

5

De dia é Maria, de noite é João

Orlando tinha se transformado numa mulher – não há como negar. (...) A mudança parecia ter sido produzida completamente e sem sofrimentos, e de tal maneira que o próprio Orlando não demonstrava surpresa com ela. Muita gente, considerando isso, e sustentando que uma mudança de sexo é contra a natureza, esforçou-se para provar que (1) Orlando sempre tinha sido mulher, (2) Orlando é, neste momento, homem. Deixemos biólogos e psicólogos decidirem. Para nós é suficiente constatar o simples fato: Orlando foi homem até os trinta anos; nessa ocasião tornou-se mulher e assim permaneceu daí por diante.

Virginia Woolf, Orlando

Algumas produções cinematográficas brasileiras recentíssimas têm colaborado com o que se pode chamar de desestabilização da normalização dos corpos heteronormativos. Exemplos disso são os filmes que irei explorar nesse capítulo: no primeiro, *Elvis & Madona* de Marcelo Laffitte (2011) – a atriz Simone Spoladore interpreta Elvis, um personagem “ao estilo fancha”¹ que conhece por acaso Madona, travesti interpretada por Igor Cotrim, com quem acaba se apaixonando; o segundo é o documentário *Dzi Croquettes*, de Tatiana Issa e Raphael Alvarez (2009) – que relata a trajetória de um grupo de atores e bailarinos que enfrentou valores estéticos e morais sedimentados da sociedade heteronormativa em pleno período de chumbo da ditadura militar brasileira, com seus espetáculos andróginos.²

¹ Termo utilizado no Rio de Janeiro para se referir às lésbicas “masculinizadas”.

² É necessário ressaltar que o filme *Madame Satã* analisado no segundo capítulo desta dissertação, também entra nessa lista das “produções cinematográficas brasileiras recentíssimas que têm

Elvis & Madona, filme recente de Laffite, tem o bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, como cenário. Beatriz Resende (2008), em seu artigo “Ai de mim Copacabana: cidade dos vícios e os vícios da cidade”, parte da leitura de uma crônica de Rubem Braga para fazer uma reflexão sobre o famoso bairro carioca. Segundo a autora, até o início da década de 1960, quando a Capital Federal foi transferida para Brasília, Copacabana ostentava luxo, elegância e uma vida noturna povoada por políticos, artistas e intelectuais. Após o golpe militar de 1964, este cenário se modificou profundamente com o aumento populacional e o crescimento das favelas:

Com a transferência da capital para Brasília a cidade começa a se modificar. A vida política que se organizava em torno de copos de uísque nos apartamentos ou boates de Copacabana espalha-se pela cidade e pelo país. É nos anos de 1970 que as previsões de Rubem Braga vão se fazendo mais próximas. A decadência da noite, transferida para Ipanema, a especulação imobiliária, o crescimento das favelas são, de algum modo, compensados pela reforma urbanística que moderniza o bairro, com o aterro das praias e o alargamento da Avenida Atlântica. O deslocamento da vida boêmia e o afastamento dos artistas, intelectuais e políticos farão dessa década o momento de maior modificação na vida do bairro, tomado pela circulação dos automóveis da era JK e com o gabarito das construções liberado.³

Copacabana, dado o seu crescimento populacional diversificado e desordenado, torna-se incontrolável pelo autoritarismo e pelos “bons costumes” socialmente higienizadores – que vão migrar para Ipanema e mais tarde para o Leblon. O bairro se torna o espaço da contradição e do paradoxo, onde o luxo do Hotel Copacabana Palace divide espaço com boates de prostituição, mendicância, travestis e uma noite homossexual efervescente; “contrastes entre a ostentação da Avenida Atlântica e os apartamentos conjugados, pelos ocupantes e pelos que por aí circulam, formando uma espécie de cidade dentro da cidade.”⁴

Elvis, uma das protagonistas, é uma lésbica de família tradicional pequeno-burguesa que está falindo. Saiu de casa muito jovem por causa de sua

colaborado com o que se pode chamar de desestabilização da normalização dos corpos em uma representação sempre de acordo com a heteronormatividade.”

³ RESENDE, B. Ai de mim, Copacabana – A cidade dos vícios e os vícios da cidade, pp. 200 e 201.

⁴ Ibid.: p. 203.

sexualidade e passou a viver no apartamento do seu pai, em Copacabana, sustentada de mesadas e bicos como fotógrafa. Com a nova situação financeira da família, precisa sair do apartamento – que tem contas de luz, IPTU, taxas de incêndio atrasados – e arrumar um emprego fixo. O filme começa com Elvis conseguindo um emprego como *motogirl* em uma pizzaria e sua primeira entrega é para Madona, a outra personagem em torno da qual se constrói a trama: uma travesti atriz de filme pornô, cabelereira, performer nos inferninhos nas horas vagas e ex-namorada de um traficante, João Tripé. Quando Elvis chega ao apartamento de Madona para entregar a pizza, a encontra caída no chão, chorando e machucada – logo se percebe que ela havia sido assaltada e agredida por João Tripé.



Figura 2 Elvis (Simone Spoladore) em uma cena do filme



Figura 1 Madona (Igor Cotrim), em uma cena do filme

Elvis tem o cabelo escuro e curto com uma franja caída no rosto de forma despojada, que joga para trás, com a mão, a todo o instante, de forma dura. Sua fala é grave, pilota uma robusta motocicleta, veste jeans gastos e uma jaqueta de couro preta e sonha ser contratada por um jornal local como fotojornalista. Madona, em contraste, tem o cabelo loiro-platinado (que tira do rosto com as pontas dos dedos, de forma delicada), sempre muito bem escovado. Seus braços são musculosos, os traços de seu rosto são marcados mas sempre mantém a suavidade na fala e a extravagância ao se vestir: muitos acessórios, pulseiras, brincos e quase sempre está usando saias, vestidos coloridos. Seu maior sonho é conseguir montar o musical que criou para os palcos.

De acordo ainda com Beatriz Resende, Copacabana é o local propício para esse encontro inusitado:

Provocativamente, falo de segmentos urbanos tomados por desejos profundamente diferentes que circulam por um mesmo espaço geográfico, partilhando, queiram ou não queiram, das mesmas imagens na noite e no dia. Falo de um convívio, desejado ou não, com os mesmos cenários, cercados pelos mesmos habitantes sempre que circularem pelos lugares públicos.⁵

O roteiro começa por um tema comum aos dois personagens: o dinheiro – ou a falta dele, já que a família de Elvis está falindo e Madona tem suas economias roubadas por João Tripé. “É tudo a porra da grana” – esta é uma frase que vai ser repetida por todo o filme, como fio condutor da trama romântica.

Elvis retorna à casa de Madona, mais uma vez para entregar uma pizza. Madona estava se arrumando com a ajuda de um amigo para uma apresentação que faria, na mesma noite, em um dos inferninhos de Copacabana: um corselete bege, um pequeno short preto, um grande colar de pérolas enrolado em diversas voltas em seu pescoço, impecavelmente maquiada. A campainha toca e Madona, segurando uma taça de vinho, vai abrir a porta. Quando abre, Elvis a espera, com sua jaqueta de couro, com uma mão dentro do bolso da calça jeans e a outra segurando a caixa da pizza. Ao ver Madona, diz: “Nossa, você está maravilhosa...”, jogando, com uma das mãos, o cabelo para trás. Madona a convida para entrar, apesar de Elvis dizer ter pressa. Elvis avista um velho *flyer* de divulgação do trabalho artístico de Madona e pergunta se é ela na foto. Madona diz que é um show antigo dela. Elvis diz: “Essa foto aqui está boa” e, olhando para Madona, de forma sedutora, completa: “mas pode ficar melhor”. Elas combinam uma sessão de fotos, para um novo *flyer*, no show que Madona faria naquela noite. Após o show de Madona, as duas passam a madrugada em um boteco conversando e tomando cerveja.

No correr do filme, Elvis e Madona aparentam estar cada vez mais envolvidas. Em uma cena, Elvis, ao saber que Madona recebeu uma proposta para voltar ao mercado do sexo, surpreende-se com o choque entre as duas realidades:

MADONA: Que foi, criatura? Parece bicho enjaulado, fica de lá pra cá.

⁵ Ibid.: p. 203.

ELVIS: É a grana, tudo é a porra da grana.
MADONA: Mas você não vendeu as fotos, Elvis?
ELVIS: A foto não muda a vida de ninguém, né. Se eu tivesse conseguido um contrato, eu podia te ajudar.
MADONA: Oh, chérie. (cantando) “Não se afobe não que nada é pra já.” Tudo vai dar certo, chérie, no momento certo. Você não vê a minha situação? Hoje por exemplo eu recebi uma proposta pra voltar pro mercado do sexo. Não topei. Podia até ter descolado um troco.
ELVIS: Como é que é a parada?!
MADONA: É uma coisa trash fazer filme pornô? É. Mas se eu precisar, meu amor, eu faço.
ELVIS: Que papo brabo é esse, Madona?!
MADONA: Como assim, chérie?
ELVIS: Mercado do sexo?! Você tá falando sério?!
MADONA: Eu fui atriz de filme pornô, sim. Que que tem? Tem gente que ganha a vida fodendo com a vida dos outros. Eu fodia com os outros pra ganhar a minha vida. Foi até num filme pornô que eu conheci aquele... Aquele encosto do João Tripé. Ai, mas era hilário. Era uma paródia de Romeu e Julieta. O João entrava com a peruca de Romeu e uma folha de parreira desse tamanho e...
ELVIS: Chega! Dispensando os detalhes, tá?! (...)
MADONA: Ai vem cá, meu amor: o dia foi bom pra você, foi ruim pra mim e é você que fica triste?
ELVIS: Eu não tô triste, Madona. Você não vai entender.
MADONA: Por quê? Só porque eu não concluí o Ensino Médio?
ELVIS: Eu sou burguesa demais pra me envolver com você, entendeu?!
MADONA: É, você tinha razão, eu não tô *entendendo* não.
ELVIS: Eu tô sentindo uma coisa diferente, daí você fala esse negócio de filme pornô. Você não é uma mulher igual às outras, Madona.
MADONA: Meu amor, eu sou boneca.
ELVIS: Eu nunca tive nada com uma mulher, que não é uma mulher, mas que é uma mulher. Pô, eu tenho que encarar muita parada sinistra pra ser quem eu sou, sabe. Viver longe da minha família, da minha cidade. Eu acho que eu não vou encarar isso não. Eu vou indo.
MADONA: Não, não! Você não vai sair daqui de casa desse jeito! Não vai sair daqui enquanto não disser por que tem vergonha de mim.
ELVIS: Eu não tenho vergonha de você, Madona.
MADONA: Tem certeza?!
ELVIS: Você não tá entendendo nada...
MADONA: Eu não tô entendendo? Pega as suas coisas e sai correndo da minha casa, tá bom? Na minha casa você não vai ficar me chamando de bicha burra e desentendida, não! Diz, quanto que vale o teu trabalho que eu tenho que te pagar [se referindo às fotos que Elvis fez para o seu *flyer*].



Figura 9: Cena em que Elvis se diz apaixonada por Madona

Madona chora, segurando um bolo de dinheiro. Elvis diz que não está lá por causa da grana, mas porque se apaixonou por ela. Madona se espanta, pede para que ela repita, mas é interrompida por Elvis, que diz estar com medo. Madona insiste no pedido para que ela repita que está apaixonada por ela.

O clichê romântico é rasurado pelos personagens que o protagonizam. A relação entre uma travesti e uma lésbica acaba funcionando como uma desconstrução e reconstrução, diferencial e incessante, da ordem binária estabelecida (heterossexualidade / homossexualidade). Funciona como o encontro do improvável, do imprevisto, do distante demais dentro do “permitido”, do “normal”, e do imaginável em termos de desejo. É nesta perspectiva que Copacabana exhibe a “positividade de sua decadência”, ao libertar os corpos de sua categorização exclusiva, permitindo que eles sejam contaminados por todas as categorias: “O sofrimento dessas exposições corresponde também à liberdade do mostrar-se. Os amores vendidos convivem com os amores liberados. Todas as violências são possíveis, mas todos os amores também são possíveis”, como afirma Resende em seu estudo.⁶

O filme de Laffitte consegue também problematizar as diferenças entre desejo sexual e identidade de gênero, e a própria coerência que se espera dentro e fora da “cultura LGBT”, entre gênero e sexualidade. Gays, travestis e transexuais devem namorar homens; lésbicas devem namorar mulheres. É assim que deve ser? Essa é uma das provocações mais fortes da história, ou o potencial disruptor do filme.

Elvis Presley, que inspira o nome da personagem criada por Laffitte, é uma figura recorrente na caracterização de *drag kings* americanos para, em suas performances, desestabilizar os conceitos de masculinidade e feminilidade. Em

⁶ RESENDE, B. Ai de mim, Copacabana – A cidade dos vícios e os vícios da cidade, p. 206.

uma declaração disponível no Wikipedia em inglês, uma das *drag kings* que se transveste do rei do rock, Elvis Herselvis, declara, se referindo ao poder simbólico da imagem do cantor: “It works into not a really butch image but a very dreamy one. Elvis is going to become the dike icon like Marilyn is for the boys” (“Não funciona como uma imagem muito sapatão, mas uma imagem onírica. Elvis vai ser tornar o ícone fancha, assim como Marilyn é para os garotos”). Nos anos 90, Madonna (a cantora) desempenha este papel que Marilyn Monroe tinha para os “meninos”, como diz a artista em referência às *drag queens*.

Elvis é classificada como *butch*, “A *butch* te comeu com os olhos”, como afirma Bill, o amigo gay de Madona ao perceber os olhares interessados de Elvis para ela. Tomando emprestadas as palavras que Judith Halberstam (2008) usou para descrever a encarnação de Tilda Swinton no personagem Orlando de Virginia Woolf (ela se refere ao filme homônimo de 1993), Elvis é muito pouco *butch*. A personagem construída por Simone Spoladore pertence a um gênero intermediário, andrógino – mas não em um sentido de indecisão, de que não pertence a nenhum dos dois, mas feita de atributo de ambos, uma colagem. Elvis tem uma masculinidade feminina e uma feminilidade masculinizada: veste jaqueta de couro e pilota uma moto ao estilo “Harley Davidson” com um corpinho miúdo e delicado, e lida muito bem com a incoerência – limites e potencialidades – de seu corpo.

O mesmo ocorre com a interpretação de Madona por Igor Cotrim. Madona tem uma feminilidade masculina: ao mesmo tempo em que é a “mulher loira fatal” que utiliza decotes, saltos, unhas compridas e seios moldados através de intervenções cirúrgicas, ela tem traços brutos e braços musculosos.



Figura 10: Madonna e Elvis, após passarem a primeira noite juntos.

Esses personagens são, assim, duas existências, por si só, contaminadoras. Elas são, além da confusão da heterossexualidade com a homossexualidade, a interpenetração figurativa de masculinidade e feminilidade, há, entre elas, uma transtornante continuidade.

O filme de Laffitte representa um produtivo *entre-lugar* no discurso cinematográfico brasileiro, como diz Silviano Santiago sobre a literatura: “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.”⁷

O roteiro de *Elvis & Madona* nos traz esse ritual antropofágico, só que produzido a partir das identidades e sexualidades antagonicamente estancadas. Produz também “a destruição sistemática dos conceitos de *unidade e pureza*”⁸. E é em Copacabana, bairro abandonado pela higienização social da elite, na Babel urbana cravada à beira-mar, no caos da linguagem corporal, que haverá a possibilidade do devir e do elemento híbrido brotar e reinar.

Invertendo expectativas, e indo de encontro ao movimento mais usual (o de livros que dão origem a filmes), o filme de Laffitte foi adaptado para a literatura por Luiz Biajoni. A versão literária, entretanto, trata com menos força o tema-chave do filme: a inusitada relação entre uma *butch* e uma travesti. O livro de Biajoni – intitulado *Elvis & Madona: uma novela lilás* – reduziu a potência subversora do filme: o abalo às dicotomias de desejo sexual (heterossexualidade / homossexualidade) e a provocação da versão cinematográfica ao telespectador ao

⁷ SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*, p. 28.

⁸ *Ibid.*: p. 18.

instigá-lo: “mas o que diabo eles são?” Na literatura, Biajoni desfez a impossibilidade de classificação do desejo dos personagens. Uma impossibilidade que gera uma esperada discussão, após a sessão, entre pessoas que assistiram ao filme, como nos diversos casos que presenciei. Na narrativa literária existe a perda, ainda, do poder da linguagem visual, da contundência das imagens, da visão dos corpos, do masculino e feminino rasurados, sobrepostos, que Elvis e Madona exibem no filme – algo debilitado quando trasposto para a linguagem escrita.

Quando Elvis vai para a cama pela primeira vez com Madona, Biajoni, ao contrário de Laffitte, faz com que as personagens sofram com um estranhamento, o que provoca um efeito estabilizador na identidade de gênero e no desejo sexual de ambos, ao invés de perturbá-los:

Ela tinha transado. Com. Um. Homem. Quer dizer, não era exatamente um homem, mas... era! Tecnicamente, era. Ela gostava de mulheres, sempre gostou, desde os doze anos, quando beijou um menino e vomitou. (...) E agora, resolvida e trintona, ela tinha tido uma relação sexual com um homem. Fora penetrada por um pau de verdade! Não era um consolo, não era um vibrador manipulado por uma gata peituda e gostosa: era um pau com um saco e um cara junto.⁹

Em oposição ao cinema, na literatura Elvis tem nojo de homens desde a pré-adolescência, quando beijou pela primeira vez um menino. Além disso, o texto de Biajoni transforma Madona em “um cara que tem um pau”, retirando completamente a potencialidade do trânsito que a imagem de Madona proporciona. A cena que Biajoni propõe, como a esperada para o sexo lésbico, ao dizer que o “pau de verdade” de Madona “Não era um consolo, não era um vibrador manipulado por uma gata peituda e gostosa: era um pau com um saco e um cara junto”, assemelha-se a aos filmes pornô *mainstream*, ou à literatura erótica feita para excitar homens heterossexuais.

Paradoxalmente, as imagens produzidas por Biajoni são demasiadamente pedagógicas, fazendo com que o leitor não tenha nenhuma dúvida ou estranhamento do que está acontecendo com os personagens. Ele faz das reações de Elvis e Madona – do ato sexual e atração inesperados, – uma espécie de pastelão folhetinesco ou cenas dignas de comédias televisivas.

⁹ BIAJONI, L. *Elvis & Madona [uma novela lilás]*, p. 104.

O tom de Biajoni não muda quanto descreve a reação de Madona depois de se deitar com Elvis:

Ela estava no sofá, sem roupas e com o pau melado. O pau! Ela pensou assim mesmo: “Estou com o pau melado”. Teve um susto arrepiante quando usou a palavra “pau” para tratar de seu próprio membro – há trinta anos, na intimidade e particularmente, só o chamava de pirolitinho! Pulou. Agitou as mãos freneticamente, como para expulsar algo que estivesse grudado nela, em seu peito, em sua barriga. Não havia nada nela, na verdade apenas uma sensação de perturbação no estômago que – ela achava – jamais iria passar. Olhou para baixo. O pau. Estava lá. Maior, estranhamente grande, pendurado. Foi vomitar no banheiro.¹⁰

A narração dos pensamentos de Madona transmite a imagem de uma espécie de metamorfose da personagem – como se ocorresse um despertar da virilidade, adormecida pelo travestimento e pela homossexualidade de Adailton (nome civil de Madona). Biajoni está preso ao pressuposto de papéis sexuais pré-estabelecidos: a passividade feminina e a atividade masculina. Até mesmo o pênis de Madona desperta de um adormecimento. A transformação viril da personagem termina com um vômito, tal qual o excerto que descreve o primeiro beijo de Elvis na pré-adolescência. O autor naturaliza a homossexualidade dos personagens e adequa seus atos de gênero ao atual relacionamento (normalizados, se tornam homem, no caso de Madona, e mulher, no caso de Elvis).

O desgosto de Madona pela noite com Elvis continua ecoando pelo texto, novamente em contraste com a versão de Laffitte. Após vomitar, Madona chega a desejar esquecer o que aconteceu entre as duas:

Depois do vômito, do banho e de se colocar lindamente deslumbrante, Lady Madona irrompeu do banheiro para a saleta como uma dançarina de tango que ganha o palco deixando para trás a insalubre coxia. Impetuosa, decidiu deixar aquilo tudo, aquilo, bem, aquilo, você sabe, aquela... transa, aquele coito, aquela... esfregação da noite anterior... aquilo... para trás!¹¹

Como foi apontado no primeiro capítulo desta dissertação, através de uma observação de Homi Bhabha (1998), é possível constatar que, neste novo século, tem sido promovido o questionamento de alguns binarismos e de algumas categorias – dentre elas, as de gênero (masculino / feminino) e de sexualidade

¹⁰ BIAJONI, L. *Elvis & Madona [uma novela lilás]*, p. 107.

¹¹ *Ibid.*: p. 110.

(heterossexualidade / homossexualidade). No cinema brasileiro recente, surge também o interesse de resgatar antigas histórias que colaboraram, e ainda podem colaborar, para a desconstrução dessas dicotomias: como foi o caso do filme *Madame Satã*, que abordei no segundo capítulo, que resgata um personagem do início do século passado, e do documentário *Dzi Croquettes*, sobre o qual tratarei agora.



Figura 11: Os Dzi Croquettes.

O documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez (2009), conta a história de um grupo, como relata Rosa Maria Lobert (1979), em sua tese de doutorado intitulada *A palavra mágica Dzi: uma resposta difícil de se perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral*, que “para combater a ‘timidez, depressão e os problemas psico-sociais’” improvisa um “grupo de análise” para debater suas

insatisfações profissionais. A reunião foi liderada por Wagner Ribeiro em 1972, um ex-aluno de medicina que se tornou artesão, mas, em crise com suas aventuras no comércio, se encontrava “em procura de uma solução existencial”. A partir desses debates nasceu o projeto de um espetáculo de dança e teatro que o grupo denominou *Dzi Croquettes*:

O encontro casual, mas rotineiro, num bar de Copacabana (RJ) que costumavam frequentar registra-se nas memórias como data de batismo de um projeto de vida e teatro que se chamaria Dzi Croquettes. Com uma resposta mais coerente com a circunstância, entre as múltiplas versões da escolha do nome da peça a explicação seria: “Eu sempre curti muito o pronome inglês *the*, também poderia ser o *zê* português. E como a gente no bar comia croquetes, porque não batizar o grupo Dzi Croquettes.”¹²

Lennie Dale, coreógrafo, cantor e ator norte-americano radicado no Brasil (que atuou junto aos fundadores da bossa-nova), se interessou pelo projeto dos Dzi Croquettes, que vinha passando por dificuldades financeiras. O time liderado

¹² LOBERT, *A palavra mágica Dzi: uma resposta difícil de se perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral*. pp. 3 - 5.

por Wagner utilizava em seu figurino roupas tradicionalmente consideradas femininas, além purpurinas, espartilhos, cílios postiços e maquilagens – sendo esta a motivação de Lennie e do empresário da boate em que o novo coreógrafo trabalhava: “eles nem viram o que a gente sabia fazer, a gente estava se arrumando (com as fantasias) e desbundaram.”¹³ Segundo Lobert

[o] estilo estético adotado cria certos receios. Lennie com sua grande experiência de confrontação com o público confessa: “No começo eu estranhava terrivelmente. Faltava-me a espontaneidade deles. Para por um espartilho e fazer uma rumbeira eu precisava da cuca desses meninos.” Os atores criaram vestuários transgredindo todos os padrões socialmente conhecidos até então, sejam tradicionais ou de fantasia. Mas a ressonância simbólica apontava, sobretudo para o confronto de corpos masculinos em roupas supostamente femininas. O flagrante constrangimento de apresentar-se assim – postura compreensível numa sociedade que tradicionalmente preservou o “machismo” – ia, porém de encontro a um completo de expectativas públicas, próprias ao tempo que viviam. (...) [A] adesão pública à peça *Dzi Croquettes* foi quase unânime.¹⁴

A ousadia e o sucesso do grupo fizeram com que o espetáculo tivesse uma significativa força política. A estreia aconteceu no período pós-AI-5, o quinto de uma série de decretos emitidos pelo regime militar brasileiro nos anos seguintes ao golpe (1964) que, em 1968, fechou o Congresso Nacional e aumentou a censura à rádio, TV, teatro, cinema, música etc. Naquele momento de afirmação de valores tradicionais, os *Dzi Croquettes* se apresentavam nos palcos em uma atmosfera de shows de cabaré, mas reproduzindo também danças inspiradas nos ritos religiosos africanos, fazendo um número de *cover-drag* de Carmen Miranda, utilizando, em alguns números, somente um tapa-sexo com os corpos repletos de purpurina, debochando dos valores mais básicos da organização moral da sociedade: o gênero e a sexualidade.

Não só a heteronormatividade era alvo de escárnio. Em uma das cenas descritas por Lobert, em um ato de grande deboche com os ideais ufanistas do regime militar, entra no palco um personagem “esdrúxulo, vestido de maneira a contrastar fortemente com o que vai recitar e que, sem outra introdução, declama com gestos aloucados ‘A Pátria’ de Olavo Bilac: ‘Ama com fé e orgulho a terra

¹³ Ibid.: p. 6.

¹⁴ Ibid.: p. 7.

em que nasceste / Criança, não verás nenhum país como este’. Subitamente incomodado, num ‘com licença, obrigado, desculpe’ se retira.”

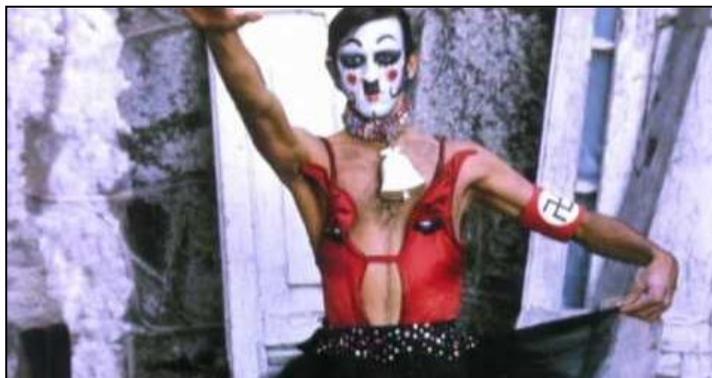


Figura 12: Claudio Tovar, um dos bailarinos dos Dzi Croquettes, em um dos números do espetáculo.

A proposta ousada dos Dzi Croquettes, para o momento político em que surgiram, acabou por dialogar também com outras manifestações culturais que estavam acontecendo no mesmo momento: a Tropicália (de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé etc.), o teatro de José Celso Martinez e a interpretação de Ney Matogrosso frente aos *Secos e Molhados*, por exemplo. Deglutindo os valores *oswaldianos*, em uma antropofagia cultural e sexual, de maneira astuciosa e malandra, remetendo às performances de Madame Satã, os Dzi Croquettes trouxeram à baila o corpo e a sensualidade sem limites de gênero sexual e demais binarismos, em uma potente reinvenção cultural.

O lugar que proporcionou o encontro dos artistas de diferentes origens profissionais, cores, nacionalidades e níveis sociais foram a Copacabana dos anos 1970, quando o bairro começou a crescer desenfreadamente. Coincidentemente ou não, os Dzi Croquettes acabaram por se reunir no mesmo espaço onde foi possível acontecer também o encontro entre Elvis e Madona, como observado há pouco.

Durante o período em que esteve ministrando uma Oficina de Pós-Pornografia¹⁵ no Rio de Janeiro¹⁶, em novembro de 2011, a performer espanhola Maria Llopís postou um texto em seu blog em que estabelecia um paralelo entre um trecho de uma declaração da cantora Björk, e reflexões suas a partir da observação da cidade:

Pergunta: *É possível seguir sendo punk quando se é milionário ou famoso?*
 Resposta: *Depende do que se entenda pelo termo. Nunca gostei da música punk em si, mas da infraestrutura, a autossuficiência... Tratava-se mais de não se sentir vítima da vida. Se quiser lançar um álbum, faça por si mesmo e não se lamenta pelas esquinas. Nesse sentido sigo me sentindo assim. Nunca serei uma vítima / Essas palavras de Björk publicadas na imprensa recente me fazem pensar no questionário que Maria Castrejón me enviou e que estou respondendo esses dias no Rio. Uma das questões que pergunta é a PRECARIEDAD. A precariedade é um termo com o qual eu não nunca me identifiquei, vivi durante anos okupando e sem dinheiro, buscando a vida reciclando, intercambiando e burlando. Fazia o que queria e quando queria. Quando quis viver de outra maneira, o fiz, por escolha própria. Não me sinto vítima do sistema porque sei que posso entrar e sair dele quando quiser.*¹⁷

Trago esta reflexão de Llopís para auxiliar em um apontamento relevante para a análise. Além daquele aspecto espacial – ambos terem Copacabana como local de possibilidade de encontro –, os integrantes de *Dzi Croquettes* e Elvis e Madona também têm em comum a estética da sucata, um modo de vida que não se

¹⁵ O pós-pornográfico é uma proposta de resistência imagética diante de um mercado pornográfico pasteurizado, que cristaliza papéis de gênero e privilegia alguns modos específicos de representação do ato sexual que fazem parte desta estética. Além disso, o pós-pornô busca, dentro destas novas linhas de visibilidade, explorar novas cartografias desejantes, para além do que tradicionalmente se entende por ato sexual.

¹⁶ Parte da programação do *Festival Panorama de Dança*, que ocorre anualmente na cidade do Rio de Janeiro.

¹⁷ “Pregunta: *¿Es posible seguir siendo punk cuando uno es millonario y famoso?* Respuesta: *Depende de lo que se entienda por el término. Nunca me gustó la música punk en sí misma, sino más bien la infraestructura, la autossuficiencia... Se trataba más bien de no ir de víctima por la vida. Si quieres sacar un álbum, hazlo por ti mismo y no te lamentes por las esquinas. En ese sentido me sigo sintiendo así. Nunca seré una víctima. / Estas palabras de Björk publicadas en prensa reciente me hacen pensar en el cuestionario que me ha enviado María Castrejón y que estoy respondiendo estos días en Rio. Una de las cuestiones que plantea es la PRECARIEDAD. La precariedad es un término con el que no me he identificado nunca, he vivido durante años okupando y sin dinero, buscándome la vida reciclando, intercambiando y trapicheando. Hacía lo que quería y cuando quería. Cuando quise vivir de otra manera lo hice, por elección propia. No me siento víctima del sistema porque sé que puedo entrar y salir de él cuando quiera.” (LLOPÍS, M., tradução minha) Publicação de título “Dijo Björk”, disponível em <<http://girlswholikeporno.com/2011/11/11/dijo-bjork/>>, acesso em 02 de fevereiro de 2012.*

vitimizar diante da precariedade, com o corpo inscrito na exclusão, à margem, mas tirando proveito dela e debochando da norma. Os Dzi Croquettes, como mostrado no documentário de Issa e Alvarez, deixaram seus empregos fixos para se entregarem a um modo de vida *outsider*. Lobert descreve que

com ralas poupanças, seus figurinos e uns empréstimos individuais compartilharam a produção do espetáculo junto aos donos da boate. (...) Tendo em mão apenas o que pagar a passagem de trem, transferiram-se para São Paulo. Sem muita variação no setor econômico foram mais três semanas de trabalho na boate paulista Ton-Ton (Março de 1973). (...) A indiferença com que se deixam especializações de grau terciário ou carreiras artísticas de prestígio não indica necessariamente uma dissonância com o passado. A valorização da experiência atual além de alimentar-se na ‘curtição’, no ‘desbunde’¹⁸ – por apoiar-se num modelo sócio-existencial mais adequado a necessidades sentidas pelos atores – incide diretamente no conteúdo sócio-simbólico profundo de sua proposta.¹⁹

O espetáculo transmitia, desprezando os limites entre público e privado, esse clima de viver-reciclagem – vivido também pelos próprios atores – em que o corpo reaproveita os excessos (ou os restos) da lei e das normas. Tratava-se, nas palavras de Lobert, sob o impacto de ter assistido a apresentação que fizeram em 23 de maio de 1973 no Teatro Treze de Maio, em São Paulo, de “uma festa privada dos atores, dentro da representação teatral, que por definição é pública.”²⁰ Os figurinos despojados, caóticos, com roupas de tamanho maior ou menor, fazendas rasgadas e purpurina, resumem o deboche com qualquer ordem: seja ela política (me refiro aqui ao momento histórico, o regime militar), sexual ou cultural. O objetivo da reciclagem era encontrar outros territórios possíveis – territórios que não estivessem inseridos nas normas, nas formalidades – e, com isso, reconstruir incessantemente esses territórios, rompendo com qualquer coerência de sentido.

¹⁸ “A geração do desbunde queria curtir a vida, e um grupo repensou os métodos de militância política, ao fazer do próprio cotidiano uma arma de protesto contra o status quo.” GIANFRANCISCO, S. Chacal, viajante de loucos pensamentos.

Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1377>>, acessado em 06 de março de 2012.

¹⁹ LOBERT, A *palavra mágica Dzi: uma resposta difícil de se perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral*, pp. 10 e 11.

²⁰ LOBERT, R. M. *A palavra mágica Dzi: uma resposta difícil de se perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral*, p. 29

Lobert, transcrevendo uma das cenas, flagra o caos de sentido do espetáculo: “um gesto – começado – genericamente masculino, se especifica – na ação – num feminino: a ‘continência militar’ se decompõe e se transforma num ‘virar de bolsa’”. Mais adiante, Lobert também atenta para uma das falas da peça, que chama de uma “peculiar reelaboração, em que se fundem, sem escrúpulos, palavras shakespearianas, a letra da música em questão e uma propaganda”. Uma reelaboração que ignora qualquer limite entre a cultura erudita, a cultura popular norte-americana (no caso, uma música de Cole Porter pela interpretação de Marilyn Monroe em um musical) e a linguagem publicitária: “um indivíduo, com voz afinada canta sob melodia conhecida ‘My heart belongs to daddy’ [meu coração pertence ao papai] palavras sem sentido entrelaçadas num ‘to be or not to be [ser ou não ser] – to be two [ser dois] – sabonete lux das estrelas.”²¹

O filme de Laffitte também traz este corpo-burla, que recicla, através da personagem Madona. Por ser também uma *outsider*, Madona aprende desde cedo como é viver do reaproveitamento, da reinvenção. Madona se sustenta de bicos: trabalha de dia em um pequeno salão de beleza, à noite faz shows em casas noturnas e, quando precisa, atua também em filmes pornôis – estando fora, assim como os Dzi Croquettes, da formalidade das relações de trabalho. Elvis, que se vê repentinamente tendo que aprender a viver nessas condições (ela passa a viver também de “bicos, como fotógrafa e entregadora de pizza), encontra em Madona uma espécie de pedagogia de como lidar com as incertezas financeiras e com um universo onde as organizações e referências transmitidas para ela no seio familiar, não funcionam plenamente. Enquanto Elvis, que vem de uma família tradicional decadente, se preocupa com dinheiro, com a estabilidade e com a incoerência do corpo de sua amante (“Eu nunca tive nada com uma mulher, que não é uma mulher, mas que é uma mulher”), Madona pede que ela tenha calma: “tudo vai dar certo, *chérie*, no momento certo”.

Segundo Judith Butler (2008), em seu livro *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*, “quando a desorganização e desagregação do campo dos corpos rompe a ficção reguladora da coerência heterossexual” – tal

²¹ Ibid.: pp. 36 – 39.

como feito pelos personagens de ambos os filmes – “parece que o modelo expressivo perde sua força descritiva. O ideal regulador é então denunciado como norma e ficção que se disfarça de lei do desenvolvimento a regular o campo sexual que se propõe descrever.” Butler vai ainda afirmar que a coerência desejada produz um efeito de significação corporal, na superfície do corpo, por meio de um jogo de “ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador.” A autora reconhece no travestimento, uma potência subversiva dessa ordem, sugerindo que “[a] travesti (...) revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência sexual.” O *drag* desnaturaliza o sexo e o gênero por meio de uma performance que “confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua unidade fabricada.” Butler chama esta performance de “paródia de gênero”, mas ressalta que não defende e nem presume, com isso, a existência de um original que estas identidades parodísticas imitem. A paródia de gênero parodia a própria noção de original.²²

Butler dá continuidade à sua reflexão sobre a paródia de gênero argumentando que, segundo Fredric Jameson, em *Postmodernism and consumer society*, “a imitação que zomba de um original é mais característica do pastiche do que da paródia”, e cita o autor que diz que “o pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo único e peculiar”. Mas, ao contrário da dela, o pastiche não possui o impulso satírico, nem o riso e não pressupõe “aquele sentimento ainda latente de que existe algo *normal*”. Para Jameson, adverte Butler, o pastiche é a paródia que perdeu o humor. A autora suplementa a análise de Jameson sugerindo que “a perda do sentido do ‘normal’, contudo, pode ser a própria razão do riso, especialmente quando revela que ‘o normal’, ‘o original’ é uma cópia. E, ainda pior, uma cópia inevitavelmente falha, um ideal que ninguém *pode* incorporar. Nesse sentido, o riso surge com a percepção de que o original foi sempre um derivado.”²³

²² BUTLER, *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*, p. 194.

²³ *Ibid.*: p. 198.

Elvis & Madona e *Dzi Croquettes* trazem personagens que fazem paródias de gênero, em uma “imitação sem origem”, sugerindo uma abertura à re-significação e à re-contextualização das identidades, deixando-as seguirem sua fluidez. Madona nos faz questionar a ideia de que o feminino é inerente à mulher, e demonstra que a própria noção de feminino é mais volátil do que imaginamos: não obedece a nenhuma feminilidade original, natural ou “verdadeira”. O mesmo vale para Elvis (em relação à masculinidade) e para os bailarinos do documentário *Dzi Croquettes*, em relação a feminilidade e masculinidade. Elvis e Madona e os Dzi Croquettes, através do pastiche, por escaparem da lógica heterossexual, acabam por fazer rir. Mas ao contrário da paródia de gênero feita por *drag queens* em seus números de humor, os personagens em questão fazem também com que seus corpos sejam fontes de desejo, subvertendo sua condição de abjetos. A sensualidade dos corpos nus dos bailarinos do Dzi Croquettes enquanto dançam, e as cenas em que Elvis e Madona se relacionam, suspendem o humor e transformam corpos, antes vistos como anormais, em objetos de desejo.



Figura 13 Primeiro beijo de Elvis em Madona



Figura 14 O nu dos DZi Croquettes

Os filmes em questão falam, portanto, a favor de uma “contra-sexualidade”, ou seja, a favor de um contrato social no qual, segundo Beatriz Preciado,

Os corpos reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, mas como *corpos falantes*, e reconhece os outros como *corpos falantes*. Reconhecem em si a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, como sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. Por conseguinte, renunciam não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, mas também aos *benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes*.²⁴

²⁴ “Los cuerpos se reconocen a sí mismos *no* como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes. Se reconocen a si mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas. Por consiguiente, renuncian no solo a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente, sino también a los *beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas*” significantes. (PRECIADO, B. *Manifiesto contra-sexual*, p. 18, tradução minha)

O pensamento contra-sexual, proposta por Preciado, é uma postura contra o “sexo” como produção de corpos heteronormativos, divididos.

Pode-se pensar a heteronormatividade como um centro, ou seja, o padrão heterossexual como organizador da sociedade: homem branco, masculino, de classe média, com filhos, esposa etc. A cristalização do que poderia o devir múltiplo dos corpos. Já que ele próprio, o corpo, e seus órgãos são organizados em um centro bem preciso:

A natureza humana é um efeito de tecnologia social que reproduz nos corpos, os espaços e os discursos da equação natureza = heterossexualidade. O sistema heterossexual é um aparato social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgãos e gera zona de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa...) que depois identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual.²⁵

É afinal, através da escritura, do discurso – não somente a literatura, mas a escritura como qualquer produção de cultura – que existe a possibilidade de serem inscritos outros devires no corpo social heteronormativo, como uma tentativa de reescrevê-lo em uma representação plural. Não trataríamos, assim, por hora, de um devir-Homem, como diz Deleuze acerca do tema da literatura, “uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização.”²⁶ A língua deve encontrar desvios, “desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas.”²⁷

Escapando à heteronormatividade, os corpos desviantes serão a sapatão, a bicha louca, a travesti, transgêneros, a fancha, a caminhoneira, afetados, efeminados, drag queens, drag kings, transexuais, intersexuais etc., que são

²⁵ PRECIADO, B. *Manifiesto contra-sexual*, p. 22.

²⁶ DELEUZE, G. *Critica e clínica*, p. 11.

²⁷ *Ibid.*: p. 12.

“‘burlas ontológicas’, imposturas orgânicas, mutações prostéticas, recitações subversivas de um código sexual transcendental falso”²⁸

Esses corpos são o território onde a heteronormatividade ou a homossexualidade perdem toda a sua veracidade e inteireza significativa. Através do corpo que não possui os órgãos sexuais definidos (o intersexual), da inserção de silicone pelos travestis, a concretude da própria noção de natureza é desconstruída. Se não há concretude na natureza, ela está suscetível à fluidez, à resignificação.

O estereótipo seria, ele próprio, re-significado, não sendo mais uma norma fora da norma, uma norma na qual a bicha é sempre o efeminado-cômico-assexuado, e a sapatão, a desviante criminosa, obscura, perigosa, desprovida da feminilidade sagrada da mulher. Os desviantes serão multiplicados e sexualizados, transformados em corpos-prazer. O prazer faria parte de todos os corpos, que obedeceriam a outra lógica, que então transbordaria para o corpo social (re-significado), como na literatura de Pedro Lemebel:

A cidade no fim de semana transforma suas ruas em fluxos onde transborda a libido, embriagando os jovens corpos com o desejo do momento; o que seja, depende da hora, do money ou do feroz aborrecimento que os faz inverter às vezes a selva enrolada de uma donzela pelo túnel molhado da paixão cidade-anal.²⁹

A “cidade-anal” seria, assim, retomando uma expressão de Deleuze e Guattari, a “desterritorialização” da heterossexualidade. “Uma desterritorialização

²⁸ “‘bromas ontológicas’, imposturas orgânicas, mutaciones prostéticas, recitaciones subversivas de un código sexual transcendental falso.” (PRECIADO, *Manifiesto contra-sexual*, p. 26, tradução minha)

²⁹ La ciudad en fin de semana transforma sus calles en flujos que rebasan la libido, embriagando los cuerpos jóvenes con el deseo de turno; lo que sea, depende la hora, el money o el feroz aburrimiento que los hace invertir a veces la selva rizada de una doncella por el túnel mojado de la pasión ciudad-anal.” Trecho extraído do conto “Las amapolas también tienen espinas”, Disponível em: <<http://lemebel.blogspot.com/2005/10/las-amapolas-tambien-tienen-espinas.html>> Acessado em 26 de novembro de 2011.

que afeta tanto o espaço urbano (portanto, se haveria falar de desterritorialização do espaço minoritário, e não de gueto) como o espaço corporal.”³⁰

Desafiando o binário homossexual e de gênero, os filmes tornam-se perversos e demonstram a possibilidade de diversos corpos serem representados fora da mesma dicotomia normativa.

Poderia ser argumentado, tal como faz Karl Posso em “Híbridos produtivos”, que “[d]escartar a autoridade ilusória das divisões binárias que privilegiam um termo em detrimento ao outro não constitui uma política em si: é simplesmente um signo de que o não-dialetismo é possível”.³¹ Sugiro, deslocando um pouco a afirmativa de Posso, que a força política desse descarte se encontra de forma mais potente no conjunto de “representações-descartantes” do que num aparecimento simplesmente isolado desta mesma representação.

Beatriz Preciado utiliza o conceito de “multidões queer”, por exemplo, para nomear a multidão de corpos desviantes aglutinados estrategicamente sob o pretexto de plurificar as possibilidades de significação dos mesmos. Não seria algo tão diferente das políticas identitárias, mas já uma re-significação destas:

Deve-se evitar a segregação do espaço político que converteria as multidões queer numa espécie de margem ou de reserva de transgressão. Não se deve cair na armadilha da leitura liberal ou neo-conservadora de Foucault que levaria a conceber as multidões queer como algo oposto às estratégias identitárias, tomando a multidão como uma acumulação de indivíduos soberanos e iguais perante à lei, sexualmente irreduzíveis, proprietários de seus corpos e que reivindicariam seu direito inalienável ao prazer. A primeira leitura tende a uma apropriação da potência política dos anormais numa ótica de progresso, a segunda silencia os privilégios da maioria e da normalidade (hetero)sexual, que não reconhece que é uma identidade dominante. Tendo isso em conta, os corpos já não são dóceis. “Des-identificação” (para retomar a formulação de De Lauretis), identificações estratégicas, reconversão das tecnologias do corpo e desontologização do sujeito da política sexual, estas são algumas das estratégias políticas das multidões queer.³²

³⁰ PRECIADO, *Multidões queer*.

³¹ POSSO, K. *Híbridos produtivos* In CUNHA, E. L. *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*, p. 136.

³² PRECIADO, *Multidões queer*.

Faço uma leitura, assim, do conjunto de personagens dos filmes analisados neste capítulo como produtor de uma “multidão queer”, pegando emprestado o termo de Preciado. Juntas, estas produções acabam por subverter o rumo que atuais representações do corpo homossexual vinham tomando – sempre de forma normalizada de acordo com a heterossexualidade –, porém, agora de forma perversa, ao contrário do estereótipo fixador e fetichista de outrora, já que não cria uma “estética da bicha-cômica-afetada” ou uma “estética da sapatão-masculinizada-criminalizada”.