



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 14, v. 2

nov.2020-abr.2021

p. 103-121

Repetições e rupturas entre as ruas e a cena: um estudo de caso sobre a performatividade de gênero para o espetáculo Sofia-35

*(Repetitions and breaks between the streets and the scene:
a case study on gender performance for the show Sofia-35)*

*(Repeticiones y descansos entre la calle y el escena:
un caso de estudio sobre la performatividad de género para el espectáculo Sofia-35)*

Cleilson Queiroz Lopes¹

RESUMO: Este artigo busca perceber como os atos performativos se articulam na crítica de John Langshaw Austin sobre a linguagem. Analiso como esta teoria vem se modificando a partir do pensamento de Jacques Derrida, considerando como ambos, em suas convergências e divergências, foram imprescindíveis para a teorização de Judith Butler sobre a performatividade do gênero. Examinei, a partir da pesquisa-ação, como a arte, o teatro e a performance servem cada vez mais para as analogias, contrapontos e articulações da performatividade na ação da humanidade, na literatura e na representação cotidiana. Por fim, relaciono de que maneira a performatividade está presente na concepção dramaturgical do espetáculo Sofia-35. Constatado que a repetição é uma forma de sustentar alguns tipos de opressão, mas também de redirecionar o peso do passado; que a identidade é um instrumento de regime regulatório; que a heterossexualidade compulsória como original desarticula os direitos da comunidade LGBTIQ, ferindo-nos incansavelmente, e que o espetáculo Sofia-35 é um projeto em que a estética autobiográfica ajuda a questionar repetições, padrões, experiências reconfiguradas para a cena e a possibilidade de uma escrita performativa, plural, que cria novos significantes e possibilidades narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: Performatividade. Teatro. Dramaturgia. Autobiografia.

Abstract: This article seeks to understand how performative acts are articulated in John Langshaw Austin's critique of language. It analyzes how this theory has been modified based on the thinking of Jacques Derrida, considering how both, in their convergences and divergences, were essential for Judith Butler's theorizing about the performativity of the genre. Based on action research, this article analyzes how art, theater, and performance increasingly serve the analogies, counterpoints and articulations of performativity in the action of humankind, literature, and everyday representation. Finally, the study shows how performativity is present in the dramaturgical conception of the Sofia-35 spectacle. In conclusion, repetition is not only a way of sustaining some types of oppression, but also of redirecting the weight of the past; that identity is an instrument of regulatory regime; that compulsory heterosexuality as the original disarticulates the

1 Professor de artes, ator, dramaturgo e diretor de teatro. Artista-pesquisador da Companhia Ortaet de Teatro da cidade de Iguatu-Ce. Doutorando em Teatro pelo Programa de Pós-graduação em Teatro - PPGT da Universidade do estado de Santa Catarina – UDESC. E-mail: cleilson-lobes@hotmail.com.



Artigo licenciado sob forma de uma licença Creative Commons [Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)

Recebido em 23/01/2019

Aceito em 02/10/2019

rights of the LGBTIQ community, hurting us tirelessly, and that the Sofia-35 show is a project, in which autobiographical aesthetics helps to question repetitions, patterns, reconfigured experiences for the scene, and the possibility of performative writing, plural, which creates new signifiers and narrative possibilities.

Keywords: Performativity. Theater. Dramaturgy. Autobiography.

Resumen: Este artículo busca comprender cómo los actos performativos se articulan en la crítica de John Langshaw Austin sobre el lenguaje. Se analiza cómo esa teoría viene modificándose a partir del pensamiento de Jacques Derrida, considerando que ambos, en sus convergencias y divergencias, fueron imprescindibles para la teorización de Judith Butler sobre la performatividad de género. A partir de una investigación-acción, se analiza cómo el arte, el teatro y la performance sirven cada vez más para las analogías, contrapuntos y articulaciones de la performatividad en la acción de la humanidad, en la literatura y en la representación cotidiana. Por último, se relaciona de qué manera la performatividad está presente en la concepción dramática del espectáculo Sofia-35. Se constata que la repetición es una forma de sostener algunos tipos de opresión, pero también de redirigir el peso del pasado; que la identidad es un instrumento de régimen regulatorio; que la heterosexualidad compulsiva como original desarticula los derechos de la comunidad LGBTIQ hiriéndonos incansablemente; y que el espectáculo Sofia -35 es un proyecto en que la estética autobiográfica ayuda a cuestionar repeticiones, patrones, experiencias reconfiguradas para la escena y la posibilidad de una escritura performativa, plural, que crea nuevos significantes y posibilidades narrativas.

Palabras clave: Performatividad. Teatro. Dramaturgia. Autobiografía.



1. Introdução

Sempre me incentivaram a calar, a não falar, a não me expressar, a não escrever. No Ceará, terra de minha memória e origem, o bom estudante era aquele que permanecia em silêncio. Como se tudo não bastasse, cresci numa família de três irmãs mais velhas, sendo eu o quarto filho e caçula que iria povoar a casa dos meus pais com netos e estudar medicina. Porém, as minhas escolhas fugiram do que era idealizado pelos meus pais. O teatro me encantou de tal forma na infância e adolescência, que toda aquela brincadeira virou pesquisa e profissão. Só depois fui começar a entender os significados daquela curiosidade, que me levava a conhecer lugares, pessoas, artistas, escritas.

Começo este artigo situando os leitores sobre uma pequena parte da minha biografia, em que a fala foi por muitas vezes abafada e a experiência não era ouvida. Todavia, estas experiências que muitas vezes povoaram meu corpo e minha mente, mais tarde surgem em forma de palavra, de poesia, de imagem e de metáfora. É justamente este o ponto a que quero me remeter. *Sofia-35*² para mim é mais que um espetáculo, é uma possibilidade de ter voz e vez, de ser escutado, de narrar e de ouvir, é a possibilidade de agir, e mais ainda, de perceber uma narrativa que multiplica os seus significados quando se transforma em obra artística no teatro.

Sofia-35 é minha primeira dramaturgia, minha primeira autobiografia, uma narrativa em que dramaturgo e ator buscam acentuar suas complexidades de forma poética. É uma experiência, um mudar de calçada ao ver uma travesti na rua pela primeira vez na vida, uma memória que me inquietou durante anos e que se potencializou como espetáculo. Uso o termo potencializar no sentido de abranger, de alargar, de alcançar lugares nunca imaginados por mim anteriormente. Ao pensar o texto autobiográfico, Leonor Arfuch (2010, p. 54) salienta que para “além do nome próprio, da coincidência empírica, o narrador é outro diferente daquele que vai narrar”. Acrescento que no espetáculo Sofia-35 ocorre um movimento triplo: o narrador é diferente de quem viveu a experiência, que é diferente do ator do espetáculo e de seu processo de composição.

Sofia-35 é, dentro de tantas possibilidades, um grito. Está no lugar do extremo. Sua comicidade deixa revelar uma realidade cruel e cotidiana na vida das travestis, no seu dia a dia marginalizado, no seu simples voltar do trabalho às lembranças de sua mãe. Um contexto cruel

2 Monólogo autobiográfico em que sou ator e dramaturgo, direção corporal de Paulo de Melo e direção vocal de Dorian Mendes. O espetáculo trabalha questões Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros – LGBTQI+, com foco na vida de travestis e transexuais que saem do Nordeste para o Sudeste em busca de uma vida menos opressora. Como contraponto, narro a primeira vez em que vi uma travesti na vida, mudando de calçada na ocasião. Fomos contemplados com este Espetáculo nos Editais Comunica Diversidade e Intercâmbio e Difusão Cultural, ambos do Ministério da Cultura – MINC, no ano de 2015.



que se manifesta na vida daquelas que atualmente no Brasil possuem uma estimativa de vida de 35 anos³.

2. Dos atos de fala à performatividade de gênero

Este artigo busca perceber como os atos performativos se articulam na crítica de John Langshaw Austin sobre a linguagem, tendo como referência suas conferências publicadas com o título *Quando dizer é fazer* (1990). Tentarei articular como esta teoria vem se modificando a partir da recepção de Austin e da crítica de Jacques Derrida elaborada em *Assinatura, acontecimento, contexto* (1991), considerando como o pensamento de ambos, em suas convergências e divergências, foi imprescindível para a teorização de Judith Butler sobre a performatividade do gênero em seu artigo *Imitation and gender insubordination* (1993). A partir do artigo *Atos da fala, representação teatral e teorias da performance* (2004), de Ana Bernstein, e dos estudos no âmbito da psicologia social de Erving Goffman em *A representação do eu na vida cotidiana* (2014), examino como a arte, o teatro e a performance servem cada vez mais para as analogias, contrapontos e articulações da performatividade na ação da humanidade, na literatura e na representação cotidiana. Por fim, relaciono de que maneira a performatividade está presente na concepção dramaturgica do espetáculo *Sofia-35*.

A teoria dos atos da fala surge com o filósofo britânico John Langshaw Austin na tradição analítica como resposta à tradição filosófica vigente na Grã-Bretanha: o idealismo absoluto. Para Austin, a linguagem não é radicalmente diferente do mundo, porque o que consideramos como “realidade” é constituído pela linguagem que adquirimos e empregamos. (AUSTIN, 1990)

Austin propõe um entendimento da linguagem como ação e forma de atuação sobre o real, e não meramente sua representação ou seus correspondentes com a realidade. O conceito de significado se reformula em sua teoria, cedendo espaço a uma concepção da linguagem como ato complexo que envolve a percepção do contexto, convenções e intenções dos falantes. A análise da sentença dá lugar à análise do ato de fala. Os “enunciados performativos” são aqueles que, quando usados em determinadas situações, constituem ações.

Ao longo das conferências que compõem o livro *Quando dizer é fazer* (1990), Austin vai aprofundando o debate sobre os atos performativos e os atos constatativos. Em sua primeira conferência, Austin explica alguns conceitos que serão relevantes para seguirmos. A “declaração” tem como papel a descrição de um ato de coisas ou declarar fatos de forma

³ Dado extraído do site do Grupo Gay Bahia – GGB. Disponível em: <https://bityli.com/VP2Ws>



verdadeira ou falsa. Para os gramáticos, nem todas as sentenças são usadas para fazer declarações. Todas as declarações factuais deveriam ser verificáveis, o que levou a perceber que algumas declarações são apenas pseudo-declarações em se tratando de seu sentido.

Para Austin, os proferimentos performativos se distinguem dos proferimentos constatativos. Emitir um proferimento constatativo é fazer uma declaração. Já emitir um proferimento performativo (derivado de *perform* = agir) é realizar uma ação. (AUSTIN, 1990) Um exemplo citado por Austin é: “Batizo este navio com o nome de rainha Elizabeth”. A frase não *descreve* algo que estaria praticando ao dizer o que disse, não declara o que se está praticando: antes faz aquilo que diz.

Não basta, porém, enunciar certas palavras, mas há necessidade de circunstâncias adequadas. Para casar, é necessário que eu e meu pretendente não sejamos casados. Somente a palavra não realiza o ato performativo em alguns casos. Uma doação não se realiza quando digo “dou-lhe isso” mas não realizo a ação da entrega. Nas palavras do autor:

Geralmente o proferimento de certas palavras é uma das ocorrências, senão a principal ocorrência, na realização de um ato (seja de apostar ou qualquer outro), cuja realização é também o alvo do proferimento, mas este está longe de ser, ainda que excepcionalmente o seja, a *única* coisa necessária para a concepção do ato. (AUSTIN, 1990, p. 26)

É oportuno salientar aqui que, para Austin, os atos constatativos são verdadeiros ou falsos, diferente dos atos performativos, que para o autor se concretizam como felizes ou infelizes. O ato performativo não funciona como descrição de algo que estaria fazendo ao dizer o que disse, não declara o que está praticando, somente *faz*. O verbo *batizo*, ao quebrar uma garrafa no casco de um navio, ou seja, numa situação apropriada ao ato de batizar, não descreve o ato que estaria praticando, mas realiza o ato. Neste sentido, o proferimento não pode ser verdadeiro ou falso, mas feliz ou infeliz. (AUSTIN, 1990)

Austin considera que “Um performativo será, digamos, sempre vazio ou nulo de *uma maneira peculiar*, se dito por um ator no palco, ou se introduzido em um poema ou falado em solilóquio”. (AUSTIN, 1990, p. 36) De acordo com o autor, a linguagem empregada no palco e/ou na poesia não é levada a sério, mas caracteriza-se por um *estiolamento*⁴. O autor afirma que o performativo acontece em situações ordinárias, colocando a poesia e o teatro no espaço das situações extraordinárias.

A linguagem, em tais circunstâncias, não é levada ou usada a sério, mas de forma parasitária em relação ao seu uso normal... Nossos proferimentos performativos, felizes ou não, devem ser entendidos como ocorrendo em circunstâncias ordinárias. (AUSTIN, 1990, p. 36)

4 “O termo estiolamento significa literalmente perda de cor e vitalidade, definhamento, enfraquecimento, e é aplicado por Austin para caracterizar o “enfraquecimento” que um ato de fala sofre ao ser utilizado em um contexto não-literal, de “faz-de-conta”, com o teatro, a ficção, etc.”. (AUSTIN, 1990, p. 36)



Em suas primeiras conferências, Austin resume a diferença entre o performativo e o constativo como diferença entre o dizer e o fazer. No entanto, ao longo das conferências, começa a perceber cada vez mais as aproximações entre atos performativos e constativos, assumindo a possibilidade de a mesma sentença ser utilizada das duas formas. O autor afirma que os verbos *classifico* e *considero* parecem ambos performativos e constativos, por exemplo. Cita também o exemplo do verbo *insultar*, que geralmente tem caráter performativo, mas não existe o performativo: eu o insulto.

Na oitava conferência, Austin divide os atos que produzem ações em locucionários (estudo de locuções ou unidades completas do discurso), ilocucionários (realização de um ato *ao* dizer algo em oposição à realização do ato *de* dizer algo) e perlocucionários. O ato locucionário é o conjunto de coisas que fazemos *ao* dizer algo, ligado ao sentido, à ideia tradicional de “significado”. Ilocucionários são atos que têm uma força convencional, e os perlocucionários são atos produzidos *porque* dizemos algo, isto é, os efeitos produzidos por atos ilocucionários, tais como convencer, persuadir, amedrontar alguém. (AUSTIN, 1990) De acordo Danilo Marcondes (2005) podemos resumir os três atos em:

O ato locucionário consiste na dimensão linguística estritamente considerada, isto é, nas palavras e sentenças de uma língua específica, empregadas de acordo com as regras gramaticais aplicáveis, bem como dotadas de sentido e referência. O ato ilocucionário, que pode ser considerado o núcleo do ato de fala, tem como aspecto fundamental a força ilocucionária. A força “consiste no performativo propriamente dito, constituindo o tipo de ato realizado. Quando digo “Prometo que lhe pagarei amanhã”, meu proferimento do verbo “prometer” constitui o próprio ato de prometer, não se tratando de uma descrição de minhas intenções ou de meu estado mental... O ato perlocucionário, que tem recebido menos atenção dos especialistas, foi definido por Austin como se caracterizando pelas “consequências do ato em relação aos sentimentos, pensamentos e ações da audiência, ou do falante, ou de outras pessoas, e pode ter sido realizado com o objetivo, intenção ou propósito de gerar essas consequências. (MARCONDES, 2000, p. 1)

Austin elucida as características necessárias para a felicidade dos atos performativos e a relevância do proferimento estar ligado diretamente a quem o profere. Para que o proferimento tenha êxito, seja realizado com satisfação, é necessário que: os proferimentos e as pessoas sejam adequados (o ato de nomear não se realiza quando quem nomeia não tem autoridade de fazê-lo ou quem é nomeado não tenha possibilidade de receber tal nomeação); que o procedimento seja executado corretamente por todos os executantes (a maior parte destes erros encontra-se no direito); e que o procedimento seja executado completamente por todos os executantes (toda tentativa de casar-se é abortiva se uma das partes disser não). É precisamente neste ponto que Austin começa a perceber a impossibilidade de um ato performativo ser unilateral. (AUSTIN, 1990)



Até este momento Austin está considerando a divisão entre o performativo e o constativo como a distinção entre fazer e dizer. É a partir da quinta conferência que Austin começa a nos alertar sobre a possibilidade de uma relação mais próxima entre o performativo e o constativo, antecipando a possibilidade de anular esta distinção. Na sexta conferência, leva em consideração a possibilidade do mesmo proferimento poder ser utilizado tanto no constativo quanto no performativo (*classifico* e *considero* parecem ambos constativos e performativos); a linguagem não é precisa nem explícita em sua origem, no sentido dado pelo autor. É na sétima conferência que Austin começa a considerar não somente a linguagem verbal, mas também outras linguagens como a gestual, por exemplo, como performativas (ação de fazer reverência que significa: ‘eu o saúdo’).

Em sua última conferência, Austin justifica que a distinção entre os atos performativos e constativos se faz necessária somente porque a “declaração” tradicional é uma abstração, um ideal, e assim se articula também sua verdade ou falsidade. O autor conclui que *declarar* e *descrever* são apenas dois nomes que designam os atos ilocucionários, mas não ocupam posição *sui generis*. Para Austin (1990, p. 122):

O que *não* sobreviverá à transição, exceto talvez como um caso marginal limite, é a noção da pureza dos performativos. Isso em nada nos deve surpreender, pois essa noção nos criou dificuldades desde o início. Ela se baseava, essencialmente, na crença da dicotomia performativo/constativo que tem que ser substituída pela ideia de que *há famílias* mais gerais de atos de fala relacionados e sobrepostos parcialmente.

Em sua discussão sobre as ideias de Austin em *Assinatura, acontecimento, contexto*, o filósofo Jacques Derrida (1991) põe uma lupa pertinente sobre as questões comunicativas, e questiona se a palavra comunicação corresponde a um conceito único, ordenável e transmissível. O texto de Derrida nos auxilia na percepção do problema da polissemia e da comunicação. De acordo com Culler (1999, p. 98),

Derrida argumenta que o que Austin deixa de lado ao apelar para “circunstâncias comuns” são as inúmeras maneiras pelas quais fragmentos de linguagem podem ser repetidos “não-seriamente” mas também seriamente, como um exemplo ou uma citação, por exemplo. Essa possibilidade de ser repetida em circunstâncias novas é essencial para a natureza da linguagem; qualquer coisa que não pudesse ser repetida de um modo “não-sério” não seria linguagem mas alguma marca inextricavelmente ligada a uma situação física. A possibilidade de repetição é básica para a linguagem e as performativas em particular só podem funcionar se forem reconhecidas como versões ou citações de fórmulas regulares, tais como “Sim”, “Prometo”: (Se o noivo dissesse “OK” em vez de “Sim”, ele poderia não conseguir se casar).

Derrida critica a visão de contexto de Austin, afirmando que um contexto nunca é determinável, ou mesmo que sua determinação nunca é saturada. Para o autor, é perigoso que a escrita seja compreendida sob a comunicação. A escrita, para Derrida, é uma marca que deve funcionar na ausência geral do destinatário e até mesmo na ausência do emissor. Mesmo



separada do emissor, essa marca continua produzindo efeitos para além de sua presença. A característica essencial da escrita é, portanto, para Derrida, a ausência.

Para Culler (1999), Derrida percebe que a tensão entre o constatativo e o performativo é percebida na literatura, onde a dificuldade de separação encontrada por Austin, é vista como imprescindível para o funcionamento da linguagem. Se uma elocução é formada tanto de forma constatativa quanto de forma performativa, incluindo pelo menos uma informação implícita de um estado de coisas e um ato linguístico, a relação entre o que uma elocução diz e o que ela faz não é necessariamente harmoniosa ou cooperativa.

Nesse estágio da história da performativa, o contraste entre constatativa e performativa foi redefinido: a constatativa é linguagem que afirma representar as coisas como elas são, nomear as coisas que já estão aqui, e a performativa são as operações retóricas, os atos de linguagem, que minam essa afirmação impondo categorias linguísticas, criando as coisas, organizando o mundo em lugar de simplesmente representar o que existe. (CULLER, 1999, p. 101)

Neste lugar onde escrita, comunicação, contexto e atos da fala se encontram, se friccionam, e dentro da proposta de se analisar uma construção dramatúrgica que desenvolve a sua escrita tanto na experiência de um autor homossexual, quanto na experiência de uma personagem travesti, não há como não relacionar os atos da fala com as questões de gênero pertinentes a este estudo sobre performatividade.

Em sua discussão sobre *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, de Judith Butler, Culler ressalta que a autora traz à tona o fato histórico de uma política feminista fundamentar-se sobre uma identidade feminina. Ao postular uma identidade feminina, esquematiza-se um conjunto de características essenciais que identificam as mulheres como mulheres e lhes confere interesses comuns. Butler questiona esta percepção, afirmando que as características fundamentais da identidade são construções sociais e culturais que se legitimam muito mais como um *resultado* político do que uma condição de possibilidade. Neste sentido, o feminismo tende a se perder no momento em que se busca o efeito de natural, como na música de Aretha Franklyn: “Você faz com que eu me sinta como uma mulher natural”. A imposição de um conjunto de características específicas do *ser mulher* ameaça excluir aquelas mulheres que que não estão de acordo com este conjunto de regras. (CULLER, 1999)

Butler então, em *Gender trouble*, nos propõe que comecemos a pensar o gênero como performativo, isto é, não como aquilo que se é, mas aquilo que se faz:

Um homem não é o que ele é, mas algo que ele faz, uma condição que ele encena. Seu gênero é criado pelos seus atos, do modo que uma promessa é criada pelo ato de prometer. Você se torna um homem ou uma mulher por atos repetidos, que, como as performativas de Austin, dependem das convenções sociais, das maneiras habituais de se fazer algo numa cultura. Assim como há maneiras regulares, socialmente



estabelecidas de prometer, fazer uma aposta, dar ordens e casar, há maneiras socialmente estabelecidas de ser homem ou mulher. (CULLER, 1999, p. 102)

A autora adverte que isto não significa que gênero seja uma escolha, que você escolhe seu gênero ou mesmo troca-o com a facilidade de tirar uma roupa do armário. Tendo em vista que tal fato iria indicar que há um sujeito não marcado pelo gênero, anterior ao gênero que escolhe, o que seria inverossímil em sua concepção. Butler entende que o pronome ‘eu’ não é anterior nem sucessor do processo de atribuição de gênero, mas acontece no interior de e como matriz das relações de gênero. Sobre os atos performativos, Butler não os percebe como atos singulares, antes pelo contrário, eles estão sujeitos a repetições e reiteraões. Esta característica fortalece a repetição compulsória das normas de gênero que limitam o sujeito marcado, e servem, em contrapartida, como recursos a serem forçados para que se construa a resistência e a subversão para os possíveis deslocamentos.

Butler atenta para a força da repetição do performativo, levando em conta o passado histórico daquele ato locucionário. O insulto “bicha”, por exemplo, não é somente um insulto de um idiota falante, mas legitima-se pela forma opressiva com que se imprime sobre os grupos LGBTIQ historicamente. A força dos performativos da linguagem vem de contextos anteriores. O contexto do evocativo já tão questionado por Austin reaparece aqui com uma nova força, na possibilidade de perceber o contexto como espaço de transformação política. Como por exemplo na frase de Sofia-35: “Viado precisa é apanhar mesmo”. (LOPES, 2014, p. 4) Percebemos que para a personagem não é somente a repetição em si que constrói o lugar da performatividade, mas a repetição de um modelo já bem reconhecido por travestis e transexuais no Brasil. Neste caso, o falante torna-se o porta-voz do que é reconhecido como “normal” pela sociedade heteronormativa. Segundo Culler (1999, p. 104):

É a repetição, a citação de uma fórmula que se vincula a normas que sustentam uma história de opressão, que dá força especial e malignidade a insultos de outra maneira banais como “preto” ou “judeu”. Eles acumulam a força da autoridade através da repetição ou citação de um conjunto de práticas autorizadas, anteriores, falando como se fosse com a voz de todos os vitupérios do passado.

No entanto, é esta repetição também que nos dá a possibilidade de desviar ou redirecionar o peso do passado. Um exemplo claro deste feito é a utilização do termo “bicha” como grito de existência dos próprios grupos LGBTIQ. Para Culler, “o caráter histórico do processo performativo cria a possibilidade de uma luta política”. (CULLER, 1999, p. 104) No que se relaciona aos performativos, o interesse de Judith Butler recai sobre a natureza da identidade, o funcionamento das normas sociais e a relação entre o indivíduo e a mudança social.



Culler percebe então a diferença do termo performativo para Austin, que apega-se a contextos específicos da linguagem negligenciado por filósofos anteriores, em contraponto ao uso que Butler faz do performativo como modelo potente de reflexão dos processos sociais cruciais, na percepção da natureza da identidade e sua produção, no funcionamento das normas sociais e na relação entre o indivíduo e a mudança social.

Em seu artigo *Imitation and gender insubordination* (1993), Butler defende que ser lésbica é apenas mais uma das características de quem ela é e que esta característica não deve reduzi-la ou mesmo a resumir. Ser lésbica não consegue, neste sentido, corresponder a todas as ansiedades de quem ela é. Para Butler, escrever como uma lésbica somente supre a produção de um requerimento, de um fantasma politicamente eficaz. (BUTLER, 1993)

Neste sentido, Butler aprofunda sua crítica às categorias de identidade, afirmando que estas tendem a ser instrumentos de regimes regulatórios. Isto quer dizer que uma contestação dos termos é imprescindível, do contrário, podemos cair numa política de recolonização, tendo em vista que o termo não tem a capacidade de representar alguém em completude. Para Butler, os problemas das categorias são o que torna a sua pesquisa importante. “Não há necessariamente um elemento comum entre as lésbicas, a não ser que as práticas de lesbofobia trabalham contra as mulheres”. (BUTLER, 1993, p. 310, tradução minha)

O ato linguístico de sair do armário, de se revelar homossexual, esconde aspectos da vida do indivíduo por meio deste mesmo ato, em sua promessa de uma possível transparente revelação de sua sexualidade. Pois seria a sexualidade possível sem a opacidade do inconsciente? O consciente como “eu”, que iria revelar esta sexualidade, é talvez o último a saber o significado que isto tem a dizer. (BUTLER, 1993) A autora questiona este “eu”, tão usado nos exemplos dos atos performativos de Austin, como uma forma provisória de totalizar. A seu ver, o “eu” excede a sua própria determinação. Nós estamos fora do armário, mas dentro de que? Qual a nova espacialidade sem fronteiras?

Para Butler (1993), a construção da homofobia, que se dá por meio dos performativos de repetição, legitima uma ideia de cópia ruim contra um modelo que seria o coerente, no caso o privilégio de uma heterossexualidade como origem. Este “eu”, que institui o gênero em seu interior e levando em conta tanto meus atos conscientes quanto a opacidade do meu inconsciente, não é uma encenação, uma performance. Este “eu” não encena o lesbianismo.

Na cena nove do espetáculo Sofia-35, a personagem Sofia tenciona os limites entre ficção e realidade, propondo um final para o autor do texto. Sobre a escolha do seu final, a personagem discorre:



O ator que aqui está, não foi o boyzinho que espancou uma travesti, mas fez o papel do cara que mudava de calçada. Neste momento ele terminaria o trabalho Sofia-35 como ator e dramaturgo. Quando escrevia, ele gostaria de ter causado sensações, reflexões e um momento único. Ele estaria sendo muito pretensioso, mas gostaria que vocês todos olhassem pra mim. A luz geral abriria e eu fitaria os olhos de todos com o mesmo silêncio (*tempo*). Uma música instrumental começaria a surgir. Eu pegaria o salto na mão, um foco cairia sobre mim numa cor azul e eu me lembraria de um sonho. Eu olharia o horizonte na tentativa de ver um mundo melhor, um Deus melhor (*tempo*). O espetáculo terminaria com a luz sumindo, sumindo, sumindo. Agora, o espetáculo se encerraria. (LOPES, 2014, p. 8)

O decorrer desta cena afirma uma maior aproximação entre autor do texto e personagem, que se esbarram e recriam experiências a partir da cena teatral. Neste sentido, as reivindicações e cobranças da personagem funcionam também como um grito na tentativa de reconhecimento destes pares, que dividem tanto processos de construção, quanto atos performativos no espetáculo.

Para Butler, como vimos, o “eu” é o efeito de certa repetição. Não há “eu” que preceda o gênero que performa. A autora refuta a ideia de ser gay, de ser lésbica como um tipo de mímica do real, do autêntico, que seria, no caso, a heterossexualidade. Afirma que não existe um gênero próprio do tipo masculino para homem e feminino para mulher. “Não há original ou gênero primário que a *drag* imita. Gênero é um tipo de imitação para a qual não há original”. (BUTLER, 1993, p. 313, tradução minha) Dito isto, remeto-me à cena 13 do texto, intitulada *O jornal*, em que Sofia deixa clara a problemática da falta de espaço e a marginalidade ocupada pelos grupos LGBTIQ, tendo como premissa a heterossexualidade normativa como origem:

Esta é nossa última princesa não muito conhecida nos contos infantis, seu nome é Travesti: Travesti tinha um sonho pequeno. Nunca acreditou muito em finais felizes. Trabalhava o dia todo num salão de beleza para se sustentar, morava numa cidade grande longe da família que não a aceitava. Travesti foi brutalmente assassinada e seu corpo deixado em ponto de ônibus. Teve seus dedos e genitália arrancados. Travesti encontrava-se com marcas de queimadura por todo o corpo e rosto irreconhecível. Travesti tinha carteira assinada e trabalhava no centro. Amigos estão em choque e pedem justiça. O Brasil é o reino que mais mata princesas travestis no mundo. Mata quatro vezes mais do que o México, o segundo reino mais violento. A estimativa de vida das travestis é de 35 anos. (LOPES, 2014, p. 10)

A realidade da identidade heterossexual é constituída performativamente por meio de uma imitação colocada como a origem e a base de todas as imitações. Este esforço deve ser compreendido como força compulsória. Uma imagem fantasma de homem e mulher como medida normativa do real. *Drags* e lésbicas não são imitações de um heterossexual tido como real. A base das cópias é ela mesma uma cópia de nada. Se não fosse a construção do homossexual como cópia, não haveria a heterossexualidade como origem. Butler nos fala que, neste sentido, o homossexual é a origem deste sistema. A afirmação da heterossexualidade como origem é então revelada como ilusória. (BUTLER, 1993)



Em seu artigo *Atos da fala, representação teatral e teorias da performance* (2004), Ana Bernstein pensa o performativo na *performance art* e no teatro a partir da ideia de elocução performativa de Austin que se articula dentro de uma premissa de significado intencional, o que torna o evento original e único. Austin exclui a performance e o teatro de sua análise de performativos pelo fato de considerar que a linguagem nestes casos não é usada em “circunstâncias comuns”. A seu ver, “as elocuições performativas nestes casos são ‘vazias ou nulas’. Então, enquanto fazedores podem ser atores, atores não podem ser fazedores, porque suas performances não são sérias”. (BERNSTEIN, 2004, p. 61)

Para Bernstein (2004), a crítica de Derrida a Austin revela uma das maiores problemáticas de sua teoria, ao apontar a não percepção da convencionalidade intrínseca à própria natureza dos atos de fala. Atos performativos são necessariamente iteráveis, e se estabilizam muitas vezes como eventos prévios, modelos pré-estabelecidos. “Portanto, toda elocução performativa é sempre uma *citação*. É a re- apresentação de um ato desempenhado inúmeras vezes antes”. (BERNSTEIN, 2004, p. 62)

De acordo com Bernstein, indiferente aos preconceitos expostos por Austin sobre o teatro e a poesia, a teoria dos atos da fala demonstrou ser uma abordagem produtiva para os estudos da performance. É no encontro com a antropologia, sociologia, teatro e teoria *queer* que os conceitos de performance e performativo conseguem se expandir. Para a autora, talvez o maior ganho entre o encontro dos atos da fala e a performance tenha sido a performatividade do gênero, teorizada por Judith Butler, que dialoga com os atos de fala de Austin e o comportamento cotidiano na vida do sujeito a partir do pensamento de Erving Goffman, sobre o qual me deterei mais adiante, na ideia de sujeito como um indivíduo que se representa, indivíduo este que se encontra no duplo como autor de sua performance e produto da cena social. (BERNSTEIN, 2004) Para Butler, diferentemente do pensamento de Austin, não é a intenção do autor que governa o ato de fala. Butler entende o conceito de performatividade como a prática de reiterar e citar, em que o discurso cria aquilo que nomeia. “Os trabalhos de Butler possibilitam uma pertinente reelaboração das teorias dos atos de fala, especialmente no que se refere a uma tecnologia da performatividade”. (BERNSTEIN, 2004, p. 66)

A autora cita também as contribuições de Della Pollock, sobre o que compreende como a capacidade da escrita de fazer o mundo atuar, interferir e transformar a realidade. Assim como o ato de fala, para Austin, interfere e cria ação, para Pollock, a escrita performativa visa fazer o texto atuar.

À despeito da recusa de Austin em considerar o teatro em sua análise, percebe-se que todos os autores discutidos até agora (Derrida, Butler, Bernstein) usam a performance e o teatro



como referência. Neste sentido, retorno a Erving Goffman em seu livro *A representação do eu na vida cotidiana* (2014), que consegue de forma muito pertinente relacionar a performance cotidiana (compreendida aqui de uma forma psico-social) com a representação teatral, seguindo princípios do caráter dramático. Nesta obra, Goffman apresenta o indivíduo na sua relação com outras pessoas. A família, os amigos e as relações de trabalho são seus principais focos, percebendo o que, em situações diversas, o indivíduo pode ou não fazer em seu desempenho diante dos outros. Para o autor, enquanto o palco apresenta simulações, a vida, em contrapartida, apresenta situações inusitadas em paralelo a situações bem ensaiadas. “O indivíduo terá que agir de tal modo que, com ou sem intenção, *expresse* a si mesmo, e os outros por sua vez terão que ser de algum modo *impressionados* por ele. (GOFFMAN, 2014, p. 14)

Goffman alerta sobre o caráter potente da *comunicação* quando o indivíduo está em direta relação e presença do outro. Do ponto de vista não do outro, mas do próprio indivíduo na construção de sua performatividade, pode desejar que:

Pensem muito bem dele, ou que eles pensem estar ele pensando muito bem deles ou percebam o que realmente sente com relação a eles, ou que não cheguem a ter uma impressão definida; pode desejar assegurar harmonia suficiente para que a interação possa ser mantida, ou trapacear, desembaraçar-se deles, confundir-los, induzi-los a erro, opor-se a eles ou insultá-los. (GOFFMAN, 2014, p. 15)

Seja qual for o interesse do indivíduo com relação ao grupo, será de interesse do mesmo regular a conduta dos outros e principalmente a maneira como o tratam. Elucida então que não é um acaso histórico que a etimologia da palavra *pessoa* signifique máscara. Na verdade, este foi um reconhecimento de que todas as pessoas estão sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel. (GOFFMAN, 2014) É nesta representação que conhecemos a nós mesmos e aos outros. “Permanecer no próprio quarto, distante do lugar onde a festa se realiza, ou longe do local onde o profissional atende ao cliente, é permanecer longe do lugar onde a realidade está acontecendo. O mundo, na verdade, é uma reunião”. (GOFFMAN, 2014, p. 49)

A partir de tudo o que foi exposto acima, pretendo relacionar três aspectos da performatividade e a forma como ela vem se articulando por meio dos autores aqui citados, com as características performativas presentes na construção dramática do espetáculo Sofia-35. Neste intuito, articularei este pensamento a partir de alguns indutores que fizeram parte da história desta construção dramática, mas que tomam consciência e legitimidade a partir também do contato com esta bibliografia. São eles:



2.1 A repetição como possibilidade de uma construção dramática

O ato que me leva a conceber a dramaturgia autobiográfica do espetáculo, realizado na mudança de calçada, não é somente um ato de homofobia isolado, mas configura-se como a legitimação e a repetição de atos performativos anteriores a mim, realizados por homofóbicos e por uma sociedade heteronormativa, que impõem à travesti do interior do Nordeste um imaginário cruel entre a violência e o perigo. Uma repetição que cristaliza preconceitos infundados acerca das travestis e transexuais, que vem historicamente mantendo-as à margem e assegurando a violência e o homicídio destes grupos, que definitivamente não possuem o amparo das instituições de poder. Estas repetições sofrem rupturas visíveis no carnaval, quando a máscara, mais do que esconder, liberta as pessoas das moralidades que tornam os corpos desviantes. Mesmo o carnaval sendo uma exceção destas repetições, é pertinente perceber suas potências em se tratando da relação entre as travestis e pessoas trans no Brasil.

Este ideário de repetição anterior a mim serviu para que se legitimasse a minha mudança de calçada sem necessidade, ao passo que aquela travesti recebeu o ato de forma também naturalizada, como se não fosse a primeira vez. Pensando sobre este processo agora e em circulação com o espetáculo, acredito que algo em mim já ficava inquieto com este tipo de ação, do contrário, esta memória em específico não me retornaria com tanta frequência. Talvez em razão da minha própria performatividade enquanto homossexual oprimido por uma heterossexualidade compulsória, ou mesmo o meu próprio conceito de alteridade sendo ampliado. O fato é que este ato se repete diariamente no cotidiano de praticamente todos os brasileiros. São recorrentes os relatos de mudança de calçada ao passar por uma travesti, um negro ou uma pessoa de boné na rua. Este talvez seja o ponto principal desta dramaturgia. Se eu performo no meu cotidiano o medo, o preconceito, o descaso, até que ponto seria eu artista, dramaturgo, homossexual, diferente de quem declara seu preconceito espancando uma travesti? A repetição, então, retorna ao espaço da cena, da construção teatral, primeiro para ser exposta, e em seguida problematizada, friccionada e criticada pelas palavras que se seguem, pelos gestos, pelos silêncios. O mudar de calçada experienciado pelo ator, neste sentido, retorna como uma lembrança evocada por Sofia, ao passo que Sofia relata a violência que sofrera gratuitamente, enquanto o ator também sente toda esta agressão. Neste sentido, as repetições se hibridizam entre ator e personagem, transformando-se em um compilado outro de informações ao se deparar também com as repetições, referências e experiências da plateia.



2.2 Experiência que se reconfigura para a cena

De acordo com Butler (1993), o corpo performa por meio dos nossos atos, resignificando de forma constante quem somos. Se nossas falas, nossos atos, nosso consciente e também nosso inconsciente, nossa relação com o meio e com o outro reconfiguram e ampliam nossas características, não posso deixar de lado todo o vivido desde a experiência de 2007 até a montagem do espetáculo, quando mudei de cidade, comecei a conhecer e me envolver com homossexuais, travestis e transexuais, a ouvir seus relatos e perceber seus atos, legitimando-me também como homossexual neste processo de aceitação em relação direta com as lutas políticas contra a homofobia.

Todos estes foram fatores para que, na construção da dramaturgia do espetáculo Sofia-35, eu conseguisse com tranquilidade assumir-me como artista inconcluso, como pessoa que erra, e mais, que assume os erros em sua representação artística, em sua escrita. Esta experiência me serviu para perceber que, independente da condição sexual, o machismo e a heterossexualidade compulsória que estão impregnados nos nossos corpos devem ser repensados e combatidos diariamente. Distanciar-me dos “arquetipos masculinos” no cotidiano e na cena, tem sido a resposta mais plausível que meu corpo encontrou nos últimos anos.

Não posso deixar de citar aqui talvez a experiência que mais reconfigura a cena, que é o encontro com a plateia, o olhar, a troca, a palavra do outro que dialoga diretamente com toda a equipe do espetáculo Sofia-35. Desde as reações percebidas por toda a equipe ao passo que as cenas vão se dando, até as falas, depoimentos, mensagens, inquietações, emoções e desconfortos após o espetáculo, fazem com que, a cada nova experiência teatral, o espetáculo toque, comunique, questione e performe o combate à homofobia.

Acredito que são características da performatividade e da experiência o não domínio das situações, o caráter do acaso e as inquietações do indivíduo. Neste sentido, acho que os “teatros do real” podem legitimar-se como um espaço em que o artista consiga, num ato de alteridade ao olhar para si e para o mundo, reelaborar o seu contexto com grande potência estética.

2.3 Possibilidade de uma escrita performativa

Em se tratando de um texto autobiográfico, que parte de uma experiência reelaborada para a cena, não poderia deixar de analisar aqui o caráter performativo da dramaturgia do espetáculo Sofia-35. No lugar da escrita que cria a ação, é provável que esta dramaturgia, que vem de uma experiência vivida, anos depois transforma-se em esquete e, logo em seguida,



mudando para um contexto bem distinto na cidade do Rio de Janeiro, torna-se espetáculo, percebo como as características do meu trajeto vão sendo mescladas diretamente na dramaturgia.

A característica evocativa do texto, as temáticas de saudade e nostalgia que me eram recorrentes tomam força dentro desta narrativa. Acontece então uma relação dupla, em que Sofia me cede espaço para falar dos meus atravessamentos cotidianos ao passo em que, na cena, deixo o caminho livre para que esta personagem possa fazer o seu trajeto, entre suas mudanças e permanências. O processo proporciona então uma liberdade de se caminhar entre os dois espaços, do ator e da personagem, não buscando resumir ou limitar as ideias de realidade e ficção. Relaciono aqui liberdade com o conceito de obra já exposto anteriormente, em que a obra não se caracteriza como a criação do artista ou mesmo com a recepção do seu espectador, mas com uma elaboração outra que tem sua origem neste encontro. Uma liberdade que se relaciona com a consciência de que a obra artística é uma elaboração outra além do artista e da recepção dos seus espectadores.

Devo salientar aqui as mudanças, edições, recortes, e apropriações que ocorreram na construção da dramaturgia durante os nove meses de processo de montagem do espetáculo. Neste momento em que estava bem mais focado com os estudos e experiências com grupos LGBTIQ, percebendo assim as diferentes formas pelas quais o gênero se dá como performativo, a dramaturgia adaptava-se tentando aprofundar-se na relação entre gênero e as instituições de poder. Foram criadas cenas evocadas pela memória da personagem Sofia e que se davam como embates diante de tais instituições: igreja, família, hospital e escola.

Esta escrita performativa que se dá a partir da experiência não tem como interesse *representar* os mais diferentes grupos e contextos, generalizá-los ou resumí-los. Mas consegue construir pontes, teias, rizomas e, neste aspecto, perceber a partir do lugar de fruição que é a cena teatral a possibilidade de reelaboração das nossas próprias experiências, das nossas próprias repetições e das nossas próprias performances cotidianas.

3. Considerações finais

Pensando no processo de escrita deste artigo, que atravessa diretamente minhas vivências pessoais, não há como não salientar a potência do teatro que objetiva problematizar o conceito de realidade e retira da vida cotidiana, a partir de uma busca incessante do artista *performer* mergulhado nos espaços pessoal/coletivos da “realidade”, o seu material de trabalho. Extrair dali suas fabulações para a construção de uma realidade outra, uma realidade intencionalmente criada, uma realidade da representação. Este teatro do real, teatro performativo, teatro



autobiográfico, teatro contemporâneo, teatro documentário, para citar algumas nomenclaturas usadas atualmente no Brasil, consolida-se com extrema força política por abrir um espaço de fala para grupos marginalizados e silenciados nos campos das artes e da história, em detrimento à reprodução de uma arte que está preocupada apenas com a ilusão da realidade e a propagação de seu sentido como único. As vivências pessoais, a fala que parte da experiência real, a história do indivíduo como história oral, fortalece os laços entre plateia e espectador que vinham sendo cada vez mais distanciados pela busca incansável da ilusão da realidade.

Optar pela análise da dramaturgia partindo do debate sobre o gênero e sua performatividade no cotidiano, auxilia-me a estreitar os laços entre o meu fazer artístico enquanto artista e homossexual, em relação direta com uma personagem travesti que também performa fora dos padrões heteronormativos. Perceber que as leis regulam os corpos, a sexualidade e os gêneros, é tomar consciência do corpo no espaço com a possibilidade não de inverter significados, mas de ampliá-los – e por que não dizer de contestá-los? Contestar a sua produção, a sua natureza, a sua origem, a sua imposição, a sua coerção, a sua violação dos corpos que fogem aos padrões. Assim como a arte se manifesta de forma política, numa vanguarda que consegue ultrapassar as tradições, aponto a partir deste trabalho, da experiência com o espetáculo Sofia-35 e de todas as experiências citadas anteriormente com os teatros do real, que o teatro ainda mantém em si o cerne do questionamento, da problematização e da desmistificação das leis regulatórias.

Os sistemas jurídicos de poder que têm como objetivo criar as pessoas que passam a depois representar, têm fortalecido a opressão do homem sobre a mulher que teve que se calar historicamente, pois não tinha espaço reconhecido na história, no poder e quando contestava seu lugar, era perseguida, aprisionada, violentada, distanciada do convívio social, internada em manicômios. Ser lésbica, gay ou travesti também era motivo para inúmeras perseguições. A homossexualidade era crime castigado com a morte do indivíduo, caracterizando-os como pervertidos, pederastas, pedófilos – discursos coercitivos que negam e reprimem a sexualidade dos homossexuais, com discursos de ódio que se estabelecem como leis e são impostos sobre os corpos desviantes.

É na intolerância aos corpos desviantes e, mais em específico, de travestis e transexuais, que notamos, no Brasil, o quanto ainda somos limitados em políticas públicas e de acesso para grupos LGBTIQ, que vão desde o debate sobre a identidade de gênero que deveria ser abordado pelas escolas e universidades, até direitos que assegurem o bem-estar, a segurança, a saúde, a oportunidade ao trabalho, direitos básicos que são reivindicados no Brasil para a população heterossexual, mas que para as travestis e transexuais foram totalmente negados. O preconceito



que se mostra pela máscara do medo e dos bons costumes revela que no Brasil o poder não é imparcial e o nosso estado de direito não é laico (já que o preconceito é muitas vezes justificado por razões religiosas), mas que o conservadorismo tenta imprimir cada vez mais nos nossos corpos uma forma de existência conservadora e impositiva, o que tem relação direta com a estratégia política de não possibilitar vez e voz para os grupos marginalizados, cristalizando assim as arbitrariedades e imposições dos conservadores, que historicamente estiveram no poder. Vemos que todas as políticas que visam melhorias para as comunidades LGBTIQ são constantemente deslegitimadas pelo senado e pelo congresso como imposição de uma *ideologia de gênero*, quando percebemos que o que ocorre é justamente o contrário, pois a imposição de uma ideologia de gênero é justamente legitimada pela heterossexualidade compulsória e tida como origem e matriz reguladora.

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro, EDUERJ, 2010.
- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes Souza. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1990.
- BERNSTEIN, A. Atos de fala, representação teatral e teoria da performance. *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 59-71, 2004.
- BUTLER, J. Imitation and gender insubordination. In: ABELOVE, H.; AINA, B. M.; HALPERIN, D. *The lesbian and gay studies reader*. New York: Routledge, 1993. p. 307-320.
- CULLER, J. Linguagem performativa. In: CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Becca Produções Culturais Ltda, 1999. p. 95-106.
- DERRIDA, J. Assinatura, acontecimento, contexto. In: DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1991. p. 349-373.
- GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- LOPES, C. Q. *Sofia-35*. Dramaturgia. 2014.
- MARCONDES, D. *Textos básicos de linguagem: de Platão a Foucault*. São Paulo: Zahar, 2014.



ROCHA, F. GGB divulga número de assassinatos de gays no ano de 2012. *Dois Terços*, Salvador, 2013. Disponível em: <https://bityli.com/VP2Ws>. Acesso em: 26 abr. 2016.

