CLEISE FURTADO MENDES

Travestimentos: o que está em jogo

A troca de identidade — situação em que uma personagem, voluntária ou involuntariamente, toma o lugar de outra — tem sido durante séculos um dos dispositivos de ação mais férteis para a dramaturgia. Em geral, tende-se a associar a troca de identidade com o tratamento cômico, por sua função como detonador de erros em série, criando ordens paralelas de acontecimentos e inversões de pontos de vista que facilmente geram o *quiproquó*, a cena típica em que todos falam e ninguém se entende. Mas podem igualmente nos vir à mente inúmeras “tragédias de engano”, linhagem tanto quanto antiga, não fosse Édipo o primeiro modelo de uma trágica troca de identidade.

Ampla e variada é a galeria de enganos forjados sobre “quem é quem” no drama, e nem sempre se necessita do recurso mais óbvio ao figurino e a outros elementos de caracterização. Muitas vezes bastam os desejos e temores das personagens para investir alguém de atributos falsos, como em *O Inspetor Geral*, de Gogol. Em Pirandello, toda uma obra se constrói a partir do jogo das identidades provisórias, cambiantes, de seres à procura da verdade intangível de seu próprio rosto. Ao indagar a consistência desse “um” que imagina ser, a personagem pirandelliana descobre que é apenas um portador de máscaras, um comediante que exhibe tantas faces quantas são as relações que mantém com outros comediantes que o vêem e julgam, enquanto fazem uso de suas próprias máscaras; e para essa farsa cotidiana nem é necessária a mudança de trajes, bastando o descompasso entre a máscara pública e a face no espelho.

Dentre as muitas formas pelas quais um dramaturgo pode engendrar confusões de identidade, uma se destaca por suas repercussões

simbólicas: o travestimento. Esse caso particular do *disfarce*, que explora o transviamento de signos do masculino e do feminino, é uma peça de resistência na história de sucessos da comédia ocidental, de Aristófanes até *A Bofetada*.⁶⁰ No entanto, como qualquer troca de identidade, o travestimento por si mesmo não traz garantias de comicidade. Na dramaturgia cinematográfica, há vários exemplos de situações em que o travestimento não está a serviço de efeitos cômicos, sendo antes o núcleo detonador de consequências trágicas, em filmes como *Traídos pelo Desejo* (Neil Jordan, 1992), *M. Butterfly* (David Cronenberg, 1993) ou *Meninos Não Choram* (Kimberly Pierce, 1999).

No teatro, a exploração inusitada das possibilidades perturbadoras do travestimento, como parte de um jogo arriscado que força os limites do ritual cênico, encontrou sua forma mais radical em Jean Genet. Não satisfeito em escrever peças nas quais as coisas não são o que parecem à primeira vista, e ainda menos à última, em que véus cada vez mais finos de realidade são sucessivamente rasgados diante do público, como em *As Criadas* (*Les Bonnes*, 1947), *O Balcão* (*Le Balcon*, 1956), *Os Negros* (*Les Nègres*, 1958), Genet pretendeu levar ao paroxismo a experiência da simulação e da impostura ao utilizar de forma bizarra os signos da atuação e da caracterização. Para a encenação de sua primeira peça, *As Criadas*, em 1947, Genet especificou que as três personagens femininas deveriam ser interpretadas por homens.⁶¹ Além disso, para resguardar-se do fato de que os atores pudessem atuar tão bem que viessem a anular ou neutralizar o *disfarce*, retirando assim seu poder de estranhamento, o dramaturgo pedia ainda que ao longo da representação fossem exibidos cartazes lembrando ao público que as “atrizes” eram homens!

⁶⁰ Espetáculo da Companhia Baiana de Patifaria, sob a direção de Fernando Guerreiro, no qual cinco atores interpretam várias personagens femininas e que se manteve em cartaz por décadas, em Salvador e outras capitais brasileiras, com extraordinário sucesso de público.

⁶¹ A indicação de Genet não foi seguida pelo diretor Louis Jouvet, que utilizou atrizes em sua produção. Ver, (WELLWARTH, 1971, p. 128).

O travestimento, nesse caso, foge ao seu uso clássico, e isso se evidencia quando comparamos estas especificações com as que o dramaturgo fará, onze anos depois, para a montagem de *Os Negros*. Genet enfatiza que sua peça foi escrita para atores negros diante de platéias brancas; mas embora o autor proibisse a encenação do texto por atores brancos, nos locais onde não fosse possível encontrar um único espectador branco, a questão seria resolvida distribuindo-se máscaras brancas para espectadores negros; e caso as máscaras fossem recusadas, até mesmo um manequim — branco — poderia ser usado. (WELLWARTH, 1971, p. 140) Compreende-se então, retrospectivamente, que para Genet o travestimento também é parte de um processo de *desrealização*: importa, sobretudo o deslizamento das marcas — masculino/feminino, branco/negro — a transversão cerimonial de sinais e com eles de hábitos e valores, o deslocamento ritualístico de imagens só possível no campo da encenação, assumida como tal, e que se realiza na cumplicidade entre palco e platéia, num perverso jogo de espelhos.

No entanto, mesmo quando se pensa nos usos mais clássicos do travestimento, é possível encontrar, ao lado de um sem-número de clichês e repetições, modos curiosos de reinventá-lo. Tomemos o caso do travestimento feminino. Visto que na época de Shakespeare as mulheres eram proibidas de subir ao palco, sendo os papéis femininos interpretados por homens, o dramaturgo dribla essa limitação social de modo engenhoso, como se piscasse o olho para o espectador, convidando-o não a esquecer a diferença, ou “suspender sua descrença”, mas a admirar-lhe a mestria em manipular os dados que rolam incessantemente em cena, no vai e vem entre ilusão e distanciamento. Ao invés de negar o artifício, trata-se de multiplicar as máscaras. Shakespeare utiliza o travestimento das personagens femininas como um dispositivo para essa multiplicação, montando jogo sobre jogo e fazendo operarem juntas a realidade física da atuação

e a realidade imaginária da fábula. Logo nas primeiras cenas, uma jovem decide disfarçar-se como homem, e a revelação do disfarce ocorre apenas no último ato, valendo essa “transformação” como um poderoso “efeito especial” da cena elisabetana. Assim, o espectador tem diante dele, durante quase toda a encenação, um jovem ator que interpreta uma mulher que finge ser um rapaz. (Imagino que as indicações de Jean Genet a seus diretores tenham buscado emular esse espetáculo de prestidigitação, essa dança de máscaras, embora com objetivos bem diversos, e nem um pouco romanescos.)

O recurso ao travestimento ocorre em sete das doze comédias de Shakespeare.⁶² Em cinco delas, nada menos que sete mulheres adotam trajes masculinos, e as motivações iniciais são nuances de um tópico romanescos já antigo no século XVI, que percorre os enredos rocambolosos das histórias de cavalaria: a proteção da mulher. Uma jovem lança mão do disfarce masculino em geral após um infortúnio que causa a perda ou ausência do pai e dos irmãos. Assim, em *Noite de Reis*, a primeira ideia que ocorre a Violeta, vendendo-se lançada ao litoral de um país estranho, após o naufrágio em que julga ter perecido seu irmão gêmeo, é travestir-se de pajem e procurar trabalho; o disfarce é parte de uma estratégia para “manter-se oculta ao mundo” até que encontre o momento seguro para revelar a sua identidade.

Na comédia shakespeariana, só raríssimas vezes o travestimento ocorre numa cena secundária, de mero alívio cômico, à margem da ação, como na mascarada final de *As Alegres Comadres de Windsor* e no prólogo-moldura (pois serve de “encaixe” irônico da peça principal) de *A Megera Domada*. O procedimento dominante é que o travestimento esteja no núcleo da intriga, como peça decisiva da

⁶² Mas o dispositivo geral da troca de identidade é uma constante nesse universo cômico-romanescos: nas outras cinco comédias, a substituição ocorre entre pessoas do mesmo sexo, seja por meio do disfarce voluntário (Muito Barulho Por Nada, Trabalhos de Amor Perdidos, Medida por Medida), seja pela semelhança natural (os dois pares de gêmeos em A Comédia dos Erros); considerem-se ainda as trocas induzidas pela magia, em *Sonho de Uma Noite de Verão*.

complicação e do desenlace. A jovem travestida envolve-se em situações que exigem o cumprimento de tarefas não só em princípio superiores às suas forças, mas às de todas as demais personagens masculinas. O exemplo máximo é Pórcia, em *O Mercador de Veneza*: sob o disfarce de um juiz e utilizando um habilidoso estratagema jurídico, ela salva a vida de Antônio das garras de Shylock.

Dentre todas, destaca-se a singularidade de Rosalinda, em *Como Você Gosta*, com razão considerada a mais fascinante figura feminina da comédia shakespeariana. Expulsa da corte por um tio usurpador — que acusara seu pai de traição, apoderando-se de seu título e terras — sua motivação inicial para o travestimento é a previsível necessidade de proteção da virgindade. “Ai, que perigo para nós, que somos donzelas, viajar para distância tão longe! A beleza provoca mais depressa os ladrões do que o ouro!” — diz ela à prima que a acompanha na fuga para a floresta de Ardenas (Ato I, cena 3). Mas este será o único “gemido de donzela” a ser emitido por Rosalinda. A partir daí, tudo é festa. Sua segunda ideia após a do disfarce é sugerir à prima “roubar” o bufão da corte e levá-lo como “distração para nossa viagem”. Uma vez protegida pela aparência masculina, o que faz a heroína? Realiza alguma proeza romanesca, decide impasses mortais, luta por seu amor, repara injustiças? Não. Ela única e exclusivamente *se diverte*. Ela se diverte como nunca poderia fazê-lo na condição de virgem e nobre, na condição de mulher “séria” dentro daquele quadro de referências culturais. E o principal alvo de suas brincadeiras é justamente seu amado e amante Orlando.⁶³ Ela zomba dos péssimos versos que o apaixonado comete e distribui pela floresta, e acusa-o de “maltratar nossas pobres árvores, gravando no tronco o nome de Rosalinda”, pendurando “odes nos espinheiros e elegias nas sarças; todas, por minha fé, deificando o nome de

⁶³ “Vou falar com ele como se fosse um lacaio impertinente e, aproveitando-me dos trajes que estou vestindo, vou representar o papel de patife com ele”. Como Você Gosta. Ato III, Cena 2. (SHAKESPEARE, 1988, p. 535).

Rosalinda” (Ato III, cena 2). O ponto mais alto do amor transformado em *game*, em dança de máscaras, é quando a jovem travestida propõe-se a curar o amado da “febre intermitente do amor”: ele deverá cortejar o pastor Ganimedes (nova identidade da jovem travessa) como se fora a “sua” Rosalinda. Ela prolongará esse jogo, por puro prazer, enquanto puder gozar da liberdade conquistada com seu disfarce. (O único cuidado é o de não “profanar” o traje masculino com lágrimas e outros sinais de fraqueza, pois “gibão e calças devem dar às saias exemplo de valor”.) No mais, todas as ousadias e “loucuras” são permitidas à donzela travestida, até mesmo trocadilhos pornográficos com o bufão Touchstone.

No entanto, como esse tipo de comédia exige uma dupla intriga — de modo a conciliar o enredo amoroso e a linha farsesca — tais heroínas travestidas são antes de tudo protagonistas de uma trama romanesca. Não lhes compete sustentar o veio da comicidade; para isso lá estão os bufões, oficiais ou não, e toda uma galeria de criados. O travestimento não tem a função de torná-las ridículas, nem mesmo risíveis, no sentido estrito de objeto do riso, aquilo *do qual* se ri. Ao contrário, elas são ironistas, produtoras de chistes, de jogos de palavras que manipulam vários graus de informação, surgidos da situação ambígua em que se encontram, em que escolheram se encontrar; as falas de duplo sentido são dirigidas sobretudo ao espectador, pois só ele (ou raramente uma amiga fiel que acompanha a jovem disfarçada) está informado do embuste. É na cumplicidade com o espectador que ganham sentido as frases aparentemente loucas de Rosalinda, ditas à pastora Febe: “Eu me casarei convosco, se algum dia me casar com uma mulher, e, amanhã, eu me casarei”, e a Orlando: “Eu te satisfarei, se algum dia satisfizer um homem, e, amanhã, tu te casarás” (Ato V, cena 2).

Nesse universo romanesco, com cenário bucólico ideal, o travestimento não tem qualquer função de rebaixamento cômico. É antes uma fantasia de evasão, o sonho de libertar-se das cadeias que

limitam o comportamento feminino. A jovem, que no princípio da trama está destituída da rede de proteção familiar, ganha poder social através do disfarce, burlando a rigidez das regras, e podendo revelar-se, por um momento, terrivelmente sagaz, inteligente, espirituosa, maluca, inquieta, ambígua. O travestismo de Rosalinda e outras virgens andróginas das comédias de Shakespeare tem uma qualidade apolínea, iluminadora, redentora. As cenas de mais forte teor cômico-desestabilizador surgem quando a brincadeira do disfarce funciona como atrativo sexual e o jogo aproxima-se perigosamente de desdobramentos proibidos: a Condessa Olívia declara-se ao constrangido “Cesário” que, para defender-se das investidas, usa estranhos juramentos de “não ser quem é”. Mas o travesti renascentista reconduz seu iludido admirador à razão e à integração social. O surgimento providencial de um irmão gêmeo (em *Noite de Reis*) ou um astucioso jogo de palavras (Rosalinda enganando e desenganando a pastora Febe, que se apaixona pelo falso pastor Ganimedes) desvia os impulsos homoeróticos para o final feliz de um casamento padrão.

Já a linha do travestimento masculino em que se inscreve, por exemplo, o espetáculo *A Bofetada*, aproximando-se do besteiro e da chanchada, busca seus efeitos em outras fontes cômicas. Por mais distante que possa parecer, existe aí uma relação com a herança do travestimento ritual e devorador, marcadamente dionisíaco, que não obedece a comedimentos éticos ou intuitos racionais. Ou se trata de *degradação* da personagem, que sob a torção grotesca de um feminino estereotipado se expõe como objeto de riso, ou, no polo oposto, corresponde a um movimento de *ascese* religiosa, a busca do Andrógino mítico ou de união com a divindade. Nas duas direções, há um deslocamento ritualístico, uma transmutação dos modelos sexuais que a comédia do tipo romanesco, acima citada, apenas pode roçar e entrever timidamente. Essa vontade de totalização (que é também dissolução) andrógina e dionisíaca do homem que se enfeita com

adornos femininos é motivo constante no culto dos heróis gregos (Hércules escravizado pela amazona Onfale é obrigado a travestir-se) e sobrevive palidamente nas mascaradas do nosso Carnaval. Embora eu fale de dois polos, quando essa vertigem se torna espetáculo e catarse, não há como precisar em que ponto exato ocorre o deslizamento entre a chanchada e o ritual, entre o deboche e a ascese.

É curioso que possamos encontrar essas formas do travestimento masculino justamente em duas cenas de uma das mais — literalmente — *dilacerantes* tragédias gregas: *As Bacantes*, de Eurípedes. Um dos polos da tragédia é exatamente Dioniso, o deus cujo culto, vindo da Ásia, começa a estabelecer-se em Tebas, cidade onde nasceu, filho de Zeus e da mortal Sêmele, e da qual fora expulso pela fúria de Hera — a eterna esposa ciumenta. Para castigar as mulheres tebanas que negaram sua filiação divina, Dioniso enlouquece-as, ou seja, *converte-as ao seu culto*, como celebrantes dos ritos báquicos. Na extremidade oposta do conflito está Penteu, rei de Tebas, que proibiu o culto dionisíaco, por considerá-lo estrangeiro e nocivo às leis da cidade. Entre as mulheres contaminadas pelo delírio dionisíaco está a própria mãe de Penteu, Agave.

Logo no primeiro episódio entram em cena Tirésias e Cadmo, avô de Penteu, *travestidos de bacantes* e decididos a subir as montanhas, dançando, aos gritos de “evoé!”, para prestar homenagens ao novo deus. Os dois velhos estão sobretudo *felizes*, inebriados em sua condição de celebrantes, sob as vestes báquicas, a cabeça coroadada de hera e portando o tirso florido; o fato de se *entregarem* a essa orgia desconhecida é vivido como experiência de rejuvenescimento. “Como é bom, sendo idoso, a idade esquecer!” — diz Cadmo. E Tirésias: “Sentem o mesmo que eu sinto? Sou jovem, como tu: aos coros me vou juntar” (EURÍPEDES, 1976a, p. 82). O novo deus do vinho e do delírio orgiástico exige o culto de jovens e velhos, “sem diferença nem limites”. Para ambos, juntar-se alegremente ao cortejo feminino das mênades é parte do ritual místico de união com a “mãe

suprema”, Cibele, personificação da natureza primeva, já evocada e reverenciada pelo Coro antes de sua entrada em cena.

Penteu, ao surpreender os dois velhos travestidos, é tomado de fúria, chamando-os insensatos, ridículos, ameaçando punir Tirésias e ordenando a Cadmo: “Vai-te para outro lugar fazer de bacante! Não me infectes com tua loucura!” E é isso precisamente que irá acontecer. Penteu será *infectado* pela paixão que tentou reprimir. E isso acontecerá por meio de outra cena de travestimento, em tudo oposta ao alegre ritual dos dois anciãos. Dioniso, disfarçado de mortal, vem advertir Penteu das consequências de rebelar-se contra o novo culto. Penteu manda acorrentá-lo; mas Dionísio, claro, não apenas se liberta como faz desabar o palácio. Enquanto isso, as bacantes realizam prodígios, para o bem e para o mal; fazem brotar do chão vinho, mel e leite, mas ao se verem ameaçadas por alguns pastores, elas atacam o rebanho, despedaçando os animais, e prosseguem numa trajetória sangrenta, destruindo casas e massacrando os habitantes. Ao ouvir esse terrível relato, Penteu decide enviar seu exército contra as bacantes.

Mas Dionísio seduz Penteu e o convence a vestir-se de mulher para que possa, sem risco, espionar a orgia das bacantes, da qual só participam mulheres. Quando Dioniso ajusta as vestes femininas de Penteu, que se mostra vaidoso e alegre por estar parecido com a mãe, estamos diante de uma cena cômica, e isso não torna menos terrível o destino do rei. Ao contrário, trata-se do cômico exibindo sua face mais perversa. É a tragédia apolínea sendo invadida pelo “riso demoníaco” — como diria Baudelaire — de Dioniso. É o recurso do aviltamento e da degradação usados não para mera exposição social da personagem ao ridículo, mas para sua total destruição. Total, pois caso se tratasse apenas da morte, da destruição física de Penteu, não precisaria usar Dionísio de um ardil tão ao gosto de um *vaudeville*. De outro modo, por que Dionísio, após dar um verdadeiro espetáculo de seus dotes divinos, com direito a efeitos especiais

de incêndio do palácio e mágica libertação das correntes, precisou usar de astúcia levando Penteu a travestir-se? Por que Dionísio, o deus terrível que tem o poder de tirar a razão, precisou usar um expediente que melhor conviria a Ulisses, o malandro ardiso, protótipo do herói cômico?

Porque trata-se de fazer com que Penteu saboreie e se deixe envenenar pela própria paixão que buscou reprimir — a paixão dionisíaca, que implica dissolução e transmutação, e da qual o travestimento é um dos signos. É por tentar negá-la que Penteu será despedaçado pelas bacantes, tendo a cabeça arrancada pela própria mãe, Agave, transtornada pelo delírio báquico. Ao tentar opor-se ao culto bárbaro, licencioso e sexualmente ambíguo que invade Tebas, defendendo sua razão e virilidade, Penteu tem tudo de um “soldado fanfarrão”, mas pagará o preço do sacrilégio em registro trágico. Rouanet, em sua emocionante interpretação desta peça, vê em Penteu e Tirésias os representantes de dois tipos de razão — a “razão louca” e a “razão sábia”. Penteu, com sua razão louca, arrogante, mantém com a paixão uma relação suicida: ao tentar reprimi-la, *acorrentá-la*, arrisca-se a ser por ela consumido, devorado. A razão sábia de Tirésias reconhece a paixão, não a reprime nem exalta, mas usa sua força como vetor de libertação; alimenta-se dela para vencer a escuridão e o medo. (ROUANET, 1989, p. 441) Quando Penteu acusa Tirésias, travestido de bacante, de estar “fora da razão”, Tirésias retruca, qualificando de louca a própria razão de Penteu. Ao aceitar o convite sedutor — vestir-se de mulher e espionar a própria mãe em sua orgia — Penteu é afogado pela paixão recalcada que retorna, desmedida, insana, e seu travestimento é ao mesmo tempo trapaça ridícula e sacrifício sangrento, imolação, castração ritual.

Nesses poucos exemplos creio que se pode perceber as implicações do travestimento no processo catártico em geral e seu papel no jogo complexo dos efeitos trágicos e cômicos. Sendo bem mais que mera técnica de disfarce ou recurso dramatúrgico e teatral para excitar o

riso, esse transviamento de signos põe em movimento todo um repertório de símbolos e representações do masculino e feminino associados a um dado contexto de recepção. Quando se consideram os pactos que presidem à entrada do espectador no jogo cênico, o travestimento é antes de tudo *investimento* num amplo dispositivo de imagens, conceitos, desejos e fobias que excitam e disparam um arsenal de sentidos e valores, forçando o contracenar de velhas e novas hierarquias.

REFERÊNCIAS

- EURÍPEDES. *As Bacantes*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
_____. *Medéia*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
GENET, J. *As criadas*. [S. l.:s.n.], 1947. Peça teatral.
SHAKESPEARE, W. *Obra completa: comédias/ Peças finais*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. v. 2.
ROUANET, S. P. Razão e paixão. In: CARDOSO, S. et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
WELLWARTH, George. *The theater of protest and paradox*. New York University Press, 1971.