

REAFIRMAÇÕES SOBRE O QUEER E O TEATRO

RESTATEMENTS ABOUT QUEER AND THEATER

David William Foster



David William Foster

Universidade do Estado do Arizona (ASU)

Doutor em Estudos Literários pela Universidade de Washington, em 1964. Professor titular de Espanhol, Estudos Femininos e de Gênero. Escreveu inúmeros ensaios sobre a narrativa e o teatro da Argentina. Trabalha como professor visitante no Brasil, no Uruguai, na Argentina e no Chile. Presidiu o Latin American Jewish Studies Association.

David William Foster
Arizona State University (ASU)

PhD in Literary Studies, University of Washington, 1964. Full Professor of Spanish, Feminine and Gender Studies. He wrote numerous essays on Argentine narrative and theater. He works as a visiting professor in Brazil, Uruguay, Argentina and Chile. He presided over the Latin American Jewish Studies Association.

RESUMO

Este texto propõe uma discussão sobre a presença queer no teatro. O queer para além de figurar gays, lésbicas, trans e cis, reivindica uma postura que não sirva a lógica heteronormativa regente. O que se faz necessário é uma presença plena de atitude e consciência, que conteste o naturalismo imperativo do heterossexismo.

Palavras-chave: queer, presença, teatro, heterossexismo, machismo.

ABSTRACTS

This text proposes a discussion about queer presence in the theater. The queer in addition to being gay, lesbian, trans and cis, claims a position that does not serve the heteronormative regent logic. What is needed is a full presence of attitude and consciousness, which challenges the imperative naturalism of heterosexism.

Keywords: queer, presence, theater, heterosexism, chauvinism.

REAFIRMAÇÕES SOBRE O QUEER E O TEATRO

David William Foster

1. Agora que temos na América Latina um respeitável leque de teatro feminista e até de teatro lesbigay (peças de confecção local e encenações de peças traduzidas), poderíamos nos perguntar como pode ser necessário reafirmar o *queer* e o teatro. Logicamente sempre se poderia advogar por mais peças de uma determinada índole e também se pode observar que a crítica –jornalística, acadêmica – às vezes não chega a um nível suficientemente inteligente para caracterizar adequadamente tais peças. Mas pelo menos estas peças existem. Pior seria não ter nada.

Mas aqui está o detalhe. Sempre existiram mulheres como personagens no teatro, ainda que ninguém confundisse a presença da mulher com o feminismo: de fato, as maneiras por meio das quais a mulher está presente confirma o contrário: confirma o sexismo, o machismo, o masculinismo. Sempre existiu o *queer* no teatro (entendendo o termo em seu alcance mais extensivo, como tudo aquilo que desdiz o rigor da heteronormatividade), mas não se deveria confundir a presença do “maricas” com o *queer*. De fato, as maneiras pelas quais o maricas está presente confirma o contrário: confirma o heterossexismo, a homofobia, o machismo. Veja-se, por exemplo, o teatro de Tennessee Williams, que torna patético o homossexual, mas não o entrega a uma reivindicação *queer*, deixando-o eternamente exposto às depredações nas mãos de homens e mulheres, do heterossexismo obrigatório, que constituía o horizonte de conhecimento norte americano, e mesmo internacional.

O *queer* não gira em torno da simples presença no teatro de gays e lésbicas (ou de sujeitos sociais de qualquer determinação que se queira), mas, sim, remete a uma postura, uma atitude, uma consciência contestatória frente ao imperativo – a reticente naturalidade – do heterossexismo obrigatório. O heterossexismo obrigatório opera não somente para impor tal naturalidade, e, de fato, serve para impedir fervorosamente que se questione isso, ainda que propague implicitamente a ficção de que não existe. Se o heterossexismo é “natural” (e não se deve confundir isso com a heterossexualidade que é, se assim posso dizer, uma opção do desejo tão legítimo como qualquer outra), portanto, não pode, não tem que haver nenhuma ideologia social que o imponha.

A homofobia não defende o heterossexismo (o natural não necessita defesa: quem se sente na obrigação de defender o ato de comer?), mas sim vela pelas ameaças a que está exposto, vela pelos parâmetros e por qualquer tentativa de questionar sua naturalidade. Não é demais dizer que tal vigilância se reforça com uma feroz violência, retórica ou física¹.

2. Um estratagema muito eficaz do heterossexismo é seu privilégio exclusivo, dado que opera para excluir, sem ter que se anunciar e sem ter que se justificar, se percebe presente: a esta formulação podemos chamar também a “presunção heterossexista”, pois se presume que, sendo a norma do mundo heterossexista, em uma determinada circunstância da vida estamos ante uma manifestação do heterossexista, salvo que se estipule uma exceção à norma. Isto é, o heterossexismo nos impõe considerar que constitui o princípio reitor e universal das relações heterossexistas, salvo se o contrário se articule de forma contundente. Damos por certo que um casal de mulher e homem apresenta a possibilidade de uma pulsão erótica entre eles: tal pulsão, ainda quando não devém simplesmente erótica, é uma força que unifica a comunidade humana. De igual maneira, não podemos – não podemos nos atrever – a dar como certo que entre dois (ou mais homens) ou entre duas (ou mais) mulheres exista uma pulsão erótica, salvo que exista marcadores (e quanto mais reiterativos, tanto melhor) que ponham entre aspas a presença da lamentável desviação. Não ajuda muito o fato de que já não seja sempre uma desviação, mas sim um tema de celebração: o lesbigay é, logicamente, simpático sempre, e saibamos logo sem circunlóquios que é disso que estamos falando. O casal de homens em *Esperando Godot*, de Beckett, ou em *Los siameses*, de Gambaro nunca poderiam ser queer porque que não há “evidência textual” de que o sejam. E quem se atreveria a se preservar de uma pulsão homoerótica entre mãe e filha em *Casa Matriz*, de Diana Raznovich? Tão pouco há evidência textual de que o homem e a mulher de *Él y ella*, de Sabina Berman, constituam um casal heterossexual, mas damos isso por certo – e ficamos desconcertados quando, no final da peça, as coisas começam a se confundir e, o que muitos espectadores ainda não estariam dispostos a aceitar, revela tratar-se de um casal lésbico.

3. O critério da “evidência textual” é uma velha armadilha. Costumamos pedir dados de teor redundante quando se trata de uma possível circunstância da vida que

¹ O prefixo reiterativo do título deste ensaio provem do fato de que se trata de voltar a pensar algumas das ideias—e não simplesmente reiterar-las—em vários textos sobre o queer e o teatro ao longo de vinte anos de reflexão crítica.

vai contra do que consideramos normal. Mas não exigimos evidência textual quando certa circunstância parece tender a reafirmar o que damos por certo. Não há melhor exemplo disso que o que chamo a presunção heterossexista. No primeiro momento em que Romeu e Julieta – ou qualquer de seus numerosos avatares – aparecem em cena, antes de que se articule o primeiro protesto de amor, estamos pré/dispostos a aceitar que se trata de um jovem casal heterossexual. Quem poderia pensar que fossem dois homens, um travestido, ou duas mulheres, uma travestida? (Isso, se entende, apesar das convenções atoriais do teatro elisabetano...) Nos acomodamos na poltrona, deleitados ante a perspectiva de ver e escutar, pela enésima vez, as conhecidas penas do amor desencontrado que se costuma propagar como modelo único e paradigmático do desejo sexual humano.

Daí que, naqueles casos onde se monta uma produção de *Romeo e Julieta* como a peça de Shakespeare, ou como uma revisão desta, existe a necessidade de especificar que se trata de uma produção “gay” ou “queer”, desde a divulgação, (para que nenhum espectador se engane e compre entradas para a versão já muito conhecida...), bem como nos detalhes cênicos, para que se saiba tratem-se de duas personagens do mesmo sexo. E tudo isto à margem daquelas pesquisas sobre o tema “Shakesqueer”, para demonstrar que *Romeo e Julieta*, desde o início, é uma peça que se fundamenta na subversão do amor heterossexual, e faz cair por terra toda presunção heterossexista da longa tradição do valor icônico dos amantes.

Desenvolvi, em outro ensaio, a questão da pulsão homoerótica entre os dois homens protagonistas de *Convivencia masculina*, de Oscar Viale, na qual a homosocialidade habitual da sociedade argentina começa a se abrir para o homoafetivo. Viale buscou uma versão feminina de sua peça, *Convivencia feminina*, mas o machismo de sua mirada exclui como válida qualquer das possibilidades do que poderia ser o erotismo entre as duas mulheres, e de como o homem que aparece poderia ser um mero coringa para evitar ter no palco o que nenhum dramaturgo ou diretor ousaria representar abertamente no teatro argentino, em 1986. No caso das duas peças de Viale o exagero no que se refere aos detalhes do desejo heterossexual – de dois homens por uma mulher, enquanto que de duas mulheres por um homem, nunca toca o explícito quanto às pulsões entre os dois atores do mesmo sexo. No entanto, a histeria doentia em torno do desejo pelo terceiro personagem na trama – uma mulher no caso de *Convivencia masculina*, um homem no caso de *Convivencia feminina* – se não chega a ser suficiente “evidência” de

que as coisas poderiam – e mesmo deveriam – ser de outra maneira: joga uma sombra tão perturbadora sobre o heterossexismo obrigatório (e aqui, literalmente compulsivo) que segue sendo difícil pensá-lo em termos do normalmente são e digno. Propõe Viale provocar uma afetividade negativa no respeitável espectador? Ou somente trata dos atrevimentos ridículos da batalha erótica entre homens e mulheres, levados ao nível do ridículo grotesco? Houve quem quisesse insistir que não há suficiente evidência, para falar coerentemente da presença da homoafetividade, por mais que esteja distorcida pelas circunstâncias da situação limite em que se colocam as personagens. No entanto, se tomando uma postura contrária, sugiro considerar que a maneira pela qual o seguimento do desejo heterossexual se apresenta nas duas *Convivencias* abre uma caixa de Pandora, no que se refere à sanidade de semelhante projeto vital.

4. O suposto paralelismo entre as duas *Convivencias* nos faz recordar do sucesso, pelo menos em Buenos Aires, da obra maestra de Eve Ensler, *Monólogos da vagina* (escrito em 1966), um dos afamados textos dramáticos do teatro feminista, com traduções para quase cinquenta idiomas e produções em quase cento e cinquenta países do mundo. Ainda que a peça não seja em si mesma um texto lésbico, é definitivamente *queer* quanto à forma como rompe com o silêncio heterossexista sobre o corpo da mulher e as proscricções que impedem que a mulher fale livremente sobre seu corpo, pelo menos em âmbito público, em fórum misto. *Monólogos* teve um sucesso arrasador em Buenos Aires na primeira década deste século, como também em outros âmbitos teatrais do continente. *Monólogos* aborda, de forma aberta e honesta, uma ampla gama de assuntos relacionados com a vagina, entre eles, certamente, o desejo homoerótico entre as mulheres.

Para não se sentir diminuído, o setor machista se viu na obrigação de montar uma réplica, e várias peças como *Monólogos do pênis* e, depois, *Diálogos do pênis*, de Pablo Misacantano, tiveram seu respectivo sucesso também de grande bilheteria, em Buenos Aires. Mas, enquanto a peça de Ensler explorava o tema com exemplar seriedade, sem negar momentos de riso simples e sadio, a empresa machista não a aproveita a oportunidade para, digamos, aprofundar no tema. O registro proposto por Misacantano não supera o grosseiramente vulgar e o sexismo, em que o heterossexismo e a homofobia abundam, para levar a piada de mictório no nível de um palco da Avenida

Corrientes², como uma taxativa réplica às mulheres (e, se supõe, aos não poucos homens que as acompanhavam) que assistiram à peça de Ensler (é importante notar o detalhe de que se trata da réplica do macho argentino à “cabrona ianque”³...). O que é importante assinalar é que, na Argentina do casamento igualitário, se faz possível falar do afeto homoerótico e apresentá-lo com dignidade e consideração no teatro, ainda que às vezes pareça ser mais fácil fazê-lo quando se trata de peças estrangeiras – e sobretudo depois do texto de Ensler. Mas isso diz respeito a peças conhecidas como “gay” ou “queer”. Fora essas, parece que se continua a defender as fronteiras tradicionais do machismo homofóbico nacional.

5. Já que a vagina e o pênis são potentes metonímias do corpo humano, dão lugar a uma consideração sobre a representação desse corpo no palco. O corpo humano costuma ser o eixo de uma peça dramática, e os códigos de sua representação são tão complicados que não se poderia pretender oferecer novas perspectivas aqui. Mas, continua sendo teatralmente mais viável colocar em cena o ato sexual heteronormativo do que o homoafetivo, quando o assunto do corpo diz respeito a reflexões sobre o queer no teatro latino americano. Exceto o espetáculo pornográfico no qual há uma dinâmica que se reduz unicamente aos corpos e ao coito, no qual os corpos se substituem infinitamente sem outro critério que o de “estar a ponto” quando se abre a cortina e se acendem as luzes, as condições materiais do chamado teatro legítimo são pouco propícias para tudo o que não seja a grosseira sugestão do ato sexual.

Foi muito importante para o teatro, como para o romance, o cinema e outros gêneros culturais poder fazer referências diretamente ao corpo e a uma dimensão tão importante para o corpo como o ato sexual. E isso ainda mais no caso do amor homoerótico: que confirmação mais cabal para a legitimidade do homoafetismo que a de permitir a plena realização corporal? Ninguém mais que o brasileiro José Celso Martinez Correa aceitou este desafio no teatro latino americano. O criador do Teatro Oficina em São Paulo, aos 80 anos de idade, não tem escrúpulos de por em cena, em atos de sexo explícito, seu próprio corpo. Além disso, a construção da sede do Teatro Oficina, com suas grandes janelas abertas para a vizinhança o converte em uma manifestação de afirmação corporal para um público que extrapolaria os que pagam a

² Nota do tradutor. Esta avenida concentra os grandes teatros comerciais e públicos da cidade de Buenos Aires. Para muitos, pela sua atividade teatral, pode ser considerado um paralelo com a famosa Avenida Broadway, de Nova York.

³ Nota do tradutor. Esta expressão pode ser traduzida como a “bastarda ianque”.

entrada⁴. O teatro de Zé Celso é grandiloquente e “efeitista”, e se pode acreditar que os que vão ao Oficina sabem muito bem o quê esperar.

No entanto, convém fazer um corte lateral e perguntar sobre o que esperamos da representação do corpo no palco teatral. Sem dúvidas, o espectador tem o direito de poder – e querer – contar com um corpo plenamente sexuado: se o sexo, o gênero, o erotismo são graus zero do corpo humano, preocupam às vezes as limitações da representação do corpo no teatro. Para um alto grau de visibilidade do material da vida humana não o fato de se coibir a possibilidade de expor todas as vivências a que um corpo estaria sujeito no curso de sua vida. Surge aí o problema do nu quando presente no palco: a tendência a uma idealização do corpo conduz à seleção de atrizes e atores mais atraentes, sedutores e, geralmente, mais jovens. É o que acontece no teatro de Zé Celso, que, aos 80 anos de idade e com um corpo bastante bem conservado, cede lugar aos monumentos de beleza nacional (por seu afã *queer*, são corpos masculinos), de forma que, às vezes, o seu palco nos dá a impressão de *tableaux vivants* de revistas pôrno, e não de um movimento plástico do teatro.

Parte do problema é assumir que a plena representação do corpo terá, necessariamente, que ver com o homoerótico, e por muito que se trate abertamente disso, não é a totalidade da questão. O corpo nu no transe erótico não é o único corpo que necessita ser representado no palco, e o corpo *queer* não é necessariamente o que esteja vinculado com um transe erótico. Um teatro que conta majoritariamente com corpos idealizados, ao estilo hollywoodiano, indubitavelmente vai se ocupar de corpos que representam uma minoria estética: às vezes as encenações do teatro *gay* norte americano na Argentina (segundo minha experiência pessoal) contou, para atrair público, com a cumplicidade de estrelas da televisão que estão dispostas a deleitar a seus fãs se exibindo nus no palco de uma forma que ainda seria impossível na televisão nacional, pelo menos no contexto de uma telenovela diária. E é importante observar que tais atores não se identificam como *gays*: como parece que Antonio Banderas disse, estão dispostos a ser “*gay for pay*” (pago para ser gay).

Se o *queer* é tudo o que rompe com a heteronormatividade e com as convenções de toda índole que a sustentam, o corpo caído, o corpo ancião, o corpo paralítico ou aleijado, o corpo monstruoso, o corpo enfermo – ainda seja duro reconhecer, o corpo que a grande maioria das pessoas habita – poderia provocar uma sã revisão dos corpos

⁴ [Nota do editor: o autor refere a um projeto que não se concretizou].

humanos comuns (como fez uma certa fotografia contemporânea de anciãos nus) e o que dizem das negociações entre eles no viver diário. Agora, tenho plena consciência de como, por exemplo, se utilizar um Falstaff desnudado pode pecar tanto pelo efeito como pela exibição de um corpo modelo. Se poderia, nem mais nem menos, promover abordagens teatrais que auscultem no corpo humano para além do convencionalismo do belo e do feio, do atraente e do repugnante, em prol de um deficiente aparelho físico que o acaso oferece à maioria de atores e espectadores. No processo, se pode chegar a contemplar novos horizontes eróticos para o corpo, muito longe do ponto axial de um espetáculo legendário, como *Hair* (1967) de Jame Rado, Gerome Ragni e Galt MacDermot.

A mesma coisa diz respeito à representação no palco de atos eróticos. Por importante que tenha sido romper esta barreira (e Zé Celso parece fazê-lo com especial dedicação e empenho), o ato sexual como metonímia crucial do amor ou do erotismo, necessita ser questionado: já não chocará tanto como há uma década, mas se queremos vislumbrar um arco ascendente na representação teatral do corpo para poder chegar a incorporar o coito, vale meditar a que ascenderá posteriormente o arco: à representação do assassinato? Já que este é um dos atos humanos mais representados nos nossos textos culturais...

Tenho plena consciência de como muitas das linguagens mais novas do teatro latino americano estão abordando os fenômenos que menciono neste ensaio, e não posso fazer mais que aplaudi-los e esperar que cheguem a um público cada vez mais amplo e preparado para assimilar o que propõem. No que diz respeito ao eixo central do teatro latino americano, o que majoritariamente continuamos ensinando, para pôr em evidência o elemento *queer* que abrigam, ainda que muitas vezes sem considerar as montagens tradicionais ou as inovadoras, são aquelas que impulsionam novas leituras (no sentido literal e no sentido extensivo).

REFERÊNCIAS

FOSTER, David William. *Cultural Re-Visions of the Brazilian Troupe, Dzi Croquettes*. Karpa 6 (2013). Online, Los Angeles, v. 2, n. 6, 2013. Disponível em: <<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa6.2/Site Folder/foster1.html>>.

FOSTER, David William. *Instancias queer en Dos viejos pánicos de Virgilio Piñera*. Ed. Matías Montes Huidobro y Yara González Montes, Miami, v. 2, p.215-224, 2013. Plaza Editorial.

FOSTER, David William. *Enrique Pinti: notas de práctica teatral sobre un performancero argentino*. Caderno de Letras, Buenos Aires, v. 19, p.11-19, 2012.

FOSTER, David William. *El libro de Mormon de Trey Parker, Robert Lopez y Matt Stone como comediamusical poscolonialista*. Territorio Teatral: revista digital, Buenos Aires, n. 7, dez. 2011. Disponible em: <<http://territorioteatral.org.ar/html.2/home.html>>.

FOSTER, David William. *Santidade, una puesta de Zé Ceslo en el Teatro Oficina (São Paulo, 2007)*. Teatro XXI, Buenos Aires, n. 28, p.61-64, 2009.

FOSTER, David William. *El escenario de Eva Perón de Copi como caja negra*. Hispanic Journal, Indiana, n. 30.1, v. 2, p.205-211, 2009.

FOSTER, David William. *Phoenix in Guillermo Reyes's Places to Touch Him*. Latin American Theatre Review, v. 1, n. 43, p.71-86, 2009.

FOSTER, David William. *Torcer lo recto: curvas y la visibilidad del corpo de la chicana en Real Women Have Curves (Las mulheres hechas y derechas tienen curvas) de Josefina López*. Huellas Escénicas, Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires, p.93-98, 2007.

FOSTER, David William. *El pacto homosocial en Convivencia de Oscar Viale*. Tendencias Críticas En El Teatro, Ed. Osvaldo Pellettieri. Fundação Roberto Arlt. Buenos Aires: Galerna/facultad de Filosofía y Letras (uba), p.217-222, 2001.

FOSTER, David William. *Consideraciones en torno al homoerotismo en el teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna; Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Ed. Osvaldo Pellettieri. Fundação Roberto Arlt, p.239-244, 1999.

FOSTER, David William. *Sexo y poder en La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi*

de Los Macocos. Teatro XXI, Buenos Aires, n. 8, p.55-56, 1999.

FOSTER, David William. *Queer Theater*. Gestos, n. 27, p.17-24, 1999.

FOSTER, David William. *Guillermo Reyes's Deporting the Divas*. Gestos, n. 27, p. 103-108, 1999.

FOSTER, David William. *El lesbianismo multidimensional: conflicto lingüístico, conflicto cultural y conflicto sexual en Giving up the Ghost; teatro in two acts de Cherríe Moraga*. XVIII Simposio de Historia y Antropología de Sonora, Son.: Instituto de Investigaciones Históricas de La Universidad de Sonora Hermosillo, n. 2, p.331-340, 1994