção política heteronormativa explicitada em todo trabalho. Fechamos, portanto, esta experiência como uma *performance* textual, já que de acordo com Turner (1985), esta completa aquela.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, G. *A epistemologia*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2ª. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. *A Construção Social da Realidade*. Petrópolis, Vozes, 2002 [1966].
- BERLANT, Laurent e WARNER, Michael. Sexo em Público. In: Jiménez, Rafael M. M. (editor) *Sexualidades Transgressoras*. Barcelona: Içaria, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papyrus, 1996.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- _____. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de Maria antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.
- _____. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- CIA. RAZÕES INVERSAS convidada para abertura do Festival Agosto de Teatro. Ler ou não ler: *Informativo do Festival Agosto de Teatro*, Natal, RN, p.2, 9 out. 2010.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

DAWSEY, J. Victor Turner e a antropologia da experiência. In: *Cadernos do Campo*, nº 13, p. 163-176, 2005.

DELEUZE, Gilles e GUATTARRI Félix. *O anti-édipo, capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976.

DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

_____. *Margens da filosofia*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

_____. *Gramatologia*. Tradução: M. Schnaiderman e R. J. Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

DURKHEIM, E. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1912].

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contempôrneas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FAVRET-SAADA, J. *Les Mots, la Mort, les Sorts: la sorcellerie dans le bocage*. Gallimard, 1977.

_____. Ser afetado (tradução de Paula Siqueira Lopes). In: *Cadernos do Campo*, nº 13, p. 155-161, 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*. São Paulo: Graal, 2012.

_____. *Ditos & Escritos: VII Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina*. (Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. Crise da medicina ou crise da antimedicina. In: *Verve*. Publicação em 20 de agosto de 2010. Acessado em: <http://revistas.pucsp.br>.

_____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- _____. *Vigiar e punir*. Nascimento da Prisão. Ed. Vozes – Petrópolis, 2004.
- _____. *Ditos e escritos. Ética, estratégia, poder-saber*. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *História da Sexualidade II. O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. *Microfísica do Poder*. Organização, Introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado – Rio de Janeiro. Edições Graal, 1979.
- GAMSON, Joshua. As Sexualidades, a Teoria Queer e a pesquisa qualitativa. In: DENZIN, N. *O planejamento da Pesquisa Qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- GENNER, A. V. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- GIDDENS, A. *Sociologia*. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2005.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1999 [1989].
- LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LEVI STRAUSS, C. *Totemismo Hoje*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1975
- MACHADO, R. Introdução. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Organização, Introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado – Rio de Janeiro. Edições Graal, 1979.
- MALINOWSKI, B. *Magia, ciência e religião*. Lisboa: Edições 70, 1948.

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EDUSP, p. 35-184, 1974 [1925].

MENEZES, S. P. *Entre os frios da razão e o estremecer das doçuras: a desconstrução do gênero a partir de uma experiência etnográfica no espetáculo Agreste*, 2014. 113f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande – Centro de Humanidades. Orientação: Prof^a. Dr^a. Mércia Rejane Rangel Batista, Campina Grande, 2014.

_____. BATISTA, M. R. R. Afetações em campo: Agreste e o desafio da experiência etnográfica. In: *18º Encontro Nacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero*. Recife. 2014.

_____. & BATISTA, M. R. R. Etnografar - uma etnografia das afetações no espetáculo teatral Agreste. In: *III Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades*. Salvador. III Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades, 2013.

_____. & SANTOS, M. C. B. Estudo comparativo sobre o controle dos corpos: 'A pele que habito' e Estado. In: *XV Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e Pré- ALAS Brasil*. Teresina. Anais do 15º Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste, 2012.

_____. Eu não “falo” no espetáculo teatral Agreste. In: *17º Encontro Nacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero*. João Pessoa. 17º Encontro Nacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero, 2012.

MISKOLCI, R. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: *Sociologias*. Porto Alegre: PPGS-UFRGS, 2009.

_____. SIMÕES, J. Dossiê Sexualidades Disparatadas In: *Cadernos Pagu*. Campinas, nº 28 p. 9-18, 2007.

MORENO, Newton; AURELIO, Marcio. *Agreste: Texto e encenação de obra artística teatral*. 2004.

OLIVEIRA, J. P. Pluralizando tradições etnográficas: sobre certo mal-estar na antropologia. In: LANGDON, E.J e GARNELO, L. (org.). *Saúde dos povos indígenas: reflexões sobre a antropologia participativa*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Associação Brasileira de Antropologia, 2004.

PAGNI, Pedro Angelo. “O cuidado de si em Foucault e as suas possibilidades na educação: algumas considerações.” In: *Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito*, 19-45. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

PISCITELLI, A. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. In: *Sociedade e Cultura*, 11, 263–274, 2008.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. 26ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993 [1956].

SALIH, S. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral (tradução de Ana Letícia de Fiori). In: *Cadernos do Campo*, nº 20, p. 213-236, 2011.

SCOTT, Joan W. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade, vol. 16, no 2, Porto Alegre, jul./dez. 1995.

SEDGWICK, Eve. *Epistemology of the Closet*. Londres: Penguin, 1990.

_____. A Epistemologia do Armário In: *Cadernos Pagu*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero Pagu-UNICAMP, 2007.

TURNER, V. *Dramas, Campos e Metáforas: Ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: Ed: EdUFF, 2008.

_____. *Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência - primeira parte* (tradução de Herbert Rodrigues). In: *Cadernos do Campo*, nº 13, p. 177-185, 2005.

_____. e Bruner, E. M. *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press, 2001.

_____. *On the Edge of the Bush Anthropology as Experience Anthropology of Form & Meaning*. Tucson, Arizona: The University of Arizona Press, 1985.

_____. *O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Ed. Egales S.L., 2006.

AGRESTE. MORENO, Newton; AURELIO, Marcio. Texto e encenação de obra artística teatral. 2004.

Página eletrônica:

<http://www.razoessinversas.com.br>

ANEXOS

OU NÃO LER LER

INFORMATIVO DO FESTIVAL AGOSTO DE TEATRO - 9 DE OUTUBRO DE 2010

Respeitável público! O espetáculo vai começar!

Está começando mais um Festival Agosto de Teatro.
Em oito dias intensos passam por palcos de
espaços espalhados por toda Natal, dezoito espetáculos,
cinco oficinas, intervenções artísticas, debates e experimentos
na maior mostra das artes cênicas potiguar



Cia. Razões Inversas convidada para a abertura do Festival Agosto de Teatro



AGRESTE

... estreou em janeiro de 2004 no Teatro Cacilda Becker, já fez mais de 500 apresentações e participou de 15 festivais. A Cia. Razões Inversas criada há 20 anos pelo premiado diretor Marcio Aurélio mostra em **AGRESTE** com Paulo Marcello e João Carlos Andrezza um casal de lavradores simples que no meio da seca, descobre o amor e foge. Apresentam que "algo" de perigoso paira sobre esse amor. **AGRESTE** é um expressivo manifesto poético, uma fábula sobre ignorância, preconceito e amor incondicional. Os dois atores narram e representam as personagens, montam e desmontam a cena, e assumem a passagem narrador-personagem para personagem-narrador. Em 2004 ganhou o Prêmio Shell de melhor autor e da APCA de melhor espetáculo.

Serviço

CONFIRA OS LOCAIS DO FESTIVAL

NÃO FIQUE DE FORA... VÁ BUSCAR SEU INGRESSO A PARTIR DAS 14 HORAS PARA OS ESPETÁCULOS DA TARDE E NOITE.

Teatro Alberto Maranhão Praça Augusto Severo s/n - Ribeira - Fone: 3222 3669 Capacidade de lotação 644 lugares	Augusto Fone: 3232 5307 Capacidade de lotação 182 lugares	Fone: 3232 7438 Capacidade de lotação 100 lugares	Capacidade de lotação 800 lugares	100 lugares
Teatro de Cultura Popular Chico Daniel Rua Jundiá: 641 - Tirol (anexo da Fundação José	Centro Experimental de Pesquisa e Formação Teatral Av. Hermes da Fonseca, 1296 - D - Tirol	Pátio Interno da Pinaconteca - Pinacoteca do Estado Praça 7 de setembro 999 - Cidade Alta Fone: 3211 7056	TECESOL - Sede do Grupo Facetas, Mutretas e Outras Histórias Rua Juz de Fora, 2887 - Conjunto Pirangi Fone: 3217 8331 Capacidade de lotação	Mãos Nas Artes - sede do Grupo Artes e Traquinagens Rua Palais, 1641 - A - Alecim Fone: 3653 5628 Capacidade de lotação 200 lugares

EXPEDIENTE

...LER OU NÃO LER...

É o informativo do Festival Agosto de Teatro
Ano 2 - Edição nº 1
Natal, RN - Sábado
9 de outubro de 2010

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA

Fundação José Augusto
Diretor Geral
Joaquim Crispiniano Neto
Diretor da Gráfica Manimbu
Venâncio Pinheiro
Coordenadora do Festival
Ivoneide Albano

Escreva
Mana Di Lia
Marcilio Amorim

Diagramação
Inádir Bezerra
Huguelma Almeida

Fotógrafos
Nefuno Leão
Carla da Costa
Impressor
Gilson
Gisleno

faa_festivalagostode teatro@yahoo.com.br

Tiragem diária
500 exemplares
Impressão
Gráfica Manimbu
Rua Açul, 866 A - Tirol
Fone: 3232-5355

ESPETÁCULOS *(a casa abre às 22h30)*

14
páginas 06-09
O Fantástico Reparador de Feridas
Cia Ludens / Atuação Mariana Muniz, Walter Breda e Rubens Caribé
10.Jul a 08.Ago / Qua e Qui às 21h / 90 minutos

12
páginas 10-11
Cândida
Experimental / Direção Zé Henrique de Paula
12.Jul a 04.Ago / Sex e Sab às 21h e Dom às 20h / 100 minutos

12
páginas 12-13
Myrna sou eu
Elias Andreato / Atuação Nilton Bicudo
12.Jul a 04.Ago / Sex e Sab às 21h e Dom às 20h / 70 minutos

12
páginas 14-15
O belo indiferente
Cia Lusco Fusco / Direção André Guerreiro Lopes e Helena Ignez
10.Jul a 01.Ago / Qua e Qui às 21h / 55 minutos

14
páginas 16-17
Os adultos estão na sala
A Má Companhia Provoca / Direção Michelle Ferreira
13.Jul a 18.Ago / Sab às 19h e Dom às 18h / 70 minutos

14
páginas 18-19
Senhorita Júlia
Grupo Tapa / Direção Eduardo Tolentino
09.Ago a 08.Set / Sex e Sab às 21h e Dom às 20h / 70 minutos

16
páginas 20-23
Agreste
Cia Razões Inversas / Direção Marcio Aurelio
10.Ago a 08.Set / Sab às 18h e Dom às 17h / 75 minutos

14
páginas 24-27
Anatomia frozen
Cia Razões Inversas / Direção Marcio Aurelio
14.Ago a 05.Set / Qua e Qui às 21h / 110 minutos

14
páginas 28-29
Anatomia Woyzeck
Cia Razões Inversas / Direção Marcio Aurelio
09.Ago a 08.Set / Sex e Sab às 21h e Dom às 20h / 60 minutos

14
páginas 30-31
Azirilhante
Dramaturgia Daniela Duarte / Atuação Flávia Melman
07.Ago a 12.Set / Qua e Qui às 21h / 65 minutos

14
páginas 32-33
O ovo e a galinha
Texto Clarice Lispector / Teatro do Desconhecido
24.Ago a 08.Set / Sab às 20h e Dom às 19h / 50 minutos

18
páginas 34-37
Isso te interessa? (Paraná)
Cia Brasileira de Teatro / Direção Marcio Abreu
13 a 15.Set / Sex e Sab às 21h e 22h, domingo às 20h e 21h / 45 minutos

12
páginas 38-39
Iliada – Canto I (Paraná)
Octávio Camargo / Atuação Claudete Pereira Jorge
16 e 17.Set / Seg e Ter às 21h / 50 minutos

14
páginas 40-41
O Natimorto – um musical silencioso
Texto Lourenço Mutarelli / Atuação Maria Manoella, Martha Nowill e Nilton Bicudo - 11.Set a 03.Out / Qua e Qui às 21h / 60 minutos

12
páginas 42-43
Por parte de pai (Minas Gerais)
Texto Bartolomeu Campos de Queirós / Grupo Atrás do Pano
20 a 24.Set / Sex e Sab às 21h e Dom às 20h / 60 minutos

12
páginas 44-45
Cachorros não sabem blefar (Minas Gerais)
Cia 5 Cabeças / Direção Byron O'Neill
27.Set a 06.Out / Sex e Sab às 21h e Dom às 20h / 50 minutos

12
páginas 46-47
O Natal de Harry
Direção Georgette Fadel / Atuação Marat Descartes
25.Set a 31.Out / Qua e Qui às 21h / 70 minutos

14
páginas 48-49
Music Hall
Cia da Mentira / Direção Luiz Páetow
27.Set a 20.Out / Sex e Sab às 21h e Dom às 20h / 70 minutos

SHOWS PERFORMÁTICO MUSICAIS

18
página 50-51
Cabarezinho
28.Jun, 12 e 26.Jul, 9 e 23.Ago, 06 e 27.Set
Sex às 23h (a casa abre às 22h30) / 100 minutos

12
página 52
Santo Menino Vagabundo
19.Jul / Sex às 23h (a casa abre às 22h30)
80 minutos



10 de Agosto	SAB	DOM	SALA	16
a 08 de Setembro	18h	17h	1	

Agreste

Cia Razões Inversas / Direção Marcio Aurelio

No meio da seca, um casal de lavradores simples descobre o amor e fogem. Presentem que “algo” de perigoso paira sobre seu amor. A esposa vem a compreender o porquê, nos depois, após a morte do marido. Essa mulher machucada pela perda, sem entender a dimensão de seus atos, acaba sendo vítima do horror da intolerância. Agreste é um vigoroso manifesto poético, uma fábula sobre ignorância, preconceito e amor incondicional. Em cena, dois atores narram e representam as personagens de sua estória. Esses atores montam e desmontam a cena, com o mesmo domínio que assumem a passagem narrador-personagem para personagem-narrador.

Encenação **Marcio Aurelio**

Texto **Newton Moreno**

Com **Joca Andreazza, Paulo Marcello.**

Cenários e figurinos **Marcio Aurelio**

Iluminação **Marcio Aurelio**

Preparação corporal **Lu Favoreto e Marina Caron**

Visagismo **Narciso Guilherme** (cabelos) e **Sérgio Bonfim** (maquiagem)

Operação de luz e som **André Luiz Lemes**

Fotos projeções em cena **Angélica Del Nery**

Programação visual **Paulo Marcello**

Direção de Produção **Paulo Marcello**

Realização **Razões Inversas Marketing Cultural**

Duração **75 minutos**

Fortuna crítica

Prêmio Shell de melhor autor 2004 para Newton Moreno.

Prêmio de melhor autor 2004 da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) para Newton Moreno.

"Agreste" atinge essencialidade no palco. "A noite era uma pergunta difícil." Com essa linguagem densa e nua, nerudiana, Newton Moreno dá provas de grande maturidade teatral. A simplicidade aparente de sua peça "Agreste" colhe no rústico, no regional nordestino, um mergulho na história de um amor tão puro que não encontra parâmetros para entender a si mesmo, e por isso é esmagado pelo olhar dos outros. Estruturando seu "causo" em monólogo, Moreno não faz concessões ao teatro convencional: os diálogos são sempre breves, em meio à narrativa épica, com as personagens definidas em detalhes de haikai. Um grande desafio para o encenador, que tem o dilema de cair no monocórdio, por excesso de despojamento, ou redundar na cena as imagens do texto. Um desafio perfeito para Marcio Aurelio e sua Companhia Razões Inversas, que, apesar de estar há cinco anos longe dos palcos, manteve intacta sua paixão artesã. O golpe de mestre foi o de ter posto os atores Paulo Marcello e João Carlos Andreazza, durante um bom tempo no início da peça, imóveis diante de microfones, conduzindo só pela voz o público à serenidade quase fatídica do agreste. A partir disso, Marcio constrói um espetáculo que sugere sem esgotar as muitas implicações do texto, mantendo a ambigüidade entre a evocação dos dados sócio-regionais com a dimensão poética de fábula, entre o aqui-agora e o ancestral. Sofisticado, com uma técnica depurada a ponto de se tornar invisível, "Agreste" atinge uma essencialidade como raramente se vê nos palcos. Sérgio Salvia Coelho. Folha de São Paulo. ★ ★ ★ ★

Newton Moreno segue trilha aberta por grandes autores como Ariano Suassuna. Mariângela Alves de Lima. O Estado de São Paulo.

Em 2004, o dramaturgo pernambucano Newton Moreno foi revelado graças a essa poética estória de amor. Premiado com o Shell e pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) naquele ano, o texto apresenta dois lavradores que, no sertão nordestino, sentem o peso do preconceito e são obrigados a fugir de suas terras. Com profundo domínio de cena e sob minimalista direção de Marcio Aurelio, os atores João Carlos Andreazza e Paulo Marcello se revezam como narradores e personagens (...) Agreste volta na condição de um dos destaques da década. Dirceu Alves Jr. Veja São Paulo. ★ ★ ★ ★

Miséria, desamparo e beleza cênica(...) Paulo Marcello e João Carlos Andreazza chegam ao Rio mais do que amadurecidos em suas interpretações, e a integração dos dois com o texto e com as interpretações um do outro é responsável por boa parte da qualidade de Agreste. Atores e narradores, os dois evocam lindamente esse mundo tão pobre em seu exterior, mas ainda capaz de provocar não só sofrimento, mas também amor e dedicação em seus desamparados habitantes (...) Agreste é um ótimo espetáculo. Barbara Heliodora. O Globo. Interpretações de fino estilo e minuciosos contornos, contribuem para que Agreste revigore a cena poética. Um belíssimo espetáculo. Macksen Luiz. Jornal do Brasil.

Repleta de detalhes, metáforas, alegorias e símbolos rituais, Agreste é uma das obras mais delicadas e de maior beleza lírica que se apresentou como parte do Festival Internacional de Teatro a Mil. Javier Ibacache. La Segunda. Santiago. Chile.

De uma poética teatral que chama ao encontro por sua beleza e expressividade tão simples como poderosa, Agreste remete a esse tempo ancestral em que um contador de lendas fabulava frente a seu clã para explicar o universo ao seu redor e regular as respostas culturais da comunidade. Pedro Labra Herrera. El Mercurio. Santiago. Chile.

Agreste de Newton Moreno, bonito, simples, comovente. Paulo Autran. O Estado de São Paulo.

Agreste de Newton Moreno é uma daquelas peças obrigatórias. Vá correndo, faça o possível e o impossível, mas veja. Emocione-se! Celso Curi. Guia Off.

IMPRESSO POR: GRÁFICA E EDITORA MODERNA

FORMATO	<i>16x23 cm</i>
TIPOLOGIA	<i>Adobe Garamond Pro</i>
PAPEL	<i>Polén Soft 80 g/m²</i>
Nº DE PÁG.	<i>158</i>

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE- EDUFCCG

