

Performatividade de Género em Cena: o Feminino e o Masculino em “Andróginos”, “Mistermissmissmister” e “Sexy MF”

Renata Eloisa Flor Cieslak

Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas

Nota: Renata Eloisa Flor Cieslak, Performatividade de Género em Cena: o Feminino e o Masculino em “Andróginos”, “Mistermissmissmister” e “Sexy MF”, 2017

Abril, 2017

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestra em Artes Cénicas, realizada sob a orientação científica da Prof. Dra. Cláudia Madeira e sob a coorientação de Salomé Lopes Coelho.

*Dedico esta dissertação de mestrado a Sandra e a Pedro,
por todo o apoio e incentivo que sempre me deram;
A eles, meu eterno amor e gratidão.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus familiares, em especial a Sandra Cieslak, Pedro Cieslak, Fernanda Cieslak e Vercy Prietto, por tudo que me ensinaram e seguem a ensinar, por serem minha rede de apoio e porto seguro, não apenas durante este trabalho, mas ao longo de toda minha formação acadêmica e como indivíduo, e sem os quais esta dissertação não poderia ter sido concretizada. Nunca haverá palavras suficientes para agradecer-los por tudo que representam. O mérito deste trabalho também é de vocês.

Também sou grata aos meus queridos amigos, principalmente a Jeferson Cabral, Juliana Wolkmer, Ketti Maria e Magda Schiavon, por todas as vivências artísticas e afetivas compartilhadas e por todo o carinho e incentivo que demonstraram ao longo desta trajetória e de tantas outras anteriores a esta.

Um agradecimento especial a Marco Jordão, minha maior referência intelectual, por ter sido o maior incentivador deste projeto e por ter feito parte de tantos momentos cruciais como este. Por todas as horas de discussões, leituras, considerações, provocações e ensinamentos, a minha profunda admiração e gratidão.

Gostaria de agradecer aos professores do bacharelado em Teatro do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e aos professores do mestrado em Artes Cênicas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, por serem grandes mestres que tanto contribuíram para meu aprendizado e desenvolvimento. Em especial, à Professora Cláudia Madeira, orientadora deste trabalho e a Salomé Lopes Coelho, coorientadora, pela paciência, considerações e apontamentos precisos que ajudaram a aprimorar esta dissertação.

Aos colegas do bacharelado em Teatro e do mestrado em Artes Cênicas, principalmente a Ana Saavedra, Livia Sabag e Luana Brandão, pela generosidade, discussões e trocas de experiências enriquecedoras, o meu mais sincero agradecimento.

Aos artistas Ana Borralho, João Galante, Isandria Fermiano e *Cia Andróginos*, responsáveis pela autoria de *Mistermissmister*, *Sexy MF* e *Andróginos*, e aos demais envolvidos nestas criações, agradeço pela disponibilidade de fornecerem ferramentas para esta investigação e pela contribuição artística ao abordarem questões tão atuais e pertinentes em suas obras. Foi um privilégio analisá-las e conhecê-las mais a fundo.

E, finalmente, a todos aqueles que interferiram direta ou indiretamente na realização deste trabalho: muito obrigada.

PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO EM CENA: O FEMININO E O MASCULINO EM “ANDRÓGINOS”, “MISTERMISSMISSMISTER” E “SEXY MF”

AUTORA: RENATA ELOISA FLOR CIESLAK

RESUMO

Esta dissertação buscou analisar a relação existente entre os estudos de gênero e as artes cênicas, mais precisamente, o teatro e a performance arte. Foram escolhidos como estudos de caso o espetáculo teatral brasileiro *Andróginos*, dirigido por Isandria Fermiano e as performances portuguesas *Mistermissmissmister* e *Sexy MF*, da autoria de Ana Borralho e João Galante. Partindo do conceito de Judith Butler de performatividade de gênero, investigou-se como o feminino e o masculino foram construídos nestas obras. Realizou-se um estudo sobre o corpo em cena e sobre a identidade de gênero, com base em autoras como Judith Butler, Deborah Lupton e Sue-Ellen Case. Em seguida, foi feita uma análise comparativa das três obras artísticas escolhidas. Buscou-se estabelecer, através de autores como Guillermo Gómez-Peña, Matteo Bonfitto e Renato Cohen, um paralelo entre os trabalhos do ator e do *performer*. Concluiu-se que as artes cênicas possuem um potencial subversivo, capaz de inverter e desconstruir a lógica binária do gênero.

Palavras-chave: Gênero; Teatro; Performance; Performatividade; Artes Cênicas.

GENDER PERFORMATIVITY ON THE SCENE: THE FEMININE AND THE MASCULINE IN “ANDRÓGINOS”, MISTERMISSMISSMISTER” AND “SEXY MF”

AUTHOR: RENATA ELOISA FLOR CIESLAK

ABSTRACT

This dissertation sought to analyze the existing relation between Gender Studies and Scenic Arts, more precisely, theater and performance art. It was selected as case studies the Brazilian theatrical play *Andróginos*, directed by Isandria Fermiano and the Portuguese performances *Mistermissmissmister* and *Sexy MF*, by Ana Borralho and João Galante. Starting from Judith Butler's concept of gender performativity, it was investigated how the feminine and the masculine were constructed in these pieces. A study was conducted about the body on the scene and about gender identity, based on authors such as Judith Butler, Deborah Lupton, and Sue-Ellen Case. Subsequently, a comparative analysis was made of the three artistic pieces chosen. It was sought to establish, through authors such as Guillermo Gómez-Peña, Matteo Bonfitto and Renato Cohen, a parallel between the actor's and the performer's works. It was concluded that Scenic Arts have a subversive potential, capable of inverting and deconstructing the binary logic of gender.

Keywords: Gender; Theatre; Performance; Performativity; Scenic Arts.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I. Estudos de caso: um panorama sobre as obras analisadas	8
I.1. A performance “Mistermissmissmister”	8
I.2. A performance “Sexy MF”	10
I.3. O espetáculo teatral “Andróginos”	11
Capítulo II. Estrutura conceptual: a construção do género em cena.....	17
II. 1. O conceito de performatividade de género	17
II.2. O feminino e o masculino em “Mistermissmissmister”, “Sexy MF” e “Andróginos”	21
II. 3. O risco e a performatividade de género	24
II.4. As fronteiras da corporeidade	27
II.5. O corpo feminino em cena.....	29
Capítulo III. Metodologia: uma análise comparativa das obras	33
III.1. A relação entre registo e experiência	33
III.2. O contexto das obras analisadas	36
III.3. A relação com o público	38
III.4. A ambientação e a construção do espaço cénico	41
III.5. O uso do texto	43
Capítulo IV. Resultados e discussão: potencialidades do teatro e da performance arte como linguagens	47
IV.1. A performance arte e a transgressão	47
IV.2. Fronteiras nebulosas	51
IV.3. O “Eu” e o “Outro”	56
IV.4. A subversão através das artes cénicas	61
Conclusão	69
Bibliografia	76
Lista de Figuras	81
Anexos.....	82
Anexo I. Ficha técnica de “Andróginos”	82
Anexo II. Ficha técnica de “Mistermissmissmister”	82
Anexo III. Ficha técnica de “Sexy MF”	83

INTRODUÇÃO

Dir-se-ia aqui, dada uma certa ambiguidade dos termos em que se exprimia, que censurava por igual ambos os sexos, como se não pertencesse a nenhum; e de facto parecia, por enquanto, vacilar ainda; era homem; era mulher; conhecia os segredos, partilhava as fraquezas de ambos. Vivia um estado de espírito sobremaneira estonteante e confuso. Pareciam estar-lhe vedados todos os consolos da ignorância.¹



Figura 1: Karine Paz, Carolina Diemer e Vinicius Mello em “Andróginos”. Foto: Michelle Bloedow

Este trabalho, intitulado *Performatividade de Género em Cena: o Feminino e o Masculino em “Andróginos”, “Misterrmissmissmister” e “Sexy MF”*, teve como objectivo estabelecer um paralelo entre as artes cénicas, nomeadamente, o teatro e a performance arte e os estudos de género. O intuito foi investigar de que modo o género é constituído cenicamente, tendo em vista a teoria da autora Judith Butler, que entende o género da seguinte forma:

¹ Woolf, Virginia. 2010. *Orlando*. Lisboa: Relógio D'Água. p 98.

[...]o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser *performativo* no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Neste sentido, o gênero é sempre feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra.²

O que motivou a escolha da obra de Butler como o principal referencial teórico deste estudo foi a aproximação das linguagens performativa e teatral com o conceito de performatividade de gênero, concebido pela autora em sua obra *Problemas de Gênero* (1990 [2016]). A partir deste conceito, buscou-se estabelecer uma relação entre o gênero performativo e o ato performativo, através de uma análise sobre a maneira como o corpo, a sexualidade e o gênero aparecem e se constroem no teatro e na performance. Também buscou-se investigar o modo como estas linguagens artísticas podem evidenciar os mecanismos através dos quais o gênero é constituído, podendo inclusive subvertê-lo e transgredi-lo.

Para isto, foram analisados um caso brasileiro e dois casos portugueses de obras que abordam a construção do gênero no palco, tendo sido escolhidas para este fim a peça teatral brasileira *Andróginos*, da *Cia Andróginos* e as performances portuguesas *Mistermissmissmister* e *Sexy MF*, dos artistas Ana Borralho e João Galante. À luz de autores como Judith Butler, Deborah Lupton, Matteo Bonfitto, Renato Cohen, Roselee Goldberg e Sue-Ellen Case foi feito um estudo sobre os limites que definem o corpo e o gênero dentro e fora de cena.

Judith Butler identifica o gênero como um traço identitário do indivíduo, que se constitui e se cristaliza ao longo de sua vida, ao invés de ser um aspecto natural ou biológico de sua identidade. Na atualidade, os estudos de gênero vêm sendo amplamente analisados e utilizados com frequência como ponto de partida em pesquisas acadêmicas e criações artísticas.

Investigações sobre este tema, feitas por autoras como Donna J. Haraway através de obras como *Simians, Cyborgs and Women - The Reivention of Nature* (1991), Elizabeth Grosz em estudos como *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism* (1994), Beatriz Preciado em seu *Manifiesto Contrasexual* (2002) e Anne Fausto-Sterling em *Le Cinq Sexes* (2013), têm ajudado a reconfigurar as categorias de sexo e

² Butler, Judith. 2016. *Problemas de Gênero. Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p. 56.

gênero, até então consideradas inquestionáveis. Neste sentido, é de grande interesse investigar de que forma a arte contemporânea tem acompanhado estas mudanças de paradigmas em nossa sociedade. Este estudo propõe-se a dar corpo a estas inquietações e a investigar de que modo as mesmas se relacionam com as artes cênicas. Seriam o teatro e a performance capazes de desarticular a lógica binária de gênero?

Segundo a autora Deborah R. Geis, o espaço cênico possui o “[...]status único de arena onde se encena e se ‘dá voz’ a múltiplos posicionamentos do sujeito” (GEIS, 1996. p. 169. [Tradução livre]). A afirmação da autora demonstra que o teatro e a performance possuem a potencialidade de apresentar discursos plurais e de demonstrar que a identidade do sujeito é tridimensional e multifacetada. Estas linguagens revelam o viés processual da construção identitária e exploram o próprio limite entre realidade e ficção.

Através de uma pesquisa interdisciplinar que envolveu estas três áreas de conhecimento – teatro, performance arte e estudos de gênero – buscou-se observar as tensões existentes entre elas e de que modo tais tensões estão presentes em *Andróginos*, *Mistermissmissmister* e *Sexy MF*.

Surgem os seguintes questionamentos: O que significa ser mulher ou homem, homossexual ou heterossexual, transgênero ou cisgênero no contexto em que estamos inseridos? Quais são as identidades não hegemônicas quando falamos de gênero e sexualidade? Que valor político e estético é atribuído ao *cross-dressing* e aos corpos femininos, masculinos e andróginos em cena? Seria possível considerar o corpo cênico, como sugere o *performer* mexicano Guillermo Gómez-Peña, uma metáfora para o grande corpo sociopolítico³?

Os limites que definem o corpo também se expandiram e adquiriram novas dimensões. Judith Butler fala no corpo como “um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, politicamente significadas e mantidas.” (BUTLER, 2016. p. 56.) Ele é mantido e regulado por estruturas que determinam a própria noção de normalidade e excluem os corpos que estão fora desta norma, tais como os corpos *queer*, transgênero, transexuais, não-binários ou que subvertem as categorias de “mulher” e “homem”.

O espetáculo da *Cia Andréginos* e as performances de Ana Borralho e João Galante são exemplos de novas possibilidades de representação do corpo e da

³ Guillermo Gómez-Peña. 2001. *In defense of performance art*. p. 3. [04 de jun. de 2016]. Disponível em: http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/in_defense.htm

identidade de gênero, através da construção de figuras ambíguas que reúnem ao mesmo tempo características femininas e masculinas. Estas obras problematizam a existência de uma essência, em que o gênero é visto como um atributo permanente e estável do sujeito.

A metodologia empregada neste trabalho foi uma análise interpretativa dedutiva das obras artísticas e das referências bibliográficas utilizadas. Apesar da fundamentação teórica a respeito dos estudos de gênero ter tido como principal referência a obra de Judith Butler, também dialoga-se com os trabalhos de Beatriz Preciado, Deborah Lupton, Elizabeth Grosz e Sara Salih sobre a temática. A investigação no âmbito da performance arte partiu dos escritos de autores como Guillermo Gómez-Peña, Matteo Bonfitto, Peggy Phelan, Renato Cohen e Roselee Goldberg. Já as reflexões acerca do teatro foram feitas a partir das obras de Bonfitto, Cohen e Sue-Ellen Case.

Para que esta análise fosse realizada, foram utilizados registros audiovisuais, escritos e fotográficos de *Andróginos*, *Mistermissmister* e *Sexy MF*. As versões documentadas em vídeo das obras, bem como vídeos de divulgação das mesmas foram disponibilizados para acesso *online* pelos autores. Também foram consultados relatos e sinopses das obras, além do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Teatro de Isandria Fermiano, diretora de *Andróginos*, apresentado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Fermiano também concedeu uma entrevista a respeito do espetáculo, que resultou em um importante material de investigação. Fotografias das apresentações das três obras também foram usadas como recursos auxiliares da análise.

Em seu Trabalho de Conclusão de Curso, Isandria Fermiano faz a seguinte afirmação a respeito do título do espetáculo:

A escolha do título *Andróginos* foi questionada durante o processo, pois a palavra androginia pode ser avaliada de diferentes formas. Podemos ter como parâmetro o mito de Platão, as discussões da Teoria Queer e dos estudos de gênero, assim como sua utilização nos meios midiáticos. “Androginia”, tanto pode ser compreendida, como divisionária (andros- masculino e gynus-feminino) como pensada na inter-relação destas duas composições no ser humano. Após várias discussões, o grupo decidiu manter o título e descobrir uma maneira de expor a nossa pesquisa sobre o gênero e sua reorganização atual na montagem.⁴

⁴ Fermiano, Isandria. 2012. *Andróginos: O que você questina?* Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. p. 30.

A androginia é o princípio que norteia não apenas a construção do espetáculo da *Cia Andróginos*, mas também as performances *Misterrmissmister* e *Sexy MF*. Os seres ficcionais que aparecem nestas criações possuem comportamentos e aparências que tornam desafiadora a missão de determinar à primeira vista se trata-se de mulheres ou de homens. Eles levam o espectador a questionar-se sobre os critérios empregados nesta determinação e sobre as razões pelas quais estes critérios são naturalizados. Butler descreve a incidência deste processo de naturalização da seguinte forma:

[...]certas configurações culturais do gênero assumem o lugar do “real” e consolidam e incrementam sua hegemonia por meio de uma autonaturalização apta e bem-sucedida. [...] Mesmo quando o gênero parece cristalizar-se em suas formas mais reificadas, a própria “cristalização” é uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por vários meios sociais.⁵

De acordo com a autora, é precisamente diante de exceções, em que esta cristalização não é mantida, que é possível tornar evidentes as estruturas que regem e nutrem os papéis de gênero. Estas estruturas buscam uniformizar a experiência dos indivíduos através da repetição, de modo a tornar a expressão do gênero e do desejo unívoca para todos. A autora questiona: “que tipo de repetição subversiva poderia questionar a própria prática reguladora da identidade?” (BUTLER, 2016. p. 68.)

Butler defende que o gênero é um construto que oculta sua origem, pois as práticas e estilos corporais que o significam foram sedimentados ao longo do tempo. Um “sexo” só existe e é compreendido em contraposição ao outro e, portanto, há uma hierarquia binária que sustenta estes padrões de comportamentos. Tais padrões são percebidos no modo como os indivíduos vestem-se, andam, falam, agem, relacionam-se; eles estão entranhados de tal modo na cultura, que o gênero passou a ser percebido como inequívoco e natural. Porém, não há uma essência determinante do feminino e do masculino.

A credibilidade do gênero é mantida pelo enaltecimento de casos bem-sucedidos segundo a lógica binária e pela punição dos casos desviantes de tal lógica. No entanto, o que denuncia o gênero como uma ficção é a inviabilidade da incorporação de padrões inatingíveis e o facto de que sua coerência é subvertida por diversas configurações identitárias.

⁵ Op. Cit. Butler, 2016. p. 69.

Os estereótipos associados à identidade de gênero e à sexualidade são infundados: possuir um órgão sexual feminino não assegura, por exemplo, que um sujeito possuirá um “instinto” maternal ou que seus gestos e vestuário se enquadrarão no que é socialmente percebido como “feminino”. Assim como um genital masculino não garantirá um bom desempenho em esportes ou um comportamento agressivo, tal como estipulam os estereótipos. O desejo também não é uma lógica exata e não está necessariamente vinculado à identidade de gênero, já que a sexualidade de um indivíduo não é apenas determinada em oposição ao gênero que aparenta. Todas estas suposições são imposições culturais e não correspondem à vivência de uma vasta gama da população. Butler escreve:

A superfície sexuada do corpo emerge assim como o signo necessário de uma identidade e de um desejo natural(izados). [...] Aqui nós vemos a estratégia geral de literalização como uma forma de esquecimento que, no caso da anatomia sexual literalizada, “esquece” o imaginário, e, com ele, a homossexualidade imaginável.⁶

Diante de parâmetros que tangem a construção das categorias de sexo e gênero, e tendo em vista as potencialidades do teatro e da performance arte como linguagens, este estudo tem a intenção de investigar as linhas que perpassam estes territórios e identificar os pontos de interseção existentes entre eles e as obras analisadas.

O primeiro capítulo será introduzido pela apresentação dos artistas Ana Borralho e João Galante, responsáveis pela criação das performances *Mistermissmissmister* e *Sexy MF*, e da artista Isandria Fermiano, que assinou a direção do espetáculo *Andróginos*. Em seguida, será feita a descrição da sequência cronológica de ações que compõem estas obras e dos elementos cênicos contidos em cada uma delas, tais como cenários, figurinos, objetos cênicos, luz e som.

No capítulo seguinte, será apresentado o conceito de performatividade de gênero de Judith Butler e será feita uma distinção entre o mesmo e o conceito de “performativo”, a partir das considerações da autora Sarah Salih. Também será abordada a questão da construção identitária, de acordo com Butler e Stuart Hall. No momento seguinte, será feita uma análise sobre o modo como ocorre a construção de gênero nas performances de Borralho e Galante e no espetáculo de Fermiano. Depois, será estabelecida uma relação entre performatividade de gênero e o conceito de risco,

⁶ Op. Cit. Butler, 2016. p. 129.

segundo Deborah Lupton. O capítulo também discorrerá sobre as implicações da corporeidade nos contextos social e cénico, através de autores como Butler, Matteo Bonfitto e Guillermo Gómez-Peña. Logo, será abordada a dimensão política do corpo feminino em cena, a partir das autoras Judith Butler, Sue-Ellen Case, Jill Dolan e Elizabeth Grosz.

Já o terceiro capítulo consistirá em uma análise mais aprofundada das três obras utilizadas como estudo de caso. Ele será introduzido por uma investigação sobre a relação existente entre registo e experiência nas artes cénicas, e passará pelo conceito de “aqui e agora”, discutido por Matteo Bonfitto, Renato Cohen e Peter Brook. Também será feita uma contextualização do tema central das obras na sociedade atual. Então, será investigada a relação dos artistas com o público nas criações de Borralho, Galante e Fermiano, através de Bonfitto, Cohen e Gómez-Peña. Em seguida, será feito um estudo sobre a construção da ambientação das obras. E por último, o capítulo abordará a questão da dramaturgia – ou ausência dela, no caso das performances – e utilizará os estudos dos autores Cristina Gross Moraes, Emanuelle Garnier e Renato Cohen.

O capítulo final iniciará com uma discussão sobre o surgimento da performance arte e sobre o potencial transgressor desta linguagem, pautada nos autores Renato Cohen e Roselee Goldberg. Depois, o capítulo abordará as fronteiras nebulosas existentes entre os territórios do teatro e da performance, através das considerações de Bonfitto e Cohen. Com base nos mesmos autores, será feita uma investigação sobre as tensões existentes entre o trabalho do ator e do *performer* e entre as noções de ficção e realidade nas artes cénicas. Também será discutida a construção identitária do sujeito, segundo Butler. E por fim, o presente trabalho será concluído com uma reflexão a respeito da desconstrução das categorias de sexo e género, segundo Butler, e a respeito do potencial subversivo dos géneros teatral e performático, a partir de Cohen e Bonfitto.

Que inicie a jornada.

CAPÍTULO I. Estudos de caso: um panorama sobre as obras analisadas

Pois deparamos aqui com um novo dilema. Diferentes como são, os sexos misturam-se. Em cada ser humano ocorre uma vacilação entre um e outro sexo, e muitas vezes são apenas as roupas que preservam a aparência masculina ou feminina, quando por baixo delas o sexo é precisamente o oposto do que está por cima. Toda a gente tem experiência das complicações e confusões que daqui resultam; mas deixamos aqui de lado a questão geral e registamos apenas o estranho efeito que isto teve no caso particular de Orlando.⁷



Figura 2: João Galante, Ana Borralho e Miguel Moreira em “Mistermissmissmister”. Foto: Olivia Fryszowski

I.1. A performance “Mistermissmissmister”

O autor brasileiro Matteo Bonfitto faz uma analogia entre a ação de analisar uma obra de artes cénicas e a ação de realizar uma biópsia com um bisturi cirúrgico. Ao escrever sobre uma obra, acessamos o que Bonfitto denomina de “conhecido-desconhecido”, pois o ato da escrita age sobre a memória daquele que a analisa e faz

⁷ Op.Cit. Woolf, 2010. p. 115.

com que entre em contacto com aspectos da obra que haviam passado despercebidos até então.⁸

A partir da metáfora do bisturi cirúrgico, o objectivo deste capítulo consiste em separar e identificar com precisão as componentes que constituem o espetáculo *Andróginos*, dirigido por Isandria Fermiano, e as performances *Mistermissmister* e *Sexy MF* de Ana Borralho e João Galante. Será feita uma breve apresentação destes artistas e de suas trajetórias artísticas. Em seguida, será traçado um panorama sobre o desenvolvimento das obras, através do qual será possível visualizar a concepção e o conteúdo que norteiam suas criações. Uma análise comparativa mais minuciosa será encontrada mais a frente nos capítulos seguintes.

A portuguesa Ana Borralho e o angolano João Galante⁹ são uma dupla de artistas com um longo histórico de trabalho com performance, dança, teatro, fotografia e artes plásticas em Portugal, tendo exercido diferentes funções nestas áreas tais como coreógrafos, bailarinos, atores, diretores, *performers* e artistas plásticos. Desde 2002, o casal têm dado continuidade a projetos em conjunto. Nos anos 90, atuaram como cofundadores e integrantes do grupo português de teatro físico *Olho*. Anos mais tarde, fundaram a associação cultural *casaBranca* e a banda de não-músicos *Jimmie Durham* com as quais seguem a trabalhar até à atualidade. Também ocupam o cargo de curadores dos festivais *Verão Azul* e *Electrolegos* na cidade de Lagos em Portugal. Suas criações já foram apresentadas em dezenas de países.

No ano de 2002, realizaram pela primeira vez a performance intitulada *Mistermissmister* no espaço *Petit Bazar Erotic* na cidade de Lisboa, que consistia em um encontro bastante intimista entre o público e os *performers* envolvidos. A concepção e direção artística eram da autoria de Borralho e Galante, que também atuavam como *performers* ao lado do artista Miguel Moreira, que mais tarde foi substituído por Bruno Simão e por Carolina Hoff¹⁰. A caracterização dos *performers* consistia em uma maquilhagem criada pelo artista Jorge Bragada. A obra contou com a

⁸ Bonfitto, Matteo. 2013. *Entre o Ator e o Performer*. São Paulo: Perspectiva. p. 78.

⁹ Ana Borralho e João Galante. 2016. *About*. [04 de jun. de 2016]. Disponível em: <http://anaborralhojoagalantept.weebly.com/>

¹⁰ As versões de *Mistermissmister* analisadas nesta dissertação serão dos anos de 2004 e 2011, ambas com participação de Miguel Moreira, registadas em vídeo e disponibilizadas pelos autores em: <https://vimeo.com/25313592>

cooprodução das instituições *Centro Cultural de Belém (CCB)*, *Eira*, *wid.lov* e *casaBranca*.

Ao entrar no espaço cénico, o público deparava-se com uma iluminação reduzida e com os *performers* Borralho, Galante e Moreira nus e sentados confortavelmente em um sofá. Havia outro sofá à sua frente, onde três espectadores por vez sentavam-se e mantinham contacto visual direto com os artistas; entre os dois sofás havia uma mesa de centro baixa. Os demais espectadores situavam-se de pé ao redor da ação, enquanto aguardavam sua vez de sentar-se. A maquilhagem dos *performers* caracterizava-os com géneros distintos dos seus: Borralho apresentava barba, bigode e sobrancelhas grossas, enquanto Galante e Moreira utilizavam perucas de cabelos longos e maquilhagens tidas como femininas. Havia também purpurina em seus corpos.

A performance durava cerca de duas a três horas, durante as quais os artistas executavam gestos languidos e permaneciam em posturas sensuais, sem interromper o contacto visual com os observadores à sua frente. Sua movimentação era lenta e havia pouca variação na posição de seus corpos; estavam a todo momento sentados ou deitados e sempre voltados para frente. Os espectadores que encontravam-se sentados utilizavam auscultadores, os quais reproduziam repetidamente uma mesma canção de carácter sensual; cada auscultador tocava uma música distinta. Havia também a reprodução do som do canto de pássaros ao fundo. O público tinha a permissão de trazer bebidas e cigarros ao espaço cénico, o que acentuava a atmosfera intimista. A performance continuou a ser apresentada em diferentes países até o ano de 2012.

I.2. A performance “Sexy MF”

Borralho e Galante decidiram criar uma variante do projeto de *Mistermissmister*. A partir dele, desenvolveram uma nova performance intitulada *Sexy MF*. A obra mantinha o formato original da primeira com a modificação de alguns aspectos: o principal deles era o número de *performers* em cena. A criação de *Sexy MF* ocorreu em 2006, através de um *workshop* realizado por Borralho e Galante de onde

selecionaram os artistas que iriam estar em cena¹¹. A estreia ocorreu no mesmo ano na *Galeria Graça Brandão* na cidade de Lisboa.

O número de artistas em cena, que em *Mistermissmissmister* consistia em três participantes, passou a treze em *Sexy MF*. Em cada local de apresentação, treze participantes eram selecionados através de *workshops* para compôr o elenco da performance. Também selecionava-se dois artistas de cada local para realizar a maquiagem utilizada na caracterização dos *performers*, cuja concepção também era de autoria de Jorge Bragada.

Outro fator que diferenciava *Sexy MF* de *Mistermissmissmister* era a presença de dois músicos a tocar instrumentos ao vivo no fundo do espaço cénico. Os mesmos também eram escolhidos a cada novo destino e o repertório musical que executavam variava conforme o local de apresentação. A concepção e direção artística da performance, bem como as criações de luz, espaço e som eram da autoria de Borralho e Galante; a produção foi realizada pela instituição *casaBranca*.

Para além das modificações citadas, o desenvolvimento da performance manteve-se praticamente o mesmo do de *Mistermissmissmister*. Havia treze poltronas disponíveis para que o público sentasse à frente dos treze *performers* nus. A caracterização dos artistas também era feita a partir de um género diferente do seu. Sua interação com o público ocorria de modo semelhante ao que ocorria na primeira performance: também era criado um jogo de provocação e sedução dos espectadores. A mesma sequência de ações era seguida e a duração da performance também variava de duas a três horas. A obra continuou a ser apresentada até o ano de 2016.

I.3. O espetáculo teatral “Andróginos”

Isandria Fermiano é uma artista de nacionalidade brasileira, que já esteve envolvida com teatro e performance arte nas funções de diretora, atriz, *performer* e roteirista. Sua formação académica ocorreu no Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde realizou um bacharelado em Teatro com ênfase em direção teatral. Integrou grupos de teatro tais como o *Grupo Cerco* e a *Cia Palma*, com os quais trabalha até à atualidade.

¹¹ As versões de *Sexy MF* analisadas nesta dissertação serão dos anos de 2006 e 2009, que contam com a participação de treze *performers* portugueses, registadas em vídeo e disponibilizadas pelos autores em: <https://vimeo.com/86410446>

O espetáculo *Andróginos* foi criado no ano de 2012 como projeto de conclusão de curso da formação acadêmica de Fermiano e teve como coautores os membros do grupo teatral *Cia Andréginos*. Participaram do processo criativo os atores Júlia Rodrigues, Juliano Barros, Pedro Nambuco, Sofia Vilasboas, Vinicius Mello e Natália Souza. Mais tarde, também fizeram parte do elenco as atrizes Carolina Diemer, Karine Paz e a própria Isandria Fermiano¹².

A estreia ocorreu em agosto do mesmo ano no espaço cultural *Casa de Teatro* na cidade de Porto Alegre no Brasil. O espetáculo foi apresentado em diferentes cidades do estado brasileiro do Rio Grande do Sul, assim como no *IV Fórum das Comissões da Diversidade Sexual da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB)*.

Além de assinar a direção do espetáculo, Fermiano também participou da concepção do cenário ao lado de Vinicius Mello, do som ao lado de Philipe Philippsen e dos figurinos junto a Vinicius Mello e a Letícia Pinheiro. A luz foi concebida por Kevin Brezolin. Já a dramaturgia resultou de uma criação coletiva da *Cia Andréginos*.

O autor brasileiro Renato Cohen denomina de “teatro alternativo”, o trabalho de grupos como o da *Cia Andréginos*, cujas diferentes funções do processo criativo são divididas entre os membros do grupo¹³. Cohen afirma que, neste tipo de teatro, a relação entre os participantes estrutura-se de modo horizontal e geralmente há a figura central do encenador, que fica responsável pela direção e às vezes assume a função de ator – como ocorreu com Fermiano neste trabalho. A figura do encenador seria aquela responsável por decidir que linguagem será utilizada e de que modo se desenvolverá o processo criativo.

A forma como o processo é conduzido no teatro alternativo faz com que se aproxime daquilo que se chamou “criação coletiva”. Muito do que é criado resulta de laboratórios, experiências e discussões a partir do trabalho dos atores e de todos os outros artistas envolvidos no processo – artistas plásticos, poetas, técnicos, etc. Isso tudo é feito com a coordenação do encenador.¹⁴

Já na performance, o autor considera que é mais frequente que o processo criativo seja produzido individualmente; é menos comum haver grupos de *performers* que produzam projetos artísticos em conjunto, como afirma Cohen:

¹² A versão analisada de *Andróginos* será de 2014, com os atores Carolina Diemer, Karine Paz e Vinicius Mello, registrada em vídeo e disponibilizada pelos autores em: <https://vimeo.com/67657801>

¹³ Cohen, Renato. 2011. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva. p. 99.

¹⁴ Idem. p. 100.

Na passagem para a expressão artística *performance*, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais *individual*. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro e sua forma de atuação. O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música.¹⁵

Embora trabalhem em conjunto, as criações de Borralho e Galante apresentam outra tendência da performance arte mencionada pelo autor: os artistas assumem simultaneamente as funções de criadores e intérpretes em seus trabalhos.

O espetáculo *Andróginos* possui ao todo quarenta minutos de duração e foi criado a partir da inquietação de Fermiano como artista e como indivíduo a respeito do modo como a sociedade compreende e reproduz as noções de gênero. Em seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do curso de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ela relata que a intenção do projeto era investigar a configuração de outras possibilidades identitárias, que não estão inseridas na divisão binária “homem-masculino-pênis e mulher-feminino-vagina” (FERMIANO, 2012. p. 9.).

Andróginos inicia com as luzes do espaço cênico apagadas, enquanto são projetadas na parede ao fundo os nomes de autores utilizados como referência no processo criativo. São mencionados nomes como Judith Butler, Beatriz Preciado, Laerte Coutinho, Michel Foucault e Buck Angel. Ouve-se uma música do gênero pop, que é o gênero musical predominante ao longo de todo o espetáculo.

O palco encontra-se quase vazio, com exceção de poucos objetos cênicos que remetem ao quarto de uma casa. Há um baú, dois criados-mudos e três cadeiras, todos de madeira, além de dois candeeiros metálicos de luz negra e três espelhos de tamanhos diferentes com molduras de madeira. Diversas peças de figurino como casacos, chapéus e sapatos estão espalhadas pelo espaço. A disposição dos objetos no cenário varia ao longo da encenação e alguns deles possuem rodas para facilitar esta dinâmica, como é o caso do baú e dos criados-mudos. A luz consiste maioritariamente em focos de luz branca frontais e individuais.

Em sua primeira aparição, os atores Carolina Diemer, Karine Paz e Vinicius Mello executam uma sequência de movimentos coreografados, que remetem aos estereótipos criados em torno do feminino e do masculino. Os figurinos de Diemer e Paz são calções e soutiens de cores neutras, além de botas masculinas. Já Mello usa um

¹⁵ Op. Cit. Cohen, 2011. p. 100.

vestido de cor neutra e sapatos de salto. Ao longo do espetáculo, os atores fazem inúmeras trocas de figurinos e adereços.

Não há a construção de personagens; ao invés disto, são criadas figuras ou *personas* que falam diretamente com o público e mantêm contacto visual com o mesmo a todo momento. Quando a sequência coreográfica chega ao fim, os atores lançam provocações aos espectadores e questionam-lhes a respeito de sua sexualidade e género, como é possível observar no seguinte fragmento do roteiro do espetáculo¹⁶:

NANA - Se você é mulher como se comportar?

VINI - E se você é homem como se comportar? [...]

VINI E NANA (intercalando) - Se você for assexuado (Vini), transviado (Nana), travesti (Vini), bichona (Nana), sapatona (Vini), afeminado (Nana), heterossexual (Vini), bissexual (Nana), pansexual (Vini)?

NANA - E se você não se encaixa em nenhuma das alternativas?

VINI - E se você quiser todas as alternativas? Senhoras, senhores e suas variações, convidamos a visitar nossa zona de investigação.¹⁷

No momento seguinte, os atores falam a respeito das diferenças na criação de crianças, de acordo com o sexo que lhes foi designado ao nascerem. Uma nova sequência de movimentos é executada; o carácter coreográfico é bastante presente na encenação e aparece em diferentes momentos. Enquanto isto, os atores começam a utilizar expressões populares para descrever a identidade de género e a orientação sexual uns dos outros. Depois, estendem a mesma ação para o público, como na tentativa de adivinhar o género e a sexualidade dos espectadores.

Na próxima cena, enquanto executam uma nova coreografia, são projetadas imagens dos atores caracterizados de maneira andrógina, ao lado de palavras que os descrevem a partir de categorias sexuais aleatórias. Durante a dança, os artistas vestem figurinos e adereços atribuídos aos vestuários feminino e masculino – tais como botas de exército, sapatos de salto alto, chapéus, vestidos e calças. Cria-se um interessante jogo de troca de figurinos, que se repetirá em diversas cenas e através do qual surgem figuras estereotipadas e outras andróginas. Tais figuras interagem entre si: aproximam-

¹⁶ No roteiro de *Andróginos* são utilizados os nomes dos próprios atores, ao invés de atribuir nomes a personagens. Os nomes que aparecem aqui referem-se aos atores da primeira versão do espetáculo e aparecem do seguinte modo: Nana (Isandria Fermiano), Nathi (Natalia Souza), Sofia (Sofia Vilasboas) e Vini (Vinicius Mello).

¹⁷ Fermiano, Isandria; Mello, Vinicius; Souza, Natalia; Vilasboas, Sofia. 2012. Roteiro do espetáculo teatral *Andróginos*. In. Op. Cit. Fermiano, 2012. p. 54.

se, seduzem-se, dançam, demonstram interesse ou desinteresse umas pelas outras. Após a coreografia, Diemer simula a ação de barbear-se.

Logo, há um momento em que Diemer, Mello e Paz posicionam-se à frente do público e seguram espelhos, o que possibilita que alguns espectadores vejam seu reflexo. Enquanto isto, os atores apresentam-se à plateia com seus próprios nomes e fazem algumas provocações:

VINI – Meu nome é Vinicius e eu questiono a construção de identidade de gênero.

SOFIA – Meu nome é Sofia e eu questiono as classificações.

NATHI – Meu nome é Natalia e eu questiono a idealização da sexualidade. [...]

NATHI – Meu nome é Maria André e eu questiono as experiências científicas.

VINI – Meu nome é Buck Angel e eu questiono o tipo de pornografia que tu procuras. [...]

SOFIA – Eu questiono os meus buracos.

VINI – Eu questiono os teus buracos.

SOFIA – Eu questiono a gravidade e a gravidez.¹⁸

Na cena seguinte, Paz e Mello seguram pedaços de papel à altura dos olhos, como se estivessem a lê-los. Ambos falam sobre a influência da ciência, da indústria farmacêutica e do sistema monetário na construção e manutenção do gênero. Enquanto isto, Diemer coloca rolos de cabelos e desenha um bigode em seu rosto com um batom. Ocorre, aqui, uma quebra de expectativas, já que somos induzidos a pensar que a atriz irá passar o batom nos lábios. Mas ao invés de construir uma figura feminina, uma figura andrógina é construída.

Diemer veste luvas cirúrgicas e tanto ela quanto Mello assumem a figura de médicos. Enquanto isto, Paz assume a figura de uma paciente que será submetida a uma cirurgia de reassignação sexual. A iluminação da cena provém dos candeeiros de luz negra e de uma pequena lanterna localizada na testa de Mello. Eles simulam a cirurgia enquanto relatam casos verídicos de pessoas que passaram por este procedimento. Ao levantar-se do baú utilizado na cena como uma mesa operatória, Paz fala a respeito das hormonas sexuais e de seus efeitos no organismo. Em seguida, ela é colocada dentro do baú por Mello.

Diemer revela ao público os dizeres escritos na parte de traz de um dos espelhos, onde lê-se: “A identidade é uma característica descritiva da experiência ou é um ideal normativo?” Logo depois, Diemer e Mello arrumam-se de frente aos espelhos, enquanto ouve-se um áudio que discute a noção de heteronormatividade e a construção do gênero

¹⁸ Op. Cit. Fermiano; Mello; Souza; Vilasboas, 2012. p. 52.

e do sexo. Os dois atores escrevem atrás dos espelhos as frases “Você é o seu sexo?” e “Como você se vê?”. Então, eles sentam-se de costas para o público e assistem à projeção de imagens que mostram diferentes variações de símbolos femininos e masculinos utilizados em portas de casas de banho públicas.

Quando Paz sai do baú onde havia permanecido até então, os três atores dão início a uma nova sequência coreográfica, constituída maioritariamente por movimentos lentos e languídos, que dá origem a um jogo de sedução entre eles. As duas atrizes despem parte de seus figurinos e em suas costas é projetada a imagem de dois indivíduos transexuais nus e de mãos dadas. O espetáculo chega ao fim, logo depois da fala de Mello que consiste em um fragmento retirado do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa.

CAPÍTULO II. Estrutura conceptual: a construção do género em cena

<< Gentil criatura>>, exclamou a Arquiduquesa, vergando o joelho ao mesmo tempo que administrava a Orlando um cordial, << perdoai-me o embuste!>> Orlando sorveu o vinho e o Arquiduque ajoelhou e beijou-lhe a mão. Em suma: representaram com grande vigor os papéis de homem e de mulher durante dez minutos, passando em seguida a conversar naturalmente.¹⁹



Figura 3: Os *performers* e o público em “Sexy MF”. Foto: Ana Borralho e João Galante

II. 1. O conceito de performatividade de género

Novas perspectivas vem sendo abordadas sobre o conceito de identidade nas últimas décadas por autores como Zygmunt Bauman, Claude Dubar e Stuart Hall. De acordo com Hall, a identidade é algo em constante processo de construção e não pode ser considerada estática ou permanente. O autor afirma: “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas

¹⁹ Op.Cit. Woolf, 2010. p 109-110.

quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (HALL, 2006, p. 13.)

Em sua obra *Problemas de Gênero* (1990 [2016]), Judith Butler defende que a identidade é um efeito, ou seja, é produzida e gerada.²⁰ A autora detém-se, mais especificamente, no conceito de identidade de gênero. Ela afirma que o que produz uma identidade masculina ou feminina é uma série de gestos, ações e comportamentos reproduzidos repetidamente até que aparentem ser naturalizados; não há uma identidade preexistente a estes atos: são os próprios atos performativos que produzem o gênero. O que releva o carácter performativo do gênero é a eventual descontinuidade e incapacidade de alguns indivíduos de reproduzirem esta repetição estilizada de ações. Butler afirma:

Mostrar-se-á então que o eu de gênero permanente é estruturado por atos repetidos que buscam aproximar o ideal de uma base substancial de identidade, mas revelador, em sua descontinuidade ocasional, da falta de fundamento temporal e contingente dessa “base”. [...] Entretanto, se os atributos de gênero não são expressivos mas *performativos*, então constituem efetivamente a identidade que pretensamente expressariam ou revelariam.²¹

A autora inglesa Sarah Salih explica que é necessário fazer uma distinção entre o conceito de performance e o conceito desenvolvido por Butler de performatividade de gênero. Segundo Salih, a teoria de Butler levou muitos leitores a confundirem estas ideias.²² No entanto, a performatividade de gênero não diz respeito a uma criação artística nem implica a existência de um ator ou *performer*, ela está associada ao modo como cada indivíduo vivencia a experiência do gênero; a noção de gênero estaria mais relacionada a algo que fazemos do que a algo que somos.

De acordo com Butler, somos enquadrados dentro de padrões reconhecíveis de feminilidade ou masculinidade. Estes padrões de comportamento e aparência seriam constantemente consolidados e mantidos por estruturas reguladoras tais como a linguagem, a heterossexualidade compulsória e a coerência interna do gênero e do sexo.

O termo heterossexualidade compulsória foi popularizado pela autora Adrienne Rich e consiste na ideia de que o sujeito só é compreendido como coerente e estável, caso esteja inserido no binário “mulher” e “homem”, sustentado pela obrigatoriedade da

²⁰ Op.Cit. Butler, 2016. p. 253.

²¹ Idem. p. 243.

²² Salih, Sara. 2015. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica. p. 22.

prática heterossexual.²³ Segundo Butler, a heterossexualidade imposta possui um efeito cômico e parodístico:

Neste sentido, a heterossexualidade apresenta posições sexuais normativas que são intrinsicamente impossíveis de incorporar, e a impossibilidade persistente do identificar-se plenamente e sem incoerências com essas posições a revela não só como lei compulsória, mas como comédia inevitável. Aliás, eu ofereceria essa visão da heterossexualidade como um sistema compulsório e uma comédia intrínseca, paródia constante de si mesma, como uma perspectiva gay/lésbica alternativa.²⁴

A autora considera que o gênero é performativo porque os indivíduos aprendem ao longo da vida o que seriam gestos, comportamentos e atitudes correspondentes a seu gênero através da observação e os repetem continuamente de modo a cristalizá-los. Ela afirma:

Consideremos o gênero, por exemplo, como um estilo *corporal*, um “ato”, por assim dizer, que tanto é intencional como *performativo*, onde “performativo” sugere uma construção dramática e contingente do sentido. [...] Os vários atos de gênero criam a ideia de gênero, e sem esses atos não haveria gênero algum, pois não há nenhuma “essência” que ele expresse ou exteriorize, nem tampouco um ideal objetivo ao qual aspire, bem como não é um dado de realidade.²⁵

O gênero configura-se através da confluência de inúmeros fatores, tais como sociais, económicos, étnicos e políticos e, portanto, cada indivíduo o reproduz e expressa de maneira singular. Butler afirma que a designação das categorias “mulher” e “homem” como sendo universais é problemática, já que há múltiplas variações de sujeitos-mulher e sujeitos-homem. Definir um indivíduo apenas pelo gênero que aparenta, ocasiona a exclusão de diversas identidades possíveis; há indivíduos cuja experiência não se enquadra na estrutura binária do gênero e do sexo. Butler explica que corpos considerados exceções, como aqueles presentes em *Andróginos*, *Misterrmissismister* e *Sexy MF* são vistos como abjetos e desumanos; eles desestabilizam a própria noção do que é humano.

Nossas pressuposições sobre os corpos sexuais, sobre o fato de serem um ou o outro, sobre os significados que lhes são considerados inerentes ou decorrentes de serem de tal ou qual modo sexuais, se veem repentinamente e significativamente perturbadas por esses exemplos que não

²³ Op. Cit. Butler, 2016. p. 258.

²⁴ Idem. p. 211.

²⁵ Idem. p. 140-141.

concordam com as categorias que naturalizam e estabilizam esse campo dos corpos para nós nos termos das convenções culturais vigentes.²⁶

Butler vai além: propõe que não apenas o género mas também o sexo é uma construção, já que não é possível dissociá-lo das relações discursivas, linguísticas e de poder que o criam e o mantêm. Butler problematiza o facto dos critérios utilizados para determinar o sexo de um indivíduo serem apenas sua genitália e cromossomas. Ela afirma que há uma parcela da população que apresenta variações cromossómicas e, portanto, não enquadra-se nas categorias XX-mulher e XY-homem definidas pela biologia e pela medicina.

Um estudo acerca da influência da indústria farmacêutica e médica na determinação do sexo é feito pela autora Beatriz Preciado. A autora define a sociedade atual como “farmacopornográfica” devido à sua configuração consumista, onde a subjetividade sexual é marcada pelo uso da pílula anticoncepcional e pelo consumo de revistas como *Playboy*²⁷.

Preciado também afirma que o regime político vigente é responsável pela estruturação da heterossexualidade e defende a ideia de que instituições médicas, linguísticas e domésticas produzem “corpos-mulher” e “corpos-homem”, sustentados pela prática do género performativo.²⁸ De acordo com o conceito de “contra-sexualidade”, concebido por Preciado, a sexualidade é moldada a partir de aparatos “tecnológicos”:

La contra-sexualidad es también una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad. Define la sexualidad como tecnología, y considera que los diferentes elementos del sistema sexo/género denominados «hombre», «mujer», «homosexual», «heterosexual», «transexual», así como sus prácticas e identidades sexuales no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos.²⁹

Segundo Butler, a determinação do sexo de um sujeito não é feita de forma neutra, já que a noção binária de género é o seu princípio formador e, portanto, torna-se

²⁶ Op.Cit. Butler, 2016. p. 191.

²⁷ Preciado, Beatriz. 2008. Testo Yonqui. In. Op.Cit. Fermiano, 2012. p. 7.

²⁸ Idem. p. 8.

²⁹ Idem. p. 9.

bastante difícil separar o sentido atribuído ao sexo daquele atribuído ao género; ambos estão diretamente interligados. No entanto, não é por tratarem-se de construções que o género e o sexo sejam irreais ou falsos. Ao contrário, Butler considera que estas construções são capazes de determinar a própria noção de naturalidade:

Declarar que o género é construído não é afirmar sua ilusão ou artificialidade, em que se compreende que esses termos residam no interior de um binário que contrapõe como opostos o “real” e o “autêntico”. [...] certas configurações culturais do género assumem o lugar do “real” e consolidam e incrementam sua hegemonia por meio de uma autonaturalização apta e bem-sucedida.³⁰

A questão não é determinar o quanto o espectro de género aproxima-se da autenticidade. E, sim, apontar para o facto de que a ação de parodiá-lo – tal como fazem Borralho, Galante e Fermiano – evidencia seu “efeito fantástico” (BUTLER, 2016. p. 243.). Ao observar a performance de uma *drag queen*, Butler sugere que estas artistas demonstram através do exagero e da paródia que as definições de mulher e de homem são absurdas:

A noção de paródia de género aqui defendida não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem. Aliás, a paródia que se faz é *da* própria ideia de um original; [...] a paródia do género revela que a identidade original sobre a qual se molda o género é uma imitação sem origem.³¹

A *performance* das *drags* denuncia que o sujeito a quem procuram imitar também é construído através da imitação e que, portanto, os padrões reconhecíveis de cada género são de facto inalcançáveis. A noção de paródia, que será desenvolvida mais a fundo no quarto capítulo, tem o efeito de desmontar o “original” que está sendo parodiado e indicar que, na verdade, este original nem mesmo existe.

II.2. O feminino e o masculino em “Mistermissmissmister”, “Sexy MF” e “Andróginos”

Tanto as performances de Borralho e Galante quanto o espetáculo de Fermiano são interessantes pontos de partida na investigação do espectro de género, que nestas

³⁰ Op.Cit. Butler, 2016. p. 69.

³¹ Idem. p. 238.

obras configura-se como duplamente performativo: há, ao mesmo tempo, o género como uma construção sócio-cultural – dos próprios artistas presentes em cena – e o género como uma construção artística. Diante de figuras dúbias que subvertem as noções convencionais de feminino e masculino surgem questionamentos, tais como: o que faz-nos reconhecer um indivíduo como mulher ou como homem? Como ocorre a construção do género nestas obras?

Os seres andróginos criados a partir do artifício de *cross-dressing* não seguem os estereótipos e comportamentos associados à lógica binária do género, o que causa uma reação de estranhamento e leva o espectador a refletir sobre os critérios utilizados para distinguir a que género estes seres pertencem. Seriam seus gestos? Seus órgãos genitais? Sua caracterização? Como classificar um indivíduo que utiliza maquilhagem, mas possui um órgão genital masculino? Uma mulher com gestos masculinos deixa de ser mulher? O que entendemos quando dizemos “gesto masculino”? E por quê? Há homens que vestem saias e salto alto e mulheres com barba e bigodes? O seguinte texto contido em *Andróginos* ilustra estas inquietações: “VINI - Como sabemos que nosso vizinho é um homem? Porque o vemos nu, pelo buraco da fechadura? Ou o reconhecemos como homem, porque ele se mostra como homem, se comporta como homem e se identifica como homem?” (FERMIANO; MELLO; SOUZA; VILASBOAS, 2012. p. 52.)

A ambiguidade das figuras criadas nestas obras está contida tanto nos adereços e figurinos que usam quanto em suas posturas e ações. Em *Mistermissmissmister* e *Sexy MF* os artistas estão nus, porém seus rostos e cabelos remetem a um género diferente daquele que lhes foi atribuído à nascença; as *performers* do género feminino possuem barbas, bigodes, sobrancelhas e cabelos ditos masculinos, enquanto os artistas do género masculino utilizam maquilhagens ditas femininas e perucas de cabelos longos. Não é possível definir ao certo se são mulheres masculinas, homens femininos, indivíduos transgéneros, ou nenhuma destas alternativas. O binarismo de género, que determina o que é masculino e o que cabe ao homem usar e fazer, bem como o que é feminino e o comportamento que cabe à mulher, é assim desestabilizado.

Sua movimentação também é ambígua, portanto não se pode definir através delas a que género pertencem. Um mesmo *performer* assume tanto posturas recatadas, contidas e delicadas associadas ao feminino quanto posturas ousadas e viris associadas ao masculino. Os movimentos executados possuem carácter sensual e provocante, como cruzar e descruzar as pernas, mexer nos cabelos, tocar o próprio corpo, mandar beijos, mudar a forma como estão sentados, abrir e fechar as pernas, tentar alcançar o

espectador com as mãos ou os pés, mover a pélvis, etc. O contacto com público é apenas visual: não é estabelecido nenhum tipo de contacto físico ou diálogo – conforme será abordado com mais profundidade no terceiro capítulo.

NATHI – Kate – [...] vocês nunca viram homens com mamas? Eu já vi homens com seios maiores que os meus. Com o que vocês estão vestindo, não posso dizer se vocês têm seios. E com os seus chapéus eu não sei como são seus cabelos. Assim, por definição, não tenho idéia do que vocês são! Portanto, não são os seios e não é o cabelo. São hormônios? Sabem, testosterona e estrogênio? Se fosse o caso poderíamos comprar o nosso sexo em qualquer farmácia.³²

O texto a cima, também retirado de *Andróginos*, é um exemplo do modo como a obra contesta as categorias em que os indivíduos são socialmente enquadrados. Assim como nas obras anteriores, a aparência dos atores no espetáculo também é constituída por elementos de ambos os géneros. Fermiano relata ter havido certa dificuldade na escolha de elementos marcadamente masculinos que seriam usados em cena, já que muitos deles como calças, fatos e suspensórios já foram incorporados no vestuário feminino ao longo dos anos.³³ Durante as cenas, os atores realizam diversas trocas de figurinos e adereços com os quais criam figuras estereotipadas e andróginas. Há, por exemplo, o momento em que o ator Vinicius Mello está caracterizado com cabelos longos, barba, vestido e salto alto e outro em que atriz Carolina Diemer usa rolos de cabelo e tem bigodes desenhados em seu rosto.

As ações e movimentos que realizam também remetem a ambos os géneros – às vezes simultaneamente. Um exemplo disto é a sequência coreográfica em que Diemer e Paz, vestidas como homens, assistem à dança sedutora de Mello, caracterizado como mulher; no momento em que o ator levanta sua saia, ambas afastam-se imediatamente. Também há casos de cenas em que as ações remetem a um género diferente do que os atores estão caracterizados, como a cena em que Diemer está a fazer a barba.

Butler fala a respeito do recurso de *cross-dressing*.³⁴ Ela considera que, ao satirizar o género como modelo expressivo, este recurso evidencia o facto de que trata-se de uma experiência naturalizada artificialmente; a imitação do género revelaria a própria natureza imitativa que o constitui. O *cross-dresser* que parodia o género está a denunciar os mecanismos através dos quais este é construído e, com isto, demonstra que

³² Op. Cit. Fermiano; Mello; Souza; Vilasboas, 2012. p. 56.

³³ Op. Cit. Fermiano. 2012. p. 14.

³⁴ Op.Cit. Butler, 2016. p. 236-238.

não possui uma essência ou uma origem primária. Butler considera, inclusive, que esta técnica permite que seja feita uma distinção entre gênero, sexo e performance:

Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da *performance*, então a *performance* sugere uma dissonância não só entre sexo e *performance*, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e *performance*.³⁵

II. 3. O risco e a performatividade de gênero

Em sua obra *Risk* (1990), Deborah Lupton aborda o conceito de risco e a forma como a sociedade atual e de diferentes períodos o compreendiam.³⁶ Lupton indica que o gênero feminino e o masculino são associados ao risco de diferentes maneiras. Por um lado, o conceito estaria ligado ao comportamento masculino já que considera-se que atividades de risco sejam praticadas em maior número por homens. Por outro lado, o corpo feminino é associado ao risco por estar culturalmente vinculado à vulnerabilidade, ao caos e a desordem.

Lupton afirma que o grupo que mais pratica atividades de risco são homens jovens. Desde a infância, crianças do sexo masculino tendem a quebrar mais regras e a sentir-se melhor ao quebrá-las do que as do sexo feminino. Isto porque, desde muito cedo, espera-se que meninas assumam mais responsabilidades e sejam mais maduras, enquanto é esperado que meninos sejam transgressores e desobedeçam às regras estabelecidas pelos adultos.

Estas dicotomias são naturalizadas ao longo da vida dos indivíduos, como indica a seguinte citação da autora Claudia Wonder, contida no roteiro de *Andróginos*: “Pegue um bebê e coloque nele roupas azuis. Com ele serão feitas brincadeiras mais violentas e ele será chamado por apelidos no aumentativo. Coloque no mesmo bebê roupas cor de rosa, as brincadeiras feitas com ele serão carinhosas e delicadas e tudo será dito no diminutivo.” (WONDER, *apud*, FERMIANO, 2012. p. 41.)

Segundo a autora, jovens do sexo masculino exercem atividades como beber em excesso, consumir drogas ou envolver-se em brigas com mais frequência ao longo da vida adulta. Este tipo de comportamento serve para reafirmar – tanto para si, quanto

³⁵ Op.Cit. Butler, 2016. p. 237.

³⁶ Cf. Lupton, Deborah. 1999. *Risk*. Nova York: Routledge.

para o outro – o papel de bravura e virilidade que lhes é cobrado desde crianças. E, ao mesmo tempo, os ajuda a libertar-se momentaneamente da pressão exercida sobre eles para que estejam sempre no controlo. Estes comportamentos são menos frequentes entre mulheres jovens, já que há uma exigência maior para que sejam contidas e obedientes.

O corpo feminino, de acordo com Lupton, é visto como vulnerável – inclusive pelas próprias mulheres – devido ao risco de intimidações ou ataques, aos quais estão expostas em espaços públicos. Além disto, o imaginário comum considera que a mulher está subjugada à natureza e ao próprio corpo, devido aos processos biológicos pelos quais passa como a gestação, a amamentação e a menstruação. Existe a crença de que a mulher possui menos controlo físico e emocional devido a questões hormonais.

The pregnant woman, the post-partum woman, the menstruating woman and the sexually aroused or seductive woman are treated in a wide range of cultures as transgressive, polluting, risky figures. Their bodies are represented as open to the world, as fluid and leaky, incapable of regulation, escaping and evading the boundaries of the clean and the proper.³⁷

Segundo Lupton, as construções do imaginário comum fazem com que o homem reconheça a mulher como o Outro – como afirmava Simone de Beauvoir³⁸ – ao invés de considerá-la como sua semelhante. Presume-se que o homem esteja ligado ao intelecto e à cultura e a mulher ao instinto e à natureza.

Em *Risk*, Lupton reitera a ideia de Butler de que o género é construído performativamente. Ela considera que a razão pela qual os homens assumem comportamentos de risco é a tentativa de reafirmar a performance de seu género. As mulheres, por outro lado, são ensinadas a associar a transgressão a sentimentos de culpa e vergonha e, portanto, tendem a evitá-la.

[...]risk-taking is less valorized for the performance of femininity: indeed, dominant notions of femininity tend to represent the careful avoidance of danger and hazard as important. Women are acculturated from an early age to avoid situations of danger and are represented as particularly vulnerable to such risks as sexual assault and mugging because of their gender. They are more often portrayed as the passive victims of risk than as active risk-takers.³⁹

Alguns comportamentos de risco são praticados pelas mulheres com o intuito de reverter a repressão de suas ações e comportamentos. A autora menciona algumas delas

³⁷ Op.Cit. Lupton, 1999. p. 140.

³⁸ Cf. Beauvoir, Simone de. 2013. *El Segundo Sexo*. Madrid: Cátedra.

³⁹ Op.Cit. Lupton, 1999. p. 161.

como praticar atividades marcadamente masculinas como esportes de luta ou dançar à músicas altas em clubes noturnos. Estas atividades remetem à liberdade e rompem com determinados papéis de género socialmente impostos.

A autora também demonstra que os estereótipos de género estão presentes no modo como as mulheres são representadas em grandes meios de comunicação como os filmes de Hollywood⁴⁰. Geralmente, as personagens femininas são observadoras passivas dos atos heróicos masculinos ou o motivo pelo qual eles colocam-se em situações de risco, quando é necessário salvá-las. A passividade e a sexualização exacerbada do corpo são componentes comumente presentes na construção de personagens femininas.

No entanto, um corpo inserido em um espetáculo teatral ou performance possui um carácter subversivo, pelo facto de estar disponível ao risco ao invés de evitá-lo. Segundo o *performer* mexicano Guillermo Gómez-Peña, o conceito de risco é precisamente o que a performance arte tem como objectivo: “Though we treasure our bodies, we don't mind constantly putting them at risk. It is precisely in the tensions of risk that we find our corporeal possibilities and *raison d'être*” (GÓMEZ-PEÑA, 2001. p. 3.).

No espetáculo *Andróginos* e nas performances *Mistermissmissmister* e *Sexy MF* a noção de risco está associada precisamente ao modo como os corpos dos atores e *performers* são apresentados. Em primeiro lugar, pelo aspecto da nudez que insere os artistas em uma situação de exposição e vulnerabilidade. Nas obras de Borralho e Galante, a nudez está presente ao longo de toda sua duração e pode tanto ser associada à intimidade e ao jogo de sedução, quanto ao enfrentamento e à intimidação do público.

Em *Andróginos*, a nudez aparece em momentos esporádicos e adquire mais de uma função. Na cena da cirurgia de reassignação sexual, ela representa a vulnerabilidade da paciente; já na cena final, está associada à sensualidade e é também utilizada como um suporte técnico para projeção das imagens nos corpos nus.

O risco também pode ser identificado na construção das figuras presentes nas obras. A androginia que as caracteriza faz com que sejam transgressoras, pelo facto de desestabilizarem os padrões de comportamento e aparência atribuídos aos géneros.

⁴⁰ A relação entre feminismo e cinema tem sido bastante investigada por diversos autores, sendo o trabalho de Laura Mulvey, por exemplo, uma referência incontornável a respeito desta relação.

Butler afirma que a ação de parodiar o gênero, como ocorre no caso das *drag queens* mencionado anteriormente, está associada à sensação de vertigem:

Aliás, parte do prazer, da vertigem da *performance*, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias. No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados por meio de uma *performance* que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada.⁴¹

Além disto, o risco está presente no contacto direto dos artistas com o público, que faz com que trabalhem na zona limítrofe entre o “real” e o ficcional e com que precisem lidar com o inesperado. A distância entre os *performers* e o público, especialmente em *Misterrismissmister* e *Sexy MF*, é precária e pode ser facilmente quebrada, o que será discutido mais a fundo no capítulo seguinte.

II.4. As fronteiras da corporeidade

Judith Butler descreve o corpo como um conjunto de fronteiras e como um signo fabricado através da cultura em torno do qual são feitas construções imaginárias: não há corpos que não tenham sido interpretados pela cultura. A própria definição do que é “natural” é determinada pela noção culturalmente construída a respeito do corpo. Um exemplo disto é a associação arbitrária do desejo e do prazer com órgãos específicos, tais como pênis e vagina. Sobre a dualidade que estrutura os sexos, Butler indaga: “Mas por que este foco exclusivo na divisão em dois?” (BUTLER, 2016. p. 102.) O corpo sexuado é definido pela autora como o princípio determinante da identidade e do desejo “naturais”. A autora indaga:

O que circunscreve esse lugar como “corpo feminino”? É o “corpo” ou o “corpo sexuado” a base sólida sobre a qual operam o gênero e os sistemas da sexualidade compulsória? Ou será que “o corpo” em si é modelado por forças políticas com interesses estratégicos em mantê-lo limitado e construído pelos marcadores sexuais? A distinção sexo/gênero e a própria categoria sexual parecem pressupor uma generalização do “corpo” que preexiste à aquisição de seu significado sexuado.⁴²

⁴¹ Op. Cit. Butler, 2016. p. 238.

⁴² Idem. p. 223.

Lupton está de acordo com Butler com relação à dimensão política do corpo, ao afirmar que as práticas corporais possuem sentido simbólico.⁴³ O teatro e a performance são exemplos de práticas que atribuem sentidos diversos ao corpo: em cena, o mesmo representa um território de criação, onde estão inscritas tanto uma construção artística quanto a construção identitária do próprio artista. O corpo é a matéria e o produto final da criação do artista, além do dispositivo através do qual comunica-se.

A autora Deborah R. Geis levanta o seguinte questionamento: “o corpo constitui, por sim mesmo, um ‘texto’?” (GEIS, 1996. p. 168.) Geis defende que o corpo do ator e do *performer* possui a função de signo semiótico e, como tal, está sujeito às múltiplas leituras que um signo comporta. O corpo cénico tem um potencial subversivo, já que através dele são criadas novas perspectivas de “realidade”. Na obra *Entre o Ator e o Performer* (2013), o autor Matteo Bonfitto afirma que a noção de corporeidade “está intrinsecamente associada à produção de um campo perceptivo, gerador de um tempo-espaço permeado por forças e intensidades.” (BONFITTO, 2013. p. 85.)

O autor faz a seguinte afirmação: “De fato, o corpo do ator funciona como um sistema de signos, mas vai além, manifestando a sua natureza material e o caráter imediato do evento que presentifica.” (BONFITTO, 2013. p. 85.) No que diz respeito à definição do corpo do *performer*, Bonfitto menciona Josette Féral com o intuito de fazer uma analogia de suas próprias ideias: “Com relação à manipulação do corpo, ela [Féral] reconhece [...] a emergência de um corpo-camaleão, de um corpo desmembrado, mutilado, transformado em lugar de desejo, de deslocamentos e flutuações, e privado de toda ilusão teatral.” (BONFITTO, 2013. p. 180.)

De acordo com Gómez-Peña, o corpo do *performer* possui implicações semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas e místicas e representa, ao mesmo tempo, sua principal obra de arte e o centro de seu universo simbólico.⁴⁴ Além disto, o autor considera que o corpo pode ser considerado uma metáfora para o grande corpo sociopolítico. Gómez-Peña escreve:

Traditionally, the human body, our body, not the stage, is our true site for creation and *materia prima*. It's our empty canvas, musical instrument, and open book; our navigation chart and biographical map; the vessel for our ever-changing identities; the centerpiece of the altar so to

⁴³ Op. Cit. Lupton, 1999. p. 124.

⁴⁴ Op. Cit. Guillermo Gómez-Peña, 2001. p. 2-3.

speak. Even when we depend too much on objects, locations, and situations, our body remains the matrix of the piece.⁴⁵

II.5. O corpo feminino em cena

Segundo a autora francesa Hélène Cixous, o palco é o lugar onde “[...]é possível expressar o corpo que vive, respira e fala.” (CIXOUS, 1984, *apud*, GEIS, 1996. p. 168.) Portanto, é um espaço que possibilita que indivíduos socialmente invisibilizados possam ser vistos e ouvidos. Cixous cita o exemplo das mulheres, para quem considera que o próprio ato de falar em público seja transgressor. A autora acrescenta: “Censurar o corpo é censurar, ao mesmo tempo, a respiração e o discurso.” (CIXOUS, 1976. p. 880.)

O corpo feminino, como indica a autora norte-americana Jill Dolan, “[...]não pode ser reduzido a um signo livre de conotações. As mulheres sempre carregam a marca e o significado de seu sexo, o que as insere dentro de uma hierarquia social.” (DOLAN, *apud*, GEIS, 1988. p. 169. [Tradução livre]) A cultura atual associa o corpo da mulher à rígidos estereótipos de género, o que pode ser observado no modo como é representado em grandes meios de comunicação como a televisão, o cinema e a publicidade. A também norte-americana Sue-Ellen Case está de acordo com as ideias de Dollan e afirma que a ideologia dominante do género está inserida nas artes cénicas através da linguagem corporal e do enquadramento das cenas.

Em sua obra *Feminism and Theatre* (1989), Case realiza uma retrospectiva histórica sobre a participação feminina nas artes cénicas⁴⁶. Ela aponta o facto de que há poucas informações sobre artistas do género feminino nos mais diversos campos artísticos anteriores ao século XX. Em função da arte não estar ao alcance das mulheres, a representação da imagem feminina ficava a cargo de artistas do género masculino. De acordo com Case:

As a result of the suppression of real women, the culture invented its own representation of the gender, and it was this fictional ‘Woman’ who appeared on stage, in the myths and in the plastic arts, representing the patriarchal values attached to the gender while suppressing the experience, stories, feelings and fantasies of actual women.⁴⁷

⁴⁵ Op. Cit. Gómez-Peña, 2001. p. 3.

⁴⁶ Cf. Case, Sue-Ellen. 1989. *Feminism and Theatre*. Nova York: Methuen.

⁴⁷ Idem. p. 7.

A autora afirma que a participação feminina nos palcos era proibida desde o surgimento do teatro na Grécia Antiga. O mesmo se passou com o teatro romano e com o teatro isabelino na Inglaterra. A autora considera que mesmo quando passaram a ter acesso ao palco e a papéis em meados do século XVII, atribuía-se com frequência uma conotação sexual aos corpos das atrizes:

In fact, when female actors appeared on the stage, bawdy comedies and narratives of lust began to dominate the theatres. The fiction of the female gender had been securely inscribed on real women. This age marked a transition from the virgin goddess Athena (and the virgin queen Elizabeth) to the sex goddess of the twentieth century.⁴⁸

Já no campo da performance arte, a década de 70 foi um período de grande efervescência de produções de autoria feminina e, sobretudo, feminista. Case menciona diversas *performers* deste período – tais como Carolee Schneeman, Judy Chicago, Leslie Labowitz, Linda Montano, Rachel Rosenthal, Suzanne Lacy e Vanalyne Green – que abordavam em suas obras questões como a opressão feminina, a sexualidade, os estereótipos de gênero, a violência, a maternidade e a disparidade de direitos entre homens e mulheres. O facto de não haver construção de personagens permitia que as *performers*, representando a si mesmas, pudessem discutir suas próprias inquietações. Havia uma maior liberdade criativa e a possibilidade de novas formas de representação de seu corpo e imagem:

[...]a tradition has emerged of how women might perform within the parameters of their own unique experience. This tradition has finally produced its own, unique genre of women in performance art – a practical theatre tradition outside the dominant tradition of stages, characters, plots, written texts and even audiences. Women performance artists choose personal sites for their performances, often without audiences. They explore new relationships to their own bodies and voices in performance and they develop new kinds of plays.⁴⁹

As performances criadas por estas artistas não eram subversivas apenas em seu conteúdo, mas também por desestabilizarem a hierarquia da arte canônica que previa que o fazer artístico era produzido majoritariamente por homens e que o sujeito artístico era predominantemente masculino. Elas descentralizavam o monopólio em torno da criação e da escolha do discurso das obras e, deste modo, questionavam a própria noção do que era compreendido como arte.

⁴⁸ Case, Sue-Ellen. 1989. p. 27.

⁴⁹ Idem. p. 56.

O seguinte questionamento é levantado por Case: como seria constituído um personagem sem género? Ela acredita que a transposição dos limites da cultura dominante é precisamente a função do artista nas artes cénicas. A tentativa de expor, desmontar ou inverter o género em cena, como acontece em *Misterrmissmissmister*, *Sexy MF* e *Andróginos*, é vista por Case como uma possibilidade de representar sujeitos livres e proporcionar novas perspectivas de criação para o artista, independente do género com o qual identifique-se. O ato de colocar uma lente de aumento sobre os papéis de género e sobre o modo como são construídos é uma forma de reconhecê-los como absurdos e de desestabilizá-los.

De acordo com a autora Elizabeth Grosz, uma análise sobre o corpo e sobre a subjetividade femininos deve deter-se mais no fator histórico que o configura do que no fator biológico⁵⁰. Segundo a autora, outros aspectos além do sexo biológico – tais como classe, raça, casta e religião – interferem na formatação dos corpos e, portanto, não deve-se fazer uma definição universal dos corpos femininos e masculinos. Segundo Grosz:

O corpo deve ser compreendido por via de uma série de discursos disparatados e não simplesmente restrito aos modos de explicação naturalistas e científicos. Há outras maneiras pelas quais as diferenças corporais sexualmente específicas podem ser compreendidas, diferentes daquelas desenvolvidas em contextos de representação mais convencionais e científicos.⁵¹

Além de evitar resgintrir-se à biologia, a autora defende que a análise do corpo feminino deve evitar a distinção entre as categorias mente/corpo, para que o sujeito não seja reduzido a esta dicotomia. Tal análise também deve levar em consideração os modelos plurais de corpos existentes, bem como a influência que a cultura desempenha sobre os corpos. Grosz afirma: “O corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas. O corpo não se opõe à cultura, [...] é ele próprio um produto cultural” (GROSZ, 1994. p. 84.). A autora considera que abordar o conceito de corpo como fronteira – assim como afirma Butler – e como produto cultural facilita a problematização do binarismo que sustenta o género:

⁵⁰ Grosz, Elizabeth. 1994 [2000]. *Corpos Reconfigurados*. Cadernos Pagu. vol. 14. p. 45-86. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

⁵¹ Idem. p. 79.

[...]pode-se mais facilmente problematizar tais pares observando o corpo como um conceito limiar ou fronteiro que oscila perigosa e indecidivelmente no eixo dos pares binários. [...] é o corpo como produto cultural que deve ser enfatizado. Esta posição indeterminada o torna capaz de ser utilizado como um termo estratégico particularmente poderoso para abalar as perspectivas que levam em consideração esses pares binários.⁵²

⁵² Op. Cit. Grosz, 1994. p. 85.

CAPÍTULO III. Metodologia: uma análise comparativa das obras

Porque era esta mistura, na sua pessoa, de homem e de mulher, em que ora predominava um, ora o outro, que tantas vezes dava à sua conduta um rumo inesperado. Os membros mais curiosos do seu próprio sexo perguntariam, por exemplo: se Orlando era mulher, como é que nunca demorava mais de dez minutos a vestir-se? E não era verdade que escolhia os vestidos mais ou menos ao acaso, e que às vezes os trazia bastante enxovalhados?⁵³



Figura 4: Paz, Diemer e Mello em “Andróginos”. Foto: Michelle Bloedow

III.1. A relação entre registo e experiência

A análise presente neste trabalho foi feita a partir de registos audiovisuais de *Andróginos*, *Mistermissmister* e *Sexy MF*. Contudo, um dos fatores determinantes de uma obra de artes cénicas é o momento presente em que é executada. Portanto, os registos disponíveis não englobam a dimensão das obras em sua totalidade. O carácter efémero está presente tanto no teatro quanto na performance arte, mas na segunda este aspecto é ainda mais evidente, já que a proposta da performance é ser apresentada poucas vezes – ou, em alguns casos, apenas uma vez.

⁵³ Op. Cit. Woolf, 2010. p. 116.

A autora Peggy Phelan afirma que a dificuldade de registo da performance faz com que a mesma esteja sempre à beira do desaparecimento. A própria tentativa de registá-la representa, segundo a autora, uma forma de restringi-la:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.⁵⁴

Segundo o autor Renato Cohen, o registo em vídeo de uma obra de artes cénicas nunca a reproduzirá em sua completude pelo facto de tratar-se de uma linguagem distinta; a cena desfaz-se e não pode ser gravada como ocorre no cinema. O autor denomina este carácter efémero de “temporalidade”, e diferencia o modo como manifesta-se no âmbito do teatro e da performance:

Por outro lado, se voltarmos ao teatro no dia seguinte, na mesma hora, teoricamente iremos ver a mesma cena. Seria o componente atemporal da arte cênica. Essa repetição diária poderia ser expressa em termos de uma re-presentação (no sentido de tornar de novo presente), ao invés de representação. Na performance, pela característica de evento, de poucas repetições, o que prevalece é a “temporalidade”. Na verdade, toda a arte cênica se reveste desta “temporalidade”, porque no final da temporada o que vai ficar são fotos, recordações, críticas e, hoje, com a tecnologia, um vídeo do espetáculo [...].⁵⁵

De acordo com Cohen, os registos fotográficos, escritos e audiovisuais não representam um contacto real com a experiência das obras. E apesar de constatar que é desafiador analisar qualquer obra artística quando não se tem contacto direto com a mesma, o autor considera que este desafio é ainda maior quando trata-se de uma obra de performance arte.

Isto deve-se, em parte, ao facto desta linguagem abranger simultaneamente diferentes elementos como sons, vídeos e imagens, que fazem com que a experiência da performance seja “muito mais cognitivo-sensória do que racional”. (COHEN, 2011. p. 30.) Portanto, o relato descritivo e factual de um evento performático está distante da experiência sensorial de vivenciá-lo presencialmente.

⁵⁴ Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge. p. 146.

⁵⁵ Op. Cit. Cohen, 2011. p. 119 .

O autor Matteo Bonfitto refere-se ao carácter efémero das artes cénicas com o termo em latim *hic et nunc* que, em tradução livre, significa “aqui e agora”. Bonfitto propõe que o termo representa o *modus operandi* do ator e do *performer*, cujos trabalhos estão estreitamente ligados ao momento presente.⁵⁶ O *hic et nunc* teria a capacidade de fazer com o que o espectador pudesse distanciar-se do tempo e do lugar reais em que se encontra. Além disto, este processo ocorre de maneiras distintas na performance e no teatro. Na primeira, o processo estaria associado a troca energética entre o *performer* e o público:

O *performer*, destituído em muitos casos de representação e de ficção, ao produzir materializações expressivas em muitos níveis, cria condições para que se estabeleçam trocas energéticas com o público, e tais trocas passam a ser relevadoras, dentre outras coisas, da diferença existente entre a maneira como compreendemos o tempo e a maneira como o vivemos.⁵⁷

Já no teatro, Bonfitto constata que o processo de distanciamento do tempo e do espaço reais está vinculado à criação de uma narrativa e de uma ficção. Ele explica:

O ator, ao mergulhar em um universo ficcional, ao ser atravessado por ele, gera latências, desejos e necessidades que o deslocam inevitavelmente, e ao se deslocar cria potencialidades geradoras de dilatações expressivas que podem fazer com que, enquanto espectadores diante dele, nos esqueçamos momentaneamente da ficção e mesmo do lugar onde estamos.⁵⁸

Bonfitto cita o autor e diretor inglês Peter Brook e menciona o facto de que, segundo Brook, o momento presente é a especificidade da linguagem teatral; quando é vivenciado de modo bem-sucedido, o momento presente é capaz de gerar o que Brook denomina de “centelhas de vida”, que podem ser percebidas nas relações, olhares, gestos, sons: “A centelha é o que importa, e a centelha está raramente em cena. Isso demonstra em que nível a forma teatral é assustadoramente frágil e exigente, porque essa pequena centelha precisa estar presente a cada segundo” (BROOK, *apud*, BONFITTO, 2013. p. 141.).

Segundo Brook, o “aqui e agora” representa um dos fatores fundamentais para que o encontro teatral aconteça efetivamente: “É através do constante jogo, da tensão, do conflito, da harmonia, do aqui e agora [...] que se produz algo que é essencialmente

⁵⁶ Op.Cit. Bonfitto, 2013. p. XXV.

⁵⁷ Idem. p. 210.

⁵⁸ Idem. p. 210.

uma impressão teatral” (BROOK, *apud*, BONFITTO, 2013. p. 135). O “aqui e agora”, em Brook, também está associado a interação do ator com o público e só pode existir quando é estabelecida uma relação consistente entre eles.

Quando um espetáculo ou performance não possuem uma narrativa ficcional e rompem com a noção de ilusão, como é o caso de *Andróginos*, *Misterrmissmister* e *Sexy MF*, o momento presente encontra-se em maior evidência. Isto porque, como afirma Cohen, quando não há representação, a obra torna-se mais próxima do imprevisto e do risco e a arte torna-se mais próxima da vida. Acerca da performance, o autor afirma:

Na *performance* há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão [...] A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador.⁵⁹

Cohen indica que outro aspecto que aproxima a performance da noção de “aqui e agora” é o facto de tratar-se de um evento único, que é repetido poucas ou nenhuma vez e que, quando repetido, é diferente a cada apresentação por lidar com situações imprevisíveis. Deste modo, o público da performance assume a posição de testemunha ou de cúmplice do artista. O autor afirma que as artes cênicas como um todo proporcionam uma experiência ritualística, devido a sua execução ocorrer diante dos olhos do espectador. Cohen escreve:

Esta possibilidade do *tête-a-tête* da arte cênica, do aqui-agora, do risco, vai lhe conferir uma característica de *ritual*, que se assemelha às antigas celebrações do homem primitivo. E vai ser também um dos pontos fortes dessa expressão que permite superar as limitações técnicas em relação às outras artes.⁶⁰

III.2. O contexto das obras analisadas

Nos últimos anos, o número de produções académicas e artísticas pautadas nos estudos de género têm crescido. Estas ações promovem uma reflexão acerca da diversidade dos corpos, dos géneros e da sexualidade, o que nem sempre representa uma

⁵⁹ Op. Cit. Cohen, 2011. p. 97.

⁶⁰ Idem. p. 118.

tarefa fácil, uma vez que adentram questões que são, por vezes, consideradas controversas. Em entrevista, Isandria Fermiano afirma que a relevância de abordar este assunto deve-se ao facto de que os corpos que divergem da norma reguladora do género e da sexualidade têm sua experiência como indivíduos diminuída e estão sujeitos à marginalização ou até à violência.⁶¹ Fermiano defende que a função do artista é precisamente buscar romper com visões heteronormativas castradoras e propor a livre expressão do género de cada indivíduo:

Acredito que este tema é um dos pontos centrais na necessidade de remodelação da sociedade atual. Junto com questões relacionadas ao machismo e racismo. Pois não se trata apenas de estudos, mas da vida de pessoas, para que nós não sejamos excluídos em guetos, nos escondendo por medo da violência e com a auto estima destruída. Precisamos falar, fazer arte com estes temas para nos fortalecer enquanto seres humanos e para levar para a sociedade outras questões pertinentes a diversidade humana.⁶²

Judith Butler afirma que indivíduos que encontram-se “fora” da ordem hegemónica, como ocorre com homossexuais ou pessoas transgénero, são vistos como incivilizados e antinaturais. O que gera a violência contra estes grupos considerados à margem é a “imposição violenta de uma categoria violentamente construída” (BUTLER, 2016. p. 278.). A autora menciona que estas formas de violência reduzem estes indivíduos à categoria de seu “sexo” e ignoram toda sua subjetividade. Crimes como a humilhação e a violência sexual seriam a expressão destas rígidas categorias sexuais.

De acordo com Butler, “[...]o marginalizado, e não o excluído, é que é a possibilidade cultural causadora de medo ou, no mínimo, da perda de sanções.” (BUTLER, 2016. p. 139.) O que implica dizer que aqueles que estão à margem estão mais vulneráveis e são menos amparados pela sociedade do que indivíduos cuja identidade é considerada coerente. É também o caso de sujeitos que não estão inseridos em padrões reconhecíveis de masculino e feminino; segundo Butler, quando a performatividade de género destoa do esperado é possível que resulte em severas punições:

Portanto, como estratégia de sobrevivência em sistemas compulsórios, o género é uma *performance* com consequências claramente punitivas. Os géneros distintos são parte do que

⁶¹ Fermiano, Isandria. [24 de fevereiro, 2017]. Porto Alegre. Entrevista concedida a Renata Cieslak. p. 1.

⁶² Idem.

“humaniza” os indivíduos na cultura contemporânea; de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero.⁶³

Por outro lado, são precisamente estes sujeitos ambíguos ou andróginos que possuem a capacidade de expôr o facto de que a própria noção de “naturalidade” é construída; é daí que vem a importância de apresentar outras possibilidades de identidade de gênero através da arte, como ocorre nas obras de Borralho, Galante e Fermiano. De acordo com Butler:

Consequentemente, é o estranho, o incoerente, o que está “fora” da lei, que nos dá uma maneira de compreender o mundo inquestionado da categorização sexual como um mundo construído, e que certamente poderia ser construído diferentemente.⁶⁴

III.3. A relação com o público

A não separação efetiva entre artistas e plateia é uma característica geralmente associada à performance arte. Cohen observa: “Não existe um objetivo claro [...] de delimitar onde termina e onde começa o espaço do palco e o da plateia” (COHEN, 2011. p. 82.). Na performance também é comum ocorrer a rutura das noções de tempo, espaço e atuação. Entretanto, cabe observar que em *Andróginos*, apesar de tratar-se uma obra do género teatral, estes recursos também estão presentes.

Tanto em *Andróginos* quanto em *Mistermissmister* e *Sexy MF*, há uma relação de interação entre os artistas e o público, que é visto como parte constituinte da ação e com quem é mantido contacto visual ao longo de toda a duração das obras. Bonfitto faz a seguinte colocação a respeito do contacto visual:

[...]a visão, sentido mais cultivado e privilegiado nos dias de hoje, no caso das artes performativas, não necessariamente funciona como veículo de experiências, não garante a vivência de experiências, não necessariamente as captura. [...] tal aspecto está relacionado com a distância existente entre visão e a participação direta, considerados aqui como fatores constitutivos da experiência.⁶⁵

Embora haja em *Andróginos* uma separação física entre o espaço cénico e a plateia, todos os textos são falados diretamente para o público. Também é feita a rutura

⁶³ Op. Cit. Butler, 2016. p. 241.

⁶⁴ Idem. p. 191.

⁶⁵ Op. Cit. Bonfitto, 2013. p. 92.

da chamada “quarta parede”, ou seja, não há a intenção de fazer com que o público acredite em uma narrativa ficcional. Em determinada cena, esta relação de proximidade torna-se ainda mais estreita, quando os atores começam a questionar os espectadores sobre sua sexualidade e género. Fermiano afirma que os atores encontram-se “diante de um espectador ativo, que contribui para a finalização da obra a partir de suas próprias inquietações” (FERMIANO, 2012. p. 20.).

Em *Mistermissmissmister* e em *Sexy MF* esta relação é ainda mais evidente: os *performers* e o público dividem o mesmo espaço cénico, sentados frente à frente. Como ambas as obras são constituídas por ações reais e não há a intenção de criar uma narrativa ficcional, a proximidade do público não representa o risco de romper com uma hipotética ilusão criada. Acerca da linha tênue que separa o *performer* do público, Guillermo Gómez-Peña faz a seguinte colocação:

In this imaginary zone, both artist and audience members are given permission to assume multiple and ever changing positionalities and identities. In this border zone, the distance between “us” and “them,” self and other, art and life, becomes blurry and unspecific. We do not look for answers; we merely raise impertinent questions.⁶⁶

Nas obras de Borralho e Galante, a participação e as reações do público interferem diretamente no produto final das obras: os espectadores determinam tanto a duração quanto o modo como a ação será realizada. São eles que estabelecem o momento que entrarão e sairão do espaço cénico e com quais *performers* irão interagir; podem, inclusive, decidir não sentar-se nos sofás e permanecer ao lado de fora, como parte constituinte do coro de *voyeurs* que forma-se ao redor da ação.

Com relação a receção do público, é possível constatar nos registos feitos em vídeo de ambas as performances, que há diferenças no modo como o público reage à *Mistermissmissmister* e à *Sexy MF*. Em função de haver um menor número de participantes na primeira obra, cria-se um ambiente mais intimista e o público demonstra um maior envolvimento; apesar de aparentarem certo constrangimento, tendem a manter uma postura solícita, respeitosa e cúmplice diante dos *performers*. Parecem impelidos a manter o contacto visual e evitam olhar com indiscrição para os corpos nus dos artistas. Isto pode ocorrer em função do público que tem acesso à performance arte ser geralmente formado por indivíduos habituados a transitar por

⁶⁶ Op. Cit. Gómez-Peña, 2001. p. 3.

espaços culturais e a consumir este tipo de arte. É possível que a reação fosse bastante distinta, caso a performance fosse apresentada em outro contexto. Fermiano defende que o meio onde uma obra é apresentada interfere no modo como o público a recebe. Em entrevista, a diretora afirma:

Existe também, a meu ver, o acesso ao público e a forma como acontece: podemos chegar até um público já aberto para estas questões, aí teremos um entendimento diferente do que o de um público fechado e homofóbico. É aí que recai, em minha opinião a maior dificuldade: nos fazer ouvir por aqueles que nos julgam doentes.⁶⁷

O mesmo é defendido por Cohen, ao afirmar que o público que tem acesso à performance é geralmente constituído por indivíduos habituados com esta linguagem. Ele escreve: “Como arte de vanguarda, a performance acaba sendo assistida por um público restrito e específico, um público de iniciados [...] grande parte desse público é composta também por artistas e os chamados “formadores de opinião” (COHEN, 2011. p. 82.).

Em *Sexy MF*, a relação com o público é diferente daquela em *Mistermissmister*, por haver mais *performers* em cena. Há um carácter espectacular e impactante na visão de treze corpos andróginos nus, lado a lado. O público estabelece uma relação mais distanciada com a performance e aparenta estar menos impelido a interagir com os artistas. Cria-se um ambiente mais impessoal e menos intimista do que aquele criado em *Mistermissmister*, o que resulta em reações mais contidas e menos constrangimento por parte dos observadores; o envolvimento emocional e a tensão sexual que pareciam ser produzidas na primeira performance, não são tão evidentes na reação dos espectadores de *Sexy MF*.

O que é essencial a respeito da receção do público, de acordo com Gómez-Peña, é que a performance seja capaz de afetá-lo em algum nível, que retire-o de sua zona de conforto e que permaneça permeando seu imaginário por algum tempo:

If the performance is effective (I didn't say “good,” but effective), this process can last for several weeks, even months, and the questions and dilemmas embodied in the images and rituals we present can continue to haunt the spectator's dreams, memories, and conversations. The objective is not to “like” or even “understand” performance art; but to create a sediment in the audience's psyche.⁶⁸

⁶⁷ Op. Cit. Fermiano, 2017. p. 1.

⁶⁸ Op. Cit. Gómez-Peña, 2001. p. 4.

A posição do público em *Andróginos* é mais “cómoda” do que aquela em *Misterrismissmister* e *Sexy MF*. Isto porque o espectador assume a postura de observador e não é convidado a intervir diretamente no desenvolvimento das cenas. Porém, Fermiano considera que a quebra da quarta parede e o contacto visual direto com os espectadores produzem uma conexão entre o espaço cénico e o espaço da plateia que fazem com que o encontro teatral ocorra de facto. Ela afirma:

O espectador vai até a apresentação e sabe que a criação dos artistas é um artifício que gera camadas relacionais entre os sujeitos em um espaço comum. Ao espectador é sugerida a participação sinestésica e intelectual, considerando que a intensidade do encontro teatral se dá na tensão entre o palco e a plateia.⁶⁹

A diretora afirma que diante do espectador, a atuação e o corpo dos atores modificam-se; seu estado corporal é de maior atenção e prontidão. Portanto, é necessário que haja uma predisposição durante o processo de ensaios para que estes estados sejam mantidos, mesmo quando a única observadora presente é a própria diretora. Bonfitto discorre a respeito da maneira como a presença do observador interfere no ator e vice-versa: “Uma das condições necessárias para a emergência da teatralidade está relacionada com um olhar ativo que dá vida, assim, a uma operação cognitiva mobilizada pelo observador e pelo observado” (BONFITTO, 2013. p. 170.).

De acordo com Fermiano, o público do espetáculo foi composto maioritariamente por espectadores ligados ao meio artístico ou aos estudos de género – alguns dos quais Fermiano relata ter tido a oportunidade de dialogar após as apresentações. Ela indaga que outras potencialidades e limitações da obra seriam reveladas caso fosse apresentada fora deste contexto⁷⁰ e para um público de, nas palavras de Cohen, não “iniciados”.

III.4. A ambientação e a construção do espaço cénico

As três obras analisadas possuem outro aspecto comum referente ao modo como é construída a ambientação em cada caso. Em todas elas, o espaço cénico reúne elementos associados à esfera privada. Em *Misterrismissmister* e *Sexy MF*, é possível

⁶⁹ Op. Cit. Fermiano, 2012. p. 20.

⁷⁰ Op. Cit. Fermiano, 2017. p. 1.

mentonar elementos como a nudez, o jogo de sedução, a música sensual, os sofás e a luz reduzida. O cenário parece representar uma sala-de-estar ou um quarto de uma casa.

O mesmo ocorre em *Andróginos*, cujos objetos cénicos – espelhos, criados-mudos, cadeiras, baú, roupas espalhadas pelo cenário – também foram escolhidos para que remetessem a um quarto. A interação dos atores com os objetos dispostos no espaço fazia com que este fosse constantemente modificado. Fermiano explica que a escolha dos objetos foi norteadada por sua funcionalidade:

Criamos uma cenografia que nos auxiliava de forma prática na organização espacial do espetáculo e aprofundava as relações entre ator e espectador, como no caso dos espelhos. O baú com rodas nos possibilitava o deslocamento deste objeto com facilidade, assim como proporcionava a diferença de níveis. Os criados mudos serviram para que guardássemos os objetos cénicos até que fossem expostos em cena.⁷¹

A diretora também aponta para o facto de que apesar de ser ambientada em um quarto, a narrativa não se passava neste ambiente e, portanto, havia uma quebra entre o espaço-real e a atmosfera ficcional criada. Segundo Fermiano, as cenas não estavam permeadas pela atmosfera de um quarto, ao invés disto, eram produzidas distintas ambientações ao longo do espetáculo.

Algumas das atmosferas criadas remetem a ambientes públicos, como é o caso da cena que passa-se em um hospital. Tanto a peça de Fermiano quanto as performances de Borralho e Galante geram uma interessante reflexão sobre as esferas pública e privada. As três obras produzem um efeito de estranhamento por reunirem elementos do âmbito privado e inseri-los no âmbito público – em edifícios teatrais, no caso do espetáculo, e em galerias e outros estabelecimentos comerciais, no caso das performances. Este efeito fica ainda mais evidente quando compara-se a reação dos públicos de *Mistermissmister* e de *Sexy MF*. É possível constatar que o número de *performers* em cena influencia diretamente neste contraste: quanto menos artistas presentes, maior é o carácter intimista da cena e maior é a alusão à esfera privada.

A iluminação e a sonoridade também são elementos chave na construção da ambientação das três obras. Em *Andróginos*, a luz e o som auxiliam na construção das diferentes atmosferas, aliados às variações na disposição dos objetos cénicos. Já em *Mistermissmister* e em *Sexy MF*, a luz e o som têm a função de intensificar o

⁷¹ Op. Cit. Fermiano, 2012. p. 20.

aspecto sensual e íntimo do ambiente. A iluminação nos dois casos é reduzida e o público escuta melodias sensuais através de auscultadores. Em *Sexy MF*, a função do recurso musical torna-se mais evidente com a presença de músicos que tocam músicas clássicas ao vivo.

De acordo com Renato Cohen, elementos como cenário, objetos cênicos, iluminação e sonoplastia possuem dimensões distintas no teatro e na performance. Ele considera que na linguagem teatral há uma hierarquização dos elementos e que o ator é sempre aquele que está em evidência. Já na performance, o autor considera que haja uma relação horizontal entre o *performer* e os objetos, em que todos possuem a mesma relevância.⁷²

Contudo, esta afirmação não pode ser verificada nas duas performances analisadas. Em ambas, a figura dos *performers* está em maior evidência do que os demais elementos, os quais tornam-se apenas auxiliares da ação principal. O foco central nas duas obras é precisamente a relação estabelecida entre os *performers* e os membros do público.

III.5. O uso do texto

Andróginos é o único dos estudos de caso que utiliza o recurso da dramaturgia escrita. *Mistermissmissmister* e *Sexy MF* não fazem uso da palavra em momento algum. Só seria possível considerar que estas obras possuem um texto, caso considerássemos a proposição de Deborah R. Geis, contida no capítulo anterior, a respeito do corpo como detentor de um texto. É frequente haver a supressão da fala na performance arte; nos casos em que é empregada, sua função não costuma ser propriamente a de comunicação mas, sim, a de recurso sonoro ou complementar à obra, conforme afirma Renato Cohen. O autor define o discurso da performance como um discurso radical que é transmitido visualmente, ao invés de verbalmente:

[...]quando se utiliza o texto, na *performance*, ele não vai ser narrativo; em muitos casos, o texto estará sendo utilizado muito mais pela sonoridade que pelo seu conteúdo (utiliza-se o texto enquanto significante e não significado) funcionando como uma *sound poetry*. Em alguns casos, o texto chega a se transformar num *texto paisagístico*, adquirindo características de cenário, como uma cor, uma luz ou um efeito especial: ele é transmitido simultaneamente com uma série de

⁷² Op. Cit. Cohen, 2011. p. 64.

outras coisas, compondo um todo da *mise en scène*, sem haver, ao mesmo tempo, uma preocupação essencial com sua intelecção.⁷³

Já no espetáculo dirigido por Fermiano, o texto está presente do início ao fim. Não apenas nas falas dos atores, mas também como recurso visual através da projeção de textos como “Bem-vindos a nossa zona de investigação”, ou através das frases “Você é o seu sexo?” e “Como você se vê?”, escritas pelos atores nos espelhos em determinada cena.

O roteiro de *Andróginos*, escrito por Fermiano, Vinicius Mello, Natalia Souza e Sofia Vilasboas, possui um formato mais descritivo e informativo do que dramático. Sua estrutura não segue um modelo convencional de texto teatral, pois não apresenta um desenvolvimento narrativo cronológico e linear, não constrói um espaço e um tempo ficcionais – apenas atmosferas que desfazem-se rapidamente como, por exemplo, o ambiente hospitalar – e também não possui personagens.

Fermiano relata que a dramaturgia teve várias versões e foi criada de modo orgânico através de improvisações e exercícios teatrais realizados na sala de ensaio, que eram propostos tanto por Fermiano quanto pelos atores e tinham como base a pesquisa teórica sobre estudos de gênero feita pela *Cia Andróginos* no início do processo criativo.⁷⁴

Muitas das referências teóricas pesquisadas foram também incorporadas no roteiro da peça, como é o caso de fragmentos de textos de Judith Butler, Beatriz Preciado e Claudia Wonder. Também estão presentes no roteiro relatos pessoais dos artistas envolvidos no processo, além de relatos verídicos de indivíduos cuja experiência relaciona-se com a temática – entre eles Kate Boerstein, João Nery e David Brian. A diretora descreve da seguinte forma o processo de elaboração do texto:

Desta maneira fomos criando um esboço da dramaturgia cênica no diálogo entre improvisação, criação de sequência de movimentos, verbos de ação e fragmentos de texto. Elementos como o projetor, cadeiras e espelhos contribuíram para a composição espacial deste esboço; que revisto e aprofundado se organiza como uma montagem que transita na multiplicidade das relações de gênero da atualidade.⁷⁵

⁷³ Op. Cit. Cohen, 2011. p. 68.

⁷⁴ Op. Cit. Fermiano, 2012. p. 35.

⁷⁵ Idem. p. 36.

De acordo com Fermiano, sem que isto tenha sido intencional, criou-se uma dramaturgia que aproxima-se do gênero de teatro documentário, sobre o qual teorizou o autor alemão Peter Weiss, e do conceito de teatro pós-dramático, elaborado pelo teórico Hans-Thies Lehmann. O que aproximaria *Andróginos* do primeiro gênero seria a presença de testemunhos pessoais e histórias verídicas no roteiro, bem como a consulta de documentos reais durante o processo de escrita. Já a semelhança com o segundo gênero deve-se à utilização de textos teóricos, à sequência de cenas independentes entre si e a inexistência de personagens e de narrativa linear.

O roteiro está dividido em cenas que os autores denominam de “focos”⁷⁶. No foco inicial, há uma preocupação maior com as sequências coreográficas e com a construção de imagens do que com o uso da fala. Nos focos seguintes, são apresentados os primeiros fragmentos de referenciais teóricos. Além disto, há uma evidente tentativa de aproximação do espectador através das falas e questionamentos feitos diretamente à plateia. Segundo Fermiano:

A preocupação durante a criação da dramaturgia era produzir um texto que colocasse questões, muito mais do que certezas nas relações de gênero. Tentamos também acessar outros níveis de percepção do espectador, através de vídeos e explorando as gestualidades. Sendo assim a dramaturgia foi criada na relação entre estes diversos meios.⁷⁷

Como não há uma sequência cronológica que una uma cena à outra, a diretora afirma que ficou a cargo dos atores criar mecanismos de transição que as conectassem. Nos focos seguintes, são apresentadas as histórias de indivíduos que vivenciaram a transição de gênero ou a cirurgia de reassignação sexual que, de acordo com Fermiano, “[...]aproximam o espectador do tema, observando esta discussão como pertencente à vida e não como uma elucubração teórica apenas” (FERMIANO, 2012. p. 36.).

A dramaturgia chega ao fim com o seguinte fragmento extraído da obra *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa, escolhido por aproximar-se de modo mais abrangente e poético do tema da identidade:

Nós desconhecemos a nós mesmos e aos outros, a alma humana é um abismo obscuro e viscoso. Por mais que dispamos o que vestimos nunca chegamos a nossa nudez, assim vestidos com nossos múltiplos trajes, tão pegados a nós como as penas das aves, vivemos felizes ou infelizes, ou nem

⁷⁶ Op. Cit. Fermiano; Mello; Souza; Vilasboas, 2012. p. 54.

⁷⁷ Op. Cit. Fermiano, 2012. p. 36.

até sabendo o que somos. Nos divertimos como crianças que brincam a jogos sérios. Nós somos presas da ilusão que criamos, mas qual a razão dessa ilusão?⁷⁸

Em Cohen, a linguagem fragmentada, como a que está presente na dramaturgia do espetáculo, é considerada como própria da contemporaneidade e representa a sociedade em que vivemos, como é possível observar em meios de comunicação como a televisão e o vídeo.⁷⁹ Ele considera que o discurso narrativo e o gênero teatral naturalista deixaram de fazer sentido por já não haver histórias que já não tenham sido contadas. Portanto, cabe ao teatro atualizar-se e buscar linguagens que digam respeito ao tempo atual.

Apesar do uso da palavra possuir inegável importância em *Andróginos*, o caráter imagético da obra também possui valor semelhante. Em diversos momentos, a comunicação é feita através da imagem, como ocorre no caso das sequências de movimentos coreografados ou das projeções.

Já em *Mistermissmister* e *Sexy MF*, a comunicação é feita em sua totalidade através do recurso visual. A autora Cristina Gross Moraes defende que a comunicação estabelecida através de recursos imagéticos é interpretada primeiramente de modo sensorial pelo observador e que o processo de racionalização da mensagem transmitida ocorre posteriormente. Ela faz a seguinte colocação: “Mais do que através do ato racional e consciente de ver e de interpretar a realidade, constituímos-nos através de imagens que moldam nosso modo de ver e de refletir acerca da vida, antes mesmo que delas tenhamos consciência ou, mesmo, tempo para uma simples reflexão.”⁸⁰

⁷⁸ Pessoa, Fernando. 1990. Livro do Desassossego. In. Op. Cit. Fermiano, 2012. p. 2.

⁷⁹ Op. Cit. Cohen, 2011. p. 88.

⁸⁰ Moraes, Cristina Gross. 2013. Diversidade Sexual e Discriminação: Ética e Estética. In. Machado, Paula Sandrine; Nardi, Henrique Caetano; Silveira, Raquel da Silva (org.). 2013. *Diversidade Sexual, Relações de Gênero e Políticas Públicas*. Porto Alegre: Sulina. p. 137.

CAPÍTULO IV. Resultados e discussão: potencialidades do teatro e da performance arte como linguagens

Diriam depois, no entanto, que lhe faltava o formalismo próprio dos homens, bem como o masculino amor pelo poder. Tinha um coração extremamente brando. Não suportava ver açoitar um burro ou afogar um gatinho. Verificariam, em contrapartida, que ela abominava os assuntos domésticos [...] Orlando aguentava bebida como os mais valentes, e gostava de jogos de azar. Montava bem, e era capaz de atravessar London Bridge guiando uma carruagem de seis cavalos a galope.⁸¹



**Figura 5: Galante, Borralho, Moreira e o público em “Mistermissmissmister”.
Foto: Olivia Fryszowski**

IV.1. A performance arte e a transgressão

A performance arte é uma linguagem artística que possui a capacidade de deslocar o artista e o público de sua zona de conforto e situá-los diante do risco e do imprevisível; é comum que seu conteúdo questione o *status quo* e leve o público a refletir sobre o contexto sociocultural em que está inserido, bem como sobre as relações interpessoais.

⁸¹ Op.Cit. Woolf, 2010. p. 116.

Desde seu surgimento, a performance representa a rutura de antigas linguagens artísticas. Antes de ser considerada uma linguagem própria, foi inicialmente associada às artes plásticas. No entanto, havia divergências quanto a inseri-la dentro deste género artístico ou dentro do género teatral. Renato Cohen afirma que a performance “se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, 2011. p. 30.). O autor considera que a estrutura mais aberta da performance permite com que vá além da rigidez formal das outras duas linguagens.

De acordo com Cohen, o que motivou seu surgimento foi a crescente valorização do processo artístico e do momento da criação; passou-se a considerar que o próprio ato de criar possuía uma mensagem estética.⁸²

A autora Roselee Goldberg afirma que a origem da performance remonta às vanguardas modernistas do século XX.⁸³ As primeiras intervenções artísticas deste género teriam ocorrido dentro do movimento futurista, idealizado por Filippo Tomaso Marinetti em 1909. Neste contexto, as performances tinham o intuito de atrair visibilidade para os manifestos do movimento. Eram um modo eficiente de obter publicidade e atenção dos meios de comunicação.

O alvo político dos manifestos e, conseqüentemente, das performances costumava ser o cânone artístico, o senso comum e a burguesia. Goldberg considera que estes movimentos visavam alcançar o grande público burguês e não apenas um círculo restrito de artistas contemporâneos, porém a receção do público foi inicialmente bastante negativa. A autora relata casos em que os artistas eram vaiados e a plateia chegava a atirar-lhes frutas. Contudo, com o passar dos anos, a arte produzida pelas vanguardas começou a ocupar espaços como *cabarets*, galerias e festivais; ganharam um vasto número de público adepto.

Segundo a autora, o conteúdo das performances era – e é até hoje – o mais variado possível. Podiam consistir, por exemplo, em pintores e escultores a produzir suas obras ao vivo ou em sátiras à arte tradicional. Por vezes, abordavam questões cotidianas ou reuniam diversas linguagens artísticas. O viés efêmero também era valorizado e, portanto, as intervenções costumavam ser apresentadas uma única vez.

⁸² Op. Cit. Cohen, 2011. p. 88.

⁸³ Goldberg, RoseLee. 1980. *Performance – Art for All?* Art Journal, vol. 40, n.1/2, Modernism, Revisionism, Plurism, and Post-Modernism. p. 369-376. Nova York: College Art Association.

Mas o carácter anárquico e a desconstrução de convenções eram uma constante. Goldberg relata:

O material e os recursos das performances eram ilimitados e cada novo evento desafiava qualquer possível definição que o anterior havia construído. Era uma questão de surpresa constante, tanto para os *performers* quanto para o público, sobre quais as possíveis combinações entre a seriedade e o absurdo poderiam ser justapostas, fossem elas uma corrida de máquinas de costura contra máquinas de escrever ou uma junção de poetas a ler simultaneamente, enquanto produziam ruídos com utensílios de cozinha.⁸⁴

A autora argumenta que a história da arte costuma deixar a performance arte de fora dos movimentos modernistas pela dificuldade de categorizar e registar estes eventos. Contudo, a autora considera que além de estar presente em momentos cruciais das vanguardas, a performance também impulsionava a reformulação destes movimentos:

Pois a *live art* dos futuristas italianos, dos futuristas russos, dos Dadaístas, dos surrealistas, de Bauhaus Stage, dos Happenings e de Fluxus mudaram estrategicamente esta história. Com frequência, era a performance que encabeçava as mudanças na arte e na estética associadas a diversos pontos importantes do movimento moderno, apesar do facto de que o período da performance era, em cada caso, vivido rapidamente e deixava poucos vestígios tangíveis.⁸⁵

De acordo com Matteo Bonfitto, o contexto das vanguardas do século XX foi marcado pela “busca pela abstração, pelo estranhamento e por construções formais complexas” (BONFITTO, 2013. p. 175.) – o que motivou um movimento que o autor considera ao mesmo tempo pró e antiteatral. Isto porque, apesar de buscarem inovações estéticas para o teatro e a ampliação do potencial expressivo do ator, as vanguardas negavam muitas das características que configuravam o teatro da época. Por esta razão, Bonfitto afirma que é um equívoco deduzir que o surgimento da performance arte tenha sido responsável pelo advento do movimento antiteatral.

Cabe ressaltar que há controvérsias quanto ao momento em que a performance de facto surgiu. Alguns autores como Jorge Glusberg e Sue-Ellen Case defendem que é possível identificar casos de manifestações artísticas que poderiam ser considerados exemplos de performances desde a Antiguidade. Case cita o caso dos mimos realizados em espaços públicos na Grécia Antiga e no Império Romano, que consistiam em

⁸⁴ [Tradução livre] Op. Cit. Goldberg, 1980. p. 373.

⁸⁵ [Tradução livre] Idem. p. 374.

eventos onde os artistas dançavam, cantavam, tocavam instrumentos, faziam acrobacias e satirizavam determinadas instituições.⁸⁶

Assim como na performance, os artistas dos mimos seguiam roteiros que haviam sido decorados através de sua memória corporal. Segundo Case, os mimos eram os únicos eventos de artes cénicas que permitiam a participação de mulheres, proibidas de participar dos eventos de teatro tradicionais destas sociedades, embora a imagem das artistas envolvidas com os mimos ficasse estigmatizada. A autora também menciona eventos de carácter performativo realizados em salões privados no século XVIII como possíveis casos de performance arte.

No contexto dos anos 1960, surgiu um novo género artístico, denominado por Allan Kaprow de *happening*.⁸⁷ Segundo Cohen, esta expressão artística propunha a ideia de um *free theatre*, ou teatro livre, e era caracterizado pelo viés experimental e anárquico.⁸⁸ No *happening* não havia uma preocupação com o valor comercial ou com o acabamento estético das obras; ao invés disto, o valor processual e a interação entre os participantes tinham maior importância.

Há muitos aspectos comuns entre o *happening* e a performance, conforme demonstra Cohen:

De uma forma estrutural, *happening* e *performance* advêm de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apóiam na *live art*, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição; existe uma tonicidade para o signo visual em detrimento da palavra etc.⁸⁹

Porém, enquanto na performance a criação artística tende a ocorrer de modo individual, no *happening* o que predominava era a criação em grupo. O *happening* também levou ao extremo aspectos como o carácter irrepetível dos eventos e a ausência de separação entre os artistas e o público. Cohen afirma que os espectadores deparavam-se com o imprevisível e podiam ser convidados a participar a qualquer momento. Outra distinção que o autor faz entre as duas linguagens é o facto de que nos *happenings* o carácter

⁸⁶ Cf. Op. Cit. Case, 1989.

⁸⁷ Cf. Kaprow, Allan. 2003. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Oakland: University of California Press.

⁸⁸ Op. Cit. Cohen, 2011. p. 132.

⁸⁹ Idem. p. 135.

ritualístico era ainda mais evidente, enquanto na performance o que predomina é o viés estético:

Na *performance* vai-se visar uma maior estetização. Isso decorre tanto da necessidade de passar signos mais elaborados que demandam um maior rigor formal, quanto do desejo dos artistas de produzir uma obra mais delineada, menos bruta. Nessa busca, que gera uma maior necessidade de controle no processo de criação-apresentação, vai-se ganhar em força sónica, perdendo-se, em contrapartida, do lado libertário e terapêutico.⁹⁰

Goldberg relata que a performance adquiriu um novo carácter a partir dos anos 80: ela obteve um maior reconhecimento e consolidou-se como género artístico. A partir de então, passaram a existir espaços e festivais voltados para esta arte, que contavam com estrutura e equipas técnicas especializadas e, deste modo, surgiram artistas que dedicavam-se exclusivamente à mesma. Todavia, a autora afirma que a institucionalização da performance fez com que perdesse seu viés anárquico.

Os contornos que esta linguagem adquiriu depois de sua consolidação são perceptíveis nos trabalhos da autoria de Borralho e Galante. *Misterrmissmissmister* e *Sexy MF* apresentam um criterioso acabamento estético, o que pode ser observado na caracterização dos *performers* e na conceção do espaço cénico. Ambas também possuem o suporte de estruturas e aparatos técnicos vinculados ao som e à luz, o que faz destas obras exemplos da preocupação dos artistas de performance contemporâneos com o refinamento do produto artístico.

IV.2. Fronteiras nebulosas

Cohen considera que a performance seja uma arte de fronteira, já que “rompe com convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação” (COHEN, 2011. p.27.). Seu carácter fronteiro gera, segundo o autor, uma reflexão a respeito de questões como a representação, o processo criativo e as convenções artísticas.⁹¹ De acordo com o autor:

Tomando como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte-estabelecida”, a

⁹⁰ Op. Cit. Cohen, 2011. p. 42.

⁹¹ Idem. p. 135.

performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte.⁹²

O autor propõe que o intuito desta linguagem é questionar tanto as configurações da sociedade, que define como inconsequente e decadente, quanto os modelos artísticos que compactuam com esta conjuntura social. O desafio da *performance* seria precisamente a constante necessidade de renovar-se e manter sua originalidade, o que exige uma fonte inesgotável de criatividade dos artistas. Cohen argumenta que esta arte está fadada a uma vida útil datada e a um esgotamento filosófico, pelo facto de enaltecer o ego do artista ao mesmo tempo que possui um discurso contra o sistema.⁹³

A denominação de arte de fronteira empregada pelo autor, também está relacionada com sua aproximação às outras artes como o teatro, as artes plásticas e a dança. Além disto, ele também menciona sua relação com formas de expressão não-artísticas como rituais e intervenções. Segundo Cohen, ao mesmo tempo que apropria-se de elementos das demais linguagens, a *performance* é responsável pela criação de um espaço de experimentação e pesquisa, que funciona como uma “vanguarda nutridora das artes estabelecidas”. (COHEN, 2011. p. 140.)

Apesar de ser uma linguagem que refuta categorias e classificações, Cohen defende que a *performance* é fundamentalmente uma expressão de artes cênicas: “[...]um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la.” (COHEN, 2011. p. 28.) Ainda assim, o autor reconhece o paradoxo desta definição:

A tentativa de localizar a *performance*, enquanto gênero, numa relação com outros estilos de arte cênica, é ao mesmo tempo difícil e contraditória. A *performance*, na sua própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar às delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos de várias artes. O mais pertinente é localizar esta expressão com estilos afins e apontar estilos divergentes.⁹⁴

Matteo Bonfitto aponta algumas divergências no âmbito do treinamento desenvolvido pelo *performer* e aquele desenvolvido pelo ator. O treinamento do primeiro costuma ser pautado no aprimoramento de sua relação com o espaço e com o material que será empregado na *performance*, ao invés de concentrar-se no

⁹² Op. Cit. Cohen, 2011. p. 38.

⁹³ Idem. p. 38.

⁹⁴ Idem. p. 139.

aprimoramento do próprio artista. Seu treinamento pode ocorrer em espaços públicos ou privados, abertos ou fechados e é mais comum envolverem atividades que despertem a sensibilidade e a observação do que atividades físicas intensas ou a aprendizagem de técnicas. Pode consistir, também, no isolamento do artista ou simplesmente na ação de meditar.⁹⁵

A respeito da preparação do ator, Bonfitto cita duas práticas distintas: o treinamento ligado ao conceito de *práxis* e o treinamento ligado ao conceito de *poiesis*. No primeiro, são estabelecidos objectivos específicos que o artista buscará alcançar na sala de ensaio, através da realização de determinadas atividades.

Já o treinamento pautado na *poiesis* não possui objectivos nem atividades previamente definidos; os mesmos surgirão ao longo dos ensaios, através do material artístico produzido pelo ator – como ocorreu no processo criativo de *Andróginos*, de acordo com os relatos de Fermiano. O autor descreve o treinamento associado à *práxis* como estruturado e o pautado na *poiesis* como não estruturado.

Com relação à aproximação entre a performance e o teatro, Bonfitto faz a seguinte afirmação: “Refletir hoje sobre as possíveis relações/contrastes existentes entre as noções de teatral e de performativo é como percorrer um intrincado labirinto de espelhos multifacetados, é como tentar capturar um caleidoscópio em constante movimento e transformação.” (BONFITTO, 2013. p. 162.) Bonfitto considera que devido às atuais configurações do género teatral, nem sempre é uma tarefa fácil distinguir os contornos que diferenciam esta linguagem da performance arte.

O teatro contemporâneo possui muitos aspectos em comum com a performance e, portanto, a zona que distingue os dois géneros é constituída pelo que o autor chama de fronteiras nebulosas. Segundo ele, “é possível perceber que em muitos casos as fronteiras entre o trabalho do ator e do *performer* são nebulosas, e permeadas por ambivalências.” Bonfitto defende que a investigação acerca do teatro e da performance deve não só levar em conta tais ambivalências como também utilizá-las como parâmetros norteadores.

Se partirmos do pressuposto de que elementos como dramaturgia, representação e personagens são fundamentais para a existência do teatro e da teatralidade, a distinção entre o teatro e a performance torna-se bastante evidente. Todavia, Bonfitto afirma que

⁹⁵ Op. Cit. Bonfitto, 2013. p. 197.

quando o teatro é entendido como uma linguagem cuja estrutura nem sempre segue esta constituição, surgem diversas tensões e pontos de convergência entre estas linguagens.

Entre as tensões que as permeiam, o autor menciona o olhar autônomo do espectador, a noção de que tanto o público quanto o artista são sujeitos processuais e a separação entre ficção e realidade e entre o viés instintivo e o viés simbólico. Bonfitto levanta as seguintes questões:

A representação, a fim de obter os efeitos desejados, mesmo enquanto representação, não necessita do performativo? [...] O ator, mesmo quando representa uma personagem, não pode ao mesmo tempo ser um veículo ou um catalisador de fluxos simultâneos? A narrativização é frequentemente associada ao trabalho do ator e dissociada do trabalho do *performer*. Desse modo, ela não seria vista de maneira reducionista? O processo de narrativização exclui necessariamente o não representável?⁹⁶

O autor cita alguns teóricos que buscaram definir a área de interseção entre os dois gêneros.⁹⁷ A autora Erika Fischer-Lichte falou sobre o tema na obra *The Transformative Power of Performance*.⁹⁸ Já Hans-Thies Lehmann, como mencionado no capítulo anterior, buscou explicar a aproximação do teatro e da performance através do conceito de teatro pós-dramático. Por sua vez, Josette Féral teorizou a respeito da existência de um terceiro gênero artístico: o teatro performativo.

Féral considera que a teatralidade seja o fator responsável por produzir a representação e a narratividade⁹⁹. A partir da afirmação da autora, Bonfitto propõe que os conceitos de teatralidade e de performativo contaminam-se mutuamente em um *continuum* e que há infindáveis possibilidades de inter-relação entre eles. Este *continuum* configuraria o que o autor define como um terceiro território, constituído por obras que reúnem tanto elementos do teatro quanto elementos da performance:

Dessa maneira, esse terceiro território seria ocupado por ocorrências expressivas complexas, portadoras de inumeráveis hibridismos através dos quais representações e apresentações, semiotizações e materializações, intenções e intensões, significados e sentidos, se entrelaçam deslizando dinamicamente em *continuum*s que resistem a qualquer tipo de fixação. Depara-se, portanto, sobretudo no caso desse terceiro território, com uma vasta gama de manifestações

⁹⁶ Op. Cit. Bonfitto, 2013. p. 184.

⁹⁷ Idem. p. 184.

⁹⁸ Cf. Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance*. Nova York: Routledge.

⁹⁹ Cf. Féral, Josette. 1997. Mise en scène et jeu de l'acteur. In. Op. Cit. Bonfitto, 2013.

expressivas, cujas diversidades desencorajam as tentativas de estabelecimento de limites e fronteiras.¹⁰⁰

Bonfitto identifica a existência de um fluxo de transição entre os territórios destas duas artes. A figura do ator transitaria tanto pelo território do teatro quanto pelo território do teatro performativo – descrito por Féral. Já o *performer* circularia entre o território da performance e o território do que o autor denomina de “performances teatrais”. Bonfitto observa, ainda, o caso de artistas que atuam ao mesmo tempo nos territórios teatral e performático e que poderiam ser considerados atores-*performers* ou *performers*-atores.

As teorias acerca do terceiro território e das fronteiras nebulosas entre o teatro e a performance geram interessantes reflexões a respeito de *Andróginos*, *Misterrismissmister* e *Sexy MF*. Até que ponto é possível considerar que estas obras pertencem respectivamente ao género teatral e ao género performático? Em que aspectos as noções de teatralidade e de performativo contaminam-se nestas obras? Afinal, os pontos de interseção citados anteriormente que, segundo Bonfitto, aproximam estas linguagens estão presentes tanto na criação da *Cia Andréginos* quanto nas criações de Borralho e Galante.

Nos três casos, o espectador é visto como um sujeito autónomo e processual que participa ativamente na construção do objeto artístico. Os artistas envolvidos são igualmente considerados sujeitos processuais, pois os contornos que definem a configuração de suas identidades estão a ser questionados em cena. A tensão entre o instintivo e o simbólico também pode ser observada em *Andróginos*, *Misterrismissmister* e *Sexy MF*. O carácter instintivo é produzido através do contacto direto com o público, que faz com que os atores e os *performers* lidem com o “aqui e agora” e, conseqüentemente, gera reações imediatas nos mesmos. Já o carácter simbólico está presente no processo de significação aos quais os corpos femininos, masculinos e andróginos estão sujeitos em cena.

Com relação à tensão entre ficção e realidade, é possível identificá-la no modo como as obras constroem os seres ficcionais. Apesar de nenhuma delas possuir personagens ou narrativas lineares, as três obras apresentam figuras cujas identidades

¹⁰⁰ Op. Cit. Bonfitto, 2013. p. 207.

são distintas das identidades dos artistas. Portanto, mesmo no caso das performances de Borralho e Galante, há uma distinção entre o “real” e o ficcional.

Neste sentido, que elementos configurariam *Andróginos* como uma montagem de teatro e *Mistermissmister* e *Sexy MF* como performances? Em entrevista, Fermiano sugere os seguintes critérios a serem utilizados no caso de *Andróginos*:

[...]destacam-se os aspectos do texto, através do diálogo, das intenções e do jogo de cena configurado através de gestos. O fato de usarmos a compressão de elementos da vida dentro de um tempo específico, através de elementos como luz, som e atuação dos atores. Além da premissa do espectador.¹⁰¹

De facto, o espetáculo não possui uma estrutura dramática convencional. Se levarmos em conta a ausência de personagens, de uma linha narrativa, da quarta parede e de um tempo e espaço ficcionais, seria possível considerar que *Andróginos* é um exemplo do que Bonfitto denomina de terceiro território, ou do que Féral chama de teatro performativo.

Contudo, Bonfitto ressalta que as implicações que tornam difuso o limiar entre estes territórios artísticos não anulam a existência de aspectos que os diferenciam. Ambas as linguagens continuam existindo de modo independente e o surgimento de um terceiro território que as aproxima não faz com que as potencialidades específicas de cada uma devam deixar de ser levadas em consideração.

IV.3. O “Eu” e o “Outro”

A priori, quando se fala na figura do ator e do *performer*, é comum associar o trabalho do primeiro à representação, à construção ficcional e à interpretação de personagens. Enquanto isto, o trabalho do *performer* é vinculado à não-atuação e à ausência da ficção e da representação. Mas os fatores que distinguem o trabalho dos mesmos nem sempre são tão evidentes.

Isandria Fermiano percebe o ator como um indivíduo capaz de transmitir sensações e estados através de seu corpo¹⁰². A diretora defende que parte da concretização de *Andróginos* como objeto artístico deve-se à participação ativa dos

¹⁰¹ Op. Cit. Fermiano, 2017. p. 3.

¹⁰² Op. Cit. Fermiano; Mello; Souza; Vilasboas, 2012. p. 52.

atores no processo criativo. Em entrevista, afirma que a função do ator é corporificar ideias e transformá-las em movimento, bem como saber estabelecer diálogos com os demais atores e elementos cênicos.¹⁰³

Já o *performer* é definido por Renato Cohen como aquele que cria *personas* – que podem ser consideradas arquétipos ou um eu-cênico – através da modulação de seu corpo, postura e energias.¹⁰⁴ Pelo facto do indivíduo não agir do mesmo modo na cena e em seu cotidiano, o autor considera um equívoco afirmar que o *performer* interpreta a si mesmo.

Como mencionado anteriormente, sabe-se que a criação de tais *personas* não é um artifício exclusivo do trabalho do *performer*. É possível identificar, por exemplo, figuras que assemelham-se a esta definição não apenas em *Misterrismissmister* e *Sexy MF*, mas também em *Andróginos*. Cohen identifica a existência de diferentes níveis de “máscaras” na performance e no teatro.

O autor cria uma escala para exprimir os diferentes graus de representação em uma obra de artes cênicas. Nesta escala, $P = 1$ indicaria a completa imersão do ator no personagem e $P = 0$ indicaria a não-atuação. O que significa que entre 0 e 1 haveria uma infinidade de graus de interpretação. Cohen explica:

Se colocássemos essa dicotomia (ator, personagem) em linguagem binária, expressando-a em termos de uma variável P , teríamos três situações possíveis: $P=0$, onde só temos o ator; $P=1$, onde só temos a personagem e todas as situações intermediárias entre 0 e 1, onde ator e personagem convivem juntos através da vontade do ator. Os casos extremos (0 e 1) se aproximam do teórico e são aqueles estados em que o ator só “atua”, não “interpreta”, e o outro em que ele está completamente tomado, “possuído” pela personagem, não existindo enquanto pessoa.¹⁰⁵

De acordo com Cohen, “dentro da proposição $P(0,1)$, o teatro ilusionista tende para 1 acentuando a “representação” e a *performance* e a *live art*, como um todo, tendem para 0.” (COHEN, 2011. p. 96.) Segundo a escala do autor, o grau de atuação em *Andróginos*, *Misterrismissmister* e *Sexy MF* estaria mais próximo ao 0 do que ao 1, devido a ausência de personagens. Entretanto, nenhuma das obras poderia ser considerada um caso extremo de não-atuação (0), já que em todas elas observa-se a construção de *personas* e a modulação dos corpos cênicos. É provável que as

¹⁰³ Op. Cit. Fermiano, 2017. p. 3.

¹⁰⁴ Op. Cit. Cohen, 2011. p. 95.

¹⁰⁵ Idem.

performances de Borralho e Galante estivessem mais próximas ao 0 que do que o espetáculo de Fermiano, em função do último possuir mais elementos de atuação do que as duas primeiras, como as inflexões do corpo e da voz dos artistas, além da presença do texto.

Cohen afirma que, mesmo quando a intenção do artista é interpretar a si mesmo, há sempre um nível de representação presente, pois não existe um estado de espontaneidade pleno; o artista continua conectado com seu estado consciente e racional enquanto performa ou atua. Todas as suas ações são precedidas por pensamentos que as formalizam e, consequentemente, produzem a representação. Ele afirma: “[...]sempre que estamos atuando (e isto é extensível para todas as situações da vida) existe um lado nosso que ‘fala’ e outro que observa.” (COHEN, 2011. p. 96.)

Matteo Bonfitto considera que a discussão que permeia as figuras do ator e do *performer* passa necessariamente pelas questões da identidade e da alteridade. Esta discussão costuma centrar-se no que Bonfitto define como “deslocamentos de um suposto Eu em direção a um suposto Outro.” (BONFITTO, 2013. p. XXII.)

Assim sendo, o ator seria aquele que interpreta a um “Outro” e o *performer* aquele que apresenta-se como o “Eu”. Mas Bonfitto concorda com Cohen no que tange a dicotomia “eu-outro”, e defende que há uma complexa ambivalência entre o trabalho de ambos. Entre as causas desta ambivalência, Bonfitto menciona a questão da desterritorialização do sujeito:

[...]cabe ressaltar a relativização do próprio sujeito, visto como fabricação sociopolítico-cultural e que remete a uma constante articulação e rearticulação de processos perceptivos, vistos em sua processualidade. Sendo assim, a própria relação entre criador – no caso o ator e/ou o *performer* – e processo de criação deve ser igualmente problematizada, uma vez que a partir desse ponto de vista não é possível pensar tal relação simplesmente como aquela em que um “Eu” dá vida a um “Outro”, ou como aquela em que um “Eu” simplesmente se afirma como “Eu”.¹⁰⁶

Segundo o autor, os artistas de teatro e de performance reproduzem códigos sócio culturais em seu trabalho. Não apenas a construção identitária de seres ficcionais está presente na cena, mas também a construção identitária dos próprios artistas e todos os aspectos sociais, políticos, econômicos, étnicos e de gênero que a configuram. À medida que o sujeito é entendido como um ser processual, a zona limítrofe que separa a ficção da realidade nestas linguagens torna-se imprecisa.

¹⁰⁶ Op. Cit. Bonfitto, 2013. p. 97.

De acordo com a autora Peggy Phelan, um dos maiores feitos da performance arte é a sua capacidade de transformar e reconfigurar a interpretação da realidade.¹⁰⁷ Através dela, é possível problematizar a estabilidade da própria definição de “sujeito” e dissociar o conceito de subjetividade do conceito de corpo. Phelan defende que a performance não reproduz as metáforas culturalmente atribuídas ao sujeito, tais como a metáfora do gênero:

In employing the body metonymically, performance is capable of resisting the reproduction of metaphor, and the metaphor I'm most keenly interested in resisting is the metaphor of gender, a metaphor which upholds the vertical hierarchy of value through systematic marking of the positive and the negative. In order to enact this marking, the metaphor of gender presupposes unified bodies which are biologically different. More specifically, these unified bodies are different in “one” aspect of the body, that is to say, difference is located in the genitals.¹⁰⁸

Por esta razão, Phelan considera que a linguagem performativa é capaz de revelar que a configuração do sujeito também é performativamente construída:

Performance art usually occurs in the suspension between the “real” physical matter of “the performing body” and the psychic experience of what it is to be em-bodied. Like a rickety bridge swaying under too much weight, performance keeps one anchor on the side of the corporeal (the body Real) and one on the side of the psychic Real. Performance boldly and precariously declares that Being is performed (and made temporarily visible) in that suspended in-between.¹⁰⁹

Ao revelar o construto da identidade do sujeito, a performance e o teatro expõem também a natureza ficcional da identidade de gênero. Judith Butler afirma que a identidade é cambiante e só concretiza-se através de práticas relacionais e culturais.¹¹⁰ O deslocamento e a problematização das categorias que a constituem resultam em um modo de contestar a noção de que o “sexo” é um traço identitário pré-determinado.

Quando esse sujeito é questionado, o significado e a necessidade dos termos ficam sujeitos a um deslocamento. Se o “mundo interno” já não designa mais um *topos*, então a fixidez interna do eu e, a rigor, o local interno da identidade do gênero se tornam semelhantemente suspeitos. A questão crucial não é *como* essa identidade foi *internalizada* - como se a internalização fosse um processo ou mecanismo que pudesse ser descritivamente reconstituído. Em vez disso, a pergunta é: de que

¹⁰⁷ Op. Cit. Phelan, 1993. p. 180.

¹⁰⁸ Idem. p. 180.

¹⁰⁹ Idem. p. 167.

¹¹⁰ Op. Cit. Butler, 2016. p. 220.

posição estratégica no discurso público e por que razões se afirmaram o tropo da interioridade e do binário disjuntivo interno/externo?¹¹¹

O facto dos géneros serem considerados parte constituinte do “eu” impede que suas origens políticas e discursivas possam ser avaliadas; eles passam a ser vistos como características psicológicas inerentes ao sujeito. Butler não considera que os géneros sejam verdadeiros nem falsos mas, sim, que sejam produzidos pelo discurso que afirma a identidade como fixa e incontestável.

O que norteia, segundo a autora, a construção identitária são normas rígidas que fazem com que determinadas práticas culturais sejam consideradas inteligíveis. A autora defende que a identidade em si é uma prática significativa gerada pela internalização e reprodução sistemática de regras e discursos socialmente condicionados:

As regras que governam a identidade inteligível, *i.e.*, que facultam e restringem a afirmação inteligível de um “eu”, regras que são parcialmente estruturadas em conformidade com matrizes da hierarquia do gênero e da heterossexualidade compulsória, operam por *repetição*. De fato, quando se diz que o sujeito é construído, isso quer dizer simplesmente que o sujeito é uma consequência de certos discursos regidos por regras, os quais governam a invocação inteligível de identidade.¹¹²

Em Butler, a identidade é tida como a base substancial que sustenta o gênero. Porém, a autora defende que esta base é uma construção politicamente instável e não pode ser considerada preexistente aos atos performativos que a produzem. A estilização e a repetição destes atos legitimam a ilusão de um “eu” permanente, orientados pela estrutura binária que consolida o gênero masculino como o “Eu” e o feminino como o “Outro” – tal como propunha Simone de Beauvoir¹¹³. Mas a descontinuidade de tais atos demonstra que a identidade de gênero não é preexistente aos mesmos. Segundo a autora:

Significativamente, se o gênero é instituído mediante atos internamente descontínuos, então a *aparência de substância* é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização *performativa* em que a plateia social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar, exercendo-a sob a forma de uma crença.¹¹⁴

¹¹¹ Op.Cit. Butler, 2016. p. 232.

¹¹² Idem. p. 250.

¹¹³ Cf. Op. Cit. Beauvoir, Simone de, 2013.

¹¹⁴ Op. Cit. Butler, 2016. p. 243.

As rígidas regras que orientam a determinação do sexo e do género reduzem o indivíduo, na visão de Butler, à sua função reprodutora e partem do pressuposto de que existe uma relação inequívoca entre os corpos sexuados. Tal dedução é produzida pelo que a autora define como “estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2016. p. 244.). Estas estruturas também sustentam a ficção de que existe uma essência permanente de feminilidade e masculinidade e conseqüentemente inibem qualquer expressão de género fora deste padrão.

IV.4. A subversão através das artes cénicas

Deborah Lupton afirma que o ato de transgredir tem uma dupla conotação em nossa sociedade. Apesar dos indivíduos buscarem manter certa ordem e limites em seu cotidiano, a transgressão também é relacionada ao poder. Através dela, o sujeito pode ultrapassar barreiras e sentir-se livre mesmo que momentaneamente. Correr riscos e transpor limites provoca tanto a sensação de medo e ansiedade quanto a sensação de prazer, devido à possibilidade de estar em contacto com o proibido:

Em um mundo onde a autocontenção e o autoregulamento são fortemente valorizados e encorajados, a participação em atividades que são culturalmente codificadas como “arriscadas” permite que o corpo/indivíduo contemporâneo revele-se, ainda que apenas por um tempo, nos prazeres do corpo “grotesco” ou “incivilizado”. Em alguns contextos sociais, correr riscos é encorajado ativamente como meio de escapar às barreiras da vida cotidiana, o que promove uma atualização do indivíduo e demonstra sua habilidade de ir além das expectativas ou da performatividade de género.¹¹⁵

Em sua obra *Transgression* (2003), o autor Chris Jenks analisa o conceito de transgressão em diferentes contextos e nas obras de autores como Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Antonin Artaud, Albert Camus, Mikhail Bakhtin, entre outros. O autor afirma que a passagem para a modernidade consistiu em um processo marcado pela opressão do sujeito e pelo estreitamento de seu livre-arbítrio.¹¹⁶ Neste sentido, Jenks defende que a transgressão é uma forma de libertar-se das limitações morais impostas pela cultura contemporânea, além de representar a perspectiva de reverter as estruturas que regem a sociedade convencional. Jenks afirma:

¹¹⁵ [Tradução livre.] Op.Cit. Lupton, 1999. p. 171.

¹¹⁶ Jenks, Chris. 2003. *Transgression*. New York and London: Routledge. p. 8.

To transgress is to go beyond the bounds or limits set by a commandment or law or convention, it is to violate or infringe. But to transgress is also more than this, it is to announce and even laudate the commandment, the law or the convention. Transgression is a deeply reflexive act of denial and affirmation.¹¹⁷

A transgressão representa a busca do indivíduo por sua identidade, pois possibilita a rutura de padrões que possam excluí-lo. Renato Cohen defende que há uma estreita relação entre a arte e a transgressão, ao afirmar: “O artista lida com a transgressão, desconstruindo os impedimentos e as interdições que a realidade coloca” (COHEN, 2011. p. 45.). Segundo o autor, a arte, em especial a performance arte, é capaz de libertar o sujeito do lugar comum e das amarras que o condicionam.

A arte é essencialmente relacional e política. Ela habita os espaços desocupados da sociedade e perpassa questões pouco evidenciadas e discutidas; o seu território atravessa o domínio do lúdico, do sensorial, do intuitivo e do inconsciente. O autor André Lepecki afirma que a arte e a política são *coconstitutivas* e a função da primeira é precisamente “perturbar a formatação cega de gestos, hábitos e percepções.” (LEPECKI, 2011. p. 44.) Ele também defende que as artes cénicas e a política possuem em comum o carácter efêmero e, neste sentido, cita Jacques Rancière: “a política é sempre do momento e o seu sujeito sempre precário; uma diferença política está sempre à beira do seu próprio desaparecimento.” (RANCIÈRE, *apud*, LEPECKI. p. 45.)

A autora Deborah R. Geis considera que o palco é tanto um espaço onde podem ser reproduzidos antigos discursos e formatos artísticos canónicos, quanto um espaço onde é possível transgredi-los.¹¹⁸ Segundo ela, o teatro permite que diferentes posicionamentos do sujeito sejam confrontados, por reunir simultaneamente os discursos textual e corporal. Matteo Bonfitto está de acordo com a autora, ao afirmar: “O teatro, talvez como nenhuma outra forma de arte, pode funcionar como um potente veículo formador de opinião.” (BONFITTO, 2013. p. 174.)

Bonfitto, no entanto, reconhece que o género teatral possui certas limitações pelo facto de geralmente reproduzir códigos socioculturais vigentes. Além disto, o autor afirma que as perspectivas de experimentação deste género parecem já ter sido

¹¹⁷ Op. Cit. Jenks, 2003. p. 2.

¹¹⁸ Op. Cit. Geis, Deborah R, 1996. p. 169.

exploradas por completo. Já o gênero performático é uma expressão em contínuo processo de reinvenção e reformulação. Bonfitto explica:

De fato, o desempenho do ator em muitos casos se limita a esse horizonte perceptivo e cognitivo. Já no caso do *performer*, nos deparamos muitas vezes não com a reprodução de códigos, mas sim com a sua desarticulação e rearticulação, ou seja, com a sua reinvenção. Tais operações, geradoras de ampliações perceptivas e cognitivas, ao funcionarem como produtoras de conhecimento adquirem frequentemente um caráter filosófico. O processual da construção do saber passa a funcionar muitas vezes como a matéria mesma de seu fazer, do fazer do *performer*.¹¹⁹

Renato Cohen vai ao encontro das ideias de Bonfitto, ao sugerir que a performance promove a liberdade criativa e a experimentação, à medida que possui um caráter anárquico e lida com a radicalidade. Seu conteúdo não é condicionado por ideologias específicas nem pela reação da mídia e do público. O autor define-a, portanto, como uma arte de transcendência que busca causar uma modificação no público e que pode causar certa perplexidade nos espectadores habituados ao teatro tradicional. Ele defende que tal linguagem tem o potencial de reformular e expandir os limites dos demais gêneros teatrais e cênicos:

Nesse sentido, se tivermos em mente um modelo topológico, a *performance* funcionará como uma linha de frente, uma arte de fronteira, que amplia os limites do que pode ser classificado como expressão cênica, ao mesmo tempo em que, no seu movimento constante de experimentação e pesquisa de linguagem, funciona como um espaço de rediscussão e releitura dos conceitos estruturais da cena (forma de atuação, forma de transpor o objeto para a representação, relação com o espectador, uso de recursos, uso da relação tempo-espço etc.).¹²⁰

Portanto, em função do caráter transgressor que a arte como um todo possui e devido à potencialidade das artes cênicas de reinventarem-se e de criarem novas realidades possíveis, pode-se considerar que os estudos de caso analisados neste trabalho figuram interessantes dispositivos para repensar os limites da identidade, da representação, da ficção e da performatividade.

Como mencionado anteriormente, o teatro e a performance questionam os parâmetros que constituem a construção identitária do sujeito e o revelam como um ser processual em constante devir; o corpo do ator e do *performer* assume os contornos de uma fronteira aberta para a criação e para diversas significações.

¹¹⁹ Op. Cit. Bonfitto, 2013. p. 211.

¹²⁰ Op. Cit. Cohen, 2011. p. 116.

Misterrmissmissmister, *Sexy MF* e *Andróginos* são criações artísticas subversivas não apenas por pertencerem a estes géneros artísticos; elas transgridem tanto na forma quanto no conteúdo. Os três casos apresentam seres ficcionais, ou *personas*, que perturbam o que Butler chama de inteligibilidade de género por não enquadrarem-se nas categorias de “mulher” e “homem”. São figuras construídas com características femininas e masculinas, que realizam ações e gestos assimilados aos dois géneros e que, deste modo, desestruturam a maneira como o género é percebido.

Judith Butler faz os seguintes questionamentos:

Se não pode haver recurso a uma “pessoa”, um “sexo” ou uma “sexualidade” que escape à matriz de poder e às relações discursivas que efetivamente produzem e regulam a inteligibilidade desses conceitos para nós, o que constituiria a possibilidade de inversão, subversão ou deslocamento efetivos nos termos de uma identidade construída? Que possibilidades existem *em virtude* do carácter construído do sexo e do género?¹²¹

É possível que as performances de Borralho e Galante e o espetáculo da *Cia Andróginos* tenham aproximado-se da resposta aos questionamentos da autora e configurem possibilidades de desestruturação da identidade de género.

Butler defende que a desconstrução das noções naturalizadas de feminino e de masculino pode ser realizada, não através da criação de novas categorias de género ou de um “terceiro sexo” mas, ao invés disto, consistiria no ato de revelar que o género é uma construção ficcional. Seria possível fazê-lo através “da mobilização, da confusão subversiva e da proliferação precisamente daquelas categorias constitutivas que buscam manter o género em seu lugar, a posar como ilusões fundadoras da identidade.” (BUTLER, 2016. p. 70.)

A ação de parodiar o género é vista pela autora como uma forma eficiente de denunciar seu carácter performativo. À medida que o género é entendido como a repetição de atos, é também através destes atos que os corpos podem diluir as categorias sexuais e a naturalização da heterossexualidade. Butler propõe que ao ser parodiado, o género revela-se como antinatural e culturalmente fabricado:

No lugar de uma identificação original a servir como causa determinante, a identidade de género pode ser reconcebida como uma história pessoal/cultural de significados recebidos, sujeitos a um conjunto de práticas imitativas que se referem lateralmente a outras imitações e que, em conjunto,

¹²¹ Op.Cit. Butler, 2016. p. 68.

controem a ilusão de um eu de gênero primário e interno marcado pelo gênero, ou parodiam o mecanismo dessa construção.¹²²

O recurso de *cross-dressing* utilizado em *Mistermissmissmister*, *Sexy MF* e *Andróginos* tem o intuito de realizar o ato parodístico proposto por Butler. As categorias sexuais são satirizadas através de seres ficcionais que não pertencem a nenhuma delas. O feminino e o masculino são expostos como padrões fantasiosos, mantidos performativamente. O ténue limite entre a realidade e a ficção é expandido e deslocado.

Isandria Fermiano relata que o intuito da montagem de *Andróginos* era denunciar a naturalização e a imposição de determinados padrões identitários.¹²³ A diretora afirma que o teatro contemporâneo corrobora com a rutura de estruturas normativas, já que promove o debate sobre discursos plurais sobre o sujeito social. Segundo ela, o teatro deve ser um espaço que incentive a reflexão e produza uma descontinuidade dos códigos introjetados pela cultura.

Fermiano sugere que promover o caos é uma das funções do artista: “A comodidade não proporciona a instabilidade necessária para a criação e estimular o caos é parte integrante do fazer artístico. Deste caos criativo podemos retirar momentos que reflitam o paradoxo que é próprio da condição humana.” (FERMIANO, 2012. p. 24.)

É significativo que a Teoria *Queer* tenha sido um dos conceitos que norteou o processo criativo da peça. Esta teoria valoriza o ato de transgressão dos rígidos papéis de gênero e da heterossexualidade como possibilidade unívoca de sociabilização. A influência deste conceito é perceptível no conteúdo do espetáculo através do modo como aborda a diversidade de configurações identitárias e critica a imposição de organizações corporais restritivas. Em entrevista, Fermiano faz a seguinte constatação sobre a função política do teatro:

[...]temos o poder de influenciar as pessoas e de causar uma saída do lugar comum. [...] o teatro é o momento de estar presente, sentir a respiração, o movimento ao vivo. Isto é de suma importância em um mundo extremamente tecnológico e solitário. O que o limita é a visão burguesa de que ele deve estar preso a um prédio e a um determinado jeito de o fazer. O teatro é vivo e mutante, precisamos extrapolar seus limites, reinventar espaços teatrais, fazer ele pulsar junto à comunidade. Ele é impactante e sua linguagem não tem limites quando está aberta a transformações.¹²⁴

¹²² Op.Cit. Butler, 2016. p. 238-239.

¹²³ Op.Cit. Fermiano, 2012. p. 21.

Judith Butler discorre a respeito do riso subversivo provocado pela ação de parodiar o gênero: segundo ela, o riso é originado pela percepção de que o “normal”, ou aquilo que era entendido como tal até então, também é uma paródia. Ou seja, a noção de que nunca existiu um “normal” ou um “original” e que, portanto, este padrão jamais poderá ser plenamente incorporado, é percebida como risível.

A possibilidade de transgredir o construto do gênero encontra-se, segundo a autora, no interior da própria prática da repetição performativa. À medida que a obrigação de “ser” um gênero gera necessariamente falhas e contradições, é possível constatar que o ideal buscado é irreal e não pode ser alcançado. Butler propõe que o gênero pode ser desconstruído internamente através da repetição do binário hierárquico até que o mesmo deixe de fazer sentido:

O “real” e o “sexualmente factual” são construções fantasísticas – ilusões de substância – de que os corpos são obrigados a se aproximar, mas nunca podem realmente fazê-lo. [...] Assim como as superfícies corporais são impostas *como* o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma *performance* dissonante e desnaturalizada, que revela o *status performativo* do próprio natural.¹²⁵

Quando um ator ou um *performer* parodiam o gênero, eles não estão a demonstrar que algumas expressões de gênero são bem-executadas e outras não. Ao invés disto, eles demonstram que todas as expressões de gênero, até mesmo as bem sucedidas, são performativas. O uso do exagero para representar o feminino e o masculino demonstra que ambas as categorias “podem se tornar completa e radicalmente incríveis.” (BUTLER, 2016. p. 244.) A autora acrescenta ainda:

A repetição parodística do gênero denuncia também a ilusão da identidade de gênero como uma profundidade intratável e uma substância interna. Como efeito de uma *performatividade* sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato” por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico.¹²⁶

A autora afirma que o intuito de desarticular as categorias sexuais e de gênero é fazer com que as múltiplas possibilidades de expressão de gênero já existentes tornem-se discursivamente representadas e culturalmente inteligíveis. Butler questiona:

¹²⁴ Op.Cit. Fermiano, 2012. p. 2.

¹²⁵ Op.Cit. Butler, 2016. p. 252.

¹²⁶ Idem. p. 252.

Que *performance* inverterá a distinção interno/externo e obrigará a repensar radicalmente as pressuposições psicológicas da identidade de gênero e da sexualidade? Que *performance* obrigará a reconsiderar o *lugar* e a estabilidade do masculino e do feminino? E que tipo de *performance* de gênero representará e revelará o caráter *performativo* do próprio gênero, de modo a desestabilizar as categorias naturalizadas de identidade e desejo?¹²⁷

Andróginos, *Mistermissmister*, *Sexy MF* afirmam-se como casos de obras com a potencialidade de desarticular a estabilidade do feminino e do masculino. O gênero é visto em todas elas como performativamente construído nos dois sentidos do termo: é performativo em função de estar inserido no contexto cénico, mas também é performativo por demonstrar que a identidade de gênero não é estável e permanente, mas sim uma expressão construída por estruturas reguladoras, tais como a linguagem e a heterossexualidade compulsória.

As performances e o espetáculo analisados invertem as rígidas estruturas binárias produzidas pela cultura hegemónica que deduzem que o sexo e o gênero são naturais e possuem uma essência original. Elas desconstroem a relação de poder que privilegia os construtos de gênero bem sucedidos e subjugam as múltiplas configurações identitárias que rompem com a norma reguladora.

Através do recurso do *cross-dressing* e da paródia das categorias sexuais, *Mistermissmister*, *Sexy MF* e *Andróginos* conduzem o espectador a refletir sobre a tenacidade do gênero e do sexo.

Os seres ambíguos ou andróginos criados por Borrvalho, Galante e Fermiano demonstram que a designação do sujeito como mulher ou como homem não pode ser pautada em critérios como seu comportamento, seu vestuário e suas genitais. Há inúmeras possibilidades distintas de sujeitos-mulher e sujeitos-homem que não são vistas como inteligíveis do ponto de vista binário.

Ao apresentar indivíduos que possuem ao mesmo tempo barbas e seios ou cabelos longos e genitais masculinos, estas obras indicam que as regras que regulam o gênero são social e culturalmente assimiladas através da repetição, além de indicarem que não existe um original feminino ou masculino.

¹²⁷ Op.Cit. Butler, 2016. p. 240.

Andróginos, Mistermissmissmister e Sexy MF exprimem o carácter transgressor tanto da performance quanto do teatro ao utilizarem o riso subversivo, a paródia e o exagero como estratégias para desestabilizar e deslocar o entendimento do género e, por esta razão, revelam sua configuração performativa e fantasística.

CONCLUSÃO

Mas, por outro lado, embora audaz e activa como um homem, era de assinalar que a visão de uma pessoa em perigo lhe causava as mais femininas palpitações. Rompia em pranto ao mínimo pretexto. [...] Difícil se torna dizer, portanto, e não podemos determiná-lo, se Orlando era mais homem ou mais mulher.¹²⁸



Figura 6: Os performers em “Sexy MF”. Foto: Ana Borralho e João Galante

O espetáculo brasileiro *Andróginos*, do grupo teatral *Cia Andróginos*, dirigido por Isandria Fermiano e as performances portuguesas *Mistermissmissmister* e *Sexy MF*, da autoria dos artistas Ana Borralho e João Galante são obras que propiciam uma reflexão acerca do modo como ocorre a construção do género e que problematizam os parâmetros utilizados na determinação do sujeito como mulher ou como homem.

Tanto na obra dirigida por Fermiano quanto nas duas obras de Borralho e Galante, o espectador depara-se com seres andróginos, cuja caracterização, gestos e

¹²⁸ Op.Cit. Woolf, 2010. p. 116 .

ações não condizem com os critérios socialmente atribuídos ao feminino e ao masculino. Na realidade, eles possuem simultaneamente características condizentes com os dois gêneros. Estes seres são o que Judith Butler define como não-inteligíveis culturalmente, porque estão fora do padrão imposto pela estrutura binária que produz e sustenta as categorias de gênero e de sexo. Tal estrutura determina quais expressões de gênero são bem sucedidas e quais devem ser punidas por não enquadrarem-se na norma restritiva.

A aparência dos seres ficcionais das obras analisadas é ambígua: em *Mistermissmister* e *Sexy MF* os *performers* estão nus e seu sexo biológico não coincide com a aparência de seus rostos e cabelos. Sua caracterização corresponde a gêneros distintos daqueles com os quais identificam-se. Em *Mistermissmister*, João Galante e Miguel Moreira apresentam maquilhagens consideradas femininas e cabelos longos, enquanto Ana Borralho possui barba, bigodes e sobrancelhas tidas como masculinas. O mesmo ocorre com os *performers* de *Sexy MF* – cujo elenco consistia em treze *performers* escolhidos a cada novo local de apresentação.

Já em *Andróginos*, os atores Carolina Diemer, Karine Paz e Vinicius Mello, presentes na versão da peça analisada neste trabalho, executavam diversas trocas de figurinos e adereços através de jogos cênicos, que resultavam na construção de figuras femininas e masculinas estereotipadas e outras andróginas. Em determinada cena, por exemplo, Mello apresentava barba ao mesmo tempo que usava um vestido. Em outro momento, Diemer e Paz vestiam fatos e chapéus tidos como masculinos.

Nas três obras o comportamento destes seres ficcionais também era ambíguo, já que remetiam a mais de um gênero ao mesmo tempo. Nas performances de Borralho e Galante estabelecia-se um jogo de sedução entre os *performers* e o público através do contacto visual direto. Os *performers* realizavam gestos e posturas que poderiam ser percebidos tanto como femininos como masculinos.

O mesmo acontecia com as ações executadas por Diemer, Paz e Mello em *Andróginos*. A maneira como falavam, interagiam uns com os outros e deslocavam-se pelo espaço cênico remetia à expressões corporais atribuídas ora a uma, ora a outra categoria sexual.

As três obras são interessantes estudos de caso acerca da construção de gênero dentro e fora de cena, porque produzem questionamentos a respeito da maneira como o espectro de gênero é assimilado. Uma vez que não é possível determinar a que gênero estes seres ficcionais pertencem, o espectador passa a refletir sobre os mecanismos que

regem e mantêm a identidade de gênero. A partir do momento que as roupas e o gestual não são suficientes para deduzir o gênero de um indivíduo e já que existem identidades possíveis fora do padrão normativo, o que leva-nos a deduzir instantaneamente que um sujeito é mulher ou homem? Quais são as estruturas reguladoras que determinam estas categorias? Existem identidades que não sejam regidas por estas estruturas?

Judith Butler propõe o conceito de performatividade de gênero, que consiste na afirmação de que, ao invés de ser um traço permanente e fixo, o gênero é um construto performativamente mantido. Ele não é anterior às ações e comportamentos que fazem com que o indivíduo seja enquadrado em determinada categoria sexual, ao contrário: são as próprias ações executadas pelo sujeito que irão definir a categoria a qual pertence.

O gênero é performativo pois não há uma essência original feminina ou masculina; o que existe são atos incorporados através da repetição que inserem os indivíduos em padrões reconhecíveis de feminilidade ou masculinidade. A autora também considera um equívoco a utilização dos termos “mulher” e “homem” como universais, visto que há múltiplas possibilidades de sujeitos-mulher e sujeitos-homem.

Estes padrões são produzidos e sustentados por leis autoreguladoras como o discurso linguístico, a heterossexualidade compulsória e a lógica binária. O gênero é uma construção sociocultural e política que determina a percepção do que é considerado “natural”. Ele exclui todas as organizações corporais e identitárias que subvertem estas práticas significantes impostas. De acordo com a autora, o gênero está mais relacionado com algo que fazemos do que com algo que somos.

A determinação do sexo é vista por Butler como uma prática diretamente relacionada com normas que regem o gênero, o que torna praticamente impossível separar os conceitos de sexo e de gênero. Além disto, a autora considera que os órgãos genitais e a composição hormonal não são critérios inequívocos para que presuma-se de que modo o sujeito expressará o gênero. Beatriz Preciado segue a mesma linha de pensamento, ao afirmar que a determinação do sexo é influenciada por instituições médicas e farmacêuticas, bem como pelo consumismo da sociedade “farmacopornográfica”.

A autora Deborah Lupton fala a respeito do conceito de risco e do modo como este relaciona-se com os corpos femininos e masculinos. Ela afirma que o corpo feminino é mais associado ao risco, já que o senso comum considera-o mais vulnerável e mais subjugado à natureza. Já o corpo masculino é comumente vinculado ao controle

físico e emocional. Ao mesmo tempo, Lupton afirma que o risco é menos valorizado na performance da feminilidade do que na da masculinidade.

A respeito do risco na performance arte, Guillermo Gómez-Peña declara que é através do risco que o *performer* descobre o potencial de seu corpo. Nas performances *Mistermissmissmister* e *Sexy MF* e no espetáculo *Andróginos*, o risco está presente na nudez dos artistas, o que torna seus corpos vulneráveis, e também no contacto direto com o público, que faz com que os artistas lidem com o imprevisível. Além disto, o risco pode ser identificado na criação de seres ficcionais híbridos e, portanto, transgressores.

Em uma sociedade em que a nudez está tão presente através da publicidade, dos meios de comunicação e da pornografia, a nudez destas obras é subversiva porque coloca em evidência corpos que são geralmente invisibilizados ou que são expostos em demasia por serem considerados “estranhos” ou “diferentes”. Os corpos inseridos nestas obras produzem um efeito parodístico em torno dos padrões inteligíveis de feminino e de masculino porque demonstram que tais padrões são inalcançáveis. A respeito do ato de parodiar o gênero, Judith Butler afirma que tal deslocamento impede que a cultura hegemónica determine que a identidade de gênero possui uma essência ou que seja “natural”, o que gera um novo panorama de significação e contextualização da mesma.¹²⁹

Com relação à noção de corporeidade, Butler defende que o corpo é uma fronteira, que passa por diversos processos de significação e onde são expressos códigos culturais e sociais. Nas artes cénicas, o corpo também possui uma dimensão política, pelo facto de ser um espaço onde são criadas novas realidades e, ao mesmo tempo, o meio através do qual o ator e o *performer* propagam seu discurso.

O corpo cénico representa uma dupla construção de gênero: o gênero culturalmente construído e o gênero artisticamente construído. Em função da ausência de personagem nos três estudos de caso analisados, os traços identitários dos artistas tornam-se ainda mais evidentes em cena.

A autora Jill Dolan discorre sobre a dimensão do corpo cénico feminino e afirma que o mesmo nunca é livre de conotações políticas que o inserem em uma hierarquia.

¹²⁹ Op.Cit. Butler, 2016. p. 238.

Com relação ao valor simbólico atribuído aos corpos, Matteo Bonfitto defende que o corpo do ator é composto por uma diversidade de signos que criam um campo perceptivo. Por sua vez, Gómez-Peña sugere que o corpo do sujeito pode ser entendido com uma metáfora para o grande corpo sócio-político.¹³⁰

Andróginos, *Mistermissmister* e *Sexy MF* possuem em comum a proximidade entre os artistas e o público e a valorização do momento presente, isto é, do “aqui-agora”. Em função da efemeridade ser um dos aspectos que constituem as artes cénicas, a tentativa de registar estas obras é desafiadora, pois o registo em vídeo não é capaz de contemplar sua dimensão.

No que tange a relação entre os artistas e o público, os três estudos de caso estabelecem uma dinâmica de interação com o espectador através do contacto visual. Em *Andróginos* ocorre a quebra da chamada “quarta parede”, o que significa que os atores falam os textos diretamente para o público. A relação entre o público e os *performers* é ainda mais estreita em *Mistermissmister* e *Sexy MF*: são os espectadores que determinam o formato e a duração do evento, pois decidem a que momento irão entrar e sair de cena, além de escolherem com que *performer* irão interagir.

As obras também possuem em comum o modo como são feitas suas ambientações. Elas produzem um efeito de estranhamento no público por inserirem elementos associados ao âmbito privado em contextos públicos. As performances de Borralho e Galante possuem elementos como os sofás, a iluminação reduzida, as músicas sensuais, a nudez e o jogo de sedução, que criam uma atmosfera intimista, apesar das apresentações serem realizadas em espaços públicos como galerias e estabelecimentos comerciais. Em *Sexy MF*, o carácter intimista não é tão presente em função do maior número de artistas em cena. Já em *Andróginos*, o cenário é constituído por objetos que remetem ao quarto de uma residência. Mas o facto das apresentações da peça ocorrerem em edifícios teatrais também desestabiliza a distinção entre as esferas pública e privada.

¹³⁰ Op. Cit. Gómez-Peña, 2001. p. 3.

André Lepecki considera que a arte e a política são *coconstitutivas* e que ambas possuem o carácter efémero em comum.¹³¹ O autor afirma que a arte é capaz de romper com a padronização massificadora da sociedade.

A performance arte foi associada, desde seu surgimento, à rutura e à renovação de modelos artísticos canónicos. É uma linguagem híbrida, sem estruturas rígidas e em constante transformação, que comumente tem como função perturbar o que Lepecki chama de formatação cega de percepções.¹³²

Por ser de difícil classificação e documentação, a performance tende a ser considerada uma arte marginalizada. Geralmente, seu conteúdo está vinculado ao contexto sócio-político em que os artistas estão inseridos. Segundo Gómez-Peña, a performance é utilizada como ferramenta de articulação política e estética por muitos indivíduos que encontram-se deslocados de grupos hegemónicos, sejam eles políticos, étnicos, estéticos ou de género.¹³³ O autor defende que há um carácter libertador em estar à margem, já que isto dá certa autonomia ao artista.

Matteo Bonfitto e Renato Cohen sugerem que o teatro contemporâneo e a performance arte são separadas por fronteiras diluídas e pouco evidentes, em função de possuírem muitos aspectos comuns. Bonfitto fala sobre a existência de um terceiro território que representaria as obras teatrais que utilizam elementos da performance – ou vice-versa – como é o caso de *Andróginos*. O autor também cita o conceito de teatro performativo concebido por Josette Féral para contextualizar as configurações atuais deste tipo de teatro. *Andróginos* enquadra-se nestas definições, pois não configura-se como uma obra dramática convencional: não possui personagens, linha narrativa cronológica, quarta parede, nem construção de tempo e espaço ficcionais.

À medida que as artes cénicas possibilitam, como afirma Deborah R. Geis, a abordagem de discursos plurais sobre o sujeito¹³⁴ e pelo facto de possuírem a potencialidade de extrapolar o limite entre o “real” e o ficcional e de criar novas realidades, elas podem ser utilizadas como uma ferramenta de inversão e desconstrução de normas culturais restritivas. Tendo isto em mente, Ana Borralho, João Galante e

¹³¹ Op. Cit. Lepecki, 2011. p. 44.

¹³² Idem. p. 41-60.

¹³³ Op. Cit. Gómez-Peña, 2001. p. 3.

¹³⁴ Op. Cit. Geis, 1996. p. 169.

Isandria Fermiano criaram seres andróginos que problematizam as rígidas estruturas que inibem uma vasta gama de identidades possíveis.

O conceito de transgressão nestas obras está vinculado à apresentação de corpos que questionam a própria noção do que é compreendido como feminino e como masculino, bem como com o facto de serem colocados em evidência indivíduos que são culturalmente considerados à margem, que não possuem visibilidade, ou que são demasiadamente visibilizados e estigmatizados como “antinaturais” ou “anormais”. Estas figuras ficcionais indicam que o “normal” não existe, assim como não há uma versão original de masculinidade ou de feminilidade a ser seguida.

Este estudo buscou estabelecer um paralelo entre as áreas do teatro, da performance arte e dos estudos de género. A partir do conceito de performatividade de género, foi realizada uma investigação sobre o modo como estes conceitos estão presentes em *Andróginos*, *Mistermissmister* e *Sexy MF*. Através do recurso do *cross-dressing* e da paródia do género, tais estudos de caso apresentam vias de transgressão e transposição da estrutura binária que sustenta os papéis de género. Conclui-se, portanto, que a performance arte e o teatro contemporâneo, devido à sua estrutura versátil e à proximidade com o público, são ferramentas eficientes para gerar questionamentos e reflexões que podem desarticular as convenções associadas ao sexo e ao género.

Pelo facto de apresentarem possibilidades identitárias diversas, as obras de Borralho, Galante e da *Cia Andróginos* geram o que Gómez-Peña define como um espaço utópico/distópico que promove o comportamento radical e o pensamento progressista, mesmo que apenas ao longo de sua duração.¹³⁵

¹³⁵ Op. Cit. Gómez-Peña, 2001. p. 3.

BIBLIOGRAFIA

- Beauvoir, Simone de. 2013. *El Segundo Sexo*. Madrid: Cátedra.
- Bonfitto, Matteo. 2013. *Entre o Ator e o Performer*. São Paulo: Perspectiva.
- Brook, Peter. A Porta Aberta. 1999. In. Bonfitto, Matteo. 2013. *Entre o Ator e o Performer*. São Paulo: Perspectiva.
- Butler, Judith. 2016. *Problemas de Gênero. Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 1990. *Gender Trouble*. Nova York: Routledge.
- _____. 1993. *Bodies that Matter*. Nova York: Routledge.
- Carreira, André; Cabral, Biange; Coelho Farias, Sérgio; Ramos, Luiz Fernando (org.). 2006. *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Case, Sue-Ellen. 1989. *Feminism and Theatre*. Nova York: Methuen.
- Cixous, Hélène. 1976. *The Laugh of the Medusa*. Signs, vol. 1, n. 4. p. 875-893. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cohen, Renato. 2011. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- Fermiano, Isandria. 2012. *Andróginos: O que você questina?* Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- _____; Mello, Vinicius; Souza, Natalia; Vilasboas, Sofia. Roteiro do espetáculo teatral Andróginos. 2012. In. Fermiano, Isandria. 2012. *Andróginos: o que você questina?* Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Foucault, Michel. 2012. *História da Sexualidade. Volume. I*. São Paulo: Graal.
- Garnier, Emmanuelle. 2001. *Lo Trágico en Femenino. Dramaturgas Españolas Contemporáneas*. Bilbao: Artezblai.
- Geis, Deborah R. 1996. Wordscapes of the Body: Performative Language as Gestus in Maria Irene Fornes's Plays. In. Keyssar, Helene (org.). 1996. *Feminist Theatre and Theory*. Nova York: St. Martin's Press.
- Goldberg, Roselee. 1980. *Performance – Art for All?* Art Journal, vol. 40, n.1/2, Modernism, Revisionism, Plurism, and Post-Modernism. p. 369-376. Nova York: College Art Association.
- Grosz, Elizabeth. 1994 [2000]. *Corpos Reconfigurados*. Cadernos Pagu. vol. 14. p. 45-86. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

- Hajek, Olaf. 2010. *Flowerhead. The Illustrations of Olaf Hajek*. Berlin: Gestalten.
- _____. 2012. *Black Antoinette. The Work of Olaf Hajek*. Berlin: Gestalten.
- _____. 2017. *Precious*. Berlin: Gestalten.
- Hall, Stuart. 2006. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- Haraway, Donna J. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Nova York: Routledge.
- Jenks, Chris. 2003. *Transgression*. New York and London: Routledge.
- Kaprow, Allan. 2003. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Oakland: University of California Press.
- Keyssar, Helene (ed.). 1996. *Feminist Theatre and Theory*. Nova York: St. Martin's Press.
- Klein Hagen, Hildegard (Coord.). 2003. *Estrategias Feministas en el Teatro Británico del Siglo XX*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Leal, Lúcia. 2008. *Gênero e Arte: Silenciamentos e Resistências na Performance*. Salvador: IV ENECULT.
- Lepecki, André. 2011. *Coreopolítica e coreopolícia*. Ilha Revista de Antropologia. v. 13, n. 1. p. 41-60, Florianópolis: Editora UFSC.
- Lupton, Deborah. 1999. *Risk*. Nova York: Routledge.
- Machado, Paula Sandrine; Nardi, Henrique Caetano; Silveira, Raquel da Silva (org.). 2013. *Diversidade Sexual, Relações de Gênero e Políticas Públicas*. Porto Alegre: Sulina.
- Madeira, Cláudia. 2008. *O Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal*. Tese de Doutorado. Lisboa: ICS.
- Moraes, Cristina Gross. 2013. Diversidade Sexual e Discriminação: Ética e Estética. In. Machado, Paula Sandrine; Nardi, Henrique Caetano; Silveira, Raquel da Silva (org.). 2013. *Diversidade Sexual, Relações de Gênero e Políticas Públicas*. Porto Alegre: Sulina.
- Machado-Borges, Thaís. 2007. *Going beyond Limits? Media and Transgression – Brazilian Cases*. Estocolmo: Institute of Latin American Studies.
- Pessoa, Fernando. 1990. Livro do Desassossego. In. Fermiano, Isandria. 2012. *Andróginos: O que você questina?* Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge.

Preciado, Beatriz. 2008. Testo Yonqui. In. Fermiano, Isandria. 2012. *Andróginos: O que você questina?* Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Pinkola Estés, Clarissa. 2014. *Mulheres que Correm com os Lobos*. Rio de Janeiro: Rocco.

Ribeiro Ferreira, Maria Luísa (org.). 1998. *O que os Filósofos Pensam sobre as Mulheres*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Ryngaert, Jean-Pierre. 2013. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: WMF Mantins Fontes.

Salih, Sara. 2015. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Belo Horizonte: Autêntica.

Sarrazac, Jean Pierre. 1999. In. Garnier, Emmanuelle. 2001. *Lo Trágico en Femenino. Dramaturgas Españolas Comtemporâneas*. Bilbao: Artezblai.

Sontag, Susan. 2004. *Contra a Interpretação e outros Ensaios*. Lisboa: Gótica.

Wittig, Monique. 2010. One Is Not Born a Woman. In. Leitch, Vincent B. (ed.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nova York: W. W. Norton & Company.

Wonder, Claudia. 2008. In. Fermiano, Isandria. 2012. *Andróginos: O que você questina?* Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

Woolf, Virginia. 1990. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro.

_____. 2010. *Orlando*. Lisboa: Relógio D'Água.

Entrevista:

Fermiano, Isandria. [24 de fevereiro, 2017]. Porto Alegre. Entrevista concedida a Renata Cieslak.

Obras:

Borrvalho, Ana; Galante, João. Performance Mistermissmissmister. 2002. *Mistermissmissmister*. Lisboa, 2002.

_____. Performance Sexy MF. 2006. *Sexy MF*. Lisboa, 2006

Cia Andróginos. Espetáculo teatral Andróginos. 2012. *Andróginos*. Porto Alegre, 2012.

Sites Web:

Ana Borralho e João Galante. 2016. *About*. [04 de jun. de 2016]. Disponível em: <http://anaborralhojoaogalantept.weebly.com/>

Cia Andróginos. 2013. *Andrógynos Espetáculo Teatral*. [24 de fev. de 2017]. Disponível em: <http://ciaandrogynos.wixsite.com/androgynos>

Enciclopedia. 2016. *Happening*. [03 de jan. de 2016]. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>

Guillermo Gómez-Peña. 2001. *In defense of performance art*. [04 de jun. de 2016]. Disponível em: http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/in_defense.htm

Las Disidentes. 2012. *Judith Butler y Beatriz Preciado en entrevista con la revista Têtu*. [04 de jun. de 2016]. Disponível em: <https://lasdisidentes.com/2012/04/20/judith-butler-y-beatriz-preciado-en-entrevista-con-la-revista-tetu/>

Olaf Hajek. 2017. *Illustrations*. [01 de jun. de 2017]. Disponível em: <http://olafhajek.com/illustration>.

Revista Cult. 2016. *O potencial político da Teoria queer*. [04 de jun. de 2016]. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/10/o-potencial-politico-da-teoria-queer/>

Vídeos:

Ana Borralho e João Galante. 2012. *Misterrmissmissmister, 2002*. [02 de mar. de 2017]. Disponível em: <https://vimeo.com/25313592>

_____. 2014. *Sexy MF, 2006*. [02 de mar. de 2017]. Disponível em: <https://vimeo.com/86410446>

Cia Andróginos. 2014. *Andrógynos*. [22 de fev. de 2017]. Disponível em: <https://vimeo.com/67657801>

_____. 2014. *Andrógynos - Teatro de Arena, 16, 17 e 18 de maio às 20h* [02 de mar. de 2017]. Disponível em: <https://vimeo.com/95533788>

_____. 2015. *Teaser Andrógynos* [02 de mar. de 2017]. Disponível em: <https://vimeo.com/126296017>

Prague Quadrennial. 2011. *PQ 2011 Mistermismissmister* - Ana Borralho, Joao Galante. [02 de mar. de 2017]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H7wXCVwX5CM>

Tiago Pereira. 2012. *Escrita na Paisagem - documentation #1*. [02 de mar. de 2017]. Disponível em: <https://vimeo.com/25319032>

Volante. 2009. *sexyMFvideo*. [02 de mar. de 2017]. Disponível em: <https://vimeo.com/4845996>

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Karine Paz, Carolina Diemer e Vinicius Mello em “Andróginos”. Foto: Michelle Bloedow	1
Figura 2: João Galante, Ana Borralho e Miguel Moreira em “Mistermissmissmister”. Foto: Olivia Fryszowski	8
Figura 3: Os <i>performers</i> e o público em “Sexy MF”. Foto: Ana Borralho e João Galante	17
Figura 4: Paz, Diemer e Mello em “Andróginos”. Foto: Michelle Bloedow	33
Figura 5: Galante, Borralho, Moreira e o público em “Mistermissmissmister”. Foto: Olivia Fryszowski	47
Figura 6: Os <i>performers</i> em “Sexy MF”. Foto: Ana Borralho e João Galante	69

ANEXOS

Anexo I. Ficha técnica de “Andróginos”

Direção: Isandria Fermiano

Atuação: Carolina Diemer, Karine Paz e Vinicius Mello

Concepção e Dramaturgia: Isandria Fermiano, Natalia Souza, Sofia Vilasboas e Vinicius Mello

Orientação: Patrícia Fagundes e Laura Backes

Figurinos: Isandria Fermiano, Letícia Pinheiro e Vinicius Mello

Arte Gráfica: Gustavo Acker

Cenário: Vinicius Mello e Isandria Fermiano

Som: Isandria Fermiano e Philipe Philippsen

Criação e Operação de Luz: Kevin Brezolin

Colaboradores: Amanda Fernandes, Betânia Dutra, Claudio Nunes, Juliano Barros, Julia Rodrigues, Lidia Souza, Martina Fröhlich, Mauricio Miranda, Patrícia Helena, Pedro Nambuco, Ricardo Gausmann, Sophia Starosta.

Apoio: Studio Suzana D'Avila e Fly Audio

Duração: 40 minutos

Anexo II. Ficha técnica de “Mistermissmissmister”

Concepção e Direção Artística: Ana Borralho & João Galante

Performers: Ana Borralho, João Galante, Miguel Moreira (ou em substituição Bruno Simão ou Carolina Hoffs)

Maquilhagem: Jorge Bragada

Cooprodução: Centro Cultural de Belém, Eira, wid.lov, casaBranca

Agradecimentos: alkantara, Cristina Piedade, David Gueniot, Eira, Filipa Francisco, Helena Batista, Miguel Abreu, Olho, Patricia Leal, Rui Viana, João Garcia Miguel e Vítor Rua

Duração: De 2 à 3 horas

Anexo III. Ficha técnica de “Sexy MF”

Conceção, Luz, Espaço, Som e Direção Artística: Ana Borralho & João Galante

Performers: 13 participantes locais escolhidos através de *workshop*/audição

Maquilhagem: Jorge Bragada + 2 artistas locais

Música ao Vivo: 2 músicos clássicos locais

Produção: casaBranca

Apoio: Galeria Graça Brandão

Duração: De 2 à 3 horas