

TRANSEXUALIDADE NO TEATRO: O CASO DE *MARIA QUE VIROU JONAS* DA CIA. LIVRE

William Santana Santos

Graduando em Ciências Sociais, FFLCH, USP

Resumo

Esse ensaio propõe uma reflexão sobre a peça *Maria que Virou Jonas ou a Força da Imaginação* (2015) da Cia Livre (SP), direção de Cibele Forjaz e dramaturgia de Cássio Pires e da Cia Livre. A peça parte de um texto chamado *A Força da Imaginação* do filósofo francês Michael de Montaigne, onde ele relata um caso do século XVI em que uma jovem nascida Marie, ao saltar um buraco e devido ao esforço que faz, rompe os ligamentos internos que a prendiam e põe à mostra um pênis. As autoridades locais decidem então que Marie se chamaria Germain e ele vira pajem na corte do Carlos IX. O enredo da peça gira em torno da questão: e se Marie virasse Germain nos dias atuais? A Cia Livre, lida com temas como o da transexualidade, das identidades que não são fixadas, das pessoas que transgridem o gênero que lhes foi imposto.

Dentre os diversos aspectos que abordo nesse ensaio, um deles, é o de como falar ou, no caso do teatro, como representar uma vivência que não é a sua? Como retratar uma exploração se você não a sofre no cotidiano? É legítimo retratar a opressão vivida por outras pessoas? Como não retirar o protagonismo delas? Como não estereotipá-las? Minha sugestão - e considero que é a forma em que a Cia Livre trabalha na peça analisada - é apontar algo como um *Teatro Épico LGBT* ou *Teatro Épico Queer*. Defendo que o Teatro Épico é uma das formas mais apropriadas para se tratar de opressões de gênero, raça e orientação sexual no teatro.

} Natural é a chuva e o Terremoto, Não uma Ideia ou um Fuzil!

Prólogo e Enredo

1 – Cia Livre - A Cia Livre foi fundada em São Paulo no ano de 2000. Desde o início, um dos objetivos do grupo é o de derrubar duas grandes barreiras que percorrem a história do teatro: aquela que separa “executores” e “criadores” no processo de criação do espetáculo e a que divide espectadores e atores em cena. Em todas as peças, os atores e a equipe técnica participam da pesquisa e da concepção do espetáculo. Também é comum que os momentos de criação do espetáculo sejam abertos para o público.

Em *Toda Nudez Será Castigada* (2000), primeira montagem da Cia Livre dirigida por Cibele Forjaz não há tabladados separando o público dos atores, todos dividiam o mesmo plano baixo. Já *Arena Conta Danton* (2004) - releitura da peça *A Morte de Danton*, do alemão Georg Büchner, com direção de Cibele Forjaz e dramaturgia de Fernando Bonassi - teve influências do sistema coringa – a grosso modo, um revezamento de atores estabelecido por Augusto Boal no Teatro de Arena. Para a peça em questão, a Cia. Livre cria um jogo cênico que utiliza uma roleta que, ao ser girada, possibilita troca de papéis entre dois grupos de atores/personagens: revolucionários e contrarrevolucionários, os que matam e os que morrem. Em *Arena conta Danton* o

público ainda escolhia quem mandar para a guilhotina.

Outro processo interessante da Cia. Livre, que cito devido à sua importância, é a trilogia *Mitos de Morte e Renascimento na Cultura Brasileira*, que utiliza como material cênico mitos e ritos fúnebres de povos ameríndios para criação dos espetáculos. Dessa safra surgiram as peças *Vem, Vai, o Caminhos dos Mortos* (2007), *Raptada pelo Raio* (2009) e *Cia. Livre Conta Kana Kawã* (2014).

Nos 15 anos da sua história, a Cia. Livre se constitui c o m o um dos grupos mais interessantes do cenário teatral de São Paulo e que vêm influenciando cenicamente diversos outros grupos teatrais.

2 – Maria que Virou Jonas - Em 2014 a Cia. Livre é contemplada na *Lei de Fomento da Cidade de São Paulo* (24ª edição), por meio do projeto *Do Mato ao Asfalto: Invenções Cênicas da Cia Livre sobre Subjetividades Móveis, Corpos em Transformação e a Cidade de São Paulo*, gerando o espetáculo que analisaremos nesse ensaio: *Maria que Virou Jonas ou a Força da Imaginação* (2015).

A proposição inicial para o novo processo artístico da Cia Livre foi a questão de gênero, as identidades que não são fixadas, as pessoas que transgridem o gênero que lhes foi imposto. No entanto, não é um espetáculo apenas sobre a questão de gênero - pois em certa medida todos os espetáculos consciente ou inconscientemente tratam dessa questão, assim como tratam de questões de classe e de raça. A indagação inicial também ia no sentido de entender o que compreende um ser humano uno e o que existe entre ele e os outros, entender as relações de oposição, as relações de colaboração, de competição nessas relações entre o “eu e o outro”. O gênero, entre outros, seria mais um aspecto discutido na peça.

A partir dessa proposição surge o processo de construção da peça, as conversas, os workshops e a proposta para que dramaturgos escrevessem algum material inicial – um roteiro, sinopse, estrutura, cena – para que a Cia Livre desse uma devolutiva, e iniciasse o processo de criação coletiva que já estão acostumados. O texto que foi selecionado para realização do espetáculo foi do dramaturgo Cássio Pires, *A Força da Imaginação*.

Cássio Pires é mestre em artes cênicas pela USP e possui uma vasta produção dramaturgica: pela Cia Elevador de Teatro Panorâmico (SP) foram encenados seus textos *Peça de Elevador* (2006) e *Ifigênia* (2012). *Vigília* (2007) foi encenada no Intercity Festival em Florença-Itália. Assinou ainda as adaptações de *A Sonata Kreutzer* (2013) de Tolstoi e *A Chuva Pasmada* (2010), de Mia Couto, encenada pelo Matula Teatro sob direção de Marcello Lazzaratto.

3 – A Força da Imaginação - O texto-provocação que a Cia. Livre escolheu para que os dramaturgos utilizassem de material para escrita da peça é um ensaio chamado *A Força da Imaginação* do filósofo francês Michael de Montaigne, onde ele relata um caso do século XVI em que uma jovem nascida Marie, ao saltar um buraco e devido ao esforço que faz, rompe os ligamentos internos que a prendiam e põe à mostra um pênis. As autoridades locais decidem então que Marie se chamaria Germain e ele vira pajem na corte do Carlos IX.

Cássio Pires propõe uma questão bem concreta para trabalhar com o texto de Montaigne: “*e se isso acontecesse lá em casa?*”, e se Marie virasse Germain nos dias atuais? A dramaturgia criada por Cássio Pires para a Cia Livre - *A Força da Imaginação* - não fala diretamente de travestis e transexuais. A peça retrata um casal brasileiro de classe média integrados no sistema de sexo/gênero hegemônico.

Na cena inicial o personagem Ele está na mesa em um jogo de cartas, enquanto ela remove o esmalte da unha. Através de um professor universitário – a ciência possui, em alguns momentos da peça, função de verdade absoluta - eles entram em contato com o texto de Montaigne em que uma menina no século XVI, devido esforços ao saltar um buraco vira um menino. O casal fica bastante impressionado com a história, porém Ela prefere acreditar que o que o professor contou seja uma mera fábula para manter as meninas dentro do padrão de gênero.

Voltando para casa no dia seguinte, a personagem Ela salta uma poça d’água de chuva – *imensa e suja* – e, assim como em Marie, lhe nasce um pênis entre as pernas. No entanto, diferente de Marie que no século XVI ascende socialmente devido sua nova condição masculina, a personagem Ela da peça analisada se vê totalmente excluída de diversas instituições sociais – perde emprego, família, amigos - devido à sua “transição” sexual, mesmo que indesejada.

A personagem Ela tem como destino o da imensa maioria das pessoas que transgridem o gênero (travestis e transexuais) no nosso país: vão parar na marginalidade social, são fetichizadas sexualmente e a única profissão que resta é a prostituição de seus corpos. O decorrer da peça mostra as consequências que esse novo órgão genital da personagem Ela causa na vida do casal.

} Ei, Cuidado, do outro lado fica um campo minado!

Transexualidade e o sexo como construção social

4 – Primeira Digressão Teórica: Marie, no século XVI, ao lhe nascer um órgão genital masculino, ascende socialmente se transformando em pajem do rei. A personagem Ela, no século XXI, vivenciando o mesmo fenômeno, é marginalizada socialmente. Para entender o motivo de tratamento tão díspar, precisamos considerar que as transições sexuais e de gênero nem sempre foram tratadas da mesma maneira em nossa sociedade ocidental.

Recorri ao Livro *Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud* (2001), do historiador americano Thomas Laqueur, onde ele demonstra como, não apenas o gênero, mas também o sexo é uma construção histórica e social. A ideia de que existe um corpo masculino e um corpo feminino radicalmente diferentes, um oposto incomensurável sobre os corpos do homem e da mulher, só surgirá no século XVIII. O antigo modelo era o de sexo único (isomorfismo) no qual homens e mulheres eram classificados conforme seu grau de perfeição metafísica, seu calor vital. A mulher era tida fisiologicamente como um homem invertido, a vagina era como um pênis para dentro, o útero era o escroto feminino, os ovários eram os testículos e etc.

Thomas Laquer, conta em seu livro, que para o médico Ambroise Paré, contemporâneo de Germain/Marie (século XVI), a diferença entre as mulheres e os homens estava na intensidade do calor corporal: elas não possuíam muito calor, nem capacidade de empurrar para fora o que a frieza de seu temperamento mantém preso no seu interior. Nesse sentido, um médico do século XVI, Como Ambroise Paré, afirmaria que na história de Germain/Marie não havia nada de extraordinário, os órgãos viris apareceram em Marie devido o esforço que ela fez para pular o buraco, e não seria nada demais aceitarem Marie agora como Germain, do sexo masculino (Laquer, 2001. p. 126).

Já na nossa sociedade, as pessoas que desejam pertencer ao gênero oposto do que lhe foi imposto desde o nascimento são vistas como pessoas em disforia/transtorno de gênero, isto é, pessoas que nasceram em “corpos errados”, pessoas transgêneras. Na peça, quando nasce um pênis na personagem Ela, ela vai transitando aos poucos para o gênero masculino. Isso se dá porque nossa sociedade:

“Vincula o comportamento ao sexo, o gênero à genitália, definindo o feminino pela presença da vagina e o masculino pelo pênis, isso remonta ao século XIX quando o sexo passou a conter a verdade última de nós mesmos” (Bento, 2008, citando Foucault. p.17)

A personagem Ela agora poderia ser entendida na nossa sociedade como uma pessoa transexual. Isso devido ao nosso contexto histórico, no qual:

“A transexualidade não é uma experiência identitária a-histórica, ao contrário, revela com toda dor e dramaticidade os limites de uma ordem de gênero que se fundamenta na diferença sexual. Quando se retira o conteúdo histórico dessa experiência, apagam-se as estratégias de poder articuladas para determinar que a verdade última dos sujeitos está no seu sexo. A transexualidade é uma das múltiplas expressões identitárias que emergiram como uma resposta inevitável a um sistema que organiza a vida social fundamentada na produção de sujeitos “normais/anormais” e que localiza a verdade das identidades em estruturas corporais” (Bento, 2008, p.24 e 25)

É devido à diferente representação que se tem dos corpos masculino e feminino em contextos históricos distintos, que os tratamentos que Marie e a personagem Ela receberão, serão diferenciados. Entender o Caso de Marie que virou Germain, é muito mais complexo que simplesmente colocar o rótulo “transexual” na Marie do século XVI, pois como vimos, isso seria uma análise anacrônica.

5 – Teatro Épico e a Questão LGBT - Uma questão formal abordo nesse ensaio é: como falar ou, no caso do teatro, como representar uma vivência que não é a sua? Como retratar uma exploração se você não a sofre no cotidiano? É legítimo retratar a opressão vivida por outras pessoas? Como não retirar o protagonismo delas? Como não estereotipá-las?

A equipe técnica e os atores envolvidos no processo de criação da peça *Maria que Virou Jonas* não se identificam como travestis e nem transexuais. Para resolver esse impasse,

a Cia. Livre se utilizou de recursos épicos, de distanciamento no teatro. Para entendermos o distanciamento, recorro a Bertolt Brecht:

“Distanciar um fato ou caráter é antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade (...) Distanciar é pois historicizar, é representar os personagens como fatos e personagens históricos, isto é, efêmeros. (...) O fato é que o espectador deixa de ver os homens representados no palco como seres absolutamente imutáveis (...) Ele vê que esse homem é como este e como aquele. Porém esse homem podemos imaginá-lo não apenas tal qual é, porém tal como poderia ser, e as circunstâncias também, poderíamos representá-las de maneira diversa. O que se ganhou é que o espectador assume no teatro uma nova atitude. O teatro também o acolhe como grande transformador, aquele que é capaz de intervir nos processos da natureza e nos da sociedade: que não encara mais o mundo apenas como é, mas que se faz senhor dele” (Brecht, 1967, p 137 e 138)

São vários os recursos épicos utilizados na peça. Enumerarei alguns deles:

A- Prólogo, Epílogo e Intermezzos - Para encenar o texto *A Força da Imaginação* de Cássio Pires, a Cia. Livre criou uma nova dramaturgia chamada *Maria que Virou Jonas*, que é constituída por prólogo, epílogo e intermezzos que foram inseridos no texto original. Quem vai povoar esses novos planos são as personagens Neo Maria e Jonas Couto, que são pessoas que transgridem e transitam os gêneros fixos de masculino e feminino imposto na nossa sociedade. Assim existem vários planos de interpretação na peça: São os atores Lúcia Romano e Edgar Castro; Os trans Jonas e Maria; Ele e Ela do Cássio Pires e depois da transformação, Ela-ele e Ele-ela. São quatro camadas que se revelam em função da força da imaginação.

B – Interação com o público: Já na porta do ingresso o público coloca a mão em uma urna de onde tira uma ficha. Se esta for rosa, recebe a informação de que ele nasceu menina e se for verde de que nasceu menino. Quem pegou a ficha rosa é guiado até o camarim de Neo Maria e a verde para o de Jonas Couto. No Camarim as personagens estão em frente ao computador, conversando um com o outro numa vídeo chamada em uma rede social chamada chatroulette.

C - O Camarim –É o espaço de maior liberdade dramaturgica da peça, é onde os atores Lúcia Romano e Edgar Castro, mesmo representando as personagens Neo Maria e Jonas Couto, podem colocar seus pontos de vista sobre as questões abordadas na peça. É o espaço onde os atores/personagens possuem (auto)consciência e refletem sobre a situação encenada. Aqui fica claro a não fusão do ator com a personagem.

D – Teatro no Teatro - A conversa no chat continua. Neo Maria conta para Jonas que trabalhava como prostituta em Guarulhos, mesmo sem gostar, pois se achava um pedaço de carne no meio da rua e foi onde viu várias amigas sendo assassinadas. Está decidida a mudar de vida, quer ser atriz. Jonas Couto convida então, Neo Maria para participar de uma peça de teatro para a qual estão selecionando *gente esquisita, assim como eles*. O cenário se transforma em uma passarela, onde acontece uma

espécie de show televisivo, com microfone e música. Eles perguntam ao público em que parte do corpo estaria a força da imaginação. Surgem respostas como coração, joelho, cérebro. E começam a contar que foram selecionados para o elenco de uma peça, chamada *A Força da Imaginação* de um dramaturgo chamado Cássio Pires. Contam como foi o teste: a história da peça tinha dois personagens. Surgiu a primeira questão: *quem lê quem?* O assistente de direção responde que naturalmente ele ler ele e ela ler ela. Eles indagam: *Quem é ele e quem é ela? O que é natural? Nós dois lemos ele e ela, natural é a chuva e o terremoto não uma ideia ou um fuzil.* Aí decidiram que os dois leriam ambas as personagens e então confessam para o público presente que têm duas peças prontas. Perguntam então para o público se querem que ele faça ele ou ela. O público sempre escolhe que o ator Edgar Castro faça a personagem Ela e Lúcia Romano o personagem Ele. Dado isso, eles decidiram recorrer ao acaso. Ao sorteio. Recorrem a duas cartas de baralho. Quem tirar a dama de copas faz Ela e o valete de paus faz Ele. Chamam alguém do público que sorteia. E quem quer ver a versão inversa da peça que volte depois.

E – Troca de Figurinos na Frente do Público - Neo Maria e Jonas Couto se transformam na personagem Ele e Ela no próprio palco. Os atores trocam de figurino na frente do público. Isso é um recurso anti-ilusionista e que faz com que os atores não se confundam com suas personagens. Quem vai fazer a personagem Ela coloca roupas consideradas femininas e Ele masculinas. Durante a peça inteira percebemos os papéis de gênero bem demarcado nas personagens Ele e Ela. Porém quando a personagem Ela passa pela transformação, as atividades domésticas consideradas femininas são feitas pelo personagem Ele.

F – A Música como Interrupção – A peça é povoada de canções. Porém a música na peça da Cia. Livre não possui um papel de mera ilustração da cena vista. A música funciona como interrupção da cena, causa estranhamento, pausa para reflexão e mudança de ação.

G – Uso da Fábula – A narrativa da peça se dá em forma de fábula, de narrativa fantástica. Este recurso favorece a Cia. Livre, uma vez que conta a história de pessoas que transgridem o gênero, a partir do seu ponto de vista, reconhecendo seu lugar de fala e deixando claro que não estão falando *por* essas pessoas, mas *dessas* pessoas.

H – Demonstração de Processo Histórico – O Espetáculo, ao representar uma história de pessoas que mudam de sexo no século XXI, em comparação com pessoas que mudaram de sexo no século XVI – ensaio de Montaigne – deixa claro que a ideia do que é normal e anormal se transforma de tempos em tempos, que a norma muda. Todas as nossas convicções, opiniões, moralidade, jeito de olhar o mundo, são mediadas pelo contexto histórico-social-político. As coisas nem sempre foram assim e nem sempre podem ser assim, gerando a sensação de que podem ser transformadas. Como diria um velho filósofo alemão: tudo que é sólido se desmancha no ar.

6 – Uma Tese: Esse ensaio sugere algo como uma espécie de *Teatro Épico LGBT* ou *Teatro Épico Queer*. Defendo o que o Teatro Épico é uma das formas mais

apropriadas para se tratar opressões de gênero, raça e orientação sexual no teatro. Isso se dá principalmente por duas vias:

A – Caráter anti-ilusionista e Não Identificação do ator com a Personagem – (*Essa primeira via só é válida no caso de representar a realidade de outrem*) os recursos épicos proporcionam uma liberdade maior de representar a realidade de outro, sem tirar seu protagonismo, ativa mecanismos de reconhecimento do lugar de fala de quem representa.

B – Demonstração de Processo – Como vimos acima, na citação de Bertolt Brecht, o teatro épico está preocupado em historicizar os fenômenos em cena, em demonstrar processos. Com isso demonstra que a realidade não é estática, está em constante transformação. Essa via é ideal para combater as opressões de gênero, classe e orientação sexual, devido ao fato dessas opressões serem construções sociais. Ao demonstrar sua historicidade em cena, demonstra, ao mesmo tempo, que é possível superá-las.

} Eu moro em uma caixa de papelão, em Guarulhos!

Situação das travestis e transexuais no Brasil

7 – Segunda Digressão Teórica: Já vimos que a transição de gênero de Marie e a personagem Ela são tratadas diferentemente por questões de cunho históricas. Mas por que a personagem Ela é marginalizada na nossa sociedade? O Filósofo Francês Michel Foucault pode nos ajudar a entender esse fenômeno. Cito um trecho do seu livro *História da Sexualidade* (1999):

“[a partir do século XVIII] A colocação do sexo em discurso não estaria ordenada no sentido de afastar da realidade as formas de sexualidade insubmissas à economia estrita da reprodução (dizer não às atividades infecundas, banir os prazeres paralelos, reduzir ou excluir as práticas que não têm como finalidade a geração? (...) os moralistas e os médicos trouxeram à baila de todo o vocabulário enfático da abominação: isso não equivaleria a buscar meios de reabsorver em proveito de uma sexualidade centrada na genitalidade tantos prazeres sem fruto? Toda essa atenção loquaz com que nos alvoroçamos em torno da sexualidade, há dois ou três séculos, não estaria ordenada e função de uma preocupação elementar: assegurar o povoamento, reproduzir a força de trabalho, reproduzir a forma das relações sociais; em suma, proporcionar uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora?” (Foucault, 1999, p 43 e 44)

A personagem Ela estava infringindo a norma do sistema sexo/gênero. E quem foge à norma é excluído, é considerado aberração, não-humano. Por isso, nossa personagem Ela, além de ser excluída de todos meios sociais é empurrada para prostituição como único meio que tem de sobrevivência. Infelizmente a trajetória da personagem é a realidade da maioria das travestis e transexuais no nosso país.

No Brasil, as travestis e transexuais estão entre um dos grupos mais expostos aos diversos tipos de violência física e psicológica. Enfrentam uma exclusão social, econômica e cultural das principais formas de reprodutibilidade da vida contemporânea em nossa sociedade, entre elas a família, escola e trabalho. “A grande maioria das travestis é proveniente das classes populares e média baixa” (Pelúcio, 2006, p. 94). Suas origens são muito pobres e “muitas continuam pobres por toda a vida, levando uma existência miserável, morrendo antes dos 35 anos em virtude da violência, do uso de drogas, de problemas de saúde relacionados às aplicações de silicone [...]” (Kulick, 2008, p. 24). É possível sugerir que entre as travestis há “predominância de negros e pardos, indicativo de seu pertencimento aos extratos mais pobres da sociedade brasileira [...]” (Carrara; Vianna, 2006, p. 235). Muitas travestis são expulsas de casa por suas famílias, ou fogem devido à violência doméstica, muitas vezes com idade de apenas 14, 15 anos. Entre outras causas de sua marginalização social estão o preconceito na escola, violência transfóbica física e simbólica nas mais variadas situações e contextos, nome social não respeitado pelas instituições, proibição de uso do banheiro feminino, e violência no banheiro masculino. Diante desse quadro, portanto, não é de se admirar que o índice de evasão do ambiente escolar por parte das travestis seja imenso. Segundo a ANTRA (Associação Nacional de Travestis) 90% das travestis se encontram na prostituição, o que se deve muito ao fato de não conseguirem emprego no mercado formal. Sofrem um grande preconceito no ambiente do trabalho. A maioria é impossibilitada de assinar a carteira, frequentemente barradas na entrevista não por suas qualificações, mas pela discriminação. As poucas que conseguem sofrem muita violência, assédio, não respeito do nome social, entre outras violações. Assim, não sobram muitas opções além da rua. O mais chocante na situação das travestis é o que algumas autoras chamam de “transfeminicídio” (Berenice Bento, 2014) outras de “Genocídio Travesti” (Jaqueline Gomes de Jesus, 2013), ou seja, a execução de travestis. A TransGender Europe – TGEU, Organização Não-Governamental (ONG) com sede em Viena, na Áustria, indica, a partir de notícias coletadas ao redor do mundo, um total de 816 assassinatos de pessoas transgênero em 55 países, entre primeiro de janeiro de 2008 e 31 de dezembro de 2011. Desses 816 homicídios, a maioria absoluta ocorreu na região da América Latina (643 – 78,80% do total), com expressiva participação brasileira, que conta com 325 assassinatos no período de 3 anos pesquisado, seguida da Ásia, com 59 (cinquenta e nove).

No Prólogo, Epílogo e Intermezzos, as personagens de Neo Maria e Jonas Couto denunciam constantemente essa violência vivida pelas travestis e transexuais no Brasil, a quem chamam de irmãos e irmãs.

8 – Performatividade dos Atores em Cena

“O teatro, não ‘tem gênero’, mas ‘faz gênero’, compartilhando com a sociedade as categorias de sexo, já tornadas em *performances* ‘de gênero’, e auxiliando em seu reconhecimento e legitimação” (Romano, 2009, p. 77)

Na peça, os atores Edgar Castro e Lúcia Romano, realizam vários jogos cênicos

brincando com a identidade de gênero. O “travestismo” na peça é um questionamento das instituições de poder e demonstram as flutuações de identidade em cena. Aqui a peça dialoga bastante com a filósofa estadunidense Judith Butler, em seu livro *Problemas de Gênero* (2003) onde ela descreve algumas:

“Estratégias para descaracterizar e dar novo significado às categorias corporais. [no decorrer do livro] descrevo e proponho uma série de práticas parodísticas baseadas numa teoria performativa de atos de gênero que rompem as categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, ocasionando sua re-significação subversiva e sua proliferação além da estrutura binária” (Butler, 2003, p 11)

Dialogando com a filósofa, a atriz da peça Lúcia Romano, em sua tese de Doutorado *De Quem é Esse Corpo? – A performatividade do Feminino no Teatro Contemporâneo* (2009) irá debater a importância da “travestilidade” no teatro.

“No caso do teatro feminista, o travestismo alcança uma potência de questionamento que ultrapassa a autogozoção, construindo uma citação paródica que possibilita à plateia o reconhecimento dos ‘vagos’, das ‘dissonâncias’ entre a *performance* das posições de gênero e sua recepção pelo público. A cena evidencia as ‘fabulações sociais’ sobre as diferenças entre os sexos, em que imperam a hierarquia sexual e as ideologias” (Romano, 2009, p. 327)

A meu ver, a peça *Maria que Virou Jonas* da Cia Livre alcança esse lugar indicado pela autora.

9 – Terceira e Última Digressão Teórica: Do Asfalto de Volta para o Mato, O Caso dos Ameríndios Guayaki – Em sociedades distintas da nossa, como a dos ameríndios Guayaki – habitantes de zonas paraguaias -, a relação que se constituiu com as pessoas que transitam de gênero é distinta da nossa. O antropólogo francês, Pierre Clastres em seu livro *A Sociedade Contra o Estado* (1978), possui um ensaio chamado *O Arco e o Cesto*, em que ele descreve uma oposição muito nítida que organiza a vida dos Guayaki. A forte divisão sexual das tarefas entre os homens e mulheres, isso constitui dois campos sociais separados, mas complementares. Diferentes de outras tribos indígenas, os Guayaki não conhecem forma alguma de trabalho em que participem homens e mulheres. Entre os Guayaki os homens caçam com o arco e as mulheres carregam os alimentos com o cesto. A mulher não podia tocar no arco e nem o homem no cesto, se isso acontecesse atrairia o *Pané*, azar na caça. O autor descreve então o caso do indígena KREMBÉGI: ele não desenvolveu atributos para caçar com o arco, então carregava alimentos no seu cesto. Vivia como as mulheres, adotou seus comportamentos e atitudes, mantia os cabelos longos, sabia tecer, fazia colares, era artesão de seu próprio cesto. Sua condição se tornou oficial, socialmente reconhecida. Para os Guyaki ele era um *krypi-meno* (ânus-fazer amor). Não era caçado e nem despertava nenhuma atenção especial, de tempos em tempos, certos caçadores faziam dele seu parceiro sexual. Ele estava tranquilo, sereno com seu papel de homem tornado mulher. Assim como as mulheres também carregava o seu cesto na testa. Ele assumiu até as últimas consequências sua condição de “homem-não caçador”, tornando-se mulher.

Os Guaiaki aceitou sua condição de mulher integrando-o ao grupo. Krembégi não foi excluído e nem marginalizado. Tornou-se membro oficial da tribo Guaiaki.

} Nós nunca voltaremos a ser aquilo que fomos

10 - Considero que a Cia. Livre, através da peça *Maria que virou Jonas ou a Força da Imaginação*, contribui para desmistificar a ideia de que o gênero e o sexo são imutáveis, naturais, e ao demonstrar em cena sua construção social e histórica, demonstra também que o atual sistema sexo-gênero hegemônico, excludente, é passível de transformação.

Para finalizar, uma derradeira questão: na última cena do texto *A Força da Imaginação* de Cássio Pires, depois de o personagem Ele ter aceito – porém com muitas ressalvas - a nova condição morfológica da personagem Ela-Ele, a personagem Ele também passa por uma transformação e se transforma em Ele-Ela. Nasceram-lhe seios e a personagem agora utiliza vestido. É travado um diálogo após sua transformação:

Ele: Nasceram seios [em mim]. São reais! É tudo absolutamente real. Tudo estava aqui o tempo todo. Bastava deixar que as coisas acontecessem. Nós precisamos retomar a ordem. Você meu amor, aos poucos receberá as vantagens dessa readequação. Essa convicção agora, me domina por inteiro, por inteira. Nós voltamos agora a ser o que éramos. Um homem e uma mulher.

Ela: Você não está dizendo nada com nada...

Ele: Nós nunca fomos melhores do que nós mesmos.

Ela: Nós nunca voltaremos a ser aquilo que fomos.

A pulga que pula atrás da orelha é se, com o fato de a personagem Ele ter agora uma condição feminina e a personagem Ela uma condição masculina, a dramaturgia não estaria indicando uma volta a heteronormatividade? A personagem Ele que já havia se transformado, ao topar ter relações sexuais com a personagem Ela-Ele, escolhe ter um outro tipo de relação física com seu prazer, consigo mesmo, com sua identidade. Ele havia transgredido algo, mas acaba voltando à norma.

Poderíamos acusar a peça de reafirmar a norma de sexo/gênero hegemônica na nossa sociedade. No entanto, minha hipótese é que a peça, conscientemente, deixa esse impasse aberto para provocar a reflexão do público. A última palavra deve ser dos próprios espectadores sobre tudo o que viu e ouviu. A Cia Livre consegue fazer com que a peça *Maria que virou Jonas* seja uma grande provocação para refletirmos sobre aquilo que acreditamos que somos e pensarmos sobre nossa relação com os outros.

BIBLIOGRAFIA

BENTO, Berenice Alves de Melo. *O que é Transexualidade*. São Paulo: Brasiliense, 2008

_____. *Brasil, País do Transfeminicídio*, Centro Latinoamericano em Sexualidade e Direitos Humanos, 2014

BRECHT, Bertolt. *O Teatro Experimental* in Teatro Dialético. Editora Civilização, 1967.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização. Brasileira, 2003. 236 p.

CARRARA, Sérgio Luis; VIANNA, Adriana Resende Barreto “*Tá lá o corpo estendido no chão...*”: a violência letal contra travestis no município do Rio de Janeiro. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 233-249, ago./dez. 2006.

CLASTRES, Pierre. *A Sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*; tradução de Thoo Santiago. Rio de Janeiro, F. Alves, 1978

COLEÇÃO NÓZ – Caderno Livre (Vol. 4). *Maria que Virou Jonas , ou a Força da Imaginação*. Editoria e Organização Lúcia Romano. 2015

DE JESUS, Jaqueline Gomes. *Transfobia e crimes de ódio: Assassinatos de pessoas transgênero como genocídio*. In: MARANHÃO Fº, Eduardo Meinberg de Albuquerque (org.). Dossiê (In) visibilidade trans. *História Agora*, São Paulo, edição especial, v.1, n. 14, 2013 (no prelo).

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Tradução de Raquel Ramallete. 20. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999

KULICK, Don. *Travesti : prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.

LAQUEUR, Thomas W. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001,

PELÚCIO, Larissa. *Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids*. São Paulo: Annablume, 2006.

ROMANO, Lúcia R. V. *De quem é esse corpo? A performatividade do feminino no teatro contemporâneo*. Tese (Doutorado). São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

Verbetes sobre a Cia Livre da Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo453078/cia-livre> > Acesso 14 de julho de 2015.