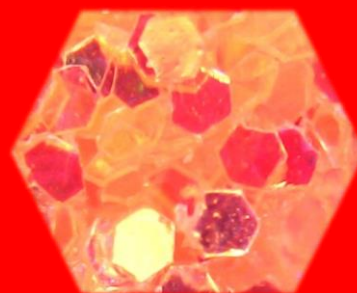


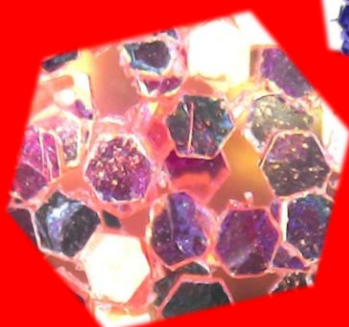
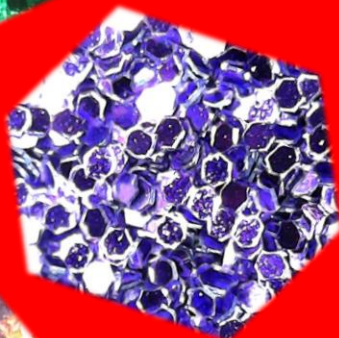
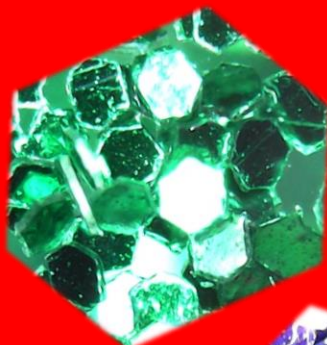
EDIÇÃO LGBTI



**Dos bastidores eu
vejo o mundo:
cenografia,
figurino,
maquiagem
e mais**

Vol. III

**Fausto Viana, Maria Celina
Gil e Tainá Macedo
Vasconcelos (org.)**





Fausto Viana, Maria Celina Gil e Tainá Macêdo Vasconcelos
(org.)

Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais

Volume III

DOI 10.11606/9788572051958

São Paulo
ECA - USP
2018

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

Nossa capa

As fotos que estão na capa deste volume seguem a nossa linha editorial. Sempre que possível, mergulhamos, sondamos o que é oculto ou não imediatamente revelado. As fotos mostram glitter fotografado em microscópio ótico aumentado mil vezes, nas cores da bandeira LGBTI. A ideia pode sugerir festa, que adoramos. No entanto, funciona também como um alerta. O ensaio foi feito a partir de um estudo norte americano chamado Gliitter as forensic evidence, de Bob Blackledge, usado para identificação de vítimas em crimes ocorridos nos EUA.

Para lembrar e um dia esquecer, se possível, quando o problema não mais existir: no Brasil, a cada 19 horas um LGBT é assassinado ou se suicida vítima da homotransfobia (Dados do jornal O Globo, disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/assassinatos-de-lgbt-crescem-30-entre-2016-2017-segundo-relatorio-22295785>>. Acesso em 27 Mai.2018.)

**Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

D722v Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico]: cenografia, figurino, maquiagem e mais – volume III / Fausto Viana, Maria Celina Gil e Tainá Macêdo Vasconcelos (orgs.) -- São Paulo: ECA/USP, 2018. 328 p.

ISBN 978-85-7205-195-8 (e-book)
DOI 10.11606/9788572051958

1. Teatro 2. Cenografia - Produção 3. Figurino – Produção 4. Vestuário – Produção 5. Figurinistas – Entrevistas 6. Cenógrafos – Entrevistas 7. Costureiros – Entrevistas I. Viana, Fausto Roberto Poço II. Gil, Maria Celina III. Vasconcelos, Tainá Macêdo.

CDD 21.ed. – 792.025

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

Sumário

APRESENTAÇÃO7

Fausto Viana, Maria Celina Gil e Tainá M.Vasconcelos

| volume especial LGBTI |

ENTREVISTAS

ENTREVISTA: JOÃO FRANÇA, STYLIST 13

Maria Celina Gil

ENTREVISTA: MARCOS FELIPE, DE LUÍS ANTONIO GABRIELA 37

Fausto Viana e Tainá Macêdo Vasconcelos

ENTREVISTA: SAMUEL ABRANTES (SAMILE EMBAIXATRIZ CUNHA) .. 61

Fausto Viana

ENTREVISTA: TCHAKA DRAG QUEEN 81

Fausto Viana, M.Celina Gil e Tainá M.Vasconcelos

ENTREVISTA: REGIS SILVA, ADERECISTA 109

Fausto Viana

ENTREVISTA: RONALDO GUTIERREZ 118

Fausto Viana

ENTREVISTA: CLÁUDIO TOVAR, DOS DZI CROQUETTES” 140

Fausto Viana

<u>ENTREVISTA: MISS BIÁ</u>	165
Adriano Sod	
<u>ENTREVISTA: PETER MC NEIL</u>	181
Fausto Viana	
 ARTIGOS	
<u>VESTIDAS PARA LACRAR: OS TRAJES DO PROGRAMA AMOR E SEXO</u> ..	198
Maria Celina Gil e Tainá Macêdo Vasconcelos	
<u>BR TRANS: UMA BREVE ANÁLISE DOS TRAJES DE CENA</u>	216
Tainá Macêdo Vasconcelos	
<u>NO MEU TEMPO NÃO TINHA: A ANDROGINIA EM SECOS E MOLHADOS</u> .	229
Maria Celina Gil	
<u>DZI CROQUETTES: SUSPENSÃO DE VALORES ENTRE FEMINILIDADE E MASCULINIDADE POR MEIO DO FIGURINO TEATRAL</u>	248
Jurandir Eduardo Pereira Júnior	
<u>SANGUE, SÊMEN E OUTROS FLUIDOS CORPORAIS COMO TRAJE DE CENA DA PERFORMANCE</u>	275
Fausto Viana	
<u>BRINCANDO COM FOGO: O TRAJE DE CENA DOS ESPETÁCULOS DA BOATE GAY HOMO SAPIENS</u>	305
Fausto Viana	
<u>MINIBIOGRAFIAS DOS AUTORES</u>	326

Agradecimentos

Agradecemos: João França ◇ Marcos Felipe e todos da Cia. Mungunzá ◇ Ronaldo Gutierrez ◇ Tchaka ◇ Miss Biá ◇ Régis Silva ◇ Peter McNeil ◇ Samuel Abrantes ◇ Samile Embaixatriz Cunha ◇ Cláudio Tovar ◇ Jurandir Eduardo Pereira Mendes ◇ Adriano Sod ◇ Andréia Rocha ◇ Escola de Comunicações e Artes ◇ Departamento de Artes Cênicas da ECA –USP ◇ T. Angel ◇ Regina Galindo ◇ e agradecemos a todos aqueles e aquelas que vieram antes de nós, os e as que estão conosco, e os e as que virão, bem como as equipes técnicas dos espetáculos citados a seguir: Kaká di Polly ◇ Angels in America ◇ Rent ◇ Elisa Mascaro ◇ Miss Biá ◇ João Bridges ◇ Aymond ◇ Walter Pinto ◇ Ivaná ◇ Rogéria ◇ Campello Neto ◇ Elke Maravilha ◇ Vera Verão ◇ Márcia Pantera ◇ David Bowie ◇ Lennie Dale ◇ Kinky Boots ◇ Gaiola das Loucas ◇ Almodóvar ◇ A chorus line ◇ Querelle ◇ Fassbinder ◇ Genet ◇ Ellen DeGeneres ◇ BR Trans ◇ João Silvério Trevisan ◇

Apresentação

O Volume 3 de *Dos bastidores eu vejo o mundo* é dedicado a um breve levantamento de produções, artistas e técnicos que trabalharam ou trabalham na cena gay, com um olhar fortemente direcionado para a produção dos trajes de cena. Está dividido em duas partes: entrevistas e artigos.

Por que o traje de cena?

Primeiro, porque é nossa principal área de pesquisa e nossos contatos com as pessoas da área são maiores. Além disso, pesou também a nossa preocupação com a perda deste material que, como fonte primária de informações, está nas mãos de pessoas, não de instituições das quais poderíamos esperar salvaguarda, exposição, divulgação... São croquis, fotografias, vídeos, depoimentos, trajes, adereços e muito mais.

Um bom exemplo de acervo fotográfico em mãos de particulares é o de Ronaldo Gutierrez, que entrevistamos e trabalhamos um artigo sobre o espetáculo *Brincando com fogo*. Além de tudo, tivemos a oportunidade de conhecer, através de seu depoimento, um modelo de fazer teatral do período em que ele esteve atuante. Como contraponto, entrevistamos Regis da Silva, aderecista e bordador que trabalhou em São Paulo no mesmo período de Gutierrez (que não guardou nenhum traje que usou em cena). Seria natural que Regis da Silva tivesse programas, fitas de

vídeo, registros fotográficos, croquis dos figurinistas para quem trabalhou – o que, além de bem comum, é outro tipo de acervo que vai desaparecendo aos poucos, com a morte das costureiras, dos aderecistas, dos cenógrafos e por aí segue. No entanto, nenhum material foi encontrado com Regis porque na mudança para Natal, onde voltou a viver, suas malas foram extraviadas. Não há absolutamente nada do que ele fez, apenas seu depoimento. Mas ficamos muito felizes em contar com ele, claro!

Sobre um dos mais importantes grupos a abordar a liberdade sexual e outros valores nos anos 1970, os Dzi Croquettes, encomendamos um texto sobre trajes de cena ao Jurandir Eduardo Pereira Mendes, professor da Universidade do Maranhão e que estudou o grupo na sua dissertação de mestrado, *Nem homem, nem mulher, gente: trajetória do grupo Dzi Croquettes*, defendida em 2016 na Universidade do Estado de Santa Catarina. Aproveitamos a oportunidade e entrevistamos no Rio de Janeiro o ator e figurinista Claudio Tovar, que participou do grupo. Não foi só informativo – foi muito divertido.

Falamos também com João França, que atuou como stylist da cantora Pablllo Vittar, como ele mesmo gosta de dizer que é. Leia a entrevista para entender as razões dele para não dizer que é figurinista. Com Marcos Felipe, ator da Cia Mungunzá, conversamos sobre o processo de criação dos trajes do espetáculo *Luís Antônio Gabriela*, grande sucesso de público no teatro contemporâneo e com temática LGBTI.

Tivemos mais uma vez a oportunidade de estar com a drag queen Tchaka, “a rainha das festas” e comprovar que, mais do que traje de cena, ela é ótima também quando se trata de política. Ainda no segmento drag queen, conversamos com Samuel Abrantes, criador da drag queen – ou persona? – Samile Embaixatriz Cunha.

Miss Biá, diva de diversas gerações gays da noite paulistana, foi entrevistada por Adriano Sod, jornalista. Ele publicou uma entrevista com ela em 2015 em seu blog Tudo sobre eles. Achamos que a conversa era exatamente o que precisávamos sobre Miss Biá e Adriano nos autorizou a publicar a entrevista como no blog.

Fechando as entrevistas, uma conversa quase formal com Peter McNeil, feita em Helsinque, na Finlândia, em 2018. A conversa com McNeil foi mais ampla, e não só sobre traje de cena: tratamos da participação queer na moda, na arte, no design...

Além dos artigos já citados dos Dzi Croquettes e Ronaldo Gutierrez, incluímos textos sobre os trajes da apresentadora Fernanda Lima em Amor e Sexo, o programa da Rede Globo de televisão que inclui os LGBTI de maneira bastante elogiável.

Trouxemos um artigo sobre os trajes empregados no trabalho do performer T.Angel, que já foi discutido e apresentado no Costume Colloquium de 2015 e também um texto sobre o espetáculo BR TRans, que também tem se destacado bastante na cena teatral.

Os Secos e Molhados não poderiam estar ausentes e um artigo especial sobre eles e suas referências foi incluído.

“Não, não temos o suficiente”, foi o que Peter McNeil respondeu quando perguntamos se já temos suficientes estudos LGBTI. Ele vive na Austrália, publicando estudos na área nos Estados Unidos e na Europa. Conhece e troca informações com profissionais que atuam como ele. Promove exposições queer, dá palestras, participa de debates e acha pouco.

De nossa parte, apesar do enorme crescimento nesta área, podemos dizer que temos muito poucos estudos sobre gênero e sexualidade, e mais ainda quando se fala de teatro LGBTI. Na nossa área de pesquisa, o traje de cena, a cenografia, a maquiagem e os outros que compõem o trabalho dos bastidores – ainda não conhecemos nenhuma publicação que trate exclusivamente do assunto.

Pouco, Peter? É muito pouco! Sabemos disso. Mas este volume tem um pouco de tudo: teatro, cinema, travestis, drag queens, atores hétero em papéis queer, queer em papéis queer e por aí vai. É pouco, mas é importante. Não é o primeiro, não é o último. É mais um: mas que se pretende sério, estimulante e que deseja abrir mais volumes sobre os temas da comunidade LGBTI.

Com carinho.

Fausto, Celina e Tainá.

GLS **LGBT**

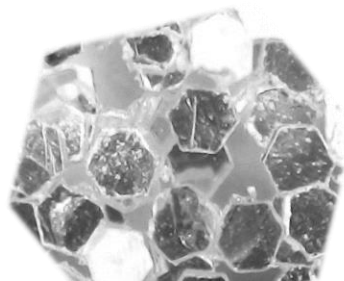
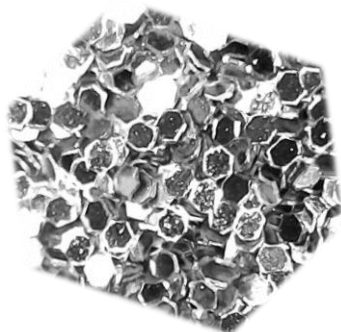
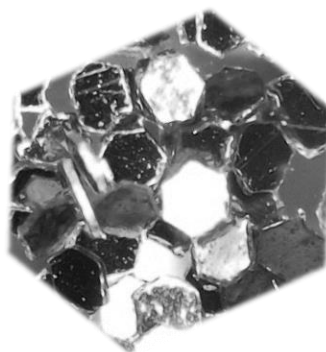
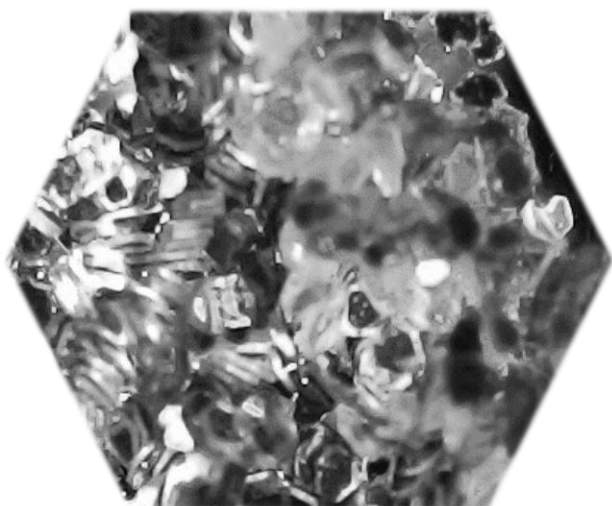
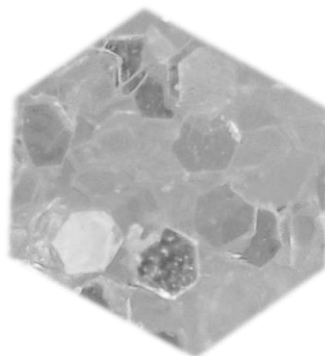
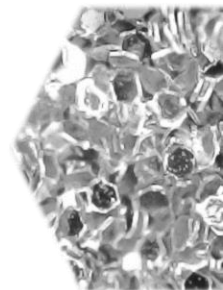
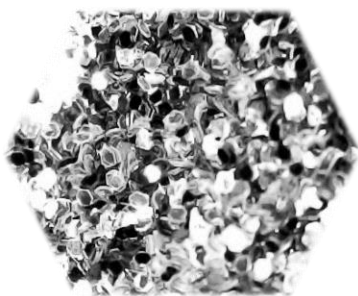
LGBTTT **LGBTQQICAPF2K+**

LGBTI

As siglas usadas para se referir às comunidades gays, lésbicas, simpatizantes, travestis, intersexuais, bissexuais e outras pelo mundo tentam ser o mais inclusivas, respeitosas e completas. Para esta publicação, optamos pelo termo usado pela Comissão de Direitos Humanos das Nações Unidas: **LGBTI**.

A definição pode ser visualizada no seguinte endereço:
<https://www.unfe.org/pt-pt/definitions/>

LGBTQ **LGBTQ⁺**



Entrevistas

FIGURINOS PARA UMA PERFORMANCE COTIDIANA: O TRABALHO DE JOÃO FRANÇA COM PABLO VITTAR

Maria Celina Gil

Vivemos atualmente um momento de grande expressão de artistas LGBTI na música brasileira. Diversos cantores e cantoras têm experimentado papéis de gênero diversos, buscando alargar os limites do masculino e feminino artisticamente. Possivelmente uma das artistas mais populares que trabalha com diferentes expressões de gênero seja Pablio Vittar. Cantora Drag Queen, Pablio viveu em 2017 um crescimento meteórico de sua carreira.

Nesta entrevista, nosso interesse era entender os trajes de cena utilizados por esses artistas. Para isso, entrevistamos João França, o stylist então responsável pelos trajes de Pablio Vittar. Fortemente ligado à moda, João propõe uma imagem a Pablio mais ligada ao *street fashion* que ao glamour dos brilhos e paetês que estamos habituados a esperar das performers Drag Queen. Esse estilo não fica apenas nos palcos, mas aparece também nas aparições sociais de Pablio.

A entrevista com o stylist João França foi concedida a Maria Celina Gil e Tainá Macedo em 22 de setembro de 2017.



Figura 1 – O stylist João França Foto: Instagram

Maria Celina e Tainá: Qual é a sua formação?

João França: Eu saí de casa com quatorze anos. Fui pra fora, estudei durante um ano e voltei pro Brasil. Na época eu estava no colégio e eu prestei vestibular pra um técnico em vestuário na mesma universidade que minha irmã estudava. Minha irmã é estilista – hoje em dia ela mora em Portugal – mas ela estudava numa universidade no Paraná que tinha um técnico em vestuário e eu falei “ah, por que não?”. Sempre gostei muito de moda. Quando era menor tinha essa questão de ser modelo e tudo mais, que hoje em dia está bem distante da minha realidade... mas distante do João ser isso, porque ao mesmo tempo está muito perto já que 90% dos meus amigos mais próximos são modelos. Eu sempre gostei muito disso, então eu falei “cara, tá, mas eu quero aprender mais,

fazer mais”. Aí prestei esse vestibular, passei, fui pro Paraná, estudei lá e depois me formei na mesma universidade em Design de Moda. Vim pra São Paulo fazer um curso aqui. Foi uma época, na verdade, que eu me mudei pra São Paulo mais porque eu tinha sido contratado para trabalhar do que para estudar. Eu sempre quis morar aqui depois de mais velho, porque era uma cidade que me agradava muito. Eu gosto dessa coisa da cidade que mexe com você o tempo todo, sabe? Que está em movimento. Eu tenho pavor de cidade do interior; mas não pavor no sentido de ser uma coisa ruim. É um pavor porque eu já sou muito elétrico, eu sou uma pessoa que eu não consigo ficar dentro de casa. Minha família inteira é carioca, pensa! O Rio de Janeiro era maravilhoso porque eu ficava o dia inteiro fora de casa. E eu gosto muito de ter coisas para fazer, então não ter nada pra fazer me incomoda. Eu gosto de observar. Eu sou um ótimo observador, então eu acho que no meu trabalho isso é uma das principais coisas, sabe? Uma das coisas mais importantes. Observar e estudar muito sobre tudo, né. Porque as pessoas acham que é só sobre roupas e não é só sobre isso. Até porque eu crio uma imagem, eu sou stylist. Então eu estou muito ligado no *lifestyle*, no que as pessoas estão fazendo, no que elas estão ouvindo, eu acho isso muito importante. Enfim... me formei no Paraná e vim pra cá trabalhar como assistente. Na época eu trabalhava na TV no Paraná, na BAND. Apresentei um programa que ficou no ar durante dois anos e... *(risos)* eu falo muito, né!

Não tem problema! E quais você considera que foram suas principais referências artísticas?

Na vida?

Na vida, no trabalho...

Aí que tá, já me perguntaram muito isso. Quem influencia meu trabalho. E eu acho que eu sou influenciado mais por coisas do que por pessoas, sabe? Por exemplo, música é algo que me influencia muito, muito, muito. Eu vivo o tempo todo escutando música. E isso desde pequeno, até porque eu canto, né. Então eu sempre estive nisso.

Qual tipo de música?

Qual tipo? As pessoas olham pra mim e acham que eu escuto coisas muito animadas. E eu gosto geralmente das músicas mais *down* possível. Tipo aquelas músicas bem tristes, sabe? Mas tem artistas que eu amo, tipo Florence. Porra, eu sou loucamente apaixonado por ela! Encontrei com ela no metrô de Londres e foi incrível. E ela é incrível, tem uma energia maravilhosa. Na moda, como artista, a Gaga. Quando ela surgiu me despertou uma coisa muito incrível, assim como Madonna que sempre teve uma imagem muito incrível. Pra mim a imagem... ela é muito importante. Além de você ser talentosa e tudo mais. Porque é como as pessoas te veem. Óbvio que seu talento conta muito mais, né? Mas a imagem, ela é muito importante. Então de pessoas acho que Madonna... ah, e David Bowie. Que cara, Bowie... eu me identificava muito com ele, porque eu sempre fui a criança esquisita, que sempre

gostou de roupa de menina, que sempre gostou de coisas que teoricamente, não eram pra gostar porque eu sou um menino. Mas eu acho que ele influenciou muito na minha vida, não só no meu trabalho, do João artista, do João stylist, porque o cara era foda! Ele tinha também os melhores contatos, sabe? Ele sempre estava vestindo uma pessoa incrível, um designer incrível e as roupas falavam muito por si só. E querendo ou não, é a mesma linhagem: Bowie, Madonna, Lady Gaga. A Gaga sempre deixou muito claro que Bowie era uma das maiores referências dela e eu acho isso tudo muito legal. Mas no meu trabalho eu acho que é realmente isso: as coisas me influenciam muito mais do que pessoas. Até porque eu gosto de criar a imagem , então eu gosto de tirar aquilo do zero . Às vezes eu gosto muito de ver e falar “cara, gosto disso, acho que seria legal de tal forma”... adaptar aquilo que eu vejo. Mas acho que sou muito mais influenciado pelo momento em que eu vivo, se é que eu posso dizer assim.



Figura 2 – Pablo Vittar no clipe K.O.
Foto: Instagram



Figura 3 – Gloria Groove no clipe Gloriosa
Fonte: Site Heloisa Tolipan¹



Figura 4 – Aretuza Lovi no clipe Vagabundo (2017). Fonte: GW Music Records²

¹ Disponível em <<http://www.heloisatolipan.com.br/musica/fenomeno-da-diversidade-gloria-groover-faz-show-no-rio-comenta-representatividade-preconceito-e-carreira-ser-drag-e-ser-plural/>> Acesso em 23 Mai.2018.

² Disponível em: <<https://gwmusicrecords.com/artist/aretuza-lovi/>> Acesso em 23 Mai. 2018.



Figura 5 – João e Penélope Jean. Fonte: Instagram

O seu trabalho está ficando muito próximo da cena LGBTI. Você tem vestido muita gente da cena, já trabalhou com pessoas como Pablio Vittar (Figura 2), Gloria Groove (Figura 3), Aretuza (Figura 4), Penelope Jean (Figura 5). Como você acredita que foi se aproximando muito desse cenário?

Primeiro, porque eu sou gay. E eu também sempre gostei muito do mundo drag, apesar de não entender muito. Hoje em dia eu entendo muito mais, obviamente, mas, por exemplo, como eu disse, eu sou muito elétrico. Então eu não tenho saco de ficar sentado na frente da TV vendo RuPaul. Acho um programa incrível. Às vezes, quando eu estou muito cansado, eu coloco na TV e assisto três temporadas de uma só vez. Mas não é uma coisa que eu acompanhe, eu não sou um fanático por isso. Mas eu sempre gostei muito da cena gay. Eu sempre defendi

muito aquilo que a gente é. Pra mim é muito mais importante trabalhar com essas pessoas do que fazer um trabalho com qualquer outras só por fazer. Porque nesse momento da minha vida – e vocês me encontraram após um grande *boom*, porque a partir desse fim de semana minha vida mudou drasticamente. [a entrevista foi feita dias depois da apresentação de Pablllo Vittar no Rock n Rio 2017]. Meu mundo virou de ponta cabeça depois do Rock n Rio. Foram dois momentos lindos, num festival pra milhões de pessoas. Foi meu primeiro trabalho internacional, em que eu estive o tempo todo em contato com a B. [B. Akerlund], que é a stylist da Fergie e da Madonna, que criou a imagem da Lady Gaga... então pra mim foi maravilhoso. E eu ia conversando com a B., como ela começou e ela me disse que também começou com drags. Só que pra mim tem essa questão de ser gay, sabe? E defender o fato de que a gente pode fazer o que a gente quiser e ser o que a gente quiser. E não só... eu falo gay, mas engloba tudo, sabe? Você não precisa estar dentro daquilo que a sociedade impõe. E a gente está vivendo um momento muito, muito lindo em que esses artistas estão mudando nosso país. Eles estão colocando a cara à tapa – assim como a gente sempre fez – mas tendo a oportunidade de levar isso a um patamar muito maior. Eu vejo por Pablllo, porque hoje em dia eu sou dela, só faço ela praticamente. Faço uns clipes, como o da Aretuza, Gloria [Groove], porque são minhas amigas, mas querendo ou não, minha agenda com a Pablllo é muito lotada e a gente é meio que unha e carne. Eu acho que eu me aproximei dessas pessoas por admirar muito o trabalho, sabe? Eu comecei com a Penelope [Jean] e a Divina,

porque eram meus amigos e se montavam e aí quando Jeremy Scott veio para ao Brasil foi a primeira vez que eu realmente vesti a Penelope. E pra mim é muito mais divertido, sabe? Você montar uma Drag Queen do que qualquer outra pessoa.

Pelo que podemos perceber, sua parceria com a Pabllo Vittar parece seu trabalho principal atualmente. Como começou e como tem sido essa relação?

O primeiro trabalho que eu fiz com a Pabllo foi K.O. que foi maravilhoso. Eu recebi o convite dos Primos – o João Monteiro e o Fernando – e eles me convidaram porque a gente já se conhecia de um clipe que a gente tinha feito no começo do ano, do Vini Uehara, e aí eles falaram “a gente vai fazer o clipe da Pabllo e queria saber se você tem interesse em vesti-la”. E eu topei o trabalho! Aí fiz K.O. e de cara eu a Pabllo... a gente se deu muito bem. Muito bem mesmo! E ela gostou muito do meu trabalho e a gente se aproximou bastante. Aí um dia o Yan [Hayashi], que é quem cuida da carreira da Pabllo, me ligou e falou “olha, a Pabllo amou muito seu trabalho e ela quer muito que você fique com ela e comece a vestir ela. Isso já tem uns 6-7 meses, mas é tudo muito recente. E aí logo depois que eu comecei a vestir a Pabllo, eu fiz a capa do single de Sua Cara [música realizada em parceria com a cantora Anitta e o grupo Major Lazer] vestindo ela. Aí teve Sua Cara e a Pabllo já estava antes disso caminhando pra esse boom; e Sua Cara aconteceu, foi estouro e a Pabllo está onde ela está. Desde então a gente não se separou mais e é maravilhoso, porque como eu crio a imagem da Pabllo.

Como eu sou o responsável pela imagem dela, é óbvio que eu não ia fazer isso em três dias. Isso demora, leva um tempo para ser feito – há todo um trabalho, até mesmo de conhecer a pessoa, sabe? Não é simplesmente “quero que você use isso”. Não é isso. Hoje em dia eu sei muito bem o que funciona para ela, o que ela gosta, o que ela não gosta... até porque a gente é amigo...

Você acha que ter uma relação pessoal com ela influencia nesse trabalho de vesti-la também?

Sem dúvida! Porque ela criou uma confiança em mim e eu nela. Então, por exemplo – e isso é uma coisa normal, não só com a Pabllo – você vai vestir alguém e a pessoa já diz “não quero, não gostei” antes mesmo de vestir. Mas hoje em dia ela confia em mim, então eu falo “vamos experimentar, a gente está aqui pra isso; deu certo, não deu certo, mas a gente tem que tentar”. Meu trabalho é justamente esse. E ela como drag também tem isso, de experimentação. As drags têm isso. Eu tenho muitos amigos que são drag e a gente conversa muito, então eles contam que ser drag é uma coisa de experimentar. Você está sempre experimentando uma maquiagem nova, um cabelo novo, coisas novas... cada dia você pode estar num momento novo, então é muito diferente de uma artista que já cria uma imagem e é aquilo pra sempre, sabe? A drag queen tem isso de transitar entre várias coisas, que é muito legal.

Você poderia falar mais de seu trabalho com as drag queens?

Eu acho muito legal. Tenho vários amigos que são drags e é muito incrível o que eles fazem, até com cola quente. Incrível, sabe? No próprio programa do RuPaul a gente vê que nem todos sabem costurar, nem todos sabem trabalhar com materiais, enfim... se vira como pode e faz coisas muito legais. Porque querendo ou não, é complicado você... estou procurando uma forma de expressar... quando você faz drag, é uma coisa que é muito cara. Você gasta com maquiagem, você gasta com peruca, você gasta com muita coisa. E nem todo mundo tem grana pra comprar uma roupa incrível, pra ter um trabalho incrível. Então eles se viram e eu catei isso, porque eles se viram como eles podem. Você já gasta com sapato, gasta com maquiagem, gasta com peruca, então você vai se virar do jeito que você puder. Mas, por exemplo, se a gente olha pras drag queens de Nova Iorque. É uma realidade extremamente diferente, por que a grande maioria das drags lá de fora, que são as mais famosas, estão sempre impecáveis. Primeiro porque elas recebem muito mais que a gente. Os Estados Unidos têm muito mais dinheiro que a gente e tudo aqui é muito caro. Entende que lá fora você consegue comprar uma Gucci, consegue comprar... sei lá, eu vi bisbilhotando o Instagram da Miss Fame que ela estava com um look da... de onde era... não vou lembrar agora, mas estava com um look assim absurdo, um vestido absurdo... você entende que é diferente? Uma drag dessas... ah, e as pessoas gostam muito de comparar as drags no Brasil com as de fora, mas é uma realidade totalmente diferente. Lá fora elas têm grana e é possível você comprar uma roupa cara, incrível,

porque você recebe o suficiente pra isso, sabe? E a cultura drag lá, no caso, é muito mais valorizada. Eu estava conversando com a B. [Akerlund] e eu falei “B., lá pra vocês é muito mais fácil, porque vocês têm marcas pra isso”. Existe um casal que chama The Blonds, que eles fazem roupas para drag queens. Ok, muitas artistas vestem eles, mas eles fazem para drag queens, sabe. Uma marca voltada para isso. Só que, tipo, eu importar uma roupa dessas pro Brasil é caríssimo. E a B. ficou um pouco chocada quando eu falei pra ela que aqui isso era muito difícil de acontecer porque as pessoas são muito preconceituosas. Ela falou que lá, pra eles, é normal. Você vai num evento de uma marca, tem uma drag queen. Você vai a qualquer lugar, tem uma drag queen. Mas isso é uma cultura de lá, a drag queen é um símbolo nos Estados Unidos. Em Nova Iorque, por exemplo, no Brooklin, é muito pesado. Você vê drag em todo lugar. E aqui no Brasil não tem, infelizmente, porque as pessoas são muito preconceituosas. Então tudo isso engloba na questão de ter essa diferença das pessoas que conseguem sair e comprar um look incrível e das que fazem. Só que nem por isso as que fazem, o look deixa de ser incrível, sabe? Eu acho vinte vezes mais incrível, porque ela se dedicou pra aquilo, se esforçou, foi atrás de material, mesmo sem saber o que tinha que fazer, ela pesquisou e estudou pra aquilo acontecer, sabe? Acho que as pessoas precisam parar de criticar os outros e entender que as pessoas precisam se sentir bem dentro daquilo que elas vestem. Eu venho lutando contra isso há muito tempo, porque eu fui uma pessoa que a minha vida toda... quer dizer, eu sempre fui gay, obviamente, e a sociedade sempre tentou me

encaixar e a todos os gays e a todas as pessoas que não estavam no padrão deles dentro de uma caixa. E quando eu estava no colégio isso era muito mais forte, porque eu era criança e eu achava que eu tinha que ser igual a todo mundo. Então era muito preconceituoso. Depois que eu cresci, saí de casa e conheci o mundo, tenho lutado cada dia mais contra essa coisa de julgar as pessoas, de tentar achar que elas precisam se encaixar num padrão, sabe? Por isso que eu falo e dou esse discurso mesmo, às vezes até mesmo pra eu ouvir e parar de fazer isso. Porque todo mundo é preconceituoso, tem um pré-conceito com algo. Só que começou a me incomodar de uma forma muito grande, até mesmo por hoje em dia fazer parte desse meio. E ser uma das pessoas que pode representar todas as outras, porque querendo ou não eu estou na mídia e eu posso sim fazer isso, posso falar pelas outras pessoas, então quero levar esse discurso de que as pessoas não precisam e não devem querer encaixar as outras num padrão. As drags – e não só elas, mas os artistas – precisam explorar mais, ser quem eles quiserem ser. Cara, o show do Liniker com Johnny Hooker no Rock in Rio, que coisa mais maravilhosa foi aquilo! Que bom que eles estavam lá e que bom que eles se beijaram, e que bom que eles mostram isso pro mundo, porque as pessoas precisam ver isso. Não é uma questão de “nos aceite”, pelo contrário, ninguém tem que aceitar ninguém, só precisam nos respeitar. E isso é muito importante. E a moda, a música, a arte em si tem mudado muito e isso muito bom.

Temos visto que muitas artistas criam seus próprios figurinos, desenham ou mandam fazer e customizam. Como fica a liberdade ou expressão artística do figurinista que lida com artistas que fazem seus próprios trajes também?

Para mim é incrível, porque acho muito mais interessante quando a pessoa quer estar envolvida, sabe? Pelo menos por uma parte. Porque você se ajuda. Então “quero fazer isso, quero fazer aquilo” é legal. O meu trabalho não é impor. Eu não imponho nada. Eu simplesmente crio uma imagem e crio soluções para aquilo ser feito. É divertido porque ao mesmo tempo em que eu posso estar trabalhando com outras pessoas, eu posso trabalhar com o próprio artista criando junto. No caso da Pablla, ela realmente não tem tempo. As pessoas me questionam muito “Ela é drag. Por que ela tem um stylist?”. Mas a Pablla tem uma agenda que é absurda. Absurda! E ela não tem tempo. E eu estou aqui pra isso. Pra suprir essa parte. E é importante ela ter outra pessoa, porque querendo ou não ela está num patamar hoje em dia que é muito grande. Então é muito importante.

Nós vimos que você foi creditado em alguns trabalhos como stylist e em alguns trabalhos como figurinista. Você acha que essas duas funções são a mesma coisa? Seus processos são os mesmos quando é um ou outro? Como você vê essas duas funções, se é que são duas funções pra você?

Então, eu nunca falei “eu sou figurinista”. Eu sou um stylist. Um stylist cria uma imagem, é um criador de imagens. E eu trabalho com moda.

Então meu trabalho é realmente criar uma imagem dentro daquilo que está na passarela, na estação, dentro de tudo aquilo que me é apresentado, minhas referências. O figurinista pra mim tem um trabalho que é... eu vejo ele como um contador de histórias, entende. Então, por exemplo, muitas vezes a história da moda é muito mais importante pro figurinista do que pra mim, apesar de saber a história da moda muito bem. Simplesmente porque o figurinista vai contar uma história, então quando você vai fazer uma novela, vai fazer um filme, você não chama um stylist, você chama um figurinista. Porque se ele vai fazer uma novela de década, então ele vai ir atrás, pesquisar, contar... um stylist pode fazer isso? Pode. Mas a função dele é outra. São nichos, segmentos. Não é que a pessoa não saberia fazer, mas atua em outros segmentos e eu escolhi ser stylist. Eu gosto muito da passarela, gosto muito da moda. Então pra mim, João França, isso é mais atraente do que fazer uma novela de época, por exemplo, que eu acho chato. Mas tem gente que ama e vai ser um trabalho lindo. Eu amo assistir! Acho incríveis os figurinos dos filmes, acho maravilhoso, mas eu não tenho esse feeling. Eu não tenho esse tesão. Eu acho sim que stylist e figurinista são diferentes. Eu posso fazer isso pra um clipe? Posso. Mas de qualquer forma eu ainda vou trazer pra moda, sabe? É igual a apresentação da Madonna, que ela faz uma Maria Antonieta. É uma Maria Antonieta do moderno, sabe? Acho isso muito legal. Ter a liberdade de poder brincar com o que eu quiser e não ter que seguir o que eu sinto que um figurinista... não sei, vocês podem me corrigir, mas eu conheci vários figurinistas, trabalhei com vários inclusive, e eu vejo

essa diferença, sabe? Tem uma coisa, mas... eu não sei se posso contar já...

Pode, mas se você não quiser a gente corta.

Quando sai a entrevista?

Possivelmente só no primeiro semestre de 2018.

Ah ta! Então tudo bem, eu vou dizer, mas vocês guardem pra vocês. Pelo amor de Deus! (*risos*)

Claro! A gente guarda!

A questão não é não publicar, só não pode falar nada antes. Porque tem a novela da Globo agora [A força do querer (2017)], e a Pabllo vai participar da novela. Mas vai acontecer agora, já. E aí eu estou trabalhando com a figurinista na novela e a gente tem conversado muito, porque é uma cena de show e aí eu vejo muito a diferença, porque ela tem uma proposta de figurino e eu barrei, porque ela me mostrou umas coisas que eu não quis. Primeiro porque não é a Pabllo e segundo porque no contexto não tinha muito a ver. Então acho que às vezes o trabalho do figurinista é ser caricato. Ele precisa fazer isso. E isso é algo que eu fujo o tempo todo. Mas acho que o trabalho do figurinista passa por isso, porque você vai fazer uma novela. Você tem que entender que as pessoas que estão assistindo precisam entender. Se você não é caricato, as pessoas não entendem nada. É a mesma coisa do ator. Tem personagem que você faz que tem que ser caricato...

Mas pra você o processo de escolher um traje que vai ser usado num clipe ou alguma produção que tenha uma estrutura narrativa à sua maneira, é o mesmo de quando você escolhe um traje que alguma artista vá pra um evento?

Não. É totalmente diferente. Até porque quando eu vou fazer um clipe eu já sei o *briefing*, sei a história, sei o que eu quero contar e é muito diferente, porque vou atrás, já faço minhas pesquisas, mas dentro disso eu trago pro que eu vejo na passarela. Eu sempre quero usar roupa de passarela porque eu amo; então “K.O.” [clipe de Pabllo Vittar] os looks tinham acabado de sair da passarela da Cacete no Fashion Week. Foi num dia e a gente gravou no outro. Agora Corpo Sensual [clipe de Pabllo Vittar com Matheus Carrillo], não é de passarela, mas é tudo bem de moda também. E Corpo Sensual tinha essa história da garota do interior e tudo mais, mas uma garota do interior moderna. É muito a minha visão. Minha visão das coisas é um pouco mais glamorosa. Eu vejo muito como essa garota mais chique, mesmo sendo do interior.

Pelo que você fala, esse trabalho parece misturar um pouco a história do clipe em si com suas referências da moda, do contemporâneo, e com o estilo daquela pessoa. O seu “figurino” tem que dialogar com essas três coisas.

Sim, porque não adianta nada eu colocar A numa pessoa que é B, porque não vai conversar. Realmente precisa dialogar. Mas aí é que tá: não é um trabalho como o do figurinista pra fazer um personagem num filme.

É outro tipo de pesquisa?

Exato. E outra, hoje em dia eu cuido de uma artista que dança muito, pula muito, então todas as roupas precisam ser confortáveis. A Pablllo precisa se sentir bem, bonita. A roupa não pode ser dura, porque vai machucar ou estragar no meio do palco. Tem todas as questões. Eu falo muito da Pablllo, porque como falamos antes, é meu trabalho principal hoje. O trabalho que eu fiz com a Gloria [Groove], com a Banda Uó, com Aretuza... foram coisas pontuais, específicas. Ainda vai lançar um clipe novo da Aretuza com a Sol Almeida. Só que são coisas muito específicas. Com a Pablllo não. Eu acompanho ela. Eu realmente crio a imagem dela. Com essas outras artistas eu não tenho esse trabalho mais profundo.



Figura 6 – A drag queen Alma Negrot para o projeto Pink Bananas. Fonte: Site O Beijo³

³ Disponível em: < <http://www.obeiijo.com.br/img/cont/alma-negrot-pink-bananas.png> > Acesso em 23 Mai. 2018.

Há também alguns projetos autorais que você participa que não tem a ver com a construção de uma personagem em especial, como o Pink Bananas (Figura 6), por exemplo. Você acha que tem diferença entre produzir a imagem de uma pessoa e esses trabalhos com diversos artistas?

Não, porque na verdade eu venho da revista. Eu venho desse segmento. Pra mim a única diferença é que nesse tipo de trabalho eu realmente sou 100% criador dessa imagem, porque são modelos ou pessoas convidadas. O “Pink Bananas” é um projeto do Léo Fagherazzi e da Eloá Aguado, que eles me convidaram a participar. Quando você vai fazer uma revista, um editorial, você já tem um *moodboard*, já tem o que a revista quer, o que a editora quer. Daí você vai lá e vai criar sua imagem. A modelo está ali pra dar vida a essa imagem. Mas a modelo não pode dizer “quero, não quero, não gosto”. Porque ela não está ali pra isso. Ela está ali pra entrar naquela imagem, entende? Ela é diferente nesse sentido. Aí não tem o artista que tem que se sentir bem naquela imagem e tudo mais. Eu amo fazer revista e esses projetos. O “Pink Bananas” é um projeto muito legal com drag queens brasileiras. O Léo faz uma seleção das drags que ele vai conhecendo e acha mais incrível e a gente cria um editorial em cima da temática. Só tem duas edições até agora e a terceira que vai ser lançada em breve, mas não sei quando exatamente, que já fotografamos no começo do ano. Então a gente cria uma temática e dentro disso faz um editorial com as drags. Já tivemos problemas com alguma delas que não queria o que propomos, mas, poxa... você tá sendo convidada pra um projeto super legal. Eu sei que

as pessoas têm que se sentir bem, mas se você conhece o projeto, sabe que ele tem essa ideia de criar um editorial, aceita e vem! Mas as drags gostam bastante geralmente. Elas sempre querem participar do “Pink Bananas”. Ele começou como um calendário e aí se tornou uma exposição. Esse ano a gente fez uma temática com flores, então cada drag segura uma flor diferente. Daí em cima da flor a gente tem um trabalho de cores e tudo mais. Não é um projeto especificamente para o público gay, é pra todo mundo. Mas comandado e feito por pessoas gays.

Hoje vemos uma diferença: a cena que existia na noite de São Paulo, nas boates, está saindo deste lugar para entrar nos grandes eventos, na TV aberta e nas revistas. Quão importante é pra você socialmente essa ascensão dessas figuras LGBT na grande mídia?

Eu acho isso magnífico, porque é preciso. As pessoas precisam entender que essas pessoas existem, que a gente existe e não está fazendo nada tão diferente assim, tão fora do comum. E pra mim isso é maravilhoso porque eu e a Pablllo, a gente tem vivido coisas muito lindas. Eu tenho vivido coisas muito lindas estando com ela. E ver da criança pequenininha até o idoso fascinado por ela é maravilhoso. Porque atingiu um público tão grande, mas tão grande que pouco importa se é uma artista drag queen, se é um menino gay que se veste de menina. Eu acho bom e muito importante, até mesmo pra geração que tá vindo, sabe? Que é uma geração muito boa. As crianças são fascinadas por ela e não é só porque é a Pablllo, porque ela está na mídia. Eu tenho

percebido que, obviamente ela representa muita coisa, representa uma mudança do país em relação a isso, mas eu tenho visto que não é só com ela. Porque quando as crianças veem um casal gay andando de mão dada na rua, um casal gay se beijando... é ok. Existe, acontece, as pessoas se amam e não tem problema. Óbvio que criança vai perguntar. Mas eu acho que essa geração de pais e crianças que estão vindo está muito melhor. Porque não é aquela coisa de “isso não pode”. Ainda existe, obviamente, e, de verdade, eu acho que vai existir pro resto da vida. Porque infelizmente a gente não consegue acabar com isso 100%. A gente tenta. A gente faz o que pode pra poder acabar, mas a gente não consegue mudar tudo. Sempre vai ter alguém que não gosta. Mas tem sido incrível a ascensão. Se a gente parar pra pensar que era uma coisa que existia na noite e em alguns lugares... mas por que existia só em alguns lugares? Porque as pessoas tinham medo, a gente tinha medo de qualquer coisa que pudesse acontecer. Se eu, sendo um garoto gay tinha medo de sair na rua por ser gay, simplesmente por isso, pensa a trans? A travesti? A drag? A drag, no caso, é uma artista, ela pode existir em qualquer lugar além da noite, assim como o gay, a trans e a travesti, existimos o tempo todo. Mas as pessoas estão começando a entender que são artistas. São pessoas que vivem da arte. No começo, quando eu comecei a trabalhar com a Pabllo, eu ouvia muito não, não, não. E uma vez, eu lembro direitinho, que eu tive uma briga gigantesca com uma pessoa de uma marca e eu falei “o que eu mais quero é que vocês parem de ver ela como...” porque, no começo, as pessoas chamavam a Pabllo de trans, de travesti, e aí eu falei pra ele “eu quero que você e todo

mundo pare de ver ela como a trans, como a travesti, como a drag queen, porque ela é uma artista! Independentemente do que ela é. Pode ser um menino gay, um menino hétero... é um artista.”. Então eu acho que as pessoas tinham que ver como ela é. A gente está mostrando que a gente existe. A gente sempre saiu pra rua, só que muitas das vezes a gente era confrontado. Eu já apanhei de seis caras na frente do Shopping Frei Caneca. Então, assim, estar onde eu estou hoje é maravilhoso, não por uma questão de “mostrar pra eles”. Não! Pra mostrar pros que são iguais a mim que elas podem chegar onde elas querem. Elas não precisam ser nada. Só precisam ser elas. Eu estou muito feliz de olhar pra esses artistas, saber que eles existem e são reconhecidos e que eles dão força pra muita gente que passou muito tempo dentro de casa com medo. A gente não pode ter medo de ser quem a gente é, porque é a única coisa que a gente pode ser na vida. Acho maravilhoso ligar a TV e ter uma Drag Queen. Quando na vida a gente pensou que isso ia acontecer, sabe? Que no Brasil ia ter uma Drag cantando com uma artista internacional, sabe? E criando uma repercussão tão grande! E isso foi muito bom porque quebrou uma coisa que as pessoas sempre me falavam quando eu ia produzir, por exemplo, uma roupa e as pessoas falavam assim “ah, mas isso é pra menina”, “isso é pra menino”. E daí? Eu quero colocar isso na pessoa! Então eu acho que isso também tem que ser pensado, porque a moda tem mudado muito. E a moda sempre foi muito preconceituosa. As pessoas se assustam quando eu falo isso, mas sempre foi a mais preconceituosa. Porque é “não quero associar minha marca a tal coisa” e

não sei o que. Para! Você está vindo de um sistema que você só pensa no seu dinheiro e nos seus clientes. Obviamente, a marca se sustenta com os clientes, mas... E não só nessa questão dos empréstimos e segmento de marca, mas alguns anos atrás eu chegar com uma saia em algum lugar da moda, as pessoas iam me olhar como se eu fosse um ET. Então eu falo isso sem medo, porque a moda é o meio mais preconceituoso. E todo mundo sabe disso. Por exemplo, modelo não pode dizer que é gay. Eu tenho um casal de amigos, que são os amores da minha vida, que são modelos, mandam muito bem – qualquer loja que você for vai ter foto deles – eles fazem muita revista, são namorados e tem uma p* personalidade e assumem isso. Então isso tem mudado também porque as pessoas gostam mais de personalidade hoje. Mas ainda assim tem modelo que não pode dizer que é gay. Mas o mundo está mudando muito e eu fico contente em fazer parte desse momento. E muita coisa ainda está vindo que as pessoas vão ficar felizes e chocadas também. A cada dia uma coisa nova que acontece é melhor porque é um momento que a gente fala “a gente consegue e a gente pode, então vamos”.

Muito obrigada, João! Foi ótimo!

A REVOLUÇÃO SILENCIOSA DE LUÍS ANTÔNIO GABRIELA E O TRAJE DE CENA

Fausto Viana e Tainá Macedo

O espetáculo *Luís Antônio Gabriela*, da Cia Mungunzá, estreou em 2010 e traz o resultado de uma pesquisa sobre o universo trans, mais especificamente sobre a trajetória da personagem Gabriela, uma travesti brasileira que sai de casa e do país em busca do sucesso e da liberdade na Espanha. A história de Gabriela é real e foi marcada pelo preconceito e violência dentro da própria família, o que a faz romper e lutar pelo caminho que desejava trilhar. O diretor do espetáculo, Nelson Baskerville, era irmão de Gabriela.

O traje de cena desse espetáculo, elaborado por Camila Murano, como consta no programa, enfatiza de forma poética e por meio de ressignificações a relação de Gabriela com as mudanças externas provocadas em seu corpo, e no processo de tratamento pessoal do próprio diretor que expôs na cena a sua história de vida. A base do figurino deste espetáculo é composta por peças de roupas pós cirúrgicas, como cintas, sutiãs e shorts, todos na cor da pele.

A entrevista foi concedida por Marcos Felipe, ator que representa Gabriela neste espetáculo, no dia 12 de novembro de 2017, no Teatro de Contêiner, sede da Cia Mungunzá, em São Paulo. Nosso principal intuito era conhecer a proposta do grupo e do espetáculo, para refletir sobre a cena teatral

LGBTI, sua abrangência artística e política, e como os trajes de cena se relacionam com esse teatro.



Figura 1: Banner de Luís Antônio Gabriela. Fonte: Site EBC Rádios⁴

Fausto Viana e Tainá Macedo: A companhia Mungunzá foi fundada em 2008, e trabalha com 3 vertentes: estética contemporânea, encenação como dramaturgia, ato performático como atuação. O primeiro espetáculo foi Por que a criança cozinha na polenta?, que tem uma temática muito distinta do Luís Antônio Gabriela, que traz a história de uma travesti. A companhia não trata exclusivamente de temática LGBTI, certo?

Certo.

⁴ Disponível em:

<http://radios.ebc.com.br/sites/default/files/thumbnails/image/teatro_0.png>

Acesso em 23 Mai. 2018.

Qual o foco principal dos trabalhos da companhia?

Acho que talvez nem o Luís Antônio tenha esse foco, a gente não enxerga o Luís Antônio Gabriela como estandarte LGBT. Por mais incrível que isso possa parecer. A gente acha inclusive que o Luís Antônio Gabriela teve a dimensão que teve porque trata do ser humano e das questões de família. É um espetáculo que não constrói mocinho nem vilão. Claro que tem uma questão forte, da Gabriela ser uma travesti, mas a gente acha que é um espetáculo que aborda muito mais questões de conflitos familiares do que, necessariamente, a bandeira LGBT. De pano de fundo, reverbera em todas essas ramificações, e conseguimos discutir também sobre esses assuntos. Mas hoje eu diria que a companhia Mungunzá é uma companhia que tende a fazer trabalhos biográficos, partindo de pressupostos vividos, não pegando textos prontos para remontagem, mas de experiências próprias do grupo. Inclusive o próprio Porque a criança cozinha na polenta?, é uma história autobiográfica da própria autora, Aglaja Veteranyi, que ali coloca de uma forma poética as mazelas das quais ela passou, e o Luís Antônio é uma ideia muito clara da autobiografia do diretor, Nelson Baskerville, e no Poema suspenso para uma cidade em queda a gente monta sobre as nossas próprias histórias.

Agora, no nosso próximo trabalho, vamos falar sobre a nossa relação nesse lugar [Teatro de Contêiner], nesse território no centro de São Paulo, nas ramificações políticas e afetivas com a cidade, que tem o nome provisório de Epidemia prata e vai abordar absolutamente tudo

das nossas relações conflituosas hoje aqui, de estar num lugar que é o epicentro da gentrificação – de se ter um lugar muito pobre e o poder público entender aqui como violento, e partir de uma lógica da criminalização da pobreza – da especulação imobiliária, de um estudo sobre o consumo de drogas, principalmente do crack. Então, achamos que vai ser um espetáculo muito pautado nisso. Não muda a característica do Prata porque a gente está tratando da questão prata como uma questão de invisibilidade, por isso Epidemia prata é uma epidemia de uma cor que trata da invisibilidade, e está sempre colocando de forma subjetiva todos os assuntos. Então, hoje, a companhia Mungunzá é uma companhia que não se apoia em coisas prontas, textos prontos, e a gente conversa e leva pro palco aquilo que nos reverbera diretamente no momento.

Voltando a Luís Antônio Gabriela. Algum ator da companhia é militante da causa LGBTI?

Não. Por incrível que pareça, somos uma companhia de raríssimas exceções, nós somos sete artistas e educadores heteronormativos.

E como isso se relaciona com o trabalho da companhia? Alguém tentou trazer para o espetáculo essa abordagem, tentou fazer disso uma bandeira, ou inclusive usou o espetáculo para essa finalidade?

Acho que Luís Antônio Gabriela faz parte de uma revolução silenciosa.

O que é isso, nesse caso?

Revolução silenciosa é quando um espetáculo modifica o público, ou a partir daquele momento o público passa a enxergar as questões abordadas no espetáculo de outra forma, sem que necessariamente ele se defenda numa bandeira LGBT, ou que ele seja panfletário. Isso é o que eu chamo de uma revolução silenciosa.

Nós, da companhia Mungunzá, que fizemos o Luís Antônio Gabriela aproximadamente 400 vezes, e atingimos um público mínimo de aproximadamente 40 mil pessoas, em quase todos os estados do Brasil e em muitos municípios, temos a certeza absoluta que aproximadamente 40 mil pessoas saíram pensantes sobre a causa do ser humano e sobre a causa LGBTI como consequência, que não era principal, e a partir desse fato passaram a lidar com essa causa de uma forma diferente. A gente tem certeza absoluta, sem sombra de dúvida, 40 mil pessoas que assistiram ao espetáculo, veem uma travesti na esquina se prostituindo e enxergam essa travesti com outros olhos, pelo o que o espetáculo proporcionou. Então, é isso que eu falo que é uma revolução silenciosa.

Claro que a partir do Luís Antônio Gabriela começaram a ter espetáculos do ponto de vista político e estético que imitavam o nosso. Então, percebemos que o Luís Antônio Gabriela é um marco do ponto de vista do início da discussão, e do ponto de vista estético que o espetáculo propõe. Depois dele a gente percebe várias ramificações, vários

espetáculos que beberam nessa água. Não conseguimos dimensionar o porquê que isso aconteceu, é uma relação muito subjetiva, mas percebemos que é um ponto de partida para muitas companhias, e eu acho que algumas inclusive do ponto de vista de políticas públicas. Eu acho que Luís Antônio foi ponto de partida para políticas públicas de vários lugares do Brasil, para um modo de enfrentamento diferenciado.

Você acha que tem alguma diferença um ator heterossexual criar personagens que não são?

É difícil, porque hoje a gente está muito no momento do empoderamento. É muito difícil falar sobre isso hoje. Quando nós criamos o Luís Antônio Gabriela não era, estava quase que numa forma natural de se criar. Hoje, com a evolução do lugar de empoderamento, de fala, tanto de causas LGBTI, quanto da causa Trans, da causa Afro... Enfim de várias coisas, está ficando cada vez mais difícil, mas não pelo ponto de vista do atuante, está ficando mais difícil pelo ponto de vista político, de uma influência externa de que não é meu lugar de fala, de quem recepciona, e vê que não é o meu lugar de fala.

Por exemplo, é incrível observar a cara das pessoas quando elas descobrem que eu não sou gay, após assistir o Luís Antônio Gabriela, é uma reação muito chocante. Tinha uma expectativa de que eu fosse, não travesti, mas, minimamente, gay. A gente viveu isso agora, fizemos o Luís Antônio Gabriela em Pindamonhangaba na quinta, acabou o espetáculo e a Sandra estava conversando com uma galera e quando eu

me aproximei a Sandra falou: “então o Marcos é o meu companheiro, ele que é o pai do Caetano (filho do casal)”, o Caetano estava lá, e foi nítido a cara das pessoas, tipo: “como assim? Ele não é gay?”. Então, tem esse choque, e a partir desse pressuposto de que existe esse choque, eu acho que qualquer atuante consegue fazer qualquer coisa sobre o palco do ponto de vista da interpretação, mas hoje tem ficado muito difícil porque os movimentos de base estão pedindo esse lugar de fala. Então, está ficando difícil.

Eu, particularmente, acho que a gente está tendo um grande avanço nessas questões de empoderamento da fala, um grande avanço, até por uma questão de que foram grupos reprimidos ao longo de sua história, que vem de uma violência tamanha, e em muitos lugares em vez de romper os grupos, constroem mais grupos e com a mesma violência.

Difícil pensar, mas, qual seria a saída? Como é que a gente faz?

Acho que exercitar a escuta. O movimento negro é um movimento que sofre muita violência, e quando eles reivindicam o lugar de fala, por mais violenta que seja a reivindicação, está longe de ser a violência diária que eles sofrem. Eu acho que praticar o lugar de escuta, de entendimento, é nossa melhor saída.

Como surgiu a ideia do espetáculo Luís Antônio Gabriela?

Ela surgiu pós Polenta. Nós estávamos procurando um novo espetáculo, o Nelson contou a história dessa irmã que ele teve, nos instigou muito...

Mas o Nelson contou isso por quê?

O Nelson contou porque a gente já estava atrás de um espetáculo, e ele contou motivado ao episódio da Avenida Paulista, quando um gay tomou uma lâmpada fluorescente na cabeça. A partir disso surgiu um estalo, e ele falou: “eu acho que está na hora de contar essa história”. Acredito que para exorcizar seus próprios conflitos e também contar a história de uma travesti, não do ponto de vista de uma terceira pessoa, mas do ponto de vista de alguém que vivenciou essa relação familiar no próprio lugar de fala, da própria vivência. Então, ele contou essa história para gente, era uma história que nos instigava muito, e naquele momento falamos: “Sem sombra de dúvida, a gente precisa falar sobre isso... Sobre essa família”.



Figura 2: Luís Antônio Gabriela. Fonte: Blog Editora nVersos⁵

⁵ Disponível em: <<https://nversoseditora.files.wordpress.com/2015/11/4.png>>
Acesso em: 23 Mai. 2018.

Como surgiu a parceria com Nelson?

A parceria com Nelson surge em 2008, a gente tinha acabado de sair da escola de teatro, não tinha grana, e queria fazer um espetáculo profissional, contratar um diretor profissional. Mas, a gente queria que esse diretor profissional estivesse vinculado a alguma unidade de ensino, por dois motivos, Primeiro para ele entender essa ponte entre escola e profissional, e segundo financeiramente, que ele nos cobrasse a direção com o salário que ele ganhava da escola.

Então, com a Polenta, que foi o nosso primeiro trabalho, nós gastamos 8 mil reais de dinheiro de empréstimo de banco, que nós emprestamos, e pagamos ele, outras coisinhas, e colocamos a peça para rodar. E foi muito interessante, porque chamamos o Nelson, que já trabalhava com uma linguagem que a gente admirava, tínhamos acabado de assistir ele no 17 x Nelson e no Camino Real, então era uma questão plástica que nos interessava demais. E falamos: “vamos trabalhar com o Nelson”. Nelson era professor do Célia Helena. “Vamos convidar ele e ver se ele topa”. A gente já tinha lido o livro, e alinhar o livro com a estética que ele propunha era uma coisa muito potente, foi por isso que se deu esse casamento.

Como vocês foram conduzindo o processo de criação? Do espetáculo, não só do figurino.

A criação do espetáculo foi muito doida, porque o Nelson teve uma sabedoria nesse processo, ele foi um diretor ausente. Ele foi um diretor

ausente porque existia um entendimento dele de que a presença dele em todos os ensaios impactaria diretamente na condução emotiva do espetáculo, porque como ele era parte emotiva, ele era personagem defendido, ele precisaria abrir mão do entendimento só dele e ver o nosso ponto de vista sobre aquilo. Então o que acontecia era que ele vinha, nos instigava, saía, a gente propunha a partir do nosso olhar as cenas como elas deveriam ser e entregava as cenas para ele. “Olha, a gente improvisou, surgiu isso, surgiu isso...”, e ele conduzia: “Olha, isso é muito potente, é importante, vamos nesse caminho, isso aqui não nos interessa, vamos descartar”, e ele costurava os nossos caminhos de improvisação, as imagens, as sensações, como isso surgiu. Então ele é o costureiro. Isso é incrível, porque hoje a companhia Mungunzá só acredita numa direção nesse lugar, que é uma direção que vem, instiga, sai, volta e costura o que é proposto pelos atores.

E a dramaturgia quem finalizou?

A dramaturgia ele finalizou com umas intervenções dramatúrgicas da Verônica Gentilin. A Verônica dentro do espetáculo defende o próprio Nelson. Ela trouxe alguns textos, e nós fomos incluindo alguns desses textos. A dramaturgia é muito mais do ponto de vista de uma construção de relatos, do que de alguém que se debruçou e escreveu. Por que o que que aconteceu foi que fomos atrás dessas pessoas que conviveram com a Gabriela, pegamos esses relatos, transcrevemos, e isso foi virando texto. Existia uma espinha dorsal de cenas, a cena da rural, do nascimento, do Guggenheim, cena de não sei o quê... então,

tínhamos essa espinha dorsal e o que que a gente fazia, cada ator que defendia um personagem tirava os blocos de textos dos relatos e incluía dentro dessas cenas, que montavam essa espinha dorsal.

Eu, como estava defendendo o Luís Antônio, incluía dentro dessas cenas as cartas que ele recebia. E ele [Nelson] é uma pessoa importante, porque ele que fazia essa ligação dramaturgica, “Isso aqui, essa informação é interessante, isso aqui não precisa, preciso mais disso, preciso mais...”, e assim foi construindo a narrativa do espetáculo.

Uma curiosidade, por que você fala defender a personagem?

Falo defender, mas está errado, porque a escolha do personagem no nosso grupo sempre se deu de uma forma muito intuitiva. Quando a gente foi criar o Luís Antônio Gabriela, cada um começou a trazer propostas e proposições em cima daqueles personagens que mais se identificavam com a própria pessoa. Por exemplo, a Verônica logo de cara começou a improvisar sobre o Nelson criança, que era o que mais tocava ela, logo ela virou o Nelson.

Todas as minhas propostas de improviso, de construções de imagem, de improvisações, da própria performance, eram balizadas em cima da figura da Gabriela, quase que intuitivamente, não existiu um lugar, um ensaio, que o Nelson falou: “Então você de fato é esse, você isso...”, quando a gente viu já estava dado, já estava proposto, e isso em todos espetáculos nossos. É muito legal assim. Claro que em Poema tiveram

construções de outras pessoas que na hora que fomos fazer não cabia para outras pessoas, e eu acabei fazendo, ou outras pessoas acabaram fazendo improvisações minhas, mas é sempre assim, muito genuíno, muito da intuição.

Como foi, dentro desse processo, o surgimento dos trajés?

A Mungunzá é uma companhia que ensaia, por uma característica própria, seminua. Quando a gente entra na sala de ensaio, todo mundo está só de calcinha e sutiã, ou só de cueca. A gente sempre ensaia desse jeito, não tem aquela roupa de ensaio confortável, ou ensaia de cueca ou calcinha e sutiã. Eu acho que isso é um fator determinante para a criação, porque quando começamos a improvisar, logo, o nosso corpo estava muito exposto do ponto de vista de quem estava olhando as cenas, e começamos a trabalhar com uma luz, que era uma luz branca e que só funcionava quando a gente jogava um tecido vermelho, ou amarelo em cima. Então, a gente começou a trabalhar com as roupas pós-cirúrgicas, com o nude como proposta mesmo. Como queríamos uma roupa pós-cirúrgica acabamos caindo, claro, na questão da cor nude. A gente começou a trazer todos esses figurinos pós-cirúrgicos, porque existia um entendimento nosso, até pela construção do cenário, que tinha bolsas de soro penduradas em todos os cantos, de que era quase que uma relação de cortar na própria carne, tanto do ponto de vista do Nelson, de estar cortando para expor a história, logo, uma relação pós-cirúrgica, como as inúmeras intervenções cirúrgicas que a Gabriela sofreu para chegar no corpo que ela tinha. Como tinha esse

lugar hospitalar dado pela encenação, e dado pelas propostas de cena, ir para o nude e para roupa pós-cirúrgica quase que não teve outro caminho.



Figura 3: Roupa pós-cirúrgica como traje de cena. Fonte: Blog Favo do Mellone⁶

Teve uma coisa muito importante: logo no início dos ensaios esgotamos todas as possibilidades coloridas, porque é muito fácil, “então a gente vai falar da Gabriela”. Não teve dúvida de que no dia seguinte estávamos com pluma, paetê, não sei o quê. Mas, foi ótimo porque a gente esgotou essas possibilidades e falamos assim: “a gente não quer levar um espetáculo nesse lugar do figurino”, porque você fala em travesti e entra logo com alegria, com a pluma, com o paetê. Nós queríamos que o figurino também ressignificasse a obra, e por isso que fomos para o nude. Nós só vamos vir com uma roupa um pouco mais elaborada do

⁶ Disponível em: < <http://favodomellone.com.br/luis-antonio-%E2%80%93-gabriela-um-espetaculo-provocador-e-impactante/> > Acesso em 23 Mai. 2018.

ponto de vista de paetê, de pluma, de lantejoula e de brilho, na última cena do espetáculo, e mesmo assim ela também vai para um amarelo, um marrom, nunca está totalmente colorida em cena.



Figura 4: Paetês nos trajes da última cena. Fonte: Site Diário da Região⁷

É uma construção coletiva. Esses apontamentos fazem parte de uma construção coletiva, que partem muito do elenco, parte muito do diretor, nesse caso específico parte muito de quem estava propondo fazer o figurino. Já existia esse olhar trazendo, e fomos costurando junto, “essa é bacana, isso é legal usar, olha, isso não dá pra usar porque é muito desconfortável”, tipo o que propus para as coisas que estavam se amarrando: “eu não consigo ter esse figurino enrijecido”, assim, cada um foi ficando com um lugar do figurino.

⁷ Disponível em:

<https://www.diariodaregiao.com.br/_conteudo/blogs/mochilacultural/a-paix%C3%A3o-e-a-crucifixa%C3%A7%C3%A3o-social-de-lu%C3%ADs-ant%C3%B4nio-gabriela-1.439255.html> Acesso em 23 Mai. 2018.

Qual foi o papel da figurinista neste espetáculo?

A figurinista teve um papel importante, foi a sensibilidade de entender o que estava-se propondo e fazer uma unidade física. Ela estava desde o início, porque a Camila Murano, que é a figurinista, também é a assistente de direção, então ela estava desde o início. E quando chegou do meio para o final, ela começou a assumir a característica também de figurinista, que acho que era um lugar que era bacana para ela, que ela gostava. Ela foi finalizando, foi dando uma unidade visual para o figurino, que era proposto. Dentro dessa unidade, ela começou a propor e trazer, “então pensa isso, que combina com isso, podia rolar com aquilo”, ela foi fazendo uma amarração, dando uma unidade em tudo, estética.

Nós estamos falando de um espetáculo que tem 7 anos. Como que vocês fazem manutenção desses trajes? Como é que faz a troca de peças desses trajes?

É desesperador hoje, porque a gente ainda não conseguiu entrar nessa organização profissional. Eu entendo que é uma organização profissional, porque acho, por exemplo, que o figurino depois de uma apresentação, uma pessoa deveria ficar responsável de levar para lavanderia para cuidar dos figurinos e colocar no nosso acervo. Mas, o nosso acervo de figurino ainda está no campo utópico, ainda não conseguimos desenvolver muito ele. Até porque a nossa relação com a sede se dá há 8 meses, então ainda é muito prematura.

Hoje, cada um, cada artista é responsável pelo seu próprio figurino, acaba o espetáculo ele leva para casa, cuida, lava o figurino, e na medida em que ele acha que o figurino está entrando numa fase muito desgastada, que está prejudicando o andamento do espetáculo, ele mesmo faz a troca do seu próprio figurino. No meu caso, por exemplo, eu tenho um macacão que já troquei 5 vezes. Que é o macacão de renda que tem um forro, que ao usar, ele vai esgarçando e vai rasgando, vai rasgando, porque é onde eu coloco as bolsas de soro no final do espetáculo. Então, por exemplo, a gente já tem uma costureira que sabe, que faz, e já temos o lugar para comprar o tecido. Sempre que fica muito desgastado, eu mesmo vou, levo e costuro. Assim, cada um fica responsável pelo seu figurino.



Figura 5: Macacão com bolsas de soro da personagem Gabriela. Fonte: Blog Peneira Cultural⁸

⁸ Disponível em: <<http://peneira-cultural.blogspot.com.br/2012/09/luis-antonio-gabriela-um-mix-real-e.html>> Acesso em 23Mai.2018.

Como você enxerga o traje cooperando com a elaboração de uma personagem? Principalmente com a personagem do espetáculo Luís Antônio Gabriela. Você acha que é possível eliminar esse traje?

Ele está junto de uma intuição artística. Quando eu digo que ele está junto, dentro de uma intuição artística, é que ele pode vir tanto do ponto de vista de complementação, de potencialização do que está sendo proposto, como a interpretação, como ele pode vir antes de qualquer coisa e balizar uma interpretação a partir dele. Então, o traje pode trabalhar nos mais variados formatos. Quando eu digo que muito do figurino do Luís Antônio surge porque a gente trabalha com roupas íntimas, então, é o exemplo concreto de que o figurino balizou muito das nossas ações performáticas. Eu acredito que quando você faz uma construção e o figurino vem de acordo com o momento que você está na sala de ensaio, na medida em que ele vai chegando, ele vai potencializando.

Vou dar um exemplo inclusive do Luís Antônio, quando eu coloco o macacão no meio do espetáculo para o final, já é um lugar de total deformação do corpo do Luís Antônio, e a partir do momento que visto, eu começo a trabalhar com mais 15 quilos no meu próprio corpo, que são as bolsas de soro. Isso juntando ao suor, juntando à cena, isso traz para o meu corpo, traz para construção da Gabriela um lugar outro. Assim, você olha e é um ator totalmente desfigurado. Quando surgiu a proposta desse macacão com as bolsas de soro, isso só potencializou a minha intuição e interpretação. E deu um suporte físico. Esse macacão

apareceu quase no final dos ensaios, e daí tudo vai mudando. Quando nós pensamos no macacão, até para não o rasgar, a gente começou a trabalhar com bolsas de soro enchidas com ar. Hoje, eu faço questão que as bolsas sejam de fato com soro, porque dá os 15 quilos, e acho importante para o final da peça, porque eu acabo arrebetado, e isso é muito importante nessa construção. Mas, no início nem era isso, era mais o formato que não me dava muito peso. Então, acredito que essas mudanças vão acontecendo de acordo com o espetáculo, você faz 400 vezes, é normal que a coisa que você criou se perca, outras coisas se potencializem.

Por que fazer Luís Antônio Gabriela hoje?

O motivo de fazer o Luís Antônio é porque tem uma questão dada, ele está falando de conflitos do ser humano, e também da questão da travesti, questão que está em voga hoje, cada vez mais latente. A questão dos conflitos familiares, que isso é quase universal, e pelas questões levantadas hoje pela política LGBTI.

Eu não acho que nós estejamos regredindo, muito pelo contrário, eu acho que nós estamos num lugar de progressão, só que como a gente está caminhando muito, existem forças conservadoras que vão segurando e isso vai ficando evidente, e temos uma impressão de que estamos voltando. No meu ponto de vista, a gente está caminhando para frente. Eu sempre acho que estamos caminhando para frente. Sempre quando olhamos o retrovisor da história, a gente percebe que o

ontem estava pior que o hoje, assim, em várias questões. Dificilmente tem um lugar que a gente fala: “Cara, ontem estava bem melhor”, quando distanciamos, principalmente numa relação de alguns anos, a gente percebe que caminhou para frente.

Nós ficamos 3 anos sem fazer o Luís Antônio, e existiu uma preocupação de quando a gente voltasse com espetáculo ele em algum lugar se tornasse datado, o que nos deixaria feliz quanto cidadãos, quanto cidade, quanto humanidade, porque reverberaria diretamente que nós tínhamos evoluído quanto sociedade, e triste porque nós teríamos perdido uma obra. Quando nós voltamos e vimos que ainda existia uma forte comoção e entendimento do espetáculo, percebemos que era um espetáculo que dialogava muito com o nosso momento contemporâneo. E esse feedback, esse retorno eu não sei te dizer aonde ele é importante, mas sei que ele é importante pelo o que o público se propunha a nos entregar.

O pessoal do movimento LGBTI vem? Participa, questiona?

Vem. Gosta. Hoje em dia, questiona e reivindica o lugar de fala. Em nível de protagonismo mesmo. “Por que que é um hétero fazendo o papel de uma travesti? Por que ainda tem atores que falam o travesti ao invés de a travesti?”. Enfim, vários questionamentos nesse lugar, mas, para nós é muito fácil de responder, porque a gente está falando de um grupo de teatro, e não de uma produção que convida artistas para fazer aquela obra. O nosso grupo de teatro fez um espetáculo, e nesse grupo, nós

somos 7 heteronormativos, é diferente de você fazer um espetáculo e convidar pessoas para fazer o espetáculo, porque a partir do momento que você convida, você tem a possibilidade de convidar pessoas do lugar de fala para fazer essa própria personagem, não é o nosso caso, porque nós já somos um grupo. Se hoje eu não posso fazer um espetáculo do lugar de fala do negro, porque eu não sou negro, eu não posso falar do lugar do gay, porque eu não sou gay, logo daqui a pouco a companhia não pode fazer nada, nenhum espetáculo. Nos defendemos muito nisso.

E quando questionam sobre a pronúncia gramatical do texto, a gente responde, única e exclusivamente, que tem uma diferença de como a gente quebra a quarta parede⁹ no Luís Antônio Gabriela. Existe um entendimento do público de que aquele texto, ele é do ponto de vista do ator e não do ponto de vista da personagem. O que é um grande equívoco, porque ao quebrar a quarta parede, não quer dizer que sou eu [Marcos] falando, mas, a personagem, no caso do Luís Antônio Gabriela. Somos questionados sobre o pai que diz a travesti, nesse caso, ele tem um entendimento específico para não espancar o filho em cena, mas, quando ele espanca o filho em cena, ele precisa falar o travesti, porque se não uma coisa não coaduna com a outra. Então, a gente ainda

⁹ A quebra da quarta parede é característica do teatro épico, e está relacionada ao efeito de distanciamento da personagem representada para a narração direcionada para a plateia. Ver ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. 4^a. São Paulo: Perspectiva, 2004.

consegue se defender nesse lugar, mas, somos bem questionados sobre isso.

Vou dar um exemplo que aconteceu com o Poema que foi nosso último trabalho. No Poema o Luís Fernando, o Luby, quando assistiu ao espetáculo, ele falou: “Nossa, o espetáculo é outro”, “Ah! Ele é outro porque a gente tá fazendo, né, Luby?”, e ele falou assim: “Não, ele é outro, porque vocês estão aqui na região de São Paulo há praticamente 6 meses (quando nós fizemos) e as ações ativistas de vocês, o entendimento de cidade, o entendimento de urbanismo, a relação com a rua, a relação com o estado, a relação política, a relação afetiva com todos que aqui estão, o entendimento e da envergadura desse projeto, faz com que vocês automaticamente sejam outras pessoas, outros seres humanos, quando você é outro ser humano a sua obra é impactada diretamente”. Então assim, eu não tenho dúvida de que o Luís Antônio é um outro espetáculo desde quando ele estreou até hoje, por vários motivos, entre eles porque nós somos outros seres humanos.

Quais foram as ações além do espetáculo? Vocês fizeram debate, mesa, oficinas?

Nós fizemos muitos debates, muitas oficinas, mas porque fizemos um projeto muito grande, que foi o Palco Giratório. No Palco Giratório você faz um espetáculo, uma oficina, um bate papo, e isso fez com que a gente rodasse quase que o Brasil inteiro. Foram 40 pelo menos. Luís Antônio é um fenômeno incrível, porque nós fizemos o Palco Giratório

junto com o circuito cultural paulista, que circulava pelo interior, junto com o PROAC que circulava também pelo interior de São Paulo, junto com o Myriam Muniz que circulava também nível federal. Então, nós ficamos praticamente dois anos circulando o Brasil inteiro. Todos os espetáculos apresentados pela companhia, como contraproposta, tinham bate papo ao final do espetáculo ou oficina em alguns lugares. Por isso a gente deu muita oficina. Uma oficina que a gente intitulava 'corpos disponíveis', que era de exercícios energéticos que fazíamos nos ensaios, e possibilitava a criação intuitiva de uma encenação, de uma cena e tudo. Trabalhávamos com a kundalini, e a ativação do chakra da criação, e a partir disso exercícios que possibilitavam a criação de imagens e cenas.

Isso era a oficina. E a temática dos debates?

A temática dos debates era sempre proposta pelo público. A gente falava, dava o histórico da companhia, e depois abria e quem conduzia as questões era o próprio público.

Perguntas interessantes... Coisas que te surpreenderam... você consegue lembrar assim?

Eu não me lembro, mas sempre existiu uma curiosidade da questão do Luís Antônio. Sempre existiu uma curiosidade, porque quando você vai você também atinge os artistas de outros lugares, então sempre tinha uma curiosidade de como se dava a gestão administrativa do grupo, e essas coisas, mas eu não me lembro de nada específico.

O Nelson esses dias, na temporada que a gente fez agora no Rio de Janeiro, no Sesc Copacabana, ele mesmo perguntou para plateia porque que a gente continua fazendo esse espetáculo, qual a importância? E a demanda que a gente recebeu foi de que tinha uma importância bacana por conta das discussões. Enfim, eu lembro de sempre girar no senso comum as questões, não me recordo de questionamentos que tenham saído fora da curva. Já hoje, tiveram questionamentos que saíram fora da curva, mas foram desse ponto de vista: “Porque que é um homem fazendo uma travesti?”. Hoje as questões são mais ligadas a política, não necessariamente ao espetáculo.

Para você, ou para companhia, existe de fato uma cena teatral LGBTI? Que outros grupos vocês encontraram pelo país que tratavam também da temática LGBTI? Isso aconteceu?

Não aconteceu. A gente trabalhou com grupos referências em alguns lugares que a gente estava. Eu lembro do Alfenim, da Paraíba.

Mas não era temática LGBTI?

Não era temática LGBTI, era porque o Alfenim era uma referência na Paraíba. Mas, eu não me lembro de ter feito intercâmbio com grupos ativistas. Mas, hoje está muito claro que tem grupos que tem espetáculos.

O Kil Abreu postou uma coisa esses dias que foi interessante, e que a gente não tinha pensado. Algumas décadas atrás faziam espetáculos

que dialogavam com a questão do proletariado, a questão que se dava entre a hierarquia, funcionário - patrão, as questões políticas pós ditadura militar estavam muito em foco, a maioria desses espetáculos que são oriundos de 1970, 1980, eles partiam desse pressuposto básico de política. Hoje em dia, tem uma mudança clara dos pontos de vista de discussão dos espetáculos, e você consegue colocar entre os primeiros tópicos de discussão dos espetáculos, a causa LGBTI. A maioria dos espetáculos levanta isso, e é muito nítido e claro que junto surgem grupos que discutem isso, é uma geração que está vindo totalmente pautada nesse assunto. A própria peça BR Trans, com o Silvério surgiu pós Luís Antônio Gabriela. Eu conversei com o Silvério, e o Luís Antônio Gabriela era uma referência, depois o BR Trans virou uma referência também, acho que é isso assim.

Marcos, muito obrigado pela conversa, pela disponibilidade e vida longa ao espetáculo.

SAMUEL ABRANTES

Fausto Viana

Samuel Sampaio Abrantes é professor universitário (na UFRJ), figurinista e performer. Nossos caminhos já se cruzaram em várias ocasiões acadêmicas e em eventos ligados ao fazer teatral. Ele já escreveu apresentação de livro para nós (Para vestir a cena contemporânea, 2015). Já fizemos um workshop em Fortaleza, no Colóquio de Moda, juntamente com Beth Filipecki. Já estivemos em lançamentos e exposições internacionais. Já falamos sobre ele e sua personagem Samile Cunha (Traje de cena, traje de folguedo, 2014). Ele escreveu sobre seu processo de trabalho (Diário de pesquisadores: traje de cena, 2012). Fomos ver exposição dele no Rio de Janeiro, ele veio ver a nossa em São Paulo. Acompanhamos com atenção o lançamento do último livro escrito por ele, Samile Cunha: Transconexões Memórias e Heterodoxia. Mas há outros dele: Poética Têxtil: figurinos; memórias e texturas (2011); Heróis e bufões, o Figurino Encena (2001); Sobre os signos de Omolu (1999)...

Do seu currículo Lattes, sem atualização desde 2013 (risos), consta que ele fez a graduação em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1983), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1996) e Doutorado em Semiologia pela Faculdade de Letras da UFRJ (2007).

O que mais há para descobrir? Um universo, como mostra a entrevista a seguir, em que o carnaval, as drag queens, as travestis, o teatro e a arte são partes fundamentais.



Figura 1– Samile Cunha, em atividade! Fonte: Página do Facebook de Samuel Abrantes.



Figura 2– Samuel Abrantes, nas dependências da UFRJ. Fonte: Página do Facebook de Samuel Abrantes.

Fausto Viana: Samuel, qual a origem da Samile Embaixatriz Cunha?

Samuel Abrantes: Ela surge de uma brincadeira do Milton Cunha no carnaval da São Clemente, Sobre A Galhofa Nacional, quando ele me convida pra fazer uma chacrete. Isso no carnaval de 2003... do ano de 2003 pro carnaval de 2004. E aí a brincadeira foi ficando séria porque foi divertido fazer parte daquele jogo. Era uma chacrete que eu tinha que representar. No ano seguinte, depois do carnaval, o Milton resolve chamar de novo a tal chacrete...

A Estrela Dalva Garça Dourada?

Em homenagem a ela, porque existe a verdadeira. O Milton Cunha falou "Vou precisar da Dalva." Era uma festa de carnaval, de lançamento de enredo, mas já no próximo carnaval, de 2005. Aí eu falei: "Milton precisamos rebatizar a Dalva, porque essa personagem não é mais chacrete, ela agora é tua irmã". De início seria a esposa dele e aí eu que sugeri que seria a irmã porque eu falei, brinquei com ele; "Eu jamais me casaria com você". E aí ficou irmã. E aí o nome Samile surgiu de uma brincadeira, por causa de uma drag lá do Ceará. Ela se chamava Samile e ela se apresentou comigo, pra mim, como Samile Enchanté e aí eu achei engraçado e perguntei se Enchanté era sobrenome ou se ela estava encantada em me conhecer. A gente estava montada e ela disse: "Não, viado, eu sou o encantamento, sou o próprio encantamento". Falei: "Ih, deixei de ser Dalva agora e vou ser Samile". E aí surgiu a Samile.

Pra você Samuel, a Samile é uma personagem, uma persona ou uma pessoa?

Num primeiro momento era uma personagem, uma brincadeira. Eu acho que agora ela está se aproximando de uma persona. Pra algumas pessoas já é uma pessoa, tem gente que não reconhece o Samuel, nem o Sam e reconhece duas entidades diferentes, Samile e Samuel. Eu acho que ela ainda habita um entre lugar ali porque a Samile se utiliza do meu conhecimento, da minha cultura, da minha formação pra se expressar enquanto drag. Eu acho que tá aí nessa passagem.

Eu me lembro muito bem da gente sentado à mesa em um restaurante e você falou assim: "Gente, é preciso ter muito claro que eu sou uma travesti". Então o Samuel é uma travesti e a Samile, uma drag... Como que fica essa bagunça?

O Samuel é um travestido, acho que usei o adjetivo errado, eu usei o gênero. Acho que o travesti, a travesti, na situação, no mundo contemporâneo, ela envolve outras questões em que o Samuel não entra no mérito dessas questões, que são de ordem de rejeição da sexualidade, do masculino. Eu acho que tanto o Samuel quanto a Samile convivem bem com o falo, convivem bem com o pênis. E a travesti, acho que ela tem um problema ali de aceite daquele falo, daquele membro, digamos assim.

Como você veria então essa questão da performatividade do dia a dia?
Porque eu já encontrei com a Samile num evento da Quadrienal, eu já encontrei com a Samile num evento no nordeste...

Fora do carnaval...

Fora do Carnaval. Como é essa performatividade, o que é pra você a Samile no dia a dia?

É nesse momento que ultrapassa o limite da personagem pra meio que tangenciar na coisa da persona, porque a Samile deixou de ser a figura drag, caricatura, lá dos desfiles, especialmente dos desfiles Milton Cunha, e depois ela passa a participar dos desfiles do Alexandre Lousada, do Jack Vasconcelos, mas antes era uma drag do Milton Cunha, era uma criação do Milton Cunha. Ele tem esse peso na autoria, na co-criação. E aí quando eu saio, o Samuel sai desse universo carnavalesco ou carnavalizado e assume a rua, assume a cidade, aí a brincadeira ficou mais séria. Sei lá. Eu tenho pra mim que é uma forma de expressão do Samuel, minha, de lidar com a minha timidez, de lidar com a minha falta de cara de pau, lidar com a minha vergonha. Em vários espaços em que a Samile transita, eu tenho certeza que o Samuel estaria acuado. Mesmo quando a Samile... A Samile já participou de três bancas, duas de TCC e uma de mestrado. Uma foi através do vídeo e foi a Samile porque o tema da dissertação era a questão do travesti, o show travesti de um pesquisador da Venezuela que veio estudar no Brasil, fazer a pós aqui no Brasil. Ele pediu que fosse a Samile e o orientador também. O orientador é um diretor de teatro com quem eu já trabalhei

nos anos 90. A expressão da Samile também passa pela aceitação, pelo olhar do outro convocando a Samile no lugar do Samuel. Daí ela ganha esse peso de persona. É curioso como algumas pessoas, do meu universo, elas convidam a Samile, não o Samuel. No caso do carnaval, a Rosa Magalhães deixa claro que ela convida o Samuel. Tem uma postura crítica, não sei o porquê. Esse ano desfilei na Portela com ela e até o dia em que eu fui pegar a roupa – porque ela não me deu o desenho pra eu confeccionar a fantasia, ela já me deu o figurino pronto – nem era uma fantasia, era um figurino, um figurino de imigrante, e na hora lá a gente soube que era de refugiado. Era um figurino todo em jeans, sobreposição de roupas jeans sujas, envelhecidas. E aí a Rosa, quando eu cheguei, ela me disse: "O seu figurino tá aí nessa arara, é o primeiro, o que tem um capacete". E aí alguém no barracão brincou: "Ué, a Samile vai de capacete, ela vai tirar a peruca?" e aí a Rosa disse: "Eu convidei o Samuel Abrantes, não convidei a Samile". Uma fala que eu achei carregada de crítica, um pouco seca.



Figura 3– Noite de lançamento de livros. Samile, Rosa Magalhães e Milton Cunha. Fonte: Página do Facebook de Samuel Abrantes.

Isso não pode ser o seu entendimento do que ela falou? E se ela estiver manifestando o seguinte: “Pra mim a pessoa que eu gosto é o Samuel”?

Deve ser isso, porque ela conheceu o Samuel muito tempo atrás. Eu fui o aluno dela, eu fui o parceiro dela nas viagens, nas pesquisas, eu colaborei muito com ela no tempo da Imperatriz, muitos anos...

Talvez haja aí uma verdadeira estima por você.

Pode ser...

E conhecendo a Rosa Magalhães, do pouco que eu conheço, acho que é isso que ela quer dizer, deixar claro que a estima e o afeto são por você.

Mas é engraçado como poucas pessoas no universo do carnaval ainda estimam e convidam o Samuel. Ou o Sam. Eu acho curioso como a Samile ganhou terreno, não só no universo do carnaval, mas fora do carnaval. Hoje a Drica Moraes e a Lorena estão com um espetáculo aqui no Rio, amanhã tem uma apresentação pra convidados. Elas mandaram assim no grupo de teatro: “Amanhã o Samuel ou a Samile podem ir na nossa apresentação?” Aí colocou assim: “O convite é para o Samuel, mas se a Samile estiver por perto ela pode ir”. Como se tivesse assim uma autorização, preciso passar pelo crivo, sei lá, da Samile pra chegar no Samuel ou vice versa.

Você no final das contas acha isso lúdico ou preocupante? (risos)

Eu acho preocupante. Na Rosa, sim, eu vejo a estima, lá no fundo, pelo Samuel, mas eu vejo um tom de crítica lá no fundo. Na São Clemente

uma amiga falou assim: "Mas é Samile ou o Samuel quem vai desfilar?" então a Rosa disse seca, mas ela é sempre seca: "Isso é ele quem vai decidir". Só que ao mandar o desenho, ela mandou um desenho feminino, e escreveu: "Destaque, carro 6, Samuel Abrantes". Ela não mandou no caderno abre alas, pra Globo e pra LIESA: "Destaque Samile Cunha". Os outros carnavalescos mandam Samile Cunha. Aí uma pessoa da Globo que consegue ver a diferença dos dois personagens, ou das duas personas, das duas entidades, não sei, é difícil de classificar, me ligou. Era a Denise Carla: "Oh, Sam, é o Samuel ou a Samile que vai estar na São Clemente, na última alegoria"? E eu falei: "Samile, sempre. Samuel não desfila mais". Aí esse ano... é engraçado que eles foram me procurar no último carro, procurar a Samile e encontraram o Samuel. Não reconheceram porque eu estava com a maquiagem escura, a cara suja, passaram direto por mim e eu disse: "Não vou gritar, não vou falar nada" Quando a jornalista veio entrevistar a Rosa, ela tomou um susto: "Olha, o Samuel tá aqui atrás". Porque a produtora passou antes e não passou o briefing e foi uma surpresa pra pessoa.

Eu acho que, com toda a aceitação, ainda tem algumas pessoas que olham com restrição pra Samile. Eu recebi um comentário de um carnavalesco, um moço com quem eu já desfilei tanto como de Samuel como de Samile e eu achei horrível, extremamente preconceituoso, em se tratando de um carnavalesco que lida com toda espécie de gênero, tipo ou etnia. Ele chegou pra uma atriz que desfila com a gente e falou assim: "Quando é que o Samuel vai tomar vergonha na cara? Ele é um

doutor, agora ele se veste de Samile agora o ano inteiro? Eu não tenho personagem pra ela, tenho personagem pra ele". Achei de uma bobagem o comentário dele e achei mais bobagem ainda, eu fiquei irritado quando a atriz vem e me passa o recado. Eu falei, "Moça, um recado preconceituoso desse você tem que triar e ignorar porque você remarca o lugar do preconceito."

Melhor ficar quieto, não contribui. Mas uma coisa que eu percebo é o seguinte, a Samile não é uma caricata.

Não, ela já deixou de ser... ela inicialmente era uma caricata.



Figura 4– A capa do livro de Samuel Abrantes e... Samile Cunha. Fonte: Página do Facebook de Samuel Abrantes.

Era uma caricata, eu vejo as fotos aqui no seu livro.

Até na maquiagem, era muito caricata. Tinha uma cara muito branca, tinha um quê de exagero. Agora eu tento uma aproximação do feminino, pelo menos da representação do feminino.

Isso está muito claro pra mim assim, analisando a sequência de fotos, isso fica muito claro. Como você trabalha isso no traje da Samile?

Inicialmente, os trajes eram fantasias. Os trajes partiam sempre do figurino que o carnavalesco tinha criado. Depois, quando a Samile começa a frequentar a rua, o shopping e a academia, eu comecei a me preocupar com um figurino menor, um pouco menos. Quando eu exagero nos cristais, eu tento justificar assim: "Bom, isso aqui é pro carnaval". "Isso aqui é pro quadro do RJTV", é a Samile carnavalesca. Mas no dia a dia o dado de exagero que ficou no figurino são as estampas, que eu adoro. E aí eu não tenho pudor em misturar. Quadrado com bola, com floral, com *animal print*, eu saio misturando isso tudo. Que eu também não acho que é uma representação, pelo menos cotidiana, do feminino. Aí é uma coisa do conceito, do exagero que a gente acaba carregando por ser figurinista.

E de conhecer também.

De conhecimento de fibra, de tecido, de cores e aí a gente... Eu extrapolo um pouco. A Rosa comentou uma vez, um comentário bacana, a Rosa falou assim: "Somente nós, figurinistas, podemos nos vestir de figurinistas". Ela brincou assim porque ela também [e exagera na roupa, na sobreposição) e nas misturas.

Samuel, quem cria os trajes da Samile? Os trajes da Samile não os do carnaval, do carnaval a gente sabe, está dentro de um contexto. Os trajes da Samile para o dia a dia?

São sempre o Samuel, sempre. Por vezes, eu tenho um dedo de uma assistente, que é a Fabíola Fontinele. Às vezes eu coloco a Samile mesmo como imposição. Pra, não sei se é pra chocar, mas pra dar uma sacudida nesse olhar do outro, desse olhar muito curioso, no sentido de pensar assim: "Gente, hoje é sábado, o carnaval já passou".

Na semana passada eu tava de Samile, eu tava num evento de feijoada, veio uma mulher, uma jornalista e falou pra mim: "Nossa, você já está pronta para o carnaval". Eu falei: "Não, meu amor, estou pronta pra feijoada. No carnaval eu me fantasio, isso aqui é figurino, não é fantasia". Aí ela tomou um susto e falou: "Ai, eu não acerto nunca."

Oh, meu Deus. É porque é difícil também...

A brincadeira de eu ter respondido que era figurino é porque ela tinha cometido a mesma gafe com o Milton Cunha. Ela chegou pro Milton Cunha e falou assim: "Você tá fantasiado do que?" E ele: "Meu amor, eu não uso fantasia, eu uso figurino. Tô fantasiado de Milton Cunha. Você quer chamar isso de fantasia, mas é figurino." Aí assim ela tomou duas chapoletadas. Eu ouvi a menina quando ela veio me perguntar, tadinha, falei: "Vai levar de novo".

Samuel, você por acaso está pensando em fazer transição de gênero?

Não, uma amiga minha já entrou nessa, já está fazendo transição de gênero. Eu tenho acompanhado, é um processo extremamente doloroso. Ela inclusive tem momentos de arrependimento. Eu jamais faria isso.

Isso eu posso pôr no texto?

Pode. Mas eu tenho uma coisa. Eu transitei ali. Próximo a transição, eu tangenciei, por isso usei a palavra transitei. Eu fiz os preenchimentos no meu rosto. Aí o meu médico falou assim: “Não vou transformar você numa cara de travesti. Se você pensa que vai ficar com linhas femininas, procura outro”. Ali a gente botou um ponto final. Essa minha amiga começou assim, aumentando as faces, o pomo. Aí eu achei lindo, mas o meu médico deu um ponto final.

Diga: primeiro, o que é glamour?

Aí é complicado, né?

Porque o que eu quero saber, onde eu quero chegar com isso. Eu quero chegar em qual é a diferença entre o glamour da drag, o glamour da travesti e o glamour da mulher? Qual é? Porque isso pro grande público é o grande problema.

É difícil de conceituar, mas eu vou tentar...

Vamos pensar junto...

Especular, né? Eu acho que glamour é o suprassumo da elegância. Tem a ver com postura, maquiagem, também tem a ver com indumentária, mas acho que é maior. Tem a ver com aura, tem a ver com espírito, tem a ver com uma coisa que é de dentro. Algumas pessoas já nascem glamorosas. Luiza Brunet, por exemplo. Na academia a mulher é linda. Vera Fischer mesmo com todos os problemas, a mulher continua linda. Então eu acho que é divina, tem a mão de Deus nesse conceito de

glamour. A coisa do glamour na travesti, na drag, ou mesmo nessa mulher cotidiana, como representação do feminino, eu acho que ele tá próxima de um conceito de moda, de se adaptar às formas que são impostas pelo sistema da moda. De como gerencia ou adequa o seu corpo a essa forma ou essas formas ao seu corpo. O glamour passa por isso aí, passa por uma escolha precisa no decote, uma escolha precisa na joia ou adereço. Ou mesmo numa maquiagem. Tem uma coisa de atitude no glamour, também.

Tem. Agora pensando nisso para o palco como é essa representação? Palco não estou falando só pro palco com a escadaria, estou falando inclusive do cotidiano. A Samile, por exemplo, tem o glamour.

Sim. Eu acho que tem essa coisa da postura primeiramente. Tem uma coisa que é ensaiada, que é da ordem de um exercício de chegar a esse glamour. Talvez seja um conceito muito subjetivo, mas com uns artifícios da make bem desenhada, da sobrancelha bem marcada, de uma peruca muito bem penteada você consegue tocar esse conceito, essa ideia de glamour.

Mas e o traje nisso? Eu vejo que você está falando de maquiagem, vejo que você está falando de peruca, vejo de tudo, mas você não está tangenciando o traje. O traje não é fundamental nesse processo?

Eu acho que o principal do traje pra chegar nesse glamour é modelagem espetacular, que vista ou reforce curvas que você não tenha, inclusive. Eu por exemplo, pra me sentir como um diva de cinema uso um corselet dois números menores que o meu. Eu estou entre quarenta e quatro e

quarenta e seis. E eu boto quarente e dois, às vezes, quarenta. E aperto. Outro dia precisei de duas pessoas pra fechar o fecho éclair, porque não conseguia sozinho fechar ele. Aí o Milton Cunha me perguntou: “Bicha, é preciso esse sacrifício todo?”, e eu disse: “Meu amor, pra ter uma cintura 80, respirar pra que”?

Mas isso não atrapalha sua performance?

Não sei... Atrapalha talvez a respiração e atrapalha falar, mas se você ficar ali, só no glamour, só no carão, ajuda.

É o contrário, não prejudica, né?

É, porque mantém uma postura, te coloca em pé, te coloca inteira, as pessoas olham e dizem: “Nossa, você é linda, você é enorme, você tem uma cintura fininha, é?”, eu falo: “É truque, mulher, é truque”. Num concurso de miss, uns cinco anos atrás, as criaturas usavam aquele plástico filme pra embrulhar a cintura, apertando, apertando, com plástico filme. Ano passado, no último concurso que eu fui, aí em São Paulo, Miss Brasil, versão São Paulo, versão Sudeste, num clube lindo, uma delas estava usando fita banana. É uma fita usada em cenografia, ela não arrebenta, ela não cede, é uma coisa dura, prateada. Menina, a criatura puxou daqui, puxou dali, foi enrolando, enrolando, ficou com uma cintura de sílfide. Aí na fila das candidatas, na hora que ela tinha que entrar em fila, eu não lembro se ela era Sergipe ou Piauí, ela estava na frente da Miss Rio de Janeiro, estava na ordem dos estados. Aí a criatura desmaiou! Ela estava sem respirar, mas a cintura era linda. Ela

desmaiou. Aí a Rio de Janeiro e as seguintes iam pulando e dizendo: “Menos uma.” iam pulando...

Gente....

Ninguém socorreu a criatura não, iam pulando. Aí puxaram ela pro lado, “Viada, acorda”, desabotoaram a roupa e estavam tentando tirar a fita banana, mas ela tinha feito muitas voltas, eu acho que nessa ideia de que uma cintura fina tem a ver com glamour. Pelo menos o conceito que ela tinha de beleza, de bonita, de Miss Brasil.

Você como Samile já sofreu algum tipo de violência? Que tinha a ver com o traje? A pessoa te encontra como mulher, te encontra com roupa de mulher e emite a violência dela. Isso já aconteceu com você?

A violência definitiva, total, não houve. Houve duas tentativas de violência. Uma, o cara tentou tirar minha peruca. Foi na quadra do Salgueiro, muito feio. Ele era um baiano, estava com a esposa, com uma camisa do Vitória...

O time de futebol?

É um time que é preto e vermelho, parece um pouco com a camisa do Flamengo. E a Samile passou, bateu o leque e fez um comentário do tipo: “Uhu, Flamengo”. Ele não gostou do comentário. Ele já veio com a mão em cima e falou assim: “Flamengo é o caralho, sua...”, não sei se falou seu veado ou sua puta, piranha... Bom ele xingou e já foi com a mão na peruca pra puxar. Eu como estava muito perto, dei com o leque na mão. Só que no universo da escola de samba há uma segurança

muito grande, os diretores da escola, os participantes, a segurança, eles ficam o tempo todo nos observando. Eu já vi isso na Vila Isabel e no Salgueiro. Apareceram dois seguranças na hora e tiraram o cara dali. Levaram ele para um canto. A esposa dele falava assim: “Por favor, vai lá, pede por ele, ele tá bêbado. Nós não somos do Rio, somos da Bahia, ele só queria brincar com você. Ele não ia arrancar sua peruca...”. Eu falei assim: “Meu amor, pela violência e pela velocidade dele, não seria brincadeira. Nem seria alisar o meu cabelo. Não posso fazer nada, lamentavelmente ele vai sofrer o que ele causou”. Não é?

Claro.

Vai receber as consequências do ato dele. E aqui na minha rua, um vizinho uma vez tentou me agredir. E aí o porteiro do prédio ao lado disse assim: “Ei, cara, que é isso?” e veio na minha direção, ele se assustou e fugiu. Mas ele veio mesmo pra me dar uma porrada, armado com um pedaço de pau, falando: “Porra, meu, tu parece travesti, tu merece porrada”. Aí pegou um pedaço de pau e veio. Então o porteiro do prédio ao lado do meu, que nem tem porteiro, falou: “Cara que é isso, ela é uma moradora da rua, nossa vizinha. Respeite o outro, não sei que, não sei que.” Mas eu vejo a violência e muito contra as travestis que fazem a vida aqui. Eu moro no centro do Rio, entre as ruas de Santana e avenida Men de Sá. Men de Sá, Santana e Frei Caneca, três avenidas, elas têm muitos hotéis e tem umas travestis que fazem ponto ali. Elas sofrem muito a coisa do preconceito. A Samile com relação ao traje nunca sofreu, ao figurino, à roupa e tal. Eu acho que é a figura da

Samile, que eu sou muito grande, quando eu coloco peruca. Eu aumento minha altura, com enchimentos na cabeça, eu uso bolas em cima da peruca, por dentro. Eu uso saltos, então eu fico com dois metros e dez, dois metros e quinze. Essa figura às vezes pode parecer ameaçadora pra alguns moços, sei lá. Gente maluca, né? Tem um vizinho que fala: “Imagina que eu vou me meter com travesti, não sei se você traz alguma navalha dentro da bolsa”. Porque algumas se defendem portando armas, conheço várias que usam spray de pimenta, usam de tudo, né?

Mas, tirando esses dois casos, nenhum outro?

Nenhum outro.

E agora pra terminar, quais foram os seus looks mais incríveis? Os que você mais gostou?

Eu amo um traje vermelho que eu tenho...

Da capa do livro?

É, é. Mas eu tenho uma variação dele. Porque as roupas, eu vou transformando. Eu pego esse corselet aí da capa e uso. Quando se trata do traje todo eu não tenho mais. Ano passado um diretor de um espetáculo da Broadway, ele esteve aqui no Rio e quis comprar esse traje. Eu vendi pra ele. Me fugiu agora o nome do espetáculo... Um espetáculo que foi premiado, com músicas da Cindy Lauper. A história de uma drag. Kinky Boots! É um espetáculo em Nova Iorque, ainda está em cartaz. Essa personagem central usa um traje vermelho e aí esse diretor esteve no Rio, numa exposição. Ele pediu meu contato para o

cara da exposição porque viu uma foto da Samile. Me ligaram: “Ele quer muito o traje, ele quer comprar...” E eu falei: “Só dele levar pra Nova Iorque eu dou de presente pra ele”, é um elogio. Ele me mandou uma mensagem linda, veio na minha casa, me trouxe uma caixa de bombons. Ele queria saber se eu cantava... Me montei pra receber ele, mas eu não canto nada. Pediu pra me ouvir. Me levou pra um estúdio, tentei cantar. Foi um desastre. Eu não sou atriz, eu sou personagem, sou dublê de atriz, cantora jamais. E aí eu dei o traje pra ele. Mas é um traje que depois eu usei na União da Ilha, usei o corselet, na Ilha, e depois usei com outra cabeça, eu modifiquei a cabeça.

As roupas da Samile, aqui entre nós, elas são muito caras, eu só uso tecidos importados. Vou muitas vezes a São Paulo, eu compro os tecidos na GJ, na ladeira Porto Geral. São só tecidos importados, eu tenho carinho, cuidado com a Samile porque eu acho que também tá junto do glamour essa coisa do tecido fino, da seda bordada, do micro tule com sublimação e bordado. E aí eu acrescento mais cristais, é uma coisa do look, essa coisa do figurino, traje, próxima ao luxo. Pra ter o requinte no detalhamento. Eu tenho umas silhuetas no meu figurino que eles se repetem. Eu acho que elas não estão tanto no livro, de um ano pra cá que essas silhuetas me favorecem. Agora todas as minhas roupas têm casaquinho porque ouvi de Marieta Severo: “Samuel, depois de cinquenta anos, uma mulher chique não pode andar com o braço de fora.” E a Samile já tem 54 anos. E aí eu boto casaquinho pra mostrar por aí, mas eu sempre boto um chumaço de tecido de seda queimada na

ponta do punho porque ele favorece minha silhueta. Como os braços ficam perto do quadril, a gente que está de fora tem a ilusão de um aumento da linha do quadril. E aí a ilusão de que a cintura é mais fina. Então tem alguns volumes em alguns lugares onde eu resolvi agora adotar. As minhas saias eu estou pondo quatro pregas nas laterais porque elas aumentam a linha do quadril. E agora todas as minhas saias tem essas pregas nas laterais. A gente vai descobrindo a modelagem ideal que melhor se adapta a esse corpo feminino que a gente quer representar, ou que a gente quer atingir, sei lá. E tem o enchimento na linha do busto. Eu costumo dizer que eu tenho que estar sempre renovando as minhas próteses com enchimentos de espuma. Eu uso o que a gente chama de pirelli. São uns círculos de espuma que a gente sobrepõe e faz um aglomerado assim de círculos de espuma, e eu coloco assim na lateral do seio, que empurra as gorduras pra frente e o resto eu venho com maquiagem no meio.

Eu vejo sempre que você trabalha na linha do busto, tem que olhar muito pra perceber.

É sombreado. A pessoa quando chega perto fala: “Ah, esse peito não é todo seu não, é fake, é maquiagem”. Eu fui numa festa na semana passada, uma feijoada, lá na Barra, e um presidente de uma escola falou assim: “Samile, eu te acho linda, esses seios maravilhosos”. Aí ele me pegou de lado e falou: “Eu cairia de boca aí.” Aí eu falei: “Pode cair, mas devagar, porque tem cola de sapateiro, cristal, barbatana, aro de dois sutiãs...”

E ele?

Ele deu uma gargalhada... “Você não vale nada” e me empurrou assim.

São muitas histórias, Samuel, e nós vamos falar em outras oportunidades. Eu vou parar por aqui, agradecendo muito a você a disponibilidade e por ser sempre generoso.



Figura 5– Samile Embaixatriz Cunha por Rodrigo Sampaio. Fonte: página do Facebook de Samuel Abrantes.

ENTREVISTA COM A DRAG QUEEN TCHAKA

Fausto Viana, Maria Celina Gil e Tainá Macedo

A drag queen Tchaka nos recebeu em seu apartamento–escritório, na região da Avenida Paulista. O apartamento tem, em um de seus quartos, um acervo enorme de trajes, perucas e outros adereços.

Quase 20 anos de carreira e um vigor impressionante. Mas o que se destaca nesta entrevista com a Tchaka não é só o seu lado lúdico, já conhecido de muitos. É seu lado político, seu pensamento coerente em relação ao universo LGBTI, sua posição em relação a Parada Gay de São Paulo, da qual tem sido a apresentadora oficial há alguns anos, além de participar ativamente de sua elaboração.

Foi uma tarde de grande satisfação e claro, conversas sobre traje de cena.



Figura 1 – Tchaka no programa de Marília Gabriela. Fonte: Divulgação SBT.

Fausto, Celina e Tainá: Falando um pouco de você. A sua história passa pela faculdade de direito, por uma escola de teatro, passa por shows pra judeus, evangélicos, e por aí vai. Essa coisa que a gente ouve, que a gente sabe que você faz. Como era ser drag por volta do ano 2000 e hoje? Qual a diferença?

Tchaka: Faço um cronogramazinho para vocês assim... Depois que eu terminei a faculdade eu entreguei o diploma pra minha mãe e falei, “Mãe, eu vou tentar outras áreas, vou tentar ser feliz.” Se é que é possível sem terapia. Aí ela falou: “Mas vai fazer o que? Você tá louco?”, Eu falei: “Vou pra São Paulo, eu vou tentar outras coisas”. E aí eu vim morar com uns amigos aqui na Barra Funda, que é um bairro aqui próximo, acho que Zona Norte.

Zona oeste.

Ali perto do Teatro São Pedro... E aí um amigo meu falou, “Vamos fazer um réveillon diferente. Vamos pra praia e a gente vai pegar e vai fazer uma rave...”. Eu falei: “Não, eu não tenho dinheiro, tô batalhando, tô tentando ser advogado” e não tinha nada a ver com as artes... Tinha, mas não tinha muito a ver efetivamente profissional”. E ele falou: “Vamos fazer o seguinte, vamos ficar em São Paulo, a gente pega e escolhe um de nós pra se montar de drag e... vai ser você!”. Eu falei, “Não, não vai ser mesmo, porque é incompatível. Não quero”. Aí foram pra 25 e compraram, uns tecidos, umas perucas, esse branquinho que vocês estão vendo aqui no olho... Eles me colocaram na maquiagem de quatro horas, e usaram pasta de dente... então vai vendo...

Oh, meu Deus...

Como lacrimejava, eu fiquei muito, muito, muito feia. E aí, apelido que a gente não quer, gruda. E aí me apelidaram de Tchaka. Tchaka era de um desenho, O elo perdido, que passava nos anos 80 que tinha um macaquinho que falava: “Tchaka tá com fome, Tchaka tá com fome”, muito feio. Transfigurado, assim. Aí eu disse: “Não quero, coloca Gisele, coloca Jéssica, coloca...”, “Não, vai ser Tchaka mesmo” e aí começou essa brincadeira. Depois, vou fazer o que? Gostei. Gostei do salto, gostei de mudar a voz, gostei de extrapolar, quero brincar. E aí eu fui trabalhar na noite, na noite LGBT, na boate Nostro Mundo, que tinha aqui na Consolação, bem antiga, mais tradicional. E aí eu era panfleteira, desmontada, pra conseguir uma graninha. E o diretor artístico falou assim, “Se você se montar você ganha um pouquinho mais”. Aí eu falei... “Acho que eu quero”.

“Acho que eu quero”...

(rindo) Olha o capitalismo reinando na arte.

Mas é fundamental...

Mas é fundamental senão você não paga aluguel, não paga nem a casquinha do McDonald's. E aí fui trabalhar e fui fazer algumas pontinhas nos dois shows que tinha na casa aos domingos, que era um às oito e outro às dez. E eu fui bebendo de todas as poderosas da época, do humor, né? E eu não tinha essa configuração toda que eu tenho de Tchaka: figurino, visagismo, que combina com que, o que tá

na moda, o que é tendência, será que uma drag pode usar nude e tal. E aí eu pensei, “Nossa, eu não quero desconfigurar”, fazer como as drags do Rio, na época dos anos oitenta, que eram peitões, bocão, e o exagero do caricato. Eu quero ficar mais ou menos harmoniosa. E uma das minhas inspirações era a Nanny People, e uma das minhas inspirações até hoje é o Ru Paul para sempre, “Amém, Mama Ru total”. E aí num desses shows, nós fizemos um humor, o diretor artístico chegou, esse mesmo, e falou assim “Você tem que se decidir o que você é, se você é fina, se é miss, você é caricata, você não pode ter uma drag bonita fazendo humor!”. Falei: “Nossa... mas como assim?”. E chegou uma outra drag e falou assim: “Posso te dar um conselho?”, “Pode, né”, falei. “Tenta ser só a Tchaka, que já vai dar um trabalho absurdo pra você!”

Quem lhe deu essa sugestão?

Tália Bombinha, que é uma das grandes caricatas aqui de São Paulo, ainda na ativa, muito gorda. Ela é emblemática, ela entra ela já faz a risada acontecer com as mímicas e coisa e tal. A Tália Bombinha deu esse conselho, “eu acho que vou pegar o da Tália, não vou pegar o dele, não.” E aí comecei. Comecei a brincar. E aí uma coisa legal que eu gostava do meu figurino, eu gosto de ser monocromática, tudo rosa, tudo laranja, tudo azul, porque na tevê funciona muito, não corta, né? Não tem aquela coisa de desconfigurar. Eu gosto porque tá todo mundo de pretinho, tá todo mundo de nude... E tem alguém ali de pink, de branco. E aí eu gostei depois que a Luma de Oliveira fez pro Eike... Eu

falei, “Posso!” e aí eu passei a trabalhar em todas as agências de animação de festas aqui em São Paulo, que deve ter umas duzentas, e eu fiquei trabalhando assim com a Banco de eventos, o Victor Oliva, trabalhei com a Bafafá, trabalhei com a Serenatas, os Trovadores Urbanos, que era bem forte nos anos noventa.

Nos Trovadores que linha você fazia?

Tchaka mesmo. A história com a Maíra, que é a dona dos Trovadores Urbanos, é interessante. Porque começaram a vender muito a Tchaka, porque era novidade, uma drag que não falava palavrão, não denegria a imagem de nenhum dos convidados... Eu não sou a mais engraçada, mas sou a mais aceita. Porque é fatal, assim: eu perco a piada, mas não vou perder o cliente. Sabe assim, todo mundo na festa é meu cliente potencial, então não tem porque eu pegar e...

Você não faz nenhuma brincadeira de apelo sexual, não é?

Não. Fica (mais) lúdico, tem gente que tem tesões e fetiches desde o Bozo até a Vovó Mafalda. Quer dizer, a Tchaka, por ter bocão, por ter olhão, as pernas sempre a mostra pode ser que nesse universo criativo da sexualidade possa despertar alguma coisa aí, de alguma loca, de algum louco...

Mas não é a intenção...

Não, eu não uso nenhum elemento....

Porque você falou que ela é uma virgem... que nunca namorou...

É. Tchaka nunca beijou na verdade. Quer dizer, já beijei assim selinhos e aí eu já beijei a Madona, pra você ver... Por tabela, porque eu já beijei o Jesus Luz. Nós fomos gravar um programa então por tabela eu já beijei...

A Tchaka já esteve na Marília Gabriela, em diversos programas de tevê... No Financial Times, Tchaka no Financial Times. Em muitos eventos LGBT, na Parada Gay aqui em São Paulo. Outras paradas por aí, algumas não dão certo como a última... onde foi... Ilha do Mel, foi uma desgraça, eu fui acompanhando pelo Facebook. A gente que estar de olho pra saber... Como você vê a Tchaka política? Como é sua atuação política, porque eu percebo que isso é uma coisa que você tem e que outras não tem. Então o que que é isso?

Se eu tivesse com vinte anos de carreira de advogada, onde eu estaria? Quanto eu estaria ganhando? Qual o patamar com todas as minhas decisões de escolha? Quero aqui, quero ali e resort. Onde eu estaria? É exatamente o que eu faço com a drag queen. A drag já é política, ela é totalmente pé na porta. Ela pode tudo, ela está aqui para desestruturar. Ela não veio pra fazer você pegar mastigado. Não. Ela também pode, mas não é o dever dela. O dever, além de tudo, é desestruturar as bases. Quando a drag chega, ela não é uma criatura nude, mesmo que ela esteja assim, né? Ela veio pra acabar com tudo e fazer aquilo acontecer pra que ela possa ser, ou passar por ela, o conteúdo que ela quer. A forma política que a Tchaka usa, quase todas as vezes, é a da

militância criativa e sem grana nenhuma. Eu poderia ter escolhido defender os veganos, defender os animais, defender o ET, mas eu não, eu me identifico e me aproximo de um elemento que eu faço parte de uma dessas letrinhas e represento toda uma luta, uma guerra, uma disparidade, uma violência diária de todos os LGBTs. Estar Tchaka, drag queen política, é aproximar cinegrafistas, aproximar fotógrafos, aproximar a mídia e depois ter conteúdo pra pegar e não dizer o que eles querem, dar a resposta que eles já sabem através da pergunta.

Que eles estão esperando.

Eles estão esperando. Saber entender o “porque estou”, “porque devo” e aonde quero chegar. Enquanto comunidade, enquanto LGBTs mesmo. Quando a gente vai e fala pra três milhões de pessoas na Avenida Paulista e tem uma responsabilidade imensa no primeiro carro – a Tchaka abre a parada LGBT de São Paulo pelo quinto ano consecutivo, apresentando as autoridades, os militantes – não tem como você pegar e não ter o conteúdo, não estar preparada para aquele momento. Então pode ser que tudo aqui choque, pode ser que distancie, mas dependendo do que eu vou fazer, aproxima. Então essa parte política da Tchaka é muito importante. Se eu vou algum dia disputar um cargo político? Não!

Política não é necessariamente isso.

Não, não, é todos os dias desde comprar o pãozinho até botar o voto na urna. Viver é um ato político. Conviver mais ainda. Então o que

acontece? A Tchaka ser candidata pra alguma coisa, não, mas eu coloco minha força, minha energia, no que eu acredito, ou numa ideia.

Você vai de Tchaka, mas como você relaciona isso com o Valder? Como é que fica isso então? Já vi vídeos seus chegando em reuniões da Parada Gay mas não era a Tchaka, era você. Como que é isso? As pessoas enlouquecem um pouco, né? As pessoas acham que você tem o RG, o CPF... Não é bem assim, tem um mantenedor aí atrás.

Eu falo que o Valder é o chato, o que paga a conta, é o mantenedor, o que fala não...

Não, é o político que eu quero saber, isso interage politicamente com...

Então as pessoas pensam que eu sou o que dá acesso pra Tchaka e também é isso. E como a Tchaka eu posso falar as coisas que o Valder não tem coragem de... E as vezes eu dou uma Tchakada na próprias reuniões. Quando eu vou a uma empresa particular e tudo, eu vou dar um exemplo. A Ajinomoto, muito séria, muito tradicional, multinacional, ela é oriental, contratou a Tchaka pra fazer a festa de confraternização dos funcionários ano passado. Então eles queriam uma reunião com a Tchaka, mas se a Tchaka fosse ia desconfigurar porque os outros iam ver. Eu falei assim: “Tá”, e eu fui de Tchaka. E nós marcamos num lugar neutro, era outro escritório eles queriam isso, tava o diretor, tava o marketing, tava o financeiro, tava, tava, tava. E ele falaram, “Tá, que que você vai fazer?” e eu expliquei o que eu ia fazer e tinha muitas restrições, e aí eu falei, “Agora eu quero falar, posso falar um

pouquinho”? A Tchaka, eu tô num momento da vida que é o seguinte, se Ajinomoto não me convencer, não me enamorar, não me emocionar, não me envolver, eu não vou fazer. “Eu estou toda para e vocês precisam me convencer de que é importante, é necessário essa junção”. Então é político.

Totalmente político.

Sem deixar claro, né? Então: “Isso pode, isso não pode. Tchaka, cuidado com isso!” e aí eles foram entendendo, nós fomos nos enamorando e fizemos um evento incrível, foi fantástico, mais de quatrocentas pessoas, não sei o quê... Estar nos lugares já é político. Quando eu pego e vou pra Avenida Paulista independente de qual é a manifestação, eu me percebo que faço parte daquela luta eu sou um dos, eu sou uma parte.

Você falou na parada desse ano e eu vi. Você falou o seguinte, que a gente tinha que mudar o perfil da parada. Tinha que ter um perfil mais contestador, e era muito engraçado porque depois que o carro que você estava passou a parada foi se transformando e foi virando uma outra coisa...

Que outra coisa?

Uma coisa que eu já não sei se existe espaço, um outra coisa... Não vou encontrar a palavra agora, virou uma coisa que já passamos dessa fase, esse direito já foi conquistado, e aí isso vai gerando um mal-estar.

Porque você vê um engajamento no começo, uma força, pessoas que estão ali brigando politicamente, administrativamente, juridicamente e tal e aí no final vi muita gente bêbada, muita gente caída, muita gente drogada, falei... não é isso. Então o que você está me contando, e é o que eu espero, tem essa visão, nós precisamos mudar essa visão. Eu vi um vídeo seu na Paulista falando com a turminha da TFP, os Arautos do Evangelho. E você chegou e falou assim “Que palhaçada é esta aqui?”. Quer dizer, a Tchaka, que é a moça que nunca beijou, ali teve um rompante e obviamente tinha uma atuação ali que não era a Tchaka era o Valder dizendo, “Escuta meu irmão, vamos...” O que que isso repercutiu? Além de muita encheção na internet.

Muitos likes, né? Muita encheção...

Eles não vieram atrás, a Instituição não veio atrás?

A imprensa veio atrás, fica colocando um contra o outro, mas é o seguinte. O que tinha que ser feito foi feito naquele momento. Eu fui dar uma entrevista numa rádio na Paulista e eu descii e alguém falou “Tchaka, tira uma foto, Tchaka, eu te amo, Tchaka eu não sei o que” e chegou uma menina e disse, “Tem um grupo ali em frente ao Banco Safra, que tá falando, eu não tô entendendo muito bem, da família tradicional, são velhos falando sobre...”, ai falei, “Mas eles podem, a gente vai embora”. “Mas, não, você tem que ver o absurdo”, “Mas a gente tá num país democrático”, falei. “Não, mas...”. “Pera aí” eu falei pra um dos meus meninos: “Vai lá ver o que que é...”, “Ah, os arautos...”, “Vou ter que ir lá, vou ter que ir lá... morrendo de fome, mas vou ter que

ir lá”, pensei, e já cheguei nesse rompante, “Que palhaçada é essa? Vocês estão loucos? A gente está em qual século? Se vocês não concordam com isso, isso e isso, voltem pras cavernas”.

E qual foi o custo?

O custo foi saber que a sociedade ainda prefere aqueles lá, aquele discurso. Do branco, do hetero, classe média, que come três refeições, tomam seu banho e tá ótimo. “O resto não me interessa.” E esse resto faz parte dessa sociedade que exclui também. E se a sociedade exclui, ela exclui a própria sociedade e aí eu não aceito, eu não aceitei eu não compactuo com aquilo. Isso não significa que eu não valide a forma, a maneira com que eles possam reivindicar. O conteúdo que está errado, o conteúdo que está totalmente inadequado ao convívio social de toda a sociedade. Então todas as vezes, acho que foram dois ou três vídeos, eu apontava não no que era a pessoa, mas a ideia. E todas as vezes que eles me apontavam e gritavam era pelo que eles viam. Era o traveco, a aberração, sai que eu vou te dar um murro, tudo isso era ouvido aqui. Se ousar tudo isso porque esse ato aconteceu sem ninguém planejar, você imagina todo os dias os LGBTs. Eu fui dar uma palestra numa escola pública aqui em São Paulo, na Vila Sônia, no Andronico de Mello, e eu expliquei que o STF havia permitido agora que todas as travestis e mulheres transexuais e homens trans podem mudar seu nome através do Administrativo. Chega no Cartório, qual seu nome? Tchaka. Qual é seu gênero? Feminino. Não é o estado, não é a medicina, não é a igreja, não é a família que vai resolver o que eu entendo ser. E isso já é ok. Eu

terminei desenhando, são alunos da escola pública, terceiro ano. Alguém levanta a mão e fala: “Mas qual o seu nome no RG?” Então precisa se educar, precisa se desenhar bastante ainda, estamos no processo, eu falo pras minhas amigas travestis, pras minhas amigas transexuais, as fluídas e tal, fazer esse recorte do momento em que a gente vive é sensacional. Chegar ao TSE e eu falar assim: “Eu posso colocar a Tchaka, travesti e colocar meu número e eu posso querer ser eleita com isso e acabou”. Não é o rapaz e tal. Claro, a Tchaka é um personagem, eu sou ator, eu estou dizendo dessas outras pessoas... A gente tá num avanço, notável, as coisas estão caminhando.

Quando você diz da Parada e eu disse e a Folha de S.Paulo pegou e colocou lá: “Tchaka acha que tem que ser mais agressivo”. Tem que ser, a forma e o conteúdo do tema. O tema da Parada de 2018 é “Meu voto, minha voz.” Não há a necessidade de ser um LGBT, mas LGBT vota em pessoas e ideias... No Brasil a gente não vota muito em ideias, a gente vota em pessoas e a gente vota em gente que tenha a ver com a pauta LGBT. Tem que ter e aí nós somos muito espertinhos em entender que é o truque da Maricota o candidato ou candidata ficar friendly, ficar tranquilo com a pauta e aí a gente anula.

Esse cara não vai brigar pela gente.

O diretor da parada do ano passado, ele fez uma coisa incrível. Nós estávamos falando sobre três pontos, o religioso, o artístico e o ativista. Ele colocou em cada carro, ele mandou pra imprensa... Quem vê no

sambódromo o desfile é uma coisa, quem vê em casa a imprensa já ganhou “esse carro simboliza isso, isso, isso, a pessoa tá vestida disso”, tá contando uma historinha. Foi feito isso na avenida Paulista. As pessoas não se interessam, a mídia não se interessa, é uma parada LGBT e acabou. E as cores... Porque, porque usamos essas cores, o rosa, o branco e o azul? E porque em determinado ano a gente quer falar sobre as travestis e que a bandeira da transexualidade é o rosa, o branco e o azul. Então, o mundão não sabe, sabe que é o arco-íris e acabou. Mas isso foi feito. Se a gente tem três milhões de pessoas, a gente não pode apenas pontuar no final. Precisa pegar o contexto do todo que aconteceu. Não houveram mortes, não houveram brigas, não houveram tantos roubos. E nós estamos falando de três milhões de pessoas. Pra administrar tudo isso, bombeiros, médicos, helicópteros, drones e CET, é um exército, né? Pessoas bêbadas, pessoas que vomitam, pessoas que foram roubadas, pessoas, pessoas, pessoas... Nós estamos num evento gigantesco, né? Essas pessoas podem ser que não tenham sido tocadas. Nós trabalhamos na Associação da Parada LGBT de São Paulo da seguinte forma, “NÃO comprem o vinho batizado, não compre aquele vinho que vai deixar sua língua roxa”.

A dez reais...

É, a dez reais, compre do patrocinador mesmo. Bem-vindo aos patrocinadores, que entendem que se tem mais dinheiro, coloca mais poder na Parada, se tem visibilidade, se cobra mais. “Ah, a Parada já virou um carnaval? Já virou uma micareta?” Pode...

Por que não poderia?

Pode sim, é contestador da mesma forma.

É político da mesma forma.

Ganhamos todos os direitos, estamos equiparados nos noventa e sete direitos que são tirados dos LGBTs. Um LGBT não pode doar sangue, apenas por ser LGBT. LGBT não pode fazer uma adoção nos trâmites, tem que ir pelo judicial. O LGBT não tem direito à herança porque tem que passar, porque tenho que casar, tenho que provar a palhaçada toda. E a gente briga pra isso, equiparamos LGBTs e heteros, nem mais, nem menos. A gente não quer nada demais, nada de privilégio, essas bobagens que esses idiotas falam e replicam nas tevês abertas e a massa vai e contribui pra ficar essa repetição idiota. Equiparamos? A Parada continua, nós vamos comemorar do modo LGBT de ser, a gente é festeiro mesmo. Tinha que ser mais política, cartaz e tudo. Pode. Tudo pode.

Não é excludente.

Ah e uma travesti pode ficar com os seios de fora? Olha, eu tenho duas analogias sobre isso. Uma travesti chega na Parada do Orgulho LGBT pra ela se permite, ela se entende como uma mulher transexual ou uma travesti. Pra sociedade ela é um homem que se veste de mulher, então para a sociedade ela mostrar os seios é mostrar um tórax. Daí pode... Você não tem que reclamar de nada. Pra uma travesti, mostrar os seios

é um pedido de “Me ouçam”, é um grito de liberdade, “Eu estou entre os meus iguais, meus pares, e eu preciso fazer isso.”

Mas isso é bonito, isso estava bonito na Parada. Isso estava no começo, isso não estava no fim, era uma outra conversa. Era a turma do oba oba; a turma da frente tinha essa conotação. Eu encontrei uma travesti de seios de fora e ela disse “Olá!”, foi o “olá” mais “olá” que eu recebi na minha vida. Não foi um “olá, gostoso”, “olá, feioso”, foi um olá. Pensei, que coragem.



Figura 2– Tchaka na Parada Gay de Mogi das Cruzes, 2018. Fonte: Divulgação

Agora voltando pra Tchaka, figurino. Tchaka é esfuziante, Tchaka é afiada. Qual é a participação do figurino nisso tudo?

O figurino da Tchaka é pensado bem antes. Eu até pensei hoje o que que eu ia colocar hoje, uma trancinha, porque do nada fica minha cara

olhando pro pessoal. O figurino é importantíssimo, ele é assim metade, porque o visagismo que a gente vai fazer no evento por exemplo. No aniversário de São Paulo, a Tchaka ficou 30 horas em cima do salto, com peruca, com corpete apertadíssimo, três meias, tudo pensadinho e isso a gente falando que tem que ir ao banheiro, tem que comer, tem dar um cheirinho, e o figurino? Tem que ser num crescente? Não, eu tenho que abrir lá em cima e eu abri de amarelo, meio dia falando: “Boa tarde, São Paaaaulooooo!”, é um amarelão gema de ovo, inteira, no palco todo preto fica aquele pontinho, você pode estar lá atrás e tudo. O figurino é importantíssimo. Até aconteceu uma coisa inusitada, tô apresentando a Tulipa Ruiz, aí, apresentei, dei mais ou menos uma hora eu pensei, “Quer saber, eu vou descansar um pouquinho”, coloquei uma rasteirinha, uma outra kafta que eu tava, tirei esse body preto, tava um calor da bexiga, fiquei sem calcinha, sem nada. Aqui é espuma, tudo bem, beleza. Daqui a pouco eu ouvi o silêncio, a banda parou e ela parou, aí pensei: “Preciso resolver” e eu fui do jeito que eu estava, rasteirinha, sem calcinha, sem nada figurino, eu não pensei em nada. Eu cheguei na boca do palco e aí, a produtora falou, “Tchaka, você não sabe o que tá acontecendo, garrafadas na plateia!”

Mas por que?

E a Tulipa ficou em choque e parou. “Ai, que que eu faço agora?” e eu toda doce até aquilo tudo, a meiga... Eu falei: “eu vou entrar”. Entrei e peguei: “Tulipa, posso te ajudar?” “Ai, pelo amor de Deus.” Aí eu, “ai, São Paulo linda, que festa maravilhosa, que incrível...” e os policiais foram

tirando. Os camelôs que não eram credenciados, eles estavam vendendo o tal do vinho, e aí alguém da produção foi pegar, “Não pode, não pode.” “Pode sim”... e começou. Só que quem está lá atrás, quarenta, cinquenta mil pessoas, não está vendo o que tá acontecendo na frente. E eu “Venham, venham mais pertinho da Tulipa”. Eles foram tirando, não focou, eu falei, o figurino foi ou não importante? Entreguei pra ela e ela: “Você não sai mais daqui. Eu vou continuar o show com você aqui”. O que? Meia hora depois ela foi no camarim agradeceu... “Nossa, você tem o poder na voz, Tchaka, uma persuasão, um domínio”. Eu falei, “Tudo que eu preparei no figurino eu tive que dar uma quebrada” e voltei no ritmo, né? Aí falaram, você preparou alguma coisa pro momento Anita? No auge da festa, eu falei, “Preparei”, aí eu fui de vermelho com uns dourados, e a Anita foi de shortinho. Depois os meninos fofoqueiros de plantão meteram o pau no figurino da Anita. Ela foi de shortinho e camisetinha rosa e eu...

E quem cria essas coisas?

Eu viajo na ideia e algumas pessoas executam. Eu fui agora pra um estilista que eu gosto muito, o Ivan Soares, eu quero fazer um figurino de girassol, e ele, “Ai, legal! tão criativo, mas já fizeram”, “Mas é toalha de mesa, eu quero daquele plástico”..., “Não vou fazer...”, mas ai ele pegou e fez. Tem uma durabilidade *nada* porque é um plástico, mas ficou incrível. E eu vou viajando assim, aí essa coisa que eu falei da Luma, eu comecei a colocar na meia, Tchaka, na roupa, Tchaka, na bolsa, Tchaka. De cada dez palavras, Tchaka é doze. Eu falei, se eu for

num evento e ninguém prestou atenção o nome ficou. E aí eu comecei, porque é muito difícil você... Era Tchaka O'hara, Tchaka e o O'hara foi pra dar um glamour no Tchaka, mas aí não dava certo porque como que você ia escrever no Google pra escrever Tchaka O'hara? É japonês? Aí eu tirei o O'hara e ficou Tchaka mesmo.

Perucas e adereços quem cuida, você mesmo?

Não, perucas quem cuida é a Malona San, ela é incrível. Ela é de Belo Horizonte, e ela consegue fazer aquele front lace. Algumas perucas minhas tem aquela telinha, e a partir de perucas nada a ver, ela desconstrói... Essa peruca aqui mesmo, eram quatro perucas que eu ia jogar fora e eram mais ou menos daquele jeito daquela rosa, aí ela falou, "Deixa eu brincar?", aí de quatro perucas ficou isso, ficou lindo, anos trinta, quarenta. E os adereços quem faz é o Miguel Ângelo. A roupa que eu fiz pra Anita, ele fez esse laço, um "lacinho". Eu falei, "Pra que tão pequeno?" e fez esse pro aniversário de São Paulo...

Super leve...

Eu fui fazer um esses dias pra OAB, do Flávio D'Urso, aí ele fez a cabeça de gravatas! Então tem a ver com o tema, e ele é muito detalhista, ele vai no acabamento e tudo. Claro, corre-se o risco de ficar uma alegoria, corre-se o risco de ficar... sei lá..

Mas calma, tem que ter uma pegada assim...

É. A Tchaka é uma drag queen clássica dos anos 80 com uma repaginada do século XXI, mas a gente bebe do filme Priscila, a rainha

do deserto, mas aí vem o que que está na moda? Qual a cor de 2018? Que é o violeta... E aí a gente vai brincar em cima do que acontece no mundo aí.

Você faz sempre um bazar... Como se fosse o Yard Sale da Tchaka, que todo ano tem. Não sei se todo ano, mas frequentemente tem uma venda.

Tem duas vezes por ano. Próximo ao carnaval e próximo à Parada. Assim, eu ganho muita coisa e faço muita coisa e às vezes eu não quero mais. E aí eu não tenho muito apego. Até brinquei com a Miss Biá, que eu a vi esses dias, eu falei, “Biá, você com mais de cinquenta anos de carreira, você guarda tudo?” e ela falou, “Tudo, se você quiser um vestido pra primavera, eu tenho, se você quiser... eu tenho.” “Mas Biá, pra que?” Gente, a gente não é a Hebe Camargo, não vai ter acervo, não vai ter nada de museu, dissolve... Dissolve que eu quero energias trocadas, o cheirinho, um pedacinho de um momento Tchaka com alguém. Quando eu vendo algo pela internet, quando tá indo embora, eu (som de spray), pra pessoa sentir o cheirinho Tchaka quando chegar lá. Tem um garoto do Mato Grosso que disse “até hoje tenho uma camiseta sua...” Então, duas vezes por ano eu faço. Esses dias veio o Chico Felliti que é lá da Folha, “Tchaka, eu quero cobrir, mas eu quero ser um cliente, não me veja como nada, pelo amor de Deus”. Aí ele veio e tinha uma saia toda rasgada, com muito grampo, sabe esse tipo lixão, só vou colocar pra fazer volume no bazar... Ele falou: “Quero.” E ele pegou uma cabeça de banana que o Carlinhos Costa fez pra mim e ele

colocou, e falou: “Quero esses dois”. Eu falei “Toma, é seu!” “Não, eu quero pagar, quero pagar” e ele pagou e ele postou uma foto em que ele falou que era Carmem Lúcia no país das bananas. Muito bom o Chico Felliti e foi bacana que saiu na Folha e aí perguntaram, “Tchaka, tem ainda??” Eu comecei, o primeiro produto que eu trabalhei assim, nem era essa onda de youtuber, de fazer parceria, havia uma feira lá no Anhembi, era uma feira de negócios, eu fui de Tchaka na porta do stand, “Oi, tudo bem, seja bem-vindo, tudo bem, tudo bom...” e aí passou uma menina, não sabia que era empresária, e falou “Tudo bem? Olha, vai acontecer semana que vem outra feira, de sapatos e tal, você poderia ir? É que eu vejo...”... “Tá, tudo bem.” E nós fomos. “Eu sou de Franca, terra dos sapatos...” e eu peguei e fui fazer na Knapp Calçados. E aí quando chegou na Knapp Calçados no segundo dia eu levei o Pânico, levei não sei o que, aí eu dava uma rodada... “Ai deixa eu te entrevistar, tirar uma foto, vamos no stand?” E o stand dela bombando... aí ela falou assim, “Eu quero te fazer uma proposta. Eu quero lançar uma coleção Tchaka”. Pensei ali, “As coisas estão melhorando”...

Estão gostando..

E aí ela lançou seis modelos com o nomezinho Tchaka lá, demorou pra entrar num acordo porque assim, o pé do homem é totalmente diferente do pé da mulher, do pé da menina. Por mais gordinho que seja o pé da menina, a gente tem a estrutura, a gente tem o osso, não adianta, aqui, ela mandava os protótipos e eu dizia, “Não fecha” e os meninos que são meninas, as meninas que são drags, crossdressers, não tá rolando... e

ela, “Mas eu tenho que colocar maior, como assim?”. Aí inventei um que era de laço. Pronto, independente do que for a fita tem 70cm, se vira aí. E aí começou a vender pelo site, eu gosto muito do empreendedorismo, sabe? Se eu não fosse ator, drag queen, eu seria publicitário, que eu adoro conquistar, vender e colocar minha marca ali.

Me diz uma coisa, você já foi agredida? Montada ou por usar roupa feminina?

Existem milhões de formas de agressões. Esse ano eu completo quatro mil eventos. Quatro mil animações nesse Brasilão todo. Aí quando eu fui dar uma entrevista esses dias, “Quatro mil só esse ano?”, a pessoa é louca, né? São quatro mil nesses dezoito anos, meu recorde foram doze eventos num dia só.

Doze?

Doze eventos, não é fácil, Fausto. Depois do terceiro ou quarto você já quer matar a pessoa, você já não está mais ouvindo, você já não quer mais brincar. E nesses quatro mil eventos, várias formas de agressão, preconceito, violência física, verbal, institucional. Acabei de responder para uma cliente, mostro pra vocês. Ela contratou festa de quarenta anos do cliente. “Quero, vou fazer o depósito”, mandou a ficha e o contrato, ok. O contrato é quando cai o dindin, você me paga agora e o restante quando for o evento, tudo bem. E aí lá já falou no e-mail, “ok, quero”. Aí, ela pega e me diz assim... “Sabe que que é? Infelizmente não vou poder fechar esse acordo, porque eu estava conversando com minha cunhada que é irmã do meu marido. Ele vai receber algumas

peessoas tradicionais na festa, você entende, né? Hahaha. Mas eu fiquei com seu contato e eu entro em contato”. Se fosse há cinco ou dez atrás, eu teria chorado e falado “Como assim?”. Aí eu falei: “Não, é o momento” e peguei e fiz um texto pra ela, falei “Não tem problema, a gente só precisa resolver uma situação. Quando você diz que você vai ter convidados tradicionais, lê-se que são convidados homofóbicos travestidos de hipocrisia, vamos deixar isso claro. Nas próximas vezes ou vocês convidam pessoas que sejam abertas, e aí eu dou um exemplo, ou vocês não me contratam, tá bom?” E aí ela respondeu... Eu falei pro meu marido, “A mulher respondeu!”. Ela disse: “Eu estou completamente envergonhada porque tudo que eu pesquisei de você é de um primor, é de um glamour, é de um humor gostoso, que aproxima tribos e eu ter que apresentar a idiotice que veio da minha cunhada...”. “Não precisa pedir desculpas não é o momento de pedir desculpas, mas eu estou com você.” Você entendeu, começa a ser verdadeira, cara, começa a ser verdadeira nas relações, momentos, “Mas você tá perdendo tempo com ela!”, mas não, fui verdadeira com ela. Olha, eu não gostei, não é melhor você repensar sobre, senão não adianta...

Tchaka eu estou muito tentado a ficar fazendo outras perguntas, mas a gente tem a limitação do tempo. A gente vai falar outras vezes. O que é glamour?

Glamour para Tchaka é o DNA da felicidade. Aquelas frases que viram...tááá!

Agora qual a diferença do Glamour da travesti, da drag e da mulher?

O glamour da mulher é ela...

E o glamour do homem?

Quem sabe o Valder, né? ...O Valder não tem glamour nenhum... camiseta Hering, de chinelo, vê se... A Tchaka toda trabalhada não tendo onde colocar os brincos e os balangandãs... É o que pra mim é nude. O Valder pra mim é nude.

O glamour de uma mulher é uma pele boa e ela feliz com ela mesma, conseguindo decidir o que ela quer sem interferência de ninguém. O glamour da travesti é ela se empoderar de ser travesti, e o glamour da drag queen é o efêmero do glitter, porque tira tudo isso, acabou. Isso que é bom também. Eu adoro me montar, eu adoro fazer a construção, com figurino, eu adoro me desmontar ir ao cinema com os amigos e ninguém me conhecer.



Figura 3– Tchaka recebendo a faixa de Rainha do Carnaval. Na foto, Mauricio Coutinho, Roberto Mafra, Tchaka e Kaká de Polly. Fonte: Drag Queen Tchaka, Rainha das festas.

Qual foram seus melhores trajés, até hoje? Que você pensou, arrasei nos meus melhores looks até hoje.

Eu fiz uma peça Não me acompanha que eu não sou novela, aqui no Teatro Brigadeiro de uma companhia cearense e eu era uma mulher em torno de cinquenta, cinquenta e cinco anos, eu estava substituindo um outro ator simplesmente, que era um cara incrível também. E eu falei, “E o figurino?”. “Você vai amar, Tchaka, porque ele é adaptável”, imagina, coisas de teatro. “Confia em mim, vai dar tudo certo.” E aí eu usava umas oito roupas, teve uma última roupa, eu falei, “Eu acho que vou roubar essa roupa aí...” porque era linda, era um tailleur, a gente fazia uma briga e no caso a família era a última cena e aí a gente falava se ia ficar com o poderosão. Era o mote da peça, uma bobagem pra rir, deliciosa. Qual era o sentido da peça? Era pra rir mesmo. E era um tailleur lindo, todo cravejado, e era tudo no velcro. Eu tinha um macacãozinho preto por baixo que era macaquinho pra toda peça, que tinha o peito e não sei o que e escondia o pipizinho e eu ia colocando coisas e ia tirando coisas. Esse era um tailleur lindo, e era um tailleur de mulher mesmo, não tinha nada de strass, era um tailleur cortadinho, bonitinho e eu me sentia a Margareth Thatcher, poderosona. O outro que eu posso pegar foi a primeira vez que eu ganhei a faixa de a Rainha das Festas de São Paulo.

Foram mais seis vezes...

Foi. Tem um jornalista, o Mauricio Coutinho, que ele vai fazendo as exposições e eu falo “Mauricio, tem a faixa na promoção... na Vinte e

Cinco. Compro?” “Compra, você vai ser coroada novamente”. Há dez dias apareceu lá no G1, apareceu rapidinho sobre a rainha das festas... Aí o comentário: “Engraçado, nunca vi o concurso que deu o título!”, aí, o Maurício fala assim: “A faixa tava em promoção na Vinte e Cinco. Ela comprou, é dela. Não vou te explicar nada”. E foi essa, é uma roupa que eu falo que é Tchaka Rainha. Tenho ainda, não vendi. Ela é linda. Meio vinho e dourado, tenho foto... E a roupa do ano passado da Parada do Orgulho LGBT de São Paulo que eu falei pro Miguel Ângelo, “Miguel eu preciso seja impactante e que tenha a ver com o tema”. Ele falou: “Vambora” e fez a cabeça a coisa mais linda, é como se a Tchaka fosse o arco-íris e estivesse explodindo, saindo pra multidão as cores, então eu gosto dessas três.

Maravilha.

Tem algumas outras coisas bem legais, eu fazia uma feira acho que o Fausto lembra do Mercado Mundo Mix...

Lembro...

Tem ainda, né? Agora mudou, na época era o Alexandre Herchcovitch, essa turma, do Heitor Werneck, da Escola de Divinos que era incrível, e eu fui passando e vi uma camiseta e eu falei, essa é a Tchaka... ela falou, “Não fui eu que desenhei.” “Você é espiritualista?”, ela falou, “Sou”, Pensei, é a Tchaka, e ela nunca tinha visto, ainda era embrionária, aquela que botava a camisetinha com o limãozinho e é a Tchaka e eu tenho, não vendi em nenhum no bazar. Tem uma peça que minha mãe

me deu, ela é muito crítica, noventa anos, ela me chama de Tchakona, “eh, esse vestido não tá bom, não.” “Ih, você passou muito marrom aqui. Parece que levou um murro”. “Não, mãe, é que quando tira a foto, a luz, fica lindo”. “Ah, não...”. Então, tenho essa peça que ela me deu e eu guardo. Porque tem essas coisas de momentos, mas o resto... Vendo tudo.

É a última pergunta. Vale tudo pra estar na mídia?

Não, absolutamente não vale. Eu sou midiática, total, total. Tem gente que fala “Mas Tchaka, você faz muita promoção, muita propaganda...” Eu falo assim, “Olha, tenho alguns exemplos: a Gisele Bündchen, o Faustão, a Madonna, Moschino, Dior, Chanel”... Eu bebo dessas fontes e é daí que as pessoas se aproximam e falam “Quanto tá o show?”, “Que que você faz?”. Sou midiática mesmo, eu quero estar onde? Eu quero conquistar o mundo mesmo. Você quer ser famosa... Famosa o tanto quanto? Famosa como a Madonna mesmo. Então parece que é a Madona mesmo. Claro que a gente brinca, eu falo para o Carlos... Eu estou com o Carlos há dezoito anos, nós casamos ano passado porque a Tchaka ficou cega do olho esquerdo...

Mas já tá bem?

Já estou bem, enxergando. E aí eu falei; “Carlos, e aí, vamos casar? Porque eu tenho plano de saúde”. É muito louco, é uma catarata, avançadíssima, eu não sei porque, ano passado eu fiz um programa e

eu pulei de paraquedas e a doutora acha que pode ter sido, pode tudo. Mas já foi resolvido e beleza.

Eu fui acompanhando pela internet e o público mandando sugestões de tapa olho...

Ai, foi incrível.

Foi divertido, uma situação dramática, e as pessoas, homens e mulheres, mandam, era um carinho mesmo.

E eu não mudei minha agenda. Tem que fazer uma operação, mas é assim, tem que colocar óculos. Não é uma coisa assim... Eu não mudei. Então, eu continuei a mesma, não contei pra ninguém, só o Carlos sabia. Foram duzentos e setenta e dois dias sem enxergar. Tem uma menina que me acompanha, que é a Suzi, uma produtora que ia dizendo: “Dois passinhos pro lado, olha o buraco, olha o degrau”. Continuei em ação, eu faço muito telegrama animado, chá de bebê, chá de cozinha, festa de casamento, abertura de festa de debutante, formatura, todo mundo bêbado, e continuei na mesma. E foi assim, depois que falei, fiz. Ai que eu falei que eu não fiz a coisa do vitimismo, todo mundo me mandando corações, “Essa luta é constante”, eu falei, “Isso eu não quero”. E fiz um vídeo falando, isso aconteceu, fiz isso, dei uma choradinha e pronto. Bola pra frente. E aí começou o pessoal a mandar e entrei nessa onda, e brincamos e acabou. Fui pra Fortaleza e o povo “Como é que foi?”, foi lindo, Fortaleza é maravilhosa e bola pra frente. Mas é isso, figurino é maravilhoso!

A entrevista não acabou, como era de se esperar de uma entrevista com a Tchaka. Gravamos mais 15 minutos, e daí desligamos o gravador. Tomamos café, rimos e desta maneira, o tempo se dilata e não acaba. E ainda tivemos tempo para uma selfie.



Figura 2 – Fausto, Tchaka, Tainá (camiseta branca) e Maria Celina.

O ADERECISTA REGIS SILVA

Fausto Viana

Em 2016 fui convidado pela FUNARTE para ministrar uma oficina de figurinos na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Natal, Rio Grande do Norte. Entre os alunos estava ele, Régis Silva. Ele se destacava pela qualidade do acabamento do trabalho que fazia e foi por isso que pergunte qual era a trajetória dele.

Regis foi aderecista para espetáculos na cidade de São Paulo nos anos 80 e 90. Esta entrevista, feita dois anos depois do nosso primeiro diálogo, mostra a importância da preservação do material de cena ligado à cena gay. Não só ela, naturalmente, mas ao trabalho feito em teatro. Na entrevista vamos ver o que acontece – fatalidades... – com material fotográfico e/o documental que não fica guardado em instituições apropriadas. É a perda documental que mais se sente: com ela, vão também os registros de pessoas importantes que fizeram o trabalho teatral na cidade no período que Régis trabalhou aqui como aderecista. Hoje, Régis é professor de francês e tradutor. Siga a nossa entrevista.

Fausto – Você nasceu onde, Régis?

Régis – Natal, Rio Grande do Norte.

Você vive no Rio Grande do Norte, mas você esteve aqui em São Paulo por quanto tempo?

Eu morei aí no final da década de oitenta, início da década de noventa. Mais ou menos eu passei uns três anos, voltei em noventa. Eu passei oitenta e oito, oitenta e nove e noventa.

Entendi. Você trabalhou com adereços, não foi?

Trabalhei com adereços, em algumas casas de que eu falei, né? E trabalhei pra pessoas que trabalhavam com show, pessoal que fazia espetáculo na noite. E eu bordava, fazia adereços, essas cabeças, essas coisas todas.

Adereços de cabeça basicamente?

Também sapatos, forrava sapatos, fazia adereços, bijuterias, dependendo do que fosse, o que o figurino pedisse. Por exemplo, tinha um que interpretava Cleópatra, não sei o que, no número tal, aí eu fazia, a cabeça, fazia parte da indumentária. Dependia do que fosse apresentar.

Pra quais casas você trabalhou?

Eu trabalhei pra Corintho, pra Nostro Mondo, pra Le Masque, aquelas casas de espetáculo da noite. E outros que eu não lembro mais, que faz um certo tempo.

Como foi que você começou a fazer esse trabalho, como você entrou em contato esse pessoal?

Porque já tinha uma pessoa que trabalhava aí com esse conhecimento, era designer, era figurinista. Chamava De Carlo, ele confeccionava figurinos e acessórios pra esse pessoal. Então ele me inseriu nesse meio. Eu aprendi, quer dizer, eu já sabia, mas fui trabalhar também com ele.

Onde você aprendeu a fazer esse trabalho?

Eu aprendi esse trabalho porque o meu tio, aquele que lhe mostrei, Zezo, eu tive essa influência desde cedo porque eu via ele confeccionando, bordando, fazendo essas coisas porque ele é um ator eu fui me acostumando a ver ele confeccionar esse tipo de trabalho

Em Natal mesmo, ele sempre trabalhou aí?

Trabalhou, mas ele também foi pra São Paulo, teve um período que ele esteve em São Paulo. Teve um período que ele ficou... como diz... bem no centro de São Paulo.

Entendi. E aí você aprendeu com ele a fazer adereços e aí quando você chegou você foi trabalhar com o De Carlo, foi isso?

Foi porque eu via ele trabalhando com esses adereços, esses bordados desde os meus sete, oito anos de idade... aquela história, aquela técnica empírica. Eu fui aprendendo vendo ele trabalhar.

Em que ano que você nasceu, Régis?

1967.

Então a gente tem quase a mesma idade.... Régis, onde é que você desenvolvia esse tipo de trabalho? Em que lugar?

Lá em São Paulo? Quando eu cheguei em São Paulo eu fui morar com o De Carlo, morei também com essa pessoa que trabalhava na Corinto, o Marcelo, que já é falecido...

Você se lembra do sobrenome dele?

Não lembro. Só lembro do pseudônimo artístico que era Suelen Scorprios. Inclusive se apresentou várias vezes no Sílvio Santos, que tinha o show de calouros. A produção do SBT entrava em contato com a Elisa Mascaro e aí levava aqueles travestis, transformistas todos pra se apresentarem no domingo, no Programa Silvio Santos.

Eu lembro disso.

Pois é, anos oitenta, noventa, por aí. Eu fui morar e trabalhar aí. Eu morava no centro de São Paulo, na avenida São João e também morei na Avenida do Estado.

E aí, como que as pessoas chegavam até você? Como que o trabalho chegava pra você? E pro De Carlo?

Através do De Carlo e das pessoas que já conheciam o meu trabalho. Inclusive porque de dia eu trabalhava na Rua das Noivas, na São Caetano. E na São Caetano, na Estoque Branco, Chandely, na Bride's.

Essas pessoas na verdade levavam o trabalho pra você fazer em casa?

Justamente. Aí eu fazia em casa e entregava para a pessoa.

Entendi. Você trabalhou pra Corintho, você já contou um pouco como era. Como era seu trabalho, que tipo de traje eles traziam mais pra você? Você falou da Cleópatra, o que mais surgia de trabalho que você tem em memória?

Ah, muita coisa. Eu tinha o show. O show mudava por épocas, o tema do espetáculo mudava. E quando o show agradava muito passava até um ano com aquele espetáculo. O último trabalho o tema acho que era algo do tipo Cinderela em Paris, algo assim. Sei que era com cancan, tinha a torre Eiffel, aqueles acessórios, aquelas cabeças pra montar. Adereços, aquelas coisas miúdas todas... Uma roupa de cena, roupa de espetáculo. De Show. Tinha glamour.

Régis, essa questão do glamour é uma coisa interessante. Como que você compara, se é possível comparar, o glamour da travesti com o glamour da mulher?

O glamour da travesti sempre é uma coisa assim... Exagerado, eu diria uma coisa assim como da Elke Maravilha, exagerado, brilhoso. E o da mulher é uma coisa mais suave, até porque a mulher não precisa de muito artifício, ela já é uma mulher. E o travesti por não ser uma mulher ele usa mais recursos, coisa mais postiça, mais colocada, nunca é uma coisa assim natural. Sempre exacerbada.

Você chegou a ver o seu trabalho em cena? Algum adereço, trajes que você fez?

Sim, por diversas vezes. Também tinha o Vilany, outro que também eu trabalhei pra ele.... Não sei se ele ainda vive, ele trabalhava no De La Lastra, um salão de beleza, acho que você deve conhecer. Vilany, mas o nome dele era Haroldo. Foi justamente quem me apresentou o pessoal lá da Corintho. Haroldo, ele era cabeleireiro. Ele trabalhava de dia, ele confeccionava perucas de cabelos naturais. Não sei se ele é vivo mais...

Também não sei, mas o salão era famoso. Mas me fala uma coisa, o que você viu seu em cena? Que você lembra de ter visto.

Eu vi muita coisa, vestidos, aquelas roupas bordadas de canutilho, com cristais, com pedrarias...

Mas você não modelava os vestidos, você bordava a peça já pronta?

Era. Agora os adereços era eu que confeccionava. Quando era uma coisa que remetia ao carnaval do Brasil, a Carmem Miranda, eu montava aquelas cabeças com aquelas frutas, plumas, estrelas. E aqueles coletes com umas golas na verdade que era algo espacial, com aquelas pontas, aquelas golas bem grandes que eu usava plástico para parecer, porque é tudo visual, tinha que parecer que era uma gola de vidro. Eu usava arames e plástico como se fosse um acetato, um acrílico, mas não era. Era tudo efeitos visuais.

Mas os vestidos que vinham pra você bordar, quem confeccionava essas peças?

Na época quem confeccionava era De Carlo. Porque ele era costureiro. Eu também costuro, aprendi a costurar. Mas depois que cheguei aqui em Natal eu já confeccionei muitos vestidos pra pessoas da alta sociedade, pra gente aqui de Natal.

Mas me diga, qual era a sensação de ver o seu trabalho em cena? Qual é essa sensação?

A sensação de reconhecimento, mas não apenas reconhecimento: é a gente ter o prazer da pessoa de pegar o meu trabalho, analisar ele, gostar. Pra mim era de gratificação.

Você lembra de algum espetáculo ou nome de algum artista que tenha sido particularmente importante pra você? Que usou seus adereços?

Não, me lembro. Pode ser da Corintha? A Vilany, a Suelen Scorpions, que faleceu de Aids faz uns anos, a Lilian Paixão... Porque todos usavam pseudônimos. A Suelen eu conhecia daqui, conhecia a família e foi trabalhar em São Paulo. E passou muitos anos e morreu aí em São Paulo.

Você guarda algum desenho ou fotos desses trabalhos?

Desses trabalhos, dessa época, quando eu saí de São Paulo e vim pra Natal eu perdi muita coisa. Dentre elas o álbum com registros, perdi fitas VHS que na época não havia DVD, perdi muitas fitas porque foi extraviada uma mala com muita coisa.

Ah, foi extraviado...

Quando eu vim do aeroporto eu perdi muita coisa e não consegui recuperar.

Você frequentava alguma boate como público? Não só como artista da confecção, mas como diversão? Você ia às boates?

Eu ia ver os espetáculos, mas eu não gosto muito de boate porque é um som muito alto, não gosto de muito barulho, ficar falando alto com as pessoas. Prefiro uma coisa mais suave.

E qual a diferença pra você da noite gay de hoje e do passado?

A de hoje... até porque na época eu era mais jovem e agora já estou nos cinquenta, a gente muda a cabeça, a gente muda o estímulo de vida. Naquela época não, eu gostava mais de movimento. Agora sou mais de ler, ouvir música. Encontrar com os amigos, conversar. Agora sou mais reservado. Gostava de sair, agitar, agora sou mais reservado.

E você ainda faz adereços? Você falou que faz vestidos, mas você faz adereços? E você faz algo para a comunidade gay?

Não, não estou mais trabalhando com isso. Estou trabalhando mais com o francês, tradução, outro ângulo de mercado, apesar de que eu gosto de bordar, mas no momento não estou trabalhando com isso não.

Você está totalmente voltado pro ensino?

Pro ensino, pra tradução...

Você dá aula de francês também?

Aulas de francês particulares e faço traduções também.

Então, eram oito perguntas e passamos por todas! Agradeço enormemente sua atenção, muito obrigado!

RONALDO GUTIERREZ

Fausto Viana

Em janeiro de 2017 estive na residência de Ronaldo Gutierrez para uma conversa sobre teatro nas boates gays dos anos 80 na cidade de São Paulo. Gutierrez, que hoje trabalha como fotógrafo, coreógrafo e diretor teatral já tinha nos recebido para uma entrevista na época da elaboração do livro *Traje de cena, traje de Folgado*, publicado pela Estação das Letras e Cores em 2014. Foi quando tive conhecimento do acervo de imagens que ele possuía dos trabalhos que havia feito nas boates Nostro Mondo e Homo Sapiens nos idos anos de 1980 e 1990. A conversa em 2017 versou sobre as produções das boates gays naquele período e também sobre ser gay nos anos 80 e hoje, sobre as dificuldades da carreira artística e claro, como não poderia deixar de ser, sobre trajes de cena.

Fomos vendo as fotos e comentando, conversando... as imagens às quais Ronaldo Gutierrez se refere podem ser vistas na parte 2, de artigos, nesta publicação, em Brincando com fogo: o traje de cena dos espetáculos da boate gay Homo Sapiens.

Fausto Viana: Como foram seus trabalhos na cena gay? Quando começou e por quê?

Ronaldo Gutierrez: Essa minha bagunça começou em 1977 e foi até 1992. Eu parei de fazer as boates em 1992 porque eles começaram a exhibir sexo explícito. Era um período de abertura da censura e se isso foi bom por um lado, por outro... “*Fudeu*” tudo. O dono da boate disse: “Ah, a gente vai experimentar um show pra ver no que dá”. Aí eu estou lá esperando pra entrar e um casal começou a manter relações sexuais bem no palco onde eu ia dançar. Aí eu olhei pro pessoal e disse “Pode esquecer, pra mim não dá mais. Não estou mais nessa.” E a gente fazia coisas fantásticas, muito boas.

Que tipo de espetáculo se fazia em boate gay?

O que fazem hoje nos musicais aqui em São Paulo. Exatamente isso: a gente cantava, dançava e interpretava. Eu tenho que dividir minha carreira em três partes: eu como bailarino clássico, dancei em duas companhias grandes por muitos anos; eu, como ator, fazia teatro infantil, participava de muitas produções; e eu fazendo puteiro, que era na noite.

O que é fazer puteiro?

A gente era marginal... Além de eu ser bailarino, eu trabalhava no Municipal. Eu fazia puteiro, que era como se falava “dançar na noite”. A gente saía do Teatro Municipal, vários atores, e ia fazer várias boates, na noite. Eu acabei ficando mais nas boates gays, que davam mais

dinheiro. Era necessário viver. Não tinha salário como tem agora com as leis de incentivo.

No teatro não tinha salário?

Não, não tinha. Era três por cento da bilheteria quando você era o bom. E aí você tinha que viver da bilheteria, não tinha outra hipótese. Você recebia 3% do líquido, mas na verdade era quase 1,5% de tantos descontos. Não dava. Você tinha que se matar pra viver daquilo.

E qual era o tipo de produção que você fazia no Municipal?

No Municipal eu ganhava mais dinheiro. Eu trabalhava em companhia de dança, era registrado, mas nas outras peças que eu fazia na cidade toda, não só no Municipal, era por bilheteria. Eu fazia cinco espetáculos por dia. Você fazia o Mágico de Oz, aí de repente fazia um adulto, aí no puteiro era outra coisa e no balé clássico outra!

Quais eram as peças escolhidas para as boates gays?

A gente trazia muita coisa de fora. Nós fizemos Cabaré. Foi a primeira vez que o Cabaré foi montado aqui e foi lindo. Fizemos uma versão de Hair, toda em japonês, cantada em japonês, falada em japonês! Foi na Homo Sapiens. Uma gueixa começava a cantar Hair andando por um jardim de cerejeiras. Era muito bonito, de arrepiar. Havia um momento em que todos nós fazíamos haraquiri. Das bocas, saíam aquelas fitas vermelhas tradicionais do teatro oriental, representando o sangue... Mas também tinha outras produções que a gente fazia aqui, como Jane

das Selvas. Era a história da Jane, que se perdia na selva e encontrava o Boy, filho do Tarzan, e ficava apaixonada. Mas ela era perseguida pelo Bando do Silicone Podre. A gente tinha até a cena dela no avião, voando! Aí vem o Bando do Silicone Podre e faz o avião cair na selva e ela sai linda, com um vestidinho. Tinha uma vilã que chamava Arakataca, ela era toda amarela e tinha uma vagina vermelha. Ela tirava a vagina e apontava assim, todo mundo congelava... Quando ela colocava a vagina de volta no lugar, o povo ria...

Qual era a duração destas produções? Quantos dias por semana?

Uma hora... talvez uma hora e dez. Na boate, de terça a domingo, cada dia tinha um espetáculo diferente. Geralmente era à uma hora da manhã.

Todo dia um espetáculo diferente! E o público que ia pra boate, ia pra que? Pra dançar?

A grande parte ia para ver o espetáculo. Acho que terça e quarta era às 11h da noite. Acabava o espetáculo todo mundo ia embora. Lotava a casa só pra ver o espetáculo. Uma vez a gente fez A verdadeira história de Meyse Plissitskaya... A Meyse era uma figura lendária na noite e fazia shows. Um dia a gente decidiu contar a vida dela desde que ela aprendeu a cantar com os pássaros, como a Yma Sumac. Foi uma idiotice. Ela já era uma senhora, então imagina ela de roupinha de criança, junto com a gente no meio da selva cantando com os passarinhos e dublando Yma Sumac. Fizemos até ela na Broadway, já

rica e famosa. Houve um outro espetáculo fantástico chamado Color by Deluxe. Lembra quando os filmes eram coloridos pela Color by Deluxe? Aí uma bicha má vinha e roubava todas as cores e o show ficava todo em branco e preto. O elenco tentava resgatar as cores e quando conseguia as cores explodiam. O figurino foi inspirado naquela abertura do Fantástico em que as meninas saiam da água.

Quem pagava pela produção?

A boate bancava. A gente tinha ensaios todos os dias, três a quatro horas por dia. A gente recebia pelo ensaio e pelo show.

Quanto tempo de ensaio até estrear um novo espetáculo?

Dependia da urgência. De repente tinha espetáculo que em um mês estava pronto.

E quantos atores?

Éramos quatro bailarinos, quatro bonitas... umas nove pessoas.

O que eram bonitas?

Transexuais... Não, eram travestis, não transexuais. Acho que a única que está viva é a Miss Biá. Eu lembro do primeiro show que eu fiz com ela. Ela e a Makiba, que foi uma grande da noite. Era uma deusa. A Makiba começava cantando Índia, soltava as tranças e eu saia rolando de rir. Eu era o índio e tinha que virar de costas pra rir. Eles sabiam que eu era facilmente influenciado, eles me sacaneavam o tempo todo.

Mudavam toda a marca pra eu sair rolando de rir porque eu não segurava. Eles eram muito engraçados.

Quem desenhava o figurino dessas produções?

Algumas vezes o diretor. Teve um cara que começou a desenhar, que hoje é um grande figurinista. Bom, todo mundo daquela época morreu. Aí começou a trabalhar com a gente uma super figurinista de teatro. A gente fez uma peça pesada chamada "Brincando com fogo". Tinha Nossa Senhora, tinha Jesus Cristo, tinha tudo. E quando a gente estreou, tinha muito padre que ia lá na boate! Eles enlouqueceram, como ia brincar com religião num puteiro?

Padre em boate e reclamando?

Quando a gente foi pro teatro, eles fizeram um abraço simbólico no teatro. Era o Teatro Lua Nova, lá no Bexiga. Não existe mais, hoje é um estacionamento. Fizeram um abraço simbólico, mas pudemos estrear. Saímos em todos os jornais, com seis meses de casa já vendida.

Brincando com fogo tinha um programa desse espetáculo? Tinha programa?

Não, não se fazia nada disso.

Essa pessoa criou especificamente pra esse espetáculo, mas quem criava nos outros?

Olha, a Miss Biá e outros pegavam os discos que vinham da Broadway e

diziam: “olha, eu quero isso aqui”. Era uma oficina lá na Ipiranga com a Rio Branco. Eram das costureiras, que eram filha e mãe e elas faziam a maioria das roupas. A gente só ia lá provar. Faziam aqueles vestidos... Essas fotos aqui são de um espetáculo chamado Sempre Líricas, que eram só espetáculos clássicos...

Você lembra quem fez os figurinos?

Foi o diretor, o Armando. Esse foi o Todas. Isso aqui foi muito difícil. As roupas eram ternos e a gente ia tirando a roupa até ficar totalmente nu. O legal aqui é que foi a primeira vez que a gente fez um show falando sobre Aids. Era um show inteiro falando sobre Aids. Eu chorava feito um louco. Foi uma época em que todo mundo estava morrendo, tinha uma cena que tinha como trilha sonora o Vírus do amor, da Rita Lee. A gente ia dançando e ia morrendo, só eu sobrevivia. E o mais difícil é que, desta foto do Todas, (Fig. 1) eu fui o único que sobreviveu. Sou o único vivo.



Figura 1- Um quadro de Todas, de 1986. Fonte: Arquivo Ronaldo Gutierrez.



Figura 2- Foto no camarim, desfocada nos rostos proposadamente. Fonte: Arquivo Ronaldo Gutierrez.

Você diria que os atores tinham relações entre eles, relações amorosas?

Tinham. Esse aqui (ver fig. 2) era namorado desse. Ele está com essa roupa porque ele já estava com o vírus, com sarcomas. Já estava bem mal. A gente foi no enterro dele. A família não queria. A gente foi às seis da manhã na Consolação: saiu da boate, aquele monte de travesti vestido de preto, com chuchu gritando... Era uma coisa que você tinha medo.

Chuchu gritando?

Sabe quando uma travesti está fazendo show e o tempo vai passando e a barba começa a crescer? Vai saindo pela maquiagem, que nem chuchu, daí a gente fala que é chuchu gritando, de manhã, quando eles estão lá. Lá no enterro, a gente tentou ficar lá no fundo. De repente um amigo, Toninho, um homem de um metro de noventa e oito de altura, no meio da nave da igreja começa a chorar de joelhos. A gente e os travestis, já com peruca caindo, tentando pegar ele, tirar do chão, ele estava super triste. Mas a gente começou a cair na gargalhada. E ao mesmo tempo chorava. Foi uma daquelas coisas pesadas...

Brincando com fogo. Esse espetáculo tem um pouco de Querelle. Esse aqui é um marinheiro, que nunca encontrou o amor, mas era um sacana. Esse era um inocente, que eu fazia, indo no cais pela primeira vez. O marinheiro fez um pacto com o Diabo: se ele encontrasse o amor verdadeiro, ele podia levar a alma dele. Foi no dia que se conheceram. Eles transam, ele se apaixona, ele é levado. E o menino vai atrás, até

pegar ele de volta no inferno. Era pra gente ficar uns três meses em cartaz, mas ficamos uns três anos. E fomos para o teatro. Esse aqui é "Brincando com Fogo", o diabo se disfarça do meu amor e me seduz e eu quase perco o marinheiro que tem uma tatuagem. Nesta cena eu estou no inferno, depois antes de ser estuprado.



Figura 3– A dama das camélias. Fonte: Arquivo Ronaldo Gutierrez.



Figura 4– Boca da Noite. Fonte: Arquivo Ronaldo Gutierrez.

Este espetáculo qual é? (Figura 3) São só homens?

Esse é "Dama das Camélias". Tudo homem, tinha uma menina que fingia que era homem pra poder trabalhar... Esse é "Boca da Noite"(fig.4), eu fazia o Hardjack. O diretor enlouquecia. A história era assim: uma menina tinha um aborto num beco escuro onde as pessoas se masturbavam e urinavam. O esperma e a urina faziam esse personagem crescer. Ele chamava Hardjack e acabou ficando famoso! Mais famoso que eu, acabou fazendo três ou quatro shows.

E por que o nu final, em Todas?

Os outros ficavam quase nus, eu ficava totalmente. Era um show de strip numa casa noturna. As pessoas iam ver o strip. Aí o diretor falou: “ok, vamos fazer um strip, mas com qualidade”. Nessa hora dançavam um bolero da Elis Regina, todos de camiseta e ceroulão, e eu ia passando por todos...

E ninguém via nada de genitália.

Não, era proibido por lei! Era um show de produção barata, que a gente tinha feito para cobrir um mês que ficou sem show novo. Acabou ficando um ano também. O povo enlouquecia. O povo dizia assim: “Olha, como tem muitos espelhos no palco e nas laterais, se você for lá em cima, naquele lugar, você consegue ver um pênis passando. Aí o diretor ia e mudava o espelho...

Você era muito assediado?

Não, porque a casa não deixava eu frequentar a casa. Eu entrava pelo camarim, saía pelo camarim, algumas vezes com segurança. As pessoas não me tocavam ou viam. Eles queriam me deixar com o glamour de intocável. Ninguém me pegava.

No Cabaré, a gente tinha suásticas nos braços. Quando o censor foi ver, o diretor tinha misturado os atores vestidos de militares com as prostitutas, mas todos estavam representando prostitutas. O censor disse: "O senhor está dizendo que todos os militares são putas?", e ele

respondeu: "Não, quero dizer que o comunismo é uma puta...". "Ah..." E liberou.



Figura 5– A macaca. Fonte: Arquivo Ronaldo Gutierrez.

Quer dizer que o censor ia ver antes, era a censura normal?

la ver antes. Não importava o fato de ser uma boate gay, o fato de ser uma boate gay ou não, ele ia ver. Só que foi tudo pra lavar e voltou sem suástica... tudo puta mesmo...

Esse aqui foi um erro de cálculo, que é a quenga, a macaca, ela ficou famosíssima na noite (Figura 5). Eu tinha feito um show, era coreógrafo, e eu era a macaca. Ficaram anos sem saber quem era a macaca. E todo mundo se perguntava; "Quem será a macaca?". Mas ninguém sabia, porque a macaca era toda bicha– e eu era todo galãzinho. Não podia

quebrar essa imagem, não podiam saber que eu era a bicha.

Aí eu fiz a coreografia de um show, que era o “Circo da Xuxa”, que era um negão que fazia. Como era um circo e eu era coreógrafo, eu falei pra colocar uma gaiola e eu ficava fazendo acrobacias. A roupa chegou um dia antes da estreia e eu falei: "Pessoal, a gaiola não chegou. Eu preciso treinar com a gaiola". Aí chega no dia e nada de gaiola, e eu de roupa, me pergunto: "Que eu faço?". Aí o diretor falou: "Entra lá e faz qualquer coisa", "Mas, mas...", "Entra!". Aí... as bonitas começaram a errar toda a coreografia... eu fiquei doido, fui lá pra frente e comecei a fazer a coreografia. O povo ficou louco, uivava: "Macaca, macaca!". Aí o Franklin, que fazia a Xuxa, o show era dela, ficou puto porque ela não conseguia falar. Pegou um chicote e gritou: "Sai, macaca, vai fora". Mas o povo gritava: "A macaca fica". Aí o show, que era pra durar um mês, durou um ano inteiro, com a briga da macaca com a Franklin, na Nostro Mondo. Aí começou a surgir a irmã da macaca, a mãe da macaca... uma velhinha histérica, começou a fazer roupa pra macaca; a macaca ia pra eventos, estilistas faziam roupas pra macaca... fizeram um longo verde todo bordado... pra macaca. Você acredita nisso? Ia pra ser júri de concurso de miss, saía de limusine, casaco de pele... (Figura 5)

E você fazia tudo isso? E era pago?

Muito bem pago. Ganhava mais pela macaca que pelo bofe que eu fazia. Essa aqui é do "Jane nas selvas"... Olha que roupas estranhas...

Quem era o figurinista?

Não sei... olha, essa que era a Tida, a que se fazia de homem pra trabalhar na boate,

Era gay?

Não sei, acho que era assexuada. Não era a mulher mais bonita que já vi na vida.

Jane das Selvas tinha um apelo um pouco de Dzi Croquetes...

Não, era bem diferente do Dzi... Essa é do "Brincando com fogo".

É um maiô?

Era uma cueca, porque a cena anterior era de um estupro e me rasgavam a roupa toda. Aliás, a vez que fui preso foi porque o diretor ficou puto e mandou a atriz arrancar minha cueca também. Aí eu fiz esse solo totalmente nu e aí me prendeu. Todo mundo estava lá fora, a polícia, o Estadão, a Folha... foi um escândalo...

E aí você ficou quanto tempo preso?

Um dia só... Ah, isso aqui era típico da época (Figura 6). O nome dela é Margot Minelli, que agora está na Itália. Tem um programa de TV e um restaurante brasileiro na Itália e outro no Egito. Casou com um homem muito rico da área de tecidos na Itália. Fez faculdade, se formou atriz, tem um programa na TV. Super chique.



Figura 6– Margot Minelli e coro masculino. Fonte: Arquivo Ronaldo Gutierrez.

Agora qual era a função dessa gravatinha na cueca? (Figura 6) Era fetiche?

Era fetiche puro. A gente era os gogo boys da época. Tinha uma hora que a gente tirava isso e ficava de bunda de fora. Só com essa gravatinha aqui e a cartola.

E como a polícia via isso?

Você está falando da polícia que ia lá pra pegar os boys pra averiguação, enfiar o dedo nos boys e se masturbar ou a polícia que ia pra ...

As duas coisas.

Tinha a polícia que ia pra conferir se não tinha nenhum menor de idade. Isso não podia ter. Mas muitas vezes eles corriam atrás das pessoas pelo camarim. De vez em quando uma bonita ia comprar pastel no

Pluto's, que era em frente... Aí a polícia viu uma travesti passando e disse: "Vamos levar embora". Ela gritou, abrimos a porta do camarim, já vieram atrás... Aí combinamos: "Deixa ela fazer o show, depois leva ela embora..." Aí foram, assistiram ao show, bateram palma e disseram: "Ah, fica vai,". E tinha a polícia que frequentava a casa, iam ver os boys bonitinhos e na saída botavam na viatura, dizendo: "Vocês são suspeitos"...



Figura 7– Ronaldo Gutierrez em A chorus line. Fonte: Arquivo Ronaldo Gutierrez.

Mas era só esse tipo de provocação ou chegavam a transar com os caras?

Quando o povo gostava, transava mesmo. Essa foto era de Chorus Line (Fig. 7). Tudo que era feito nessa época era em cima dos musicais, só que nós não tínhamos musicais na época, porque os grandes musicais da Broadway não estouravam aqui.

Ronaldo, você fala bastante que pagavam você, que você ia lá e ganhava grana. Tinha alguma outra coisa? Um ativismo gay, tinha uma preocupação neste sentido?

Tinha. Mas era muito difícil. Não tinha internet... eu queria muito fazer parte do ambiente gay, da cultura gay e eu queria ter uma família nesse meio. Diferente do que muita gente pensa, não tinha putaria. Tinha um que namorava com o outro, mas era normal.

Isso não é putaria.

Não, mas todo mundo pensava: “Camarim, tá todo mundo pelado, um trepa com outro!” Não era nada disso, não. A Meyse era nossa mãe, como a Biá, também. Traziam copinho de café, bolinho de acelga. Um dia me viram tomar guaraná num copo de uísque e acharam que eu estava bebendo. Foi só um tapa, quase fui virado do avesso. Imagina eu bebendo... Tinha um cuidado com as pessoas lá dentro que muitas famílias não tinham. A gente era cuidadoso.

Por que você acha que tem essa imagem? Por que ser gay é ser promíscuo ou libertino? De onde vem essa ideia, na sua visão? Você chegou a conhecer gente que era assim?

Claro! A putaria era até maior que agora, antes da Aids. Mas era diferente. O povo... por exemplo, um dos atores trepava com todo mundo. Não é que era tudo perfeito, não era; mas ele adorava trepar com todo mundo. Só não trepava comigo. Me chamavam de “tia pura”. Imagina, se eles iam usar alguma droga, ia todo mundo pra um

banheirinho pequeno, pra não usar na minha frente. Não podia me constranger. Então tinha uma preocupação...

Claro que tinha putaria. Tinha os guardas que iam pegar os bofinhos. Não tinha quarto escuro, mas as pessoas iam pra transar, sim. Mas o nosso ambiente lá dentro era muito tranquilo, eram pessoas amigas, de que eu fui amigo mesmo até morrer, acompanhei até a morte. O que o povo acha é que acontece mesmo. Acontecia lá fora. Lá dentro, com todo mundo pelado, acho que pensavam: "Não vai acontecer?"

Os artistas faziam programa?

Um ou outro fazia alguma coisa, mas não tinha isso não. A grande maioria era de bailarinos, do Balé da Cidade, que eram atores, um montão de gente que estava lá porque tinha um trabalho bonito. A gente ensaiava de verdade, a gente não fazia qualquer coisa. Hoje ficam batendo cabelo... A gente ensaiava dois, três meses. Quatro horas por dia, mais ou menos, até ficar perfeito. Coisa pesada e eram anos porque acabava um já pegava outro. Muitas vezes eu até esquecia que coreografia estava fazendo, porque cada dia era outra coisa. Sem contar que eu saía do Municipal dançando clássico depois ia pra lá, né?

Quem cuidava de figurino? Quem era responsável pela limpeza, arrumação?

Tinha uma camareira que cuidava. A HS tinha um lugar quase do tamanho de um apartamento, com todos os figurinos, era gigante. Aí

quando foi terminando essa fase, foi começando a ter esse negócio de sexo, essas coisas... aquilo foi cada vez jogado mais pro canto, foi apodrecendo e foi jogado fora. Quase tudo foi jogado fora. Lá na Nostro Mondo o camarim era gigante.

Ronaldo, fazer parte de uma família, fazer parte de um grupo, significava o que? Qual era sua ideia de pertencimento?

Segurança. Engraçado, eu me sentia seguro lá.

E você acha que isso aconteceu, que esse núcleo familiar existia?

Existia, de um cuidar do outro. Uma atriz teve que amputar a perna e nós fizemos dois ou três shows pra comprar uma perna nova pra ela poder voltar a fazer show. Eu lembro que um menino foi assaltado. Estava chorando, aí a Condessa falou: "O que que foi?", "Ah, fui assaltado". "E quanto te levaram?" "Pega, vai lá fazer o show e depois pega dois meses adiantado pra você ficar mais calmo". Que lugar faz isso? Agora... tinha a Andréa de Mayo. Dessa você nunca ouviu falar? Tinha um quadril enorme, colocava uma taça de champanhe no quadril, era perigosa...

Por que?

Ah, ela era um tipo de chefe do submundo aqui em São Paulo. Anos 80, 90, mas dá pra encontrar na net, ela fazia Comando da Madrugada. Era uma das repórteres, mostrava como era a coisa. Era um homem gigante, com o cabelo começando aqui, fazia um coque. Ela achava que era a

Evita, então ela sempre dublava a Evita. Um horror, mas o povo aplaudia, gritava. Era bom ter medo. Aí chegava a polícia e dizia: "Você matou o cara, né?", "Ah, mas eu não posso ser presa agora", "Mas você matou o cara"... Aí ela falava para qualquer uma: "Bichinha, você quer uma casa?", "Quero". Então ela dizia: "Ah, vai presa... Oh, foi ela quem matou!" A voluntária ficava dois, três anos presa e voltava e tinha uma casa. A morte dela não ficou bem resolvida. A Andréa era dona da casa noturna Prohibidu's, que ficava na Amaral Gurgel e acho que não existe mais.

Ronaldo, ser gay nos anos 80, ser gay hoje. O que era bom lá e o que é bom hoje?

80... você se apaixonava. Você gostava de uma pessoa, ia, ficava um mês indo no mesmo lugar pra ver aquela pessoa e ficava olhando. Aí depois de um mês criava coragem pra falar. Aí ficava mais um mês pra ir lá e falar: "E aí?". Depois de três meses que estavam saindo é que iam namorar. Era uma coisa que ia crescendo, não desmanchava no primeiro problema. Se conversava, bebia, chorava, saía rolando, mas não se desmanchava e eu acho que as pessoas eram unidas. Um ajudava o outro. O outro está com um problema, não tá conseguindo pagar o aluguel? Ah, vamos juntar todo mundo, dar uma festinha, juntar dinheiro e pagar o aluguel da pessoa. Era o que mais se parecia com uma família. No espaço gay um cuidava do outro. Hoje a gente tem mais visibilidade, tem mais direito, tem mais tudo, mas eu não vejo isso: uma comunidade que se cuida. Pelo contrário, eu vejo uma comunidade em

que se um puder falar mal do outro vai falar, destruir o outro. O fortinho fala do magrinho, o magrinho fala da travesti... A bichinha afeminada então é o pior de todos... Porque só falam mal do viadinho, né? “Ah, é a bichinha!”, como se isso fosse demérito, como se afeminado fosse demérito. Naquela época não via isso. A bichinha com os caras fortes, com as travestis, era tudo junto. Sempre foi mal visto, isso de chamar de mulherzinha. “A mulher é um ser inferior”, então a bichinha que é quase uma mulher também é inferior, né? Um homem inferior, causa vergonha. Eles não sabem que hoje os bofões podem fazer tranquilamente as coisas porque as bichinhas apanharam na rua.

O que você acha que essa geração deixou pra essa de hoje?

Olha, se deixou alguma coisa, não sobrou. Eu sinto falta da amizade que a gente tinha, do companheirismo que a gente tinha nessa época. E era muito, muito mais interessante do que é hoje em dia. Você não consegue ter amigos gays hoje em dia... Eu não vou em boate, não vou pra balada, não frequento barzinhos de pegação, então eu sou meio excluído.

Mas, escuta, mas você é uma exceção. Você casou, vive com o mesmo homem há trinta e tantos anos...

É, eu meio que era exceção à regra.

Não era de se esperar isso?

Ah, mas tinham vários como eu...

E cadê?

Morreram (risos)...

É, você é uma exceção também nisso.

Às vezes eu pego uma dessas fotos em que só eu estou vivo. Eu penso: "Como é que pode"?

E você teve vários desses que foram assassinados...

Claro! Vários foram assassinados. Um foi morto por um jogador de futebol: brigaram, nunca se soube quem foi. O Rogério, nosso coreógrafo, teve um aneurisma... caiu e morreu. Duas foram atropeladas. Duas levaram tiro. Uma a polícia levou e nunca mais voltou. Não se sabe o que aconteceu. Eu encontrei o Franklin, que fazia esse show da macaca, que era a Xuxa, ano passado na Marquês de Itu. Fui comprar uma revista que eu tinha feito a capa e ele estava na banca. Aí eu olhei, olhei... Eu sabia que ele não ia lembrar de mim. Eu falei: "Oh, Franklin, lembra de mim?". "Não, nunca te vi". "Você lembra do show da macaca? Então, eu sou o Ronaldo Gutierrez", "Ah, você tá vivo? Todo mundo falou que você tinha morrido!"... Olha, as pessoas, essas poucas, acharam que eu tinha morrido porque eu me afastei em 1992 por causa dessas coisas de sexo explícito e eu não quis mais fazer show a noite e acabei me afastando. E essas poucas pessoas que tenho contato... um está na Itália, outro na Austrália, outro nos Estados Unidos.

Quem está aqui é a Miss Biá, mas não tenho muito contato com ela. Eu não fui amigo dela, trabalhamos anos juntos. Aliás, tinha loucura de

encontrar com ela. Mas vou ter que levar uma foto porque ela não vai me conhecer. Eu mudei muito de aparência. Eu fazia o tipo delicado, menino puro... Eu era meio assustado mesmo. A gente se divertia. A gente ria. Tinha uma coisa que hoje em dia não tem, que era o enterro do show, que era uma das melhores coisas. Lotava no dia da estreia, e lotava mais ainda no dia do enterro. A gente avisava: “Olha, vai ser o último show, vai ser um enterro, porque um sacaneava o outro”. Nesse Sempre líricas eu fazia o príncipe do Lago dos Cisnes e um dia, quando eu saio pra trocar de roupa, cadê a roupa? Aí me apontam a travesti que estava com minha roupa. Catei o tutu dela e entrei.

Esse é o Lago dos Cisnes, onde? No HS? (ver Figura 10, no artigo desse livro: BRINCANDO COM FOGO: O TRAJE DE CENA DOS ESPETÁCULOS DA BOATE GAY HOMO SAPIENS)

No HS. É o Sempre líricas Esse na foto é o Cacá de Lima. Era um dos que acabavam comigo. Brincava muito. Ele que fazia a Arakataka.

Ronaldo, será que essa não era uma boa ocasião para transferir este seu acervo e os outros que estão com pessoas conhecidas para instituições que possam cuidar deles? Como o Centro Cultural São Paulo ou o Centro de Documentação Teatral dirigido pela Elizabeth Azevedo na USP?

Olha que tem muito mais. Mas será que alguém tem interesse?

Disso não tenho dúvida! Ronaldo, muito obrigado pela gentileza e disponibilidade em me atender.

CLAUDIO TOVAR E O DZI CROQUETES

Fausto Viana

Fausto: Queria agradecer antes de tudo, por sua atenção, sua disponibilidade. A gente sabe muitas coisas sobre os Dzi Croquetes, ouviu muita coisa sobre eles e já leu muitas coisas também. O que acho que falta pra gente entender melhor é de figurino e do seu processo de criação. Como era o processo de criação dos trajes do Dzi Croquetes, um grupo que trabalhou quatro anos, efetivamente, mas tem revivals, e que deixa uma marca tão importante?

Claudio: Olha, no começo eu nem estava ainda no grupo, mas a ideia era fazer essas figuras que o Wagner, o pessoal lá de Santa Tereza curtia. O Lenny saindo da prisão e tal, através do Ciro conheceu todo mundo e se encantou com as figuras e com as coisas que se faziam lá e resolveu trabalhar com eles.

O que eram estas coisas que se faziam lá?

Eram uma coisa nesse sentido, uns personagens femininos. No começo era algo bem precário, faziam umas maquiagens. E o Wagner era uma pessoa que brincava muito, ele falava em falsete e não tinha limite, era uma pessoa sem limite de criatividade, de texto, de coisas engraçadas. O Lenny se encantou com aquilo, começaram a ensaiar, e isso foi proposto ao Alberico da boate Pujol... eles fizeram uma coisa lá, um ensaio, o Alberico também pirou com aquilo, adorou aquilo tudo, mas o Alberico não tinha dinheiro. Aí o Lenny disse que precisavam ao menos

de uma bota pra dançar. Então o figurino começou com uma bota! Cada um escolheu a cor da sua bota e deu um tapa sexo, porque no final todo mundo tirava a roupa e ficava de tapa sexo. Então basicamente entrou no figurino o tapa sexo e a bota. E o que veio por cima? Eram figuras femininas, mas mais ou menos trabalhando em cima de androginia, mas no começo uma coisa que não tava muito explicada ou definida o que seria isso, né? E todo mundo começou a dar roupas grandes... vivas. A Bibi, a Elke, a Leila Diniz, a Tânia Scher, Marília. A gente tinha roupa de todo mundo. A gente, não, no começo eu não estava. E essas coisas eram colocadas. Agora se o sapato era pequeno, foda-se, vai esse mesmo. Se o vestido era pequeno? Rasga ele, vai com ele rasgado mesmo, bota alguma coisa. Fazia uma figura engraçada e entrava, umas maquiagens loucas e era assim. Então tudo isso no começo foi com o que tem aí.

Então eu entendo que não havia nenhum croqui.

Não, absolutamente. Até porque o grande barato era se preparar pra abertura, o espetáculo tinha uma abertura de quinze a vinte minutos. Então era uma longa preparação, tinha aquecimento antes – isso o Lenny não abria mão. Depois a gente ia pro camarim fazia maquiagem, aí tinha um baseadinho que se queimava antes e ficava todo mundo se arrumando pra entrar o mais lindo possível. Cada dia era de um jeito, cada dia era um chapéu, cada dia era uma pena, um troço que punha, um pegava do outro. Se existia um chapéu, por exemplo, que eu tava usando por um tempo e depois abandonava pra pegar outro, já vinha

um outro e pegava e ficava usando aquele chapéu. Quando ia ver já tava com um terceiro, quarto, quinto lá na frente. Então, absolutamente (não havia desenho), a criação era diária. E pra todos os números, também: tinha números que eram mais engraçados, era uma curtição fazer com um figurino bem engraçado para entrar naquele número e também variava, cada dia era uma coisa e a gente dava nome inclusive: "ó, hoje vou entrar de Cleópatra Vampira, sei lá".

Cada traje tinha um nome... Cleópatra Vampira.

Então era assim que fazia. Mas depois que a gente saiu do Pujol, o Lenny começou a bolar números específicos, por exemplo, as borboletas, tinha que ter uma característica de borboleta. Sei lá, uma roupa de borboleta. *(vendo a Figura 1)* Ah, isso tudo é criação... olha só o sapato... *(Vendo a Figura 2)* Isso é Pujol... não, é Paris, aqui também é Paris. *(vendo a figura 3)*



Figura 1 – Foto de Antonio Guerreiro. Fonte: Blog do fotógrafo¹⁰.



Figura 2 – “Abertura”. Os Dzi em cena. Fonte: Uol¹¹



Figura 3– Os Dzi em cena. Fonte: Catraca Livre¹².

¹⁰ Disponível em <<http://antonioguerreiro1.blogspot.com.br/2007/09/dzi-croquettes.html>>. Acesso em 29 Mai. 2018.

¹¹ Disponível em <<http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2013/06/25/veja-imagens-da-peca-dzi-croquettes-em-bandalia-e-outras-do-grupo-original.htm#fotoNav=6>>. Acesso em 29 Mai. 2018.

¹² Disponível em <<https://catracalivre.com.br/rio/agenda/gratis/dzi-croquettes-ganham-exposicao-no-teatro-glauce-rocha/>>. Acesso em 29 Mai. 2018.



Figura 4– Lennie Dale e Ciro Barcelos. Fonte: Globo Teatro¹³.

Essa é uma foto icônica (*vendo a figura 4*).

Esse é o Lennie, esse aqui é Ciro.



Figura 5– Posando no navio, em viagem. Fonte: A Broadway é aqui¹⁴.

¹³ Disponível em

<<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/bis/noticia/2013/09/relembre-momentos-marcantes-da-carreira-do-grupo-dzi-croquettes.html>>. Acesso em 29 Mai. 2018.

¹⁴ Disponível em <<https://abroadwayeaqui.com.br/2015/07/10/dzi-croquettes-em-bandalia-se-apresentam-em-sao-paulo/>>. Acesso em 29 Mai.2018.

A Figura 5 também é de Paris?

Isso aqui é o navio. A gente tava num navio.

Ah, trabalhando num navio?

Não, a gente fez um número lá, mas a gente tá num navio viajando pra Europa nessa foto. (vendo a Figura 6) Isso é Paulette. Também posou pro Guerreiro... Eram fotos posadas, não era espetáculo.



Figura 6– Paulette posando para Antonio Guerreiro. Fonte: Pinterest¹⁵

Cada um criava seu traje pra fazer foto.

O Paulette, por exemplo, (*como na Figura 7*) fazia muito esse tipo de coisa. Bem amarrado, uns turbantes, ele pagava uns paninhos e ele ia fazendo as roupas dele com coisas assim pequenininhas amarradas, nunca colocaria uma coisa grande. Até porque a gente dançava; muita coisa ou solta na cabeça ou grande demais ou atrapalhando. Lembro que eu estava com um chapéu que tinha uma pena. E a pena caiu.

¹⁵ Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/383017143285505706/>>. Acesso em 29 Mai. 2018.

Precisa ver o desespero, o Lenny queria me matar por causa daquela pena que caiu porque realmente era um perigo, a gente dançava a mil por hora, principalmente nessa coreografia que ela caiu e era perigosíssimo escorregar. Podia cair. Então Paulette tinha sempre esse tipo de coisa assim, tá vendo?



Figura 7 – Paulette, no centro, com exemplo de amarração. Fonte: Pinterest¹⁶.

Fala um pouco sobre esta foto, a figura 8.

Esse sou eu! Ah, não é nada. Mais uma roupa da abertura... com certeza é abertura porque tô muito arrumadinha ainda...

¹⁶ Disponível em < <https://br.pinterest.com/pin/397513104596454359/>>. Acesso em 29 Mai. 2018.



Figura 8 – Claudio Tovar. Fonte: Veja São Paulo¹⁷



Figura 9 – Lenny e Claudio Tovar. Fonte: Wikidança¹⁸



Figura 10 – Dzi Croquettes. Fonte: Época¹⁹.

E vai despencando ao longo do espetáculo!

Ah, essas são fotos do final isso é final. Lenny e eu... (Figuras 9 e 10). A figura 10 é bem no comecinho do Pujol, você vê que minha maquiagem

¹⁷ Disponível em <<https://br.pinterest.com/vejasp/>> . Acesso em 29 Mai. 2018.

¹⁸ Disponível em <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Lennie_Dale>. Acesso em 29 Mai. 2018.

¹⁹ Disponível em <<http://colunas.revistaepoca.globo.com/brunoastuto/2012/09/17/dzi-croquettes-comemora-40-anos-com-festa-no-rio-de-janeiro/>>. Acesso em 29 Mai. 2018.

ainda não estava bem definida... Estava apurando ainda a maquiagem. Isso aí é foto minha (Figura 11), eu em Paris, a gente no teto do Bobino e a Tour Montparnasse atrás... Essa foto é minha.



Figura 11 – Cláudio Tovar. Fonte: Acervo do artista.

Por que essa roupa, esse brilho todo, qual o sentido disso? Era só uma brincadeira?

Não, isso aí é o seguinte: a gente foi fazer pela primeira vez, tava todo mundo junto, pra tirar uma foto pro cartaz. Nunca conseguiu juntar todo mundo. Nesse dia, o Bobino tem, ou tinha pelo menos, uma espécie de quintal atrás e a gente estava com um amigo nosso que era um fotógrafo que era o Antonio. Então a gente ia tirar a foto com todo mundo junto. Eu também tava com uma câmera e eu saí fotografando. E essas fotografias existem até hoje, minhas, não sei porque ficaram ótimas...

E você não publicou?

Não, eu tenho até hoje essas fotos em slide e estão lá.

Tinha que salvar isso.

Esse sou eu e Elke... (Figura 12). Também é do Antonio Guerreiro.



Figura 12 - Claudio Tovar e Elke Maravilha²⁰.



Figura 13 - Dzi Croquetes no Teatro da Praia. Fonte: Acervo do autor.

Não era um espetáculo... era diversão?

A gente posou pra ele. A Elke também, não sei porque estamos nos dois. Ah, esse aqui é um número... Teatro da Praia... (Figura 13) É o número das Barras... A gente dançava Lou Reed com essas barras aí, "Good night, lady, lady, good night, it is time to say goodbye", uma coisa bem molengona, bem sensual...

²⁰ Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/358739926537703358/>>. Acesso em 29 Mai. 2018.



Figura 14– Claudio Tovar como Hitler. Fonte: Uol²¹.

A figura 14 também é famosa. Já ouvi histórias a respeito. Eu queria que você me falasse do traje, como surgiu isso?

isso aqui eu fazia o Hitler. “Olha, vamos fazer um curso de dança... Fulano vai ser a internacional, a bailarina francesa... Tovar vai ser a bailarina alemã”...“Bailarina alemã? Vou ser bailarina alemã???”. Aí em São Paulo eu fazia... Um fazia a bailarina francesa e não sei porque o outro fazia uma vampira. Aí a gente ia dançando, eles dançando distraídos. Eu chegava perto dele e ele fazia: “aahhhh” Aí eu dava um grito no teatro inteiro, voltava pro outro lado dançando... Era uma gargalhada aquilo, não sei porque, não tinha graça nenhuma...

²¹ Disponível em <<http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2013/06/25/veja-imagens-da-peca-dzi-croquettes-em-bandalia-e-outras-do-grupo-original.htm#fotoNav=13>>. Acesso em 29 Mai. 2018.

Claro que tinha, só de contar já tem.

Aí ficou isso um tempo. Aí arranjei um urso enorme de brinquedo, falei; "Não vou mais fazer assim. Aí peguei o urso, chegava no palco – que era uma arena – e dava pra alguém da plateia segurar aquela porra de urso. Aí o Wagner gritava: "Maria, onde você comprou esse urso?". Eu respondia: "Eu comprei na Zé Paulino...", aí todo mundo ria, aí eu pegava o urso de novo, jogava fora, dizia que pessoa tava roubando meu urso... Aí quando chegamos em Paris, a porra do urso tava ainda... "Marie, onde você comprou este urso? (em francês)", E eu respondia: "A la Samaritaine, ... tout a la Samaritaine" O povo rolava de rir porque eu falava da Samaritaine.

Aí enjoei da porra do urso. Aí comecei a usar trajes típicos alemães, uma trança amarela enorme, camponesa da Bavária, uma coisa bem escrota. Aí um belo dia tava assim... Eu fazia o Chaplin, eu tinha um bigodinho e parecia o Hitler! "Vou fazer o Hitler". Preparei um traje típico de Hitler e pensei; "Vão me matar quando eu chegar de Hitler"... Cara, mas quando eu entrei, já começou ali. Todo mundo rindo, rindo, rindo... Aí, comecei a falar em alemão, falando fino... Não sei como não me mataram – pelo contrário. Aí eu comecei a fazer o Hitler de bailarina preta, com aquela suástica. Entrava todo puto de preto com uma coroa na cabeça.

Por coroa você chama esse diadema na cabeça... (*Ainda Figura 14*)

Lindo esse Hitler... As pessoas adoravam. Essa blusa tinha uns paetês

que uma amiga colocou e essa saia era separada. Um dia estava aqui em cima, outro dia aqui embaixo. E a sapatilha de ponta preta. Era um sucesso...



Figura 15 – Ensaio fotográfico dos Dzi. Fonte: Ig.²²

E o que é essa foto no banheiro? Rolo de papel, diadema na cabeça, borboleta no pescoço. (Figura 15)

Era uma irreverência... Esse vestido aqui depois foi pro Ciro que usou ele por muito tempo. Como falei as coisas andavam. Ah, essa é a Sylphide (Figura 16)! A Sylphide foi um outro espetáculo que a gente fez. Eu fui pra Londres, tinha uma amiga minha que tinha muito a ver com o jubileu da Rainha, acho que cinquenta anos, era uma amiga minha que disse: "Eu vou te arranjar um convite pra você ver Nureyev", "Oba"! E fui. Fui assistir e depois ela me disse que tinha convite para todos os dias. Ou seja, eu vi o festival do Nureyev todo no jubileu da

²² Disponível em <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/filme-dzi-croquettes-salva-grupo-de-vanguarda-do-esquecimento/n1237721086950.html>>. Acesso em 29 Mai 2018.

Rainha, e as Sylphides também. Aí eu pensei; “A gente podia fazer as Sylphides”, um dos números seria um número pro clássico e a gente não tem. Aí eu voltei pra Paris pra fazer esse espetáculo novo e com a ideia de fazer as Sylphides. Pra mim era qualquer coisa inventar uma coreografia, mas aí chegou uma menina que era do Royal Ballet, Jane Watts, o nome dela, e falou assim: "Eu vou fazer a coreografia pra vocês! Vou ensinar tudo pra vocês!" Cara, ela pegou a gente e deu uma surra de Sylphide na gente, olha os braços, tinha que sair assim, não podia rir. Fazer a sério, e o tutu era assim, ou seja, olha as asinhas...



Figura 16 – A Sylphide dos Dzi Croquetes. Fonte: Acervo do autor.

Quem está aqui nessa foto?

Eu, Claudio Gaya e Roberto... Eu e Ciro éramos as duas bailarinas, as principais, e o Bayard era o poeta. E o Bayard é uma loucura dançando,

uma loucura... Tudo errado... A gente era jogado pra longe. Mas era de chorar, era certinho.

Quem veio com esse figurino? Quem propôs esse traje?

Eu. Eu vi lá que era assim, tutu romântico. Agora, tinha uns que eram muito armados e outros eram umas... três sainhas, tava pronto. As asinhas iam ficando tortas (...)



Figura 17 - Bayard de Carmen Miranda.

E quem é essa criatura? (Figura 17)

É o Bayard. A gente tinha um número em Paris que era um filme que o Lenny fazia o diretor... Não, o Gaya era o diretor, eu era o assistente. A Carmem Miranda não tinha chegado pra gravar o filme, então iam fazer testes com as pessoas pra fazer a Carmem Miranda. Todo mundo fez o

teste e no final a Carmem Miranda aparece, ela desce da Lua, ela estava na Lua - maluquice - e aí é o Bayard fazendo o teste da Carmem Miranda. Todos são reprovados. Ah, esse aí era um garoto que a gente botou nesse Les Piquerines, que é o Didier, um francês. Entrou lá, ficou um tempo e foi embora.

Deixa eu perguntar uma coisa. Alguém assinava, com o tempo alguém assinou ou criou os trajes do grupo?

Não.

Ninguém passou a fazer isso. Como você contou, um processo criativo, todo mundo junto, pode mudar, pode...

A não ser quando era um número específico e alguém dava uma ideia...

Havia uma inspiração para os números, alguém se inspirava. A Sylphide foi esse caso e trouxe a proposta. Havia alguém que inspirava a criação de vocês também?

Não. O Ciro disse que eu entrei com essa coisa misturando traje masculino com traje feminino, que eu entrei ... Não acredito não. Ele falou que depois que eu entrei tudo mudou, mas eu não acredito. Mas é opinião dele... Acho que todos eram figurinistas geniais, tinha hora que era surpreendente, pra mim era surpreendente como cada um resolvia. Tinha essa coisa da abertura: a gente não ficava junto, a gente ia curtindo e de repente você via que naquele dia alguém tinha mudado o figurino e estava genial, um figurino genial. Roberto fazia coisas lindas

também. Então cada qual dentro da sua transação tinham coisas que eram surpreendentes.

Vocês eram praticamente bailarinos?

Não, nós éramos atores.

Atores. Mas atores que dançam.

É. Naquela época tinha quem cantava, cantava, quem dançava, dançava e quem era ator, era ator, não tinha essa misturada que hoje tem que é o ideal, então a grande surpresa é que apareceu um bando de ator bailarino que dançava e cantava.

Você me falou que isso afetava um pouco a criação do traje. Tinha que ter peças presas, não podia soltar as coisas. O que mais alterava na composição do traje? Tinha mais alguma coisa que você consiga lembrar?

Não. Que marcasse, não. A gente curti assim, numa época determinava um determinado personagem. Até te falei a história da Maria, personagem bailarina, eu curti um tempo assim, depois enjoava, mudava. E a abertura, ia sendo curtido, tudo ia sendo curtido. Por exemplo, o Lenny durante muito tempo tinha um número dele que era o Caiúcu, El Caiucu, e ele mandou fazer um biquíni de strass...

Um biquíni de strass...

Tudo de strass, sutiã, como se fosse uma vedete. Com uma cabeça e tal

e ele dançava o El Caiucu com aquilo. Eu não sei o que aconteceu, um dia ele tirou o sutiã e dançou só com a parte debaixo do biquini de strass. Tirou a cabeça e tal, quando chegou em Paris, ele falou assim: "Mo'mor, faz uma borboleta pro papai aqui nas costas?". Aí eu saía do meu número, ele tava pronto, me esperando no camarim, as maquiagens abertas, fazia assim, pá pá pá...

Pintava uma asa...

Pintava uma borboleta assim em minutinhos, cheia de purpurinas, e tal e ele entrava só entrava com tapa sexo. A cabeça às vezes também pintava alguma coisa. Quando ele virava de costas tinha essa borboleta de purpurina nas costas que era lindo, aquele homem nu, com aquela borboleta nas costas. Então tinham essas variações que iam acontecendo, e fazia muita coisa muito viva. Você ia no espetáculo num dia, quando você ia no outro, era outra. Você não via os mesmos personagens, tinha gente que brigava porque mudou aquele personagem, "Pô, hoje você não fez...", "É, mudei", "Ah, era tão bom, faz de novo...". Era muito engraçado isso.

Claudio, qual você diria que era o objetivo do traje de vocês dentro dessa proposta do grupo, qual era o objetivo do traje?

Primeiro era uma coisa assim de, não impactar, mas talvez confundir, uma coisa ambígua. Ambiguidade era a... mola mestra.

Mola mestra.

Você chegar numa coisa que não era nem peixe, nem sapo, nem

mortadela. Não somos homens, nem mulheres. Nós somos gente. E depois tudo isso com humor, porque não era pra ser nada sério. A gente brincava muito com toda proposta, com muito humor e muita brincadeira. Acho que basicamente era isso. Da ambiguidade, do humor.

Agora eu quero pegar nisso. Homens peludos, muito. Muitos de vocês eram peludos usando trajes mínimos, ou tradicionalmente femininos, como foi a repercussão disso? Isso era uma provocação calculada?

Acho que sim.

Calculada?

Acho que sim, embora a gente não tivesse postura política.

Não tinham?

Não. De chegar e dizer qualquer coisa, abaixo a ditadura, a gente tinha, sim, lacinhos verde-amarelos na bunda, inclusive foi um problema isso. Mas exatamente por isso era tão político, porque a gente não tinha isso de subir em cena e provocar nada. E, no entanto, acontecia uma coisa altamente provocativa que eles só foram perceber aqui no Rio.

Os militares?

Os militares... e a gente foi censurado por dois meses...

E era o auge da ditadura, na verdade.

Pesadíssima... a gente fez a sessão pra censura no teatro Treze de Maio,

em São Paulo. Aquilo parecia uma coisa de débil mental, a gente podia botar qualquer roupa... Então a gente entrou de princesinha, sei lá, de bebezinho, dididedé, um espetáculo de débil mental, eles não entenderam nada, aquela merda, aquele bando de viado fazendo aquilo.

E liberaram?

Liberaram, aquela frescura.

Você diria que o Dzi Croquetes era um grupo LGBTI?

Não. Inclusive, a gente nunca levantou essa bandeira, a gente simplesmente era aquilo sem levantar bandeira nenhuma, de nada.

Não havia necessidade.

Aquilo era aquilo, nós não somos homens, nem mulheres, *be happy*, seja o que você quiser. Agora levantar bandeira, não. Dizer que não eram pessoas gays, também não, mas a gente não levantou essa bandeira.

Essa causa.

Não, a gente não abraçou causa nenhuma, foi o que foi no mundo inteiro. A gente simplesmente era, acho que era a grande vantagem. O Ciro dizia assim, "A gente meteu o pé na porta e entrou!" A gente nunca brigou pela causa... eu vejo as pessoas brigando por isso, eu vejo o Jean Wyllys dizendo que "as pessoas brigam comigo porque eu sou gay". Não, as pessoas brigam com ele porque ele é um chato. Ele nunca teve

um problema com a sexualidade dele, a gente nunca teve um problema com a nossa sexualidade. Pior, transava com tudo, a gente fazia tudo, a gente era drogado sim, transava com homem, também, com mulher, também, sexo grupal. Graças a Deus acho que nós fizemos tudo, tivemos essa liberdade, conseguimos conquistar essa liberdade, nunca levantando causa nenhuma, simplesmente sendo.

Vocês nunca foram agredidos em função dos trajes que usavam?

Nunca, nunca.

Entrar militar no teatro e bater em todo mundo? Alguém da plateia meter uma porrada em vocês?

Ao contrário, o público começava a se vestir como a gente.

Ah, isso é legal, como assim? As pessoas começavam a usar coisas loucas...

As pessoas começavam a usar coisas brilhantes, as mulheres iam como umas araras pro teatro. Os homens começaram a se enfeitar, usar outro tipo de roupa. Não era aquela roupa caretinha anos sessenta. Misturou hippie com Dzi Croquete com... o Wagner fazia roupa de couro. Tinha brilho na roupa. (...) as pessoas começaram a entrar na nossa. E foram, entraram, tanto aqui quanto em Paris.

Você tem ou sabe se ainda existem roupas do grupo?

Daquela época não, tem um colar que todo mundo já usou. Eu já usei,

Bayard já usou, foi da Aline Renault e ela deu pra gente esse colar. Tá lá em casa, por acaso ficou comigo. Enorme.

Deixa eu voltar numa coisa que eu fiquei refletindo um pouco. Você acha que a postura de pessoas como vocês nos anos 70, abriu espaço pra comunidade gay de hoje poder fazer essas reivindicações?

Acho que sim, acho que sim.

Será que não é essa a diferença? O Jean Wyllys por exemplo não teria esse espaço se vocês não tivessem cavado esse espaço lá atrás?

Com certeza. Às vezes a gente se encontra, somos poucos, somos quatro agora. Aí eu vejo muito trans e tudo mais, aí eu tava com o Ciro e passou um monte de trans e falei assim: "Por sua causa, isso aí!".

Mas acho importante de reconhecer.

E que bom que abriu.

Porque hoje você pode falar abertamente, discutir esses temas que na década de 70 a gente estaria morto.

Na década de 70 talvez não, talvez na de 60, era o começo disso. 50 Deus me livre.

Hoje tem uma liberdade...

Uma aceitação...

Pra você viver quem você é... Acho importante destacar. Alguém do grupo usava trajes femininos no dia a dia.

Não... A gente andava muito enfeitado, né? Calças bordadas, tinha uns jeans bordados lindos, muita roupa colorida. Eu acho a gente era muito bonito.

Eram mesmo, mas não usavam trajes femininos no cotidiano.

Não. Às vezes, assim... O Lenny veio do México trouxe muita bata, batinha, aquelas bordadas, a gente usava essas batinhas, no verão, era de mulher. A gente usava, não pegava não.

Mas também vocês tinham um corpo muito masculino.

Eu acho que era muito sensual usar aquelas roupas. Tudo muito aberto, as camisas abertas. Era diferente, eram pessoas muito diferentes. E depois não havia muita coisa afeminada entre a gente, por mais que a gente brincasse com essas coisas, era tudo muito másculo.

O corpo de vocês era evidentemente masculino. Bem trabalhado para isso.

Hoje a gente talvez fosse muito magrelinho, mas na época era bastante forte.

Você acha que os Dzi Croquetes deixaram uma herança em termos de figurino? Eu vejo, reconheço a ligação de vocês nos Secos e Molhados, nas Frenéticas, apesar de ser um grupo de mulheres tem uma coisa muito próxima. E em quem mais daquele grupo você acha que teve essa

influência? E se tem alguém que tenha essa influência hoje?

Bastante gente, tinha Edy Star, tinha Maria Alcina, quem mais... o Fantástico, a abertura do programa, foi feito em cima da gente.

Acho que foi o Cyro Del Nero, acho que foi o Cyro Del Nero que fez aquilo. Ele foi meu professor, por isso que estou lembrando.

As Frenéticas era um fruto da gente. Os Secos e Molhados, o Ney era da mesma falange, fazia parte daquilo.

Da mesma falange é ótimo.

É né, da mesma tribo. A gente era tudo aquilo, mesma tribo. E ele foi pra São Paulo e até eu sou um dos responsáveis por isso, eu tava junto com ele e a Luli, tudo. E eu tava fazendo o filme do Roberto Carlos lá quando a gente conheceu os Secos e Molhados, com o Ricardo, o Gerson, e a gente levou, foi a Luli quem apresentou, a Luli era casada com o Luiz Fernando que era still do filme e o Ney chegou lá e desbundou eles dois. No livro do Gerson tem uns desenhos de um figurino que eu fiz pra ele.

Qual livro do Gerson?

Ai, meu Deus, como que chama o livro? Gerson Conrad, tem uns desenhos lá que ele colocou.

Como você vê a produção do figurino no teatro e nas artes hoje? E você acha que é possível comparar com aquela produção dos anos 70?

Não, não. A coisa é mais profissional nesse sentido.

Mas a sua cara não tá mostrando que hoje é melhor. Tô fazendo uma leitura assim, hoje é tudo mais profissional, mas você tá fazendo...

É porque é chato. É chato. As coisas que eu tenho feito... "Ah, agora tenho que fazer isso... tem que fazer o substituto, tem que fazer o não sei o que..." Eu sinceramente eu perdi muito o gosto com figurino. Eu fiz muito, muito, muito figurino... Eu acho que todo mundo sofre, não digo com ator, mas com as atrizes... Tem que levantar o peito, tem que apertar a cintura, tem que a bunda, tem que não sei o que. Eu acho que figurino não é isso, é mais forte que isso. Então uma atriz que fica nessa chateação, nessa bobagem.... Eu tô falando atriz porque acho que elas são piores, eu acho que perde muito, a grande estrela, a diva. Ela perde. Eu sei que ela existe e vai existir *forever*, mas assim, o figurino é um troço tão forte, sabe? Eu já vi figurino derrubar a peça.

Por exemplo?

Não posso falar, a pessoa que fez está viva.

O figurino tem que ser melhor que o espetáculo...

Pior. Derrubar uma peça. Que figurino é esse? Coisa horrorosa, estragou tudo. Eu acho que o figurino é uma coisa tão forte, uma figura cênica tão forte que o ator devia se render a ela.

Claudio, muito obrigado. Tomara que a gente se encontre em breve para continuar a conversa!

MISS BIÁ

Adriano Sod

Nota de abertura: este texto foi publicado originalmente por Adriano Sod em seu blog da internet, Tudo sobre eles, em <https://tseles.wordpress.com/2016/11/14/miss-bia-entrevista/?wref=tp>. Acesso em 21 de maio de 2018. Sua inclusão nesta obra se dá pela importância do trabalho de Miss Biá, precursora na noite gay de São Paulo.

No sofá da Biá

“As pessoas iam para ver o show, pela curiosidade de saber o que era e como era um homem vestido de mulher.”



Figura 1 – Eduardo Albarella ou simplesmente Miss Biá no palco da boate Nostro Mondo nos anos 90. Foto: reprodução da internet.

Ele diz que sempre foi gay desde criança, assume que sempre teve instinto homossexual. Ele confessa que tinha tesão pelo gerente do lugar, achava o sujeito uma graça e investia em tentativas para se aproximar dele. O primeiro rapaz que ele conheceu estava em um cinema do bairro do Tatuapé, na Zona Leste de São Paulo. Certa vez, em uma de suas idas ao cinema, a luz acabou. Ele permaneceu em sua

poltrona, as luzes voltaram a acender, ele olha para trás e percebe um homem que lhe chama à atenção. *“Credo, que homem feio!”* – Foi seu primeiro pensamento ao olhar para pessoa que estava no mesmo recinto. “Tem coisas que são interessantes, você olhar para trás, numa multidão e a pessoa te chamar à atenção por ser feio.” – ele comenta.

Quando as luzes acenderam e o filme continuou, o rapaz feio se levantou e sentou-se ao seu lado. Começou a puxar assunto, a iniciativa não deu em nada, não houve uma cantada direta. Passados alguns meses, houve um reencontro em outro cinema. O rapaz feio se encarrega novamente de tomar uma iniciativa e puxar assunto.

“Já não achei mais tão feio. E ele realmente não era feio. Tinha que existir uma maneira dele me chamar à atenção, se ele não me chamou à atenção porque ele era lindo, ele me chamou à atenção pela feiura que não existia.” – ele conta.

Depois de um tempo de conversa, o rapaz já não tão feio pergunta:

“Será que eu posso dar um beijo na sua boca?”. Meu entrevistado conta que nunca ninguém o havia beijado antes. E foi então o primeiro beijo. Eles continuaram saindo. Aos poucos, o jovem baixinho descobre que o rapaz, agora bonito, morava perto de sua casa e era irmão do gerente do cinema que ele achava uma graça. O recém descoberto vizinho, também, era casado. A história de amor de cinema durou cerca de seis a oito anos.

“Esse foi o primeiro. Mas depois teve um rosário.” Nós rimos.

Miss Biá ou Eduardo Albarella mora em um apartamento confortável no centro da cidade, precisamente na Avenida Dr. Vieira de Carvalho, República. Eu me admiro com a decoração do lugar, o espaço tem muitas peças de referência católica. A entrada tem um altar com imagens da Virgem Maria e de Jesus Cristo. Além de um quadro com uma fotografia dele vestido como ator transformista. Os outros ambientes estão preenchidos com artigos chineses, há até mesmo uma imagem de Buda. Além de uma janela, quase do teto ao chão que dá vista para à avenida, uma das mais frequentadas por gays da cidade. Do lado de fora, uma pequena bandeirinha do arco-íris hasteada, símbolo do movimento gay, fixada na parede da janela.

No último andar do prédio, ele possui mais dois quartos, para guardar eventuais peças de roupa que compõem seu figurino vasto. No piso térreo, na calçada, há os bares Caneca de Prata e Soda Pop Bar, dois lugares frequentados por homens gays mais velhos e “ursos”, uma definição para caras gordos e, eventualmente, peludos, entre outras categorias.



Figura 2 – Lançamento do Filme São Paulo em Hi-Fi, Miss Biá e Adriano Sod. Foto: Edu Lima.

Albarella é um homem pequeno em sua estatura, descendente de italianos, morou no bairro do Brás, precisamente na Rua Prudente de Moraes. Seu sotaque possui, como alguns dizem por aí, vestígios da herança italiana, com um “r” bastante vibrante, algo comum nos bairros da Mooca, e algumas regiões do Brás. Ele é católico, diz nunca ter tido problemas com a família a respeito de sua sexualidade, porque sempre impôs respeito, não fazia a sobrancelha e nem desrespeitava a sua casa. Albarella conta haver sido sempre um rapaz “normal”, sem trejeitos dentro do seu lar.

Sua relevância na cena gay paulistana se dá pelo seu trabalho como ator transformista, assim como ele mesmo se intitula, são 55 anos de carreira apresentando números artísticos de dança e música nos palcos das boates de São Paulo. A carreira do homem baixinho se inicia na década de 60, no teatro de revista. A sua personagem se chama Miss Biá, um nome originário de uma das músicas de Carmen Miranda.

Biá é uma lenda viva. Albarella começou a se apresentar em um cabaré chamado La Vie En Rose e deu vida a Miss Biá por volta de 1958, depois foi sucesso, nos anos 1970, nas boates Medieval e Corintho, e se consagrou na boate Nostromondo. Hoje, há 12 anos faz pequenas apresentações no palco da boate Danger, no centro da cidade.

Albarella – a Miss Biá – e eu estamos sentados em seu sofá, perto de outra janela que não possui uma vista tão abrangente da rua, mas permite que o ruído, dos carros e vozes dos frequentadores dos bares do piso térreo entre na sala. O pequeno homem usa camisa, meio entreaberta, chinelos e uma bermuda. Não usa maquiagem, de rosto limpo e sorridente ele me recebe. Seus poucos cabelos são brancos. Sua pele é repleta de sinais, talvez sinais da idade, pois ele tem 76 anos.

Eu já havia tratado de arranjar a entrevista, então na primeira vez Biá cancelou, pois se lembrou de que tinha combinado de assistir uma peça teatral, mas esqueceu que havia marcado um encontro comigo. Assim, insisti novamente e aqui estou sentado em seu sofá. Antes de começar a entrevista, nós esperamos que a reprise da novela da Rede Globo, Caminho das Índias, termine. Ele não poderia perder mais um capítulo. Quando a novela termina, nós iniciamos.

Quando você começou? Foi algo por acidente?

Foi por acidente mesmo. Eu, quando comecei, não conhecia nenhum gay. Eu não conhecia ninguém.

Seu início se deu com um convite de uma amiga que iria montar um espetáculo, no cabaré chamado La Vie En Rose, com show de artista transformista. Assim surgiu sua primeira oportunidade de trabalho.

Como era essa fase, essa vivência como transformista nos anos 70 em São Paulo?

Foi uma fase maravilhosa, porque existia uma curiosidade muito grande em torno do que estava acontecendo. Então, as pessoas se deslumbravam com qualquer coisa. Todo mundo queria saber como era, quem era, e não tinha essa banalidade que é hoje em dia. Pode sair uma gay toda montada que tem gente que nem olha. Naquela época, não. Era uma curiosidade muito grande porque não existia. Foi uma novidade.

E como era o ambiente das boates? Como era a chegada das pessoas que frequentavam?

As pessoas iam para ver o show, pela curiosidade de saber o que era e como era um homem vestido de mulher. É lógico. Existia uma repressão muito grande, por exemplo, da polícia contra a gente que andava de mulher pra lá e pra cá. Não existia isso de você sair montada de mulher pela rua e nada acontecer. Eles prendiam. Você não podia sair de casa montada, maquiada, com peruca na cabeça. A peruca tinha que levar na mão. – ele faz uma pausa e prende o olhar em mim – A peruca você só ia colocar na boate, porque se você tivesse montada inteira, eles poderiam te prender.

Quer dizer que a maquiagem e o vestido poderiam normalmente...

É, tudo bem. Nunca houve essa proibição. A gente saía montada, botava óculos. Mas tinha que carregar a peruca na mão, não podia pôr na cabeça senão prendiam mesmo. Se a polícia pegasse prendia (ele ri). Uma coisa até ignorante.

Você chegou a passar por alguma situação de ser chamado para depor?

Não. Eu sempre tive muita sorte.

Até mesmo na ditadura?

Até na época da ditadura. Eu, por exemplo, na época da ditadura, eu trabalhava. A censura proibiu homens de se vestirem de mulher. Então, eu trabalhava de homem. *(ele faz uma pausa com um sorriso nos lábios, talvez se divertindo com a memória que vinha a sua mente)* E era o mesmo sucesso.

Vestido de homem...

De “hominho.” *(ele ri)*. De “hominho” que não era homem. *(Eu não consigo conter a gargalhada. Rimos juntos. Ele continua o relato)* Era muito engraçado. Como eu sou uma pessoa pequena, de estatura pequena, na época era bonitinho. Um bonequinho. Eu usava uma camisa rosa, de golinha redonda, fazendo números, cantando com vedetes espetaculares.

Drag não tem, necessariamente, nada a ver com a roupa?

Não era drag. Era um ator transformista. Eu nunca fui drag. Não sou drag. *(Ele me corrige firmemente.)*

Você acha que existe uma diferenciação do termo artista transformista e drag? Não é só uma mudança de palavras, mas de conceito?

É uma postura delas. Eu me considero um ator transformista. Eu não faço essas palhaçadas, essas maquiagens, essas coisas loucas. Muitas espetaculares, muitas horrorosas. Hoje em dia, qualquer uma quer botar uma peruca e quer fazer a Madonna, a Beyoncé... tudo foi banalizado. A gente tinha até bons salários, bons cachês. Hoje em dia, elas destruíram tudo. Elas vão trabalhar de graça pra poder aparecer. Surgiu a vontade de se montar, então qualquer uma acha que pode fazer tudo. Elas não se aprimoraram. ‘Eu vou fazer balé, eu vou estudar música, eu vou cantar, eu vou fazer aulas.’”



**Figura 3– Miss Biá com Rogéria. Foto: arquivo pessoal de Miss Biá/ Kaká Di Polly/
acessado pela Revista Trip.**

Teatro de revista é a mesma coisa que estar numa boate como foi a *Corintho*? Qual é a diferença? – eu pergunto para esclarecer minha própria dúvida.

O teatro de revista era com as vedetes, todo um glamour, um luxo espetacular. Uma coisa deslumbrante. A gente pesquisava muito, via filmes e tal. Cada um criava o seu personagem, as suas características, as suas coisas. Era diferente de hoje em dia. Drag você vê uma, você já assistiu duzentas. Porque é tudo igual, elas são todas iguais. Não adianta. É batendo cabelo, a roupa não tem diferença, todas fazem o mesmo estilo. A gente não. Cada uma tinha um guarda-roupa diferenciado.

Como era trabalhar com a Elisa Mascaró? Você participou da *Medieval* e da *Corintho*.

A Elisa foi uma pessoa maravilhosa. Realmente foi uma pessoa que valorizou muito a gente. A Elisa deu muito valor ao transformista, porque a casa dela sempre foi maravilhosa. Nós fomos sempre bem tratadas. Diferente do que é hoje em dia. Não é verdade? Na época da Elisa, a gente tinha registro na carteira profissional, tinha férias, décimo terceiro, em certos momentos até jantar antes do show. Hoje em dia, não tem mais nada disso. Quem é que tem toda essa pompa? Não existe mais. Conquistaram muita coisa? – ele emite uma pergunta retórica – Não conquistaram nada. Pelo contrário, elas regrediram. Elas banalizaram tanto que desclassificou.

Você aprendeu alguma coisa com as drags atuais?

Eu tenho isso como princípio, a gente aprende até com quem não sabe. Até uma maneira de pegar um pincel, você fala; “nossa é tão interessante como ela pega o pincel.” – Agora, por exemplo, dizer que eu me espelho nelas, não me espelho. Essa avalanche toda de drag que veio, por exemplo, tirou o trabalho de muita gente que poderia estar trabalhando e fazendo um trabalho melhor. Inclusive para elas crescerem. Hoje, eu vejo gente que vai pra boate pra trabalhar e ganhar 50 reais (*ele faz uma pausa para enfatizar a sensação de ultraje*). Só pelo simples motivo de estar no palco. Essas bichinhas veem todas essas artistas americanas de grande estilo, Lady Gaga... Mas ela não criou uma coisa para ela. É uma cópia. Pode até aparecer, mas é uma coisa que não tem sequência, não marca. Entendeu?

Eu digo com muito orgulho, eu com a idade que eu tenho, onde for eu tenho as bichinhas, as velhas, da década de 60, 70, 80, 90, de 2000, que quando eu chego: “Oi, Biá!”. Sabem quem sou eu. Eu tenho um nome forte, elas não conseguem isso, porque elas são descartáveis. É até chocante falar. A palavra drag é marcada, mas não foram elas que construíram isso. É a televisão, a internet, o meio. Elas não deixaram um legado, as antigas sim, fizeram alguma coisa. Pena que elas acharam que tinham que se modernizar mais. E se perderam. Se elas tivessem buscado cultura em cima disso, aí sim seria maravilhoso. Fazer *ballet*, fazer canto, sabe? Criar alguma coisa para mostrar uma

qualidade. Eu acho que seria espetacular, mas elas não fizeram isso. Uma ou outra é que tem alguma chance qualquer.

**Houve alguma música, alguma atriz, algum filme que te marcou?
Aproveitando essa pergunta, como era a sua relação com as músicas
que você dublava?**

No início, não existia dublagem (*ele me corrige novamente*).

Não existia?

Não. Você cantava ou não fazia show. Você tinha que cantar para se apresentar. Era uma coisa mais simples. Menos elaborada. Você cantava e tinha uma veia artística forte, então você se aprimorava. Hoje em dia não, veem vídeos, assistem clipes, então elas imitam tudo isso. Na nossa época não tinha. Eu pesquisava, via filmes, coisas que a gente criava alguma coisa em cima daquilo que a gente viu.

**E quais as músicas que você gostava mais de cantar, que você tinha uma
ligação mais emocional?**

Era show montado. Era um contexto. A gente tinha que se encaixar no contexto do espetáculo que era montado. Era um espetáculo teatral. A gente procurava se encaixar dentro daquilo que estava sendo proposto. Tinha um conjunto que acompanhava, com músicas compostas pra gente. – os jingles anunciavam cada personagem – Era diferente do que se possa imaginar. Tinha um maestro que trabalhava na boate, era uma coisa mais simples. Não tinha esse aparato de hoje em dia. Então, ele

criava uma música e dava pra gente, a gente ensaiava. Tinha toda uma história. O show tinha uma história. (*Ele faz referência aos espetáculos comuns em casas como Medieval e Corinto, onde os shows tinham um contexto e uma narrativa*).

A *Nostro Mondo* foi uma boate que marcou muito a sua carreira...

Eu tive muita chance.

Você teve um *talk show*, a oportunidade de estar com muitos artistas brasileiros. Quais são as suas principais lembranças e momentos que você guarda como muito importantes dessa fase da *Nostro Mondo*?

A Nostro Mondo realmente me deu... Eu não posso dizer que a Elisa nunca me valorizou. Para a Elisa, na casa dela eu sempre fui muito valorizado por ela. Eu sempre tive muita chance de dizer, eu quero fazer isso, eu fazia e ela me dava toda assistência. A Nostro Mondo, por exemplo, me deu a chance de eu fazer trabalhos maravilhosos. Eu fazia apresentação, tinham as matinês da Nostro Mondo que foi onde começou muita coisa, então eu fazia a apresentação dos artistas, das gays que se apresentavam. Depois, surgiram os shows de boys, vieram os GO GO boys, não era nem show, – ele ri – era sacanagem. Um dos donos da Nostromondo falou: “Biá, vamos fazer um show baseado na Hebe? Uma bicha fazia lá no interior, ‘Hebe com H’. O que é que você acha? Você faria o ‘Hebe’?” – ela responde: “Ah, eu faria, total. Só que eu quero que seja, dessa forma, galgado no programa da Hebe. ”

Era realmente uma paródia do programa Hebe, no palco da Nostro Mondo. A linha era a mesma do programa da icônica apresentadora brasileira Hebe Camargo. Muitas entrevistas divertidas com diversos artistas, sentados em seu sofá, cantores e atores de telenovelas brasileiras. “Essa foi uma época única, que ninguém vai ter mais.”



Figura 4 – Biá em apresentação na Nostro Mondo durante a época de ouro das noites paulistanas. Foto: arquivo pessoal de Miss Biá/ Kaká Di Polly/ acessado pela Revista

Trip

A boate Nostro Mondo surge em 1971, foi um dos primeiros lugares assumidamente gay da cidade. Mesmo em tempos de ditadura, o lugar permanecia ajudando a solidificar a noite gay em São Paulo. Era farrá e ao mesmo tempo militância na noite paulistana tentando sobreviver ao regime de repressão. A Nostro foi pioneira em shows de artistas transformistas, uma atividade considerada um atentado ao pudor, nos “tempos de chumbo”. Várias drags importantes do cenário paulistano foram reveladas na Nostro Mondo, algumas como Kaká Di Polly, Márcia Pantera e a própria Miss Biá que consagrou sua carreira na Nostro. A boate foi apelidada de “Castelinho da Consolação”, devido a sua

localização ter sido na Rua da Consolação, sua arquitetura parecia com um castelo. Até mesmo a proprietária do lugar era um personagem desse cenário. A Condessa Mônica que na vida diurna, era o advogado Clóvis Vieira e na noite, a Condessa. Miss Biá continua:

Todas nós tínhamos um emprego durante o dia, à noite a gente fazia *show*. A gente tinha como investir num guarda-roupa. Dependendo do lugar que você trabalhava existia muito segredo. Quem trabalhava em salão de beleza não tinha problema. Quem era funcionário público tinha uma restrição.

Ao longo das décadas, a Nostro Mondo muda de gerência e se encaminha para a decadência, os shows de transformistas ficam de lado, o repertório musical não é mais eclético, somente som eletrônico. No palco havia até mesmo sexo explícito tanto gay como heterossexual. Em 2014, a Nostro Mondo fecha às portas vista como uma boate decadente.

Quem era o público que frequentava? Como eles se vestiam?

Era uma turma jovem. O jeans sempre funcionou, né? Era uma turma de estilo mais clássico. As pessoas eram mais bem vestidas, elas não andavam de chininho ou de bermuda. No Medieval tinha muita gente que se não tivesse uma roupa nova todo fim de semana não ia pra boate.



Figura 5 – Ainda há lugar na noite para uma diva que ultrapassou décadas. Mis Biá em atividade no palco da boate Danger, no centro de São Paulo. Reprodução da internet.

Do que você sente falta da juventude?

Eu me acho uma pessoa jovem (*ele responde timidamente*).

A juventude não ficou para trás?

Não ficou, porque a experiência é muito grande. É como eu digo, eu posso ficar em casa amanhã doente, em cima de uma cama e só de recordações eu vou até o fim da vida. Porque eu tive muita sorte (*ele sorri*). Se você tiver muito talento e não tiver sorte, tem que contrabalançar. Eu, no início, era linda, eu fui muito bonito. Eu era linda e simpática. Eu chegava e não precisava fazer nada. Teve época em que eu entrava no palco, era uma gritaria tão grande na boate, que quem passava na rua queria entrar para saber o que estava acontecendo. E não era nada, era eu fazendo número de “menininho”. Às vezes, parece até uma coisa banal, mas eu estou até hoje. O meu forte é cômica

bonita, então eu sempre fui superelegante, com roupas espetaculares, um pouco engraçada e chic (*ele ri*).

As imagens com referências católicas, na entrada do apartamento, não eram apenas artigos de decoração. Miss Biá afirma que reza e vai à igreja com frequência, pois é católico apostólico romano.

São Paulo é uma cidade onde tudo é possível?

São Paulo tem muita oportunidade. Você só não vai ter oportunidade e arrumar um prato de comida se você não quiser. Você tem que ser danado. Em São Paulo, você só não vai ser alguma coisa se você não quiser.

Miss Biá e eu nos despedimos. Antes de sair, eu peço para ver novamente o apartamento. Na saída, a janelinha com grades do elevador separa o meu rosto do sorriso de Biá. O que me fez pensar na relação entre os artistas transformistas dos tempos da Nostro, Medieval e Corintho e as drags atuais. Uma ruptura entre passado e presente, talvez necessária para a afirmação de novas identidades. O que não significa ignorar a história, mas aprender com ela e ser melhor do que antes.

Entrevista concedida em 20 de Novembro de 2015.

ENTREVISTA COM PETER MCNEIL

Fausto Viana

Peter McNeil, no momento, é professor da University of Technology Sidney, na Austrália, e na Universidade de Aalto, na Finlândia. Em ambas supervisiona projetos de mestrado e doutorado. McNeil é pesquisador de arte, moda e história do design. Especialista em trajes masculinos do século XVIII, dá palestras ao redor do mundo sobre o tema.

McNeil é colaborador constante das seguintes instituições: National Gallery, National Portrait Gallery, National Museum e Art Gallery of New South Wales, todos na Austrália; além de museus nos Estados Unidos, Reino Unido e Suécia.

Tem diversos livros publicados, como *Fashion Journalism: History, Theory, and Practice* (Londres: Bloomsbury, 2017); *Luxury: A Rich History* (Oxford: Oxford University Press, 2016); *Fashion Writing and Criticism: History, Theory, Practice* (Londres: Bloomsbury Academic, 2014) e *Scarpe: Dal Sandalo Antico alla Calzatura d'Alta Moda* (Veneza: Angelo Colla Editore, 2007). O último, publicado em 2018, é *Pretty Gentleman: Macaroni Men and the Eighteenth-Century Fashion World* (New Haven: Yale University Press, 2018).

Nos conhecemos em 2015, na Universidade de Aalto, em Helsinque, durante o evento *Critical Costume*. Em março de 2018 nos encontramos

novamente no rigoroso frio finlandês e pudemos visitar alguns museus em Helsinque juntos, conversando sobre vários assuntos ligados ao tema da entrevista: moda, design, artes...

Peter McNeil é um homem que pensa bastante ao responder, buscando palavras corretas, tentando expressar corretamente aquilo que deseja transmitir. A entrevista foi gravada, transcrita e enviada para ele, que fez pequenas revisões e assim chega ao leitor dessa obra.



Figura 1 – Uma foto congelante na Universidade de Aalto, na Finlândia. Peter McNeil (esq.), Fausto Viana e Sofia Pantouvaki. Fonte: Facebook de S. Pantouvaki.

Peter, você trabalha com Design, Moda e Artes. Como a comunidade LGBTI tem contribuído para estas áreas?

A comunidade queer têm contribuído com o design há séculos. No século XVIII é possível ver isso claramente, como Horace Walpole²³ e o

²³ Foi político da aristocracia do século XVIII e romancista, criando um gênero literário, o romance gótico. Nasceu em Londres em 1717 e morreu na mesma cidade em 1797.

seu Strawberry Hill Gothic, passando pelas artes e pela literatura, até uma concepção total arquitetônica – como em Strawberry Hill, sua fascinação com a chinoiserie e até mesmo com o design dos jardins. Eu não usaria a palavra gay para descrever alguém como Horace Walpole, de dois séculos atrás, porque eles mesmos não usavam este tipo de linguagem.

Que linguagem você usaria?

Eu os chamo de homens que amam homens. Ou mulheres que amam mulheres. Que é um conceito da teoria feminista dos anos de 1980, eu creio. Eu adoro o conceito de homens que amam homens e mulheres que amam mulheres porque significa que não temos que provar nenhuma disposição sexual ou genital, que é sempre muito difícil de provar no passado. E sem sentido, de qualquer modo. As pessoas sempre dizem coisas como: “Oh, você acha que tal figura do passado é gay ou queer? Como você sabe que tipo de sexo ela tinha”? A questão é irrelevante.

A questão é irrelevante?

Sim, porque com frequência é possível ver o que as pessoas chamam de o traço queer, que eu acho que é uma forma agradável de se pensar naquela identidade queer. O meu próprio trabalho, meu primeiro trabalho, era sobre mulheres queer no design de interiores e também sobre homens gays no design de interiores, design de móveis e design

A casa que mandou construir, citada por Peter McNeil, é um revival do estilo gótico e lançou novas tendências quando foi erguida.

industrial nos anos de 1830²⁴. Eu descobri que as primeiras mulheres da Austrália que eram decoradoras eram provavelmente, e muitas delas eram, atraídas pelo mesmo sexo. Isso se dá provavelmente porque este era o espaço da casa, um dos poucos nos quais as mulheres poderiam trabalhar e serem respeitáveis e consideradas. Era um lugar seguro para elas mesmas. O problema com o período entre guerras é que a homossexualidade foi criminalizada. E as mulheres eram invisíveis. É muito difícil encontrar algo sobre estas figuras, apesar de eu ter entrevistado homens que já estavam nos seus 70 ou 80 anos e conheceram estas pessoas quando eram jovens. Então, basicamente neste período, nos anos de 1930 e 1940, estamos lidando com um tipo de arqueologia do passado. Estamos lidando com traços e fragmentos. Eu realmente acredito em ler entrelinhas, procurando pelas lacunas.

O que significa isso?

Nós não temos que ler um texto sempre do modo convencional, mas podemos ler nas estrelinhas, ou olhar para ele e dizer: “Isso parece queer para mim”. Pode ser, então eu investigo. Um bom exemplo é aquele afresco que vimos no museu há dois dias, feito por Tove Jansson²⁵, e que nós dissemos que havia algo de interessante acontecendo nele.

²⁴ A referência do trabalho é: *Designing Women: Gender, Sexuality and the Interior Decorator* circa 1890–1940, dissertação de mestrado defendida na Australian National University e publicada no *journal* britânico *Art History* em 1994.

²⁵ Tove Jansson (1914–2001) foi uma artista plástica, escritora, ilustradora e pintora da Finlândia.



Figura 2– *Festa na cidade*, de Tove Jansson, 1947. Acervo da Galeria Nacional da Finlândia.

Você se refere às moças no afresco?

Sim, não era só um afresco em um restaurante burguês, havia alguma coisa mais interessante nele. Havia um tipo de androginia e uma certa ambiguidade nas figuras e, como nos contaram depois, uma daquelas figuras andróginas era a namorada da artista.

Vimos isso na exposição Queer Art Show na Tate (Gallery de Londres) recentemente. Claro, nos anos de 1920 e 1930, o safismo²⁶, o lesbianismo, era um tema aberto, foi discutido abertamente. Ao mesmo tempo, era escandaloso e só algumas mulheres eram bem conhecidas por se vestirem como homens, para trabalharem como artistas e designers (Hanah Gluckstein que se auto chamava de “Gluck Sem Gênero”). Além disso, este período entre guerras...

²⁶ Safismo é a homossexualidade feminina. Vem de Safo, poetisa grega que tinha como tema o amor entre as mulheres.

vasto, acho que foi pouco abordado. Eu tenho um aluno de pós-graduação (Thomas Stoddard, da UTS Austrália). que vai começar uma tese sobre traços e design queer. Tem um livro muito bom do Aaron Betsky chamado Queer Space, que eu gosto muito. Eu conversei com muitos homens gays mais velhos e a crise e a epidemia da AIDS dizimaram uma geração inteira de designers gays e tivemos esta incrível perda cultural. Mas também um pouco de amnésia...

Você não está falando especificamente da Austrália.

Não, estou falando do mundo. Temos uma lacuna de gerações, temos uma quantidade grande de conhecimento que não foi transferido. Temos vestígios. As pessoas no futuro vão ter que juntar tudo de novo. Tivemos uma perda de homens que trabalhavam em design de interiores, em ballet, em gastronomia, em arquitetura, em design... Pessoas tão diferentes como Frank Israel, o arquiteto americano, que projetou muitos espaços queer para os solteirões viverem. Solteirão era uma forma de eufemismo para homens que não eram casados e sabemos o que isso significa... Assim, a contribuição gay para as artes visuais é enorme, vasta. Mal documentada nas artes plásticas e nas artes aplicadas.... Tudo é uma intersecção. Aqui vai um bom exemplo do único australiano a ganhar um prêmio Nobel de literatura, Patrick White, que era mais ou menos um homossexual aberto, viveu em Londres nos anos 1930, conheceu Francis Bacon, talvez tenha sido seu amante.

Francis Bacon, antes de ser artista, era designer de móveis. Patrick White escreveu suas famosas novelas numa mesa feita por Bacon. Então naquele artefato, naquela mesa, você tem uma espécie de espaço queer, que agora sobrevive em uma biblioteca do estado em Sidney. É interessante, Patrick odiava o movimento gay, odiava a palavra gay, odiava a categorização, não suportava isso, certamente não se auto odiava, mas simplesmente não entendia políticas de liberação.

Porque você acha que ele odiava estes temas?

Eu acho que muitas destas figuras do passado não queriam ver sua produção cultural, suas habilidades literárias, suas habilidades artísticas identificadas apenas com a sua sexualidade, que era o que poderia acontecer com a imprensa, com os críticos, etc. Eles não queriam ser definidos por sua sexualidade. Apesar dos seus trabalhos criativos serem repletos de saudade, e eles sempre eram lúdicos, se fosse literatura ou pintura, sempre há muita saudade e melancolia em seus trabalhos, mas eles queriam ser respeitados como artistas nos termos das suas próprias gerações, nos termos do seu próprio trabalho. E também haviam as diferenças entre gerações. Penso que eles achavam estes jovens que protestavam vulgares, sujos, muito classe trabalhadora. Uma das grandes questões das figuras gay do passado é que muitos eram pessoas ricas que sempre podiam afirmar diferentes sexualidades. Porque eram protegidos por privilégios de classe. Claro que isso foi bem documentado no movimento das mulheres e do lesbianismo.

Quando eu viajei para os Estados Unidos, eu estive em Connecticut trabalhando sobre os *macaroni men* ²⁷(figuras do século XVIII, alguns dos quais eram definitivamente queer) e eu dirigi por horas para ver a casa da Edith Wharton, The Mount, em Lennox, Massachusetts. Wharton era, claro, uma romancista muito rica e bem-sucedida. Ela era casada, mas também era provavelmente sáfica. Fui conhecer e ver seu escritório e ela fez uma casa que evocava o design tradicional. É importante perceber que as pessoas queer muitas vezes optam por linguagens tradicionais, não só uma linguagem contemporânea de design. Ela trabalhou com referências italianas para o vestíbulo de entrada, que também era bastante Elsie de Wolfe, outra designer sáfica, e as salas de recepção era à maneira francesa. Ela criou um cômodo muito “ela mesma”, em que trabalhava.

O que eu gostei de estar lá é que a casa estava cheia de lésbicas poderosas de Nova York, que dirigiram até lá com suas BMWs, e lá era um espaço queer tanto por dentro como por fora. Procurei alguma pista da sexualidade de Wharton em uma livraria e comprei quatro livros sobre ela. Mas os livros não traziam nenhum indicativo do fato de estarmos em um espaço queer. É assim com frequência. Não havia nada lá. Mas havia em outros lugares. Os historiadores da moda e do design têm que juntar as coisas.

²⁷ O nome foi dado no século XVIII aos homens jovens que abusavam da moda e das afetações.



Figura 3- A casa de vidro, um projeto de Philip Johnson. Fonte: <<https://www.behance.net/gallery/10184449/Philip-Johnsons-Glass-House-Golden-Section-Analysis>>. Acesso em 28 Mai. 2018.

Também fiz uma viagem à casa de Philip Johnson, a famosa Casa de Vidro (Figura3), em Nova Canaã, Connecticut e, bem, as coisas eram bem melhores lá. Uma senhora mais velha, muito chique, conduzia a visita e ela tinha a certeza de que Johnson era um homem queer. Foi muito animador, dez anos atrás. Achei que foi ótimo. Ele tinha morado lá com David Whitney e a Casa de Vidro era um assunto fabuloso de se pensar. O que significava para estes homens gays fazer estes recintos privados de maneira que pudessem entreter outros homens gays em uma casa de vidro onde tecnicamente todo mundo poderia ver, mas ninguém via de fato, porque os recintos estavam localizados em uma vasta propriedade em que ele usava um walkie talkie para falar com os jardineiros e eles mudavam as árvores de lugar ou aparavam as árvores. Ele tinha uma galeria de arte, ele não dormia sempre lá. Era um espaço

de entretenimento. Esse é um bom exemplo de privilégio de classes no trabalho.

Como a Academia reage aos estudos gay hoje em dia? Você acha que já temos estudos suficientes ou apenas começamos?

Não, não temos o suficiente. Uma grande questão com este tema, e eu descobri isso quando trabalhei em uma exposição que era sobre masculinidade mas tinha bastante arte gay, é que muitas pessoas diziam: “Ah, este tema é tão antigo, um tema dos anos 70 e 80, tudo isso já foi concluído, porque você está interessado nisso?” Isso foi dito na exposição que fizemos no ano passado, na Bathurst Regional Art Gallery, na Austrália. O curador era o Richard Perram, que acaba de se aposentar. Ele montou a exposição de maneira a refletir sobre uma vida nas artes como um homem abertamente gay. A exposição teve grande acolhida da crítica, mas nos bastidores nem sempre foi tão fácil.

Qual era o nome da exposição?

Chamava *The Unflinching Gaze*, que as pessoas acharam que era uma exposição gay, mas não era. Era sobre o corpo masculino, mas também havia arte homoerótica muito interessante na exposição. Na verdade, muitas pessoas que trabalharam com a exposição acharam algumas questões bastante complicadas nela. Eu estou seguindo uma discussão no Facebook com o Rictor Norton, ele é um historiador do passado gay, muito interessante e ele não gosta dos teóricos queer, das questões de gênero queer porque ele diz que isso retira da arte a possibilidade de

colocar a arte gay no seu passado mais profundo, por exemplo. Eu acho as palavras gay e queer muito complicadas e já estive em muitos seminários e encontros onde temos estes homens que estudam o passado queer gritando uns com os outros, sobre qual deveria ser o tema, qual é a grande teoria da sexualidade e se ela persiste ao longo dos tempos. A discussão se desenrola ao redor do conceito de Michel Foucault de que o ser homossexual foi inventado pela linguagem médica e social nos anos de 1860 e 1870 e David Halperin, um pensador queer clássico e brilhante, frequentemente é evocado nesta discussão.

Você acha que é isso que a sociedade mostra? A sociedade diz que é ok ser gay e ao mesmo tempo não é. Você acha que a Academia está de alguma forma mostrando o mesmo ponto de vista da sociedade em geral?

Bom, os estudos sobre gays e lésbicas deram muito certo em certas partes do mundo como nos Estados Unidos, mas na verdade eu não acho que eles floresceram em outros lugares porque são frequentemente vistos como um assunto tangencial, algo que segue pelas beiradas, algo que se coloca no calendário de um curso por uma semana para fazer o curso parecer mais interessante ou atrativo. Eu acho que tem muito blábláblá na academia sobre esse assunto. Nos anos de 1980, disseram que nós tínhamos que mudar o currículo e as áreas de pesquisa nas artes. Mas não mudou o suficiente. Às vezes eu acho que retrocedeu. Uma coisa positiva é que a nova geração, que está

agora com vinte e poucos anos, realmente não sabem ou se importam com estas brigas sobre identidade gay ou queer, eles só querem continuar estudando sobre queer. Eu também falo muito sobre os homens, você sabe que isso é um grande problema. Eu não acho que as pessoas tenham estudado homens ou mulheres o suficiente, homens e mulheres queer. Os homens fizeram o trabalho sobre os homens e as mulheres fizeram sobre as mulheres, mas há boas exceções como a exposição The Tate Britain Queer Art que estudou tanto homens como mulheres e os colocou na parede. Embora houvesse um Comitê muito grande, eles se juntaram para elaborar o que colocar naquele show. Eu conheci a curadora que fez a exposição no ano passado, ela veio para a Austrália para o nosso Simpósio na UTS. Ela se chama Clare Barlow e teve muitos problemas para montar a exposição porque disseram para ela que o tema era antigo que já tinha sido feito e encerrado.

Essa foi a primeira exposição já feita em uma instituição britânica sobre o passado Queer e as artes visuais. Era uma exposição fabulosa. Começou no século XIX e tinha de tudo, desde a porta da cela do Oscar Wilde à arte incrível dos pré-rafaelitas, passando pelos botões dos casacos dos guardas com quem as pessoas tinham sexo casual nos anos de 1930. Era fantástica porque perpassava as artes plásticas e as efemeridades. Mas nem se falava em design, o que é interessante. Até onde eu sei, ninguém fez uma exposição grande sobre design queer. Na verdade, isso é uma grande falha.

Você pode pensar nisso num futuro próximo.

Sim, mas seria muito difícil conseguir uma instituição para fazer uma exposição Queer na Austrália no momento. Falei com alguns dos meus colegas sobre o porquê disso. As grandes exposições têm de ser patrocinadas, muitas vezes por bancos ou empresas. Em muitos países do mundo, isso não seria um problema. Mas agora temos o paradoxo do casamento gay. Algumas pessoas me disseram, de verdade, recentemente: "Por que se preocupar com um tema tão gay?"

Há casamento gay em todo o mundo agora e isso não é mais um problema. Bom, isto não está bem.

A moda é uma arte?

No passado a moda não poderia ser uma arte porque nascia de um ethos diferente. Era parte de "manufaturas", vinha de muitas habilidades diferentes e tinha um status hierárquico diferente, como uma pessoa daquele passado diria. Eles não diriam que a moda era arte, apesar de muitos artistas terem participado do fazer da moda.

Então temos artistas renascentistas projetando têxteis, por exemplo. Eles estão sempre interligados, na verdade. É muito interessante porque muitos artistas do século XVIII tiveram conexões com a indústria da moda. A indústria da seda. A indústria dos laços, os chamados *Marchand merciers*. "Moda como arte" ficou um tema um pouco constipado, hoje em dia. Eu acho que é mais interessante pensar sobre não se a moda é uma arte – porque temos uma visão ampliada do que é

arte hoje – mas onde você coloca moda nas instituições de arte. Muitas galerias de arte têm feito exposições sobre a moda, pelo menos desde a década de 70. Elas são muitas vezes controversas. E muitas galerias estão muito ansiosas para ter moda em seus espaços. A moda fica mais nos museus de história social. Moda precisa de muita gestão ou a exposição parece uma mostra de coisas antigas em lojas de segunda mão. Também é muito caro. Então, a moda é uma arte?

Difícil de responder, certo?

Para mim é o mesmo que dizer: "cerâmica é arte"? Às vezes pode ser, mas depende de como a prática está situada. Agora temos uma situação em que a moda responde à arte e arte responde à moda... E a moda precisa de arte e vice-versa. E há comércio envolvido em ambos os casos.

A criação de trajés de cena pode ser considerada uma arte? Ou é um ofício?

Bem, provavelmente. Faz parte das artes visuais.

Portanto, é uma arte?

É parte das artes visuais, sim. Não deriva sempre das mesmas circunstâncias ou razões em que os artistas desenvolvem seu trabalho. Contudo, muitos artistas proeminentes têm feito tanto traje de cena como moda, e trabalhando com o conceito do design. Foi uma tentativa deliberada de lutar contra a hierarquia e os limites, do construtivismo ao

Futurismo, ao *Bloomsbury* – tratava-se de integração entre arte e a vida e os trajes de cena são muito parte integrante disso.

O que é glamour? Como o glamour difere para homens, mulheres, gays e transexuais?

Glamour é provavelmente sobre fascínio, ser sedutor, ser fascinante. Dietrich era glamorosa porque ela estava sempre vestida para a fotografia e a câmera. Ser gay foi muito glamoroso nos anos de 1980, está voltando a ser glamoroso de novo. Os corpos gays masculinos ficaram na moda e começaram a se tornar kitsch. Há um ótimo artigo escrito pelo curador Richard Martin (já falecido), dos anos de 1980, que é sobre como a comunidade heterossexual adota padrões de beleza e mesmo o modo de vestir dos homens gays. Sapatos. Como se chamavam aqueles sapatos: Os sapatos americanos com a lingueta para fora, os cordões desamarrados? Ah, sim, eram os Timberlands, que estão de volta à moda, o que é muito engraçado. Coisas de estilo simples, como esta. O estilo gay é sempre adotado pela comunidade hétero. Normalizados. Mas a influência da cultura gay se expandiu muito.

O glamour da comunidade gay?

Sim.

Quem é um homem glamoroso para você?

(*pensando*) Eu acho que o George Clooney é glamoroso, mas eu também acho que ele é um pouco clichê, porque ele traz um pouco da velha

Hollywood. Mas a maioria dos jovens não está interessada em parecer glamourosa, eles querem parecer ser da contracultura. É outra coisa. Acho que Hamish Bowles, o editor colaborador da Vogue America, é glamoroso.

E uma mulher glamorosa?

Julianne Moore. A Susan Sarandon é glamorosa.

Você consegue lembrar de um transexual glamoroso?

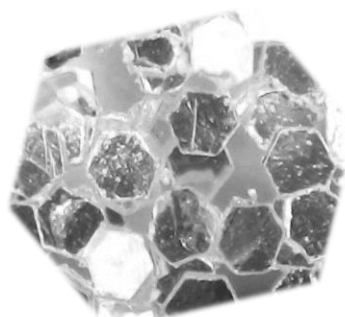
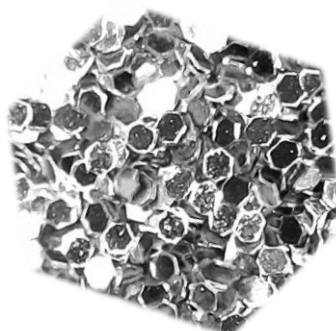
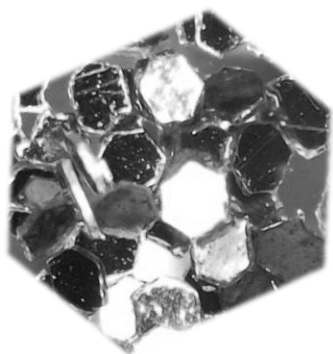
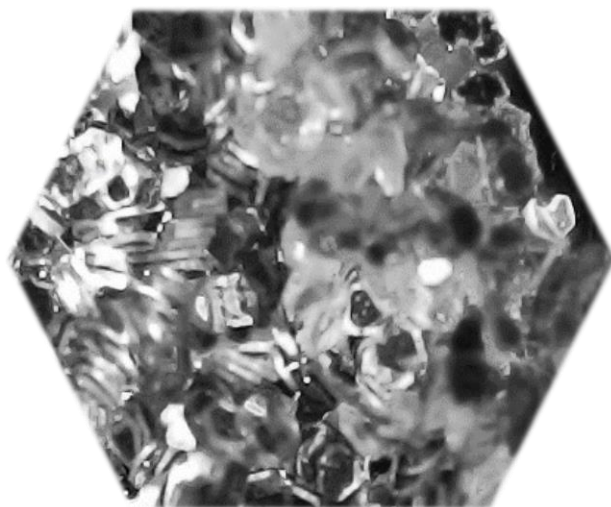
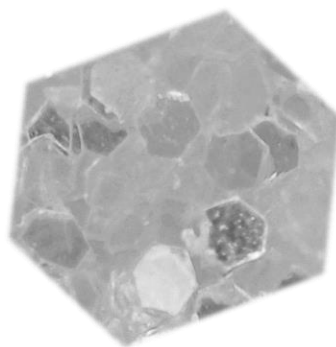
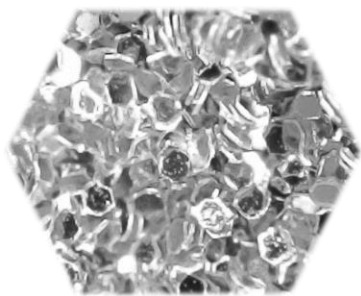
Estou pensando em um modelo australiano, mas para mim ele não é glamoroso... Andreja Pejic – ela é muito bonita, mas sua aparência é um pouco óbvia –glamour muitas vezes tem um toque diferente... Eu não tenho de cabeça um exemplo, mas tenho certeza que ele existe.

Você tem trabalhado com muitos países: Austrália, Finlândia, Inglaterra... Qual deles, na sua opinião, é mais inclusivo para a comunidade LGBTI?

Que pergunta incrível... Acho que os britânicos são as pessoas mais inclusivas. E eles são assim há bastante tempo. Eu acho que é porque eles sancionam a excentricidade... A França também tem sido um lugar inclusivo há centenas de anos. Você nunca se sente ameaçado lá.

Peter, muito obrigado pela sua atenção.

NOTA: A entrevista com Peter McNeil aconteceu durante o projeto de pesquisa Metodologias do traje de cena, com financiamento de viagem da Academia da Finlândia para ambos.



Artigos

VESTIDAS PARA LACRAR: OS TRAJES DO PROGRAMA AMOR E SEXO

Maria Celina Gil

Tainá Macêdo Vasconcelos

Resumo

O artigo busca investigar a importância do programa Amor e Sexo, veiculado entre 2013 e 2017 na TV Globo, para a representatividade LGBTI na televisão. A TV aberta é possivelmente o principal veículo de informação e comunicação no Brasil. O programa, apresentado por Fernanda Lima, foi gradativamente se aproximando das questões LGBTI, buscando dar espaço na frente e por trás das câmeras. Além de alguns momentos pontuais ao longo das temporadas, nos dedicamos aqui ao episódio inteiramente dedicado ao assunto, Bishow, veiculado em 2017. Nos interessam aqui, particularmente, as escolhas dos trajes e seus significados.

Palavras-chave: televisão, amor e sexo, representatividade, traje de cena

Abstract

This paper aims to investigate the importance of the TV show Amor e Sexo, broadcast from 2013 to 2017 on Globo TV, in the LGBTI representativeness in television. Open TV is possibly the main vehicle of information and communication in Brazil. The program, hosted by Fernanda Lima, was gradually approaching LGBTI issues, seeking to create spaces in front and behind the cameras for them. In addition to a

few punctual moments throughout the seasons, we dedicate ourselves in here to the episode devoted entirely to the subject, Bishow, shown in 2017. We are particularly interested in the choices of costumes and their meanings.

Keywords: television, amor e sexo, representativeness, costumes.

Introdução

Quem tem coragem de dizer que gosta de televisão? De todos os meios de comunicação e produção cultural, a televisão é possivelmente a que menos tem o amor declarado para si. Segundo Machado (2000):

De fato, não soa muito inteligente dizer-se apaixonado pela televisão. Se a confissão de amor pela literatura ou por quaisquer outras formas sofisticadas de arte soa como demonstração (às vezes também uma impostação) de educação, refinamento e elevação de espírito, a paixão pela televisão é, em geral, interpretada como sintoma da ignorância, quando não do desequilíbrio mental. (MACHADO, p. 09, 2000)

Para além dos desdobramentos elaborados por Machado, o inegável é: as pessoas assistem televisão; e sua produção deve ser passível de análise, tanto nos seus aspectos sociológicos – como se costuma ver – quanto qualitativos. É preciso que o conteúdo veiculado na TV seja analisado como obra audiovisual e com tudo o que isso acarreta.

Hoje no Brasil, a TV aberta ainda é o principal meio de acesso à informação. Segundo o IBGE²⁸, em 2016 apenas 33,7% dos domicílios contavam com TV à cabo. Isso significa que a maioria dos brasileiros entra em contato majoritariamente com a programação da TV aberta. Independente de outras variáveis, como o acesso à internet ou à mídia impressa, a camada da população que consome o conteúdo veiculado nas TVs abertas é bastante expressiva.

Diante desses dados, é impossível não pensar na maneira como as pessoas reagem ao que assistem todos os dias. Particularmente, estamos refletindo sobre como pessoas LGBTI são representadas na TV brasileira. No principal segmento de entretenimento de ficção, as novelas, as personagens LGBTI ainda são poucas e, principalmente, mal representadas. Por muito tempo, LGBTIs apareceram nas novelas como alívio cômico, fazendo personagens estereotipadas cuja função principal era provocar o riso, muitas vezes a partir de humilhações ou sequências com fortes traços de homofobia.

Na publicidade veiculada na TV e internet, o quadro também não é ideal. Segundo pesquisa da TODXS²⁹, startup que busca analisar e promover a inclusão LGBTI no Brasil, apenas cerca de 0,5% das propagandas em

²⁸ Dados disponíveis em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/20102-em-2016-6-9-milhoes-de-domicilios-dependiam-do-sinal-analogico-de-tv-aberta.html>> Acesso em 11 Mar. 2018.

²⁹ Dados disponíveis em:

<<http://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,representatividade-de-lgbts-e-deficientes-nao-chega-a-0-5-dos-comerciais-no-brasil,70002148778>> Acesso em 11 Mar. 2018.

2017 apresentavam algum tipo de representatividade para esses grupos.

Atualmente, as narrativas seriadas da TV parecem estar se encaminhando para uma maior representatividade e aceitação das personagens LGBTI. Se em Torre de Babel (1998) o casal lésbico vivido por Sílvia Pfeiffer e Christiane Torloni acabou assassinado por falta de aceitação do público, nos últimos anos houve um aumento de personagens LGBTI com narrativas mais bem desenvolvidas e construções mais elaboradas. Ao invés de personagens de apoio sem história ou de personagens estereotipadas, a televisão tem apresentado advogados, médicos, casais jovens e idosos, com outros conflitos além da sexualidade. Não que o preconceito e a rejeição à representação dessas personagens tenham diminuído. Quando duas das maiores atrizes brasileiras, Fernanda Montenegro e Nathalia Timberg, deram um beijo na novela Babilônia (2015), houve grandes manifestações de revolta na internet. O que parece diferente é que hoje a TV começa a entender que não precisa – e não deve – se curvar à uma potencial desaprovação do público. É nesse contexto que surge o programa Amor e Sexo (2009 – 2017)³⁰.

³⁰ Todos os episódios e quadros do programa comentados nesse artigo estão disponíveis online na página do Amor e Sexo na Globoplay: <<https://globoplay.globo.com/amor-sexo/p/4715/>> Acesso em 14 Mar. 2018.

Amor e Sexo e a representatividade LGBTI

Amor e Sexo foi transmitido pela TV Globo entre os anos de 2009 e 2017³¹. Dirigido por Ricardo Waddington até 2014, por Denise Gleiser a partir de 2016 e apresentado por Fernanda Lima, a proposta era que se pudesse falar sem amarras ou restrições sobre assuntos variados ligados a relacionamentos e sexualidade. Tendo o horário de transmissão como seu aliado, o programa se viu com a possibilidade de falar abertamente sobre temas normalmente considerados tabu e pouco discutidos na televisão – principalmente na TV aberta.

Além de Fernanda Lima, há uma bancada de jurados e convidados que participam das brincadeiras e discutem os temas. Dentre os convidados há atores, especialistas de diversos assuntos e intelectuais. O programa costuma contar com 10 episódios por temporada, cada um deles dedicado a um tema em especial.

Os trajes de Fernanda Lima chamam a atenção principalmente por terem se tornado mais elaborados com o passar das temporadas. Se nas primeiras temporadas ela apresentou trajes mais próximos do universo *fashion*, misturando traços de sensualidade com peças vintage e nas temporadas subsequentes já viesse investindo em figurinos com mais brilhos e modelagens mais ousadas, a partir da 7ª temporada (2013) a apresentadora passou a inovar fortemente, usando trajes menos cotidianos e mais expressivos.

³¹ Até o momento, não houve confirmação de renovação de temporadas.

Alguns traços que perpassam suas escolhas ao longo de todo o programa são a preferência por contas e bordados e por trajes que evidenciem bastante o corpo. É também em 2013 que Fernanda Lima passa a acumular a função de redatora além de apresentadora do programa, o que pode ter também influenciado nessas mudanças dos rumos do programa.



Figura 1 – Figurino de colombina idealizado por Henrique Filho no último episódio da 7ª temporada Fonte: Globoplay (printscreen feito por Maria Celina Gil)³²

O responsável pelo figurino de Fernanda Lima até a 8ª temporada (2014) foi o stylist Rodrigo Grunfeld em parceria com estilistas e figurinistas da emissora. Grunfeld acompanha Fernanda Lima há anos e

³² Vídeo do programa disponível em
<<https://globoplay.globo.com/v/3030817/programa/>> Acesso em 15 Mar. 2018.

costuma produzir os trajes dela para os programas que participa e apresenta na televisão. É muito comum quando se trata de celebridades que, mesmo que as emissoras de TV contem com equipes de figurino, os trajes de alguns artistas sejam escolhidos por profissionais que trabalham com eles, tanto escolhendo seus trajes sociais quanto seus figurinos. Para o programa Amor e Sexo, as transformações foram acontecendo no sentido de criar mais looks especificamente para o programa ou garimpar trajes mais marcantes e performáticos, e trabalhar menos com o garimpo de moda. Grunfeld chegou inclusive a fazer parceria com os estilistas Samuel Cirnansck e Henrique Filho, este último é conhecido por criar fantasias de Carnaval³³.



**Figura 02– Fernanda Lima utilizando criação de Michelle Xis na 10ª temporada. Foto:
GShow / Isabella Pinheiro**

³³ Informações disponíveis na reportagem “Retorno: saiba tudo sobre o figurino de Fernanda Lima na oitava temporada de Amor & Sexo”. Disponível em <<http://chic.uol.com.br/moda/noticia/retorno-saiba-tudo-sobre-o-figurino-de-fernanda-lima-na-oitava-temporada-de-amor-sexo>> Acesso em 15 Mar. 2018.

A partir da 9ª temporada, o figurino passa a ser assinado também por Dudu Bertholini. Além disso, Dudu passa a ser um dos jurados fixos do programa nesta temporada e na subsequente. Depois de firmada a parceria com Bertholini no programa, Fernanda Lima usou muitos trajes exclusivos elaborados pela estilista Michelle Xis. A estilista de São Paulo é travesti e tem se tornado bastante conhecida por criar figurinos para muitas celebridades em festas e eventos ligados ao Carnaval. Os trajes mais famosos de Michelle Xis são os corpetes elaborados, muitas vezes decorados com muitos bordados e cristais. Em entrevista à *Veja*³⁴, a estilista conta que o prazo na televisão é muito apertado, chegando a ter apenas 4 dias para confeccionar um traje.

A presença e representação de personagens e temáticas LGBTI foi se tornando mais expressiva com o passar das temporadas. Ainda que desde o início o programa tenha se dedicado a tocar os temas de relacionamentos e sexualidade, as questões específicas dos grupos LGBTI adquiriram mais espaço conforme o programa se firmou. Inicialmente, as referências eram mais discretas: alguns episódios apresentavam casais gays ou lésbicos se beijando, na maioria das vezes beijos rápidos. Alguns episódios contavam ainda com discussões que pincelavam os temas tocantes à comunidade LGBTI mas, ainda assim, muitas vezes eram reproduzidas piadas de humor duvidoso e até mesmo homofóbicas.

³⁴ Disponível em <<https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/michelly-xis-carnaval-rio/>> Acesso em 15 Mar. 2018.

Um dos momentos mais interessantes chega na 8ª temporada (2014), no terceiro episódio, cuja temática era a masculinidade e maneira que os homens são criados. Numa ação em que os homens apresentavam suas reivindicações, segurando cartazes e queimando cuecas, um homem trans pediu respeito ao reconhecimento de sua identidade. Os homens trans são uma parcela da população LGBTI menos representada nos meios de comunicação. Possivelmente, uma das poucas referências na televisão brasileira de um personagem de homem trans que ganhou notoriedade foi a personagem Ivan, interpretado por Carol Duarte, na novela A força do querer (2017).

Outro momento de destaque foi quando o programa promoveu três casamentos no palco, no segundo episódio da 8ª temporada (2014) – programa que tinha “Amor” como tema. Dentre os casais, um casal gay e um casal lésbico, estas últimas usando vestidos de noiva e segurando buquês.



Figura 03 – Casais que participaram do programa. Foto: Raphael Dias / GShow³⁵

³⁵ Disponível em: <<http://gshow.globo.com/programas/amor-e-sexo/O-Programa/noticia/2014/10/amor-sexo-realiza-uniao-estavel-de-casais-hetero-e-homossexuais.html>> Acesso em 13 Mar. 2018.

Durante os anos 2016 e 2017, a cantora Pablllo Vittar foi a líder da banda do programa. Quando ingressou no elenco do programa, substituindo Leo Jaime nos vocais da banda, Pablllo ainda não era uma artista conhecida. Seu primeiro álbum musical, *Vai passar mal*, só foi lançado em 2017 e até então ela só havia ganhado notoriedade no meio LGBTI. Seu repertório na época contava apenas com algumas músicas autorais aliadas a versões em português de hits estrangeiros.

Ainda parte desse aprofundamento nas questões sociais que o programa passou a apresentar a partir da 9ª temporada (2016), estreou o quadro *Bishow*: um desafio de transformação drag queen. Sob a consultoria técnica da drag Lorelay Fox e a ajuda das madrinhas, as drags Aretuza Lovi, Gloria Groove e Sarah Mitch, três homens passavam por diversas etapas até a transformação completa em personagens femininas. Na estreia do quadro, as madrinhas entraram em balanços que desciam do teto – uma possível referência ao filme *Moulin Rouge* na primeira sequência que vemos Satine (Nicole Kidman) entrando em cena.



Figura 04 – Gloria Groove, Aretuza Lovi e Sarah Mitch entrando em cena Fonte: Globoplay (printscreens feitos por Maria Celina Gil)

Ao longo de três semanas, os três participantes passaram por treinamentos para a criação de sua personagem drag. Além de eleger um nome para si, eles também aprenderam técnicas de lipsinc³⁶, dança e ensaiaram com trajes e adereços, como meias calça, unhas postiças, salto alto, entre outros. Além do aspecto lúdico envolvido, o quadro também tinha por objetivo mostrar o trabalho das drag queens e os processos envolvidos nas criações de personagens, buscando um maior reconhecimento desse tipo de performance.

Ao final do desafio contou com uma apresentação das drags madrinhas “desmontadas”, ou seja, com seus trajes masculinos, e a atriz Rogéria. Ver os atores e performers por trás das personagens drag poderia causar um estranhamento, pois apesar das drag queens serem personagens, o público em geral está habituado à imagem delas e não à dos atores por trás. Porém, a curiosidade da identidade faz com que esse estranhamento se reverta em desejo de conhecer.



Fig.05 – Participantes do quadro na última apresentação. Foto: Raphael Dias/ Gshow

³⁶ Sincronia labial, técnica utilizada na dublagem.

O quadro Bishow foi tão bem-sucedido que culminou na temporada seguinte (2017) num episódio especial homônimo. Exibido no dia 02 de março de 2017, o sexto episódio da temporada³⁷ foi um marco na trajetória do Amor e Sexo e na representatividade LGBTI na TV aberta. Coincidindo com o vigésimo aniversário da Parada do Orgulho Gay de São Paulo, o programa foi um dos que contou com mais convidados. Dentre os principais participantes, algumas das cantoras LGBTI mais populares na atualidade: Liniker, As Bahias e a cozinha mineira e MC Linn da Quebrada. Além delas, muitas drag queens conhecidas – as mesmas que haviam participado do quadro Bishow anteriormente – e pessoas comuns do dia a dia com suas demandas.

Um momento que chama a atenção foi a fala de três homens trans na plateia, clamando por espaço e reconhecimento. Diferente das mulheres trans presentes ou das drag queens, os homens trans não se vestiam com roupas grandiosas e performáticas. Estavam vestidos como meninos comuns: bermuda, tênis, camiseta e boné. Destoando justamente pela falta de brilho e adereços, esses homens demonstraram que o vestir é cheio de possibilidades e que deve ser expressão da identidade e conforto daquele que usa os trajes.

³⁷ O programa pode ser visto na íntegra em:

<<http://gshow.globo.com/programas/amor-e-sexo/episodio/2017/03/02/bishow-especial-e-tema-sobre-diversidade-sexual-agitam-o-amor-sexo.html#video-5695449>> Acesso em 14 Mar. 2018.



Figura 06 – Homens Trans no programa. Fonte: Site NLUCON³⁸

Além disso, houve nesse episódio o cuidado que a representatividade LGBTI pudesse se estender também à equipe que participou dos quadros, transformações e às marcas e estilistas escolhidos. O programa assumiu um ar de festa, carnavalesco, exibindo trajes grandiosos, cantando músicas típicas de Carnaval e fazendo referências a obras como *A Ópera do Malandro* (1978). Segundo Dudu Bertholini³⁹, que se manteve jurado e figurinista também na 10ª temporada, a maioria dos trajes flertava com as cores da tradicional bandeira gay: o arco-íris. Uma das soluções simples para unir a visualidade dos trajes de carnaval às cores da bandeira gay foram os costeiros feitos de balões usados pelo corpo de baile. Pablo Vittar e algumas participantes do

³⁸ Disponível em <<http://www.nlucon.com/2017/03/fora-do-script-homens-trans-pedem.html>> Acesso em 15 Mar. 2018.

³⁹ Os dados que aqui se encontram estão disponíveis na entrevista em vídeo “Por dentro do look com Dudu Bertholini”: <<https://globoplay.globo.com/v/5668599/>> Acesso em 14 Mar. 2018.

corpo de baile, vestem trajes de Fernando Cosendey, estilista carioca famoso por colocar em suas passarelas um elenco repleto de diversidade e por vestir mulheres e homens, cis e trans com criações justas, coloridas e chamativas. A própria Fernanda Lima já havia utilizado trajes do estilista em outras circunstâncias, mas nesse dia, usava um traje de Michelly Xis.

O assistente de palco Zentai (Breno Moreira), que tradicionalmente aparece inteiro coberto, sem que seu rosto apareça – em trajes que lembram muito as roupas fetichistas de látex – veio vestido de veado. Numa tentativa de ressignificar o termo grosseiro utilizado para se referir a gays do sexo masculino, o ator participa do programa num traje colorido, com uma cabeça roxa com chifres amarelos e óculos verdes, além de meias e luvas listradas. Com esse traje, aquilo que normalmente tem o peso da ofensa ganha cor e alegria, tirando assim seu poder difamatório.

Outro assistente do programa, Borat (Bruno Miranda), participou de uma transformação com a drag Vic Haila. Maquiador e performer, Rafael Valentini tem um canal do Youtube em que ensina dicas de maquiagem e estilo drag. Além disso, um dos quadros de seu canal consiste em maquiar outro performer e a si mesmo de maneira idêntica, fazendo assim drags gêmeas. Nesse episódio de Amor e Sexo, Vic fez par com o assistente de palco Borat, cujo papel normalmente é de ser apenas o “homem bonito”, numa ironia com a objetificação dos corpos. Sua grande marca registrada é que em seus figurinos ele sempre está com

as nádegas aparentes. Nesse dia não foi diferente e o único elemento que diferenciava sua caracterização da de Vic era esse detalhe: em seu vestido, suas nádegas estavam expostas.



Figura 07 – Elenco e convidados do episódio Bishow (2017). Foto: Isabella Pinheiro / Gshow.



Figura 08 – Rodrigo Hilbert e Fernanda Lima se beijam no palco. Fonte: Gshow⁴⁰

⁴⁰ Disponível em <<https://gshow.globo.com/tv/noticia/rodrigo-hilbert-vira-drag-queen-e-ganha-beijao-de-fernanda-lima.ghtml>>. Acesso em 15 Mar. 2018.

Houve, por fim, a participação de uma drag misteriosa que só seria revelada ao fim do episódio. Antes de sua revelação, a apresentadora Fernanda Lima lhe dá um beijo na boca, criando possivelmente uma imagem quase inédita na TV brasileira: um beijo entre uma mulher e uma drag queen. Após a revelação, descobre-se que a drag misteriosa era Rodrigo Hilbert, o marido da apresentadora. Essa escolha é interessante porque Hilbert se tornou conhecido por exercer atividades ditas femininas: além de apresentar um programa de culinária, ele também aparece em diversos momentos cuidando da casa e dos filhos e fazendo artesanato têxtil, como crochê e tricô, o que gerou comentários no programa sobre como ele já tinha “algo de mulher” em si. No episódio, Hilbert diz, no entanto, que não acredita que haja algo como atividades femininas ou masculinas e, ainda que não de maneira intencional, reafirma que as drag queens são expressões artísticas e performáticas muito mais do que uma reprodução de estereótipos sobre o feminino.

Na abertura do programa, Fernanda Lima performa com seu grupo de dançarinos e convidados ao som da marcha “Rio 42” de Chico Buarque. A canção escolhida dialoga com o período de Carnaval recém-encerrado quando o programa ia ao ar, e com a ideia de luta pela alegria, as cores, a purpurina e a liberdade sexual numa analogia com pessoas LGBTI, o recorte do programa.

Conclusão

O último programa foi ao ar em 13 de abril de 2017, e a próxima temporada estrearia em outubro de 2018, porém existem especulações de que 2018 seja um ano sabático para Amor e Sexo na Rede Globo de Televisão. Após 10 temporadas, cada uma com 10 episódios temáticos, o programa Amor e Sexo pode ter encerrado a audiência em nível nacional.

Ao analisar os figurinos utilizados ao longo da história do programa, percebemos uma mudança no meio do processo. Nas primeiras temporadas o visual da apresentadora Fernanda Lima tinha apelo mais fashion, relacionado as tendências da moda. A partir da 7ª temporada, em 2013, os figurinos assumiram caráter mais criativo e ousado, obedecendo as temáticas de cada episódio. Outra mudança foi a troca do stylist da apresentadora, o programa iniciou com Rodrigo Grunfeld, que fazia parceria com outros estilistas, e da 9ª temporada em diante, Dudu Bertholini assumiu a responsabilidade pelos trajes de Fernanda Lima, contando com a colaboração de carnavalescos e designers LGBTI.

A mudança nos trajes da apresentadora do programa foi visualmente perceptível, e a performance também foi se tornando mais provocadora com o passar dos episódios. A aproximação do programa com o universo LGBTI, aconteceu não só como tema do programa, mas pela parceria com designers para drag queens e pessoas trans. Ao falar de amor e sexo, a televisão brasileira abriu espaço para a diversidade e

para o respeito mútuo. Em tempos de crise, a reivindicação do lugar de fala tem sido constante pelos movimentos sociais, e a veiculação em rede nacional demonstrou que o ser humano segue na luta por direitos iguais.

REFERÊNCIAS

AMOR E SEXO. Programa de TV. Rede Globo. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/programas/amor-e-sexo/>>. Acesso em: 11/03/2017.

MACHADO, Arlindo. A televisão levada a sério. Editora Senac: São Paulo, 2000.

BR TRANS: UMA BREVE ANÁLISE DOS TRAJES DE CENA

Tainá Macêdo Vasconcelos

Resumo

Este artigo traz uma breve análise dos trajes de cena do espetáculo BR Trans, resultado da pesquisa feita pelo ator Silvero Pereira com travestis das cidades de Fortaleza - CE e Porto Alegre - RS, com direção de Jezebel de Carli. O objetivo é refletir sobre a representação do universo Trans no espetáculo em questão, a partir da observação dos trajes de cena utilizados.

Palavras-chave: traje de cena, BR Trans, teatro, LGBTI.

Abstract

This article presents a brief study of costume design in the show BR Trans, a research done by the actor Silvero Pereira with transvestites from the cities of Fortaleza - CE and Porto Alegre - RS, and directed by Jezebel de Carli. The main objective is to reflect on the representation of the transsexual universe in the show, based on the observation of the costumes used.

Keywords: costume design, BR Trans, theatre, LGBTI.

Introdução

No prefácio do livro BR Trans (2017), Jean Wyllys, jornalista e político que defende as causas LGBTI, fala da transitoriedade inerente ao espetáculo pelo título e pela condição de vida das personagens relatadas:

O prefixo trans, que permite a metáfora, se refere à condição de quem partiu, mas ainda não chegou; de quem se deslocou deliberadamente de um lugar em direção a outro, mas ainda está no caminho, no trânsito; de quem deixou uma casa, um ethos ou identidade para trás, mas ainda está sem abrigo, e em construção de uma nova casa ou identidade ou de um novo ethos. (WYLLYS. In: PEREIRA, 2017, p.7).

A metáfora da BR, a rodovia que abriga as travestis e prostitutas, se torna esse lugar de trânsito que Jean Wyllys coloca, referindo-se ao local de trabalho, bem como as transições de gênero feitas por transexuais. Entendendo que vivemos em uma sociedade moralista e patriarcal, o cotidiano da pessoa LGBTI é permeado por discriminação e violência.

Segundo pronunciamento de especialistas internacionais da Organização das Nações Unidas, 72 países ainda mantêm leis que criminalizam relações homoafetivas e a livre expressão de gênero⁴¹. O jornal O Globo publicou no início de 2018, estatísticas do Grupo Gay da Bahia, que monitora os crimes cometidos aos homossexuais e transgêneros no Brasil. Ficou registrado que a cada 19 horas morre uma pessoa LGBTI, vítima da violência e da “LGBTfobia”⁴². A maior parte desses crimes (56%) acontece em vias públicas. Das vítimas registradas em 2017, 43,6% eram gays, 42,9% eram transexuais, 9,7% lésbicas, 1,1% bissexuais e 2,7% heterossexuais simpatizantes. São Paulo é o estado mais envolvido em crimes LGBTI, seguido por Minas Gerais, Bahia e Ceará.

⁴¹ Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/populacao-lgbt-tem-acesso-reduzido-a-direitos-sociais-economicos-e-culturais-dizem-relatores/>>. Acesso em: 22 Mai. 2018.

⁴² Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/assassinatos-de-lgbt-crescem-30-entre-2016-2017-segundo-relatorio-22295785>>. Acesso em: 22 Mai. 2018.

O espetáculo BR Trans traz em sua essência a discussão sobre a violência contra as pessoas LGBTI. Reflete sobre questões extremamente pessoais das travestis: suas relações familiares e trabalhistas, o período de transição e aceitação da sexualidade, e tudo o mais que está envolvido nessa identidade.

O espetáculo é resultado do trabalho do ator Silvero Pereira e sua relação com o universo gay e transformista. Em 2002, Pereira iniciou o processo de montagem do espetáculo Uma flor de dama, baseado no conto Dama da noite, de Caio Fernando Abreu – foi o marco inicial do coletivo artístico As Travestidas. Em 2012, Pereira foi contemplado com bolsa do Ministério da Cultura, do Governo Federal, para investigar os processos do coletivo, enfatizando a temática trans. O projeto se desenvolveu entre as cidades de Fortaleza – CE e Porto Alegre – RS, onde Pereira conviveu e comparou as experiências vividas entre as travestis e transformistas das duas cidades, e esse saber das ruas resultaria na montagem de um espetáculo. Em 2013, Jezebel De Carli assumiu a direção do espetáculo, trazendo um olhar externo para a encenação. BR Trans estreou meses depois. (PEREIRA, 2017).

BR Trans, enquanto dramaturgia, é uma colagem de vivências pessoais, referências musicais e fragmentos de texto do próprio autor e de outros autores. Entretanto, todo o processo não tem pretensões teóricas, tendo sido concebido a partir de suas próprias necessidades. (idem, p.13).

Pereira foi responsável pela idealização, pesquisa, dramaturgia, atuação, figurino, maquiagem, adereços e pesquisa de trilha sonora do espetáculo. BR Trans é uma colcha de retalhos das histórias que ele ouviu nas ruas, que lhe contaram ou que ele mesmo presenciou. O espetáculo é dividido em quadros e costurados pela sonoplastia. No livro homônimo, Pereira relata os caminhos escolhidos durante o processo de montagem.

Cenografia e iluminação

A visualidade do espetáculo é simples e busca padrões simplificados de teatro. Poucos objetos cênicos, buscando a ressignificação do que está lá. Para Pavis (2003) e outros teóricos das artes cênicas, a cenografia, a caracterização, os trajes de cena e a iluminação compõem a visualidade do espetáculo teatral.

A cenografia é distribuída pelo espaço de forma que o centro do palco fica vazio, e as laterais e o fundo estão preenchidos por objetos que durante a encenação serão utilizados (Figura 01). A ideia de maneira geral é que lembre um camarim. Há uma mesa de maquiagem com iluminação que é vazada e o público pode enxergar o ator através do espaço do espelho (essa mesa se desloca durante algumas cenas para o centro do palco). Um biombo, atrás do qual ele faz uma troca de roupas. Um aparelho de som, que é usado para a trilha sonora. Instrumentos (que são tocados ao vivo por Rodrigo Apolinário ou Ayrton Pessoa). Um case de cenografia, usado como baú, plataforma e quadro negro. Um microfone com pedestal no proscênio e pequenas luminárias. Conforme observado na Figura 01, a cenografia é descomplicada e a iluminação pontua os objetos presentes em cena, bem como a performance do ator.

No espetáculo há um curioso uso da iluminação cênica, criando um clima mais intimista, permitindo que o ambiente geral remeta a introspecção, a partir da utilização de abajures e pequenas luzes. O efeito alcançado é de aproximação entre o espectador e o ator por meio da luz em baixa resistência, e gera uma informalidade.

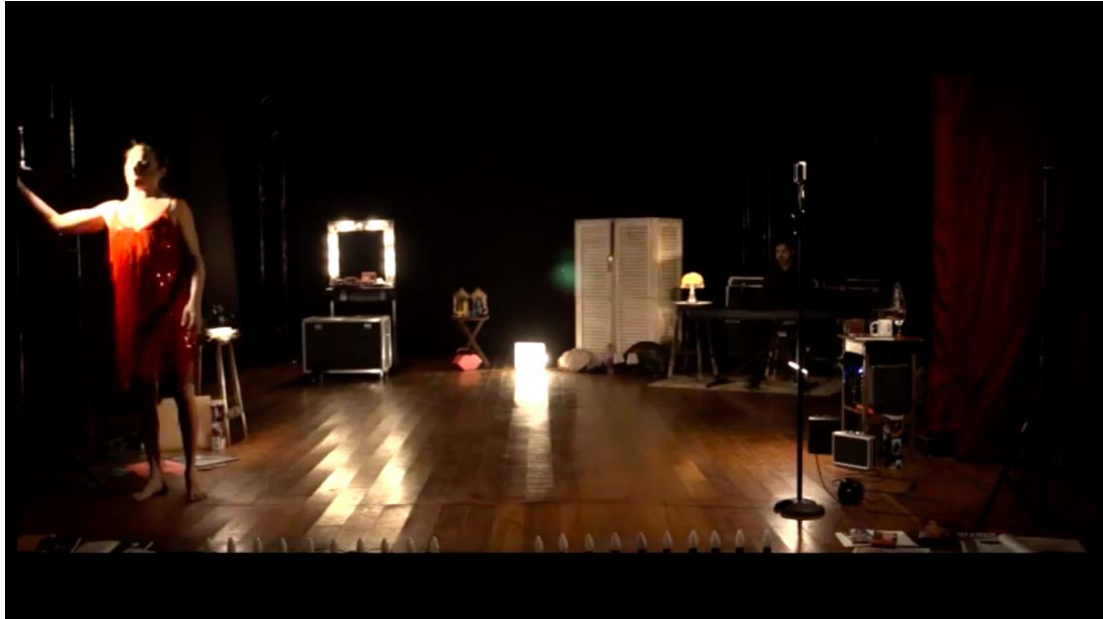


Figura 01 – Cenografia de BR Trans Fonte: Captura de tela feita por Tainá Macêdo.⁴³

A operação técnica da luz é desempenhada pelo ator em cena. Todos os refletores, lanternas e lâmpadas usados ao longo da encenação são acionados pelo ator. Para a diretora De Carli:

Era um desejo de Silvero, que se tornou também da direção, a independência dos equipamentos de iluminação, portanto toda a luz do espetáculo é operada pelo ator em cena, e os equipamentos fazem parte do cenário. Enquanto opera as luzes do espaço, Silvero senta no baú, calça sapatos vermelhos e solta o cabelo. (DE CARLI. In: PEREIRA, 2017, p. 60).

Os abajures, os tripés com refletores, as luzes da penteadeira, todas eles estão aparentes em cena e compõem o cenário desse camarim-casa onde as cenas acontecem.

⁴³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2UwP3ZXIzW4&t=37s>>. Acesso em: 22 Mai. 2018.

O traje de cena

O espetáculo inicia com a relação entre Silvero Pereira e Gisele Almodóvar, uma personagem travesti, em jogo que se mantém ao longo da peça. O ator entra em cena com um vestido vermelho de franjas com salto alto (Figura 02) para representar Gisele. A função desse traje é remeter a um traje social utilizado em ocasiões noturnas de diversão e sedução, evidenciando o possível glamour inerente a rotina de trabalho de uma travesti. Esse tipo de vestido tornou-se símbolo da década de 1920, quando algumas mulheres lançaram mão do uso dos espartilhos e diminuíram o comprimento das saias.



Figura 02 – BR Trans, traje de cena vermelho. Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro⁴⁴

⁴⁴ Disponível em: < <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/br-trans/>>. Acesso em: 22 Mai. 2018.

Gisele é o primeiro nome que Pereira escreve no braço com lápis de olho, em procedimento que vai acontecer ao longo do espetáculo.

Ao final dessa cena, o ator limpa vigorosamente a maquiagem do rosto, mas o nome de Gisele permanece escrito no braço. Ele guarda os saltos e troca de roupa para compartilhar com a plateia, como Silvero Pereira mesmo, sobre o medo que enfrenta por discutir a temática LGBTI, comparando com o medo que as travestis sentem nas ruas. O traje utilizado nesse momento e nas cenas seguintes é composto por calça e camiseta preta e tênis vermelhos.

A partir do tênis vermelho é possível fazer uma analogia com os sapatinhos de rubi de Dorothy⁴⁵, que através da magia é capaz de fazê-la retornar para sua casa. No caso do espetáculo BR Trans, o tênis vermelho parece ser um elo de ligação entre o ator e as travestis que ele representa, entre a realidade crua da vida e mundo mágico dos shows das transformistas. A roupa básica preta, por sua vez, evidencia o tênis vermelho e faz referência aos trajes de ensaio no teatro. Neste caso, a função do traje está relacionada ao efeito de simplificação citado por Pavis (1999, p. 168), buscando direcionar a atenção do espectador para o que está sendo dito.

Em alguns momentos Pereira levanta a camisa e escreve no corpo nomes das travestis que ele vai representando durante o espetáculo. O nome de Gisele já estava escrito no braço, e assim ele segue escrevendo os outros nomes em diversas partes do corpo.

O espetáculo segue traçando um paralelo com a Ofélia de Shakespeare, numa tentativa de subversão do clássico pelo autor. A partir desse momento, mais vinculado a uma estrutura dramática, ele passa a

⁴⁵ Dorothy Gale, personagem do livro *The wonderful wizard of Oz*, de Lyman Frank Baum (1900), conhecida por viajar ao mundo mágico de Oz, e com ajuda de um espantalho sem cérebro, um homem de lata sem coração, um leão covarde, do cachorro Totó e de um par de sapatos de Rubi, Dorothy retorna para casa no Kansas (EUA).

contar a história de algumas travestis, baseadas em textos como AVENTAL SUJO DE OVO, de Marcos Barbosa; DAMA DA NOITE, de Caio Fernando Abreu; HAMLET MACHINE, de Heiner Müller e na música TRÊS TRAVESTIS, de Caetano Veloso. Todos esses textos se conectam pela função social da mulher, da travesti, da transformista.

Na cena intitulada Camada casca-grossa da vida, o ator - ainda com o mesmo figurino, calça e camiseta preta com tênis vermelhos - conta o relato de outra travesti, Marcelly. Enquanto conta essa história, o ator descasca um abacaxi, e faz referência a vida da travesti como um conto de fadas. No final da cena os espectadores são convidados a comer pedaços da Marcelly/Cinderela, que ao longo da vida se desfez da sua casca grossa, mas permaneceu com sabor doce um pouco ácido. Uma ilustração da vida de mudanças embaladas por preconceitos contra as travestis.



Figura 03 – BR Trans, traje de cena preto. Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro⁴⁶

⁴⁶ Disponível em: < <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/br-trans/>>. Acesso em: 22 Mai. 2018.

Com o mesmo traje citado acima, o ator representa uma travesti que relata as agressões que recebe dos vizinhos do prédio onde mora. Nessa sequência, o ator senta-se na frente da penteadeira iluminada, retoca o batom e solta os cabelos (Figura 03). Segue a cena onde a personagem reclama das baratas que sobem do apartamento de baixo e ensaia a dublagem e tradução de uma música para um possível show. O traje nesse momento permanece com a função de orientar o espectador para a dramaturgia, mas também para valorizar os novos elementos que são realçados, como a maquiagem e os cabelos soltos, característica das travestis, que na maioria das vezes estão arrumadas.

BR Trans segue entre relatos de outras travestis, até o momento em que o ator lê uma carta antiga de sua própria mãe, mandando notícias e cuidando do filho que já morava longe. Sobre esse momento, a diretora Jezebel de Carli afirmou que eles nunca ensaiavam a leitura da carta, para que o momento acontecesse em cena e se aproximasse das emoções mais verdadeiras da relação entre Pereira e sua mãe (DE CARLI. In: PEREIRA, 2017, p. 63). Nesta cena o ator permanece com o mesmo traje, roupa básica preta e tênis vermelhos.

Na sequência o ator representa uma travesti que se apaixonou por um rapaz, que a agredia quando a mesma saía para se prostituir. O ator tira o figurino preto e os tênis, ao indicar que a personagem vai tomar banho. Na verdade, a personagem relata que se escondeu no banheiro até o rapaz sair, para que ela pudesse juntar suas roupas e sair de casa, deixando tudo para ele, e mudando para outro estado. Nesta cena, observamos o despir como signo de libertação.

É importante ressaltar que não se sabe ao certo se a história subsequente é continuação da anterior. Pereira (2017, p. 53) deixa claro que é intencional confundir o espectador sobre o que está vendo, se é real, se é sobre o ator ou uma entrevistada.

A personagem seguinte foi ser camareira de outra travesti na noite, e nesse novo lugar ela foi convidada para fazer um número num show de

talentos. Neste momento, o ator vai se vestindo com amarrações de tecidos brancos (Figura 04), como quem se prepara para entrar em cena. Esse traje com amarrações forma uma túnica com abertura frontal, que ao ser erguida nas laterais pelos braços parecem asas, e um turbante que é enrolado ao lado do pescoço, como se fosse cabelo longo amarrado. Aqui, a função do traje é representar por meio de uma abstração um traje de performance, através dos tecidos amarrados, ele representa um figurino de show para a travesti em questão. Sobre esse traje cabe destacar que a música dublada pelo ator é cantada por Maria Bethania, ícone da música popular brasileira, conhecida também por vestir muitos trajes brancos em suas performances.



Figura 04 – BR Trans, traje de cena preto. Fonte: Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro⁴⁷

⁴⁷ Disponível em: < <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/br-trans/>>. Acesso em: 22 Mai. 2018.

Os relatos seguem, fazendo contraponto também com a dualidade feminino e masculino, atraindo questões relativas ao empoderamento feminino contra o machismo.

A última cena traz a experiência de uma travesti que tinha o sonho de ser atriz, Babi, e que foi convidada para participar de um espetáculo cantando a música Geni e o Zepelim, de Chico Buarque. Esse foi o ápice da vida dela, mas por conta do preconceito familiar o sonho não sobreviveu e ela teve que se submeter a heteronormatividade. Hoje ela é tratada por seu nome masculino, Carlos. Nesse momento o ator aparece calçando botas em vinil preto, e vestindo um short nude que aparecia na transição dos trajes de cena. Essas botas carregam a sensualidade e o poder da atração sexual muito forte, devido ao material utilizado, e a cor preta. A função desse traje é semelhante a do vestido vermelho, que procurava aproximar o espectador da personagem, com um elemento que provoca a sedução da travesti enquanto performer.

Considerações finais

Observo que a visualidade do BR Trans obedece a um padrão realista, se assemelhando ao cotidiano do universo das travestis e transformistas. Os figurinos apresentam características comuns ao universo trans: o vestido de franjas, os saltos e as botas são objetos nitidamente femininos, mas muito utilizados pelas travestis. As formas da túnica e do turbante alcançadas com amarração dos tecidos trazem também qualidades femininas, por meio da resignificação do material (no caso, os tecidos).

É interessante notar como Silvero Pereira também utiliza a superfície de seu próprio corpo como lugar de expressão dramática, transformando aquilo que Tairov (apud PAVIS, 1999, p.168) chamava de segunda pele do ator em um figurino de fato, com os nomes que ele escreve na pele. Esse é um dos aspectos mais importantes dos trajes de cena de BR Trans, pois está relacionado à metáfora de vestir a personagem no

corpo, na própria pele. Desde o início do espetáculo, o ator escreve no corpo, com batom ou lápis de olho, os nomes das travestis que ele representa (Figura 05).



Figura 05 – Detalhe das pernas de Silvero Pereira em BR Trans. Fonte: Captura de tela feita por Tainá Macêdo.⁴⁸

Desde Gisele, sua própria personagem, à Babi, última travesti encenada. Essa inscrição no corpo é também traje de cena, e arrisco dizer, um novo traje de cena na pele, que personifica a travesti representada inscrevendo-a no corpo do ator. Em seu corpo masculino, todas elas estão presentes.

Ao analisar o espetáculo BR Trans e a trajetória de Silvero Pereira percebo a intenção de quebrar com os preconceitos e iluminar o universo Trans, de maneira que esse campo se torne cada vez mais conhecido e respeitado. Para Jezebel de Carli, diretora do espetáculo, o objetivo é “potencializar o embate, dar visibilidade ao universo Trans,

⁴⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wogcAkTghII>>. Acesso em: 22 Mai. 2018.

produzir questionamentos e curtos-circuitos mentais (DE CARLI. In: PEREIRA, 2017, p, 65)”. A diretora do espetáculo expõe assim o seu interesse por ultrapassar os limites sociais, territoriais e artísticos que são impostos, e que a luta é constante. Além de fazer compreender a existência, o intuito é resgatar da marginalidade e criminalização. A mulher e o homem trans são cidadãos tanto quanto os cis gêneros, e os direitos precisam ser equiparados em nível mundial. As estatísticas irão mudar quando a consciência humana for menos separatista e preconceituosa, e isso vem da base da educação social, da qual o acesso a cultura faz parte. Esse não é o primeiro nem o último espetáculo sobre a temática LGBTI, pelo contrário: é mais um manifesto contra a barbárie diária. Espero que outras produções como esta aconteçam e que os curtos-circuitos mentais provocados, como falou De Carli (idem) estejam cada vez mais presentes em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Silvero. **BR Trans**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

Coletivo As Travestidas. Disponível em:

<<http://coletivoastravesti.wixsite.com/astravestidas>>. Acesso em: 22 Mai. 2018.

NO MEU TEMPO NÃO TINHA: A ANDROGINIA EM SECOS E MOLHADOS

Maria Celina Gil

Resumo

O objetivo deste artigo é investigar os trajes da banda brasileira dos anos 1970 Secos e Molhados. Apesar do muito que já foi escrito sobre o grupo, poucos trabalhos se debruçam profundamente sobre seus trajes e caracterização. Com forte proximidade a uma tendência da época de fluidez de gêneros nas escolhas do vestir, o Secos e Molhados propunha uma visualidade, aliada à performance e movimentos corporais, andrógina. É sob este aspecto que faremos uma breve análise.

Palavras-chave: secos e molhados, androginia, traje de cena

Abstract

The objective of this article is to investigate the costumes of the Brazilian band from the 1970's, Secos e Molhados. Despite much has already been written about the group, few works concern deeply about their costumes and characterization. With a strong proximity to a trend of the era of gender flow in dress choices, Secos e Molhados showed an androgynous image, allied to the performance and body movements. Our brief analysis is set on this angle.

Keywords: Secos e molhados, androgyny, costumes.

Introdução

Tudo o que é sólido desmancha no ar. O trecho da fala de Marx, que se encontra no Manifesto do Partido Comunista se popularizou no título da obra mais famosa do intelectual americano Marshall Berman. Em Marx, o trecho completo diz: que “Tudo que era sólido e estável se esfuma, tudo o que era sagrado é profanado, e os homens são obrigados finalmente a encarar com serenidade suas condições de existência e suas relações recíprocas”. (MARX, p.03, 2001)

Marx se referia à essa necessidade de mudança e inovação como uma das principais características do sistema capitalista. No Manifesto, essa característica estava particularmente atrelada aos modos de produção e relações de trabalho estabelecidas entre a burguesia e o proletariado. Fugindo dos termos clássicos, significa que para garantir sua sobrevivência, o mercado precisava se reinventar para não perecer.

Em Berman a ideia se amplia para diversas áreas da vida cotidiana e de conhecimento. Segundo o próprio autor no prefácio à edição brasileira:

Em Tudo que é sólido desmancha no ar tentei propor uma perspectiva que apresentasse uma grande variedade de movimentos culturais e políticos como parte de um mesmo processo: mulheres e homens modernos, afirmando sua dignidade no presente – mesmo num presente miserável e opressivo – e seu direito de controlar seu próprio futuro; tentando criar para si próprios um lugar no mundo moderno, um lugar em que possam se sentir em casa. (BERMAN, 2007, p.19)

É a partir desta ideia, de que nada é absolutamente sólido na modernidade, que o filósofo Zygmunt Bauman desenvolve sua teoria. Dentre suas obras mais conhecidas, encontra-se o livro *Amor líquido* (2004). Nesta obra, Bauman versa sobre a flexibilidade e liquidez das relações de afeto humanas na sociedade moderna. Em uma sociedade líquida, que prioriza relações em redes que possam ser facilmente tecidas e destecidas, criar laços afetivos duradouros se torna desafiador. Não são apenas as relações afetivas/sexuais que se encontram inseguras nesse contexto. Tomando como referência principalmente a obra de Judith Butler, *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*, Bauman tece um comentário sobre como o aspecto líquido da sociedade moderna transborda também para os corpos e suas relações com os gêneros que lhe foram designados:

É como se a oposição natureza-cultura não fosse o melhor arcabouço no qual se pudessem inscrever os dilemas do atual embaraço a respeito de sexo/gênero. O que está em disputa é o grau em que vários tipos de inclinações/ preferências/ identidades são flexíveis, alteráveis e dependentes da escolha do sujeito. Mas as oposições entre cultura e natureza, e entre "é uma questão de escolha" e "os seres humanos são incapazes de evitar e nada podem fazer a respeito", mais se superpõem como durante grande parte da história moderna e até recentemente. (BAUMAN, 2004, p.53)

Há muitas possibilidades de reflexão acerca destes corpos que desafiam o dito "natural". Para além de corpos transgêneros ou travestis, pessoas experimentam nos níveis culturais e sociais, buscando comportamentos

híbridos e identidades fluidas, muitas vezes se expressando em seus trajes e nas escolhas do vestir.

Atualmente, a discussão sobre moda *agender* ou *genderless* encontra-se em forte ebulição. A busca por uma roupa que possa ser considerada sem gênero é uma preocupação contemporânea, no entanto, não exclusiva do nosso tempo. A vontade – e necessidade – de não se restringir às expectativas e tradições no modo de vestir são particularmente notáveis desde o início do século XX, tanto na moda das ruas quanto nas criações de personagens nas artes: nos anos 1910, Coco Chanel introduz as calças, peça reservada aos homens, ao guarda-roupa feminino; nos anos 1930, Katharine Hepburn e Marlene Dietrich desafiam modos de vestir femininos nas telas e fora delas – não se pode esquecer que o primeiro beijo entre duas mulheres no cinema foi no filme *Morocco* (1930), em que Dietrich, usando fraque e cartola, dá um beijo em uma mulher que assistia a seu número.

A segunda metade do século XX foi um período especialmente frutífero para estas experimentações no campo das artes. O fim dos anos 1960, período de estabelecimento de manifestações de contracultura, desfilou artistas caminhando sobre a linha da androginia: Jimmi Hendrix e Caetano Veloso subiam aos palcos com casacos de penas e plumas; Mick Jagger dançava languidamente com calças justas e chapéus de aba larga. Se até então as mulheres tinham sido as protagonistas dos trajes andrógenos, agora os homens também testavam os limites do que se podia ou não usar e fazer. A chamada *Peacock Revolution* (Revolução do

Pavão), como ficou conhecida, trouxe a androgenia para o guarda-roupa masculino.

Possivelmente a androgenia atinge um status de popular quando em 1972 David Bowie explode com o álbum *The rise and fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. Neste álbum, Bowie apresenta para o mundo seu alter ego Ziggy Stardust, um alienígena de maquiagem exagerada, pele clara, cabelo vermelho e, constantemente, trajes criados por Kansai Yamamoto. Não por acaso, Yamamoto é um estilista cujo trabalho é bastante marcado pela androgenia e pela inserção de elementos comumente associados ao feminino em trajes masculinos e vice-versa.



Figura 1 – David Bowie com traje criado por Yamamoto FOTO Masayoshi Sukita © The David Bowie Archive.⁴⁹

⁴⁹ Disponível em <<https://colunademusica.wordpress.com/2014/01/29/david-robert-jones-major-tom-ziggy-stardust-starman-david-bowie-o-camaleao-nomis/>> Acesso em 21 Mai. 2018.

Os trajes do Secos e Molhados

O Brasil dos anos 1970 não estava em desalinho com este movimento. Vivendo sob o período de repressão da ditadura militar, diversos impulsos revolucionários ganharam força nas artes. Neste momento surgem artistas de diversas áreas engajados com a luta política pela democracia no país, como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Glauber Rocha, entre outros. Porém, segundo João Silvério Trevisan, no livro *Devassos no Paraíso*, haviam também grupos que apesar de não se alinharem diretamente com estas lutas políticas, também lutavam pela liberdade, mas no campo das expressões do individual/particular:

A urgência de uma modernização em ambiente avesso à prática política democrática talvez tenha favorecido, entre os jovens, o surgimento de movimentos de liberalização nem sempre alinhados com orientações ideológicas precisas. Daí porque uma das palavras chave do período foi "desbunde" ou "desbum". Alguém desbundava justamente quando mandava às favas -- sob aparência frequente de irresponsabilidade -- os compromissos com a direita e a esquerda militarizados da época, para mergulhar numa liberação individual, baseada na solidariedade não -partidária e muitas vezes associada ao consumo de drogas ou à homossexualidade (então recatadamente denominada "androginia"). (TREVISAN, 2002, p.284)

Ressoavam então no Brasil ecos dos movimentos de contracultura que tomavam a Europa e os Estados Unidos de assalto. Ao invés de tratar apenas do enfrentamento político direto, estes grupos trabalhavam com uma dimensão simbólica, ligada a outros campos de conhecimento e vivência. As pautas discutiam a sexualidade e a liberdade dos corpos; novos meios de acesso ao inconsciente, do uso de drogas à psicanálise, passaram a fazer parte das discussões; e na música, o rock e o pop ganharam força. Se para parte da classe artística brasileira, guitarras e sintetizadores eram sinais do colonialismo cultural, para estes artistas representavam novas possibilidades de experimentação quando combinados a sons do Brasil. Não estar dentro do sistema de embate político entre ditadura e democratização, esquerda e direita, era uma forma também de resistência a toda a estrutura que estava dada. Correr por fora e criar novas formas. Segundo a famosa obra de Hélio Oiticica, ser marginal é ser herói. Dentro deste espírito, em 1972, no mesmo ano em que David Bowie apresentou seu glamoroso-bissexual-fashionista Ziggy Stardust, no Brasil se formava o Secos e Molhados.



Figura 2 – Integrantes do Secos e Molhados. Fonte: Blog A Tribuna⁵⁰

Ainda que a carreira expressiva do Secos e Molhados tenha tido início em 1973, a banda na verdade teve início em 1971. Naquele ano, o trio ainda era formado por João Ricardo⁵¹ e outros dois companheiros e o grupo “começou a se apresentar na casa de espetáculos Kurtisso Negro, situada no Bixiga, tradicional bairro boêmio do centro da cidade de São Paulo” (ZAN, 2013, p.09). Já nesse momento, o repertório da banda era resultado de uma mistura de referências que passeavam desde a música regional brasileira até o pop e o rock internacionais. Esta formação teve

⁵⁰ Disponível em: <<http://blogs.tribuna.com.br/blognroll/2018/01/os-maiores-mascarados-do-mundo-da-musica/>> Acesso em 21 Mai. 2018.

⁵¹ João Ricardo (Arcozelo, 21 de novembro de 1949): cantor e compositor nascido em Portugal e radicado no Brasil.

curta duração. Apenas alguns meses após as primeiras apresentações, Fred e Pitoco deixaram o Secos e Molhados. Em seus lugares, entraram Gerson Conrad⁵² e Ney Matogrosso⁵³. Esta foi a constituição mais conhecida da banda no Brasil.

A imagem mais conhecida do Secos e Molhados talvez seja a famosa capa (Figura 3) do álbum *A volta do Secos e Molhados* (1973). O primeiro álbum da banda já com sua segunda formação trazia os três músicos na capa – mais o baterista Marcelo Frias, que participou da fotografia, mas deixou a banda logo depois – sem, no entanto, revelar seus corpos. O que se vê são apenas suas cabeças, servidas em pratos como num banquete. A mesa que lhes faz as vezes de figurino, é composta de comidas e bebidas, sobre uma toalha branca e bandejas prateadas de papel. Ali se consolidava também a maquiagem preta e branca que marcou a construção visual da banda.

O responsável pela capa foi o fotógrafo Antônio Carlos Rodrigues. Ele relata⁵⁴ que ainda não conhecia a banda quando elaborou a ideia da capa. Do Tropicalismo, a quem o Secos e Molhados era por vezes associado, havia apenas o espírito antropofágico. Ao invés das cores fortes e brilho associados ao movimento, uma imagem escura, de luz

⁵² Gérson Conradi (São Paulo, 15 de abril de 1952): compositor e músico brasileiro.

⁵³ Ney de Souza Pereira (Bela Vista, 1 de agosto de 1941): cantor, compositor, dançarino, ator e diretor brasileiro

⁵⁴ Informação disponível em: <<http://bileskydiscos.com.br/blog/2016/07/11/por-tras-da-capa-dos-secos-molhados-de-1973/>> Acesso em 22 Mai. 2018.

baixa. As cabeças cercadas de pães, cebolas e grãos não esboçam expressões felizes. Sem olhar diretamente para a câmera, estão com o olhar baixo e parado. Os rostos maquiados, que podem tanto ter sido ideia do fotógrafo quanto da banda – as versões de quem teria sido o real responsável pela escolha desta caracterização diferem nas fontes – são ao mesmo tempo bonitos e assustadores. A referência para a cenografia eram os secos e molhados da vida cotidiana, os pequenos armazéns abarrotados de elementos diferentes que se sobrepõe e criam um ambiente múltiplo, em que para cada local que se olha, se vê algo diferente. Mal sabia o fotógrafo que esta seria uma espécie de metonímia para os trajes da banda.



Figura 3 – Capa do álbum *A volta do Secos e Molhados* (1973). Fonte: Site *Aviões e Músicas*⁵⁵

⁵⁵ Disponível em: <<http://www.avioesemusicas.com/musica-da-semana-secos-molhados-fala.html>> Acesso em 22 Mai. 2018.

A icônica maquiagem do Secos e Molhados levantou discussões desde que foi criada. Há teorias repetidas à exaustão que sugerem que a maquiagem da banda americana Kiss teria sido uma cópia daquela usada pela banda brasileira. Esta informação nunca foi confirmada por nenhum dos envolvidos. O que se sabe é que Ney Matogrosso se inspirou no teatro Kabuki para compor o desenho da sua máscara-maquiagem. Ele tomara conhecimento do teatro japonês durante seu tempo em São Paulo. Se nas primeiras apresentações a maquiagem era menos elaborada, com o tempo elas foram se tornando mais elaboradas. Por fim, todos os integrantes da banda estavam usando maquiagens – ainda que as de Ney fossem as mais cheias de detalhes. Em entrevista a Jackson Araújo e Cristiane Mesquita para a Revista Dobras, Ney Matogrosso conta que a principal razão pela qual ele decidiu usar uma maquiagem é que na época tinha o desejo de se manter anônimo e de preservar sua privacidade:

A pintura facial partiu do fato de que me diziam que artista não podia andar na rua. Eu tinha 31 anos e não queria perder esse direito, porque adoro rua! Inspirado pelo teatro, fui até uma loja especializada em maquiagens e comecei a criá-las. Cada vez que me apresentava, inventava uma maquiagem diferente. Sendo uma pessoa muito tímida, a partir do momento que eu perdia meu rosto, adquiria uma coragem que não conhecia, embora já existisse. Eu já era uma pessoa que enfrentava manifestações contrárias, mas eu não sabia que poderia ser ainda mais combativo. (MATOGROSSO apud ARAÚJO e MESQUITA, 2013, pg.44)

O trânsito entre gêneros não é novidade no campo das artes cênicas. Ao longo da história do teatro é possível encontrar diversos momentos em que a presença de mulheres no palco era proibida e, portanto, os homens precisavam travestir-se para representar papéis femininos. Além de diversas estratégias possíveis de caracterização, as máscaras foram uma opção para completar esse travestimento. Não causa estranhamento que tenha sido o próprio teatro kabuki a grande inspiração de Ney na criação dessa maquiagem-máscara. Segundo Kusano (1993), data de 1629 o decreto xogunal que proibia mulheres de atuarem no teatro japonês, forçando que o elenco fosse completado apenas por homens (KUSANO apud SILVA, 2017, p.4).

Os trajes andróginos que viriam a se tornar marca do cantor já apareciam no Secos e Molhados. Uma das imagens mais conhecidas da banda (Figura 4) é de quando cantaram na TV Tupi, em 1973. Além da maquiagem característica, Ney Matogrosso usava um adereço de longas penas na cabeça, que lhe conferiam um ar místico latino-americano. Os colares eram uma mistura de elementos, alguns com ossos e couro, outros com missangas e contas, como que realizando um sincretismo entre os povos negro e indígena e suas religiões constantemente suprimidas no Brasil - no passado e no presente. No corpo, em contraste com o corpo não depilado, uma saia de franjas, que a cada movimento rebolado, se movimentava com amplitude. Quando cantou a canção Sangue latino no palco da televisão, a imagem do Secos e Molhados trouxe diversas relações de maneira dialética: homem e

mulher; brasileiro e latino; branco, índio, negro. Sobre este traje em especial, Matogrosso disse:

O primeiro figurino dos Secos & Molhados com franjas me fez perceber que a roupa dá amplitude ao gesto. Os balangandãs fazem o gesto ficar maior, de modo que posso triplicar o tamanho da ação. Quando usava a peruca de crina de cavalo, me tornava uma entidade latino-americana. Não sabia mais quem eu era, eu era remetido aos Andes. (MATOGROSSO apud ARAÚJO e MESQUITA, 2013, pg. 47)



Figura 4 – Trajes semelhantes aos utilizados na TV Tupi, aqui usados em apresentação não identificada. Fonte: Portal Memória Brasileira⁵⁶

Na maior parte do tempo, Gerson Conrad e João Ricardo não usavam trajes tão chamativos quanto os de Matogrosso. No entanto, também tateavam o aspecto do glamour e da androginia. Tecidos estampados

⁵⁶ Disponível em: <<http://www.jws.com.br/2017/10/1973-o-inicio-de-qsecos-a-molhadosq/>> Acesso em 22 Mai. 2018.

brilhantes e estolas de penas eram elementos frequentes, além de calças e cintos de lantejoulas. Blusas decotadas e gargantilhas também tomavam emprestado itens tipicamente associados ao feminino para compor um traje híbrido que em muito se assemelhava aos dos artistas de *glam rock* e da *Peacock Revolution*.

O que impressionava nos trajes do Secos e Molhados era, principalmente, como elementos tão tipicamente associados ao masculino e ao feminino conviviam em harmonia na mesma figura. Para ZAN:

Aos adornos, roupas, missangas, penachos e maquiagens com características femininas, contrapunham-se as longas costeletas, o corpo desnudo, não depilado e másculo. Gestos bruscos, expressões faciais agressivas, movimentos pélvicos e rebolados exagerados contrastavam, muitas vezes, com a delicadeza do canto. O exotismo dos adereços parecia problematizar não apenas as identidades masculina e feminina, mas as fronteiras entre homem e animal, entre o primitivo e o futurista. (ZAN, 2013, p.26)

As principais referências do Secos e Molhados na composição de seus trajes, porém, não eram nem os artistas internacionais contemporâneos, nem os brasileiros – como o Dzi Croquetes⁵⁷. Segundo VAZ (1992), as principais referências de Ney eram a cantora Carmen Miranda e a vedete Elvira Pagã; a primeira, uma referência visual de sua infância, por quem

⁵⁷ Ver artigo sobre Dzi Croquetes neste livro.

sentia admiração ao ver as cores e a alegria; a segunda, pela lembrança de um encontro fortuito na saída de uma rádio, ainda criança e pela sensualidade e presença que o impressionou. Não eram, portanto, figuras masculinas que brincavam com a androginia que o inspiravam, mas sim mulheres que optavam por se vestir de modos chamativos e originais.

Conclusão

Para além de toda a inovação estética e musical, o que impressiona era a ampla aceitação do grupo. O Secos e Molhados foi uma banda popular entre diversas faixas etárias e perfis, desde crianças a adolescentes e adultos. Causa estranhamento pensar que eles estivessem promovendo discussões de gênero através de suas performances e caracterizações sem que isto os tornasse impopulares.

Para Ney Matogrosso, parte desta aceitação se dá pelo caráter firme do grupo. Antes mesmo que se falasse algo desrespeitoso, o grupo atacava. Mostrava seus corpos, vestidos de maneira extravagante e com movimentos exagerados. Aos gritos de preconceito, gritos e gestos ainda mais ofensivos. As respostas fortes do Secos e Molhados deixavam claro que não estariam dispostos a ouvir desaforo de ninguém – ainda que fossem poucos os que ousavam fazê-lo.

Além disso, para ZAN (2013), a própria caracterização, que lhes ocultava parcial ou totalmente, permitia tanto maior liberdade de ação quanto maior aceitação. Eram como figuras mitológicas, saídas de histórias de

ficção, atores representando. A essas figuras sem rosto estava permitida a admiração sem crítica e o espanto sem preconceito.

O título deste artigo - e a motivação para escrevê-lo - partiu principalmente de um tipo de publicação que vem se tornando muito comum nas redes sociais: as que comparam cantores assumidamente LGBTI, opondo principalmente artistas contemporâneos a outros de momentos passados.

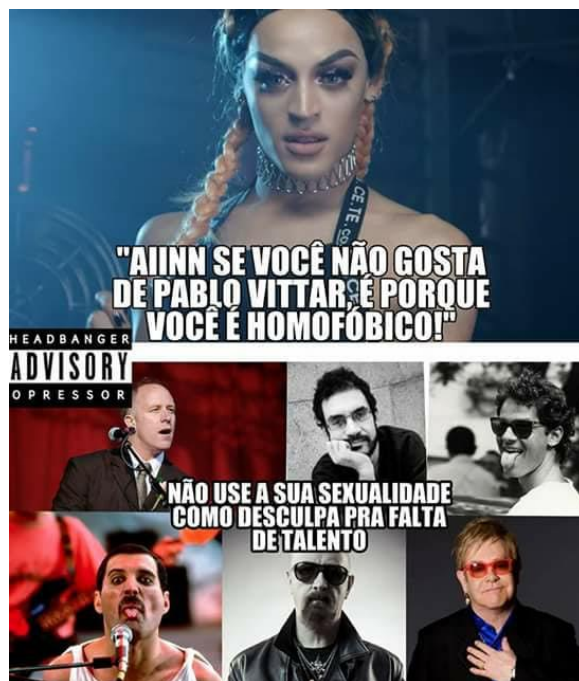


Figura 5 – Imagem comparando cantores homossexuais. Fonte: Facebook.

É comum atualmente nas redes sociais vermos comentários como “antigamente não tinha isso” ou “no meu tempo era diferente” quando se referindo a pessoas que caminham nas fronteiras dos estereótipos de gênero e que passeiam pelas referências de diversas identidades. Publicações deste tipo sempre nos suscitam dúvidas, pois o raciocínio não parece lógico: os artistas usados como exemplo muitas vezes são

peessoas que não só nunca ocultaram sua sexualidade, como muitas vezes brincaram com padrões de gênero.

O Secos e Molhados foi parte de um momento de experimentação estética voltada não só para o social como para o individual. A existência de artistas como eles abriu espaço para que no futuro houvesse outros que se sentissem mais livres para trabalhar com questões de gênero e sexualidade de maneira mais ampla. Fica o questionamento, porém, como se transformou a recepção destes artistas. As redes sociais abriram espaço para uma grande parcela de pessoas que sentem-se livres para ofender e depreciar artistas por conta daquilo que tornou artistas como o Secos e Molhados especiais.

Parece evidente que estes comentários se fundam numa impressão bastante comum, porém sem comprovação: o passado sempre parece melhor. Mas será que este passado existiu de verdade? Esta utopia onde não há inconformidade com os papéis de gênero nos designados quando nascemos? Ou será que estamos nos tornando mais conservadores e tentando criar um presente onde “não tem mais isso”?

Bibliografia

ARAÚJO, Jackson e MESQUITA, Cristiane. **Em ziguezague entre Ney Matogrosso e Flávio de Carvalho**. São Paulo: Revista Dobras, Volume 6, número 13, 2013. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/136>> Acesso em 22/05/2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BILESKI DISCOS. **Por trás da capa do Secos e Molhados em 1973**. Blog Bileski Discos, 11 de julho de 2016. Disponível em: <<http://bileskydiscos.com.br/blog/2016/07/11/por-tras-da-capad-dos-secos-molhados-de-1973/>> Acesso em 22/05/2018.

ENGLES, Friedrich e MARX, Karl. **O Manifesto do Partido Comunista**. Portal Domínio Público: 2001 (data de digitalização). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2273> Acesso em 21/05/2018.

KOMAR, Marlen. **The Evolution Of Androgynous Fashion Throughout The 20th Century**. Site Bustle, 30 de março de 2016. Disponível em: <<https://www.bustle.com/articles/149928-the-evolution-of-androgynous-fashion-throughout-the-20th-century-photos>> Acesso em 21/05/2018.

SILVA, Amabilis de Jesus. **Com bigode ou sem bigode, I want to break free: figurinos e con(tra)venções para balançar e rolar**. In: IX REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS | Diversidade de Saberes – As Artes Cênicas em Diálogo com o Mundo., 2017, Rio Grande do Norte. Anais da IX Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Natal: ABRACE, 2017.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VAZ, Denise Pires. **Ney Matogrosso: um cara meio estranho**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

ZAN, José Roberto. **Secos & Molhados: metáfora, ambivalência e performance**. In: Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 7–27, jul.–dez. 2013. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF27/4_ARTIGO_Secos_e_Molhados_metafora_ambivalencia_e_performance.pdf> Acesso em 22/05/2018.

DZI CROQUETTES: SUSPENSÃO DE VALORES ENTRE FEMINILIDADE E MASCULINIDADE POR MEIO DO FIGURINO TEATRAL

Jurandir Eduardo Pereira Junior

RESUMO:

O artigo apresenta perspectivas sobre a produção dos figurinos utilizados no primeiro espetáculo do grupo Dzi Croquettes, Gente computada igual a você, através dos comentários feitos pelos artistas que participaram da montagem em 1972. O artigo encontra-se dividido em três partes: a primeira apresenta as relações intrínsecas que envolveram o surgimento do grupo; a segunda desenvolve mais especificamente as bases criativas desenvolvidas na primeira montagem dos Dzi e na última parte, reflete-se sobre a produção do figurino teatral desenvolvido pelos artistas e sua influência na composição das corporalidades criadas pelos artistas pautadas no trânsito de aspectos de feminilidade e masculinidade, demarcado na composição das vestimentas usadas em cena por cada um deles. Autores como TREVISAN (2007), LOBERT (2010), ABRANTES (2012) e PEREIRA (2016) são revisitados em diálogos com questões apresentadas neste artigo.

Palavras chave: Corpo; Feminilidade; Masculinidade; Figurino Teatral.

ABSTRACT

The article shows perspectives on costume construction in the first show of the group Dzi Croquettes, *Gente computada igual a você*, through the comments of the artists that participated in the production of 1972. The article is divided in three segments: part one shows the intrinsic relations that involved the creation of the group; part two develops more specifically the creative basis in the first production of the Dzi and in the last part, there is a reflection on costume creation and its influence in the body composition created by the artists, based on male–female characteristics, deeply shown in the costumes used in the scene by each one of them. Authors as TREVISAN (2007), LOBERT (2010), ABRANTES (2012) and PEREIRA (2016) are used with matters appointed in this article.

Keywords: Body; Femininity; Masculinity; Theatrical Costume.

Introdução para a experiência Dzi.

A atuação do grupo teatral carioca Dzi Croquettes se deu no início da década de setenta no Brasil e em alguns países da Europa. Neste recorte temporal, várias questões políticas e sociais foram sendo apresentadas aos sujeitos envolvidos na experiência artística Dzi e interferiram de forma direta ou indireta no processo artístico do grupo. Entre elas a ebulição ideológica e política no contexto europeu, sobretudo os reflexos dos acontecimentos eclodidos em maio de 1968 na França; a expansão dos ideais da contracultura pelo mundo e sua absorção no

contexto brasileiro, assim como as amarras e enfrentamentos no âmbito da cultura desenvolvida no regime da ditadura militar no Brasil.

A primeira experiência teatral desenvolvida pelo grupo foi o espetáculo *Gente computada igual a você*. Pode-se pontuar questões que esclarecem a metodologia de criação dos figurinos teatrais desenvolvidos para o espetáculo naquele tempo histórico nada favorável para o nascedouro de um grupo com tais características.

Os atores negam serem um grupo expoente das causas voltadas ao debate GLS⁵⁸, mas desenvolveram mascadores simbólicos no campo artístico que evocaram em alguma medida representações de liberdade reivindicadas pelo movimento em questão. Foi também um marco para pensarmos os avanços artísticos na experiência de novas corporalidades.

Ao longo do artigo, serão citadas falas dos próprios atores do grupo que foram coletadas em investigações acadêmicas⁵⁹, dando ênfase às memórias dos próprios sujeitos que compuseram “a força do macho e a

⁵⁸Ao longo dos anos e com o avanço dos debates a respeito das sexualidades e gênero a sigla GLS foi integrando outras identidades sexuais que não estavam representadas até então. Sobretudo nos anos 90 a sigla LGBT passou a vigorar para representar as identidades Lésbicas, Gays, Bissexuais e transexuais. No texto fazemos uso da antiga sigla para contextualizar o período da década de 70.

⁵⁹As investigações acadêmicas foram da monografia defendida pelo autor no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão – UFMA (2012) versando sobre o grupo *Dzi Croquettes* e da dissertação de mestrado defendida, com a mesma temática, no programa de pós-graduação em teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina PPGT UDESC (2016). Os entrevistados foram: Claudio Tovar, Bayard Tonelli e Ciro Barcelos.

graça da fêmea” em espaços teatrais convencionais e não convencionais no contexto carioca.

Formação do grupo

O grupo Dzi Croquettes, formado apenas por homens, surgiu no início da década de 1970, na cidade do Rio de Janeiro, especificamente no bairro de Santa Tereza. Seu primeiro espetáculo foi denominado: Gente computada igual a você⁶⁰ e contava com coreografias do bailarino norte americano Lennie Dale⁶¹ e dramaturgia de Wagner Ribeiro⁶². O espetáculo tem suas primeiras apresentações na boate Casa Nova, localizada na Lapa. Logo em seguida, o espetáculo ganhou reconhecimento através das críticas e ocupou espaços teatrais convencionais. Segundo o cantor Ney Matogrosso, o grupo surgiu “confrontando com o fechamento da mentalidade, porque ninguém poderia pensar. Ninguém poderia ser diferente. Ninguém poderia se expressar com liberdade”.⁶³

⁶⁰Primeiro nome dado ao show/espetáculo que foi inicialmente apresentado na boate Casa Nova, localizada na Lapa – RJ, em dezembro de 1972.

⁶¹Bailarino norte americano com formação na *Broadway* que se integra ao grupo Dzi Croquettes levando o conjunto de artista a uma precisão técnica e artística que impressionou muito a audiência da época, sobretudo, no que confere os números de dança do espetáculo.

⁶²Ator, escritor, artista plástico, poeta e autor do texto do primeiro espetáculo dos Dzi Croquettes e de algumas músicas como *Vingativa*, gravada pelo grupo feminino as Frenéticas.

⁶³ Depoimento retirado do filme documentário Dzi Croquettes. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Tria. Manaus: Imovision, com coprodução do Canal Brasil. 2009. DVD (110 min.)

Vale ressaltar que existem várias versões sobre a escolha da denominação do grupo, sendo uma delas destacada no livro *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*, da antropóloga Rosemary Lobert:

Entre as múltiplas versões da escolha do nome da peça, a explicação, coerente com a circunstância, seria "Eu sempre curti muito o pronome Inglês *The*, também poderíamos ser o *zê* português. E como a gente no bar comia croquetes, por que não batizar o grupo de Dzi Croquettes?" (LOBERT, 2010, p. 20)

A Baixada de Marte⁶⁴, uma pequena empresa caseira de roupas e acessórios, de Wagner Ribeiro, foi o marco inicial para a aproximação dos futuros componentes envolvidos com o projeto. Através da convivência diária com a Baixada de Marte, as pessoas se sentiam livres para *transar*⁶⁵ suas próprias ideias e questões. A Casa de Marte, como também era denominada, até então era o espaço permissível criativo de novas possibilidades artísticas e que no futuro próximo seria levada aos palcos pelo pioneiro e transgressivo espetáculo.

No Brasil, o período da ditadura perpassou a década de 1970, época em que as pessoas viviam sob uma condição repressora por conta de vários

⁶⁴ Pequena confecção de roupas artesanais, confeccionadas por Wagner Ribeiro, que eram vendidas na feira *hippie* de Santa Tereza.

⁶⁵ Termo utilizado na época para descrever novas experiências, fugindo de qualquer conotação sexual.

atos institucionais que regulavam as relações sociais da época. Desta forma, os artistas deste período viviam em constante vigilância.

Em 1972, estávamos no auge da repressão política: a censura, o medo, a violência, a desconfiança eram nossos companheiros cotidianos. No teatro, o clima de insegurança era constante; até o último momento não se sabia se uma peça seria permitida ou proibida na sua íntegra. O teatro era visto mais como um lugar subversivo, em termos políticos, do que como um espaço de produção de cultura. É nesse momento que surgem os Dzi com uma proposta contestadora das categorias sociais vigentes, fantasias de purpurina, flores e paetês. (LOBERT, 2010, p. 18)

O primeiro espetáculo do grupo torna-se fixo com os seguintes atores: Lennie Dale, Wagner Ribeiro de Souza, Cláudio Gaya, Claudio Tovar, Ciro Barcelos, Reginaldo de Poli, Bayard Tonelli, Rogério de Poly, Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado, Roberto de Rodriguez e, posteriormente, na temporada em São Paulo, Eloy Simões.

O modo de produção que se pode vincular à atuação dos Dzi Croquettes é pautado em uma produção de caráter coletivo, mas individual e independente. Para cada um deles o que importava era viver o momento e criar suas próprias possibilidades em um amplo diálogo realizado de forma aberta e horizontal entre os artistas. Isso fica bastante evidente quando Tovar menciona o processo de criação do figurino: “Quanto a grandes diálogos para fazer um figurino: NÃO! O

que valia eram as diferenças e a criatividade de cada um.” (PEREIRA, 2016, p. 35)



Figura 1: Atores da primeira formação dos Dzi Croquettes. Fonte: CEDOC RJ.

Os Dzi Croquettes tomaram para si o vocábulo “libertos” como um elemento de inspiração fundamental para o surgimento de seu primeiro espetáculo. Mesmo durante um período militar repressor, o grupo propôs uma produção ambígua que desestabiliza definições de gênero e sexualidade, com o auxílio de muita purpurina, perucas, saltos, coturnos e ousadia.

Os Dzi Croquettes colocaram nos palcos brasileiros uma ambigüidade de virulência inédita entre nós – influenciados também pelo espírito dos *genderfucker* americanos. Em seus espetáculos, homens de bigode e barba apresentavam-se com vestes femininas e cílios postiços, usando meias de futebol com sapatos de salto alto e sutiãs em peitos peludos. Assim, nem

homens nem mulheres (ou exageradamente homens e mulheres), eles dançavam em cena e contavam piadas cheias de humor ambíguo, tentando furar o cerco repressivo desse período ditatorial em que a censura e a política mobilizavam-se ao menor movimento que destoasse dos parâmetros permitidos. (TREVISAN, 2007, p. 288)

A preocupação política do espetáculo encontrava-se de forma bastante diluída nas micro relações desenvolvidas pelos artistas, sem uma pretensão partidária declarada. Segundo o diretor José Possi Neto:

Eles não estavam nem um pouco engajados com a política institucional, mas claro que era político, pois qualquer ato é político e havia uma revolução de comportamento e liberação sexual e de valores morais com relação a masculinidade e feminilidade que eles são o grande grito, sem dúvida!⁶⁶

O grupo Dzi Croquettes tem, inicialmente, suas apresentações aceitas somente em espaços alternativos de arte, como boates, bares e ambientes considerados, por alguns, como redutos marginalizados e não artísticos. O espetáculo dos Dzi era considerado uma ação transgressora aos padrões instituídos.

A estrutura do espetáculo não foi idealizada para grandes teatros com iluminação cênica ou frontalidade italiana, até porque na época da

⁶⁶Depoimento retirado do filme Dzi Croquettes. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: Tria. Manaus: Imovision com coprodução do Canal Brasil. 2009. DVD (110 min.), son. cor e pb.

estreia, os envolvidos sabiam que teriam suas apresentações negadas nos grandes teatros.

Destaca-se que a mudança do espetáculo Gente Computada igual a você para o Teatro Treze de Maio⁶⁷ foi propiciada pela crítica de Sábado Magaldi, vinculada em um grande jornal de circulação da época, onde destaca que “o espetáculo, pela verve e pelo anticonvencionalismo, sacode a nossa paisagem de preconceitos e de acanhado atraso”⁶⁸. Quando acessa espaços convencionais teatrais, o espetáculo recebe algumas alterações de estrutura. Nada se altera no que tange ao discurso: o que ocorre são pequenas ampliações no roteiro com a inclusão de números de dança, aproveitando a expansão do espaço de atuação.

De acordo com Rosemary Lobert, devido à grande procura pelo espetáculo, o grupo obteve elevados lucros que alteraram a dinâmica de produção. O que antes era visto como algo estranho e bizarro é descrito como algo excêntrico.

Pela primeira vez, localmente, um grupo de homens suspeitosamente “travestidos”, isto é, utilizando em seu vestuário peças convencionalmente destinadas ao gênero feminino, irrompia num teatro economicamente reservado à classe burguesa com preocupações intelectuais, em vez de alojar-se nos teatros de segunda categoria ou nas boates destinadas àquele tipo de espetáculo. (LOBERT, 2010, p. 28)

⁶⁷ Famosa casa de teatro da década de 70.

⁶⁸ Crítica publicada no Jornal da Tarde, em 11Ago. 1973.

Deste modo, o grupo começa a entrar em novo processo artístico propiciado pela independência financeira. Tal situação fez com que os atores idealizassem e criassem sua própria empresa teatral denominada Grupo Treze⁶⁹, onde cada um era sócio igualitário. Essa atitude mostra que, mesmo dentro de uma estrutura empresarial, do ponto de vista administrativo e financeiro, os ideais ainda continuavam vigentes, tendo em vista que todo faturamento era dividido em partes iguais entre os artistas. O processo de criação coletiva continuava mantido e a estrutura de vida em comunidade permanecia.

A regularidade das apresentações do grupo no Brasil se manteve até a temporada no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1974. O grupo foi censurado⁷⁰ em São Paulo, nesta mesma época, e os responsáveis pelo espetáculo foram convidados a prestarem depoimento no DOPS⁷¹. Logo em seguida foram liberados pela censura

⁶⁹ Empresa teatral formada pelos integrantes dos Dzi Croquettes para a produção dos seus espetáculos.

⁷⁰ Segundo Claudio Tovar ele foi escolhido para prestar depoimento no DOPS. “Eu fui escolhido e lá fui eu. Foi um dos incidentes mais tristes da minha vida. Eu fui orientado pelo Orlando Mirada a não falar. Chegando lá fui apresentado a um bem baixinho que se chamava General França ou general Bandeira, não me lembro agora. Tinha dois negões ao lado dele, aí fui xingado de todos os nomes. Perguntavam se eu só sabia fazer teatro mostrando o cu. Se teatro tinha que mostrar o cu, e se eu repetisse aquilo de novo (Ele achava que eu era o Lennie Dale. O chefe do grupo segundo ele), ele iria acabar comigo. [...] fiquei olhando para ele. Fiquei calado. Iria fazer o que? Mas, chorei muito quando cheguei em casa, porque foi horrível. Eu não entendia a ignorância humana que estava personificada naquela pessoa que falava horrores a um artista que estava fazendo um trabalho maravilhoso”. (Depoimento coletado por meio de entrevista via e-mail no dia 12 Out. 2012).

⁷¹ Departamento de Ordem Política e Social; departamento do governo criado em 1924, mas que obteve efetiva participação no estado de vigilância dos militares, com finalidade de controlar e reprimir movimentos políticos, sociais e culturais ao regime no poder da época.

sob a determinação de que o tapa-sexo fosse aumentado. A temporada regular do grupo acontece até o fim das apresentações no Teatro da Praia e depois disso o grupo parte para realizar apresentações na Europa.

Gente computada igual a você

Gente computada igual a você começou a ser projetado a partir de uma conversa de bar entre três amigos: Wagner Ribeiro, Benedito Lacerda e Bard Tonelli.

No dia 08 de agosto de 1972, Wagner, desiludido com suas aventuras comerciais (uma boutique) e à procura de uma solução existencial, encontrou apoio em Reginaldo de Poly e Bayard Tonelli. O encontro casual, mas rotineiro, num bar de Copacabana, no Rio de Janeiro, que costumavam frequentar, registrou-se nas memórias como a data de batismo de um projeto de vida e teatro que se chamaria Dzi Croquettes. (Idem, p. 20)

Para os artistas, o espetáculo representava mais do que uma simples composição teatral, pois estava imbuído de subjetividade adquirida na vida em comunidade, que atravessava o fazer artístico de cada um. Era o teatro dinâmico, ambíguo, que dimensionava a vida e a arte puramente potente ao período.

O ator Ciro Barcelos destaca que:

A intenção também vinha da insatisfação do Wagner com o cenário teatral. Ele queria fazer algo diferente, agradável de fazer e que levasse uma mensagem importante. No caso a mensagem era algo de libertar o ator. Não tínhamos pretensões de realizar um teatro engajado, de contestação ao governo, mas aquilo virou uma contestação pelo nosso comportamento, virou um processo comportamental. O público aderiu, as pessoas começaram a se vestir como a gente, os artistas se vestiam como a gente. Tinha uma coisa que as travestis estavam no auge, as travestis poderiam dizer o que quiser. O sistema contestava o teatro sério, mas não contestava os shows de travestis. Nós pegamos e queríamos fazer a mesma coisa, porém, vamos fazer um humor vestido de mulher, porém nós não somos travesti, nós somos homens, atores. Então, a gente queria em primeiro lugar se divertir e ter possibilidades de estar em cena, trabalhando, ganhando dinheiro, porém, fomos percebendo que o que estávamos fazendo tinha uma importância muito maior do que aquilo que inicialmente se pretendia, aí a gente foi se apropriando disso. (PEREIRA, 2016, p. 87)

Segundo Claudio Tovar, integrante da primeira montagem, a experiência Dzi “era uma coisa muito libertária, foi muito forte entrar e assumir tudo isso. Deixar eu ser da maneira que eu sou, não só me influenciou, mas influenciou muita gente”. (TOVAR, 2015). A composição artística foi algo muito potente também para os atores. Toda a opressão ditatorial que estava presente na dimensão política e social do Brasil naquele período, exigia do indivíduo padrões fixos no que tange, principalmente,

questões ligadas às sexualidades. A lógica comportamental estava dada por padrões previamente descritos. Porém, os Dzi desenvolveram formas de apropriação simbólica desse novo indivíduo atravessando a feminilidade e masculinidade da época, transpondo um novo corpo, uma nova expressão comportamental, e o figurino foi um catalisador destas questões em cena.

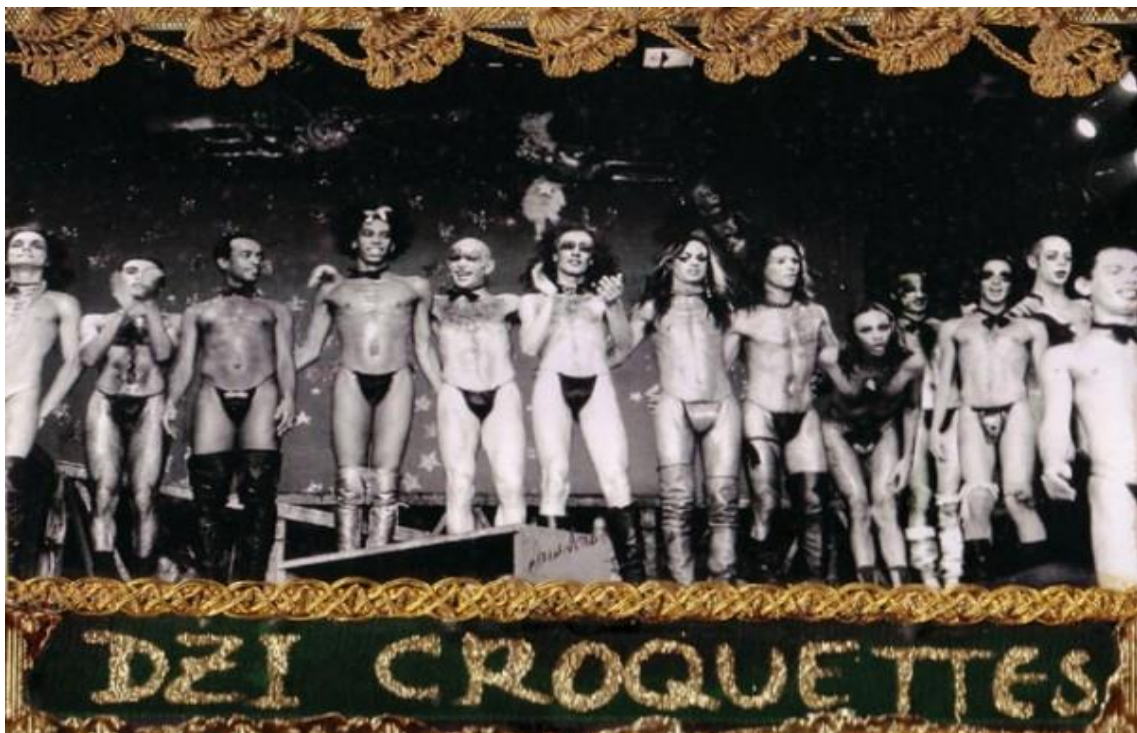


Figura 2: Imagem do elenco na primeira montagem. Fonte: Acervo CEDOC RJ

Segundo Braga⁷², o grupo não imprimia uma só sexualidade em cena, pois não tratavam diretamente da homossexualidade, ou da bissexualidade, ou qualquer outra definição sexual. A sexualidade no espetáculo era transitória e marcadamente passageira.

⁷² Na época da estréia do espetáculo, era um jovem estudante do Conservatório Nacional de Teatro do RJ.

O interessante do espetáculo é que ele não era insistente em um só aspecto da sexualidade (homossexualidade ou da bissexualidade). Eles (grupo) até estavam mais no sentido do masculino e feminino que existe em todo ser humano. O espetáculo foi feito de uma maneira que conseguiram passar pela censura. Se eles fossem mais óbvios, talvez eles não tivessem passado. O espetáculo tinha essa química que fez com que eles fluíssem porque era um espetáculo muito bom, tinha um tempo bom, era divertido e musicalmente muito interessante. A cena do *dois para lá, dois para cá*, a coreografia era belíssima. A interpretação musical na voz da Elis Regina tinha a ver com a coreografia que o Lennie criou para esta cena. Era uma coesão perfeita, o número era maravilhoso. Só aquele número já valia muito. O espetáculo tinha uma independência de concretude coreográfico, interpretativo e musical. (PEREIRA, 2016, p.89)

Ainda neste aspecto Tovar destaca que o conceito de androginia era algo que circulava entre eles. Sobre este aspecto, ele conclui:

A gente falava muito da androginia e cada um interpretava isso a seu modo. Mas não era obrigatório ter esse conceito para fazer um figurino. Me lembro que o Wagner, por exemplo, falava sempre que usava uma maquiagem feminina, mas, gostava de mostrar seu peitoral através do vestido, bastante forte e masculino. Isso, para ele, criava um contraste e uma contradição bastante interessante. O Roberto fazia uma bailarina árabe, de barba e bigode, muito engraçada. A minha bailarina (alemã) tinha a cara do Hitler. O Ciro fazia uma puta,

com um lindo trapo dourado, sapato muito alto, mas, a tatuagem de dragão no braço não deixava dúvida que era um homem. Brincar com isso era um barato, mas, não obrigatório. (idem. p. 99)

A presença do conceito de androginia, vinculado aos pressupostos contraculturais, foi algo desenvolvido pelo grupo, visto que no início do espetáculo tal construção já era descrita nas falas de Lennie Dale. O show era anunciado como “não somos homens, nem mulheres, somos gente”, ou seja, a composição desses seres postos em cenas atribuía formas que eram próprias desse trânsito em gênero. A proposta da androginia não foi apresentada como regra ao elenco, mas foi ganhando força e reconhecimento estético, sendo colocada até na divulgação do espetáculo.

O ator **Ciro Barcelos**, destaca que:

[...] a gente se colocava essencialmente como andrógino porque não deixa de ser na medida em que se você tem as duas possibilidades e se sente atraído tanto por uma energia sexual masculina quanto por uma energia sexual feminina, igualmente, sem distinção entre as duas, você é andrógino. (idem, p. 101)

A ideia não era desenvolver em cena, uma identidade de gênero⁷³ fixa. A lógica dava-se ao contrário, pois a força do espetáculo encontrava-se nessa dualidade, na composição e na recomposição de seres em trânsito contínuo, e de forma direta este trânsito era pontuado nos trajes de cena ainda que isso não fosse uma regra.

Era uma coisa de nem fazer uma travesti e nem fazer um macho. Era fazer os dois. Esse era o jogo, o jogo da ambiguidade. Então as nossas roupas eram todas metade uma coisa, metade outra coisa. A gente não excluía a característica masculina de jeito nenhum, mas isso tudo era misturado. Tinha hora que você via homem, mulher, os dois e isso era o grande barato e eram seres muitos novos. Ninguém nunca tinha visto aqueles corpos. Era um caminho novo. Então, o jogo era esse da androginia, da ambiguidade, da ambivalência em cena. (idem, p. 101)

A descrição, em cena e fora de cena, era de pessoas, indivíduos, desprovidos de rótulos, principalmente aqueles que aprisionam. Sobre esta questão Tovar coloca que:

Eram pessoas sem rótulos. Simplesmente uma pessoa. Sem ser negro, branco, homossexual, heterossexual, bissexual, ou seja, qualquer divisão que pudesse enquadrar o ser humano em que pusesse ele em uma gaveta. Nós éramos pessoas sem nenhuma

⁷³ A identidade de gênero de forma geral aplica-se ao indivíduo dentro do prisma masculino e feminino de acordo com cada contexto histórico, político, social e cultural. Porém, podemos observar socialmente outras representações sociais que estão para além do prisma descrito anteriormente.

classificação. Nós somos gente. Não éramos nem melhor e nem pior do que ninguém. Éramos gente. (idem, p. 102)

Outra forma de perceber as instabilidades das identidades sexuais dentro do trabalho dos Dzi Croquettes é a relação do grupo com o público da época, já que as pessoas que se identificavam com a produção do grupo eram de diferentes gêneros e identidades sexuais (heterossexual, bissexual, homossexual, mulheres, homens, crianças).

Magnetismo e desorientação marcaram a primeira fase do confronto dos Dzi Croquettes e dos tietes. Isso fica claro tanto pelas referências a eles que demonstram exaltação – “é uma coisa”, “eles são maravilhosos”, “eles dizem tudo”, ou ainda “eles falam de paz, amor e união” – tanto por aqueles que denotam desconfiança – “não sei o que dizer”, “eles são muito agressivos”, ou “é um bando de malabaristas mais do que atores”. Esse padrão de resposta, que encobria quase todas as manifestações verbais dadas pelos tietes⁷⁴ (e o público mais amplo), se repetia nos distintos lugares geográficos onde os atores se apresentavam. (LOBERT, 2010, p. 215)

Na dimensão artística e social, o grupo demonstrou outra relação com o corpo, com a sexualidade e, sobretudo, com questões que atravessam a percepção normativa de pensar o gênero dentro da estrutura hegemônica da heterossexualidade. O grupo pode ser percebido dentro da dinâmica criativa da contracultura e as questões de sexualidade

⁷⁴ Nome dado para a parcela do público que acompanha todas as apresentações.

obedecem à ação transitória de correlação que o movimento já propõe. Toda a libertação criativa e afetiva das pessoas envolvidas com experiências contraculturais perpassava zonas identitárias que até então se demonstravam estáveis.

Como podemos perceber é inegável que o grupo Dzi Croquettes desenvolveu atribuições identitárias em gênero por meio do seu trabalho artístico, que desloca a visão binária em gênero (homem ou mulher), para um padrão mais amplo, fazendo com que a ideia de “gente” proposta pelo grupo não indicasse uma identidade, mas a ampla possibilidade de vivenciar todas, colocando aspectos transitórios em gênero como espaço de vivência com as fronteiras entre sexo, gênero e sexualidades. O desvio deve ser percebido não como ação fora do padrão, mas como espaçamento fluido de identificação transitória tanto do indivíduo que se fez Dzi (atores/bailarinos) quanto os indivíduos que se deixaram fazer com a experiência de vida e arte Dzi (público da época). Segundo o diretor teatral Amir Haddad, tal relação transitória de sexualidade era “porque você via homens fortes, cabeludos, cheios de pelos; porque eles não raspavam os pelos, pisavam duro, dançavam como machos e vestidos de mulher com uma sexualidade dúbia que balançava muito as estruturas sexuais das pessoas”⁷⁵.

⁷⁵ Depoimento retirado do filme Dzi Croquettes.

Figurino transitório: entre a força do macho e a graça da fêmea.

No destaque ao surgimento e à produção do grupo em questão, na primeira parte do texto, observa-se que o desenvolvimento artístico do grupo vincula-se muito à ideia de teatro em comunidade ou teatro de grupo na medida em que quase todo o processo de criação se coloca de forma horizontal diante dos participantes do grupo.

Desta forma, no que tange a produção das visualidades da cena, em especial os figurinos usados no espetáculo, verificou-se que não eram produtos de grandes debates, mesmo que a ideia de androgenia acabasse por sobressair no processo individual de cada um. Como já visto, Tovar destacou que as construções visuais do espetáculo não passavam por grandes mesas de aprovações, mas reconhece que todo o processo criativo estava imerso nas ideias e conversas que circulavam entre eles.

Com relação aos meios de financiamento para a produção dos figurinos, não existiam patrocinadores para investir nas criações dos Dzi Croquettes. Cada um fazia seu figurino com peças emprestadas, doadas de amigos como bem frisou o ator Bayard Tonelli⁷⁶:

Não, não houve patrocínio, era tudo com a gente, mas tinha essa coisa de pessoas generosas nos doarem modelos de alta costura. Houve uma época em que as roupas que eu usava no palco, eram da Elke Maravilha. Eu gostava e usava, depois ela

⁷⁶ Ator, poeta, bailarino e escritor. Fez parte da primeira formação da família Dzi Croquettes. Atualmente desenvolve trabalhos na performance, além de atuar em espetáculos de teatro, filmes e produção de TV.

vinha, pegava as roupas que me havia emprestado e me dava outras. (PEREIRA, 2016, p. 33)

As roupas não foram idealizadas para cena, elas foram incorporadas à cena de forma a compor as personagens diante das características propostas pelos atores que as faziam nos quadros de cenas. As criações sempre estavam abertas à mudanças e alterações, inclusive a ideia de figurino, já que em alguma medida as peças de roupas se tornavam rotativas porque se tratava de empréstimos pessoais.

A ideia de figurino teatral vinculado a uma persona definida, marcada em uma temporalidade, e texto dramaturgico fechado não foi a vertente de trabalho dos Croquettes. Os facilitadores de uma dramaturgia aberta e de uma ação cênica em construção direta a cada apresentação fizeram com o grupo tivesse uma composição de figurino flexível e transitória a cada apresentação, não apenas em materialidade, mas em argumentos.

Ao pensar no trabalho criativo desenvolvidos pelos Dzi direcionada ao figurino, refleti sobre passagens do texto de Samuel Abrantes intitulado Diário do Figurinista: O traje de cena, onde o mesmo descreve o alinhamento de quem produz com aquilo que está se produzindo. A subjetividade do artista presente no ato criativo.

Dialogar com o processo criativo é reconhecer as suas ramificações, os desdobramentos e associações dos diversos momentos, do sentimento de memória, dos elementos gráficos e estados emotivos, que experimento no exercício de minha

função de figurinista, independente dos resultados plásticos e visuais que atinjo. (ABRANTES, 2012, p.73)

Ou seja, ao reconhecer o processo de criação do figurino na dimensão do espetáculo dos Dzi, na dupla função ator/figurinista que os sujeitos da montagem exercem, não posso deixar de perceber que o processo de escolha que envolve a criação é dotado de subjetividade intrínseca de quem as escolhe. A escolha não é separada dos emaranhados de questões e desejos vislumbrados pelo ator que as vestem em cena. A junção entre desejo e necessidade é algo pulsante no trabalho criativo desta obra cênica.

Não existia uma linha de criação comum a todos, mas a ideia de androginia percorria argumentos do espetáculo, e, de forma bem direta, isso acabava por se revelar no figurino. A ideia da androginia no figurino estava presente no uso de peças femininas em diálogo com peças do vestuário masculino. Isso de forma direta, aos olhos da audiência da época, criava um desenho visual de ambiguidade presente na maioria das criações.

A ideia criativa no campo da caracterização não era travestir-se de mulher, mas compor uma visualidade que estivesse em trânsito entre a feminilidade e masculinidade obedecendo assim ao argumento da androginia apresentada a muitos atores do grupo.



Figura 3: Foto de uma das cenas do espetáculo. Fonte: Arquivo CEDOC RIO.

Por meio das falas dos artistas envolvidos com a primeira montagem do grupo, pode-se notar que a masculinidade e a feminilidade ao longo do espetáculo são tencionadas o tempo todo não apenas por meio da caracterização, mas na performatividade apresentada pelos atores bailarinos no desenvolvimento de cada quadro do espetáculo, pois cada personagem mostrava variações de performances.



Figura 05: Imagem do espetáculo Fonte: Arquivo CEDOC RJ

Na Figura 05, observa -se que na composição do figurino existia um saio de fios, com a junção de um uso de luvas de boxes, assim como maquiagem extremamente marcada. Essa proposta apresenta a sobreposição de valores simbólicos do masculino com aspectos do feminino. Não era um figurino genuinamente feminino, mas também não apresenta uma definição fechada no campo masculino. Era uma composição visual que mesclava performance e vestimenta em movimentação que apresenta o figurino em trânsito constante entre marcadores masculinos e femininos. Estes marcadores do masculino e

feminino coabitavam corpos pulsantes em fluxo constante em cena, na quase totalidade dos figurinos apresentados ao longo do espetáculo.

Figuras vinculadas à hegemonia masculina também entravam nessa composição de vestimentas. O ator Claudio Tovar fazia em um dos quadros do espetáculo uma “bailarina alemã” que evidenciava aspectos da figura masculina de Adolf Hitler.



Figura 06: Imagem da personagem do ator Claudio Tovar Fonte: CEDOC RJ

Percebe-se na Figura 06, que o ator apresenta sinais de masculinidade que compõem com aspectos de feminilidade na roupa que está usando, atreladas a referências diretas à figura do ditador alemão. Todas essas junções visuais transpõem marcadores de gênero e sexualidade para um local onde a inflexibilidade do termo não dá conta.

Segundo Tuhler, ao se referir à produção do grupo:

Os Dzi foram pós-estruturalistas quando ainda desenhávamos os pilares teóricos dessa corrente. Para eles o gênero era

mutável, múltiplo, e não apenas o masculino e o feminino. Eles implodiram a constituição da masculinidade quando foram mulheres e bichas em campos marcados por pelos. (THULLER, 2011, p. 11)

Portanto, a construção de todo o universo da caracterização, na perspectiva dos Dzi Croquettes, se faz e modifica-se na constância do espetáculo e na retroalimentação dos pólos que se apresentam enquanto distintos, mas que na cena se confrontam projetando novos vetores de representações que borram a margem de códigos sociais, subvertem a ordem e suspendem valores simbólicos hegemônicos de masculinidade e feminilidade. O figurino teatral na cena Dzi é um replicador destas questões que emergem da vida social e artística dos sujeitos envolvidos com a experiência Dzi e que, por meio da cena, se tornaram referência para a audiência da época.

Considerações finais

Ao escrever sobre a relação do figurino teatral desenvolvido pelos Dzi Croquettes e suas contribuições para o que entendemos hoje enquanto espaço marcado ao debate de gênero e sexualidades nas artes, visualiza-se o quanto perdemos nos longos anos que essa produtividade inventiva, criativa e subversiva esteve apenas nas memórias de quem pode vivenciar ao vivo tal produção.

Poder direcionar a produção dos Dzi ao campo especificamente do figurino teatral ou traje de cena é perceber que o figurino desenvolvido

por eles se encontra fora dos padrões hegemônicos de criação e sem ter nenhum direcionamento específico de um figurinista. Evidencia-se que, mais uma vez, o que está fora dos meios de produção ou dos argumentos hegemônicos sobre sexualidades desenvolvidos nas artes se tornou a tônica da criação, bem como vinculada ao espírito criativo de todos os sujeitos envolvidos com a experiência de vida e de arte chamada Dzi Croquettes.

Ao desenvolver uma construção criativa e colaborativa do figurino onde marcadores de feminilidades e masculinidades fossem alterados não pela anulação de um ou de outro, mas pela sobreposição de ambos em corpos demarcados enquanto masculinos e não travestidos de mulher, os Dzi Croquettes puderam mobilizar reflexões em gênero e sexualidades alterando os modos de existência do sujeito diante do cenário de restrição da subjetividade. Sendo assim, ainda que muitos dos sujeitos envolvidos com a experiência Dzi não reconheça que a atuação artística mobilizou corpos, alterou pensamentos e promoveu outras vivências para além da dicotomia homem/mulher, macho/fêmea, especialmente refletida no campo das vivências de pessoas LGBTI, sua marca não pode ser esquecida e sua contribuição jamais negada ao campo social e artístico que envolve essas pessoas subalternizadas.

Ao lançar mão de outras vias de existência demarcada sobretudo pelo figurino mostrado em cena, o grupo Dzi Croquettes mobilizou estrutura e permitiu que seus seguidores pudessem copiar os figurinos e vivenciassem o que eles definiram como “espírito croquettes”, ocupando

espaços fora dos palcos e confrontando o social. Os limites entre o permitido e o aceito, o definido e o indefinido foram alterados e as fronteiras entre artes e vida foram colocadas enquanto espaço de existência não apenas pelos Dzi, mas por todos aqueles que estiveram mobilizados por questões que eles apresentaram dentro e fora de cena.

Referências Bibliográficas

ABRANTES, Samuel. **Diário do Figurinista: O traje de cena**, in VIANA, Fausto e MOURA, Carolina Bassi de. **Diário de pesquisadores: Traje de cena**. São Paulo: Estação das letras e cores, 2012.

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes**". Campinas: Editora Unicamp, 2010.

TREVISAN, João Sivério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 7ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

THÜRLER, Djalma. **Dzi Croquettes: uma política queer de atravessamentos entre o real e o teatral**. In. Congresso Iberoamericano de Masculinidades u Equidad: Investigacion y activismo. (trans) formando la masculinidade: de la teoria a lá acción. Barcelona. 2011.

PEREIRA, Jurandir Eduardo Pereira Junior. **Nem homem e nem mulher, gente: trajetória do grupo Dzi Croquettes entre o passado e reflexões no presente**. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em Teatro- PGGT. Universidade do Estado de Santa Catarina. 2016.

SANGUE, SÊMEN E OUTROS FLUIDOS CORPORAIS COMO TRAJE DE CENA DA PERFORMANCE

Fausto Viana

Resumo

Como encontrar a beleza e a poesia nos imensos centros urbanos? Como o teatro e a performance reagem às necessidades contemporâneas urgentes dos performers? O que esses artistas precisam vestir para atingir seus objetivos por vezes quase (im) possíveis? Este artigo investiga como um artista latino-americano tem lidado com fluidos corporais como traje. Ele é T. Angel, de São Paulo (Brasil), e tem usado com frequência nas suas performances sêmen e sangue como trajes e transformaram estes elementos fluídicos em símbolos viscerais, potentes e fortes, que são provocativos para a plateia, especialmente por serem considerados restos humanos e (como muitos pensam) deveriam ser descartados e não utilizados com finalidade artística.

T. Angel afirmou em uma entrevista que ele cria trajes fluidos, que fluem com ele e sua performance artística no palco, independente de onde for o espaço teatral: numa festa ao ar livre para milhares de pessoas ou em pequeno espaço onde o intérprete é cercado por um público muito pequeno, que pode ficar extremamente perto do corpo do intérprete. No entanto, ao ressignificar o sentido desse tipo de excreção humana, ele levanta, como será visto, questões políticas, sociais, econômicas e artísticas dentro de sua própria comunidade. Nesse

sentido, os trajes de cena têm um papel importante na criação de uma conexão visual com o público, que está acostumado a usar trajes apenas no seu dia-a-dia (ainda que a maneira com que um traje é usado no palco possa mudar e subverter totalmente o seu uso comum); no estímulo do ator e na ativação do seu corpo.

Palavras-Chave: traje; projeto do traje; performance; performance art; América Latina.

Abstract

How to find beauty and poetry in the immense urban centres? How does theatre and performance react to the urgent contemporary needs of performers? What do these artists need to wear to achieve their goals sometimes almost (im) possible? This article investigates how one Latin American artist has dealt with body fluids as costume. He is T. Angel, from São Paulo (Brazil), and he has often used semen and blood as costumes and turned those fluidic elements into strong, powerful visceral symbols that are provocative to the audience, especially as they are considered human remains and (as many people think) should be discarded and not used for artistic purposes.

T. Angel stated in an interview that he creates flowing costumes that flow with him and his artistic performance on stage, regardless of where the presentation is: an outdoor party for thousands of people or in small space where the performer is surrounded by a very small audience, which can be extremely close to the body of the interpreter. However, by

re-meaning this type of human excretion, they raise, as will be seen, political, social, economic, and artistic issues within his own community. In that sense, costumes play an important part in creating a visual connection with the public, who is accustomed to wearing clothes only in their daily lives (although the way a costume is worn on stage may change and totally subvert their common usage); in the stimulus of the actor and in the activation of his body.

Keywords: costume, costume Project, performance art, Latin America.

Introdução

Rachel Hann escreve que o traje de cena e o estudo da indumentária na performance é uma área relativamente recente nas pesquisas acadêmicas (Hann, 2015:3). Apesar de os trajes de cena remontarem aos rituais que precedem o teatro grego, marco convencionado do início do nosso teatro ocidental, os trajes apenas recentemente começaram a ser analisados como parte importante da performance. Não se entende esta atenção tardia destinada ao traje como uma forma de subavaliar o papel dos trajes ou o desempenho do figurinista. Vivendo no Brasil, um país de Terceiro Mundo – e muitos tentarão substituir o termo pelo mais politicamente correto “País em desenvolvimento” – tive que entender que os acadêmicos precisaram focar em um item para começar suas pesquisas, porque não havia dinheiro de associações culturais, institutos ou outras formas de patrocínio, pessoal ou institucional para investir naquele período. Como ainda não há muito dinheiro sendo

investido hoje. É importante destacar que o suporte financeiro, providenciado pelas instituições da elite dominante, sempre é direcionando para as formas tradicionais de teatro e dança. Apenas recentemente, a partir de 1990, é que a performance e o teatro experimental têm sido estimulados. Os acadêmicos escolheram então a atuação cênica e todas as suas necessidades nos anos de 1970, quando a tradução de livros e pesquisa em atuação começou. A pesquisa em direção surgiu nos anos de 1980 e 1990, revelando importantes artistas no país como um todo. Na virada do século, alguns poucos livros sobre traje de cena e cenografia tinham sido publicados. Não eram, no entanto, críticos ou analíticos. Alguns deles traziam importantes coleções de material iconográfico que pode hoje ser usado para reflexões, e por isso devemos agradecer aqueles que em um momento de generosidade compartilharam suas memórias e também seus acervos pessoais.

A criação de trajes é de fato uma área de estudo acadêmico recente no Brasil, mas dada a ampla informação que foi acumulada pelos pesquisadores internacionais – que nós conhecemos e estudamos – fomos capazes de rapidamente absorver e produzir novas teorias sobre o que o traje de cena representa. Já estamos longe da definição dada por Barbara e Cletus Anderson:

Tudo vestido em uma produção é um figurino, que sejam camadas de roupa ou absolutamente nada. Um figurino é descrito como um traje geral, incluindo o que está por baixo, acessórios, perucas e maquiagem. Pode ser o estilo distinto de

um certo tipo de pessoa, classe social, lugar ou período.
(Anderson & Anderson, 1999, p. 18).

Em uma abordagem muito mais moderna, Jean-Jacques Roubine declarou que:

O traje de cena, no entanto, tem que ser entendido como uma espécie muito específica de objeto cênico. Ele tem uma função específica, que é contribuir com o ator na elaboração da personagem, também é um grupo de cores e formatos que interferem no espaço da performance e devem, portanto, estar integradas nele. (Roubine, 1996, p. 130).

O traje de cena das artes cênicas não pode deixar de lado o importante trabalho feito pelos designers do cinema. Edith Head disse uma vez que “O que o figurinista faz é um cruzamento entre a magia e a camuflagem. Nós criamos a ilusão de transformar atores no que eles não são. Pedimos que o público acredite que toda vez que ele vir o ator na tela, ele se tornou uma pessoa diferente (HEAD, s.d.

Patrice Pavis, professor de Estudos Teatrais, baseado em sua pesquisa sobre semiologia e interculturalismo, mostra no seu Dicionário do teatro: termos, conceitos e análise a importância do traje do palco contemporâneo.

Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente a “segunda pele do ator” de que falava Tairov, no começo do século. O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral

como signo da personagem e do disfarce, contentou-se por muito tempo como simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade. (1999:80)

No ano 2000, como parte do meu mestrado em artes cênicas na Universidade de São Paulo, eu tive que definir o traje de cena de maneira que hoje considero muito “acadêmica”.

O bom figurino é aquele que respeita as regras da encenação proposta. Interage com o conjunto do espetáculo, não sendo uma peça alheia à realidade da produção em todos os sentidos, desde o econômico até as opções estéticas a serem seguidas. É criado por alguém que conhece o espetáculo, estilos históricos e códigos teatrais em voga e sabe como construir os trajes para apoiar o trabalho dos atores, que devem usá-lo como um instrumento a seu favor. (Viana, 2014: 29)

É interessante perceber como todas as definições até agora, incluindo a minha, são baseadas no aspecto material, concreto do traje. Adolphe Appia, no entanto, no começo do século XX, disse que a alma de um ser humano que está dentro de um traje de cena não tem data: é apenas

uma alma humana simples e plena. O traje, em sua opinião, nada mais era do que um abrigo, um invólucro material para um espírito eterno (idem, p. 26) Partindo deste ponto de vista mais espiritual, Appia e Kazuo Ohno compartilham a mesma opinião. Ohno, Famoso no mundo todo pela criação do butoh, uma mistura de teatro e dança que lida com temas como o nascimento, sexualidade, morte, o inconsciente, o grotesco, diz que “Quando estou no palco, eu me vejo rodeado de pessoas vivas e mortas. Essas imagens me ajudam a dançar; se há vida, é porque a morte está viva; se a morte está presente, é porque a vida está ali” (idem).

Ohno é responsável pelo que considero a definição mais poética e delicada sobre o que é um traje de cena: “o traje do butoh é como jogar os cosmos nos ombros de alguém. E para o butoh, enquanto o traje cobre a pele, é o corpo que é o traje da alma” (idem). Esta definição, tão poética e plena de sabedoria, fez com que eu repensasse a minha própria definição de quase vinte anos atrás e entender como eu desejo, hoje, como figurinista, atingir a liberdade poética, artística e criativa. Penso que seja isso que o traje contemporâneo ambicione: ser sublime, sutil, delicado e grotesco, quando ninguém pensa que esta ideia vá surgir. Como se encontra o poético em uma cidade como São Paulo, onde o nosso performer reside? Onde se encontram forças para seguir adiante em uma cidade como São Paulo, onde 35% da população tem algum tipo de distúrbio mental, incluindo a depressão?

Antes de abordarmos os trajes do performer, vale mencionar mais uma vez o já citado editorial do primeiro parágrafo:

Na falta de um cânone literário ou métodos de investigação estabelecidos para o traje de cena, os pesquisadores que trabalham na área estão aplicando métodos pré-existentes ou enquadramentos teóricos, bem como abordagens pioneiras, para debater distinções práticas e críticas entre corpo, design e performance (Hann, 2015:3).

É muito importante que se comece a trabalhar em abordagens contemporâneas do traje e suas especificidades. Como Hann disse, podemos usar parte de estudos pré-existentes de moda e considerar sua adaptação para os estudos de teatro e performance, onde materiais variados como urina e sangue estão requalificando a definição de traje de cena.

A teoria de Roland Barthes, introduzida em seu livro *O Sistema da moda*, apresenta temas que podem muito bem serem utilizados para o design de traje de cena, ainda que sua teoria parta da análise de fotografias de moda, posadas para revistas de moda, e não de desfiles de moda, por exemplo, que incluem movimento dos trajes. Seis dos temas propostos por Barthes na sua análise semiótica podem ser facilmente adaptados para o traje de cena: cor, formato, volume, textura, movimento e origem. Eles fazem parte de uma lista extensa de trinta itens do Inventário de variantes de Barthes, que ainda precisam ser adaptados para o estudo dos trajes de cena.

Estes seis itens foram escolhidos pela relativa facilidade de sua percepção tanto pelo artista-criador como pela plateia / receptor. O quadro a seguir explica os seis itens.

Cor	O teatro ocidental ainda está ligado ao sistema de teatro grego, que identifica cores específicas para determinadas personagens. Por exemplo, o vermelho é para os heróis românticos, personagens apaixonados. Barthes diz que este é um dos maiores grupos de variantes.
Formato	A maneira com que uma peça de roupa é cortada determina sua forma, seu formato. Os trajes, ao longo dos séculos e décadas, têm mudado seus formatos, refletindo assim um grupo de características: riqueza, pudor e outras, por exemplo.
Volume	Refere-se ao espaço que o traje e seus detalhes e acessórios vão ocupar.
Textura	A textura não se refere apenas à tecidos que tenham relevo. A textura é obtida também quando um traje é desenvolvido de maneira que diferentes superfícies possam interagir com a luz. Um tecido plano pode ser uma textura: textura plana. No entanto, deve-se checar se esse é o efeito desejado.
Movimento	Gordon Craig dizia que o movimento de um traje pode impressionar a retina do espectador e mantê-lo atento à performance. Um anti-movimento, como um traje feito de madeira ou gesso também tem esta característica.
Origem	Refere-se basicamente ao lugar de origem do traje: uma saia indiana ou a saia dos dervixes dançantes da Turquia. Estes exemplos revelam também que os trajes citados têm um significado especial nas culturas em que estão inseridos.
Quadro 1 – Características do traje de cena, adaptadas do sistema de Barthes (Viana 2015, p.13)	

T. Angel, o artista que discutiremos a seguir, criou o que ele chamou de “traje fluídico”: é flexível e pode se mover, e ao mesmo tempo é feito de um fluido (esperma humano). Seu corpo nu era coberto com um produto que não tem apenas potencial imagético mas também um cheiro forte. As pessoas – entre elas, muitas conservadoras – reagiram ao traje com nojo, indiferença ou prazer. A fluidez e o odor, que são muito importantes no desenvolvimento e no entendimento desta nova abordagem dos trajes nunca foram mencionados por Barthes, no entanto. Pode-se dizer que as fotografias posadas, paradas, das revistas de moda, objeto de sua investigação, não têm cheiro. Três outros experimentos muito significativos poderiam ser adicionados a esta análise: luminescência (a emissão de luz pelo traje ou por fonte nele contida), a emissão de som (som feito pelo traje ou por elementos nele contidos) e emissão de imagem (imagens de vídeo em movimento – ou não só). Separadamente ou combinadas, elas têm sido usadas em muitas experimentações, mas não por T. Angel. Ainda.

Artistas como T. Angel têm estimulado novos pensamentos em que o traje é seu próprio corpo com uma camada sobre ele, seja feita por sangue, sêmen, urina ou outro fluido ou material qualquer, como veremos adiante. O uso de material biológico como este não é novo nas artes e os performers do passado já se valeram deles. É a requalificação destes materiais que precisa ser entendida – tanto como traje como acessório de um traje. Também é importante destacar que estes são

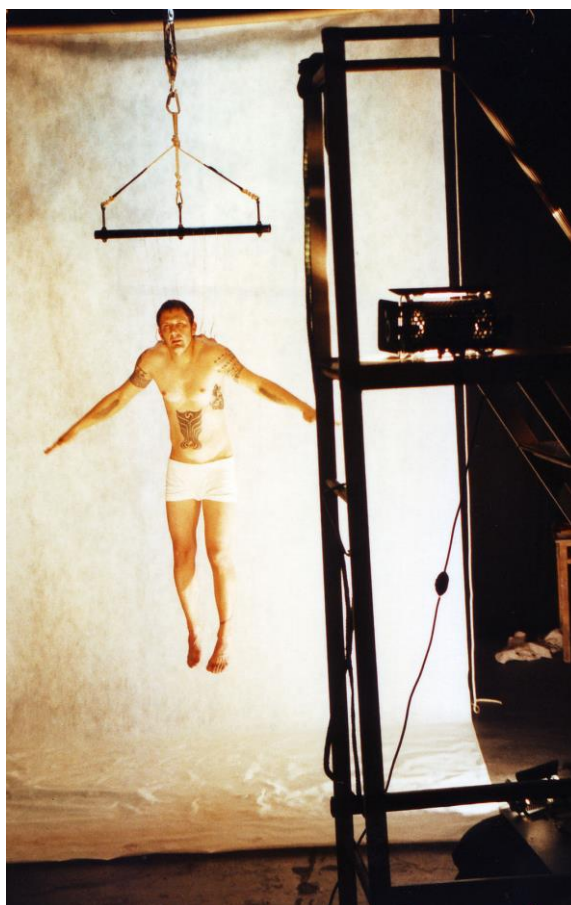
performers de uma nova geração, e como designers de traje, temos que saber como vesti-los ou ajuda-los a vestirem-se.

T. Angel

Vamos analisar nesta parte do artigo os trajes usados na performance Semen-te. Mas antes é necessário entender o pano de fundo que rodeia este artista de São Paulo, cujo nome verdadeiro é Thiago Soares (Figura 1). Eu estava investigando um traje usado por um amigo dele, Fábio Lucchiari (Figura 2), em um livro que foi publicado em 2005 por Beatriz Pires, sobre modificação corporal e o corpo como suporte da arte. Lucchiari disse que ele faz uma performance ritualística baseada na tradição dos índios norte-americanos. “O ritual da suspensão era usado na Dança do Sol, entre os nativos Americanos e os O-Kee-Pa da Tribo Mandan”, diz Pires, “Eles foram reintroduzidos nos tempos modernos por Fakir Musafar e Jim Ward” (2015, p. 122). Nestas culturas específicas, as mulheres sangram todos os meses (como em muitas outras culturas!) e os índios consideram isso um pagamento de gratidão para a Terra. Como os homens não menstruam, são suspensos, como veremos, e sangram, de maneira que seu sangue possa ser dado à Mãe Terra. Pessoalmente, o procedimento não parece fácil e me preocupa a concepção moderna que os performers dão a este ritual antigo. Eles dizem que a motivação é a mesma: pagar à Terra em agradecimento por sua própria existência.



Thiago Soares em ensaio fotográfico, em 2014, no Pico do Jaraguá. Foto: Thiago Lima.



Fábio Lucchiari em uma suspensão. Campinas (2010). Foto: Beatriz Pires.

O que se vê na Figura 2 é uma performance de Fabio Lucchiari. Não tem nome e aconteceu em uma festa, entre amigos que se juntaram para fazer a suspensão. Em termos do traje, Lucchiari veste shorts branco. Pudor para prevenir a nudez? Ele negou que fosse por isso em entrevista. Disse que queria algo neutro para evitar que as pessoas ficassem olhando para os seus genitais ao invés de focarem na performance em si, um tema que Monks (2010, p. 111) discute, como veremos adiante. Infelizmente, o que ele conseguiu atingir com os shorts branco como traje, aliado aos braços abertos, foi a imagem de um Cristo crucificado. Tenho certeza que não era esta sua intenção consciente ao escolher um traje branco para fazer um ritual norte-americano. Foi Lucchiari que me falou sobre o trabalho que T.Angel estava desenvolvendo naquele momento.

Thiago Soares é performer, tem 35 anos e publicou recentemente um livro sobre modificação corporal. Ele estudou moda na universidade antes de começar a performar sob o nome de T.Angel em 2005. Mora em Osasco, um dos subúrbios de São Paulo, e um área bastante violenta. As taxas de criminalidade são altas nas duas cidades, e a violência contra homossexuais e transgêneros também: a cada 27 horas (dados GGB 2015), um gay é assassinato por homofobia no Brasil. T. Angel diz que suas performances seguem dois caminhos muito bem definidos: um é a discussão de gênero, extremamente necessária em um país onde as pessoas são brutalmente assassinadas em função das suas preferências sexuais, comportamento, desejos, atração pelo

mesmo sexo, ou padrões sexuais diferentes que possam impedir a continuidade da família tradicional brasileira, suas crenças e raízes.

O outro caminho usado por T. Angel é o ritual como proposta artística: este é o lugar onde ele inclui a suspensão e outros rituais que eu poderia considerar tão dolorosos como o visto na figura 2.



Figura 3– Performance Narcissus, 2009. Foto: Pedro Spagnol.

Narcissus é um exemplo da performance ritualística (Figura 3). A proposta da performance é discutir a beleza nos tempos contemporâneos. T. Angel aborda os processos de auto adoração, autoflagelação e auto alienação para discutir o tema. Lanças pressionam seu corpo contra o chão, na sua carne, o que o impede de se mover. Em termos de traje, ele usa um pedaço de tecido leve, remetendo ao líder espiritual indiano Gandhi. É branco, translúcido.

Quando eu o questionei em entrevista sobre a razão de usar branco, uma cor que é tantas vezes ligada à paz, às vítimas de sacrifício, à purificação e limpeza, ele me disse que tinha sido uma criança muito doente e que tinha passado parte de sua infância em um hospital. Branco é a cor que ele mais teme, porque era a cor do uniforme dos profissionais do hospital. Ele usa branco para superar o medo – mesmo sabendo que esta cor pode oferecer ao espectador um significado diferente, muitas vezes ligado ao cristianismo e seu principal mártir, Jesus Cristo.

“É neste momento que eu preciso que os trajes me permitam ter mais fluidez nos movimentos corporais e, ao mesmo tempo, mostrarem a nudez necessária para o ritual. (...) A ideia da vestimenta ou do corpo nu estão muito ligados para mim”, ele disse em entrevista, provocando dois tipos de pensamento: o que é esta fluidez que ele menciona e o que significa estar nu para ele.

Por fluidez aqui ele quer dizer que um traje se move adequadamente, que é macio, fácil de manusear. Monks afirma que "a nudez é uma forma de traje e não poderia acontecer sem ele. (...) A nudez no palco é muitas vezes alcançada através do ato visível e teatral do despir-se, e [...] é o despir, ao invés da nudez, que produz esse efeito na presença do ator "(MONKS, 2010, p. 100). Eu iria um pouco além: quando as luzes estão acesas e o ator nu, aquele corpo nu é um símbolo no palco e tem um significado específico para o público. Despir-se no palco é algo completamente diferente em termos de semiologia. É bem verdade que

o entendimento de símbolos varia de acordo com os diferentes níveis culturais daqueles que estão expostos a eles: como receptores, as pessoas de diferentes culturas interpretam as coisas de maneiras diferentes. É o trabalho do ator que cria o símbolo mais facilmente perceptível, como por exemplo, o ator mostrar que está se despindo para ter relações sexuais. Seu corpo e atitudes têm que ser diferentes de quando ele se despe para tomar um banho sozinho no banheiro.

Mas o que acontece quando se trata da pessoa que produz, ou representa, ou detém o status do símbolo, neste caso, o ator? Bem, ele tem que estar ciente do que está indicando, como mostrado no exemplo anterior. Quando se trata de analisar o corpo nu do ator / performer Thiago Soares (e observe que eu não estou me referindo à persona teatral T. Angel) que pode ser visto nas figuras 3, 6 e 7, pode-se notar que existem diferentes modificações: tatuagens, piercings, implantes sub-dermais 3D e expansores de lóbulos da orelha, conhecido popularmente como *flesh tunnels*.

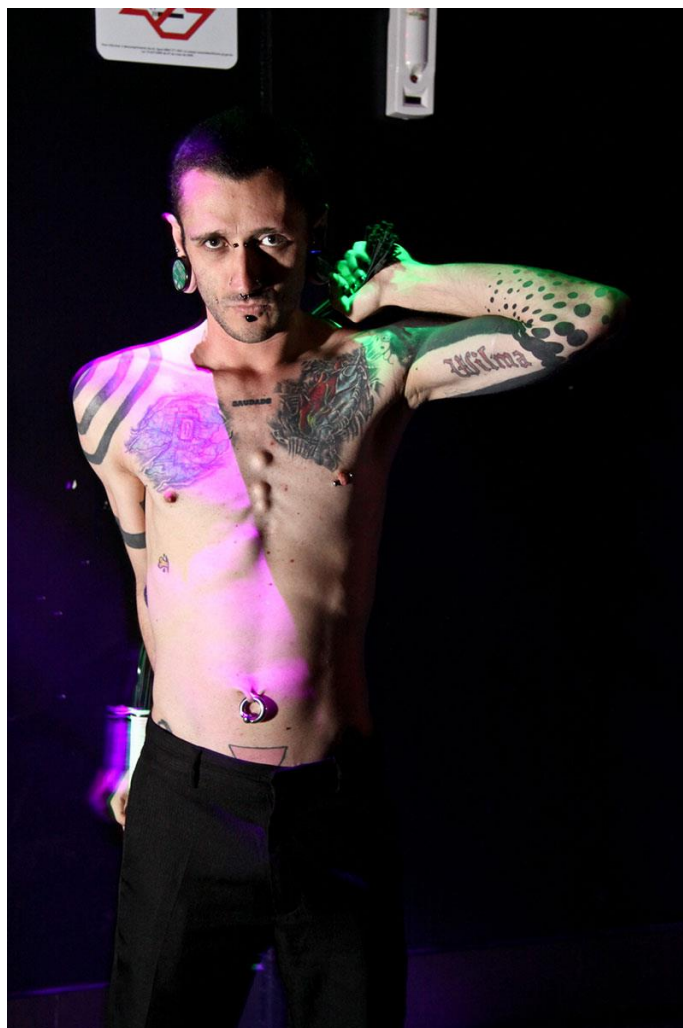


Figura 4– Uma visão geral do corpo do performer T. Angel. Notem-se as diversas tatuagens, os três implantes 3D subdermais, alargadores nas orelhas, e piercings (em destaque, um deles no umbigo). Foto: Thiago Marzano.

A pesquisadora Beatriz Pires diz que:

O corpo humano, outrora considerado (erroneamente) como obra da natureza – evocando-nos, por isso, a ideia de algo intocável– passa agora, principalmente devido aos avanços tecnológicos e científicos, a representar, de forma contundente, um misto entre o inato e o adquirido. (PIRES, 2005:18)

Assim, se o corpo humano pode ser mudado, o corpo do performer também pode. A única diferença é que este novo corpo alterado tem um significado e isso certamente interfere na cena, quando o corpo do artista / performer é revelado. Há sinais que vão ser notados e interpretado pelo público. Isso não tem necessariamente a ver com uma personagem, uma vez que elas raramente existem no tipo de performances artísticas mostradas aqui.

A questão é: se a pele do intérprete é um traje, qual a mensagem que ele emite quando se trata das alterações inseridas *na*, *sobre* ou *por baixo* da pele? Surge uma gama de possibilidades. Uma simples tatuagem na pele pode ressignificar a pele da pessoa. Se um performer escrever um texto com caneta ou pincel na pele de outro performer, ou na sua própria, ele adquire o mesmo status como símbolo. A única diferença é que uma tatuagem não é removível por lavagem. Se o performer não escreve, mas pinta símbolos na sua pele, é a mesma coisa (escrever é basicamente uma combinação de símbolos). A pintura segue o mesmo princípio: uma pele pintada é uma pele customizada, e assim representa um traje, no palco. As circunstâncias que envolvem a análise de um corpo tatuado ou pintado (mais comumente a pintura facial, em tempos contemporâneos) em um ambiente social têm que ser analisadas fora do contexto artístico proposto neste artigo. Ainda assim, um argumento é válido: nenhuma tatuagem e nem nenhum tipo de

pintura são inseridos em um corpo humano sem uma razão ou motivação.

Sara Panamby, uma performer e professora de arte no Rio de Janeiro, inseriu 75 penas de urubu na sua pele com o uso de agulhas cirúrgicas (ver Viana, 2014, p. 228). Fábio Lucchiari, o amigo de Soares, bordou certa vez poemas em sua pele, com agulha e linha cirúrgica. Este tipo de linha lentamente cai e é eliminada pelo corpo. É uma imagem muito forte e ele sabia que elas iam cair e que seu corpo seria novamente uma tela em branco para outras performances. O mesmo não aconteceu com uma performer⁷⁷ de São Paulo que decidiu transformar sua pele na pele de uma vaca holandesa. Ela tatuou manchas pretas em todo o seu corpo, incluindo o rosto e agora, dez anos depois, ela tenta apagar tudo isso porque seu corpo não é mais adequado para nenhuma outra performance. Isso nos faz perguntar: quão permanentes podem ser as alterações no corpo de um performer? Como isso afetará seus projetos artísticos ao longo da vida?

Ainda temos a interferência do que está por baixo da pele, como os implantes sub-dermais 3D que aparecem sob a pele de T. Angel. Para mim, ainda parece difícil de escondê-los dos olhos do público, que não vai disfarçar o significado de sua presença (agressiva ou não). E fica ainda mais difícil disfarçar ou remover os aparatos como piercings, expandidores – e sua remoção nem sempre é possível a curto prazo.

⁷⁷ Optei por omitir o nome da performer no artigo.

Foi assim que Thiago Soares explicou em sua entrevista para mim o seu corpo tatuado de performer:

Puxa, quando eu comecei a fazer performance eu já tinha o corpo tatuado. Então já era o corpo que eu tinha. Não havia uma preocupação com “agora posso mostrar”, “agora não posso mostrar”. Eu nunca tive preocupação com isso. Só houve um trabalho que eu fiz (mas não fui eu que escrevi) chamado *Samsara*. Foi um amigo que escreveu. Ele queria um corpo o mais livre de marcas possível. Tinha uma ligação com o butô. Ele pediu para tirar os piercings, alargadores e tudo o mais e também que eu cobrisse com alguma tinta o máximo possível das tatuagens. Para conseguir chegar o máximo possível perto desse corpo sem registros, neutro. Foi uma preocupação ali dele, mas no meu trabalho cotidiano eu não tenho muito, não.

A pré-existência de uma tatuagem em um corpo não elimina o poder simbólico que ela tem no corpo de performer no caso de uma performance. A relação do ator com seu corpo tem que ser transmitida para o público. Também tivemos que discutir a relação de T. Angel com nudez e como ele se sente sobre isso. Ele declara que:

Quando estou sem roupa, nu, é um nu total. Porque tem muitas tatuagens, enfim, tem várias tatuagens que são muito pessoais e ali naquele momento elas estão à mostra por inteiro. Não há uma peça de roupa que cubra ou camufle esses “segredos de esfinge”. Mas estão todos ali, então é um momento de nudez total.

Sua interpretação do seu traje tatuado, no caso sua pele tatuada, é muito diferente do que eu poderia analisar. Depois de muitos anos coexistindo em um corpo, suas tatuagens são tão próximas, íntimas para ele e tão relacionadas com seu corpo e auto percepção que ele esquece seu poder simbólico. Mostrá-las deliberadamente no palco pode ser como deixar luzes piscando nos olhos do espectador – novamente, este é um ponto de vista muito pessoal. Se visualmente as alterações em seu corpo são adequadas para a performance, sem problemas. Se elas não forem apropriadas para a performance ou, digamos, para uma montagem tradicional *Hamlet*, ao menos uma destas três coisas pode acontecer com a reação do público: aversão (que não vai ajudar na apreciação de um contexto geral), neutralidade (que raramente é boa ou esperada quando há intenções artísticas envolvidas) e aceitação (quando esse tipo de interferência visual não prejudica o espectador).

Se definir fluidez de um traje pareceu fácil até agora, no sentido de um traje com movimento fluídico, vamos investigar *Semen-te*.



Figura 5: O momento da suspensão em *A poética da alma sem corpo e as memórias de nós*. Notar os ganchos de açougue nas costas e nas pernas, por onde o corpo será suspenso no ar por vinte ou trinta minutos. Festa Cupido no Inferno, São Paulo, 2011. Foto: Juliana Coringa.

***Semen-te*: direções para o conceito de traje de performance**

Semen-te é o nome de uma performance apresentada por Thiago Soares no Pop Porn Festival, em 2014, em São Paulo. *Semen-te* traz um trocadilho com semente e sêmen, ou em português muito informal, “Você mente”.

Para essa performance, ele fez uma chamada na Internet pedindo a doação de esperma e vídeos onde o doador estivesse se masturbando. Ele não sabe dizer quantas pessoas doaram, mas "seis pessoas doaram quantias generosas, congelaram e me enviaram", diz ele. Muitas pessoas enviaram apenas vídeos, porque estavam muito longe para enviar o material biológico, que viria de outros continentes, em alguns casos.



Figura 6 –T. Angel na performance *Semen-te*, no Festival Pop Porn. São Paulo, 2014.

Foto: Pri Nunes.

Soares congelou todo o sêmen que recebeu na forma de um coração, como ele mostra na Figura 6. É branco e translúcido. Na nossa conversa, ele explicou que “Semen-te é uma performance e é arte, com certeza”. A questão está sempre presente: a arte e a performance são a mesma coisa? A performance é arte? E assim por diante, ao que ele rapidamente respondeu que era uma performance e arte.

Na performance, Thiago entrava vestido de branco (a cor que ele, quando uma criança doente, temia), de camiseta e shorts. Estava chupando um pirulito, que entregou para alguém da plateia. Com os vídeos que recebeu das pessoas da internet se masturbando projetados numa tela no fundo, ele se despiu, pegou o coração congelado e lentamente o pressionou contra seu corpo. O coração lentamente derreteu sobre seus cabelos, olhos, boca, barriga, pernas e pés até seu total desaparecimento.

Thiago explicou que a ideia veio dos *dark rooms* (espaços reservados em clubes, discotecas ou outros lugares onde não há luzes e as pessoas fazem sexo anônimo) e *bucake* (uma prática sexual onde muitos homens ejaculam sobre o corpo da mesma pessoa): “Eu simplesmente usei referências que não fazem parte da minha vida diária”. Ele adiciona:

Foi um experimento. Mesmo tendo tudo aquilo como referência, acho que o mote principal do trabalho – como é na maioria dos meus trabalhos – é trabalhar com fluido corporal. Vivemos em um tempo em que a gente se afasta cada vez mais de nós. Tudo que é chamado de ‘sujeira’ a gente lida muito mal! Com o sangue, com o esperma... que não é uma coisa do

nosso tempo, tem registros desde a idade média de como lidavam mal com isso.

A maioria das pessoas, como eu, teria uma preocupação evidente sobre a contaminação que este tipo de material poderia oferecer, como AIDS, hepatite e tantas outras doenças sexualmente transmissíveis. Soares disse que não se preocupava com proteção: "Eu não pensei em autoproteção. Eu enfrentei o risco, qualquer que fosse. Eu estava disposto a fazer, aconteceu. De qualquer forma, as pessoas viram isso acontecendo e viram que era real. É a sequência de outras performances minhas que tentam criar a recepção sobre nós mesmos e dos nossos fluidos corporais", diz ele.



Figura 7– O final da performance. Foto: Pri Nunes.

É muito fácil ser crítico em termos da finalidade da performance e do material que ele usou para desenvolvê-la. Mas quando se trata do fluido em si, é mais fácil determinar se ele constitui um traje ou não se pensamos nele como outro líquido: tinta ou água. Até agora, concordamos que a nudez é um traje. Uma tatuagem pode requalificar a nudez, dando-lhe assim o status de um “corpo vestido”. A pintura sobre um corpo também constitui um traje – mas que não é tão provocativa ou estranha quanto o sangue e a urina. Muitas civilizações e comunidades no passado, em diferentes momentos de suas trajetórias, usaram tinta corporal para realizar os mais variados rituais religiosos ou sagrados, como muitas tribos na África e no Brasil ainda fazem. Nesses casos, a pintura corporal tem que ser analisada em um contexto social que não é o teatral. A pintura corporal também tem sido realizada em muitos eventos artísticos, mas suas raízes ancestrais nos deixam mais confortáveis para explicar seus significados.

Novamente, se um ator está nu no palco, temos um significado, determinado pelo resto do show – e é sempre importante lembrar que um traje sozinho não tem “vida independente” – ele tem que ser animado por um performer ou ator para que ele possa desempenhar o seu papel. Se este ator está nu no palco e molhado pela água, há outros significados possíveis: ele/ela pode estar vindo de uma praia de nudismo ou de seu batismo nas águas de um rio como parte da iniciação em algum tipo de associação religiosa... as possibilidades são

vastas, mas oferecem significado dentro de um contexto. A água torna-se então o símbolo no corpo daquele ator que oferece ao público a legibilidade necessária mencionada por PAVIS (1999, p. 80). A água é então o traje, fluido e “fluídico”.

Se a moralidade permitir, nós podemos entender que T. Angel criou um traje que é uma cobertura corporal total de esperma, talvez mais enfático do que o traje da água, simplesmente porque teve uma outra propriedade física unida a ela, provocativa: o cheiro. Thiago Soares, em sua entrevista, disse que o público questionou se ele ia usar material real, o esperma verdadeiro doado por tantas pessoas. "Eles acharam que era um 'mito da performance' – ele não vai usar"! Mas quando sentiram o cheiro, “viram que era real”, diz ele, assim acrescentando à teoria de Barthes mais duas possibilidades: fluidez e cheiro.

Quando vi a performance, pensei que era repugnante e perigosa, mas senti a sensação que Thiago Soares espera que nós sintamos, para que ele possa alcançar seus objetivos (respeito e consciência de nosso próprio corpo e vida) como performer.

Conclusão

O artigo não objetiva ser (auto)conclusivo. Muito pelo contrário – foi feito para ser questionado, discutido e “brigado”. Os estudos sobre traje de cena são recentes e eles só vão se expandir quando produzirmos pensamentos e, como no teatro e na performance contemporânea, sermos realmente cooperativos, juntando ideias de todas as pessoas.

Os trajes de performance resistem à classificação que damos aos trajes tradicionais, por exemplo, aqueles que são familiares às plateias por décadas (como algumas óperas) ou séculos (como na *commedia dell'arte*). Eu diria que estes trajes de performance tem um componente extra que não é nem material nem tangível.

Em *Semen-te*, Thiago Soares lançou as bases de sua performance muito antes de ela acontecer: seis meses antes da performance. Alguém, a quem vamos denominar de “fonte”, estava gerando energia sexual e mandando para o performer, tanto no formato de vídeo como em um produto físico que o performer usou para cobrir seu corpo e assim constituir um traje de maneira muito peculiar. Se a energia criada era de uma fonte que era contra assédio sexual, ela chegou; se era de alguma fonte doente ou mórbida que continha ódio, dor, desejo ou o que quer que seja, nós nunca vamos vê-la ou tocá-la, mas ela chegou. Podemos até senti-la – é uma daquelas sensações *je ne sais quoi* que nos atingem de vez em quando. Mas vê-la e tocá-la, não.

Se um exemplo de teatro tradicional é necessário, podemos pensar nas peças de Anton Tchekhov, por exemplo, e suas personagens, apenas para estabelecer um paralelo. O Jardim das cerejeiras tem uma personagem que não é revelada em nenhum momento, mas está sempre lá e toda a ação é conectada a ele: o jardim! Ou o tempo, em *A gaivota*. Não está lá, não pode ser visto, Mas está lá.

Me parece que agora para compreender plenamente um traje, vamos ter que estar cientes do antes, do durante e do depois das atividades desenvolvidas pelo performer e pelo figurinista, se houver um.

É um tempo para a poesia, para a sensibilidade, para o desafio. E uma oportunidade de dizer aos acadêmicos para se apressarem, porque novos gráficos, setas e classificações estão chegando.

Referências:

Cletus, Barbara and Anderson (1999) *Costume design*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers.

Fischer, Stela (n.d.), 'Gender Expressions: the resignification of feminism in the creative processes of current Latin American performers and drama artists,' <http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1386775524_ARQUIVO_StelaFischer.pdf>. Accessed 7 January 2016.

GGB / Grupo Gay da Bahia (2015), 'Assassinatos de LGBT no Brasil', <http://www.revistaforum.com.br/2015/01/13/assassinatos-de-lgbt-brasil-cresceram-4-em-2014-segundo-pesquisa>>. Accessed 6 January 2016.

Goldman, Francisco (2006), 'Regina José Galindo', Bomb Magazine, <http://bombmagazine.org/article/2780/regina-jos-galindo>. Accessed 7 January 2016.

Hann, Rachel (2015), 'Editorial: Critical costume', *Scene* 2:1+2, pp. 3–8, doi: 10.1386/scene.2.1–2.15_1

Head, Edith (n.d.), 'Edith Head quotes', <http://m.imdb.com/name/nm0372128/quotes>. Accessed 4 January 2016.

Koudela, Ingrid. (2015), *Léxico da pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Monks, Aoife (2010), *The Actor in Costume*. London: Palgrave Macmillan.

Pavis, Patrice (1999), *Dictionary of the Theater: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.

PIRES, Beatriz (2005), *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: SENAC, 2005.

Roubine, Jean-Jacques (1996), *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.

Soares, Thiago (2015), *A modificação corporal no Brasil - 1980-90*. Curitiba: Editora CRV.

Viana, Fausto (2014), *Traje de cena, traje de folguedo*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.

Viana, Fausto (2015), *Figurino e cenografia para iniciantes*. São Paulo, Estação das Letras e Cores.

BRINCANDO COM FOGO: O TRAJE DE CENA DOS ESPETÁCULOS DA BOATE GAY HOMO SAPIENS

Fausto Viana

Resumo

O artigo investiga a produção e uso dos trajes de cena- figurinos- na boate Homo Sapiens, uma casa gay no centro da cidade de São Paulo. O espetáculo Brincando com fogo foi emblemático dentro daquela empresa, que herdou o modo de produção dos espetáculos franceses e dos espetáculos de companhias de teatro de revista como as de Valter Pinto. A pesquisa se baseia fundamentalmente no acervo iconográfico e áudio visual do hoje fotógrafo Ronaldo Gutierrez, bailarino de formação e que trabalhou na Homo Sapiens entre 1977 e 1992, protagonizando, entre outros, o espetáculo Brincando com fogo. A pesquisa também dialoga com os depoimentos de outros artistas e criadores atuantes no período, como Kaká di Polly (que revela como os acervos pessoais eram fundamentais no processo criativo dos trajes) e Elisa Mascaro (que trata do assunto “figurino” no filme São Paulo em Hi-Fi), o que ajudou a contextualizar os trajes e os espetáculos na cena gay paulistana no período, com todas as suas implicações econômicas, sociais e históricas.

Palavras-chave: traje de cena gay; figurino; Homo Sapiens; Ronaldo Gutierrez.

Abstract

This paper investigates the production and use of stage costumes in the club Homo Sapiens, a gay house in downtown São Paulo. The show *Brincando com fogo* was emblematic in that company, which inherited the ways of production of the French shows and the shows of the burlesque Brazilian companies, such as the one of Valter Pinto. The research is based fundamentally on the iconographic and audiovisual collection of the nowadays photographer Ronaldo Gutierrez, a ballet dancer who worked for Homo sapiens from 1977 and 1992, starring, among others, the show *Brincando com fogo*. The research also handles the testimony of other artists and creators active in the period, as Kaka di Polly (who reveals how personal collections were fundamental in the creative process of the costumes) and Elisa Mascaro (that talks about costumes in the film *São Paulo in Hi-Fi*), and that helped to contextualize costumes and the gay scene in São Paulo at the time, with all of its economic, social and historic implications.

Keywords: gay costume design; theatrical costumes; Homo Sapiens; Ronaldo Gutierrez.

Introdução

"Nós éramos jovens, a gente sabia dançar, a gente se vestia bem, e achava que não ia morrer nunca". (Mário Mendes, jornalista, em depoimento no documentário São Paulo em Hi-Fi)

A vida da comunidade gay nos anos 1980 na cidade de São Paulo foi, aparentemente, uma festa. São Paulo em Hi-Fi, um documentário recente, dirigido por Lufe Steffen e lançado em 2016, aponta neste caminho: traz os depoimentos de muitos ativistas, artistas, performers e participantes que viveram a noite gay da cidade mais populosa da América do Sul naquela fase.

A festa se encerraria com o advento da AIDS, que destruiu boa parte desta mesma comunidade citada acima. O clima de tristeza, perda e desolação assolou a população gay da cidade e o luto se fez presente. Aliados à saudade da juventude, da memória dos tempos idos e daqueles que vivenciaram coletivamente os anos 80, muitos dos depoimentos são revestidos de certa angústia. Mas acima de tudo sobressai um clima de conquista, de esperança e da sensação de que as coisas melhoraram para a comunidade LGBT na cidade de São Paulo – muito diferente do restante do país.

José Silvério Trevisan, um dos depoentes de São Paulo em Hi-Fi, diz que não havia muitos lugares em que se podia encontrar abertamente com alguém do mesmo sexo. Ele cita cinemas, banheiros públicos, praças e

finalmente as boates, os dancings, como a Medieval, a Nostro Mondo, a Corinto, a Homo Sapiens (HS) e outras que surgiram e foram desaparecendo ao longo dos anos.

Dentro destes espaços, havia um espaço reservado para shows e apresentações, cômicas ou não. Eram geralmente palcos diminutos, dadas as dimensões das casas, e a cenografia era geralmente muito pouco diferenciada. Cortinas de cena eram de uso frequente, em cores diversas e o uso das escadarias – ou melhor dizendo, dos degraus que lembravam as escadarias dos grandes teatros e palcos franceses onde artistas e outros criadores iam buscar inspiração – eram quase obrigatórios. A inspiração americana de espetáculo viria mais tarde, ainda que não alterando a estrutura básica palco–cortina–degraus.

O objetivo deste artigo é analisar, dentro das ainda poucas fontes iconográficas que sobraram dos palcos do período, o traje de cena empregado na boate Homo sapiens, entendendo um pouco mais o contexto em que eles eram utilizados.

A Homo Sapiens

A Homo Sapiens ficava na Rua Marquês de Itu, 182. Uma das diretoras artísticas era Meyse, que foi também um dos maiores destaques artísticos da casa.



Figura 1 – A entrada da boate Homo Sapiens. No local, hoje, funciona a boate gay ABC Bailão. Fonte: Página do Facebook da Condessa Mônica.



Figura 2 – Visão interna da boate Homo Sapiens. Fonte: Página do Facebook da Condessa Mônica.

Ronaldo Gutierrez era parte do elenco da HS, tendo antes já trabalhado na Medieval. “Os tempos eram outros e as casas investiam em verdadeiros espetáculos, com enredo, bailarinos profissionais e figurinos. Tentei entrar para o elenco de bailarinos da Medieval durante três anos, isso em 81, 82”. A seleção era tão rígida e a disputa tão grande que “eu não conseguia ser aprovado. Quando entrei, transbordei de felicidade, mas me deixaram lá no fundinho. Mesmo assim, aproveitei a oportunidade e investi pesado”⁷⁸.

Gutierrez, em entrevista ao autor deste texto, deu alguns esclarecimentos bastante importantes que desmitificam um pouco o aparente glamour existente na profissão bailarino de casas noturnas dos anos 80:

A gente era marginal... Além de eu ser bailarino, eu trabalhava no Municipal. Eu fazia puteiro, que era como se falava “dançar na noite”. A gente saía do Teatro Municipal, vários atores, e ia fazer várias boates, na noite. Eu acabei ficando mais nas boates gays, que davam mais dinheiro. Era necessário viver. Não tinha salário como tem agora com as leis de incentivo. (Entrevista R. Gutierrez)

Gutierrez dançava em companhias de balé clássico e trabalhava também no teatro infantil. Buscava conciliar estas atividades com a dança nas boates. Ele conta que iniciou estas atividades por volta de 1977 e só parou em 1992, quando as boates passaram por um período de

⁷⁸ in <<http://www.nlucon.com/2013/01/fotografo-e-diretor-teatral-ronaldo.html>>. Acesso em 25 jul. 2017.

liberdade muito grande e o sexo explícito foi incorporado à cena. “Para mim não dava, eu disse que chegava. Ainda mais depois de termos feito tantas coisas boas”, ele lamenta.

Questionado sobre qual tipo de espetáculos se faziam em casas gays do período, Ronaldo diz que eram “o que você faz hoje nos musicais aqui em São Paulo. Exatamente isso: a gente cantava, dançava e interpretava”.

Dentre as produções “importadas”, eles produziram, por exemplo, Hair (fig.3) e Cabaret (fig.4), em versões mais sintéticas de uma hora de duração. Os espetáculos eram apresentados de terça a domingo. Terças e quintas às 11hs da noite e nos demais dias por volta da uma da manhã.

Hair, por exemplo, foi montado sob uma perspectiva japonesa. Era cantado em japonês. Ronaldo Gutierrez conta que “começava uma gueixa cantando Hair, andando por um jardim de cerejeiras, de arrepiar, era muito, muito bacana. Eu fazia... tinha uma hora que todo mundo comedia haraquiri em cena, saiam aquelas fitinhas vermelhas como na ópera”. (Entrevista Ronaldo Gutierrez)

O fato de o espetáculo acontecer em uma boate gay não o isentava de ter que ser apresentado à censura. Em Cabaré (fig.4), os figurinos dos militares tinham suásticas nos braços. O diretor do espetáculo optou por deixar os soldados representando prostitutas, mas ainda usando seus uniformes militares. Mas outros atores vestidos como prostitutas foram misturados a estes soldados, o que causou indignação no censor:

"O senhor está dizendo que todos os militares são prostitutas?", ele arguiu o diretor. "Não, quero dizer que o comunismo é uma prostituta...", disse o diretor, recebendo assim a liberação do espetáculo. O fato é que depois que as roupas foram para a lavanderia, todas as suásticas desapareceram. Teria sido um ato de censura? Não se sabe.



**Figura 3– Hair, em versão japonesa.
R.Gutierrez está à direita. Fonte:
Arquivo Ronaldo Gutierrez.**



**Figura 4– Cabaret. R.G. no centro. Fonte:
Arquivo Ronaldo Gutierrez.**



Figura 5- Jane das selvas. Fonte: Arquivo Ronaldo Gutierrez.



Figura 6- Jane das selvas. Fonte: Arquivo Ronaldo Gutierrez.

Jane das selvas (figs. 5 a 8) já era um espetáculo cômico, como bem mostram as imagens do espetáculo.

Era a história da Jane, que se perdia na selva e encontrava o Boy, filho do Tarzan, e ficava apaixonada. Mas ela era perseguida pelo Bando do Silicone Podre. A gente tinha até a cena dela no avião, voando! Aí vem o Bando do Silicone Podre e faz o avião cair na selva e ela sai linda, com um vestidinho. Tinha uma vilã que chamava Arakataka, ela era toda amarela, tinha uns pometes⁷⁹ amarelos e tinha uma vagina vermelha. Ela tirava a vagina e apontava assim, todo mundo congelava... Quando ela colocava a vagina de volta no lugar, o povo ria... (Entrevista com Ronaldo Gutierrez)



Figuras 7 e 8– Cenas de Jane das Selvas. Além da diferença corporal dos atores das boates de hoje, perceber que as nádegas expostas são bastante provocativas mesmo para o período. Fonte: Arquivo Ronaldo Gutierrez.

É curioso notar que no caso de Jane das Selvas há um apelo mais direto e sexual, que está bem refletido nos trajes sumários do coro masculino (fig.8). Este mesmo traje – ou sua ausência, caracterizando a nudez –

⁷⁹ Pometes são maçãs do rosto, que nas travestis geralmente são implantes ou injeção de silicone. Na peça, o ator usou espuma e maquiou por cima.

pode ser visto na figura 9, de um espetáculo chamado Todas. Havia espaço também para trajes mais tradicionais, como os da figura 10, que mostram malha e tutu de balé clássico, ainda que para efeito cômico.



**Figura 9 –Um quadro de Todas, de 1986.
Fonte: Arquivo Ronaldo Gutierrez.**



**Figura 10 –Um quadro de Sempre Líricas,
de 1986. Fonte: Arquivo Ronaldo
Gutierrez.**

Com relação à figura 9, Gutierrez disse que

Esse foi o "Todas". Isso aqui foi muito difícil... as roupas eram ternos e a gente ia tirando a roupa até ficar totalmente nu. O legal desse espetáculo foi que era a primeira vez que a gente fez um show falando sobre Aids. Um show inteiro falando sobre Aids. Eu chorava muito. Foi uma época em que todo mundo estava morrendo, tinha uma cena... sabe o "Vírus do amor", da Rita Lee? A gente ia dançando e ia morrendo, só eu sobrevivía. E o mais difícil de tudo? Desta foto, eu acho que fui o único que sobreviveu. O único vivo. (Entrevista Ronaldo Gutierrez)

A nudez total, frontal, com exposição da genitália era proibida por lei. Gutierrez conta que em certa oportunidade rasgaram sua roupa em cena e a genitália ficou exposta. A polícia veio e o prendeu por um dia.

Havia ainda um terceiro tipo de traje, como mostram as imagens 11 e 12: os shows de travestis, fortemente inspirados nas produções de teatro francesas: mulheres glamourosas são as figuras centrais, cercadas pelos boys, ou como os chamaria Ronaldo Gutierrez, os gogo boys daquela época.



Figura 11– Palco da Homo Sapiens em 1984, com Margot Minelli no alto, no centro.

Fonte: Página do Facebook da Condessa Mônica.

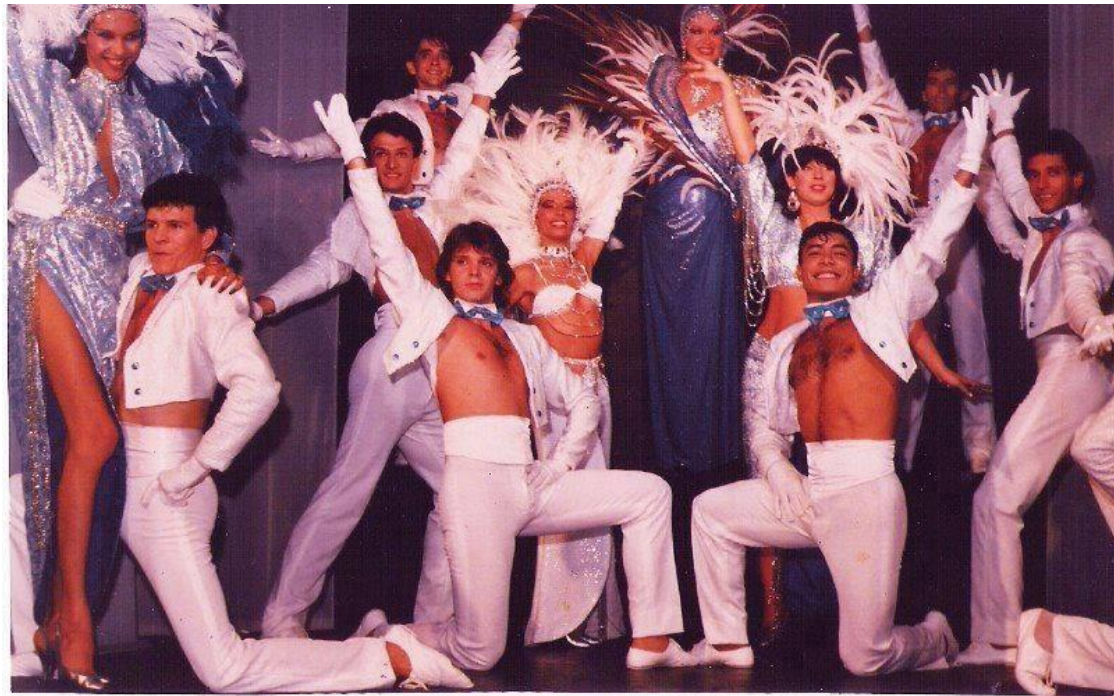


Figura 12- Show no palco da Homo Sapiens em 1987, com João Lobregatti, Veneza, Kleber, Aizita Brasil, Toninho Bianchi, Dulce Motta, Margot Minelli, Tinho, Tércio Marinho, Roberto Fernandes e Julio Waldemar. Fonte: Página do Facebook da Condessa Mônica.

Ronaldo Gutierrez recorda que a Homo Sapiens tinha um depósito bastante grande de figurinos para serem usados nos espetáculos. A boate pagava pela produção dos trajes, como pagava também aos atores. “A gente tinha ensaios todos os dias, três a quatro horas por dia. A gente recebia pelo ensaio e recebia pelo show”, conta Gutierrez, “e dependendo da urgência, em um mês o espetáculo estava pronto, com quatro bailarinos e quatro bonitas (Nota: travestis!)”(Entrevista Ronaldo Gutierrez)

Elisa Mascaro, que foi dona da Medieval e depois da boate Corintho, disse no documentário São Paulo em Hi-fi que ela chegou a ter 16

travestis e 12 bailarinos em cena, que ela conduzia, orientava e tratava com severidade.

Eu falava com elas (*sic*) o que era e o que não era. Escolhia as roupas, escolhia os modelos, escolhia as músicas. Os próprios travestis (*sic*) trabalhavam na 25 (de março), na São Caetano e eles eram estilistas. Então eles desenhavam os modelos e eu escolhia: “Você vai ficar com esse, você vai ficar com aquele, você vai fazer isso”. Tinha travesti que não gostava... “Você vai usar esta pluma!”, “Não, eu vou usar aquela”, “Não, aquela eu vou dar para outra pessoa, você vai por essa!”. Daí eu comprava os panos, na 25, comprava todos aqueles panos. Tinha 4 ou 5 costureiras que faziam as roupas todas, que faziam os sapatos. Era para 12 travestis, seriam 12 travestis com sapato igual. Eu ia nos Estados Unidos e comprava os colares, os brincos, as pulseiras, eu trazia tudo dos Estados Unidos. Era assim minha vida, era assim dia e noite”. (Depoimento Elisa Mascaro)

Gutierrez lembra que havia uma costureira que trabalhava com a filha, nas proximidades da Ipiranga com a Rio Branco. Algumas travestis, como Miss Biá⁸⁰, célebre performer atuante desde finais da década de 1960, “pegavam os discos que vinham da Broadway e diziam: ‘olha, eu quero isso aqui. Elas faziam a maioria das roupas, a gente ia lá provar. Faziam aqueles vestidos...” (Entrevista Ronaldo Gutierrez)

⁸⁰ Ver entrevista com Miss Biá, nesse livro.

Brincando com fogo– literalmente.

O assédio policial contra os travestis e bailarinos era enorme. Ronaldo Gutierrez, bem como Kaká di Polly em São Paulo em hi-fi, denunciam que a polícia ia na boate para prender os boys “para averiguação” ou checar se havia menores de idade envolvidos no espetáculo ou na casa naquela noite. Muitas vezes havia assédio de alguma espécie – de práticas masturbatórias forçadas ao sexo oral, passando pela humilhação aos boys de terem dedos introduzidos no ânus pelos militares.

Muitos artistas e travestis desapareceram depois de serem levados pela polícia. Neste sentido, o espetáculo Brincando com Fogo foi uma opção bastante perigosa. Nasceu na boate Homo Sapiens e depois foi para o Teatro Lua Nova, no Bixiga.

O enredo de Brincando com fogo trata basicamente de uma história de amor homossexual. Em um beco escuro de algum centro urbano, onde diversas personagens do submundo se encontram – michês, cafetões e até mesmo um índio – um rapaz jovem, vivido por Ronaldo Gutierrez, conhece e se apaixona por um marinheiro que havia oferecido sua alma ao diabo. Este marinheiro, no entanto, desejava ter uma noite de amor verdadeiro antes de cumprir sua parte no trato e seguir com o diabo. O menino decide descer ao inferno para resgatar a alma de seu apaixonado, em movimento semelhante ao mito de Orfeu e Eurídice. Nesta jornada, o menino é acompanhado por Jesus Cristo, Nossa Senhora e outras entidades que, na ocasião, causaram furor na Igreja

Católica. Antes de permitirem o encontro, entidades do mundo dos mortos violentam fisicamente o menino – era uma proposta da direção de, pelo estupro, corromperem a honestidade do rapaz.

O rapaz encontra o marinheiro e tenta resgatá-lo. O Diabo interfere, mas tem que dialogar com Jesus. O Diabo é marcado pelo ódio contra Deus, do qual se considera afastado. Jesus o beija e a redenção de todas as personagens encerra o espetáculo.

A temática cristã pode soar bastante estranha para o resgate do amor homoafetivo baseado na mitologia. Os trajes são, de maneira geral, muito padronizados: o jovem puro usa branco (fig. 13), enquanto que o marinheiro usa um uniforme semelhante ao do também marinheiro do filme homônimo *Querelle* (1982), de Rainer Werner Fassbinder.

As figuras 14 e 15 mostram a opção pelos trajes “cotidianos” dos michês ou garotos de programa de rua. O jeans, tanto na calça como no colete, era traje comum à geração dos anos 80. O couro era o elemento fetichizante tão bem retratado por Tom of Finland em seus desenhos homoeróticos.

A figura 16 traz o traje arrojado que já foi mencionado aqui: bastante sexualizado, é feito em couro e traz as nádegas dos atores expostas



Figura 13– O momento do encontro do casal de apaixonados.

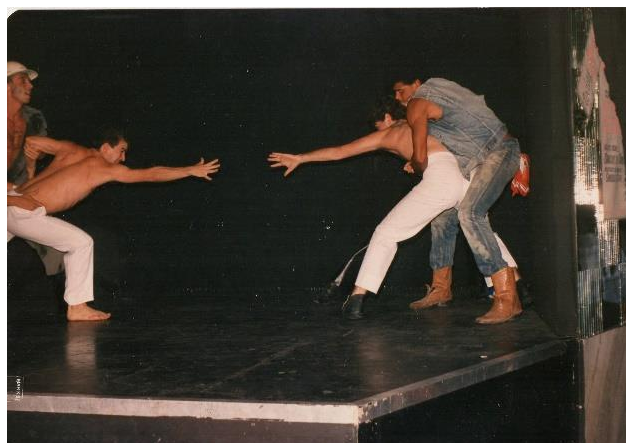


Figura 14– A separação dos dois amantes, por parte dos personagens do submundo.



Figura 15– As personagens do submundo.



Figura 16– A cena do estupro no inferno, onde o jovem vai em busca do amado.



Figura 17– Solo de Ronaldo Gutierrez como o rapaz tímido, com a cueca rasgada que geraria a prisão dele por um dia, como já visto. Todas as imagens pertencem ao Arquivo Ronaldo Gutierrez.

Alexandre Matte (2008) nomeia nos Anexos de sua tese de doutoramento que Brincando com fogo tinha texto e direção de Armando Tiraboschi. Coreografia, sonoplastia e assistência de direção de Armando Bravi. No elenco estavam Ronaldo Gutierrez, Celso Batista, Pedro Bellini, Cyrano Rosalem, Carlos Takeshi, Elton Pereira e Silva, José Roberto Fernandes e Teca Pereira. O espetáculo ficou em cartaz, ao menos no levantamento feito por Matte, entre 17 de abril e 18 de junho de 1987, no Teatro Lua Nova.

A cenografia e os figurinos foram assinados por Filó Galvão, do qual ainda não se obteve a mínima notícia.

Considerações finais

Neste breve levantamento inicial sobre a produção de trajes de cena utilizados nas produções das boates gays na cidade de São Paulo nos anos 80, três tipos de trajes puderam ser percebidos: os sumários, ou muito reveladores do corpo de seu portador, muitas vezes beirando a nudez; os tradicionais, ou também utilizados no cotidiano de outras produções teatrais na cidade e os glamourosos, revestidos da aura dos shows artísticos franceses e, posteriormente, americanos.

Há ainda outro tipo de traje que também precisa ser estudado: o traje das festas temáticas destes espaços da noite da comunidade gay dos anos 80. Kaká di Polly, no documentário São Paulo em hi-fi evidencia os modos de produção para estas festas, desde o uso de materiais dos familiares até o empréstimo entre amigos e performers da noite.

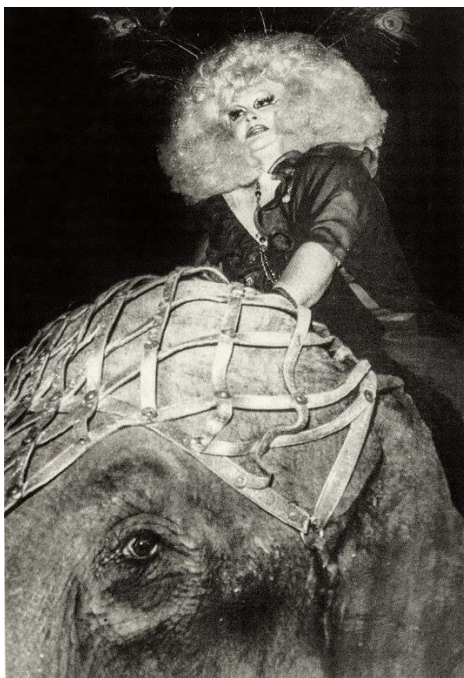


Figura 18– Wilza Carla de biquíni sobre um elefante na Rua Augusta. Fonte: Página do Facebook da Condessa Mônica.

A boate Medieval, por exemplo, produzia festas como Uma noite na Broadway, em que a Rua Augusta era fechada para que só as pessoas que iam à festa pudessem passar. Muitas performances eram feitas antes, durante e depois das festas. Para se ter um exemplo, a figura 18 mostra a atriz Wilza Carla, famosa nos anos 70 e 80, chegando sobre um elefante para uma festa na Medieval, trajando apenas um biquíni preto.

O registro, a pesquisa e a documentação destes trabalhos de traje de cena são de fundamental importância para a preservação da memória da comunidade LGBT da cidade de São Paulo e do país. A pesquisa aponta os meios de produção utilizados nestas montagens, identificando seus agentes e nomeando pessoas e profissionais que fizeram parte não só da noite paulistana mas também do fazer teatral na cidade nos anos 80, já que muitas vezes estes profissionais também serviam ao teatro, ao balé e à performance do período.

A festa não acabou. Há muito ainda a ser comemorado, e muito a ser exigido e defendido perante a lei. A história, e com ela seus componentes como memória e iconografia, ainda pode ser um dos alicerces desta luta que ainda não tem previsão para se encerrar.

Referências

Página do Facebook em homenagem à Condessa Mônica, em <<https://www.facebook.com/condessamonica>>. Acesso em 25 Jul. 2017.

Mate, Alexandre Luiz. *A produção teatral paulistana dos anos 1980*. Tese de doutorado; FFLCH USP, 2008.

Entrevista

Ronaldo Gutierrez– entrevista concedida a Fausto Viana, na residência do artista em São Paulo, em 05 de janeiro de 2017.

Depoimento

Elisa Mascaro, no documentário São Paulo em hi-fi

Documentário em DVD

São Paulo em hi-fi. Direção de Lufe Steffen, São Paulo, 2016. Produção: Cigano Filmes.

MINIBIOGRAFIAS

Adriano Sod é jornalista e aspirante a escritor, formado pela Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (2010), em São Paulo (SP). Autor do blog Tudo Sobre Eles, onde escreve textos a respeito do cotidiano de homens gays na metrópole paulistana. Atualmente, Adriano vive no bairro da Moóca, trabalha no meio corporativo e dedica-se a editar o livro homônimo originário de seu blog com textos e entrevistas inéditas.

Fausto Viana é professor de cenografia e indumentária na Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em artes e em museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. É autor dos livros O figurino teatral e as renovações cênicas do século XX; O traje de cena como documento; Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion, entre outros.

Jurandir Eduardo Pereira Junior é professor efetivo do curso de teatro licenciatura da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Mestre e doutorando em teatro pelo programa de pós-graduação em teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – PPGT UDESC.

Maria Celina Gil é formada em Cinema pela FAAP, Letras pela FFLCH USP e mestranda em Artes Cênicas pela ECA USP, além de artista têxtil e professora. Membro do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da Universidade de São Paulo. Trabalhou com direção de arte e figurino em cinema e televisão; atualmente assina os figurinos do Coletivo Inominável de Teatro.

Tainá Macêdo Vasconcelos é professora de técnicas teatrais na Universidade Federal do Amapá. É mestra em artes pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB e doutoranda em artes cênicas pela ECA USP. Nos últimos anos tem criado figurinos para grupos teatrais do nordeste e norte do Brasil.

Todos os esforços foram feitos para contatar com os detentores dos direitos das imagens. Em caso de omissão, faremos todos os ajustes possíveis na primeira oportunidade. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, e encontra-se livre de pagamentos de direito de autor no Brasil, protegida pela Lei No 9.610, Título III, Cap. IV, Art. 46, Inciso VIII.