

BIODRAMA E SEXUALIDADE: ANÁLISE DO TRAVESTISMO NO TEATRO DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEO A PARTIR DOS ESPETÁCULOS *LUIS ANTÔNIO GABRIELA* DE NELSON BASKERVILLE (SÃO PAULO, BRASIL) E *CARNES TOLENDAS: RETRATO ESCÊNICO DE UM TRAVESTI* DE MARÍA PALACIOS (CÓRDOBA, ARGENTINA)

Por DAVI GIORDANO¹

Resumo:

Tomando em conta o cenário teatral contemporâneo brasileiro e argentino, o presente trabalho investiga as relações entre as noções de Biodrama (ou Teatro Documental) e Sexualidade como instâncias do contexto do teatro pós-dramático, segundo a terminologia de Hans Thies-Lehmann. Para isso, faremos uma análise comparativa entre dois espetáculos cênicos os quais abordam o tema do travestismo em cena: *Luis Antônio Gabriela* de Nelson Baskerville (São Paulo, Brasil), encenado em 2011; e *Carnes Tolendas: retrato escênico de um travesti* de María Palacios (Córdoba, Argentina), encenado em 2009.

O espetáculo *Luis Antônio Gabriela*, da Cia. Mungunzá de São Paulo, é um documentário teatral ou documento cênico sobre a vida familiar do próprio autor e diretor Nelson Baskerville. No caso, a dramaturgia tem como base a história de vida do seu irmão mais velho quem aos 30 anos foi embora do Brasil para ter uma vida como um transexual na Espanha. Lá mudou a sua identidade e passou a chamar-se Gabriela (daí o título do espetáculo). Permaneceu na Europa até a sua recente morte em 2006, quando faleceu de encefalopatia. Em termos teatrais, trata-se de um documentário cênico/ teatro documental ou biodrama, dependendo da maneira como cada um queira chamar este tipo de teatro que vem ganhando cada vez mais notoriedade no contexto do

¹ Em fase de graduação em Artes Cênicas - Habilitação em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Formação complementar de Cinema e de Crítica de Arte, tendo cursado disciplinas do curso de Artes Combinadas na Universidad de Buenos Aires (UBA, Argentina), na qual foi aceito como aluno estrangeiro para o convênio de programa de intercâmbio acadêmico bilateral (agosto 2010 - julho 2011). Atualmente, é aluno bolsista PIBIC do projeto de investigação *Encenações do Comum* sob orientação de Denilson Lopes. Também é ator formado pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL). Como artista, pesquisador e profissional, tem o interesse em desenvolver sua carreira como ator, diretor, dramaturgo e crítico de arte. Suas pesquisas apontam para as seguintes áreas de interesse: Autoria Criativa no Solo Teatral, Crítica de Arte, Artes Combinadas (interações dinâmicas e contemporâneas entre Teatro e Cinema), Teatro e Cinema Latinoamericanos, Novas Tecnologias nas Artes Combinadas e Engenharia do Entretenimento.

dito teatro pós-dramático, segundo a terminologia do teórico alemão Hans-Thies Lehmann. A composição textual do espetáculo é uma costura de depoimentos dos familiares do diretor/autor Nelson Baskerville e de Serginho, um amigo travesti de Gabriela que mora atualmente em Santos (inclusive quem é um dos personagens da peça). As entrevistas foram transcritas e adaptadas para serem usadas como material-base da criação nos processos de ensaio e improviso.



Em termos de materialidade cênica, o espetáculo é composto de projeções e letreiros que expõem imagens e palavras importantes para a reconstrução documental da figura de Luis Antônio Gabriela enquanto os atores encenam a sua vida. Estas imagens e palavras, constituídas como documentos

cênicos são: álbum de bebê, fotos, cartas trocadas entre Gabriela já travesti na Espanha e sua família no Brasil, passaporte, vídeos dos próprios ensaios de criação do espetáculo etc. Além disso, logo no início do espetáculo, cada ator se apresenta anunciando a qual personagem corresponde a sua performance. No caso, cada um dos atores ficou responsável pela documentação de um personagem. Segundo o diretor na entrevista dada ao Programa do *Jô Soares*, o texto do espetáculo diz respeito a uma criação coletiva de todos os atores. Enquanto o processo ia ganhando forma, os atores iam inserindo as partes do texto que cabiam em cada momento. Assim, foi-se construindo a figura de Luis Antônio Gabriela a partir de distintos pontos de vista, levando em consideração que a peça foi criada em 2010, ou seja, quatro anos após a morte do protagonista. O ponto de vista do próprio Luis Antônio Gabriela só é presentificado no palco através de suas cartas enviadas da Espanha para sua família no Brasil, as quais ganham vida na interpretação de Marcos Felipe. Esta dissonância de vozes e de diferentes pontos de vista nos leva a pensar que o teatro documental por mais biográfico que seja nunca é um retrato fiel da realidade, mas sim uma exposição talvez fictícia das

muitas versões que existem sobre o mesmo fato. É interessante notar como ocorreu a transposição dos fatos reais para o palco. Um exemplo disso é a cena da sedução na qual o personagem de Nelson Baskerville é abusado sexualmente pelo seu próprio irmão Luis Antônio. Nesta entrevista, o diretor conta que, na vida real, isto ocorreu na sua casa num espaço que havia entre uma porta e um armário. Porém, no espetáculo, esse acontecimento é encenado atrás de uma pilastra do espaço cênico. Tudo é transposto para o palco através desses recursos metafóricos da encenação que dão poesia para a linguagem cênica. Também podemos incluir a presença da atriz-cantora Day Porto que se responsabiliza pelo papel da música no espetáculo, como a construção de um mote musical que vai conduzindo a trajetória narrativa da Gabriela como um pano de fundo da sua própria vida. No caso, é importante lembrar que Gabriela fez na Espanha uma carreira expressiva como performer de boates; e dessa maneira podemos relacionar essa particularidade musical do espetáculo com a forma como Gabriela fazia uso da sua própria condição de gênero travestido como profissão.

Esta “costura dos depoimentos” é muito interessante pelo nível de exposição do gesto artístico de Nelson Baskerville. A dimensão do real em cena possui um efeito de reação mais forte tanto do espectador como do gesto ativo e criador do artista. Os fatos da realidade em cena são compartilhados por ambos artistas e espectadores. Os dois são cúmplices de uma memória passada que está vindo à tona através de uma dupla camada: a da realidade e a da criação. Inclusive a representação do personagem do próprio diretor/autor do espetáculo em cena se dá pela interpretação da atriz Verônica Gentilin. Na entrevista dada pelo diretor ao programa virtual *Saladanet*, Nelson Baskerville declara que ao longo dos anos foi engordando e seus peitos cresceram; e que, devido aos abusos sexuais que ele mesmo sofreu pelo seu irmão, ele associava o inchamento de seus peitos diretamente a esta memória traumática de sua infância, como se fossem resquícios da relação que teve com seu irmão. Essa memória que sempre permaneceu presente na sua vida fez com que ele associasse que o inchamento do seu corpo estivesse diretamente ligado aos líquidos do sêmem do seu irmão os quais nunca tivessem saído de dentro dele. Na peça, a atriz Verônica Gentilin interpreta esse relato a partir da sua própria criação textual e intervenção dramática que já não é uma transcrição direta dos depoimentos dos familiares.

O fato do personagem de Nelson Baskerville ser interpretado por uma mulher não parece ser problemático do ponto de vista documental, tendo em vista que todos os fatos reais em cena ganham uma camada indireta ou direta de ficção. Inclusive a própria realidade é sempre vista a partir de um ponto de vista fragmentado dos fatos. O próprio tema do travestimento está vinculado com uma faceta outra da realidade daquele que se traveste. Na primeira parte do espetáculo, por exemplo, o ator Marcos Felipe ao representar o personagem de Luis Antônio, o irmão do diretor, segura um cartaz onde está escrito: “Transvestir. Vestir-se com disfarce. Vestir-se especialmente com roupas do sexo oposto. Transformar a realidade”. A própria temática da peça nos leva a pensar como a realidade todo o tempo é transformada a partir do próprio olhar da subjetividade e da afetividade daquele que se vê e daquele que vê o outro, e principalmente de como gostaríamos de ser vistos.

Na mesma entrevista citada anteriormente, o diretor comenta que o teatro é uma necessidade de expressão para quando temos dificuldade de comunicar o nosso pensamento com o mundo ao nosso redor. Isto se torna relevante no momento final do espetáculo quando no projeto aparecem escritas as frases finais nas quais o diretor/autor coloca suas palavras explícitas em cena, dizendo que o espetáculo foi uma forma de pedir desculpas ao seu irmão que já não está mais vivo. A maneira como o artista se apropriou do seu ofício artístico para atenuar um conflito de sua vida pessoal ganha no teatro uma dimensão comunitária ao ponto de fazer o espectador refletir e mudar a sua forma de pensar para essa ou outras questões abordadas no espetáculo. O final de *Luis Antônio Gabriela* possui uma força de comoção altamente tocante. Inclusive, ainda tendo a entrevista anterior mencionada como referência, o diretor se refere a Nelson Rodrigues para dizer que o verdadeiro espetáculo teatral só começa quando as cortinas se abaixam e o espectador volta para casa,



caminho no qual o mesmo faz uma reflexão sobre o amor e a morte. Assistir ao espetáculo é estar de frente para o testemunho de um universo do travestismo que ainda sofre muito preconceito do ponto de vista social e popular. E o humanismo que a encenação dá para o tema cria para o espectador um estranhamento, tendo em vista que o público se coloca diante de uma representação distinta sobre o universo do travesti, visto desde um ponto de vista afetivo para compreender o que é “Eu nasci num corpo errado”, como diz o cartaz segurado pelo ator Marcos Felipe ainda na primeira parte do espetáculo. Dessa maneira, é interessante como a peça lida com o sentimento do travesti de assumir-se como um gênero contrário ao que a sua fisiologia corporal corresponde e de posicionar essa questão de forma direta diante da sua sociedade.

Nesse sentido, ao invés de representar o estereótipo da forma impregnada pelo preconceito social em torno da figura do travesti, o espetáculo trabalha no sentido de buscar a fragilidade e a sutileza do humano por estar nessa condição de intervalo entre ser homem e mulher. Da mesma forma, a peça lida com o lúdico do universo infantil. No caso, o personagem de Nelson Baskerville é tratado com a referência do apelido de *Bolinho*, devido ao seu corpo gordinho de quando era menino; enquanto que Gabriela é tratada como *Bolota*, porque o seu silicone industrial foi descendo do seio para o resto do corpo fazendo com que bolas na barriga e abaixo do peito fossem criadas. Para isso, é importante lembrar que na época que Luis Antônio Gabriela foi para Bilbao na Espanha (1983), ainda eram utilizados os primeiros meios cirúrgicos e primitivos para implantação de seios artificiais.

Em 2009, um ano antes de estreiar *Luis Antônio Gabriela*, na Argentina entra em cartaz o espetáculo *Carnes Tolendas: Retrato Escénico de un Travesti* de produção independente e de obra do interior (de Córdoba). Também considerado um teatro documental, vemos em cena a atriz Camila Sosa Villada que faz um retrato de memórias e reflexões sobre a sua própria vida de travesti. A artista dá o seu testemunho real de como é habitar dentro de seu próprio corpo o que há de masculino e feminino ao mesmo tempo.



O palco do teatro se transforma no confessionário de um travesti. Inclusive a própria Camila Sosa Villada diz durante o espetáculo que “O teatro se mostra como um oráculo”, porque no momento de um instante é possível ver a realidade do outro. Dessa maneira, o palco e o teatro se tornam o porta-retrato de uma autobiografia. O espetáculo é uma moldura viva de um quadro que se pinta enquanto há uma criação da própria vida em cena.

Igual ao espetáculo anterior, *Carnes Tolendas* também faz uso de projeções. No caso, projetam-se em cena palavras dos pais de Camila. O que há de diferente é que neste espetáculo temos a presença real da própria protagonista em cena, enquanto que no primeiro a figura de Luis Antônio Gabriela é retratada a partir do ponto de vista de outras pessoas na medida em que o mesmo Luis Antônio Gabriela é interpretado por um ator que não chegou a conhecê-lo pessoalmente. Já em *Carnes Tolendas*, temos o tensionamento dos pontos de vista dos outros e da própria personagem-pessoa de Camila Sosa Villada. O espectador compreende o drama de Camila a partir do confronto que se estabeleceu na relação que ela teve com seus familiares, porque eles nunca aceitaram a sua condição de homossexual, muito menos a de travesti..

Em cena, vemos Camilia Sosa Villada buscando na representação cênica momentos de encontro com suas memórias. A atriz traz para o palco roupas de menino guardadas desde sua infância. “Hace mucho tiempo yo estuve dentro de estas ropas”², diz a atriz enquanto vai colocando as roupas sobre o chão. Isto faz com que ela se questione sobre a impossibilidade de ter filhos. Dessa maneira, ela apresenta as dificuldades de lidar



com as repressões e ofensas da sociedade. Não é um ser humano negado somente pela sua família, mas também pela sua sociedade circundante. Há momentos nos quais ela deixa de desempenhar uma performance dinâmica e enérgica sobre o palco para sentar numa cadeira diante do público e

² “Faz muito tempo eu estive dentro destas roupas”

simplesmente conversar sobre a sua vida. É o momento de confiança, de abertura de seus sentimentos e de suas verdades.

‘‘Me dan asco los gordos. Me dan asco los judíos. Los que limpian los vidrios y los semáforos me dan asco. Me da asco la muchacha que limpia mi casa. Los chicos con síndrome de down me dan asco. Me dan ascos las prostitutas. Me dan asco los drogadictos. Me dan asco los ladrones. Me dan asco todos y cada uno de ellos’’³ (Camila Sosa Villada durante o espetáculo). A repressão sofrida ao longo de sua vida faz com que Camila revele clara e explicitamente um desgosto inclusive por pessoas que representam grupos minoritários iguais ao grupo dos travestis. O alto grau de exposição de Camila é um reflexo do forte humanismo presente em suas confissões.

É muito interessante como este modelo confessional pertencente ao teatro documental propõe uma alta exposição ao mesmo tempo que um peculiar distanciamento. Isto se torna visível no momento em que a diretora do espetáculo sobe ao palco para falar sobre a sua atriz Camila enquanto que a mesma se maqueia em cena. A diretora María Palacios diz ‘‘Cuando comenzamos este trabajo, le pregunté a Camila que esperaba del futuro. Ella me respondió ‘amor...mucho amor’. Después le pregunté para ella que significaba ser un travesti. Y ella me respondió que un travesti es algo inominado; con frecuencia, ausente de la sociedad, no reconocido, negado’’⁴.

Outro aspecto interessante para ser pensado é que os extratos da vida da própria atriz são misturados com textos criados pela diretora María Palacios sobre o universo de Federico García Lorca. No caso, a diretora queria fazer uma reeleitura teatral da obra literária *Yerma*, escrita em 1934. Porém, ao invés de tomar a mulher camponesa, protagonista do romance, que vive o conflito de não poder ter um filho, o texto criado por María Palacios transforma essa personagem num travesti dos dias de hoje. Todo o universo da literatura de Federico García Lorca se aproximou do universo do travestismo nas seguintes questões: a solidão, a impossibilidade de ter filhos, os amores clandestinos, o autoritarismo, a repressão etc. A presença do que há de lorqueano no

³ ‘‘Eu tenho nojo dos gordos. Eu tenho nojo dos judios. Eu tenho nojo das pessoas que limpam os vidros e os sinais. Eu tenho nojo da empregada que limpa a minha casa. Eu tenho nojo dos meninos com síndrome de down. Eu tenho nojo das prostitutas. Eu tenho nojo dos drogados. Eu tenho nojo dos ladrões. Eu tenho nojo de todos e de cada um deles’’

⁴ ‘‘Quando começamos este trabalho, eu perguntei para Camila o que ela esperava do futuro. Ela me respondeu ‘amor...muito amor’. Depois eu perguntei para ela o que significava ser um travesti. E ela me respondeu que um travesti é algo inominável. Geralmente, ausente da sociedade, não reconhecido, negado’’

espetáculo ajuda a potencializar as situações poéticas desde um lugar outro que não só o lugar biográfico. Para esta obra, o teatro funciona como um suporte que não reflete o biográfico como se fosse um espelho. Ao invés disso, o teatro abre o fator biográfico em direção aos espectadores a partir de diferentes pontos de vista.

Ambos os espetáculos apresentam uma possibilidade de um teatro documental e testimonial, tomando como base o tema do travestismo. Ambas encenações contemporâneas são apenas dois de muitos espetáculos teatrais que estão começando a ser produzidos no contexto do Biodrama, movimento criado pela diretora argentina Vivi Tellas.

Referências bibliográficas

GURGEL, Gabriela Lírio. “(Auto)biografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade”. In: 6o Congresso da ABRACE, 2010. Anais do 6o Congresso da ABRALIC, 2010. Disponível em:

http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Gabriela%20L%EDrio%20-%20Auto_biografia%20na%20cena%20contempor%20E2nea.pdf

LOPES, Denilson. “Homem comum, estéticas minimalistas”. Revista eletrônica Compós, Mimeo, 2011. Disponível em: http://compos.com.puc-rio.br/media/gt8_denilson_lopes.pdf.

LEHMANN, Hans-Thies. “Mídias”. In: *Teatro pós-dramático*. São Paulo: CosasNaify, 2007, pp.365-406.

As entrevistas virtuais usadas como referência no texto podem ser encontradas nos seguintes links:

<http://vimeo.com/21597641>

<http://www.youtube.com/watch?v=XKyKmhe5oA4&feature=related>

http://www.youtube.com/watch?v=_FdjMbF5hK8&feature=related

<http://www.youtube.com/watch?v=Rtq9FNBtPEI>