

Moldar a Carne

A QUEERIZAÇÃO DO CORPO NO TEATRO DE JOÃO CARLOS CASTANHA

Pedro O. L. Delgado

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDO DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MOLDAR A CARNE
A *QUEERIZAÇÃO* DO CORPO NO TEATRO DE JOÃO CARLOS CASTANHA

Pedro Omar Lacerda Delgado

PORTO ALEGRE

2013

Pedro Omar Lacerda Delgado

MOLDAR A CARNE
A QUEERIZAÇÃO DO CORPO NO TEATRO DE JOÃO CARLOS CASTANHA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Cênicas.
Orientação: Prof. Dra. Mônica Fagundes Dantas

Componentes da banca examinadora
Dra. Luciana Gruppelli Loponte (UFRGS)
Dra. Inês Alcaraz Marocco (UFRGS)
Dr. João Pedro de Alcantara Gil

PORTO ALEGRE

2013

AGRADECIMENTOS

Como é possível, depois de tanto tempo sem conseguir dedicar-me às pessoas que estão sempre ao meu lado, me amparando, me dando carinho, me dizendo: “Vai lá! É para o seu crescimento”, eu concluir esse trabalho e não dedicar algumas palavras de gratidão a todas elas e, também àquelas que dedicaram parte do seu tempo me ajudando na realização prática dessa conquista que é o título de mestre? Portanto, é com a alma repleta de afeto e de carinho, que dedico esse espaço para todas essas pessoas. Aqui, fica a minha gratidão a: Dona Argemira da Costa Lacerda Delgado, pelo carinho, compreensão, respeito e auxílio doméstico e de afeto, pois durante noites e dias fiquei frente ao computador e de costas para ela e, ela pacientemente preparava uma comidinha gostosa, improvisava um docinho, uma palavra de carinho, enquanto eu só dizia: “desculpe mãezinha, agora eu não posso lhe dar atenção”. Muito obrigado, mãe! Ao Paulo Romera, amigo e companheiro que durante muito tempo suportou minhas indignações e rabugices sempre ao meu lado, mesmo eu estando tão distante focado nessa pesquisa. Sei que perturbei o sono dele durante muitas noites com a claridade da luz do escritório e o tic tac do teclado do computador. Também por sua colaboração ao corrigir esse texto; à Alda Silveira que, de tão boa vontade, fez a correção do projeto de qualificação dessa pesquisa e, também pela amizade; ao ator João Carlos Castanha, pela parceria nesse trabalho, pelas cansativas entrevistas sempre minutos antes de entrar em cena e, sempre com tanto carinho e respeito para com esse projeto; ao Douglas Carvalho, que fez a tradução do resumo para o inglês e por sua parceria em processos investigativos acerca da teoria *queer*.; ao Henri lunes, que transcreveu todas as entrevistas e que também participou de alguns processos investigativos acerca do termo *queer*.; aos amigos Luis Carlos Pretto, Leandro Ribeiro e Lucas Ferreira, por terem, gentilmente, participado de alguns processos de investigação corporal acerca da teoria *queer*; à Sara Sirianni, por, gentilmente, ter cedido a sala Carlos Carvalho para experimentos investigativos acerca do corpo *queer*; à prof. Rozi Ranzolin, pelas indispensáveis dicas; à Daniela Carvalho, pelas sensíveis colaborações para aquisição de livros, aos professores do PPGAC, por acreditarem que eu poderia desenvolver um projeto digno do programa; à prof. Mônica Fagundes Dantas, (orientadora dessa pesquisa), que acreditou em mim e aceitou fazer essa parceria; aos professores João Pedro de Alcântara Gil, Ines

Alcaraz Marocco e Luciana Gruppepli Loponte pelas relevantes contribuições no exame de qualificação do projeto dessa dissertação e, por terem gentilmente aceitado fazer parte da minha banca, aos colegas mestrandos: Aline Castaman, Angelene Lazzareti, Cecília Lauritzen Jácome, Elisa Beschorner Heidrich, Jessé Moacir Faria Oliveira, Josiane Gisela Franken, Juliana Klock Vicari, Lindsay Tauroco Gianuca, Lisandro Marcos Pires Belloto, Renato Duarte Mendonça, Roberto Salerno de Oliveira, Thiago Pirajira Conceição, que contribuíram para que nossos encontros fossem de crescimento e aprendizagem e pelos momentos em que passamos juntos; aos amigos, familiares e instituições: Prof. Rudimar Abreu, Yuri Farias, Elisangela Alves, Eni Lopes, Marlene Lopes, Eloá Lacerda, Cia de Arte, Casa de Cultura Mário Quintana, Coordenação de Artes Cênicas da CCMQ, Instituto Frei Pacifico, Associação Brasileira de Artes Cênicas (ABRACE) e Associação dos Aposentados da CRT (AACRT), que, de uma forma ou de outra, ajudaram nessa tarefa árdua e instigante que é fazer um mestrado; à CAPES pelo apoio financeiro, sem o qual, não seria possível dedicar estes dois anos à minha formação teórico-prática; a todos, muito obrigado! E um agradecimento muitíssimo especial a dois grandes amigos que, sempre de bom humor, me fizeram companhia sem me cobrarem nada: Barish e Dódi. Obrigado, meus peludos!

Aos pés de uma Vênus Colossal, um destes loucos artificiais, um destes bufões voluntários encarregados do riso dos reis quando o Remorso ou o Tédio os obseca, vestido com um traje vistoso e ridículo, a cabeça coberta de chifres e guizos, todo amontoado junto ao pedestal, ergue os olhos cheios de lágrimas para a Deusa imortal. E seus olhos dizem: sou o último e o mais solitário dos humanos, privado de amor e de amizade, e nisto bem inferior ao mais imperfeito dos animais. No entanto, fui feito, eu também, para entender e sentir a imortal beleza! Ah! Deusa! Tende piedade de minha tristeza e de meu delírio!

C. P. Baudelaire

RESUMO

Este estudo tem o objetivo de construir uma reflexão acerca do processo de corporificação de personagens transgêneros e das construções teatrais de um ator homossexual a partir de seu corpo cotidiano (conjugado). Para tanto, escolhi investigar os processos de criação teatral e de construção corporal de alguns personagens interpretados pelo ator João Carlos Castanha. Os corpos criados por esse ator ganham carne a partir de pedaços de corpos masculinos e femininos que resultam em corpos estéticos de sexualidade e gênero híbridos. Diante disso, desenvolvi uma pesquisa embasada em referências teóricas que subsidiam a Teoria *Queer*, aliados a procedimentos metodológicos oriundos da pesquisa qualitativa. Assim, utilizei fontes impressas, imagéticas, entrevistas e observações durante a prática do trabalho do ator. Esse trabalho resulta de uma necessidade particular de me aproximar e de compreender essas construções corpóreas que acontecem em zonas periféricas num devir-teatral. Zonas essas que se constituem fora dos padrões dos gêneros masculino e feminino.

Palavras – chaves: Estética teatral; teoria *queer*; corpo do ator; performatividade e corpos desviantes.

ABSTRACT

This study aims to build a reflection on the embodiment process of transgender characters and theatrical constructions of a gay actor from his real life body (conjugate). Therefore, I chose to investigate the working process and body constructions of the characters played by actor João Carlos Castanha. The bodies created by this actor gain flesh from pieces of male and female bodies that result in hybrid sexuality and gender aesthetics bodies. Therefore, I have chosen to develop a research grounded in theoretical and methodological references of qualitative research, as well as the thought that subsidizes Queer Theory. So, I made use of printed sources, imagery, interviews and observations during the practice of that actor's work. Therefore, this paper is the result of a particular need for the researcher to approach these body constructions that occur in peripheral areas in a becoming theater. Thus, those areas are constituted outside the standards of male and female bodies.

Keywords: theatrical aesthetics; Queer Theory; actor's body; performativity and deviant bodies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Espetáculo Medida por Medida	13
Figura 2 – Espetáculo Sissy, Nando Messias.....	35
Figura 3 – Espetáculo Uma Flor de Dama.....	35
Figura 4 – Espetáculo Luis Antonio – Gabriela, Mungunzá de teatro.....	36
Figura 5 – Espetáculo Vestida do Averso, Teatro Lá Em Casa.....	37
Figura 6 – Ivaná	48
Figura 7 – Lennie Dale (coreógrafo dos Dzi Croquettes).....	49
Figura 8 – Corpo de JCC em processo.....	59
Figura 9 – JCC corporificando (<i>Klaus Nomi</i>).....	60
Figura 10 – JCC corporificando (Maria Helena Castanha).....	62
Figura 11 – JCC com o corpo <i>queerizado</i> com pedaços de outros corpos.....	65
Figura 12 – JCC corporificando (Kátia, Cantora brasileira).....	66
Figura 13 – JCC, corpo em processo de <i>queerização</i>	69
Figura 14 – JCC, corpo <i>queerizado</i> com elementos de outros corpos.....	71
Figura 15 – JCC, corpo <i>queerizado</i> (Lady Francisco).....	73
Figura 16 – JCC, corpo <i>queerizado</i> com elementos grotescos.....	75
Figura 17 – JCC, corpo <i>queerizado</i> hiperbólico.....	80
Figura 18 – JCC, corpo <i>queerizado</i>	81
Figura 19 – JCC com seu corpo <i>queerizado</i> (Heleninha).....	90
Figura 20 – JCC representando Heleninha (bêbada).....	91
Figura 21 – JCC e sua boca grotesca.....	92
Figura 22 – JCC, corpo <i>queerizado</i> (Mamãe Noel).....	93
Figura 23 – JCC, corpo <i>queerizado</i> (boca grotesca).....	94
Figura 24 – JCC, corpo <i>queerizado</i> (Fantasma da Ópera).....	96
Figura 25 – JCC, corpo <i>queerizado</i> (Socialite do Titanic).....	97
Figura 26 – JCC, corpo <i>queerizado</i> com pedaços de outros corpos.....	100
Figura 27 – JCC, corpo <i>queerizado</i> (Joelma).....	102
Figura 28 – JCC, corpo <i>queerizado</i> (sobreposto).....	104
Figura 29 – JCC, corpo <i>queerizado</i> (em pedaços).....	108
Figura 30 – JCC, prótese seio.....	109
Figura 31 – JCC, prótese quadris.....	109
Figura 32- Detalhe de O Inferno.....	110

Figura 33 – O Império Milenar (detalhe de O Inferno).....	110
Figura 34 – A Louca	111
Figura 35 – JCC, rosto de Mamãezinha querida.....	112
Figura 36 – JCC, corpo <i>queerizado</i> (mamãezinha Querida).....	113
Figura 37 – JCC, processo de transformação do corpo conjugado para <i>queerizado</i>	117
Figura 38 – JCC, corpo <i>queerizado</i> (Diarista).....	119
Figura 39 – JCC, corpo <i>queerizado</i> (Diarista).....	120
Figura 40 – JCC, corpo <i>queerizado</i>	122
Figura 41 – JCC, corpo <i>queerizado</i> (deformado).....	126
Figura 42 – JCC, corpo <i>queerizado</i> (Joelma II).....	127
Figura 43 – JCC, corpo <i>queerizado</i> (Valdick Soriano).....	131
Figura 44– JCC, corpo <i>queerizado</i> , (Amy Winehouse).....	144
Figura 45 – JCC, corpo <i>queerizado</i> , (Amy Winehouse cheirando).....	147
Figura 46 – JCC, corpo <i>queerizado</i> , (Amy Winehouse procura pó no cabelo).....	148
Figura 47 – JCC, corpo <i>queerizado</i> , (Amy Winehouse dublando).....	150
Figura 48 – JCC, corpo <i>queerizado</i> , (Amy Winehouse cuspiendo o pó).....	151
Figura 49 – JCC, corpo <i>queerizado</i> , (Peça Monstras SA).....	152

SUMÁRIO

1. MOLDANDO A CARNE.....	10
1.1 Introduzindo um pensamento <i>queer</i> no teatro de JCC	10
2. ENTRE CORPOS E PENSAMENTOS.....	22
2.1 Que eco é esse? De onde vem?.....	22
2.2 Um pouco sobre o pensamento <i>queer</i> e as construções corporais sexuais e de gênero	24
2.3 Acerca da história das construções sexuais e de gênero.....	26
2.4 Os corpos não falam, são cartas que anunciam.....	33
3. LINHAS QUE ATRAVESSAM O TEATRO DE JCC E O ACORDO EFETUADO.....	40
3.1 Conhecendo o ator.....	40
3.2 Pensamentos que dão “carne” aos corpos de JCC.....	41
3.3 O corpo conjugado de JCC.....	54
3.4 Reescrevendo o texto no corpo do ator.....	65
3.5 A transitoriedade dos corpos de JCC	79
3.6 O grotesco nos corpos de JCC.....	86
3.7 A paródia nos corpos de JCC.....	125
3.8 O texto falado no teatro de JCC e sua encenação improvisada.....	134
3.9 A dublagem no teatro de JCC.....	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	158
O “limbo” hiperbólico de uma identidade flutuante.....	158
BIBLIOGRAFIA.....	170
ANEXOS.....	173

1 MOLDANDO A CARNE

[...] o artista, como toda pessoa da nossa época, tem de abordar os problemas que se colocam para qualquer um de seus semelhantes, mas com a diferença de que ele se antecipa e, como ser antecipado, são-lhe atribuídas características de um agente de mudança [...] (RIVIÈRE, 1999, p. 19).

1.1 Introduzindo um pensamento *queer* no teatro de JCC

Como introduzir um discurso acerca do corpo de um ator a partir de um pensamento fundamentado em uma determinada teoria, relacionada ao pensamento pós-estruturalista, analisando sua corporalidade no teatro? Foi esta a primeira de muitas dúvidas surgidas quando foi feita a opção por pesquisar o trabalho do ator João Carlos Castanha com a finalidade de vislumbrar os corpos construídos a partir de determinados elementos que o caracterizam como algo que possa ser associado com a teoria *queer*¹. Em outras palavras, quais são os elementos utilizados nos processos de criação desses corpos que permitem ler, neles, pistas da teoria *queer*? O que está em jogo quando se utiliza esta teoria para pensar os corpos construídos por João Carlos Castanha?

A teoria *queer*, entre outras coisas, funciona como um pensamento cujo princípio é questionar os discursos que produzem as estruturas binárias normativas que qualificam e classificam os indivíduos a partir de suas sexualidades e gênero. Uma das frentes do pensamento dos teóricos *queer* está na ideia de que o sujeito não é uma identidade preexistente, essencial, ou seja, as identidades são construídas e que, no entanto, os discursos heteronormativos conferem o monopólio da normalidade à heterossexualidade.

Em geral, nessa investigação, refiro-me a esses corpos construídos na relação com o meio social como “corpos conjugados”. Nesse caso, a expressão “corpo conjugado” entende-se como uma construção de um conceito feita exclusivamente para essa pesquisa, talvez por não ter encontrado uma outra frase que desse conta daquilo que eu estava querendo dizer. Talvez essa seja a primeira

¹ *Queer* no sentido de não estar enquadrado nos conceitos tradicionais do sexo e do gênero, de permanecer na fronteira, no entre.

vez que o leitor se depare com esse arranjo linguístico, “corpo conjugado”, já que o mesmo corresponde ao corpo em processo que se constrói permanentemente e que habita a periferia dos lugares conceituados como positivos. Portanto, corpos instáveis, fora de ordem, marginais, inconclusos, ambíguos, de sexualidade e gênero inconstante. Tudo isso, atribuído a um corpo que possui elementos dos dois sexos convencionados pela heteronormatividade (masculino/feminino), atribuições essas que se encaixam com o corpo do ator JCC. Esses corpos conjugados são encontrados, muitas vezes, travestidos nas esquinas em atividades de prostituição, em bares, *pubs*, clubes, quase sempre em atividades performáticas como *shows* de *Drag Queens*, manifestações públicas de caráter sociopolítico como nas paradas gays, entre outros tipos de manifestações. Também são encontrados diversos artigos refletindo sobre os comportamentos sexuais desviantes desses corpos e sua relação com o meio. A destacar, “Teoria *queer* - uma política pós-identitária para a educação” (LOURO, 2001). Nesse artigo, a autora faz uma reflexão acerca das chamadas minorias sexuais, ressaltando a necessidade de uma especial atenção por parte de estudiosos culturais e educadores sobre questões de gênero e sexualidade. A autora diz, também, que esses corpos se multiplicaram e escaparam dos esquemas binários. No entanto, é preciso admitir que as fronteiras estão sendo constantemente atravessadas e que o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira². Outro artigo a ser referido é “A fala/ação como prática identitária” (LIMA, 2011), no qual o autor parte de uma visão performativa da linguagem postulada na teoria dos atos de fala, apresentando os desdobramentos de tal teorização nos estudos de identidade. Por fim, ele trata da possibilidade e dos ganhos de se estudarem questões identitárias no uso linguístico³. Essas questões também são encontradas em outros tipos de publicações como revistas científicas, livros científicos, literaturas, dramaturgias, bem como no cinema e no teatro. Nem todos, no entanto, abordam a temática e têm como base teórica o pensamento *queer*. Porém, é importante que se perceba que cada vez mais as questões de gênero e sexualidade vêm ocupando as páginas e os discursos nas produções artísticas e nos centros acadêmicos.

² Esse artigo pode ser lido integralmente no endereço eletrônico: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9635>

³ Esse artigo pode ser lido integralmente no endereço eletrônico: <http://www.slmb.ueg.br/iconeteclas/artigos/volume6/fala-acao-como-pratica-identitaria.pdf>

Em geral, os discursos acerca da corporeidade dos artistas cênicos, inclusive discursos sobre a sexualidade, ou gênero, são abordados por áreas de investigação de estudos específicos como da dança e do teatro, bem como por profissionais e estudiosos de campos como o histórico-cultural, a educação, a filosofia, a sociologia, a antropologia. Diante dessa realidade questiono-me se será possível pensar a corporeidade de um determinado ator a partir do pensamento dos teóricos *queer*?

O teatro, como se sabe, é um encontro artístico-social, onde elementos como os corpos dos atores são preparados e colocados em determinado tempo/espaco num contexto para fazer-se perceber, para fazer-se ler. Existe, portanto, um aspecto inteligível no corpo do ator quando esse está em cena, que não pode ser negligenciado, já que exige interpretação, quer dizer, uma atividade de constituição de sentido por parte daquele que o percebe (PAVIS, 2010). Assim, diante dessa realidade, surge outra questão: será possível pensar a corporeidade de JCC em estado de arte a partir da teoria *queer*?

Depois de refletir sobre alguns trabalhos teatrais que abordam questões sexuais, desconstruindo paradigmas, fazendo vir à cena, estéticas que desafiam concepções mais ortodoxas de sexualidade e gênero como, por exemplo, a montagem do texto *Medida por Medida* de William Shakespeare, dirigida por Gilberto Gawronski (2009), (figura 1) ⁴, é possível, pelo menos, a arriscar-me a desenvolver uma reflexão na busca dessa resposta. Portanto, esse é o principal objetivo dessa investigação.

Em *Medida por Medida*, os signos atribuídos ao universo *gay* e a outras práticas sexuais são explícitos e marcantes: a trilha sonora, por exemplo, composta por diversas músicas interpretadas pela cantora Madonna, os figurinos, todos na linha sadomasoquista, compostos de couro, borracha, correntes, botas; dois personagens travestidos como *drag queens*; os cabelos arrepiados, penteados e coloridos; as maquilagens que exageram certos traços do rosto, o cenário em tons

⁴ Peça *Medida por Medida*, de Shakespeare, dirigida por Gawronski. Com: Com Luís Salém, Nildo Parente, Ricardo Blat, Celso André, Rodolfo Bottino, Alcemar Vieira, Pedro Neschling, Tatsu Carvalho, Rafael Leal, Gilberto Gawronski, Murilo Fontes e| Wallace Lima. Mais detalhes acerca dessa imagem podem ser encontrados no endereço: http://arenascariocas.blogspot.com.br/2009_02_01_archive.html



Figura 1 - Espetáculo Medida por Medida.

escuros com luzes coloridas, linhas luminosas desenhadas no chão, ferro bruto e o clima austero e picante ajudam na concepção de uma estética ousada que carrega em si discursos de gênero e sexualidades desviantes.

Pensar as construções corpóreas de personagens criados a partir de vontades de desconstruir estética cuja sexualidade e gênero limitam-se ao masculino/feminino é corporificar na prática o pensamento dos teóricos *queer*, visto que, quando transformados em corpos híbridos, fragmentados e desviantes, os discursos neles apresentados assumem outras formas, borrando fronteiras e ocupando outros lugares. Sendo assim, os corpos propostos por Gawronski se apresentam nos palcos em diferentes arranjos transgenerizados. Portanto, são

corpos que têm alteradas as suas percepções sociais em relação ao gênero designado pelo nascimento.

Contudo, para que seja possível avançar na direção de uma investigação mais pontual acerca dos corpos concebidos como construções práticas e discursivas a partir do pensamento *queer*, emergem outras questões de igual ou maior importância, que precisam ser levadas em consideração. Assim, é preciso refletir sobre o processo das construções desses corpos: Quem de fato são eles? Como eles são construídos? Que lugar eles ocupam? Como se constituem esses lugares? Qual o papel deles nas poéticas teatrais?

No início dessa pesquisa pensei que fosse possível trabalhar com a contribuição de diversos atores, mas não foi possível dar conta de tal proposta, haja visto a complexidade e a dimensão tanto dos processos de trabalho quanto das corporeidades construídas por cada um para a elaboração dos corpos de seus personagens. Diante disso, optei por trabalhar com um único ator. Também, depois de experimentar construir um texto na primeira pessoa, que inclusive foi apresentado na ocasião da qualificação deste projeto, cheguei à conclusão de que esse trabalho deveria se constituir de olhares diversos e a muitas vozes. O pensamento uno ficava fechado num universo singular e era preciso abrir espaço para a voz da orientadora, dos professores que compuseram a banca de qualificação e do próprio ator eleito para a realização dessa pesquisa. Assim, num primeiro momento após a qualificação, optei por construir um texto em que reverberassem todas essas vozes. Salvo a seção 2.4 “Os corpos não falam, são cartas que anunciam”, que desde o início decidi por construir na primeira pessoa. Eu me conduzi a produzir um texto construído na terceira pessoa, pois, só assim, eu entendia que, no corpo desse trabalho, ecoariam todas essas vozes. No entanto, no desenrolar do processo investigativo fui percebendo que mesmo com o auxílio de todos os meus parceiros era eu quem fazia as escolhas e as eleições do material utilizado no corpo do texto, bem como da estrutura reflexiva construída durante a investigação. Era o meu olhar, a partir do lugar de pesquisador que estava sendo impresso na escrita e, portanto seria esse olhar que o leitor perceberia ao ler essa dissertação.

Assim, diante dessas reflexões, conclusões, interrogações, movimentos de avançar e recuar é que senti num determinado momento, a necessidade de encontrar um caminho que possibilitasse o início de uma pesquisa qualitativa, que

me apresentasse caminhos para esses questionamentos e, foi então que resolvi escrever todos os textos na primeira pessoa.

Foi também, diante desses questionamentos e, não sem certa angústia, que fiz a escolha por analisar o processo de criação e incorporação dos personagens do ator João Carlos Castanha (que, a partir de agora, me direcionarei através da abreviação JCC). A investigação se deu a partir de entrevistas feitas com o ator e da interpretação de elementos apresentados nas construções corpóreas de alguns de seus personagens estruturados a partir de uma proposta de transgenerização e de conceitos como hibridismo sexual e de gênero. Para tanto, foram eleitas algumas imagens nas quais o ator, através de suas construções corporais, revelava traços e elementos suficientes para uma investigação acerca das questões levantadas anteriormente.

No entanto, antes mesmo de iniciar a coleta dos dados, algo me parecia ainda estar vazio, algo ainda precisava ser elaborado para que essa investigação ganhasse fôlego ou inspiração necessária para o início dos estudos e definição da própria prática metodológica que seria utilizada durante a pesquisa. Era preciso elaborar um pensamento que apontasse alguns caminhos, ou que, no mínimo, contribuísse para a construção de uma imagem relativa às questões que originaram essa pesquisa. Procurei, então, encontrar respostas ou pistas através da literatura, dos estudos teatrais, de estudos da sociologia, da antropologia, da teoria *queer*, mas nenhuma dessas áreas ofereceu-me “aquilo” que realmente acenaria com alguma pista que tranquilizasse a ansiedade sentida naquele momento. Todas as imagens e pensamentos estavam nebulosos demais. Comecei a ampliar os campos de investigação e a lista de leituras. Foi, então, que só ao ler alguns capítulos da obra “Estratégias Biográficas”, de Costa (2011), que uma frase destacou-se entre as demais e, como a luz de uma vela numa imensa escuridão, abriu uma pequena clareira que me serviu de inspiração para alargar o olhar acerca de alguns problemas que precisavam ser elucidados. O texto falava sobre a escrita da ecografia e as reverberações que fazem com que a escrita sobre algo seja também a escrita do entre algo e, no final, destacava a seguinte frase: “escrever sobre alguém é escrever entre alguém e com o eco do alguém dos outros” (COSTA, 2011, p.104). Diante desta frase foi possível perceber que, ao investigar o processo do trabalho de um determinado ator, como o de JCC, por exemplo, eu também estaria de alguma forma, investigando o processo de outros atores porque, ao investigar

um, de alguma maneira a investigação reverberava nos outros. Mas, ainda não era o suficiente, eu precisava entender melhor esse raciocínio e, então, procurei criar uma frase na qual eu enxergasse alguma imagem em movimento. Precisava construir uma frase, porém, necessitava de inspiração e a frase precisava reverberar no problema de estudo dessa investigação, isto é, no corpo de JCC em estado coloquial ou cotidiano, que aqui é chamado de corpo conjugado já que se trata do corpo de um homem homossexual que apresenta traços de gênero masculino/feminino. Assim, a frase deveria de alguma forma, estar embasada no pensamento *queer*. Foi quando, meio que de súbito, a seguinte frase se fez percebida no meu universo imaginário: “Eu movimento de mim”... Esse arranjo surgiu como uma imagem, uma síntese de todo um questionamento. A frase não surgiu por inteira, primeiro ocorreu-me escrever o pronome “eu”, que, não sei o por que, se apresentou na primeira pessoa. Mais uma vez não entendida e mais uma vez questionada: Quem é esse eu, de que “eu” estou falando? Foi então que, sem muito esforço, vieram as seguintes respostas: Eu... Eu ser, eu corpo inconstante, eu fragmentos de mim, eu sujeito, eu objeto, eu pedaços de uma pluralidade subjetiva, eu pedaços de outros, eu alguém que não é, mas que está respirando e que, portanto, vive, pensa, eu corpo afetado e que ao ser afetado também afeta. Senti uma certa tranquilidade diante dessa tempestade de respostas. Depois foi a vez de escrever a palavra “movimento”. Também não sei muito bem por que. Talvez porque já pairava virtualmente em algum lugar ao meu alcance e então a mesma foi apropriada com a convicção de que ajudaria a compor a imagem que faltava. Foi nesse momento que mais uma questão se fez presente: Movimento de quê? E logo, acreditando que, de algum local que não sei precisar, claro que muito influenciado pelos teóricos que eu estava lendo, vieram algumas respostas: Movimento... Movimento no sentido de não estar parado, de não estar engessado, de não estar concluído, de derivação, de fluido, de flutuar, de devir sempre outro, de metamorfose, de não estar pronto, de estar em outros lugares, de estar em outros, de afetação, de ensaio constante...

E, por último, foi escrita a preposição “de” mais o complemento “mim”. De mim o quê? Foi questionado também. E a resposta foi: De mim responsabilidade, atribuição, pertencimento, posse, poder, autoria, identidade, apropriação, controle, ser dono... Foi só aí que me dei por conta do sentido que possuíam as palavras quando pronunciadas numa frase inteira: Eu movimento de mim? Sim. É isso: Eu movimento de mim. “Eu” aquele que está numa eterna derivação, que não tem forma

e nem cor, eu alguém que é muito mais coisa do que sujeito constituído. Esse é o meu “Eu”, enquanto que o meu “Mim” é aquele constituído, construído socialmente, formado, cristalizado, muito mais sujeito do que coisa. Foi, a partir dessa reflexão, que surgiu o pensamento que conduziu essa investigação acerca da *queerização* dos corpos de um ator que desacomoda conceitos sociais tradicionais, no sentido clássico e habitual, a partir de sua corporeidade e estética teatral. Acredito que foi construída uma frase *queer!* Ou no mínimo de subjetivação em movimento constante. Essa frase, para mim, teve tanto efeito quanto a encontrada na obra de Costa (2011). Esse foi, a princípio, o caminho que encontrei para construir um arranjo que possibilitasse o começo de uma reflexão sobre os corpos transgenerizados do ator JCC.

Entretanto, partindo do princípio de que nessa pesquisa eu pretendia investigar a corporeidade desse ator, fez-se necessário, desde o início, fazer contato com ele, selecionar algumas imagens, combinar algumas entrevistas e eleger alguns conceitos através dos quais seus corpos seriam observados. Ao mesmo tempo, seria preciso selecionar alguns referenciais metodológicos que auxiliassem nessa investigação. Assim, depois de algumas conversas com o ator, foi feita a primeira tentativa da escolha das imagens de seus corpos que seriam analisadas. A eleição dessas não se daria aleatoriamente, elas deveriam ser selecionadas de forma que fosse possível oferecer subsídios para que a análise se concluísse de forma coerente com a proposta dessa investigação e com os referenciais teóricos. Isto é, deveriam apresentar elementos e emitirem signos que possibilitassem interpretações de elementos que estivessem de acordo com o olhar dos teóricos *queer* e de alguns conceitos que viriam a ser definidos posteriormente. Porém, ao tentar selecionar as primeiras imagens, surgiram algumas dificuldades: JCC já construía mais de uma centena de personagens e isso tornava difícil optar por uma e não outra imagem. Para tanto, a partir dessa dificuldade, percebeu-se a necessidade de eleger, antes mesmo da escolha das imagens, os conceitos através dos quais elas seriam analisadas. Os conceitos eleitos foram: corpos conjugados, teoria *queer*, performatização, corpo grotesco, teatro de dublagem, paródia, caricatura, sátira e dramaturgia da voz.

Depois da escolha dos conceitos, deu-se início à seleção das imagens a partir dos traços característicos que elas apresentavam. Todas as imagens eleitas possuíam características que possibilitaram que elas fossem analisadas a partir de

um ou mais conceitos eleitos como base para sua leitura. Assim, para analisar o conceito de grotesco no teatro de JCC, por exemplo, antes foi feita uma investigação sobre a estética do grotesco, a partir do pensamento de Bakhtin (2010), para só depois tentar encontrar alguma imagem com essas características. Só após serem descobertas as principais características da estética grotesca é que algumas imagens foram eleitas com o intuito de perceber o grotesco na estética dos corpos criados por JCC. Esse mesmo processo foi feito em relação aos demais conceitos eleitos. Só depois foram escolhidas todas as imagens que seriam analisadas. Para tanto, o próprio JCC foi consultado diversas vezes, a fim de tentar evitar qualquer tipo de equívoco, de minha parte, com a seleção das imagens e dos conceitos eleitos. Num primeiro momento, foi solicitado a JCC que apontasse algumas imagens que lhe parecessem mais apropriadas e significativas, tanto para ele quanto para a investigação, porém, o ator preferiu não se envolver nessa escolha, dizendo que cada personagem tem uma história singular, e que, diante disso, ficaria difícil fazer uma escolha. Ele, entretanto, ao falar sobre seu personagem Mamãezinha Querida da peça *O Bordel das Irmãs Metralha*, sugeriu que esse estivesse entre os personagens eleitos, o que foi aceito de imediato, pois, desde o momento em que decidi investigar o seu trabalho não pensava nele como um objeto de estudo, mas sim como um colaborador da pesquisa. Portanto, suas contribuições em relação à escolha das imagens, bem como de alguns conceitos seriam, diante do pensamento do pesquisador, de grande importância no processo de desenvolvimento desse estudo.

Por entender, também, que não existe um corpo essencialmente *queer*, mas que nesse trabalho, em específico, busca-se refletir sobre o corpo do ator JCC, e entendendo que esse tem um corpo conjugado que se constrói, na maioria das vezes, nas fronteiras ou na periferia no que se refere a sua própria sexualidade, fez-se necessário eleger alguns conceitos operacionais que ajudariam a expressar melhor as ideias desenvolvidas no decorrer da pesquisa. Assim, defini usar a expressão “corpo conjugado” sempre que estiver me referindo ao estado corporal do ator no início de sua corporificação como personagem, isto é, seu corpo de ator antes de sofrer qualquer acréscimo num devir personagem. Esse também pode aparecer como “corpo cotidiano”. Também foram eleitos vocábulos como *queerizar*, *queerizado* ou *queerização* sempre que o texto estiver se referindo à construção de um corpo atravessado por linhas que fogem aos conceitos binários num devir outro

em estado de arte (personagem). Isto é, que fogem aos conceitos, por exemplo, de bom ou mau, de sujeito ou objeto, de masculino ou feminino. Os termos *queerizar*, *queerizado* ou *queerização* são utilizados nesse trabalho como sinônimo de corpos construídos a partir de outros lugares que não os tradicionais ocupados pelo “sujeito” construído a partir de conceitos binários masculino/feminino. Mas, sempre no universo estético, ou seja, sempre relacionados a um processo de construção artística, de um personagem. Por exemplo: o corpo de Mamãezinha Querida da peça *O Bordel das Irmãs Metralha* é um corpo aqui citado como *queerizado*.

Portanto, o pensamento usado no desenvolvimento dessa pesquisa procura ser o mais *queer* possível, pois só assim pretendo escrever uma dissertação sobre a estética de alguns corpos *queerizados*, ou seja, sobre um corpo outro num devir outro, a partir do corpo conjugado de um ator. Também é importante ressaltar que o que é aqui chamado de *queerização* de um corpo não está restrito apenas ao corpo masculino num devir corpo em arte feminino, mas também ao corpo feminino num devir corpo em arte masculino, ou ao corpo híbrido (num sentido de mistura de gênero), num devir corpo outro híbrido, porém nunca num devir corpo heterossexual masculino, já que esse é um modelo de corpo/gênero central, a matriz e nunca os corpos que se avizinham. Corpos que se avizinham, segundo Guattari (1987), são sempre possíveis de um devir outro, são corpos que borram fronteiras e se constroem num lugar outro que não está relacionado com o lugar no qual se constroem os corpos heterossexuais masculinos.

Eu mesmo, no papel de ator, já construí alguns corpos de sexualidade híbrida em estado de devir feminino. No entanto, sempre me pareceu difícil demais compreender tais construções. Parte-se, quase sempre, do princípio de que são corpos transgenerizados que são construídos a partir de referências que estão muito consolidadas enquanto construção de identidade sexual. Para tanto, acredito ser preciso tentar desconstruir conceitos identitários para só depois tentar construir um arranjo que no princípio pode ser visto como algo sem identidade própria, isto é, segundo, Augé (2007), construído num não lugar, ou num lugar de duração curta, num lugar de passagem. No caso dessas construções corporais conjugadas, historicamente, pode se dizer tratar-se de uma construção que se concretiza na fronteira entre a estrutura estética dos gêneros feminino/masculino.

Assim, para que fosse possível concluir esse trabalho investigativo, foi necessário que eu lançasse mão de alguns recursos e começasse a buscar

materiais e estratégias que possibilitassem entender os questionamentos acerca do trabalho de JCC e sua relação com o pensamento *queer*. Dessa forma, nenhum pensamento descrito nas próximas páginas está fechado ou concluído. Ao contrário, são provocações feitas pelo pesquisador ao próprio pesquisador, já que estou tentando ser o mais *queer* possível durante esse processo investigativo. *Queer* no sentido de considerar o impensável, o que é proibido pensar e, a partir daí, poder entrar em territórios conservadores e assim permitir-me questionar, problematizar e provocar desconforto nos pensamentos mais tradicionais que também ajudam a me constituir como cidadão. Cidadão construído a partir de um arranjo de poder sociocultural, no qual minha própria identidade é flutuante.

Louro (2004), numa tentativa de fazer entender o termo *queer* a partir de um olhar sobre a sexualidade e gênero, escreve:

[...] a identidade, o modo de ser e de estar... Suas transformações vão além das alterações da pele, do envelhecimento, da aquisição de novas formas de ver o mundo, as pessoas e as coisas [...] Instala um processo que, supostamente, deve seguir um determinado rumo ou direção, o que desencadeia todo um processo de “fazer” desse corpo masculino ou feminino [...] (LOURO, 2004, p. 15).

Logo que foi feito o primeiro contato com o ator JCC, quando lhe foi informado sobre minha vontade de investigar o seu trabalho, a reação dele foi bastante positiva e, de imediato, colocou-se à disposição. Foram, então, realizadas algumas entrevistas e, ao mesmo tempo, observações e acompanhamentos de algumas de suas apresentações. As peças assistidas foram: “Adolescer”, na qual o ator interpreta três personagens que não foram observados nessa pesquisa; “O bordel das irmãs metralha”, em que o ator interpreta *Mamãezinha querida*; “Gozadas”, onde o ator interpreta os personagens *Diarista* e *Amy Winehouse*; e “Montras SA”, onde ele interpreta *Sara Brightman* e *Klaus Nomi*. Também assisti a muitos de seus esquetes. Foram feitas algumas investigações acerca das publicações do ator em suas redes sociais, bem como em vídeos publicados no *You Tube*, de onde foi transcrito o texto de uma de suas improvisações que segue junto aos anexos.

Em paralelo, foi sendo construindo um referencial teórico que possibilitasse sustentar a construção de um texto que desse conta do pensamento elaborado a partir das investigações feitas. Foram eleitos parceiros teóricos nos campos da filosofia, da sociologia, da psicanálise, do teatro, da dança, da *performance* arte, dos estudos culturais, da teoria *queer*, entre outros. Assim, um arsenal teórico foi sendo

elaborado, capaz de ajudar a apontar caminhos para as leituras das imagens, para a interpretação das entrevistas, para a compreensão das construções corporais de JCC e para a realização desse texto. Quanto aos princípios significativos do termo *queer* que fundamentam a análise das construções estéticas de JCC, encontram-se na produção teórica dos estudos acerca da teoria *queer*, mais especificamente nas obras de Judith Butler (2010a; 2010b); Sara Salih (2012); Berenice Bento (2006); Tamsin Spargo (2007), Susan Talburt e Shirley R. Steinberg (2007). A partir desse referencial, ocorreu a realização da investigação acerca do lugar que ocupam os corpos construídos por JCC, o poder que os normatizam, a oposição às opressões, a inconstância em relação ao lugar e às identidades heteronormativas, o poder discursivo, as construções sexuais e de gênero, os arranjos e a variabilidade dos tipos construídos num devir corpo em arte.

2 ENTRE CORPOS E PENSAMENTOS

Se o corpo não é tão-somente corpo, mas corpo-em-vida, então ele é o canal por meio do qual o ator entra em contato com aspectos distintos de seu ser gravados em sua memória.

(BURNIER, 2001, p. 24).

2.1 Que eco é esse? De onde vem?

No decorrer do ano de 2008, ao fazer uma especialização em Pedagogia da Arte, na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), entrei em contato com a teoria *queer* pela primeira vez. Mais especificamente com alguns textos escritos por Louro, que atuava como professora no programa de pós-graduação de educação na mesma universidade. Foi através da professora Luciana Grupelli Loponte, que ministrava a disciplina “Arte, Gênero e Educação” que fui introduzido a essa teoria. Um dos textos indicados, na época, foi o de Pedro Paulo Gomes Pereira, *Corpo, sexo e subversão: reflexões sobre Beatriz Preciado e Marie-Hélène Bourcier* (2008). Depois vieram outros. Mas, foi este que me motivou a apoiar-me na teoria *queer* para pensar as construções dos corpos “conjugados” no contexto teatral. Isto é, pensar o corpo do ator homossexual no teatro. Pereira aproxima as principais ideias de Beatriz Preciado e Marie-Hélène Bourcier, duas teóricas *queer* que se destacam por serem mordazes e possuírem apurado senso de humor; por serem, também, sensíveis à literatura contemporânea das humanidades, atuando de forma crítica.

Preciado publicou em 2000, em francês, o *Manifeste Contra-sexuel*, obra que, em 2002, sairia em espanhol. Bourcier lançou a primeira versão de “*Queer Zones*” em 2001, e *Sexpolitiques: Queer Zones 2*, em 2005. Estes livros não foram traduzidos para o português até o momento e as referências a eles, na época da publicação do artigo de Pereira (2008), eram raras no Brasil. Porém, na atualidade, existem dezenas de artigos publicados com referências a ambas. O texto de Pereira aborda também algumas indagações sobre o papel do riso na obra das duas autoras e defende a necessidade de se inquirir alguns vetores da diferença, resultantes da desigualdade e exclusões.

“Manifesto contra-sexual”, de Preciado, é um dos primeiros tópicos apresentados por Pereira (2008) em seu artigo. É uma espécie de proposta de

subversão dos mecanismos de poder cultural, social e político que construíram o que hoje se compreende como sexo e gênero. A escolha do termo “contra-sexualidade” por Preciado, segundo Pereira (2008), inspira-se em Foucault, para quem a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade seria a contraproduzibilidade, ou seja, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna. A intenção de Preciado é promover uma análise crítica da diferença gênero-sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas vêm sendo inscritas nos corpos como verdades biológicas. Este contrato heterocentrado, para Preciado, deve ser substituído por outro, o contra-sexual, no qual “corpos falantes” busariam estabelecer procedimentos que possibilitem escapar da sujeição heteronormativa, além de criticar a naturalização do sexo e do sistema de gênero.

Após ler o artigo de Pereira (2008) foram feitas leituras de algumas obras da própria Beatriz Preciado e através dela chegou-se a diversos outros teóricos que estão pesquisando as construções de gênero e sexualidade.

Portanto, foi a partir da leitura dos textos de Pereira, Preciado, Butler, Sedgwick, Louro, Bento, Spargo, entre outros, que se compreendeu que a heteronormatividade é um nome dado para o conjunto de normas construídas para enquadrar todos os corpos, relações, normas e paradigmas que definem as construções pessoais a partir de uma matriz heterossexual.

Segundo o pensamento dos teóricos *queer*, é possível chegar à conclusão de que a teoria *queer* apresenta um campo semântico provocante, composto por vocábulos como reconversão, deslocamento, reconfiguração, desnaturalização, subversão, performatividade, paródia, etc. Muitas dessas expressões são tropos que indicam movimento e transformação, assinalando que algo muda após o ato performativo de transformar um insulto numa forma orgulhosa de identificação. Os textos acerca da teoria *queer* parecem enfatizar também que o caráter inusitado das inversões e das diferenças, principalmente pelo tom hiperbólico das narrativas, aponta para uma construção paródica.

Pereira (2008) diz existir uma particularidade pouco observada pelos pesquisadores da teoria *queer*, mas que se apresenta quando pensam na sinonímia de paródia: as respostas às vozes homofóbicas que afirmam a abjeção de certos corpos no processo de autodesignação *queer* são também bem-humoradas e irreverentes. O que, em alguns casos, pode caracterizar-se por metáforas da paródia

ou paródias da própria paródia. Isso, sem dúvida, motivou ainda mais a busca por compreender o corpo conjugado do ator JCC num processo de *queerização* teatral, tendo a teoria *queer* como referencial.

2.2 Um pouco sobre o pensamento *queer* e as construções corporais, sexuais e de gênero.

Segundo compreendem os teóricos *queer*, acredita-se ser possível pensar que, no momento em que o lugar dos corpos que não se enquadram com os modelos impostos pela heteronormatividade é concebido como negatividade e o lugar dos heterossexuais como positividade, devem esses ser desenvolvidos como corpos antagônicos, que tornam impossível a interação dos mesmos, promovendo com isso a criação de lugares de tensão que podem resultar em espaços desconhecidos para ambos. Entre os corpos heteronormativos e os transgêneros não há encontro nem rompimento, porquanto o heterossexual é o modelo aceitável e previsível e os outros nada são senão uma construção de afetamento pejorativo, uma afronta. As identidades sexuais não são definidas simplesmente pela biologia, tampouco têm qualquer coisa de fixo, estáveis, definitivas, já que são dependentes da significação que lhes é dada e, por isso mesmo, é uma construção social e cultural, como ressalta Butler (2010a).

Seguindo o conceito dessa autora, é possível perceber como a dinâmica das construções é estabelecida de forma arbitrária, ocorrendo na relação com o outro, num lugar de fronteiras. Portanto, ao tentar perceber as estruturas sociais que engendram os corpos, é possível pensar a vivência social como mecanismo de afetação e de aprendizagens acerca dos signos emitidos conscientemente, ou não, durante os encontros. São sempre construções arbitrárias, onde a arbitrariedade advém do próprio sistema que resulta nas construções. Na mesma obra, Butler (2010a) também chama a atenção para as construções dos corpos. Ela explica que o que identifica o corpo heterossexual e o que identifica o corpo transexual, em parte, vem das mesmas vertentes. Porém, segundo a autora, ao se olhar mais atentamente, perceber-se-á que esses corpos são muito diferentes, pois um é o avesso e o outro é o direito do mesmo sujeito.

A sexualidade, afirma Foucault (1997), é um “*dispositivo histórico*”. Em outras palavras, ela é uma invenção social, uma vez que se constitui, historicamente, a

partir de múltiplos discursos sobre o sexo: discursos que regulam, que normatizam, que instauram saberes, que produzem "verdades". Sua definição de dispositivo sugere a direção e a abrangência de nosso olhar:

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. [...] o dito e o não-dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (FOUCAULT, 1997, p.244).

Tratar o corpo homossexual como objeto, ou tentar defini-lo a partir desse tipo de categorização, não é pensá-lo, mas sim tentar torná-lo inferior ou desprestigiá-lo. Ou talvez se caracterize, ainda, como tentativa de reintegrá-lo ao corpo social numa posição periférica. Conforme citação acima, são no âmbito da cultura e da história que se definem as identidades. Essas múltiplas e distintas identidades constituem os sujeitos, na medida em que esses são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais. Portanto, ver um determinado corpo conjugado com o rabo do olho, como se olhasse a periferia do "ser", pode parecer uma tentativa de não enxergar aquilo que está em todos e que se tenta negar. Negar não por não querer aceitar, mas por não ser possível enxergar (BUTLER, 2010).

Anne Ubersfeld (2005), ao falar sobre o ator e seus signos, diz que o ator é o todo do teatro, "ele é ao mesmo tempo produtor e produto no domínio de seus signos, ele é o cruzamento de códigos" (p. 12). Assim, partindo do pensamento de Ubersfeld (2005) é possível pensar que a consciência que o ator tem de seu corpo se define a partir de sua presença no espaço, bem como pela construção rigorosa do corpo ao longo de sua existência no ato em que deve ser e parecer ser. Assim, o próprio corpo do ator JCC quando está no palco, por exemplo, ao mesmo tempo em que é presença imediata também se filtra entre ele mesmo e o corpo virtual do personagem transgenerizado que ele representa, de modo que é, ao mesmo tempo, verdadeiro e virtual.

A consciência do corpo do ator que interpreta um personagem *queerizado* (aqui a palavra *queerizado* traz o mesmo sentido de corpo desviante, flutuante, inquietante, perturbador e todos os elementos que desacomodam conceitos heteronormativos, que lhe vem sendo atribuído desde o início dessa dissertação), por sua eminência, pela presença de um corpo que fora construído a partir de culturas instituídas numa sociedade heteronormativa, pela transparência e por estar

aberto às transcendências é, permanentemente, um corpo em transformação. Ou ainda, um corpo que emigra e imigra constantemente do estar masculino para o estar feminino e vice-versa. O corpo *queerizado* está sempre em estado de devir-outro que borra as fronteiras e lugares. O corpo *queerizado*, em geral, quando está em cena, tem um peso de contaminação afetivo. Ocupa o imaginário porque se apresenta como um campo fértil, porque rompe em corpos possíveis, em devires inesperados, em riscos, em possíveis totalidades que também estão prontas para desaparecerem ou se modificarem num instante qualquer, subvertendo a ordem vista até então como uma “verdade”. Sua presença é apenas a ausência pouco segura de um comportamento cultural e ético-social.

Portanto, a análise acerca das construções dos corpos trabalhados por JCC se dá a partir deste encontro entre um corpo conjugado, cuja construção se dá no âmbito social, e outro corpo *queerizado*, cuja construção se dá no âmbito da arte, da mimese de um ator que traz consigo todas as marcas e as afetações de uma cultura imposta pelo poder heteronormativo. Ou seja, marcas de um desconforto, de uma inadaptação a essas normas e ações interpelativas e arbitrárias, que assim os tornam corpos conjugados.

2.3 Acerca da história das construções sexuais e de gênero

Foucault (2010) explica que a sociedade vive, a partir do século XVIII, uma fase de repressão sexual. Durante esse período, o sexo foi reduzido à função reprodutora e os pares formados por homens e mulheres passaram a ser o modelo de união matrimonial e sexual. As outras relações de igual teor, relegadas à periferia, passaram a ser vistas pela sociedade como pecaminosas, invertidas e, por isso, excluídas, negadas e reduzidas ao silêncio. No entanto, a sociedade dominante se vê forçada a permitir algumas mudanças. Ela restringe as sexualidades ilegítimas a lugares onde possam dar lucros e, com isso, os excluídos passam a questionar alguns princípios que operam de forma arbitrária e normatizadora, atribuindo uma identidade negativa aos excluídos.

A esta repressão, Foucault (2010) chama de hipótese repressiva. Ele diz que a hipótese repressiva encaixa-se perfeitamente nos problemas sexuais da sociedade atual. Para ele, em termos de repressão, é gratificante formular as relações de sexo e poder. Primeiro porque o sexo é reprimido e segundo porque o simples fato da

existência de uma repressão, aliado ao fato de se poder falar de sexo, poderá provocar algumas mudanças em relação aos preconceitos advindos da sexualidade. Afinal, aceitando a hipótese repressiva, se é possível vincular transformações e prazer, pode-se falar de um período em que tudo pode ser “melhor”: o da liberdade sexual. Sexo, revelação da verdade, inversão da lei do mundo, são hoje coisas ligadas entre si. Segundo o autor, a questão é reenviada a nós contra nós mesmos, que somos reprimidos. Ele propõe uma série de questionamentos: a repressão sexual é mesmo uma evidência histórica, como se afirma? Será que são as instituições políticas e religiosas que se utilizam do poder repressivo? Será que são formas discretas de poder? Contudo, o autor não conclui que o sexo não vem sendo reprimido; ele afirma que essa interdição não é o elemento fundamental a partir do qual se pode escrever a história do sexo, a partir da idade moderna e, por isso, coloca a hipótese repressiva numa economia geral a partir do século XVII. Ele nos mostra que todos os elementos negativos ligados ao sexo (proibição, repressão, etc.) têm função numa técnica de poder e numa vontade de saber. A hipótese de Foucault (2010) é de que ocorreu, a partir do século XVIII, uma proliferação de discursos sobre sexo. Foi o próprio poder que incitou essa proliferação de discursos, através da igreja, da escola, da família, dos consultórios médicos, etc. Estas instituições não visavam proibir ou reduzir a prática sexual; visavam sim o controle do indivíduo e da população. Ou seja, a regulação do valor do próprio ato sexual teve no cristianismo, sua associação ao mal, ao pecado, à queda, à morte. Na antiguidade, essa regulação teria dotado o ato sexual de significados positivos.

É a partir de desse aparato histórico construído por Michel Foucault que, ao final da década de 1970 e início dos anos 1980, novos discursos sobre a sexualidade, acompanhados pelos discursos da teoria feminista acerca de gênero, ganham outra proporção. As sexualidades fora do padrão binário “masculino/feminino” passam a ser vistas como relações de igual teor afetivo e sexual. Junto a esses novos discursos surgem também novas nomenclaturas atribuídas a esses tipos de práticas sexuais. Em geral, elas são criadas com intenção de atribuir valores negativos aos praticantes. Entre essas novas nomenclaturas estão: homossexualidade, heterossexualidade, lésbicas, *gays*, *queer* e todos os termos atribuídos até os dias atuais como forma de tentar imputar identidades relacionadas à homossexualidade.

Ao final da década de 1970, de acordo com Spargo (2007), a política *gay* e *lésbica* abandonou o modelo que pretendia promover a libertação das sexualidades através da transformação do sistema, buscando criar um novo modelo que poderia ser chamado de étnico: *gays* e *lésbicas* que eram representados por um grupo minoritário, igual, mas diferente; um grupo que buscava alcançar igualdade de direitos no interior da ordem social existente. Afirmava-se, discursiva e praticamente, uma identidade homossexual. Ao falar sobre essa mudança acerca dos discursos da sexualidade, a autora diz que a homossexualidade vem deixando de ser vista, pelo menos em parte, como uma condição uniforme e universal, passando a ser atravessada por dimensões de classe, etnicidade, raça, nacionalidade etc. Segundo ela, as ações políticas empreendidas por militantes e apoiadores tornaram-se mais visíveis e assumiram um caráter libertador para aquelas que até pouco tempo eram tidas como sexualidades desviantes. Ela diz que as críticas sobre a homossexualidade voltaram-se contra a heterossexualização da sociedade. Os movimentos de luta também se pluralizaram, alguns grupos de ativistas buscam integração numa sociedade múltipla, talvez andrógina e polimorfa. Para outros grupos ativistas, especialmente para as feministas *lésbicas*, é necessário que se faça a separação e a construção de uma comunidade e de uma cultura próprias. A autora destaca, ainda, que intelectuais espalhados em algumas instituições internacionais mostram sua afinidade com esses novos movimentos, publicando ensaios em jornais e revistas, revelando suas estreitas ligações com os grupos militantes. Para ela, a afirmação da identidade supunha a demarcação de suas fronteiras e implicava numa disputa quanto às formas de representá-la. Imagens homofóbicas e personagens estereotipados exibidos na mídia e nos filmes são contrapostos por representações “positivas” de homossexuais. Portanto, reconhecer-se nessa identidade é questão pessoal e política e o dilema entre “assumir-se” ou permanecer no anonimato passa a ser considerado ponto fundamental e um elemento indispensável para os homossexuais.

A construção da identidade, a convivência dos homossexuais, numa sociedade que está rompendo com alguns paradigmas que antes alavancavam algumas culturas dominantes, como o pensamento hegemônico burguês, em parte, funciona como o lugar da acolhida e do suporte, como uma espécie de família. Dessa forma, os que pertenciam a esses grupos minoritários sentiram-se mais incluídos na sociedade, enquanto aqueles que permaneceram afastados sentiram-se

sós. Entretanto, ainda hoje, fazer parte desses grupos é um princípio fundamental de construção de identidade, principalmente quando o indivíduo revela sua homossexualidade, tornando pública sua escolha sexual.

Foi neste contexto que, no início da década de 1980, alguns grupos norte-americanos e ingleses, formados na sua maioria por acadêmicos, inspirados nos escritos de Michel Foucault e indignados com o preconceito acerca do homossexualismo - em grande parte pela forma como a medicina, equivocadamente, estava percebendo a proliferação da AIDS entre pessoas que mantinham relações com parceiros do mesmo sexo - reuniram-se em torno de teorias que possibilitassem a criação de um discurso que sustentasse e contribuísse para uma nova perspectiva acerca do universo homossexual. Juntos eles formularam um pensamento chamado teoria *queer*.

A teoria *queer* surge como uma proposta de unificar os estudos sobre os gays e lésbicas. No entanto, ao contrário da teoria feminista, que via as identidades masculina e feminina como biologicamente definidas ou, na melhor das hipóteses, como formada, segundo Silva (2011), por um núcleo essencial, fixo e estável que dependia de características biológicas sujeitas a um redirecionamento cultural e social, os teóricos *queer* apostam na hipótese de que o meio social é responsável pelo domínio da construção da sexualidade. Ainda, seguindo o raciocínio do autor, o conceito de gênero foi criado com o objetivo de enfatizar o fato de que as identidades masculina e feminina são histórica e socialmente produzidas. Nesse contexto, a teoria *queer*, em parte, questiona a teoria feminista e diz que as construções sexuais se engendram exclusivamente na sociedade. Não são apenas as formas pelas quais aparecemos, pensamos, agimos como homem ou como mulher que são socialmente construídas, mas também as formas pelas quais vivemos nossa sexualidade. Tampouco essa sexualidade tem qualquer coisa de fixo, estável e definitiva. É, então, uma construção social e cultural instável e transitória.

O termo *queer* expressa, em inglês, uma ambiguidade explorada pelo movimento *queer*. Historicamente esse termo era utilizado, de forma pejorativa, para se referir aos homossexuais, principalmente do sexo masculino. Desde o início dos estudos sobre o tema, esse termo foi ganhando força não só em defesa dos homossexuais, mas em defesa de todas as manifestações de cunho libertário.

É importante entender que a teoria *queer* busca compreender as identidades sexuais a partir de uma visão anárquica. Ela interroga os processos sociais que

produzem, reconhecem, naturalizam e sustentam as identidades, conforme ressalta Preciado (2008).

De acordo com Spargo (2007), sua preocupação política alimenta-se da crítica aos múltiplos binarismos e aparentes antagonismos sociais expressos em categorias que incluem raça, gênero, classe, nacionalidade e religião, todas não apenas somadas, mas necessariamente relacionadas com a sexualidade. O termo *queer*, segundo esse autor, pode funcionar como substantivo, adjetivo ou verbo; porém, em todos os casos se define em contraposição ao normal ou normalizador.

Para Preciado (2008), com a introdução do conceito de performatividade de Judith Butler, busca-se enfatizar o fato de que a definição da identidade sexual não fica contida pelos processos discursivos que buscam fixá-la.

A partir da concepção de performatividade, Butler (2001) chama a atenção para o fato de que a concepção de nossas sexualidades, gêneros e corpos, mesmo que precariamente, é aquilo que nossas supostas identidades, construídas de forma discursivas, definem que são. Desse modo, a performatividade deve ser compreendida:

[...] não como um "ato" singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional⁵ pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. [...] as normas regulatórias do "sexo" trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual. Nesse sentido, o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será repensada como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder. Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um constructo cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria - quer se entenda essa como o "corpo", quer como um suposto sexo (BUTLER, 2001, p. 185).

Silva (2001) chama a atenção para o fato de que, se a identidade é definida como uma ação performativa, como aquilo que fazemos, sua definição torna-se muito menos dependente de um núcleo, mesmo que esse núcleo seja definido através de um processo discursivo de significação.

⁵ "Citacional" e "citacionalidade" (em inglês, "citational" e "citationality"), como a autora deixará claro, são conceitos utilizados por Jacques Derrida. Eles aparecem exatamente nessa forma em pelo menos uma das traduções de Derrida: "Assinatura, acontecimento, contexto", in Derrida, s. d. (por exemplo, p.428).

Sáez (2008), ao refletir sobre a teoria da performatividade, diz que Butler insiste em responder que os corpos são puramente discursivos, e insiste em afirmar que a materialização performativa é um conjunto de normas corporais cujo estatuto normativo depende de uma reiteração ou citação onde exista a possibilidade de alteração ou ressignificação. Dessa forma, a materialidade performativa, assim que se materialize, embarca num processo de repetição. O autor ainda afirma que Butler parece acreditar numa teoria da sexualidade onde o desejo já desapareceu, e quando existe, é atribuído à imposição de um imperativo heteronormativo.

No entanto, para Butler (2010), a teoria *queer* não é um marco conceitual ou metodológico ou sistemático, e sim um arranjo de articulações intelectuais com as relações entre o sexo, o gênero e o desejo sexual. Portanto, se a teoria *queer* é uma escola de pensamento, sua visão do que constitui uma disciplina não é, em absoluto, ortodoxa. O termo *queer* descreve uma diversidade de práticas e prioridades críticas. Assim, a literatura, as dramaturgias, o cinema e a música que se utilizam desse universo em suas estéticas, em geral, relacionadas ao homossexualismo, foram inseridas nas análises dos pesquisadores das áreas das ciências humanas e das ciências da saúde. Mas se encontram presentes, principalmente, nos objetos de estudos dos teóricos *queer* que buscam compreender as relações sociais e políticas de poder inseridas na sexualidade dessas ficções. Esses tecem críticas ao sistema sexo-gênero e se dedicam aos estudos sobre a identificação dos homossexuais, o sadomasoquismo e outros desejos transgressores aparentes nessas ficções.

Portanto, não numa tentativa de imitar os teóricos *queer*, mas, no intuito de desenvolver um pensamento qualitativo acerca do teatro de JCC é que essa investigação ganha força e direção. Diante disso, surgem diversas dúvidas: o que pode existir de *queer* na estética teatral de JCC; como os corpos de seus personagens tornam-se *queerizados*; quais elementos da teoria *queer* tornam-se presentes nos signos (voz, emoção, aspecto psicológico, acessórios, figurinos, maquiagens, adereços...) emitidos pelos corpos construídos pelo ator?

Diante disso, e na tentativa de entender como a teoria *queer* pode ser uma aliada para compreender a encarnação dos corpos *queerizados* de JCC, é que foram eleitos os teóricos *queer* apresentados anteriormente. Butler, (2010a e 2010b), Salih (2012), Spargo (2007), Sáez (2008), Bento (2006), Louro (2001; 2004) entre outros.

Louro (2004), por exemplo, apresenta o pensamento *queer* na homossexualidade dizendo que o *queer* é um ser estranho, raro, esquisito. Ela diz também que os *queer* são sujeitos de sexualidade conjugada, homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. São excêntricos e não desejam ser integrados e muito menos tolerados tal qual a lógica binária, pela qual o corpo, identificado como macho ou como fêmea, determina o gênero:

Ainda que o corpo possa se transformar, ao longo da vida, espere-se que tal transformação se dê numa direção única e legítima, na medida em que esse corpo adquire e exhibe os atributos próprios de seu gênero e desenvolve sua sexualidade, tendo como alvo o pólo oposto, ou seja, o corpo diferente do seu. Essa sequência será, contudo, imperativa? Natural? Incontestável? (LOURO, 2004, p. 81).

Em Silva (2001), encontrou-se uma base para pensar a teoria *queer* e as relações da teoria das construções de identidade e sexualidade. Para esse, o movimento feminista introduz novas questões no tocante às formas de reprodução e produção de desigualdades sociais através da questão de gênero, ampliando o processo de reprodução cultural para além da dinâmica de classe, já bastante reconhecida pelas teorias críticas, que em relação às teorias feministas ignoram outras dimensões da desigualdade, como a dimensão do pensamento acerca das construções de gênero, por exemplo.

Com isso, se constrói o arranjo teórico que fundamenta a base de investigação dessa pesquisa.

2.4 Os corpos não falam são cartas que anunciam

Através desse texto pretendo que o leitor entenda mais claramente as complexidades abordadas no corpo de JCC, quando esse é descrito como corpo conjugado, visto que, sempre que é usada essa expressão para falar de seu corpo, está subtendido que essa se refere a tudo o que constrói suas subjetivações, principalmente, tudo o que está relacionado à sua sexualidade e gênero.

Desde que comecei a estudar teatro, logo após o fim da ditadura no governo brasileiro, motivado pelo espírito de um novo modelo político nacional e pela possibilidade de ser um cidadão livre para pensar e me expressar, nunca consegui alcançar a tal liberdade prometida. Lembro-me que, logo de início, quando comecei o primeiro curso de interpretação e estava fazendo um exercício de improvisação,

um dos atores chegou onde eu estava e, sem que eu pudesse fazer nada para me defender, deu-me um beijo nos lábios. O beijo não fazia parte da cena. Eu não entendi aquela atitude e fiquei muito revoltado com ele. Tentei convencê-lo de que eu não sentia atração por homens. Ele, sem nenhum temor, me disse: “Tu não tens como negar. Está no teu corpo, na tua voz, nos teus gestos”. Desde então, eu busco compreender o que de fato tinha no meu corpo que ele via tão claramente e eu não. Perceber o meu desejo sexual eu percebia, mas não sabia que existia algo escrito no meu corpo que me denunciava. Quando falo “denunciava”, refiro-me ao fato de que, ao mesmo tempo em que sentia desejo pelo mesmo sexo, procurava sublimar e com isso tentava levar uma vida “normal”.

Portanto, foi a partir desse encontro inesperado com o meu colega de grupo de estudos teatrais que comecei a prestar mais atenção nos diálogos dos corpos. Sempre tive muito cuidado em relação às construções de meus personagens para que, de alguma forma, o meu corpo não contaminasse o corpo do personagem que eu estava construindo. Porém, seguidamente ouvia comentários de alguns colegas de teatro ao referirem-se a atuação de alguns atores, do tipo: “Ele faz o mocinho, mas parece uma princesa em cena”. Estas questões acerca do corpo do homossexual na cena teatral foram se tornando quase que uma obsessão pra mim. Eu precisava entender que esses corpos não eram masculinos, mas também não eram femininos. Que corpos eram esses que eram levados aos palcos? Quais tipos de personagens poderiam ser representados por eles sem que corressem risco de serem questionados por parecerem com mulheres, ou o que é pior, chamados de “bichas” ou “veados”. Era muito prazeroso fazer teatro, mas, ao mesmo tempo, era uma exposição que poderia me denunciar a qualquer momento e eu, certamente, não saberia lidar com isso, caso alguém me chamasse de qualquer coisa associada ao homossexualismo por causa da representação de um personagem, o que me colocava em estado de pânico, bloqueava-me, limitava o meu processo de criação.

Durante muitos anos, o assombro com o meu próprio corpo castrou o meu processo de criação. Eu não me entregava para os meus personagens. Para construir um corpo a partir do meu entendimento equivocado, em primeiro lugar, precisava construir um outro que eu achava que deveria se parecer com o de um heterossexual (postura, rigidez, voz, temperamento, desempenho das ações). Contudo, o que ocorria era que meu corpo havia sido construído com todos os afetamentos que constroem os corpos de sexualidades “negativas”. Por que, então,

eu sentia necessidade de convencer a todos os colegas de elenco e espectadores de que eu era heterossexual?

Eu sentia que, para lidar com o meu corpo e melhor trabalhar com ele, antes de tudo, seria necessário tentar perceber as estruturas sociais nas quais os corpos são engendrados, pensar a vivência social como mecanismo de afetação e de aprendizagem acerca dos signos emitidos conscientemente ou não. Kastrup (2010), ao citar Deleuze, diz que aprender é considerar uma matéria ou um objeto como se emitissem signos a serem decifrados, é uma sensibilidade a ser desenvolvida. Para ela, aprender marcenaria é ser sensível aos signos da madeira. Jeudy (2002) diz que o nosso poder de ser afetado não depende da idéia ou da imaginação. Ele diz também que nenhuma pessoa tem condições de saber, já que ninguém conhece os limites de nossas afecções. Segundo ele, quando Deleuze interroga “Que pode o corpo?” está insistindo no fato de que o poder de ser afetado mantém-se constante, independente da proporção das afeições passivas e ativas, o que varia é a intensidade da afetação. Retomando a questão “Que pode o corpo?”, Jeudy (2002, p. 109) diz que as performances artísticas respondem pelas exacerbações possíveis do corpo. “O corpo, como poder ativo das afecções, é exaltado, pois ele não é mais tomado por suporte necessário de nossas representações”.

Esta afetação a que se referem Jeudy (2002) e Kastrup (2001) atuava no meu corpo como freio. Um freio automático que travava a espontaneidade de meus movimentos. Nada fluía em mim, a não ser um corpo resultante de um estado de tensão e medo. Meus gestos em cena não eram fluidos. Menos fluidos ainda eram os gestos dos personagens que eu representava. O que nascia na cena era outra coisa. Era uma profusão que misturava um pouco da construção do meu corpo conjugado junto com o do ator heterossexual que eu tentava ser, somados a algo que era do personagem. Diante disso, eu comecei a pensar que não seria um ator se continuasse atuando dessa maneira e sentia urgência em compreender o meu corpo. Decidi, então, que precisava fazer mais experimentos e, propositadamente, direcionei meu trabalho para a construção de personagens que exigissem mais do meu trabalho corporal. Comecei a aceitar personagens mais caricatos, grotescos e satíricos. Assim, fui estudando o meu corpo e tentando, cada vez mais, compreender o processo das construções corporais. Hoje, portanto, analisando o trabalho de alguns atores de sexualidade assumidamente desviantes em suas

construções corporais *queerizadas*, como o caso dos atores Nando Messias em suas *performances* a cerca das construções corporais de “Sissy”,⁶ (figura 2),



Figura 2 - Espetáculo: *Sissy*, Nando Messias.

e Silveiro Pereira, em sua pesquisa acerca da peça *Uma flor de dama*, protagonizada por um personagem travesti, (figura 3).



Figura 3 - Espetáculo: *Uma Flor de Dama*.

⁶ Sissy é uma espécie de vocábulo atribuído a uma pessoa homossexual, “Bicha”, “Veado”, na qual o ator Nando Messias buscou inspiração para sua pesquisa para compor o personagem de sua peça “Sissy”. O ator desenvolveu essa pesquisa durante seus estudos durante seu doutorado.

Esses revelam ter registros em seus corpos conjugados que facilitam para as construções de seus corpos *queerizados*. Entretanto, Marcos Felipe, ator de sexualidade, assumidamente, heterossexual, diz que seu processo de construção da corporeidade de Gabriela/Luis Antônio foi difícil e temerosa. Figura 4.



Figura 4 - Espetáculo Luis Antonio - Gabriela, Cia. Mungunzá de Teatro.

A ator diz ter encontrado muitas dificuldades pelo fato de não ter nenhum registro em seu corpo que lhe servisse de referência. Ele diz que essa ausência o deixou inseguro, já que não queria carregar o corpo do personagem com clichês e caricaturas vazias. Assim, diante desses três exemplos, cada vez mais me tranquilizo para fazer as minhas escolhas bem como as dos corpos que construo no meu processo criativo. Dessa forma, diante desse contexto de diferentes sexualidades, percebi a maneira como ao iniciar a construção de uma personagem, de qualquer gênero, o ator homossexual ao representar um corpo transgenerizado parte de um determinado estado inicial e de uma corporeidade conjugada que se constrói permanentemente num território fronteiro e que, entretanto, parte de um ponto muito específico e particular de sua própria subjetivação que não deve ser negada, mas sim incorporada de forma que proporcione subsídios para a construção dos corpos de seus personagens.

Porém, no meu caso, até chegar a um estado de tranquilidade criativa, alguns valores deixaram de ter importância e outros foram me mostrando possíveis caminhos para as construções dos corpos que eu criava. Assim, a partir de um olhar autobiográfico, percebo que a construção de alguns corpos, a partir de vertentes sexuais desviantes, foi determinante para essa pesquisa. A partir da construção corporal de Berna Herculine, por exemplo, uma professora transexual de aproximadamente sessenta anos que prepara o próprio suicídio na presença dos pais de seus alunos, na peça “Vestida do Averso”, exibida em temporada na sala Álvaro Moreyra no Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre, (figura 5), percebi que não seria possível representar um personagem tão complexo e sensível como Herculine se não levasse em consideração as marcas que haviam sido em mim fixadas. Algo de reprimido, de afetos vindos de uma cultura heteronormativa, que estava subjetivado no meu corpo também fazia com que Herculine existisse.



Figura 5 - Espetáculo: Vestida do Averso; Pedro Delgado - Teatro Lá Em Casa.

A partir de então entendi que o meu corpo tinha sido construído diferentemente do de um ator heterossexual, pois, como já escrevi, os discursos heteronormativos discriminam e colocam as sexualidades periféricas, em relação aos dois pólos considerados positivos, numa periferia ou numa zona negativa onde são construídos, em geral, transgredindo paradigmas culturais binários. Assim,

percebi que entendendo melhor o lugar de onde eu partia no processo de construção de minhas personagens eu poderia, perfeitamente, representar tanto personagens transexuais (Berna Herculine), como também personagens heterossexuais sem precisar demonstrar pertencer a essa ou aquela sexualidade. Porém, foi nesse momento que me surgiu outra questão: será que de fato eu conseguiria representar um personagem heterossexual ou apenas faria uma paródia do corpo heterossexual?

A experiência vivenciada durante o período em que meu corpo e o de Berna Herculine encontravam-se para viverem momentos de embate e de comunhão numa encenação que dolorosamente caminhava para um fim trágico, foi um dos melhores momentos de aproximação entre dois corpos que se cruzam e se completam. O corpo de Herculine abria espaços para que o meu se jogasse diante dos olhos do espectador e reclamasse uma atenção que até então não era possível. Meu corpo conjugado de ator se embriagava com a alma e o corpo de Herculine, o que tornava cada momento uma comunhão e uma transfiguração. Diante desta experiência, acredito ter vivenciado o que Butler (2010a) expressa:

A crescente teatralização da indignação política em resposta a nefasta falta de atenção por parte dos responsáveis políticos na questão da AIDS aparece como uma alegoria na recontextualização do *queer*. Mobilizada pelas ofensas por parte da homofobia a indignação teatral reitera as ofensas com atuações precisas. Essas atuações não se limitam a repetir as mesmas ofensas, como também desenvolvem exhibições hiperbólicas de morte e dor. (BUTLER, 2010a, p. 328).

Minha indignação e de Herculine não estavam relacionadas diretamente com a enfermidade da carne de nossos corpos, mas voltadas para uma infecção que opera silenciosamente nas subjetivações das relações de poder no contexto das sexualidades.

Para Butler (2010a), os signos emitidos pelos corpos podem se configurar numa possível aceitação dos corpos binários (masculino/feminino) como verbo e como ação. No entanto, existe uma ausência na interpretação ou leitura desses signos, ao não ser percebido que esses mesmos corpos binários podem ser pensados como corpos objeto, corpos em “falta” e, portanto, corpos com fissuras que se cavam na exata medida em que se pensam prontos. Isso também acontece com os corpos conjugados e com os em processo de *queerização*, porém, com a diferença de que eles estão em constante devir diferente. Assim, quando se está

diante de um corpo conjugado ou “*queerizado*” tem-se a certeza de que eles revelam signos próprios que são diferentes dos revelados pelos corpos binários que se constroem sobre os arranjos normativos da heterossexualidade. Tem-se a certeza de que ambos nos atingem de forma diferente, mas, ainda não estamos preparados para detectar onde essa diferença está localizada e o seu exato sentido.

Portanto, é desse lugar de ator e pesquisador, que relato minhas experiências profissionais e pessoais. É desse lugar que parto nessa deriva para, quem sabe, tentar encontrar alguns caminhos que me apontem para um melhor entendimento acerca do corpo do ator de sexualidade conjugada no processo de *queerização* de um corpo outro num devir arte.

3. LINHAS QUE ATRAVESSAM O TEATRO DE JCC E O ACORDO EFETUADO

Quando você tem fé, vê deus em todos os lugares... Hoje eu o vi num cu de um cachorro. Chorando e emocionado, me ajoelhei e beijei o cozinho do vira-lata...

João Carlos Castanha

3.1 Conhecendo o JCC.

Quem é João Carlos Castanha (JCC)? É um ator brasileiro, mais especificamente porto-alegrense, que iniciou sua carreira teatral em 1979 estudando teatro com o grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*. Recebeu o troféu Açorianos Especial de Teatro de 2010 por sua contribuição às artes cênicas na cidade de Porto Alegre. JCC, antes de iniciar seus estudos teatrais, trabalhava como auxiliar de escritório durante o dia e, à noite, estudava. Após ler um anúncio no jornal Folha da Tarde, o qual solicitava pessoas sem experiência para entrar em um grupo teatral, JCC, apesar da timidez, procurou o endereço e se apresentou como candidato a ator. Era uma segunda feira e, na quarta, o grupo faria uma apresentação na Assembléia Legislativa. Depois da apresentação, JCC diz que foi o único dos novatos que quis continuar, pois os demais eram menores de idade. Ele, na época, estava com 18 anos. Na apresentação da Assembléia “o elenco ficava seminu e os pais enlouqueceram”, ressalta JCC. Em seguida, o grupo começou ensaiar a peça “A bicicleta do condenado” de Fernando Arrabal. A peça estreou dias depois no teatro da Rua Ramiro Barcelos, que pertencia ao grupo. Depois veio a peça “O rei já era parará tim bum”, criação coletiva do grupo.

JCC abandonou o grupo e começou a trabalhar com Júlio Zanotta Vieira, um dos fundadores do grupo “*Ói Nós Aqui Traveiz*”. Na sequência, passou a integrar a equipe técnica de diversos espetáculos. Fazia, inclusive, a produção das rodas de som que aconteciam no teatro as sextas à meia-noite. Após um longo período trabalhando juntos, Júlio Zanotta Vieira convidou o diretor teatral Júlio Saraiva para dirigir um espetáculo no qual JCC viria a atuar como ator. O texto escolhido foi “Rango”, de Edgar Vasques. Alguns meses depois de sua estreia, em 1980, o grupo foi escolhido para excursionar pelo Rio Grande do Sul e pelo Brasil, no projeto “Mambembão”.

JCC passou a integrar elencos diversificados, nos quais construía seus personagens, segundo ele, sem o menor pudor da entrega necessária para que eles estivessem sempre à altura das exigências da direção. Primeiro, o ator foi convidado a integrar o elenco da peça infantil “Papal, papel, papelada”. Este espetáculo também excursionou, fazendo diversas apresentações em alguns estados brasileiros, bem como no interior do estado Rio Grande do Sul.

Em 1981, JCC, junto com alguns colegas de palco, criou seu próprio grupo. Eles adotaram o nome *Não semo istrela mas briamo*. O grupo, sob a direção de JCC, fez sua estreia com a peça “A mãe”. Desde então, segundo relata o ator, seu nome começou a ser conhecido no cenário teatral gaúcho.

Com seu novo grupo, JCC montou diversas peças destinadas ao público infantil e adulto. Em 1986, destinada ao público adulto, dirigiu a peça “Guernica”, de Fernando Arrabal. Após estrear e fazer algumas apresentações com este espetáculo JCC passou a integrar outro elenco. Sob a direção da professora e diretora teatral Irene Britzke, ele passou a atuar na peça “A aurora da minha vida”, de Naum Alves de Souza. A peça fez diversas temporadas de enorme sucesso, segundo relata o ator. Na sequência de seu trabalho como ator de palco, JCC foi convidado para fazer cinema, linguagem pela qual passou a ter grande interesse. Seu primeiro filme foi um longa-metragem intitulado “Sonho sem fim”, dirigido por Lauro Escorel. Depois, atuou em mais um filme, “O mentiroso”, no qual fazia mais de dez personagens diferentes.

Ainda que atuando no cinema, JCC nunca parou de fazer teatro. Dentre os diversos grupos teatrais pelos quais passou, o ator destaca o grupo *Balaio de Gatos*. Para ele, este grupo permitiu que experimentasse diferentes estilos de interpretação, bem como de construções diversificadas de personagens proporcionando-lhe momentos de intensos encontros com seu próprio corpo.

JCC soma, em seu currículo de ator, mais de 30 espetáculos destinados ao público adulto e mais de vinte destinados ao público infantil, dois filmes de longa-metragem e doze de curta-metragem. No momento, JCC integra os elencos das peças: “Monstras S A” e “Adolescer” com a direção de Vanja Ca Michel, “O bordel das Irmãs Metralha” com a direção de Zé Adão Barbosa e, Gozadas com direção de Patsy Cecato.

3.2 Pensamentos que dão “carne” aos corpos de JCC

Antes de iniciar esta apreciação dos corpos construídos teatralmente por JCC é preciso retomar alguns referenciais teóricos advindos da teoria *queer*, que são úteis para a compreensão do teatro de JCC. Assim sendo, segue uma citação feita por Salih (2012, p. 112), ao construir uma espécie de ponto de partida para o pensamento de Butler: “O sujeito ou o “eu” que se opõe a sua construção, nela se apoia e deriva sua agência do fato de estar implicado nas mesmas estruturas de poder às quais tenta se opor”. Salih, com base na teoria de Butler, principalmente no que se refere à construção discursiva da sexualidade e do gênero, diz que os sujeitos estão sempre implicados nas relações de poder, o que não significa que eles permaneçam subordinados às leis que amparam o poder. Apesar disso, segundo a autora, a hegemonia refere-se às estruturas de poder no interior das quais os sujeitos são constituídos por meio de coerção ideológica e não de coerção física. Assim sendo, um menino, por exemplo, não nasce menino, mas é tornado menino de forma arbitrária pelo simples fato de possuir um pênis, antes mesmo de nascer. As partes sexuadas do corpo são investidas de significados, mas, ainda assim, os bebês são identificados pelo falo ou vagina. Portanto, segundo a autora, essa é uma manifestação de poder que ajuda a concluir e fazer valer o ato performativo, já que o mesmo bebê identificado através do órgão genital poderia ser identificado a partir de outras partes do corpo.

Portanto, a ação de definir o recém nascido por seu órgão genital constitui-se como um enunciado interpelativo performativo e a linguagem, que parece simplesmente descrever o corpo, na verdade, o constitui. Quando Butler apresenta essa concepção não está refutando a existência da “carne”, mas insistindo que essa não pode ter nenhum *status* fora de um discurso que é sempre constitutivo, interpelativo e performativo. Segundo Salih (2012), um corpo aparentemente “natural” não é mais do que um efeito naturalizado do discurso. Dessa forma, as construções sociais e culturais arbitrárias foram se constituindo como um hábito sócio-cultural.

Debord (2011), diz que conceitos mais conservadores como a tradição e o hábito desencadeiam uma luta contra pensamentos que têm como proposta a inovação, e que esse paradoxo é o princípio de desenvolvimento interno da cultura das sociedades históricas, já que esse processo só pode prosseguir através da

vitória permanente da inovação. A inovação, na cultura, só é sustentada pelo movimento histórico total que, ao tomar consciência de sua totalidade, tende à superação de seus próprios pressupostos naturais conduzindo-se no sentido da supressão de toda separação.

O hábito é o acordo efetuado entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas que funciona como o para-raio de sua existência ou, “como o lastro que acorrenta o cão a seu vômito” (BECKETT, 2003, p. 17). Segundo o autor, a vida do indivíduo se constitui de uma sucessão de hábitos e, assim sendo, o indivíduo é também uma sucessão de indivíduos. Dessa forma, é possível entender o hábito como um termo genérico para os inúmeros compromissos travados entre os diversos sujeitos que constituem o indivíduo e suas múltiplas faces correspondentes. O autor diz também que os períodos de transição que separam adaptações consecutivas representam as zonas de risco na vida do indivíduo, precárias, perigosas, dolorosas, misteriosas e férteis, quando por um instante o tédio de viver é substituído pelo sofrimento de ser à força do hábito. Conforme Beckett (2003), o hábito se instaura em nosso corpo e por mais que pareça que este está morto ou fadado a algum tipo de morte, ele está apenas adormecido e, quando menos esperamos, essas faculdades despertam e atuam em nós, em nosso socorro, agindo como tranquilidade, como bálsamo que nos acalma diante do sofrimento e da ansiedade provocada pelo novo, pelo devir. Ele diz, ainda, que esse socorro nos é prejudicial, já que ao nos prestar auxílio, o hábito nos impede de inaugurar um novo período, uma nova etapa diferente, um período de transição. Pois o “eu” anterior resiste a mudanças e ao risco. Ele afirma também, que entre essa morte e esse nascimento do novo se constitui um período de uma realidade quase intolerável que é organizada por sua consciência num limite extremo de intensidade para evitar qualquer tipo de desastre durante o processo de transição entre aquilo que é habitual e o novo que virá. O hábito é uma segunda natureza que nos conserva em estado de ignorância em relação a um devir outro, o que nos priva da crueldade⁷ e dos encantos do novo. É durante o período de abandono do hábito que a crueldade e os encantos do novo são as crueldades e encantos da realidade vivenciada no

⁷ Crueldade, nesse contexto em que Beckett a coloca, está relacionada a tudo de ruim que o novo pode proporcionar.

momento em que se abandona o hábito e se permite ir de encontro ao novo, pois “encantos de realidade tem o ar de um paradoxo” (BECKETT, 2003, p. 22).

Portanto, será a partir desse entendimento conceitual desenvolvido por Beckett (2003), sobre movimento ou estagnação, que será analisado o acordo efetuado entre JCC e os corpos de seus personagens. Pois o autor diz que o hábito nos mantém presos ao passado e que o rompimento com esse na busca de um outro provoca a morte do anterior permitindo o nascimento do novo. No entanto, nesse trânsito se constitui numa realidade intolerável que é organizada por sua consciência como forma de precaução. Até aqui parece que tanto o hábito quanto as construções performativas de Butler aproximam-se de forma significativa dos corpos transgenerizados que são construídos a partir do corpo de JCC.

Rancière (2009), ao falar sobre a arte na modernidade, traz um pensamento que pode ser percebido como uma tentativa de rompimento de alguns hábitos mais moderados e o surgimento de um movimento estético e político novo. Ele diz que a noção de modernidade parece inventada de propósito para confundir a inteligência em relação às transformações estéticas desse período. Ele chama a atenção para uma espécie de “confusão” criada nesse período que faz da própria arte uma forma autônoma da vida e, com isso, afirma, ao mesmo tempo, sua autonomia e sua identificação, com um processo de autoformação da vida. Segundo ele, o novo pensamento quer uma modernidade estética que simplesmente esteja identificada à autonomia da arte. Uma revolução antimimética da arte idêntica à conquista da forma pura, enfim nua, da arte. Cada arte deveria afirmar sua pura potência enquanto arte. Para o autor, a modernidade poética ou literária seria a exploração dos poderes de uma linguagem desviada do seu uso comunicacional. E que, portanto, essas modernidades específicas da arte estariam numa relação de analogia no que se refere à distância de uma modernidade política capaz até de se identificar, conforme a época, com a radicalidade revolucionária. E o autor ainda define aquilo que chama de “crise da arte” como sendo, essencialmente, a derrota desse paradigma modernista simples, cada vez mais afastado das misturas de gêneros e de suportes, como das polivalências políticas e das formas contemporâneas das artes. A crise também está no fato de que a arte moderna busca romper com a mimese da arte clássica, mas, ao mesmo tempo, busca definir um estado neutro, um estado de dupla anulação em que a atitude de pensamento e a receptividade sensível se tornaram uma única realidade, constituindo algo como

uma nova região do ser, “a da aparência e do jogo livre”, que torna pensável essa igualdade que a Revolução Francesa mostra ser impossível materializar diretamente. Segundo o autor, sobre essa base, constitui a ideia da modernidade como tempo dedicado à realização sensível de uma humanidade ainda latente do homem:

[...] pode se dizer que a “revolução estética” produziu uma nova ideia da revolução política, como realização sensível de uma humanidade comum existida ainda somente enquanto ideia. Foi assim que o “estado estético” schllleriano tornou-se o “programa estético” do romantismo alemão, o programa resumido no rascunho redigido em comum por Hegel, Hölderlin e Schelling: a realização sensível, nas formas de vida e de crença popular, de liberdade incondicional do pensamento puro. E foi esse paradigma de autonomia estética que se tornou o novo paradigma da revolução, e permitiu ulteriormente o breve, mas decisivo, encontro dos artesãos da revolução marxista e dos artesãos das formas da nova vida. (RANCIÈRE, 2009, p. 39-40).

Portanto, tendo a arte moderna essa proposta de construir um novo paradigma a partir de conceitos que tem como princípio o afastamento das misturas de gêneros artísticos e de suportes, das polivalências políticas e das formas contemporâneas, da construção de uma linguagem desviada do seu uso comunicacional, parece, num primeiro momento, que o teatro de JCC se constitui na contramão da dita modernidade. JCC não pretende fazer nenhuma revolução com o seu teatro, já que esse é concebido priorizando as misturas de gêneros, de linguagens e de suportes contemporâneos, como por exemplo, sua dramaturgia improvisada, dublagens, etc. O que não descarta a possibilidade de em seu trabalho também aparecerem elementos dessa época. JCC, ao que parece, permite-se avançar na direção do novo e do contemporâneo, o que não significa que esse rompa com movimentos estéticos anteriores. O corpo do próprio JCC, tendo em vista sua formação teatral baseada numa dramaturgia que está centrada numa literatura dramática, está impregnado de elementos que caracterizam a arte moderna. No entanto, possui também, elementos como o uso de enxertos, estrutura corporal, o predomínio da imagem sobre a palavra, premissas ideológicas, liberdade estética que são utilizados na *performance*, forma de expressão artística contemporânea. Nesse caso, a palavra *performance* não está associada ao termo performativo de Butler, mas a *performance* como concepção artística.

Cohen (2009), ao falar sobre os limites da *performance* como topos artísticos divergentes, chama a atenção para o fato de que essa não pode ser considerada como uma expressão isolada e, sim, como uma manifestação dentro de um movimento maior. Segundo o autor, a *performance* é o elo contemporâneo de uma corrente de expressões estético-filosóficas nascida na primeira metade do século XX, mais especificamente nas décadas de 1900 com movimentos como as *Seratas* futuristas (1909 – 1930), os manifestos e *Cabarets Voltaire* (dada - 1916), o teatro-escândalo surrealista (1924) e, o *happening* (1950). Mas que, no entanto, é no final dos anos 1980 que essa, enquanto expressão de pesquisa de linguagem apresenta sinais de esgotamento. A *performance* (que diferente do *happening*, já que ignora a participação do público), continua percorrendo, através de sua linguagem de fronteira, caminhos novos que visam eliminar redundâncias, o que, segundo o autor, acontece diferentemente do caráter revoltoso dos movimentos dos anos anteriores. A *performance* surge a partir da necessidade imperativa da arte, da ciência e da vontade de caminhar sempre em frente, pois:

Além de ser uma expressão que trabalha com graus muito pequenos de redundância, cobrando de seus praticantes uma altíssima criatividade e reciclagem e tendo por essa característica uma vida útil datada sofre esgotamento filosófico, na medida em que apesar da sociedade entronizar o individualismo, setores mais sensíveis desse meio, onde os artistas buscam suas fontes, já não aceitam uma arte que exacerba o ego do artista – mesmo que sua mensagem seja anti-sistêmica – preferindo apostar numa linguagem mais humanista (COHEN, 2009, p. 158-159).

Dessa forma, segundo o autor, esse esgotamento identifica não só uma morte, mas também um nascimento eminente de uma nova expressão. Assim como a ciência caminha de forma progressiva e transformativa no que se refere às substituições e superações do mercado em relação a criar sempre diferentes modelos que tendem sempre para algo superior, da mesma forma a arte tende a caminhar numa direção de superação, particularmente a *performance*. Assim, essa pode ser chamada de auto-reciclável.

Diante desse esboço da *performance* e do pensamento modernista, é inútil tentar dizer que JCC descarta um em função do outro, pois, como dito antes, ele se utiliza de traços da modernidade que estão presentes no seu arsenal de materiais pessoais, que o ajudam a construir seus esquetes numa linguagem contaminada também por elementos que caracterizam o conceito da *performance*. JCC, ao

contrário de rompimento, agrega, inclui, acrescenta, soma. Seus corpos nada mais são do que uma soma de informações em todos os sentidos, forma, tempo, gênero, etc. Assim, o ator constrói um arranjo estético em que a improvisação corporal e sua dramaturgia improvisada fazem parte de um conjunto e de um corpo mobilizável que se reconstrói no tempo e no espaço, permanentemente. Isso é, sob a condição de aprender e se deixar inspirar pela escuta e pela relação espacial e temporal que vem de uma relação de jogo entre o espaço, o ator e o tempo, bem como, do jogo de improviso entre o ator e o espectador. Portanto, sua comunicação em tempo real.

Dessa forma, as construções dos corpos dos personagens que são criados e interpretados por JCC, bem como sua estética teatral têm sim referência na arte moderna, no entanto não se constitui dos princípios e nem das técnicas utilizadas por essa. O ator, por exemplo, dificilmente constrói um corpo a partir de uma literatura dramática, o que não quer dizer que ele não possua essa prática e em alguns momentos não venha interpretar um personagem criado por um dramaturgo mais tradicional no sentido conceitual da dramaturgia centrada numa história com início meio e fim. Pois, de forma geral, as formações dos atores que iniciaram seus estudos teatrais no início da segunda metade do século XX, principalmente no Brasil, como é o caso de JCC, tiveram como base de estudo a literatura dramática habitual. Porém, de forma geral, o ator se utiliza de improvisos motivados por suas experiências como artista que representa nos mais diferentes locais e para os mais diferentes tipos de público, e de suas vivências socioculturais.

O trabalho desse ator está mais influenciado pelos elementos dos musicais norte-americanos e do teatro de revista brasileiro do que por um determinado ideal modernista. JCC também busca inspiração no universo *gay* para refutar elementos que o ajudem nas construções dos corpos de seus personagens transgenerizados. Recentemente, em reportagem, cujo título é “Humor gay no teatro”, publicada no jornal Zero Hora, foi publicado um artigo contextualizando o movimento teatral do qual JCC faz parte. O artigo é de Luís Francisco Wasilewski⁸ e diz respeito ao jeito de fazer teatro a partir do travestismo masculino. Essa tradição da figura do travesti no teatro brasileiro, para o autor, tem influência direta no teatro de revista, que, segundo ele, havia se tornado uma das atrações mais disputadas pelo público

⁸ Luís Francisco Wasilewski é doutorando em literatura brasileira pela universidade de São Paulo (USP). Autor do livro *Isto É Besterol: O Teatro de Vicente Pereira*

carioca, porém, nenhuma fez tanto sucesso quanto “*Doll Face*”, uma produção de Walter Pinto, que tinha como estrela principal uma travesti francesa que atuou em diversos espetáculos cariocas de nome Ivaná. O artista fora trazido para o Brasil pelo próprio Walter Pinto e era uma das artistas mais notáveis da noite carioca.



Figura 6 - Ivaná em uma de suas apresentações na noite carioca.

Ivaná, além de teatro de revista, também imitava, através de dublagens, personagens como Marilyn Monroe, Gina Lollobrigida, Brigitte Bardot e Sophia Loren. Foi, inclusive, capa da revista *Manchete*, um dos principais veículos de comunicação carioca da época. Em “*Doll Face*”, além de Ivaná, atuavam nomes conhecidos do teatro brasileiro como Agildo Ribeiro e Consuelo Leandro. Ivaná também atuou na revista “*O Diabo que a carregue lá pra casa*” mais uma vez sob o comando de Walter Pinto, onde Íris Bruzzi fazia a estrela e Ivaná era a grande atração do espetáculo. Essa foi uma das últimas atuações da artista no Brasil. Depois de algum tempo, com a decadência dos espetáculos de revista feitos com atores que se vestiam de forma mais próxima da heteronormatividade, travestis como Rogéria e Divina Valéria retomam o gênero com um espetáculo intitulado *Show Les Girls*, que foi ao palco em 1964. O texto tinha autoria de Meira Guimarães e as músicas foram compostas por João Roberto Kelly. Com isso, os musicais de

revista voltam a atrair o público para o teatro. O público agora ia ao teatro não mais para ver um teatro de revista representado por corpos masculinos e femininos, mas sim, unicamente para ver corpos de travestis, ou seja, corpos biologicamente masculinos que se travestiam e, portanto, se apresentavam como femininos.

Posteriormente, mais precisamente na década de 1980, a mesma Rogéria passa a criar shows que eram apresentados durante o verão carioca no espaço do teatro Alaska. O teatro Alaska ficava da Galeria Alaska, local que tinha um fluxo muito grande de frequentadores homossexuais. Na década de 1970, também na cidade do Rio de Janeiro, um grupo de atores que tinha como líder o dançarino norte-americano Lennie Dale *Figura 7*⁹, chamado Dzi Croquettes.



Figura 7 - Lenni Dale (coreógrafo dos Dzi Croquettes)

O grupo lotava cabarés e teatros numa época de repressão¹⁰. Dzi Croquettes estreou em 1972 com o seu primeiro espetáculo intitulado *Gente Computada Igual a Você*, que se originou de um show apresentado numa boate carioca. Na equipe criadora do espetáculo estava o nome do coreógrafo Lennie Dale, do autor Wagner Ribeiro de Souza, e dos bailarinos Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Reginaldo di Poly, Bayard Tonelli, Rogério di Poly, Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado e Eloy Simões. *Gente Computada* apresentava

⁹ Imagem de Lennie Dale em uma das apresentações do grupo Dzi Croquettes.

¹⁰ Todas as informações a cerca dos Dzi Croquettes colocadas nesse texto foram extraídas do seguinte endereço:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=490

números cantados, dublados e dançados, entremeados por monólogos que equacionavam as experiências de vida dos integrantes do grupo. Os textos que interligavam um número ao outro eram de autoria de Wagner Ribeiro e, primavam pela ironia, o duplo sentido e tom farsesco. A montagem também reciclava práticas da antiga revista musical, do show de cabaré e da tradição norte-americana do *entertainment*. Os figurinos eram ousados, maquilagens pesadas e o contraste dos corpos masculinos em trajes femininos imprimiam ao espetáculo tons de grotesco, de deboche e espírito ferino. *Dzi Croquettes* se caracterizou como um grupo irreverente, alinhado à cultura da *Broadway*, à criação coletiva e ao teatro vivencial. O *Dzi Croquettes* foi uma criação inspirada no grupo norte-americano *The Coquettes* e no movimento gay atuante na *off-Broadway*, origem de Lennie Dale. Dessa forma, o grupo inspirou uma produção mais ampla que viria a se desenvolver no final da década de 1970 e início da década de 1980, que está vinculada ao travestismo, ao deboche, à exploração do virtuosismo dos membros do elenco, à caricatura, à farsa e à comédia de costume.

Foi nesse mesmo período que JCC estava iniciando seus estudos teatrais na cidade de Porto Alegre. Portanto, seu teatro, desde o início, também foi contaminado pela vertente do teatro de revista, mais específico na proposta desenvolvida pelos *Dzi Croquettes*, já que, como JCC, esses também se utilizavam da dublagem de músicas interpretadas por cantoras de grande sucesso midiático. Dessa forma, se considerarmos a influência assimilada por JCC no teatro de revista e na mistura de linguagem artística utilizada por *Dzi Croquettes* provavelmente se chegará à vertente de seu trabalho. JCC diz, ainda, que busca inspiração em produções cinematográficas, principalmente nas de Federico Fellini (cineasta italiano), Pedro Almodóvar (diretor, roteirista e ator espanhol) e Quentin Tarantino (ator, roteirista e diretor norte americano). Sendo assim, a partir do pensamento beckettiano e o de “performatividade” butleriano acredita-se já possuir elementos importantes que auxiliarão na construção de uma análise acerca dos corpos transgenerizados de JCC.

Entretanto, é preciso, retomar o que Butler chama de performatividade. Atualmente, é possível falar de *performance* a partir de diversos pontos de vista e de diversas áreas e campos de estudo. Portanto, é importante iniciar essa reflexão dizendo que, em Butler, o termo performatividade é usado como um arranjo linguístico. A autora utiliza-se do pensamento *austiniano* para compor sua teoria

sobre o termo *performance* e dos discursos performativos, já que o mesmo contribui para explicitar o poder e a complexidade dos papéis desempenhados pela linguagem na vida social, especialmente no que se refere às construções sexuais e de gênero. Butler, através do seu conceito de performatividade, tem possibilitado a compreensão das diferentes maneiras pelas quais as identidades de gênero são construídas interativamente através de processos citacionais. Bento (2007), imbuído do conceito de Butler, diz que o ato performativo cita e intera, é um rito reconhecido como portador de autoridade, tratando-se, portanto, de um rito que remete a uma entidade ideal. O autor apresenta como exemplo uma peça teatral. Porém, segundo ele, a peça teatral não tem o poder de concretizar o ato da ação performativa. O autor diz que, se um padre pronuncia a fórmula que efetua o matrimônio, as pessoas ali presentes reconhecem a união não pelo sujeito que é padre, mas pela autoridade que ele incorpora diante dos noivos, já que de acordo com a convenção religiosa ele apenas cita o que vem de um sujeito ideal, “Deus”. O que não acontece com um ator no teatro, pois esse, mesmo que repita a mesma fórmula utilizada pelo ministro religioso, não é reconhecido como alguém que detém o poder de citar, de se conectar com a entidade idealizada a fim de executar a ação posta em cena. Dessa maneira, percebe-se que o ato performativo excede a simples comunicação porque não apenas refere, ele é.

Em geral, os estudos acerca da performatividade se preocupam em tentar demarcar os limites do próprio conceito, seja nos estudos teatrais, de gênero, da *performance* arte, etc. O que leva a perceber que não é mais possível definir o termo *performance* sem que o mesmo se situe em um campo de análise específico e sem que se tente entender como esse campo o concebe. No caso das artes cênicas, por exemplo, para muitos teóricos, a *performance* se constitui numa forma de expressão à parte, separada. E, portanto, deve ser estudada separada dos estudos teatrais. É preciso que se constitua um campo autônomo de análise específica.

Parker e Sedgwick (1995) afirmam que essa ampliação das possibilidades de utilização do termo *performance* e sua aplicação a diversos campos de análise faz com que a sua história seja marcada por “propósitos cruzados”. Isto porque, embora os diversos campos utilizem o item lexical em comum, “o termo dificilmente contempla a mesma coisa para cada um deles” (PARKER E SEDGWICK, 1995, p. 02). Butler (apud Salih, 2012), ao falar de performatividade, chama a atenção para o fato de que não existe nenhum sujeito que seja pré-discursivo, já que todas as

construções do mesmo são construídas a partir de sua relação com o meio, onde o próprio discurso exerce um papel arbitrário, e que, portanto, as construções de identidade e de gênero do sujeito não são nada mais do que uma representação do próprio meio, não existindo a figura de um “fazedor por trás do feito” (SALIH, 2012, p. 97). Contudo, se não existe um “fazedor” que antecede ao feito, como entender a sátira que JCC faz a algumas concepções corpóreas quando constrói seus corpos transgenerizados hiperbólicos? Pois, como será visto na descrição e análise do grotesco no corpo de JCC, esse, ao construir seus corpos, entre outras coisas, constrói um arranjo de caráter satírico. No entanto, se não existe um eu pré-existente não terá razão aparente para a existência da sátira? Satirizar a quem? JCC estaria satirizando a ele próprio, já que a construção de seu corpo também faz parte desse meio a quem ele pensa satirizar? Ou ele satiriza o próprio meio impregnado de estruturas que, tornadas hábitos, rege as construções sociais, através de seus corpos hiperbólicos?

Salih (2012), ao fazer uma aproximação entre Judith Butler e Seyla Benhabib, citando um debate ocorrido em 1991 e publicado em 1995 como *Controvérsias feministas: um intercâmbio filosófico*, em que as duas participaram, levanta algumas questões sobre a “*performance*” e “*performatividade*”. Benhabib, após citar Nietzsche e suas apropriações feministas, o que essa rotula de “tese da morte do sujeito feminino”, questiona a ausência de uma identidade de gênero: “se não há identidade de gênero por trás das expressões genéricas como podem as mulheres, então, mudar as expressões pelas quais elas são constituídas?” (BENHABIB, p. 98). Pois, dessa forma, as mulheres não seriam nada mais do que a soma total das expressões generificadas que encenam. E Benhabib tenta saber se teria alguma chance de interromper a encenação (*performance*) momentaneamente deixando cair a cortina, revelando sua voz na própria produção da peça, isto é, revelar o eu pré-existente. No entanto, Butler argumenta que esse eu pré-existente de que Benhabib fala é um personagem de máscara. Entretanto, esse personagem não convence a outra, que retruca concluindo que está sendo forçada a acreditar que não existe um eu por trás da máscara. Segundo Salih (2012), a afirmação feita por Benhabib de que o sujeito é necessário, ainda que seja como uma ficção, tem sido feita por outras teóricas que também confundem “performatividade” com “*performance* teatral”. Porém, a própria Butler, posteriormente, assume confundir-se em relação à

performatividade linguística e à performatividade teatral, e reconhece que podem ter algum tipo de relação que deve ser considerada.

Portanto, o ato performativo escapa à vontade, é inerente ao desejo ou escolha. É algo que ocorre independente de estar ou não consciente dessa construção. Sendo assim, se considerarmos a performatividade como algo que legisla e nomeia todas as convenções socioculturais, então o hábito pode ser uma das correntes que aprisiona o indivíduo a essa estrutura performativa. Ou o próprio hábito já é em si uma das construções resultantes do mecanismo performativo? Butler (2010a; 2010b) argumenta que as teorias de gênero precisam voltar para a dimensão mais material de sexo e da sexualidade: o corpo. Também argumenta que o poder opera para limitar o sexo, desde o início, delimitando o que conta como um sexo viável. Para ela, identidades sexuais são construções que ocorrem na relação com o seu “Outro” homossexual, que é visto como abjeto, mas os heterossexuais melancólicos¹¹ são assombrados pelos rastros desse “Outro” que nunca se torna definitivamente ou completamente abjeto. O que, segundo a autora, significa que as identidades não são absolutamente tão héteros, legítimas ou únicas quanto aparentam, e que podem subversivamente ser trabalhadas a “contrapelo”, a fim de revelar a natureza instável de todas as identidades de gênero. Portanto, mais uma vez a autora reforça a ideia de que o gênero é o efeito e não a causa do discurso; e que o sujeito é construído, segundo ela, com base na exclusão brutal daqueles “Outros” que, de algum modo, não se conformam com a matriz heterossexual e, que a identidade é intrinsecamente o resultado de uma relação de oposição.

Sendo assim, após apresentar o conceito de hábito, de performatividade e das construções sexuais e de gênero, bem como as construções do próprio indivíduo, da interpelação etc., chega-se a um ponto em que já é possível entrar numa análise mais específica sobre as construções dos corpos estéticos feitas por JCC. Contudo, não parece, para esta pesquisa, ser uma questão relevante o fato de saber se o corpo primeiro do ator é uma superfície fantasmática ou uma interioridade preexistente, pois o que importa, realmente, é saber se de fato o corpo do ator, no momento de conceber um novo corpo ficcional se encontra num estágio cujas estruturas permitam sua migração para um corpo outro, ainda que esse estágio seja

11 Butler inspirada em Lacan

transitório. Isto é, a partir de que corpo JCC constrói seus corpos transgenerizados analisados nessa investigação?

Contudo, pode-se começar deduzindo que o trabalho de construção corporal dos personagens de JCC também tem origem nessas memórias habituais que ajudam a construir seu próprio corpo. JCC pode estar propositalmente ou não construindo corpos que de alguma forma satirizam aqueles “Outros” negados pela matriz heterossexual? Ao construir um corpo que atravessa e borra as linhas e as fronteiras que delimitam a área de construção dos corpos heterossexuais, JCC, a priori, pode estar criando uma estética de um “Outro” negado. De um corpo abjeto. Sendo assim, é possível pensar que os corpos criados por ele, por si só já trazem elementos satíricos e, por que não, corpos que parodiam o corpo “Outro” de cada um. JCC poderia estar satirizando o corpo negado pela cultura heterossexual e, ao fazer isso, apresenta outro corpo que é composto de pedaços de corpos diversos e de um hiperbolismo que chama a atenção para a sua existência. Portanto, esse lugar confortável, lugar de poder, segundo Butler, que a heterossexualidade conquistou, do qual ela não quer sair, está diretamente relacionado com hábito de que Beckett fala. Será que JCC, através de seus corpos hiperbólicos, desenvolve um conjunto de códigos que satiriza o hábito no sentido de estagnação, de algo que não evolui, que não se permite correr riscos, que constitui o indivíduo e suas múltiplas faces correspondentes, a partir de conceitos de poder que oprime o próprio indivíduo? Será que quando JCC apresenta um de seus personagens com um determinado corpo transgenerizado diante de sua plateia, a força do hábito se instaura no corpo dos que o assistem? Será que por mais que pareça que a heterossexualidade está morta ou fadada a algum tipo de morte, ela vem à tona, desperta e atua nos corpos dos presentes, como um socorro, como bálsamo que os acalma diante do corpo negado, da eminência do sofrimento, da ansiedade provocada pelo outro? Será que um suposto momento de alívio e tranquilidade, diante dessa falsa sensação de estar a salvo, faz com que os corpos de JCC se tornem, inevitavelmente, engraçados?

Portanto, seguindo a linha de raciocínio de Butler e Beckett, JCC, ao construir os corpos transgenerizados de seus personagens, está sim, de alguma forma, rompendo com o hábito de uma cultura heteronormativa para se colocar em evidência frente a todos, vestido com outra realidade, realidade que também está em todos, mas que, no entanto, é negada e reprimida.

3.3 O corpo conjugado de JCC

Entende-se, a expressão corpo conjugado, como já referido anteriormente, entende-se como um arranjo lingüístico feito para referir-me ao corpo do ator JCC antes de ser trabalhado num devir personagem, ou seja, o corpo cotidiano desse ator. Portanto, este texto destina-se à transcrição de algumas impressões sobre o corpo do ator colaborador dessa investigação, JCC.

Nas investigações de Foucault (2010) percebe-se que ele busca novas perspectivas para as Ciências Humanas. Suas investigações meticolosas realizadas entre 1950 e início de 1980 causaram impactos e reorientaram as perspectivas da problematização da modernidade. Seu modo de busca da verdade vem auxiliando na procura de compreensão, ampliando as percepções do presente e, com isso, dilatando os sentidos. Em relação ao sexo, que adquire maior visibilidade na atualidade, o autor observa a invenção da sexualidade enquanto um dispositivo capaz de assegurar a gestão individual do corpo e das populações, bem como a normalização das condutas expressas como responsáveis pela deturpação do pudor dos corpos que, investidos pelo poder, resistem e clamam por liberdades e direitos. O discurso sobre o corpo muda na medida em que esse não é mais compreendido como um microcosmo de uma ordem maior.

Segundo Louro (2004), a antiga concepção, que ligava a experiência sexual humana à realidade metafísica e à ordem social, cede espaço à outra, que permitirá desvincular o corpo desse amplo contexto e, ao mesmo tempo, irá atribuir ao sexo uma centralidade nunca antes vista. Decorrentes da Revolução Francesa e do conservadorismo pré-revolucionário, novos arranjos entre as classes sociais foram se estruturando, provocando algumas mudanças nas relações entre homens e mulheres, vinculadas ao industrialismo, à divisão sexual do trabalho, bem como às ideias de caráter feminista. Portanto, é possível dizer que novos discursos se instalam e, com isso, nascem novas formas discursivas sobre o corpo cotidiano afetado e performatizado. É importante destacar que, ao falar de performatividade, Louro (2004) está se referindo ao conceito de performatividade de Judith Butler, relacionando as repetições e interpelações discursivas no âmbito das construções sociais. Para Louro (2004), o ato de nomear o corpo acontece sempre no interior de uma lógica que supõe o sexo como algo engendrado anterior à cultura. O ato de nomear o corpo lhe atribui um caráter imutável, a - histórico e binário. Ela afirma que

os corpos, na verdade, carregam discursos como parte de seu próprio sangue. Assim, antes de pretender ler os gêneros e as sexualidades com base nos dados dos corpos, é prudente pensar tais dimensões como sendo discursivamente inscritas nos corpos e se expressando através deles, pois ela entende que a transformação de um corpo não é natural e nem segura, muito menos indiscutível. Como sublinha a autora, a ordem pode ser negada ou desviada e pode perfeitamente ser desafiada e subvertida.

Butler (2010a) diz que a categoria do sexo é, desde o início, normativa e, portanto, é aquilo que Michel Foucault chamou de "ideal regulatório". Nesse sentido, o sexo não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir, de demarcar, de fazer, de circular, de diferenciar os corpos que ela controla. Assim, o "sexo" é um ideal regulatório cuja materialização é imposta. Esta materialização, segundo Butler (2010a), pode ocorrer ou deixar de ocorrer através de certas práticas altamente reguladas, isso vai depender dos dispositivos e da frequência com que se darão as relações de poder. Em outras palavras, o "sexo" é um constructo ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo, com o qual, as normas regulatórias produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas.

Marcel Proust (1994), ao descrever no seu romance antológico, "Em busca do tempo perdido", um momento de afeto e sexo entre o Sr. De Charlus e Jupien nos revela a relação entre dois homens que moldam seus corpos em consequência de um fato inesperado que interrompe uma sequência de hábitos e costumes:

[...] no rosto do Sr. De Charlus uma finura mais espiritualizada, sobretudo mais suave. Por ele, eu lastimava que adulterasse normalmente com tantas violências, esquisitices desagradáveis, mexericos [...] que ocultasse sob uma brutalidade postiça a amenidade, a bondade que, no momento em que saía da casa da Sra. Villeparisis, eu via estampar-se tão ingenuamente em seu rosto. Piscando contra o sol, parecia sorrir quase [...] Visto assim, em repouso e como que ao natural, achei em seu rosto algo de tão afetuoso, de tão desarmado [...] Homem tão inflamado, que tanto gabava a sua virilidade, a quem todo mundo parecia odiosamente afeminado, no que ele de imediato me fazia pensar de tal modo possuía os traços, a expressão e o sorriso, era de uma mulher (PROUST, 1994, p. 14).

Ao descrever alguns signos emitidos pelo Senhor De Charlus, Proust revela traços que até então não se haviam sido percebidos no corpo e no comportamento de um homem que costumava ocultar algo que fazia parte de sua construção corpórea, que habitava seu corpo e sua subjetividade.

Ao não se sentir percebido, o Senhor De Charlus se permitiu deixar parecer como uma mulher, conforme as impressões do narrador. No entanto, bastou se ver observado para que um novo corpo se constituísse:

[...] o barão, tendo subitamente aberto bem os olhos meio cerrados, observava com atenção extraordinária o antigo alfaiate na porta da loja, ao passo que este, repentinamente pregado em seu lugar diante do Sr. de Charlus, enraizado como uma planta contemplava com ar maravilhado a corpulência do barão [...] Como se mudasse a atitude do Sr. de Charlus e a de Jupien pôs-se logo em harmonia com ela, como se seguisse as leis de uma arte secreta. O barão, que agora parecia dissimular a impressão que sentira, mas que, apesar da indiferença afetada, parecia não se afastar senão contra a vontade, ia e vinha, olhava para o vago da maneira que pensava realçar a beleza de suas pupilas, assumia um aspecto presunçoso, negligente e ridículo. Ora, Jupien, perdendo logo o ar humilde e bondoso que sempre lhe conhecera, tinha (em perfeita simetria com o barão) erguido a cabeça de novo, dera a seu talhe um porte vantajoso, pousara o punho nas ancas com uma impertinência grotesca, fazia ressaltar o traseiro, assumia poses com a coqueteria que poderia ter a orquídea para com o besouro providencialmente surgido. Eu não sabia que ele pudesse ser tão antipático. Mas ignorava também que fosse capaz de representar de improviso a sua parte naquela espécie de cena dos dois mundos, que parecia ter sido longamente ensaiada... Aliás, aquela cena positivamente não era nada cômica; estava prenhe de uma singularidade ou, se preferem, de uma naturalidade cuja beleza aumentava a cada instante [...] Pois repousam numa identidade de gostos, de carências, de hábitos, de perigos, de aprendizagem, de saber, de tráfico, de glossários, e nas quais os próprios membros que aspiram a não ser conhecidos logo se reconhecem por traços naturais ou de convenção, involuntários ou intencionais, que assinalam um de seus semelhantes [...] Provocando-os, brincando com os outros homens ao falar do seu vício como se não fora seu. Jogo que se torna fácil pela cegueira ou pela falsidade dos outros, jogo que pode se prolongar durante anos até o dia do escândalo, em que esses domadores são devorados; até então obrigados a ocultar a sua vida, a desviar os olhos de onde gostariam de fixá-los, a fixá-los de onde gostariam de desviá-los, de mudar o gênero de muitos adjetivos em seu vocabulário, adotam os modos de falar, de pensar, de se vestir, de se pentear [...] (PROUST, 1994, p. 7, 8, 24 e 27).

Nesta passagem, Proust descreve momentos de montagens corpóreas e de um rearranjo de comportamento tanto da parte de Jupien como da do Sr. De Charlus. Também relata um jogo de poder que é mais sentido pelo alfaiate em

relação ao barão. Portanto, é um encontro entre dois homens que revela e ilustra parte de um comportamento reprimido que, numa proporção mínima, tende a subverter conceitos heteronormativos que determinam a maneira como duas pessoas do mesmo sexo devem agir quando atraídas sexualmente. Também mostra que a concepção binária do sexo impõe limites a outros tipos de concepção corporais e, também, que não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura.

Guattari (1987, p. 64) reforça esse pensamento ao dizer: “muitas forças tendem hoje à libertação das energias populares e do desejo próprio de toda espécie de minorias oprimidas [...]”. Não é de hoje que a homossexualidade, as descontinuidades, as transgressões e as subversões são empurradas para o terreno do incompreensível, do pecado, do imoral e do patológico. Todos esses discursos mais tradicionalistas e conservadores impediram, ao longo da história, que os discursos falassem de um corpo com capacidade de se transformar e de ser transformado. O poder, apoiado em teorias naturalistas, sempre se sustentou nos discursos que apontam para um tipo de transformação natural, numa direção única e legítima, na qual o corpo adquire e exhibe os atributos próprios de seu gênero e desenvolve sua sexualidade, tendo como complemento sexual o pólo oposto, o corpo diferente do seu. No entanto, como ressalta Louro (2004), esse argumento é repudiado pela teoria *queer*, que diz, por exemplo, não ser possível a existência de algum núcleo efetivo e confiável com base no qual a norma sexo-gênero-sexualidade possa fluir ou emanar com liberdade. Todas as antigas territorialidades – o corpo, a família, o espaço doméstico, as relações de vizinhança, de faixa etária, etc. – são ameaçadas por um movimento geral de desterritorialização que se dá de forma arbitrária.

Para Guattari (1987), “[...] procedemos à recriação artificial de territorialidades e de relações de poder, e nos enroscamos nelas, ainda por cima quando sabemos que não as encontramos mais em sua forma “original”. (GUATTARI, 1987, p. 65). O autor ainda sublinha que é preciso construir algo de vivo para modificar sua própria relação com o corpo. O que significa poder criar movimentos propícios para transgredir conceitos normativos. Esses movimentos surgem, muitas vezes, de intervenções, deslocamentos, ingerências e manifestações feitas através de estéticas corporais subversivas como as que acontecem com JCC. Já que esse, ao assumir-se como corpo de sexualidade conjugada, assim como o Sr. De Charlus e

Jupien, também se constitui de um corpo marcado socialmente, simbólica e materialmente por si próprio e pelo meio.

O corpo de JCC, assim como os de Sr. De Charlus e Jupien, além dos efeitos simbólicos, expressão artística, social e material, esconde marcas que são reveladas em momentos propícios, que possibilitam o seu reconhecimento como pertencente à determinada identidade, o que faz com que possa ser incluído ou excluído de determinados espaços, que possa ou não usufruir de direitos políticos e sociais na mesma proporção dos corpos heterossexuais, que possa realizar determinadas funções ou ocupar determinados postos. Em síntese, que seja aprovado, tolerado ou rejeitado, como se pode perceber na Figura 8¹².



Figura 8 – Corpo de JCC em processo.

¹² Nessa imagem é possível perceber alguns traços do corpo de JCC que o caracterizam como pertencente a um gênero indefinido.

Assim, a corporificação dos gestos pode ser percebida como a manifestação das subjetividades, como a sexualidade e o emocional, revelando-se como algo que também é físico.

Com isso, o corpo denuncia um arranjo necessário para o entendimento da vontade de que algo se transforme num encontro amoroso ou simplesmente sexual. Contudo, é possível perceber, a partir de determinados signos corporais, a capacidade de representar, numa espécie de cena de dois mundos, na qual parece ter sido longamente ensaiada a capacidade corporal de indivíduos que se reconhecem e se aproximam.

Guattari (1987) diz que uma revolução, em qualquer domínio que seja, passa por uma libertação prévia de uma energia de desejo. Portanto, partindo do pensamento de Guattari (1997), Proust (1994) Louro (2004) e Butler (2010a), é possível pensar que o corpo de JCC é um corpo fabricado, que se molda constantemente e, principalmente, que se transforma. Um corpo em movimento e por isso pode ser considerado como um corpo em estado de equitação na busca de

O corpo fabricado, moldado ou transformado, de certa forma, pode dizer



Figura 9 - JCC corporificando Klaus Nome.

muito mais do que se possa imaginar. Mas não se enganem: “[...] os sujeitos sofrem quando tentam construir suas identidades mediante deslocamentos” (BENTO, 2006, p. 13). Portanto, depois de um pouco de elucidações, acredita-se ser capaz de

entender o corpo conjugado como o de um equilibrista sobre a corda bamba que só está equilibrado no movimento contínuo.

Diante disso, recorre-se à ideia de movimento contínuo, trazendo a imagem e a ideia de deriva, para desenvolver um movimento aleatório reflexivo acerca daquilo que está sendo pensado como corpo conjugado. Pois se acredita que durante essa “deriva”, no sentido de se deixar levar pelo fluir da investigação, estará sendo construída uma argumentação acerca do movimento contínuo e do aparecimento e desaparecimento das fronteiras do corpo conjugado.

No entanto, para que consiga desenvolver a reflexão que se pretende, é preciso abandonar qualquer pressuposto de sujeito unificado, que venha a se desenvolver de modo linear e progressivo.

A imagem da deriva, no que se refere à associação com o corpo conjugado, serve para essa reflexão na medida em que se percebe que a construção do corpo conjugado se assemelha às surpresas e inconstâncias encontradas pelo derivador. O indivíduo *queer*, ao perceber sua sexualidade conjugada, é lançado num processo de derivação constante onde não tem a menor noção do que vai encontrar. No entanto, na contemporaneidade, faz-se necessário pensar que o sujeito que deriva divide-se a si próprio, tornando-se um sujeito fragmentado e cambiante. Ele é lançado numa deriva em um determinado momento de sua vida, onde o que lhe importa é o andar e não o chegar. Durante a construção do corpo conjugado, o indivíduo é lançado numa deriva onde não existe lugar de chegada e não há destino pré-fixado. Nesse caso, o que interessa é o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto de sua existência.

Louro (2004), ao descrever a personificação da *drag queen*, diz:

Uma *drag queen* pode ser revolucionária. Como uma personagem estranha de desordeira, uma personagem fora da ordem e da norma, ela provoca desconforto, curiosidade e fascínio [...] A *drag queen* escancara a construtividade dos gêneros. Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A *drag* é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos. Feita deliberadamente de excessos, ela encarna a proliferação e vive à deriva, como um viajante pós-moderno (LOURO, p. 20 e 21).

Assim, no decorrer da deriva, todas as fronteiras entre os lugares vão sendo borradas, os motivos vão se alterando e os limites vão se diluindo. Uma vez que um objetivo é alcançado, deixa de ser importante e se transforma em outro. Assim, o

sujeito vai tendo seu corpo forjado, constituindo, transformado em algo, nesse caso, em um ser camaleônico, metamorfósico. Figura 10.



Figura 10 - JCC corporificando Maria Helena Castanha.

Adquire um corpo cambiante que continuará sendo transformado sempre, mas nunca de forma linear e cumulativa. Essa constituição, segundo Lopes (2004), caracteriza-se por constantes desvios e retornos sobre si mesmo através de um processo que provoca desarranjos e desajustes.

Uma deriva é definida, no dicionário, como provir, desviar-se (*do seu leito*), apartar-se (*do rumo*), nascer, brotar. Para Certeau (apud Augé, 2007), o movimento entre lugares e “não-lugares”¹³, definidos ou não, é um ato de “delinquência” porque “atravessa”, “transgride” e consagra o privilégio do percurso sobre o estado inicial do

¹³O “não-lugar é uma definição de Michel de Certeau para fazer alusão a uma espécie de qualidade negativa de lugar, de uma ausência de lugar em si mesmo que lhe impõe o nome que lhe é dado. Ao contrário dos lugares que têm nome próprio o não-lugar é aquele que está entre os nomeados. Augé (2007) define o não-lugar como sendo espaços de anonimato no cotidiano, espaços descaracterizados e impessoais, espaços a que não lhes são atribuídas quaisquer tipo de características pessoais. “O não-lugar é o contrário da utopia: existe e não alberga sociedade orgânica alguma.”

itinerário. Portanto, é na derivação, ou em um processo qualquer com aspecto semelhante ao desta, que o indivíduo é lançado num tempo e espaço atravessando fronteiras e se confrontando com aspectos comportamentais que podem afetar o seu corpo biológico, emocional e cultural, apartando-se de alguns rumos, escapando-se de pontos de vistas tradicionais, fazendo brotar para outros lugares causais e fluidos.

Segundo Augé (2007, p.79), derivar em um determinado espaço, na concepção descrita por Michel de Certeau¹⁴, é ser lançado numa experiência semelhante à da primeira viagem, do nascimento como experiência da diferenciação, “do reconhecimento de si em relação a si mesmo, à arquitetura do espaço, ao espaço antropológico, no sentido Merleau-Pontyano¹⁵, e ao outro”.

Gazzaniga (1992) diz que o meio só ajuda no processo de construção porque pré-existem nesse corpo as capacidades necessárias para esse processo. Sendo assim, o meio é responsável pela construção do corpo conjugado, o que significa, portanto, que a construção de um corpo assim ocorra num espaço de diferença, na relação entre aquele ou aquilo que é estranho, e que se conclui na relação com um outro distanciado.

A metáfora da deriva, nesse momento, interessa não somente para refletir sobre os percursos, as trajetórias e o trânsito entre lugares, mas para refletir sobre o movimento, os encontros, as misturas e os desencontros que se relacionam de forma quase sistemática nas construções do corpo do ator JCC.

A premissa epistemológica da teoria “*Umwelt*” de Jakob von Uexküll (2004) me fez refletir sobre o processo das construções corporais de um determinado indivíduo onde o próprio meio o desloca para que o habite lugares periféricos. Ele diz que o processo epistemológico de sua teoria é compreendido como um sistema coerente, no qual sujeito e objeto se definem como elementos inter-relacionais em um todo maior. Ao enfatizar a influência que os sujeitos têm em cada interação entre objetos e sujeitos, devido a suas atividades receptoras e efetoras, específicas de cada espécie, o autor desenvolveu o termo “*Umwelt*”. Termo esse, que designa o segmento ambiental de um organismo definido por suas capacidades específicas,

¹⁴ Praticar o espaço é repetir a experiência jubilosa e silenciosa da infância: é, no lugar, ser outro e passar ao outro.

¹⁵ Merleau Ponty, em sua *Fenomenologia da percepção*, distingue do espaço geográfico o espaço antropológico como sendo um espaço existencial. Um lugar de uma experiência de relação com o mundo, de um ser essencialmente situado em relação com o meio.

tanto receptoras quanto efectoras: “percepção e operação”. “Cada espécie tem em seu aparato perceptivo operacional sua “*Umwelt*” específica”. Isto significa que, tendo o indivíduo humano um sistema orgânico aberto que interage com o ambiente, logo, esse tem sua “*Umwelt*” específica que permite sua construção na relação com o meio. Ele é construído e também auxilia nas demais construções de forma inter-relacional.

Portanto, diante da metáfora de deriva, pode-se perceber que, em posse de seus aparatos perceptivos operacionais, o indivíduo desloca-se no tempo e no espaço sempre num processo relacional que o ajuda na sua construção corporal. É como se realizasse uma viagem que não foi planejada, uma viagem impulsionada por uma força que é inerente a sua vontade e, assim, segue a deriva na direção de um devir qualquer que vai lhe afetando e ajudando na sua construção, ou nas construções de seus corpos.

Para Lopes (2002), quem viaja realiza aprendizagens que se dão não por acúmulo ou etapas, mas por epifanias e momentos, nos quais os tempos se mesclam incessantemente, desmistificando um aprendizado pela experiência cronológica, idealizadora da maturidade. Dessa forma, é possível dizer que, de posse de sua “*Umwelt*”, o indivíduo, ao derivar, nunca retorna ao ponto de partida e, caso retorne, já não será mais o mesmo do início da deriva, pois durante essa ocorreram transformações no caráter, na identidade, no modo de ser e de estar, na relação consigo e com o outro. Portanto, a partir do pensamento desenvolvido pelos autores que acompanharam nessa deriva, pode-se correr o risco de dizer que estas transformações vão além das alterações da superfície da pele, do envelhecimento, da aquisição de novas formas de ver o mundo, as pessoas e as coisas. Tais transformações acontecem de forma sistêmica, orgânica e cultural e vão impregnando os corpos com elementos diversos. No caso de JCC, esses elementos apropriados por seu corpo conjugado são ressignificados quando o ator constrói um corpo *queerizando*.

Com a formulação desse texto, entre outras coisas, pretende-se perceber a construção do corpo conjugado de JCC como aquele que deriva levado pelas correntes marinhas e que, entre solavancos, tempestades e calmarias, vai tendo seu corpo permanentemente transformado. É claro que esse processo acontece também com todas as construções corporais e não só com a de JCC. Contudo, esse ator, como ser “derivador”, isto é, como sujeito de sexualidade assumidamente desviante,

é conduzido por discursos de poder heteronormativos que lhe excluem, tornando-lhe marginal, qualificando-lhe, num mar feito de conceitos e tantas outras normas capazes de lhe fazer derivar sempre. Assim, esse busca refúgios em outros corpos, outros devires, outros sabem lá o quê, pois quem deriva transcende, faz escolhas mas nunca sabe o que vai encontrar em sua frente e, em geral recusa o regresso ao ponto de partida e, mesmo que regresse já será um outro modificado.

3.4 Reescrevendo o texto no corpo do ator

Para elaborar esse texto partiu-se do pressuposto de que, ao construir um corpo conjugado em arte, o ator constrói um segundo corpo através do qual ele consegue dizer e fazer coisas que, com o seu primeiro corpo, seria impossível. Na figura 11, por exemplo, JCC constrói um discurso que seria impossível construir com o seu corpo conjugado, já que esse, segundo os teóricos *queer*, é construído na sociedade inerente à sua vontade.



Figura 11 – JCC com o corpo queerizado com pedaços de outros corpos

Assim, um atua como eco do outro, como lugar onde reverbera a voz do corpo conjugado. Dessa forma, o ator reconstrói seu corpo construindo um discurso proibido e se lança num determinado tempo/espaço para comunicar seus desejos

mais íntimos. Talvez, ele até aproveite este segundo corpo para realizar alguns desejos pessoais impossíveis de serem realizados com o corpo conjugado.

É, também, através do segundo corpo que ele pode emitir determinados signos que revelem sua indignação contra a repressão sofrida ao longo de sua vida.



Figura 12 – JCC corporificado em Kátia (cantora brasileira)

Pois ao observar alguns corpos *queerizados* criados por JCC, como o da figura 12, está visível a existência de discursos e metáforas que vão muito além de uma mera estética teatral. Nos traços de um corpo *queerizado* criado por JCC sempre existirá algo que denunciará e subverterá as estéticas binárias. Um corpo *queerizado* criado por esse ator, em geral, não é nem feminino e nem masculino no sentido normativo e binário, pois o ator se apropria de elementos dos corpos femininos, sobrepondo-os aos traços masculinos de seu próprio corpo, criando uma paródia sobre os conceitos e as regras dos padrões dos sexos masculinos e femininos definidos pelo poder heteronormativo. Em geral, estes corpos também questionam outras regras binárias como o bem e o mal, o belo e o feio. E quase sempre optam pelos pólos negativos, isto é, pelo feio, o mal, o renegado, o excluído. Os corpos dos personagens de JCC são, quase sempre, fora dos padrões estéticos de beleza. São corpos debilitados, deformados, com maquiagens grotescas e vozes que muitas vezes beiram paródias

de personalidades, o que em muitos casos destoam propositadamente do resto do corpo.

Na figura 12, por exemplo, percebe-se o corpo de JCC parodiando a cantora Katia¹⁶. Para tanto, ele constrói um corpo que dê conta de suas necessidades artísticas, através do qual possa se expressar. Para pensar melhor acerca da construção desse corpo, assim como os demais analisados nesse trabalho, farei uma breve reflexão sobre o pensamento de Sônia Machado de Azevedo (2009) - (pesquisadora na área das linguagens que compõe o panorama das artes cênicas contemporâneas), e Graziela Rodrigues (1997) - (bailarina e pesquisadora do corpo do bailarino como intérprete). Azevedo (2009), ao falar sobre o corpo do ator diz que esse deve dar conta da capacidade expressiva de seu corpo, mas que, no entanto, todo ser humano é expressivo, tenha ou não consciência disso. O ator, segundo a pesquisadora, deve ser aquele que entra diretamente em contato com o fenômeno da expressão, percebendo como, quando e por que ela ocorre em si mesmo.

Rodrigues (1997), ao refletir sobre seu trabalho como intérprete, descreve suas experiências acerca de descobertas corporais e do trânsito entre o racional e o irracional diante do ato de criação. Ela diz que em seu corpo, durante algumas práticas corporais, permanecia uma necessidade vital de obter respostas contundentes da dança. Ela, então, percebeu a necessidade de viver com intensidade uma personagem, mesmo correndo o risco de deter o movimento na dança. Assim, é possível pensar que JCC, ao construir corpos como o de Kátia, está de alguma forma, refutando experiências que inconsciente ou não podem vir em seu auxílio para o resultado de seu processo criativo.

O ator deve aprender a se ver, a trabalhar seu corpo e partes deste, observando os efeitos, como se seu corpo fosse um objeto de arte (o que não deixa de ser). Para Azevedo (2009, p. 135), o corpo do ator deve adquirir um *status* outro que é o de material a ser experimentado e transformado nesse duplo enfoque: “corpo-realidade do eu, corpo-ficção do ator”.

No caso de atores que *queerizam* seus corpos numa estética teatral, como JCC, esses se fundem numa mesma concretude, dois modos de ser que são e não

¹⁶ Kátia é uma cantora brasileira que fez sucesso durante os anos 80. Ela tem deficiência visual.

são a mesma coisa. O corpo-realidade, para seguir o conceito de Azevedo (2009), está carregado de marcas e de proibições que não são permitidas nas suas manifestações. No entanto, essas mesmas proibições, quando manifestadas através do corpo-ficção, são aplaudidas e vistas, na maioria das vezes, como algo divertido, principalmente porque essas manifestações são feitas em forma de paródias, subvertendo o próprio poder proibitivo. A figura 12 ilustra um pouco do que Azevedo (2009) destaca. O corpo *queerizado* de JCC emite signos que, com certeza, estabelecem diálogos com o seu público, deixando perceptível sua intenção.

Deleuze (1987) chama a atenção para a importância do processo da arte dizendo que essa nos dá a verdadeira unidade de um signo imaterial e de um sentido inteiramente espiritual, porque só a arte, no que diz respeito à manifestação das essências, é capaz de oferecer o que procuramos em vão na vida. Será que o que o público de JCC, ao assistir a uma representação *queerizada*, está em busca de sua própria parodização? Para Foucault (2007), um corpo só ganha significado no discurso do contexto das relações de poder. Para ele, a sexualidade é uma organização historicamente específica do poder, do discurso, dos corpos e da afetividade. Sáez (2008), a partir do pensamento foucaultiano acerca do poder, diz:

A mecânica do poder que persegue a toda essa disparidade não pretende suprimi-la, se não através de análise aparente: aonde, nos corpos, a forma de comportamento o converte em princípio de classificação e de inteligibilidade, e o constitui em razão de ser a ordem natural da desordem, (SÁEZ, p. 70).

Na relação de poder entre JCC com seu corpo duplo (*conjugado mais queerizado*) e a plateia, quem está no poder? Se for a plateia, acredita-se que ela não se disporia a rir, já que está numa situação privilegiada em relação ao ator. Plateia esta que, se estivesse em outras situações, provavelmente o trataria com indiferença e, porque não, com atos de exclusão. E se for o ator? Nesse caso, pode ser que ele, que se utiliza de seu corpo, em geral deformando-o, não teria como objetivo tornar-se um comico, unicamente. Portanto, é possível dizer que o corpo de JCC, quando na cena, transforma-se num corpo institucional e político, que propõe uma estética e estabelece uma função social na constituição das categorias e dos papéis sexuais. Os corpos criados por JCC quando em cena, por exemplo, são fundamentalmente figuras “públicas”, isto é, figuras que se apresentam e surgem como tal apenas no espaço público. Pois essas construções, em geral, acontecem

no interior de um camarim. A *queerização* desses corpos se dão a partir de uma minuciosa e longa tarefa de transformação do corpo - conjugado num corpo outro *queerizado*. Para tanto, supõe-se que JCC disponha de habilidades técnicas de maquiagem, figurinos e todas as outras que são necessárias para a *queerização* de um corpo. Na maioria das vezes, no caso desse ator, esse processo tem início, em geral, com uma cuidadosa depilação do corpo e a dissimulação do pênis (figura 13).



Figura 13. JCC, corpo em processo de *queerização*

Também são usadas vestimentas exuberantes, purpurinas, maquiagem pesada, base, muita base para esconder o negro da barba, cílios postiços e perucas. Só depois de tudo pronto é que chega a hora dele apresentar-se ao público. É neste momento que a *queerização* acontece, que um corpo outro se materializa e passa a existir como personagem. Porém, em JCC, esse novo corpo não pretende, sob hipótese alguma, fazer-se passar pelo corpo de uma mulher. Seu propósito é exagerar os traços convencionais do feminino, exorbitar e acentuar marcas corporais, comportamentos e atitudes, vestimentas que, apesar de excessivas, culturalmente são identificadas como sendo femininas. O que na verdade JCC faz é

uma paródia de gênero, ou ainda, uma metáfora da própria vida: ele imita e exagera, aproxima-se, legitima e, ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia.

Na atualidade, como ressalta Guattari (1981), a paródia se constitui não somente numa possibilidade estética recorrente, mas na forma mais efetiva de criticar, na medida em que implica, paradoxalmente, a identificação e o distanciamento em relação ao objeto ou ao sujeito parodiado.

Fernandes (2009), ao referir-se às modalidades contemporâneas da teatralidade, diz que encenações fragmentadas fazem com que lugares de “desvio”, irreconhecíveis em sua identidade original, possam converter-se numa forma inédita de reconhecimento. Assim, a questão da *queerização* do corpo de JCC não se constitui do desejo de representar um papel feminino contra um masculino, mas sim, do desejo de produção de um corpo outro, de um território outro. Do desejo por um corpo e um território que possam lhe fazer sentido, pois o que existe nele já não tem mais intensidade e já não o motiva a seguir adiante, em busca de novos afetos. O ator também está em busca de outro corpo que possibilite sua libertação, a partir de desvinculação de marcas atribuídas a sua condição de homossexual. Marcas estas, que lhe condenam e lhe causam constrangimentos.

Rolnik (2011), ao construir um pensamento sobre o desejo, utiliza-se da expressão “noivinhas”. As noivinhas de Rolnik são configurações ficcionais criadas para falar do “desejo – processo de produção”. Para a autora, ao entrar em contato com corpos que produzem afetos, os corpos vibráteis são tocados pelo invisível e se acionam num primeiro movimento do desejo. Assim, no encontro, os corpos, em seu poder de afetar e serem afetados atraem-se ou se repelem. Do movimento de atração e repulsa, os dois corpos são tomados por uma mistura de afetos. Estes afetos podem ser eróticos, sentimentais, estéticos, perceptivos, cognitivos... “E seu corpo vibrátil vai mais longe: tais intensidades, no próprio momento em que surgem, já traçam um segundo movimento do desejo, tão imperceptível quanto o primeiro” (ROLNIK, 2011, p. 31). Assim, os corpos vibráteis ficam ensaiando, mesmo que desajeitadamente, formas e trejeitos, gestos, expressões de rosto, palavras, como estratégias para que, no encontro, tudo dê certo. O corpo do ator (de sexualidade conjugada), diante do desejo de se transformar num corpo outro “*queerizado*”, pode produzir intensidade ao ponto de formar máscaras para se apresentar, “simular-se”, já que sua exteriorização depende desta máscara. Formar corpo, em matéria de expressão.

Guattari (1981) diz que há uma hibridação do corpo construído socialmente numa imigração para o corpo feminino. O que ele chama de "um devir mulher", uma etapa para tornar-se diferente daquilo que a sociedade repressiva o destinou autoritariamente.

O corpo sensível do ator JCC, diante da possibilidade e do desejo do vir a ser um corpo outro, torna-se mais sensível ainda aos efeitos do possível encontro entre os dois corpos (corpo conjugado e *queerizado*) e suas atrações, repulsas, afetos e simulação em matéria de expressão, pois "afetos só ganham espessura de real quando se efetuem", (ROLNIK, 2011, p. 31). De tudo isso, o espectador percebe apenas a máscara construída para representar o personagem *queerizado*, o que pode ser visto. Figura 14.



Figura 14 - JCC com seu corpo queerizado com elementos de outros corpos.

Vamos entender, agora, onde aparecem as noivinhas de Rolnik (2011). Elas surgem como aspirantes a algum modelo que vai depender de seu comportamento.

Descreverei aqui, apenas, um dos tipos: a aspirante-a-noivinha-que-vinga. Será usada a própria fala da autora na apresentação de sua noivinha:

Nossa personagem feminina desdobra-se em duas. Primeira figura: você vê uma cidade que tanto pode ser uma metrópole qualquer do mundo, antes dos anos 50, quanto uma cidadezinha do interior – de Minas, por exemplo – nos dias de hoje. Você percebe que nossa personagem, ao encontrar o tal homem que a atrai, sente “algo”. Algo que titubeia, mas logo encontra uma forma de se apresentar: surge diante de você uma “aspirante-a-noivinha”, com contornos bem definidos... O homem, por sua vez, responde com uma série de procedimentos reconhecíveis, extraído do mesmo repertório... Eles se entendem. Você tem a impressão de que, no invisível da atração, cada um acaricia a “alma” do outro e lhe diz: “Tua vida faz sentido, tem charme”. Eles vão se aproximando. Diante de você está uma “aspirante-a-noivinha-que-vinga” (ROLNIK, 2011, p.32).

A autora explica que, caso alguém estivesse assistindo a esta cena, o seu corpo vibrátil entenderia que o que permitiu a formação da cena foi o fato de que as intensidades experimentadas pelos dois, em seu encontro, compuseram um *plano de consistência*. Um plano em que seus afetos tomaram corpo, literalmente, delineando um *território* no qual, como você, o homem e a aspirante-a-noivinha puderam se situar. E, ela diz também, que de tudo isso você só enxerga uma composição de máscaras. Mas o seu outro olho, o que olha para o invisível, sabe que tal composição é efeito de uma série de imperceptíveis processos de simulação que se puseram a funcionar, ao mesmo tempo e sucessivamente.

Quando se reflete acerca dos corpos estéticos de JCC, percebe-se que, diante do desejo ou da aspiração de possuir um corpo outro diferente, o mesmo embarca num processo semelhante ao das noivinhas, já que se entende que a *queerização* do corpo abrange fenômenos semelhantes ao da composição de *plano de consistência*, que afeta o corpo vibrátil, tornando-se, assim, perceptível um território captável a olho nu que será habitado por um corpo outro. Isso é um corpo *queerizado* habitado pelo ator durante sua representação teatral.

Durante o encontro do corpo do ator com seu outro, o corpo *queerizado*, ocorre uma série de agenciamentos de material de expressão que forma uma espécie de cristalização existencial, um repertório de gestos, de procedimentos e de figuras. Quando o corpo *queerizado* definitivamente surge, percebe-se que ele conquistou um espaço para se exercer, uma direção para a sua manifestação e uma inteligibilidade. Diante disso, pensa-se que o corpo conjugado de JCC aproxima-se daquilo que, segundo Butler (2010a), é o resultado de uma relação de afetos a partir

de uma estrutura de poder, já que o mesmo é uma construção ocorrida na periferia de uma sociedade que está constantemente operando silenciosos movimentos de simulação em novas matérias de expressão. Figura 15.



Figura 15 - JCC com seu corpo queerizado (Lady Francisco).

Com isso, JCC deixa que, pouco a pouco, uma série de novos corpos possa ir se delineando em seu corpo de ator, de modo a compor um plano de consistência para seus afetos e seus meios comunicativos. Pois, seguindo o pensamento de Rolnik (2011), só assim será possível criar um território para outros encontros. E JCC parece saber disso, já que encontra através de seus corpos *queerizados* uma espécie de liberdade de expressão que não encontra em seu corpo conjugado. Portanto, é através desses corpos outros *queerizados* que ele consegue entrar em contato com outros afetos e outras intensidades e, assim, constrói outros territórios.

Segundo Rolnik (2011), intensidades em si mesmas não existem, elas estão sempre efetuadas em máscaras. Assim, pensa-se que as intensidades do corpo de JCC, em geral, conseguem ganhar sentido, para ele, quando em estado de *queerização* de seu corpo. Isto é, quando o corpo conjugado assume que está em

estado de arte e, portanto, seguro para suas divagações. Neste sentido, o corpo do ator está sempre em constante processo de desterritorialização e de territorialização. Quando o corpo dele se encontra em estado de *queerização* atua como condutor de afetos, não que o seu corpo conjugado também não funcione como condutor, mas este produz em intensidade diferente, talvez menor, já que é um corpo que, em geral, padece de boicotes por normas e regras, enquanto aquele ganha espessura de real é desejado e, por isso, mais vivo e mais presente e, portanto, mais significativo.

Na medida em que os afetos gerados no encontro entre o corpo do ator e seu corpo *queerizado* não conseguem mais fazer sentido, já que por trás do corpo *queerizado* não há rosto algum, um suposto rosto verdadeiro, autêntico, originário, um rosto real que estaria oculto pelos traumas sofridos, o corpo *queerizado* deixa de fazer sentido para ele. Então, JCC novamente dá a partida para um novo processo de movimento em busca de outros afetos que possibilitem o delineamento de novos territórios e de novas formas de *queerização* de seu corpo. Assim, pensa-se que a *queerização*, como artifício de construção do corpo, no caso específico de JCC, funciona como a realidade nela mesma. Para ele, não existe nada no processo de *queerização* de seu corpo que seja verdadeiro, no sentido de autêntico, originário. A procura por verdadeiro em seu corpo *queerizado* perde o sentido. A única coisa que importa é saber como os afetos estão passando por ele e se estão, efetivamente, passando. “[...] o processo de produção de desejo é o de uma *energética semiótica*. Os agenciamentos dos corpos, os movimento de criação de sentido para efetuar essa passagem, tudo isso acontecendo ao mesmo tempo.” (ROLNIK, 2011, p. 37).

Na atualidade, segundo Butler (2010a), é importante que atores que buscam fazer um teatro em diálogo com a teoria *queer* utilizem seus corpos para parodiar os gêneros binários, já que os mesmos constroem discursos que provocam outras construções acerca das relações de poder e da busca de uma possível liberdade sexual. No entanto, a autora destaca: “Esse tipo de paródia, não deve se tratar de uma imitação ridicularizadora, mas de uma repetição com distanciamento crítico que permita a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (BUTLER, 2010a, p.119). Ela diz ainda que, para exercer a paródia, é necessária certa afiliação ou intimidade com aquilo que se vai parodiar ou criticar. A paródia, para ela, supõe entrar ao mesmo tempo numa relação de desejo e de ambivalência, o que pode significar uma apropriação dos códigos ou das marcas daquele que é

parodiado, para, só então, ser capaz de expô-lo, de torná-lo mais evidente e, assim, subvertê-lo, criticá-lo e reconstruí-lo, se for o caso. Na figura 16



Figura 16 - JCC corpo queerizado com elementos grotescos.

Nessa construção corporal percebe-se que JCC, ao jogar e brincar com os códigos culturais que marcam o gênero feminino, ao exagerá-los e exaltá-los através de sua *queerização* se deixa perceber sua não naturalidade. Sua figura é estranha e insólita e, com isso, ajuda-nos a lembrar que as formas com as quais nos apresentamos como sujeitos de gênero e de sexualidade são, quase sempre, formas inventadas e sancionadas pelas circunstâncias culturais em que vivemos.

O inimaginável é uma das várias características de um corpo *queerizado*. Ele é sempre imprevisível. Em 2006, na ocasião de um vestibular, lembro que fui contratado para fazer uma intervenção artística onde interpretaria um personagem travestido. Era uma festa oferecida para um grupo de alunos. A festa seria oferecida por um curso pré-vestibular. Eu representaria um personagem cujo gênero era indefinido, porém carregado de traços femininos, que estaria se preparando para fazer o vestibular. No intuito de passar no vestibular sem precisar estudar, Joana

Colão (nome do personagem), fazia grandes colas com equívocos e erros gravíssimos gramaticais.

Durante todo o tempo da encenação, Joana foi tratada como alguém que estava ali para ser usufruída, principalmente pelos estudantes do sexo masculino heterossexuais. Quando entrei na festa, já estava com corpo travestido. O figurino, a maquilagem e os acessórios emitiam uma infinidade enorme de signos femininos. Ninguém desconfiava de quem poderia ser. Durante a festa, meu corpo *queerizado* recebeu inúmeros beijos, foi fotografado e, por que não dizer, disputada pelos rapazes presentes. Lembro que me senti como um ser estranho que havia caído ali para o deleite e a diversão, principalmente dos homens. No entanto, no final da festa, depois de desfazer-me dos figurinos, maquilagem e acessórios e retornar ao salão percebi, estampado nos rostos dos mesmos rapazes, a surpresa e o sentimento de espanto e uma espécie de cair em si. A “coisa estranha” havia acabado. O corpo antes feminilizado que tornara um ser estranho agora revelava signos de um homem que chocava aqueles que minutos antes o beijavam. Ao voltar para casa, pensando sobre o poder da transformação do corpo, eu estava perturbado pelo sentimento paradoxal provocado durante aquela experiência.

Assim, é possível pensar que na estética do corpo que nessa pesquisa é chamado de corpo *queerizado* há frequentemente algo de qualidade anárquica, não só no estilo do próprio trabalho, mas no seu discurso corporal. A *queerização* do corpo de um determinado ator pode constituir-se como uma ironia por parte de um indivíduo que necessita afirmar as diferenças. É uma arte que se propõe a ser séria, mas que não pode ser tomada completamente a sério porque é demasiada estranha. Por ser arte e portadora de subjetividade habitada em si, de alguma maneira nos toca e nos faz perceber-nos nela, porque ela consegue ser o que é e, presumivelmente, ser o cumprimento da intenção daquilo que está por trás dela. Uma sensibilidade fluida e incontrolável, talvez, seja o que melhor defina a criação de um corpo *queerizado*, já que esse, em geral, está zombando de alguma manipulação.

O corpo *queerizado* é um corpo em arte, mas uma arte que ao nascer já traz consigo uma possibilidade de subversão. Em alguns casos, a *queerização* de um corpo subverte, inclusive, os próprios estilos do fazer teatral, já que não se prendem a estilos e formas. Apesar de na maioria das vezes os corpos *queerizados* serem lidos pelo espectador como uma piada, eles são uma proposição séria, feita por

artistas que estão dispostos a fazer uma piada de seus próprios corpos, para, só assim, provarem uma existência e um lugar na sociedade.

Para que me facilite pensar sobre a criação de um corpo *queerizado* senti necessidade de refletir sobre o pensamento de Henrique Pichon Rivière, acerca do processo de criação (1999)¹⁷. Assim, ao falar sobre a arte, especificamente sobre o processo de criação, conceito que, por suas determinações mais profundas a sua inserção na dinâmica da comunicação, não escapa ao campo de análise da psicologia social, o autor diz que o artista é um ser em antecipação que se torna vítima de verdadeiras conspirações organizadas contra a mudança, contra o novo e contra o inédito. Ele diz também que o indivíduo é o resultado de uma relação dialética entre ele e os objetos externos e internos. Em suas reflexões, diz ainda, que aquilo que está morto pode ser recriado na obra artística, e toda a tarefa do criador consiste na recriação, através do movimento, do sentimento de morte consciente ou inconsciente com relação a determinados aspectos, pois, de alguma forma, isso também causa impacto no espectador que, identificando-se com o criador, participa dos mesmos mecanismos.

Para o espectador, assim como para o artista, esta experiência adquire caráter de vivência estética ou diversão, pelo fato de resolver ansiedades muito profundas ligadas à morte. Ele diz que a vivência de morte é fundamental na situação de criação. Acredita-se que no processo da criação de um corpo *queerizado* o ator está em constante desconstrução e negação de seu próprio corpo e no desequilíbrio entre sua existência e a negação de seu corpo surge o desejo de um corpo outro. Um corpo que lhe devolva o equilíbrio. A *queerização* de seu corpo pode se apresentar como solução, na vivência do estético, do maravilhoso com o sentimento subjacente de angústia, de temor ao sinistro e à morte. Como ressalta o autor:

[...] são objetos mortos que podem dar, em sua recriação, a vivência de vida e agem sobre os demais, tranquilizando uma ansiedade coletiva. E, com isso, vão acostumando com uma nova estrutura social que está emergindo gradativamente em função de uma determinada evolução [...] (RIVIÈRE, p. 11-12).

¹⁷ Henrique Pichon Rivière em 1940, juntamente com outros psicanalistas, fundou a Associação Psicanalítica Argentina (APA). Depois de abandonar a psicanálise ortodoxa passa a desenvolver uma pesquisa com um novo enfoque epistemológico que o levará à psicologia social.

A partir de Rivière (1999) é possível pensar que, quando JCC está *queerizando* seu corpo, ao mesmo tempo em que tenta torná-lo um corpo outro que é construído num não lugar, na fronteira entre o feminino e o masculino, está explorando novos espaços e, com isso, aproximando-se paulatinamente, por intermédio de seu personagem, das camadas mais profundas e regressivas de seu próprio inconsciente, sem sucumbir à pressão desse inconsciente, já que consegue exteriorizá-lo.

O corpo *queerizado* do ator emite, em geral, signos de duas identidades: a masculina e a feminina e, portanto, pode transitar tranquilamente por este não lugar sem ficar preso a nenhum dos dois. O corpo de JCC, quando *queerizado*, torna-se um corpo ambíguo, revela sempre dois aspectos dicotômicos: os traços do corpo masculino, como mãos, pés, pomo de adão em contraste com a maquilagem, vestimentas e acessórios femininos. A voz é outra extensão deste corpo que transita num não lugar, já que não é nem feminina e nem masculina, levando-se em conta os padrões da heteronormatividade, em que a voz masculina não pode ser afetada pela feminina e nem a feminina afetada pela masculina. Acredito que JCC procura encontrar, através de seus personagens “*queerizados*”, a síntese existente entre seus dois mundos: o mundo de sua construção homossexual e o mundo “superior” a este, onde habitam os paradigmas heteronormativos. Talvez JCC interponha entre eles o anteparo ficcional, para se proteger de uma revelação de si mesmo. Assim, seus corpos *queerizados* seriam criados para lhe servir de arma e de escudo ao mesmo tempo, pois é com eles que o ator investe contra os padrões heteronormativos e, ao mesmo tempo, também é com eles que se defende dos ataques da heteronormatividade. Dessa forma, seus personagens nascem e ocupam espaços flutuantes e fugidios. Assim, eles flutuam como a capa de um toureiro, que ao menor movimento desperta a ira do touro e o riso do espectador, pois basta observar-lhes para perceber a forma como eles se lançam na direção do olhar do público e, ao mesmo tempo, contra esse mesmo olhar. São corpos, que como já citado, encantam e chocam tudo ao mesmo tempo. A evolução desses corpos, quando estão em cena, vai revelando, de forma progressiva, conteúdos inconscientes cada vez mais profundos e primários, que vão sendo exteriorizados paulatinamente contaminando... Ou, para usar Guattari: “[...] afetando os corpos presentes”. (GUATTARI, 1981, p. 34).

3.5 A transitoriedade dos corpos de JCC

JCC nunca dá por completo o fechamento ou resolução dos corpos criados para seus personagens. Mas, em vez disso, o ator os caracteriza como uma abertura e uma irresolução que contem mais abertura de possibilidades de arranjos corpóreos que uma teleologia acerca de paradigmas corporais. Um exemplo disso são as formulações onde ele faz das identidades sexuais um processo sem fim e um devir sempre diferente. Foucault (2010), em a *história da sexualidade*, argumenta que não existe um “sexo” em si que não seja produzido por interações complexas de discurso de poder, que mais parece haver uma “multiplicidade de prazeres” em si que não é efeito de qualquer interação específica de discurso de poder. (BUTLER, 2010b).

Ao observar a

, por exemplo, percebe-se um corpo *queerizado*, onde o ator reforça essa característica. JCC nunca fixa uma identidade determinada nos corpos de seus personagens, ao contrário, as deixa sempre em estado de processo. Na mesma figura 17, por exemplo, percebe-se a construção de uma máscara feita através de maquilagem sobre o rosto do ator. Essa máscara se caracteriza a partir de traços feminilizados, no entanto, esses traços não são femininos, mas um comentário exagerado sobre o que poderia ser um rosto feminino. O rosto feminino, nesse caso, não é concluído porque o ator não pretende construí-lo assim. Assim, o que tem-se é uma construção que é revelada a partir de uma maquilagem iniciada com o embranquecimento da pele e posteriormente com a ampliação e o reforço dos contrastes da sobrancelha, pálpebras, maçãs do rosto, boca, nariz e os olhos. Com isso, o ator cria uma espécie de caricatura¹⁸ de um rosto feminilizado. Os traços em preto atribuem à máscara uma expressão enigmática e dramática. Tem-se a impressão de que o ator vai representar um personagem que possui uma estética feminina. Porém, ao observar com mais atenção, percebe-se traços e detalhes do resto do corpo do ator que não estão de acordo com a mesma proposta feminina. Elementos masculinos como os joelhos, o pomo de Adão estão, permanentemente

¹⁸ JCC se auto-denimina “caricata”, que re-constrói outros corpos a partir de caricaturas. Traços hiperbólicos.

denunciando seu corpo conjugado. Para ser mais específico, apenas o rosto do ator apresenta elementos do gênero feminino, já que o restante do corpo constitui-se dos mesmos elementos que caracterizam o corpo das *drag queens*. Com isso, é um corpo que se caracteriza como inacabado e, portanto, um corpo cuja sexualidade está permanente em movimento. Figura 17.



Figura 17 - JCC no corpo queerizado hiperbólico

De forma em geral, os corpos *queerizados* de JCC nascem para serem transformados. Constituem-se temporariamente pela ausência de uma identidade fixa. Portanto, poderíamos pensar que todos os corpos das figuras selecionadas para essa investigação habitam lugares de passagem e duram somente o tempo suficiente para fazer a passagem para um devir outro corpo/tempo, nada mais que isso. E constituem-se da hibridação ou conjugação dos gêneros. Assim, eles nunca estão “entre”, eles trazem consigo elementos dos dois pólos, masculino/feminino. Assim, seus corpos são sempre a conjugações dos dois gêneros. Portanto, não é

possível dizer que seus corpos ocupam um entre-lugar, mas que carregam em si os dois “outros” lugares. Figura 18.



Figura 18 - JCC, corpo queerizado.

Nesta figura tem-se, a construção de um corpo onde elementos do corpo feminino e elementos do corpo masculino ajudam na sua construção. O ator construiu um corpo carregado de detalhes que definem a estética feminina, porém, acrescentou um bigode e um detalhe de barba abaixo do lábio inferior que são tipicamente oriundos da estética masculina. Portanto, resultou um rosto que não é nem feminino e nem masculino, mas, como na imagem anterior, um rosto de um terceiro gênero, ou simplesmente um rosto diferente, e conseqüentemente, um novo corpo e uma identidade sexual e de gênero outra. Os acessórios e o figurino usados pelo ator são todos, genericamente falando, do universo estético feminino, no entanto, o ator deixa o pomo de adão exposto e dispensa o uso de brincos. A máscara do rosto é interrompida sem que tenha um acabamento, um disfarce ocultando o término dessa e a continuação do corpo do ator, um lenço ou uma gola alta, por exemplo. Portanto, no encontro entre o fim da máscara construída e o corpo

predomina elementos do gênero feminino e o pescoço masculino do ator revela uma fissura, uma interrupção e, ao mesmo tempo, um recomeço. Um corpo que se revela em fragmentos transgenerizados. Nesse caso, um pedaço de um corpo masculino que tem início no pescoço a que se amplia através da fenda do figurino, já que através dessa é revelado o peito do ator bem como parte da ambigüidade do corpo construído. Esses detalhes fazem com que o ator apresente, mais uma vez, um corpo flutuante, um corpo que coloca o espectador em contato com elementos que aparentemente estariam deslocados. Um corpo que falta ou que sobra. Se o espectador se detiver nos elementos masculinos não tardará a perceber que faltam pedaços desse corpo masculino. Da mesma forma, se o espectador procurar por um corpo feminino perceberá que sobram detalhes masculinos ou então que faltam detalhes femininos.

Diante dessas constatações, talvez, até pudéssemos pensar que as construções desses corpos inacabados fazem parte do próprio processo de concepção do teatro de JCC. Portanto, a ideia de processo ou de devir é fundamental para compreender as construções dos corpos personificados pelo ator. Poder-se-ia arriscar dizer que o trabalho dele tem uma base na noção da dialética hegeliana, que também serve de base para as definições de Butler na relação com o seu conceito de performatividade, já que esse método dialético de investigação filosófico geralmente associado a Hegel¹⁹, constitui-se do movimento infinito que pode ser descrito a partir de uma tese que é depois negada por uma antítese e resolvida numa síntese. Mas que, no entanto, essa síntese ou resolução não significa um final, já que a mesma se constitui unicamente como base para a próxima tese, a qual mais uma vez leva à antítese e à síntese, até que todo o processo se inicie novamente, (SALIH, 2012).

No caso dos corpos criados por JCC, as construções desenvolvem-se através da oposição e da negação, nunca alcançando uma certeza ou um final, mas simplesmente sugerindo idéias que não têm nenhum compromisso com “verdades”. Os corpos transitórios desse processo resultam sempre num movimento de experimentação, refutação e revisão. Sendo assim, seus personagens não têm pretensão de fixarem-se como sujeito, mas sim de fazer parte do processo de um devir sempre. Poderíamos pensar que eles são concebidos, como será discutido

¹⁹Embora, segundo Salih, essa noção de dialética não tenha sido formulada por Hegel.

mais adiante, a partir do arsenal construído socialmente e armazenado pelo próprio ator. Contudo, estaríamos nos referindo a algo que também é flutuante, que também não está fechado, pois como afirma Butler (2010), todas as construções estão sempre em movimento, o que significa que esse arsenal não está fixo e, por isso, as construções que possuem origem nele conceberão um corpo que também será inconstante e em contínuo estado de mutação. Assim, tanto a origem de onde JCC constrói os corpos de seus personagens, bem como o processo através do qual esses corpos são vistos pelo público, não estão se movendo na direção de um fim específico, mas de uma síntese, talvez que servirá de antítese para uma nova tese corporal e assim sucessivamente. Esses corpos, objetos percebidos, assumem o significado de uma estética hiperbólica, isso é: corpos cujos elementos que os compõem como maquilagem, acessórios e figurinos os tornam exagerados integrando uma concepção flutuante que faz parte de um movimento incessante.

Os corpos de JCC, no que se refere às definições de gênero e sexualidade, também não querem reforçar nenhum modelo estático. Pelo contrário, é principalmente nesse aspecto que eles transitam livremente por concepções que vão muito além daquelas que definem o ele ou o ela. Ao observar um corpo construído por JCC somos perturbados de tal forma que não conseguimos interpelá-lo, no sentido butleriano, por um ele ou um ela, pois os mesmos são percebidos como outra “coisa”, algo que não se enquadra a nenhum dos dois modelos de gênero construídos para identificar os corpos. É impossível definir a que tipo de gênero os corpos das duas imagens acima pertencem. Contudo, os corpos de JCC podem ser interpelados e constituídos enquanto sujeito. No momento em que um deles surge no palco e o público o percebe como um sujeito que provoca o riso, e o ator assim se reconhece nesse sujeito engraçado, ocorre um momento de interpelação por parte do ator que se reconhece como possuidor de um corpo cômico e, portanto, como sujeito interpelado. Salih (2012) chama a atenção para a concepção da interpelação: “É importante dizer, entretanto, que a interpelação não pode ser unilateral; para que ela se efetive, antes, é preciso se reconhecer como sujeito interpelado...” (SALIH, p. 97). O que significa que para que ocorra a interpelação o sujeito precisa se reconhecer naquilo que lhe é atribuído. Diante dessa citação e da observação feita acerca dos corpos analisados anteriormente, percebi que poderia

ser interessante refletir um pouco acerca das construções corporais a partir do olhar de outros movimentos intelectuais como o da teoria estruturalista²⁰. Assim, escolhi Schilder (1886 - 1940). Dessa forma, acredito ser possível contrapor o pensamento desse com a teoria *queer* de Butler.

Schilder (1999), por exemplo, ao tentar definir o desenvolvimento da imagem do corpo, diz que o “eu” corporal se estrutura segundo as necessidades da personalidade de cada indivíduo, que as sensações ajudam a decidir o que alguém poderia desejar ter mais perto de sua personalidade e que uma atividade contínua está na base da construção desse eu corporificado: “Escolhemos e rejeitamos através da ação” (p.116). Portanto, esse autor, ao contrário de Butler, parte do princípio de que toda a construção corporal tem por trás uma persona, isso é, um “eu” construído e, segundo ele, é esse “eu” o responsável pela construção do “eu” corporal. Dessa forma, ele trabalha com a ideia essencialista da existência de um “eu”, uma personalidade anterior ao corpo que será responsável pela construção da corporeidade. Ele diz, ainda, que as sensações de determinada atividade contínua sentidas por essa personalidade contribuem para a construção do “eu” corporal.

Nietzsche chama o corpo de *Herrschaftsgebilde* (criação do desejo dominante). Podemos dizer o mesmo a respeito da imagem corporal. Como experiência visual tem imensa participação em nossa relação com o mundo, também possui papel preponderante na formação da imagem corporal. Mas a experiência visual também é vivenciada através da ação. Através de ações e determinações, damos uma forma final ao nosso eu corporal. Este é um processo contínuo e ativo de desenvolvimento (SCHILDER, 1999, p. 116).

Dessa forma, o autor conduz o leitor a um pensamento conclusivo acerca das construções do “eu” corporal, ou do “eu” como alguém corporificado, já que essa construção se dá, segundo ele, a partir daquilo que é permitido aproximar-se de nossa personalidade, o “eu” anterior ao corpo. Portanto, o externo que se aproxima de nosso “eu” anterior acaba exercendo uma forma de ação que atua arbitrariamente sobre esse provocando transformações e o devir sempre corpo outro na relação com o “eu” primeiro. No que se refere à construção corporal, o autor se aproxima do pensamento de Butler (2010a), pois ambos dizem que a construção dos corpos ocorre através dos meios socioculturais, porém, diferem quando Schilder

²⁰ Teoria estruturalista: Surgiu por volta da década de 50, como um desdobramento dos autores voltados para a Teoria da Burocracia que tentaram conciliar as teses propostas pela Teoria Clássica e pela Teoria das Relações Humanas. Baseia-se no conceito de estrutura, que é um todo composto por partes que se interrelacionam.

refere-se à existência de um “eu” anterior ao corpo, uma personalidade que pré-existe ao corpo, já que, para Butler, esse “eu” anterior não existe e as construções dos corpos se dão de forma arbitrária, discursiva e interpelativa, não na relação com uma personalidade anterior. Quanto aos mecanismos corporais e suas construções, Butler diz:

[...] o efeito de um espaço interno estruturante é produzido por via de significação do corpo como recinto vital e sagrado. A alma é precisamente o que falta ao corpo; conseqüentemente, o corpo se apresenta como uma falta significativa. Essa falta, que o corpo é, significa a alma como o que pode ser mostrado. Nesse sentido, o corpo é uma significação de superfície que contesta e desloca a própria distinção interno/externo, a imagem de um espaço psíquico interno inscrito *sobre* o corpo como significação social que renuncia perpetuamente a si mesmo como tal (BUTLER, 2010a, p. 193).

Assim, diante do pensamento de Schilder, surgem algumas questões como: Quais seriam as necessidades da personalidade primeira de JCC diante da eminência da construção de um corpo transgenerizado? Que sensações ajudam-no a decidir aquilo que ele deseja ter mais perto para as construções corporais dos personagens por ele concebidos? Pelo quê ele se permite ser atingido? Será que ele tem realmente essa escolha, ou como Butler diz, é ele o resultado de uma força heteronormativa que, arbitrária e discursivamente, o constitui? Ao adotar alguns conceitos de Foucault acerca do poder, Butler refere-se a este como algo indeterminado, múltiplo e disperso. Ela reforça a interpretação foucaultiana acerca do poder afirmando que não existe nenhum poder que age, mas apenas um agir reiterado, que é o poder em sua persistência e instabilidade, Salih (2012).

Portanto, diante do pensamento de Schilder (2009), percebem-se diversas formas de entender e refletir acerca do corpo e suas construções. Schilder, através do conceito de personalidade anterior, faz surgirem questões que podem ser muito pertinentes. Principalmente se essa pesquisa tivesse como foco principal o estudo do corpo conjugado de JCC. No entanto, o seu conceito de personalidade anterior ao corpo construído, no contexto dessa investigação que busca refletir acerca dos corpos construídos por JCC dentro de uma proposta de um devir artístico, adquire importância de fronteira dos questionamentos da teoria *queer*. Assim, Schilder (2009), através de um conceito moderno e estruturalista, no que se refere à personalidade anterior a construção do corpo, ajuda a contextualizar novos pensamentos que os sucederam. Pensamentos esses que são desestruturantes e que fizeram surgir novas teorias como a teoria *queer*.

Sendo assim, o que será desenvolvido é a transcrição de impressões acerca de linhas e acordos efetuados entre JCC, os corpos construídos por ele e seu público. Para tanto, será feita uma análise de algumas imagens corporais do ator a partir do conceito de grotesco. A escolha das imagens não foi feita ao acaso, mas porque elas conduzem qualquer olhar mais atento a esse princípio. Portanto, o texto a seguir apresentará uma livre interpretação acerca do trabalho de JCC e sua utilização de elementos grotescos nas construções de alguns dos corpos que compõem a galeria dos personagens investigados nessa pesquisa.

3.6 O grotesco nos corpos de JCC

Segundo o verbete do Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, a palavra “grotesco” é definida como sendo aquele que suscita riso ou escárnio, ridículo: qualidade ou caráter daquilo que é ridículo. No entanto, o grotesco se manteve durante muito tempo como uma subclasse do cômico, do cru, do baixo e mesmo do mau gosto. Ou, ainda, numa denominação um tanto genérica para o que se entende comumente por aberrante, fantasioso, exagerado, caricatural. Foram diversos os sentidos e as múltiplas referências desenvolvidas acerca desse termo desde o seu surgimento.

Em *O Grotesco*, Kayser (2009), constrói um panorama histórico acerca do termo e de suas incorporações de linguagem. O autor também faz uma análise de algumas obras, principalmente sobre as primeiras que foram identificadas nesse processo estético. Ele analisa a ampliação semântica e estética, que abrange um conjunto cada vez maior de elementos relacionados ao “estilo”. Traça um panorama da significação do grotesco que abrange principalmente três grandes épocas: o Romantismo, o século XIX e o Modernismo, e analisa a produção do surrealismo e seu *pathos* altamente sintonizado com o grotesco. Para o autor o grotesco só é experimentado na recepção, ainda que as formas que organizam a obra não sejam reconhecidas como tal. Ele diz que, no conjunto do tipicamente grotesco, fica arrolado tudo que é da ordem da *monstruosidade*, da *estranheza*, do *sinistro*, sejam de origem animal, vegetal ou objetos, como elementos mecânicos quando tornados vivos ou animal quando sem vida. Por isso, o autor afirma que é particularmente

grotesca a loucura, entendida a partir da seguinte maneira: “como se um id, um espírito estranho, inumano, se houvesse introduzido na alma” (p.57). São também componentes essenciais do grotesco o *repentino*, a *surpresa*, a *perda de identidade*, as *distorções da realidade*, a *suspensão da categoria de coisa*, o *aniquilamento da ordem histórica*, tudo aquilo que de alguma forma produz uma desorientação.

Segundo Bakhtin (1894 -1975), a originalidade da cultura cômica popular não foi ainda inteiramente revelada. Porém, a importância e a cultura desse gênero durante a Idade Média e o Renascimento foram de extrema importância para o seu contexto atual. O mundo de possibilidades das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. As múltiplas manifestações dessa cultura carnavalesca podem subdividir-se em três grandes categorias: 1) as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.); 2) obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza – orais e escritas, em latim ou em língua vulgar; 3) as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasonarias populares, etc.). Essas três categorias estão estreitamente inter-relacionadas e se combinam de diferentes formas.

Por sua vez, Bakhtin (2010) faz diversas críticas às teses de Kayser destacando que esse, ao escrever uma teoria geral do grotesco, não leva em consideração um dos aspectos mais importantes desse espírito: sua dimensão “carnavalesca do mundo”, que libera tudo que há de “terrível” ou “espantoso” para tornar-se “alegre”, “luminoso” e “inofensivo”. Para Bakhtin (op. cit.), as imagens grotescas não são para assustar, mas para excluir o medo e o terror e dar vazão à alegria. No entanto, o autor concorda com Kayser no que se refere a sua caracterização como algo fenomenal em estado de transformação. Para Bakhtin (op. cit.), o grotesco é algo em processo constante que não pode e não deve ser considerado como forma ou estado definitivo, mas tão somente flagrante de um momento de metamorfose pela qual passa um dado corpo. O autor diz que a aparência de ambivalência e contradição resulta, em última análise, da justaposição ou sobreposição de sequências temporais, gerando imagens que parecem disformes, monstruosas ou mesmo horrendas se vistas a partir da estética clássica que as considera como já estabelecidas e completas, já que são imagens ou formas que se opõem às formas acabadas e completas dessa tradição. Alonso (2002) transcreve algumas definições de Bakhtin:

Em geral, podem-se distinguir duas linhas principais acerca do grotesco: a primeira é o grotesco modernista, que retoma tradição do grotesco romântico e se desenvolveu sob influência de correntes existencialistas. A segunda linha é o grotesco realista que retoma as tradições do realismo grotesco e da cultura popular, e reflete influência direta das formas carnavalescas. (p. 5)

A partir dos estudos de Bakhtin acerca do *realismo grotesco*, Alonso diz que o princípio material e corporal do realismo grotesco aparece sob forma universal, festiva e utópica e que o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade indivisível, sendo, portanto, o elemento material e corporal um princípio positivo. Dessa forma, os traços do grotesco são marcados pelo rebaixamento de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua unidade. Assim, o riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco foi sempre ligado a esse “baixo material e corporal”. O riso como modo de degradação. No realismo grotesco, para Bakhtin, a degradação do sublime não tem caráter formal ou relativo. “Alto” e “baixo” possuem um sentido topográfico. “Alto” é o céu, “baixo” é a terra que dá vida, o seio corporal, não se conhecendo outra forma de baixo além destas.

Dessa forma, pode-se pensar que os corpos criados por JCC apresentam elementos facilmente observáveis que fazem parte desse universo de degradação do sublime que dá vida a seus corpos exagerados e hiperbólicos.

É, portanto, acerca desses conceitos que, a partir de agora, serão analisados alguns corpos criados por JCC. Onde será que esse ator busca inspiração para a construção de toda a profusão e superabundância nas construções dos corpos transgenerizados de seus personagens?

Bakhtin, de forma bastante precisa, relata alguns dos principais traços que são característicos num corpo grotesco. Ele diz que um nariz grande, por exemplo, é uma das partes do corpo grotesco mais difundidas na história da literatura mundial. Cita também que os narizes são sempre substitutos do falo e que suas formas e tamanhos estão diretamente associados ao tamanho e à forma desses ou da ênfase satírica que o artista está propondo. Isto é, pode-se imaginar o formato de um falo a partir do formato do nariz, nunca no sentido real e sim satírico.

A razão pela qual o falo tem tamanha importância no corpo grotesco merece uma breve reflexão. Segundo Deleuze (2007), as zonas erógenas são recortadas na superfície do corpo, em torno de orifícios marcados por mucosas. Cada zona é a

formação dinâmica de um espaço de superfície do corpo em torno de uma singularidade constituída pelo orifício e prolongável em todas as direções, até os limites de outras zonas dependentes de outras singularidades. Cada zona erógena é inseparável de um ou vários pontos singulares de nosso corpo. “Nosso corpo sexuado é primeiro um traje de Arlequim” (DELEUZE, 2007, p. 202). No entanto, segundo este, como o conjunto de superfície não preexiste à sexualidade, deve ser definido como uma verdadeira produção das superfícies parciais, e o auto-erotismo que lhe corresponde deve ser caracterizado pelo objeto de satisfação projetado sobre a superfície e pelo pequeno *eu* narcísico que o contempla e com ele se satisfaz. Por isso, segundo o autor, o falo como imagem projetada sobre a zona genital do corpo não é, de forma nenhuma, um instrumento agressivo de penetração e de dilaceramento. Ele diz, ainda, que o falo não desempenha o papel de um órgão, mas o de imagem projetada sobre a zona erógena tanto do menino quanto da menina:

Como todo o órgão, o pênis conhece a aventura das profundidades em que é feito em pedaços, posto no corpo da mãe e no corpo da criança, agredido e agressor, assimilado a um pedaço de alimento venenoso, a excremento explosivo [...] (DELEUZE, 2007, p. 205)

Bakhtin (2010, p. 276), entretanto, diz que todos os excrementos são bem-vindos ao universo grotesco. Ele destaca também que, dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. Acrescenta, ainda: “as formas da cabeça, das orelhas e também do nariz só tomam caráter grotesco quando se transformam em figuras de animais ou de coisas”. O autor chama a atenção, também, para a importância dos olhos no rosto grotesco. Ele diz que os olhos só interessam ao grotesco quando estão arregalados, pois o grotesco se interessa por tudo que sai, por tudo que ultrapassa o corpo, tudo o que procura escapar do corpo, que prolonga o corpo ou que reúne o mesmo a outros corpos ou ao mundo não corporal. Diz, ainda, que todas as excrescências e ramificações têm no grotesco um valor especial. No entanto, segundo o autor, para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. Ele diz que a boca domina o rosto grotesco, que esse se resume em uma boca escancarada e que todo o resto só serve para emoldurar essa boca: “[...] esse abismo devorador” (BAKHTIN, 2010). Diante de tais constatações sobre a importância da boca no rosto grotesco, a partir de agora, serão

feitas observações acerca de algumas imagens reproduzidas a partir dos corpos dos personagens criados e interpretados por JCC e dos traços grotescos perceptíveis neles. Em primeiro lugar, o conjunto em que os corpos dos personagens representados por JCC estão inseridos é visivelmente uma sátira a um conjunto de regras socioculturais que ditam o que é e o que não é normal nas construções sexuais e de gênero. No entanto, esse fim satírico abordado pelo ator está longe de dar todo o sentido ao conjunto global das imagens, bem como de seu teatro. Contudo, determina outros elementos que são percebíveis facilmente, por exemplo, os tamanhos, formatos e expressões das bocas da maioria das 69 imagens selecionadas, que compõem a galeria dos personagens criados e interpretados por JCC. Na figura 19 JCC concebe uma boca cujos traços demonstram o seu gosto pelo exagero e pela própria estética grotesca.



Figura 19 - JCC, corpo queerizado (Heleninha)

O conjunto de elementos observáveis nessa imagem destrona e renova grande parte das concepções e da estrutura normativa da sexualidade e do gênero. Percebe-se uma boca aumentada por um batom escuro, criando um contorno que ajuda a ampliar o espaço interno. Com isso, tem-se a impressão de que ela foi propositadamente transformada num buraco sem fundo capaz de devorar, engolir e regurgitar ao mesmo tempo em que expressa a dor e a dramaticidade do

personagem. Dessa forma, JCC distorce sua própria boca, transformando-a e atribuindo-lhe novos significados. Com isso, ele a expõe como um espelho onde o espectador pode se ver e, se vendo, pode perceber seus valores estéticos, seu ser escatológico, etc. Assim, torna-se uma representação que afronta e satiriza os corpos heteronormativos. Ela se torna provocante ao manifestar-se como a representação sarcástica de um objeto devorador.

Ao mesmo tempo, ao se olhar a figura 20 onde é revelado todo o corpo do personagem em ação, percebe-se que o corpo já devorou parte do líquido de uma garrafa que está apoiada no chão.



Figura 20 - JCC representando Heleninha embriagada.

Pelo desequilíbrio do corpo, conclui-se que esse líquido contenha álcool e, com isso, torna a boca um local de entrada e saída de bebidas alcoólicas, bem como do gargalo da garrafa. Embriagado, o corpo está fora de controle. A cavidade da boca pode ser associada ao desejo e à fantasia do corpo. A garrafa, ao ser levada em direção à boca, pode ser interpretada como aquele que porta o líquido e que o despeja para dentro do corpo do personagem.

A embriaguez percebida no corpo e o movimento da garrafa, ao entrar e sair da boca pode, entre outras coisas, ser interpretado como o que sai e o que ultrapassa o corpo, o que procura escapar do mesmo e o que o prolongam ou ainda

o que se reúne a ele. Nessa imagem, tem-se o exemplo de uma boca escancarada que domina o rosto. Percebe-se, para usar uma expressão bakhtiniana, “um abismo devorador” (BAKHTIN, 2010, p. 277).

Na figura 21 percebe-se uma boca que também domina o rosto, que também é aumentada, mas que, no entanto, está semi-aberta, segurando as contas de um colar.



Figura 21 - JCC e sua boca grotesca, (mamãe Noel)

A boca da figura 21 remete a um universo de sensualidade num contexto de apelo erótico e sexual. É um corpo que provoca e busca ser provocado. O colar entre os lábios ampliados, por exemplo, cria uma atmosfera de sensualidade e erotismo. O mesmo colar que está entre os lábios, se olhado na figura 22, se estende até o pescoço, ao peito e aos seios. Com isso, converte-se num segundo corpo que ajuda a estender o primeiro e, o que é mais interessante, é uma extensão que passa pela boca, desliza sobre os seios e repousa no sofá. O próprio sofá passa a fazer parte desse corpo erótico. Portanto, percebe-se um corpo que transforma o outro sobre dois aspectos. Primeiro, porque o torna maior e hiperbolicamente mais

vistoso e, segundo, porque coloca o primeiro num estado de sensualidade que modifica a atmosfera da imagem. Apesar de toda a insinuação desse corpo, a ação está centralizada na boca e na sua relação com o colar.



Figura 22 - JCC, corpo queerizado (mamãe Noel).

Este, ao relacionar-se com a boca num contexto erótico e hiperbólico, emite significados que ajudam a ampliar a atmosfera da sátira que permeia a imagem, pois o restante do corpo do ator apresenta elementos que remetem a uma figura que está ligada diretamente a um evento tipicamente cultural e religioso. O nome desse esquete é: *Não é Natal, mas venha Comer Castanha*, o que já diz muito sobre o que o espectador vai ver. Nessa imagem percebe-se o objeto do desejo representado pelo colar, onde se concentra a ação saboreada do ator num ritual ironizado que transforma sua boca numa figura semelhante a uma zona erógena que relacionada com o restante do corpo conjuga-se numa figura grotesca e exagerada. Percebe-se que o colar adquire uma função simbólica que assume o lugar dos desejos sublimados do personagem, o que lhe atribui aspectos imaginativos fazendo com que ocorra um deslocamento das zonas erógenas recuperando a sexualidade de seu corpo e trazendo-o para a superfície e para a ação desenvolvida. É uma imagem grotesca que debocha: O ator apresenta um corpo que também coloca o

espectador diante de um paradoxo que é peculiar ao grotesco. O figurino utilizado remete à figura do Papai Noel; no entanto, não é um corpo masculino e tampouco o é feminino. Por outro lado, remete a figura do Papai Noel que está associada uma data comemorativa para os cristãos (nascimento de Jesus). Mas, esse mesmo figurino também pode ser visto como um símbolo de consumismo, como já dito, e esse consumismo, na estética grotesca podem ser interpretados, segundo BAKHTIN (2010) como a vontade de devorar, de possuir e de alimentar seus próprios desejos. Por outro lado, é a imagem de um corpo transformado, de um corpo masculino travestido em feminino que se entrega ao prazer da carne, ao pecado, à morte. Assim, o ator constrói um corpo grotesco e paradoxal que, ao mesmo tempo em que traz consigo a vida, traz também a morte. Além disso, como é característico nos corpos construídos por JCC, aporta uma sátira a todos esses valores morais, bem como aos hábitos e costumes socioculturais da sociedade cristã. Assim, ao construir esse corpo queerizado que emite esses signos de imagens relacionadas ao Natal, o ator está construindo uma sátira ao consumismo e todos os hábitos pragmáticos que cercam e alimentam as crenças no entorno da figura do papai Noel. Ao construir corpos como esse JCC está chamando a atenção e, ao mesmo tempo, satirizando as construções normativas capazes de representar as multiplicidades dos conceitos arbitrários que ditam regras de comportamentos socioculturais. Figura 23.



Figura 23 - JCC, corpo queer (boca grotesca)

Para tanto, o ator utiliza-se de seu próprio corpo evocando temas como o gozo e a obsessão do indivíduo por fazer parte das representações sociais. Na figura 23, por exemplo, observa-se que o ator constrói uma boca com grandes lábios fortemente desenhados num tom de preto, por onde escorre um líquido vermelho. Ela lembra, por sua ampliação e desenho, assim como pelo líquido vermelho, um órgão genital feminino com uma cavidade desconstruída. Também lembra a boca de um animal selvagem que acaba de devorar uma presa, o que a torna igualmente ameaçadora. Essa boca não possui ligação direta com nenhum objeto. No entanto, constitui-se num segundo corpo, um corpo grotesco que tem seu foco em seu tamanho, formato e cor. No desenho que contorna a mesma, bem como no contraste dela em relação ao restante do rosto, percebem-se traços exagerados que contribuem para a concepção de uma figura grotesca. Os cantos caídos, o centro dos lábios formando um desenho que lembra asas de morcego e o tom preto atribui-lhe uma atmosfera dramática e ao mesmo tempo fantasmagórica. É uma boca que cria a expectativa de um devir qualquer, de um movimento, de algo que pode sair dela como um vômito de sangue. Como um ruído de puro sarcasmo e agressão, ela se torna um corpo desorganizado, principalmente no que se refere a sua forma anatômica e a sua capacidade de calar-se para, na sequência, poder surpreender.

Na figura 24, observam-se algumas características diferentes das já citadas. No entanto, ela possui linhas e traços que se assemelham a outras onde o ator cobre sua pele com uma máscara branca que borra por completo os traços da pele de seu rosto e aumenta a boca num tom de preto. Ao criar essa máscara branca o ator está em busca de uma possível neutralização de sua expressividade para construir um rosto diferente que dê conta do universo estético e expressivo do personagem a ser interpretado. Como ele próprio diz:

Eu não tenho nenhuma vergonha de mostrar quem sou eu, mas eu acho interessante isso de meus personagens não serem eu... Eu procuro sempre separar a minha pessoa do personagem que eu faço. Eu trabalho há anos no teatro, e a quase trinta anos em show em casas noturnas. Em muitos lugares as pessoas não sabem que sou eu, João Carlos Castanho, que faço os personagens que eles veem no palco. É o meu trabalho... O público não associa uma pessoa à outra.

(CASTANHA, em entrevista concebida para a pesquisa em dezembro de 2012)



Figura 24 - JCC, Corpo queerizado (Fantasma da Ópera)

Portanto, nesse caso, JCC recria um novo corpo que é constituído a partir da máscara branca aplicada sobre a pele de seu rosto. O personagem se caracteriza por um rosto branco que ajuda a destacar os olhos contornados exageradamente por uma maquiagem preta, o que parece aumentar os mesmos e lhes conceber uma expressão forte, marcante e dramática. A boca, com uma abertura por onde escorre um líquido vermelho, ganha uma caracterização hiperbólica semelhante à dos olhos. Os lábios são ampliados e o preto da maquiagem ajuda a criar uma atmosfera ambígua que tanto leva a desenvolver percepções e imagens relacionadas com práticas selvagens de animais predadores como também remete a outras imagens simbólicas, como o antropofagismo, a menstruação ou a prática de vampirismo (lembrando a boca de vampiros das ficções cinematográficas).

O vermelho, causado pelo líquido que escorre da boca, ajuda na criação de outros símbolos relacionados à morte, corpos acidentados, etc.

Contudo, a imagem apresenta traços daquilo que Bakhtin considera ser primordial na construção do grotesco: o líquido que sai da boca, a vida que nasce e que também se esvai nessa representação, a morte de quem tem seu sangue sugado, a vida de quem se alimenta do mesmo, já que esse mesmo líquido expelido pela boca também pode ser sagrado. Toda essa profusão de significados que é

emitida através do sangue pode suscitar no espectador sentimentos diversos que afloram a partir da subjetividade e da cultura de cada pessoa ali presente.

Segundo JCC, o líquido vermelho, nesse caso, tem um significado proposital que está relacionado ao sangue. Esse mesmo sangue, para o ator, tem uma relação direta com elementos e princípios religiões ocidentais: judaico-cristãs, africanas, etc. Trata-se também de uma imagem que está atravessada de elementos que desestabilizam conceitos que, ao longo da história, ajudaram nas construções de paradigmas que, ainda hoje, ancoram a heteronormatividade. O que se percebe nesse trabalho do ator é um comentário satírico acerca desses valores. JCC, ao construir essa imagem e levá-la ao público, está de alguma forma, desestabilizando conceitos que ainda hoje servem de alicerce para estruturas universalizantes que se mantêm presas a valores morais de um passado não muito remoto, mas que ainda influenciam nas decisões e comportamentos das sociedades contemporâneas.



Figura 25 - JCC, corpo queerizado (Socialite do Titanic).

A figura 25, quando analisada isoladamente percebe-se, em primeiro plano, uma boca que regurgita ou que engole um peixe. Os olhos estão arregalados, atribuindo-lhe uma expressão de espanto e ao mesmo tempo de insaciedade. Pela expressão corporal, não se percebe se o corpo do peixe está sendo devorado pelo corpo do personagem ou se, ao contrário, o sufoca ao penetrar em sua boca. Entretanto, ao assistir o esquete, percebe-se que outras construções cênicas, como as ações, por exemplo, são muito importantes para a realização de uma leitura do grotesco revelada nessa imagem. Sendo assim, analisar somente a imagem parada, sem levar em consideração todo o desenrolar do esquete, fará com que se perca grande parte do material construído pelo ator. A situação do personagem em si contribui para que essa imagem se constitua como grotesca, principalmente porque o corpo do ator é invadido pelo corpo de um peixe resultando numa estética exagerada.

O esquete mostra um arranjo corporal de uma sobrevivente do naufrágio do navio *Titanic*. O personagem é uma mulher da alta-sociedade que, depois de ter seu corpo submerso nas águas sujas, junto aos destroços do navio, retorna à superfície. A mesma tem alguns animais marinhos presos em suas vestes e um peixe preso na boca. Durante a apresentação, a mulher tenta, com muita dificuldade, se libertar dos animais, já que um deles é um polvo que tem os tentáculos entrelaçados em sua roupa.

Assim, na imagem observada, percebe-se que, além de sua característica exagerada, o que reforça sua autenticidade ao grotesco é um peixe preso na boca do personagem. Percebe-se que se trata de uma carcaça de peixe morto e não de um objeto criado cenograficamente. Esse mesmo elemento, que provoca e desconforta o espectador, é também um dos princípios que reforça o arranjo do corpo na *performance*. Assim, o trabalho do ator, em partes, pode ser caracterizado como um híbrido composto da representação teatral com a apresentação da *performance*. Em entrevista, JCC confirma dizendo que, nesse caso, trabalha sempre com um peixe fresco e não com um objeto cenográfico. Ele diz que o efeito provocado não seria o mesmo e que só não utiliza um peixe vivo porque é mais difícil de encontrá-lo.

O evento em si, de colocar um peixe fresco dentro da própria boca, ainda que numa representação, provoca desconforto no público, como já citado. JCC diz que esse tipo de ação performática perturba os valores acerca do que se deve ou não

inserir dentro do corpo. O odor, o aspecto, os conceitos atribuídos a esse animal, na situação em que se encontra, faz com que muitas pessoas se mantenham afastadas do ator durante a representação do esquete.

Mas JCC não para aí. Ele diz que, pelo fato de o peixe ser um corpo que está dentro de sua boca, na iminência de penetrar o seu corpo, deve ter alguns movimentos. Isso vai fazer com que o espectador reaja, relacionando o peixe a um falo e o movimento do peixe a um movimento de copulação e, portanto, a um ato sexual oral. Ao conceber essa imagem, o ator diz que tenta conceber um arranjo cênico que faça intervir em seu próprio corpo e no espectador um conjunto carregado de elementos sexuais. A boca exageradamente aberta e o peixe com a cabeça dentro dela, deixando em dúvida se está entrando ou saindo, conferem a mesma a impressão de que o peixe está sendo devorado. Os olhos esbugalhados do personagem também é outra característica que, segundo Bakhtin (2010), é fundamental na caracterização de uma imagem grotesca.

Dessa forma, com todos esses elementos reunidos no mesmo corpo, o ator recria outros corpos que remetem à construção de uma imagem composta com a ajuda de diversos elementos, caracterizando-se como um corpo grotesco. Trata-se, portanto, de uma imagem que pode ser lida como uma construção satírica que faz repensar conceitos comportamentais e valores estéticos. Propõe, também, uma reflexão acerca da monstruosidade humana, da morte, da sexualidade, do erotismo e da vida.

Nas imagens citadas acima, é perceptível a ampliação dos lábios e a semelhança que o ator procura dar entre as bocas de seus personagens e o órgão genital feminino. Se essa concepção é produto de uma intencionalidade por parte de JCC, não se sabe ao certo; contudo, esta é uma leitura possível de ser feita. Em todos os exemplos analisados, encontram-se traços que são característicos do conceito de grotesco de Bakhtin (2010).

Bakhtin chama a atenção, ainda, para a inconstância do corpo grotesco:

[...] o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado. Está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outros corpos; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele. (BAKHTIN, 2010, p. 277)

Nesse sentido, as partes e lugares que dão corpo e veracidade aos personagens criados e interpretados por JCC ultrapassam e atravessam os limites

das construções de seu próprio corpo. Seus próprios limites fazem com que o ator, ao construir ou reconstruir uma série de corpos nas imagens observadas, se utilize de elementos hiperbólicos que fizeram parte da construção de um corpo anterior e, com isso, coloque em cena um corpo “outro”, grotesco, composto de outros corpos de igual concepção estética. Dentro desse processo criativo, elementos que outrora ajudaram a conceber o corpo de um personagem podem ser observados, com mais destaque, na figura 26.



Figura 26 - JCC, corpo queerizado com pedaços de outros corpos.

Nessa imagem, é possível observar que o ator constrói um corpo a partir de pedaços de outros corpos. Esse, ao mesmo tempo em que acrescenta novos elementos, somando-os aos usados em outros corpos, faz com que resulte um arranjo "outro". A impressão que se tem, à primeira vista, mais uma vez, é a de um corpo devorador. O nariz é aumentado por uma prótese que tem a forma de um bico de águia pontiagudo que pode ferir caçar e devorar sua presa. Os dentes também são constituídos de próteses que os tornam maiores. Com isso, tanto o nariz quanto

os dentes, esses utilizados também na construção do corpo do personagem das imagens 18, 59 e 60 (galeria), são elementos desse corpo que expressam sua mistura humana com partes de corpos de animais e sua capacidade de devorar. As bochechas, que também fazem parte da construção de outros personagens, como Mamãezinha Querida, ajudam no enxerto desse corpo. O roxo da maquiagem no entorno dos olhos, em contraste com a maquiagem branca, remetem a características de algumas espécies de aves. Percebe-se, ainda, a utilização de um colar de pérolas que é usado para compor os corpos de diversas imagens construídas pelo ator. Porém, apesar das repetições, esse corpo possui características próprias que garantem sua identidade transitória.

Entretanto, quando o ator faz esses implantes de um corpo de um personagem no outro, ele estabelece um paradoxo. Ao se utilizar de pedaços de corpos que já foram apresentados ao público, JCC lança mão de um material que fora concebido para o corpo de outro personagem e, com isso, parece que o ator está facilitando a execução de um novo corpo.

No entanto, levando-se em consideração que Bakhtin (2010) propõe que a construção de um corpo estético grotesco se faz a partir de exageros, pedaços de outros corpos, percebe-se que, de fato, JCC se utiliza com maestria dessa linguagem. Ao construir seus personagens hiperbólicos, JCC está construindo um novo corpo a partir de outros velhos e, portanto, recriando elementos estéticos que se constituem de pedaços de outros. Talvez seja nessa reconstrução que está parte do princípio da criação artística do trabalho teatral de JCC.

Rancière (2012) diz que o regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística, mas sim com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte. Ele diz que “o 'verdadeiro Homero' não é um inventor de fábulas e tipos característicos, mas um testemunho da linguagem e do pensamento imagético dos povos dos tempos antigos” (p. 36). Dessa forma, o autor chama a atenção para o fato de que o regime estético das artes é, antes de tudo, um novo regime de relação com o passado. O artista transforma em “artisticidade” (termo utilizado por Rancière) a relação de expressão de uma determinada arte com uma determinada sociedade.

Portanto, a partir desse conceito de elaboração artística de Rancière, fica mais fácil entender algumas das construções estético-corporais das criações de JCC, pois, quando o ator se utiliza de partes dos corpos de outros personagens, de

gestualidades, da voz de uma determinada cantora, dublando e construindo um arranjo performático, está construindo aquilo que poderíamos pensar como sendo o diferencial de sua criação artística. Dessa forma, o ator, ao construir seus arranjos teatrais onde seus personagens atuam, inspira-se, entre outras coisas, em pessoas que conheceu, em imagens icônicas e em seu arsenal pessoal, mas também transplanta partes dos corpos de outros personagens nas novas criações.

Assim, o ator concebe novos arranjos acrescidos de elementos característicos dos corpos dos personagens anteriores que, deformados por meios de maquilagens, máscaras, enxertos e próteses, resultam numa nova corporeidade burlesca que buscam interpelar parodiando algumas construções dos corpos sociais. Isso lhe serve de base em seus esquetes teatrais. Talvez seja isso que o constitua enquanto criador e o diferencie de outros atores. Portanto, ao construir o corpo de Joelma, como na figura 24, JCC se utiliza de pedaços de corpos construídos para representar Madonna, Lady Gaga, Xuxa, Chaves, Chuck, etc.

Com isso, o ator faz com que esse novo arranjo recrie uma imagem da cantora que traz consigo pedaços dos outros corpos, criando uma co-presença de temporalidade e heterogenia. JCC constrói uma imagem que é grotesca e que, portanto, parodia a cantora. Nessa paródia ele busca mostrar as fragilidades da mulher Joelma, o poder que está por trás das construções do corpo da cantora, a fragilidade do meio que a construiu. Ele reconstrói a imagem da mulher, da sua sexualidade, da relação com seus fãs, bem como concebe um novo arranjo corporal.



Figura 27 - JCC, corpo queerizado (Joelma).

Na imagem 27 o corpo do ator está construído para representar a cantora Joelma apresentando formas que parodiam o corpo real da cantora. As pernas musculosas da cantora são representadas por próteses que deformam as pernas do corpo construído. O figurino também faz uma sátira sobre o estilo brega que a cantora usa. Entretanto, é na boca que JCC traz a repetição de outros corpos. É a mesma boca grande aumentada com cor preta. Percebem-se, também, os traços das bochechas construídas para Mamãezinha Querida.

Com isso, o ator esconde seus traços mais superficiais e sobrepõe em seu próprio corpo elementos grotescos que apenas remetem à imagem da cantora. Assim, JCC não reforça o mito Joelma, ao contrário, ele o desconstrói. Ele satiriza a imagem do “mito cantora” e a aproxima do humano, da sua relação com a morte, da decrepitude humana e de sua dependência para com determinados padrões estéticos.

Dessa forma, muitas vezes, o ator faz uma sátira, inclusive, daquilo que existe de monstruoso na cantora que representa. Todas as criações de JCC, iniciando pelos enxertos, próteses, maquiagem e figurino não têm como finalidade realçar a beleza do rosto do ator nem, tampouco, da cantora representada, mas sim destacar as deformações dos mesmos. O ator, apesar de muitas vezes tentar esconder seus próprios traços, torna evidente traços que são masculinos do seu corpo e os mistura com traços característicos do corpo feminino em seu próprio corpo, criando um corpo "outro" ou “estranho”. Desse novo corpo, o ator retira pedaços e os enxerta em outros corpos que são somados a novas criações, recriando um corpo outro, grotesco. Portanto, um corpo em constante mutação.

Ao ser perguntado sobre a presença do grotesco em seu trabalho, JCC diz que não se preocupa muito com isso, pois não está preocupado com categorias, rótulos, essas coisas que criam uma identidade, porque o que lhe interessa é que seu corpo vai sempre estar em estado de arte e em contato com um público que o entenderá. Ele diz, também, que essa prática de representações improvisadas não lhe exige que a cada noite invente, literalmente, um novo texto e um novo modelo de Joelma, por exemplo, mas que gosta da permissividade e da liberdade que possui para deixar seu corpo improvisar, recitar, cantar e dançar. Diz ainda que, às vezes, gosta de executar números mais espetaculares, de fazer algum tipo de acrobacia, etc. Assim, o ator faz de suas experiências pessoais e habilidades técnicas, desenvolvidas ao longo de sua prática artística e de seu aprendizado pessoal, um

repertório de criação e recriação de corpos singulares. JCC chega ao ponto de formar com esses corpos uma unidade, uma completude estética, uma pulsação que vibra como uma verdadeira energia, como uma imagem construída que se soma a um estado de concentração e capacidade de representação do ator, cujo resultado é a manifestação estética de um corpo excêntrico.

Assim, nas imagens a seguir, serão percebidos alguns traços que são comuns e característicos a quase todos os demais corpos construídos pelo ator. No entanto, serão observados outros traços e elementos que foram ignorados nas imagens observadas até aqui ou que essas não revelavam. Nos corpos dos personagens que serão analisados, JCC desenvolve os princípios de uma anatomia metamórfica e visionária. Ele constrói seus corpos a partir de métodos muito específicos. Ora ele isola uma parte do corpo, ora desmembra outra, ora deforma sua pele, ora oculta alguns traços, ora desarticula seus membros e os rearticula diferentemente, ora combina montagens corporais possíveis, improváveis e monstruosas, tudo com a finalidade de criar novas corporeidades para esses personagens.



Figura 28 - JCC, corpo queerizados (sobrepostos).

Sua estratégia visa liberar o imaginário para só depois teatralizar suas construções corporais, a partir de regras de combinações que abalam conceitos como o erotismo, a sedução, o desejo, o gozo, o terror e o circunstancial. O ator, para tanto, reconstrói, em seu próprio universo criativo, uma forte tensão entre possibilidades integradoras e desintegradoras, que são reveladas a partir de um estado de desfavorecimento em relação ao poder instaurado pela heteronormatividade e de uma natureza sadomasoquista onde o discurso da sexualidade exerce a função de uma espécie de nó de todo um processo criativo. Na figura 28, por exemplo, JCC transpõe os limites anatômicos para construir o corpo de um personagem que atua como uma representação ambígua construída com elementos característicos pertencentes aos gêneros feminino e masculino. Ao mesmo tempo em que oculta parte do seu corpo o ator revela partes de um corpo simbólico.

Para tanto, JCC se apropria de seu próprio envelope carnal, transformando-o no principal material de controle e dominação na construção de um novo corpo e, com isso, consegue falar tanto da carne quanto do estado cultural que norteiam os comportamentos sociais, bem como o conceito de um teatro que está despreendido da literatura dramática e voltado para o corpo e para um plano mais espetacular da materialidade cênica, de arranjos performativos. O teatro de JCC não se constrói pelo drama ou por qualquer narrativa mais racional, pelo contrário, ele se afirma pela presença física e simbólica, impondo-se menos pela fala do que pelas imagens e sons e menos pela cognição do que pela sensação.

Portanto, no corpo da imagem acima, não é a boca que incorpora os elementos grotescos ou de um corpo transitório e sem uma identidade absoluta, ainda que esse corpo mantenha o significado grotesco no que se refere à hiperbolização e à presença devoradora. No entanto, a importância dele está nos detalhes e no momentâneo concebido. JCC, nesse caso, reproduz um corpo que representa parte de uma sociedade que se encontra liquidificada, para usar um termo utilizado por Baumann (2005, p. 19). Esse descreve as sociedades contemporâneas sociedades cujas identidades flutuam no ar: “[...] as identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta...”. Com isso, esse corpo entra em conflito com paradigmas culturais que ajudam na estruturação dos corpos binários masculino/feminino. JCC reinventa a identidade e, com isso, o corpo desse

personagem desorganiza os fragmentos de conceitos de um estruturalismo destruído que ainda se faz presente. Pode-se até pensar que o ator se utiliza, para essa construção corporal, dos fragmentos de outras carnes deslocados de corpos obsoletos que, outrora, ajudaram na construção da imagem corporificada de uma cultura mais engessada e, de alguma forma, encobre as representações antropomórficas que dominavam a tradição no que se refere ao gênero e suas sexualidades. O corpo, tomado como unidade de gênero que “definia” as sexualidades, nesse caso se torna um dos principais alvos a serem atacados por essa concepção criada pelo ator. Ele propõe uma operação inversa à concepção heteronormativa, já que retira o corpo masculino heterossexual humano do centro da cena, substituindo-o por uma nova concepção de corpos diferentes, onde habitam tanto masculinos quanto femininos.

Na imagem acima, percebem-se elementos que são de indiscutível importância na desconstrução do corpo do ator e na reconstrução de um segundo corpo. Num primeiro plano, percebe-se um corpo feminino desenhado sobre um avental. Este corpo desenhado no figurino sobrepõe-se ao do ator de forma que esconde parte do mesmo, constituindo-se num corpo outro. O “novo” corpo é concebido a partir de partes do corpo do ator e do corpo desenhado sobre a peça do figurino, o que, inevitavelmente, provoca certa deformidade ao mesmo, já que esse atravessa os limites do corpo antigo e constitui-se, de alguma forma, numa passagem de dupla saída da corporificação num devir renovado. O fato de que os encaixes entre o corpo do ator e o corpo desenhado não acontecerem de forma fixa e homogênea contribui para a construção de um corpo desmanchado, desconectado, mecânico e manipulado. As proporções das medidas dos dois corpos também são desiguais. O que a imagem desenhada revela são características de um corpo feminino, jovem e magro, de pele lisa e que cobre suavemente o esqueleto do corpo, enquanto a imagem das partes do corpo do ator revela um corpo de pele franzida, envelhecido e esquelético. Esse duplo aspecto contribui para o paradoxo desse corpo que, inevitavelmente, adquire semelhança monstruosa e anacrônica.

Outra observação que merece destaque é a mistura de traços do corpo masculino do ator num arranjo com elementos femininos, que são acrescentados em seu corpo para que o mesmo se transforme num corpo outro diferente. No caso dessa imagem, em específico, a parte do corpo feminino desenhado no figurino neutraliza esse próprio figurino e, como uma prótese enxertada no corpo do ator,

passa a fazer parte do corpo construído. Assim, esse corpo, que não é nem feminino e nem masculino, mas um corpo sem gênero, surge da combinação de partes dos outros dois. Tem-se, na verdade, um corpo que se constitui do masculino e do feminino, em que parte da carne de um dos gêneros neutraliza a do outro, mas, que, no entanto, ajuda a colocar os gêneros em evidência, já que cada parte dialoga com a outra a partir de seu lugar, de suas construções e identidades. Assim, o resultado que se tem desse diálogo, dessa improvável união é um terceiro corpo. Uma estética que, como já citado, não tem um gênero e nem uma sexualidade definida, já que o próprio movimento do ator faz com que essa seja flutuante e, por isso, transformada o tempo todo.

JCC brinca com essas formas, com a junção de pedaços de corpos sintéticos, corpos desenhados e corpos enxertados, para moldar uma terceira carne, permitindo que outros corpos diferentes advenham do seu. Nesse caso, os corpos que “brotam” do corpo do ator a partir de “retalhos” de outros corpos, atuam no tempo e no espaço como um discurso, uma sátira e, portanto, habitam o mesmo lugar dos corpos grotescos de que fala Bakhtin (2010). Para esse, uma das tendências da imagem do corpo grotesco é justamente a exibição de dois corpos em um só, no momento de passagem de uma possibilidade para outra, emergindo do processo um corpo novo, mostrando-se o instante da fusão no umbral do sepulcro e do berço. Segundo o autor, esse corpo aberto e incompleto, agonizante e nascente, prestes a morrer e a nascer está misturado ao mundo, confundindo-se com animais e coisas, um conjunto material e corporal em todos os seus elementos.

Matesco (2009) numa tentativa de explicar as vanguardas do início do século XX nas artes visuais, ainda que não fale sobre o grotesco, chama a atenção para os movimentos que provocaram a desintegração da figura humana: “questionando a representação tradicional, cubistas, expressionistas, dadaístas, e surrealistas dilaceraram e deformaram a anatomia humana” (p.36). A autora cita o exemplo de *Demoiselles d’Avignon*, concebido por Picasso entre 1906 e 1907: “é a emblemática da decomposição do corpo humano” (p. 36).

Assim, para construir corpos diversificados, JCC utiliza-se de próteses e enchimentos, de maquilagens fortes, perucas de cores, penteados e comprimento diferentes. O ator aplica detalhes nos figurinos, recria detalhes tudo para originar um novo corpo. Figura 29.



Figura 29 - JCC, corpo queerizado em pedaços.

Percebe-se, nessa figura, que JCC cria alguns detalhes que são aplicados no figurino transparente que revelam o que seria a vagina, os pelos pubianos e os seios sob a forma de uma prótese sintética. Tudo expostos livremente. O ator completa a construção desse corpo com algumas bijuterias e sapatos de salto alto. Ele constrói, para esse personagem, um corpo satírico que, segundo o mesmo, satiriza os corpos deformados quimicamente. Uma fonte de criação, para JCC, está justamente em poder jogar com valores consumistas da sociedade contemporânea, onde as pessoas buscam alcançar um modelo estético que esteja na “moda”. Segundo o ator, a ânsia de possuir um corpo ideal faz com que as pessoas extrapolem qualquer limite, o que torna-se um bom material para ser explorado no seu teatro satírico.

Dessa forma, o ator constrói próteses sintéticas que ampliam e deformam o corpo criado. Este tem quadris largos, seios grandes e cintura fina, os mamilos à mostra assim como a vagina, ainda que esses sejam construídos visivelmente por elementos que os presentificam.

Os símbolos, nesse caso, funcionam como elementos a serem interpretados por substituição. Nem os seios, nem os mamilos, nem a vagina, nem os pelos pubianos estão ali, mas algo está para representá-los e isso requer que a plateia faça essa interpretação.



Figura 30 - JCC, prótese seios.



Figura 31 - JCC, prótese quadris.

Percebe-se ainda que, nesse corpo, o ator trabalha com a construção e a deformação do rosto, dos quadris, dos joelhos, dos seios, dos mamilos e dos lábios externos daquilo que seria a sua própria vagina. Portanto, trata-se de um corpo que possui uma história, que pertencera a um determinado gênero, bem provavelmente ao masculino, mas que, agora, é impossível de ser reconhecido e, portanto, não pertence a nenhum e nem outro gênero. Trata-se de um corpo de gênero e sexualidade híbrida. Um corpo artificial e também transitório que habita um território fronteiro.

O figurino que veste esse corpo, de forma geral, é concebido de maneira que todas as deformações fiquem visíveis aos olhos do espectador. O grotesco apresentado nesse corpo não se caracteriza pela fragmentação dos corpos de naturezas diversificadas, mas sim pela fragmentação de pedaços e arranjos de gêneros diferenciados, pelo agrupamento de elementos de estéticas diferenciadas que resultam na elaboração e na criação de uma figura corporal deformada e quase monstruosa. JCC, ao construir esses corpos, de alguma forma está reconstruindo os

monstros representados por Hieronymus Bosch (em o Inferno - detalhes nas figuras 32 e 33²¹)



Figura 32- Detalhe de O Inferno.

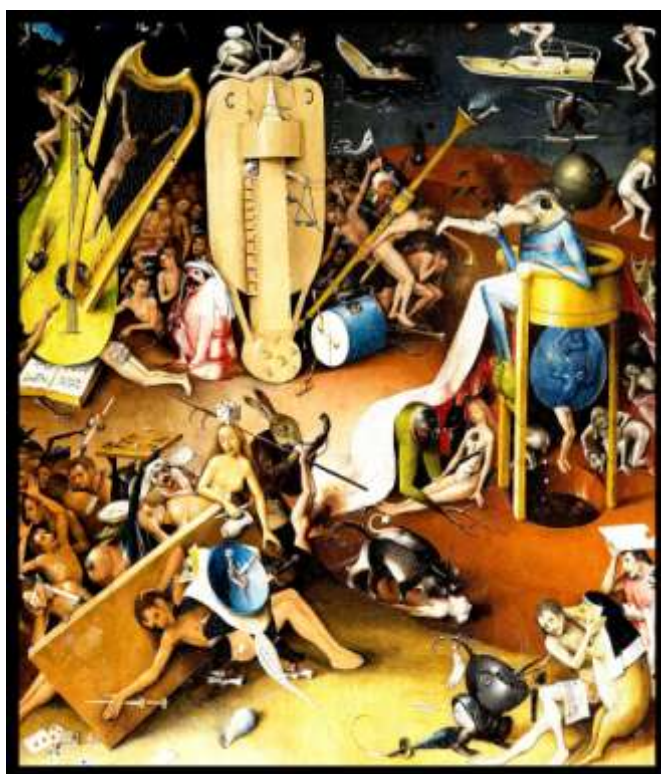


Figura 33 - O Império Milenar (detalhe de O Inferno).

²¹ Essas figuras podem ser vistas nos endereços: www.hieronymus_bosch.org e commons.wikimedia.org/wiki/file:hieronymus_bosch_040.jpg

Detalhes semelhantes podem ser vistos na obra de Peter Brueghel, figura 34²².



Figura 34 – A Louca

Segundo Kayser (2009), Bosch pinta imagens que vibram na periferia do diabólico, do tormento infernal, enquanto que em Brueghel o diabólico está introduzido no meio do campo visual, convertendo-se numa figura ridícula, terrível e horrorosa. Esse cria, comicadamente, uma realidade vulgar que se converte em objeto de enunciação artística e que pontua alguns feitos da história Sagrada Cristã, apresentando, com isso, a perspectiva do horror ante seu caráter abismal (KAYSER, 2009).

Nesse sentido, também JCC constrói seus monstros diabólicos e pecaminosos. Cada corpo construído pelo ator, a partir de uma proposta de hibridização, pode ser pensado como a materialização de um corpo que diverge dos princípios éticos e dos dogmas judaico-cristãos no que se refere às concepções de corporeidades atribuídas ao gênero binário e suas sexualidades. No entanto, o que JCC faz é decepar esses corpos conceituais, determinados a partir da heteronormatividade, e reconstruí-los numa mistura que resulta num corpo outro identificável. São corpos que, assim como os de Brueghel e Bosch, estão habitando

²² Essa figura pode ser vista no endereço commons.wikimedia.org/wiki/file:mad_med_meg.jpg

uma periferia à qual é atribuído um conceito de negatividade. A própria carnavalização hiperbólica que aparece nessas imagens, se analisada dentro dos princípios culturais judaico-cristãos, já afasta esse corpo de um centro ético-moral, jogando-o para uma periferia diabolizada. Assim, as próteses e os enxertos aplicados sobre o corpo do ator desfiguram-no e o fazem resultar num arranjo outro, num conjunto de elementos oriundos de outros corpos flutuantes, desconstruídos e mutantes que se constituem diante do espectador como carregados de elementos masculinos e femininos e, por isso, como uma estética grotesca. Na figura 35 (Mamãezinha Querida), percebe-se o que Bakhtin (2010) aponta como sendo uma das caracterizações que mais adentram na concepção do corpo grotesco: a construção de um corpo a partir de pedaços. Nessa imagem, percebe-se um rosto que não tem forma humana definida. É um rosto que apresenta deformações e cuja semelhança se aproxima à de um suíno.



Figura 35 - JCC, Rosto de Mamãezinha Querida.

As bochechas são aumentadas como se saltassem para fora. A deformação é causada por enxertos, que são cuidadosamente trabalhados com algodão colado

sobre a pele do rosto, posteriormente recebendo uma grossa camada de maquiagem. Essa ampliação do rosto também pode ser vista como uma deformação causada por inchaço ou por algum tipo de tumor, necrose ou inflamação. Na imperfeição da pele, observam-se crateras e marcas que são características dos corpos grotescos. Os buracos na carne mostram o rosto carcomido e doente que, mesmo se parecendo com o de um porco, está em estado de deformação. Os cílios postiços exageradamente grandes também contribuem para a construção desse corpo fronteiro e hiperbólico. A boca é aumentada e tem um desenho que se aproxima do formato de um bico de águia ou de asa de morcego. O nariz e o queixo são pequenos e, por isso, adquirem aspectos de miniatura na relação com o restante do rosto. Nesse caso, o nariz não salta, mas some. O queixo também quase desaparece e o que poderia ser um personagem simples transforma-se num corpo inquietante, satírico, uma paródia acerca das deformações que o tempo provoca na carne e no próprio corpo. A presença da morte é uma constante nesse corpo. A ausência de uma definição de gênero e de uma sexualidade também contribui para a incógnita do corpo dessa imagem. Que corpo possui Mamãezinha Querida? Ela, segundo seu criador, gostaria de estar sempre sorrindo, como na figura 36. Mas, não é possível.



Figura 36 - JCC, corpo queerizado de Mamãezinha Querida.

Ela gargalha por ironia, por deboche a ela própria, à sua situação de marginalidade. Mamãezinha Querida é uma velha. Seu semblante demonstra isso. Mas, e sua sexualidade? Talvez seja um pouco de cada pólo masculino/feminino e, ao mesmo tempo, a ausência de ambos. Mamãezinha Querida não está em busca de uma definição. Seu corpo está bem assim, diz JCC. O que não está nada bem, e o que move o personagem, são os negócios e a sua vida social e sentimental. JCC diz que dificilmente constrói personagens felizes. Em Mamãezinha Querida, assim como em todo o seu teatro cômico, o ator não se limita a fazer um apanhado de elementos que, fundamentalmente, busque fazer rir. Ele diz que gosta quando seu público dá uma boa gargalhada, mas que rir, simplesmente, não seria suficiente o bastante para fazê-lo manter-se nessa entrega criativa.

Apesar de todas as alegorias carnavalescas, da estética divertida e hiperbólica que o ator concebe para os corpos que cria, eles são, em geral, personagens carregados de tristezas, frustrações, medos, decrepitudes, fragilidades. São personagens que habitam os submundos, que vivem das sobras, de migalhas e, a partir disso, se jogam de encontro à vida ou à morte.

Acho que as pessoas gostam de rir das desgraças dos outros. Meus personagens sofrem para que o público ria deles. Mas, ver as pessoas rindo de um humor fácil não seria suficiente para que eu trabalhasse como trabalho. Provavelmente trabalharia em outra profissão...(CASTANHA, entrevista feita em dezembro de 2012)

JCC não se posiciona em nenhum lugar confortável para construir o corpo de Mamãezinha Querida. Ele diz que ainda não progrediu o suficiente para compor o corpo do personagem da forma como gostaria. Para o ator, Mamãezinha Querida transita sempre na fronteira entre as sexualidades e os gêneros masculino/feminino, numa periferia social. Dessa forma, o ator diz que o personagem deveria ter um corpo que satirizasse a própria sociedade que a exclui. A hibridização do corpo do personagem é parte do resultado de um longo trabalho de experimentos de alguns tipos de materiais que o ator vem fazendo como, por exemplo, o algodão para aumentar as bochechas e as pálpebras. JCC diz que, embora existam traços visuais em Mamãezinha Querida que se pareçam com traços de outros personagens que já fez, ela se constitui também de outros elementos, e isso a torna única e ao mesmo tempo plural.

Eu aprendi a não me surpreender com mais nada, mas eu espero receber o apoio do público em relação ao reconhecimento do papel

de Mamãezinha Querida. Não quero que ela passe na cena só para fazer rir, mas, sim questionar um pouco essa discriminação sexual e social com a qual a gente é obrigado a conviver. (CASTANHA, entrevista feita em dezembro de 2012)

JCC diz que, às vezes, teme que Mamãezinha Querida venha a acalmar uma tolerância intolerante e que apenas sirva para divertir ao invés de redefinir, de forma divertida, o problema das castrações do direito à liberdade de expressão. Diz, ainda, que gostaria que sua arte apresentada no corpo do personagem pudesse ser percebida como um olhar acerca de um problema social, mas que antes de tudo fosse vista como arte.

Nesse aspecto, o pensamento de JCC brota de um corpo que se manifesta por intermédio de sua arte, mas que também está atuando como um agente que procura desestabilizar paradigmas, propondo outros olhares para o corpo, a sexualidade e o gênero. Contudo, JCC expressa uma tendência a encarar o ativismo político e a prática artística do seu trabalho como esferas separadas, onde prefere ser reconhecido pela atividade artística e não tanto pelo ativismo político. No entanto, o trabalho de JCC pode ser visto à luz do argumento de Morris (2005), quando ela propõe uma fusão da prática e da teoria: “Entendo a teoria *queer* como uma forma de ativismo e o ativismo *queer* como uma forma de teoria.” (p. 41) Portanto, o corpo fronteiro e transgênero construído por JCC para conceber o personagem Mamãezinha Querida traz em si um discurso que questiona as construções de gênero e de sexualidade. Porém, nem o ator se utiliza de conceitos como “performatividade”, construções discursivas, etc., nem sua arte tem uma proposta meramente de entretenimento. Entretanto, ao desenvolver sua arte, o ator constrói um discurso que vai além das construções dos corpos que se apoiam nos conceitos heteronormativos, já que se trata da elaboração, construção e representação de um corpo que é concebido a partir de um pensamento que revoluciona as estruturas corporais fixas. E, sendo assim, atua como uma nova concepção corporal, como a possibilidade de outro devir.

Morris (2007) diz que as identidades são formas de armadilha. E, ao referir-se às construções corporais semelhante às de Mamãezinha Querida, defende a ideia de que as representações transgenerizadas são proféticas, porque anunciam o advento de uma era em que as sexualidades são plurais, os gêneros são numerosos e as subjetividades são como as marés dos oceanos.

Mamãezinha Querida é uma imagem que sugere, entre outras coisas, pensarmos acerca da sexualidade híbrida, da variação de gêneros, das construções inacabadas, das ampliações e das transformações corporais a partir de próteses e enxertos, do corpo como acumulação de outros corpos ou, ainda, como ausência de outros corpos, da mistura de formas, da mistura do corpo humano com o corpo animal. Estaria o corpo de Mamãezinha Querida dentro do universo transgenerizado que profetiza? Seja como for, o corpo dela não denuncia a ausência de um falo, tampouco a de uma vagina, assim como também não acusa a presença de nenhum dos dois. Talvez possua os dois ou talvez não possua nenhum. No entanto, o corpo de Mamãezinha Querida possui uma zona genital onde tanto pode ser projetada a imagem de um falo como a de uma vagina ou, ainda, as duas juntas, o que transformaria o seu corpo num belo exemplo grotesco que desconforta os conceitos heteronormativos.

Bakhtin (2010) diz que o ventre e o falo são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização. Ele diz também que, no corpo grotesco, tanto o falo quanto o ventre podem, separados do corpo, levar uma vida independente, já que relegam o restante do corpo ao se destacarem do mesmo. O nariz também pode adquirir vida própria. A boca, como já observado nas imagens, também possui essa capacidade, já que essa representa sempre aquela que “devora o mundo”. A região traseira do corpo, como as nádegas, por exemplo, também possuem grande significação no corpo grotesco. Todas essas excrescências e orifícios, segundo o autor, caracterizam-se pelo fato de que é o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. Para este, os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal como comer, beber, defecar, urinar, transpirar, o humor nasal, o ato sexual (copulação), gravidez, parto, crescimento, velhice, doença, morte, mutilação, desmembramento, a absorção por outro corpo, tudo se efetua nos limites do corpo e do mundo ou nas misturas do corpo “antigo” e do “novo”. E em todos esses eventos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados.

[...]a lógica artística da imagem grotesca ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz ao fundo desse corpo[...] (BAKHTIN, 2010, p. 277).

A figura 37 possui alguns pontos que são importantes de serem destacados. Em primeiro lugar chamaria a atenção para o enxerto que o ator usa sobre os olhos, aumentando as pálpebras. Esse aumento da pálpebra é feito de algodão e cola coberto por base cor da pele. Com ele, o ator busca ampliar o espaço entre as sobrancelhas e os olhos.



Figura 37 - JCC, processo de transformação do corpo conjugado para queerizado.

Segundo o ator, esse enxerto desconstrói os traços do rosto masculino, aproximando-o mais da fisionomia de um rosto feminino. O enxerto facilita, entre outras coisas, que a maquiagem preta do contorno dos olhos seja melhor percebida e, com isso, os traços femininos se sobreponham aos masculinos do corpo conjugado do ator. A boca também é aumentada e pintada num tom escuro, o que, segundo o ator, contribui para que sua expressão ganhe traços mais dramáticos. Uma base clara aplicada numa camada bastante grossa, uma tinta preta e uma maquiagem rosa nas maçãs do rosto já é suficiente para que o ator tenha um novo rosto.

No entanto, ele faz questão de deixar claro que traços de seu corpo, que são bastante característicos dos corpos mais masculinizados, continuem visíveis, como

no caso da proeminência da laríngea, popularmente conhecida como pomo de adão. Dessa forma, JCC mais uma vez constrói um personagem que tem um corpo composto de traços masculinos e femininos, resultando em mais uma estrutura que habita um não-lugar, que se encontra na fronteira onde masculino e feminino se afetam e se constituem como um corpo outro. No entanto, JCC, nas construções dos corpos de seus personagens, na maior parte do tempo, é o próprio sujeito de suas criações. Ainda que ele busque inspiração no cinema e em outras estéticas artísticas, seu fluxo criativo advém de sua própria construção, corporificada durante sua existência. O grotesco que aparece nas criações do ator advém de seus próprios questionamentos e de uma estética que tem origem em vertentes como o cinema moderno e o teatro de revista. O ator também diz que, muitas vezes, aposta em sua intuição para deixar nascerem elementos que poderão ajudar em suas construções grotescas.

A imagem da figura 35 foi feita no camarim, quando o ator desconstruía o corpo do personagem Diarista. O corpo desse personagem tem algumas peculiaridades que os demais observados até aqui não possuem. JCC, para esse esquete, se utiliza de uma música cuja letra é construída a partir de uma linguagem baseada em termos populares como grelo, bicha, etc. A pronúncia das palavras também desobedece qualquer norma gramatical da língua portuguesa. Assim, todas essas apropriações características que formam a base sobre a qual JCC vai construir o esquete para o personagem são denominadas como grotescas e remetem, segundo Bakhtin (2010), ao baixo ventre, às necessidades puramente humanas e carnis. A começar pelo título da música: Grelo. Segue o refrão: *As coisas dela é caríssima. Tudo o que eu quebro é descontado no mês. As bichas só que ter um grelo pra virar mulher de vez. Elas quer ter um grelo... Elas quer ter um grelo... Elas quer ter um grelo... Greloooooooooo*²³.

Na figura 38 percebe-se um corpo que é concebido a partir daquilo que define a letra da música a ser representada (dublada).

²³ A composição dessa letra é de Lindsay Paulino e pode ser encontrada no endereço: <http://www.vagalume.com.br/rose-a-domestica-dos-viados/grelo.html>



Figura 38 - JCC, corpo queerizado (diarista).

Portanto, tem-se o corpo de uma travesti “caricata”, que trabalha como diarista para outras travestis. É um corpo deformado, hiperbolizado, cuja boca, mais uma vez ampliada com um tom vermelho e contraste preto, representa a desarticulação das formas, onde a sátira, a caricatura e o drama preparam o solo para o grotesco.

Em segundo lugar, o figurino usado pelo personagem. Nos demais corpos, o ator veste figurinos feminilizados, confeccionados em tecidos mais sofisticados e com detalhes e acabamentos mais arrojados. Com isso, eram construídos corpos que, apesar de transgenerizados, apresentavam logo de início a intenção de

transitar por linhas mais femininas. No entanto, para esse corpo, JCC concebe um figurino que não identifica sua intenção sexual e nem o seu gênero. Porém, define sua condição social, pois, ao vestir uma camiseta que tem na frente a estampa de um projeto sócio-educacional, símbolo bastante divulgado pela imprensa, o ator revela sua condição social bastante simples. A simplicidade não está revelada através do uso de uma camiseta, mas no uso de uma camiseta que, em geral, tem distribuição gratuita. A simplicidade do personagem também é revelada a partir da submissão que se expressa na relação funcionária/patroa. Essa submissão é revelada durante o desenrolar da encenação.



Figura 39 - JCC, corpo querrizado (nariz grotesco).

A terceira peculiaridade é observada na construção do nariz. O corpo desse personagem possui um nariz que foi concebido no formato de um pênis, conforme se pode observar mais detalhadamente na figura 39. A utilização dessa prótese sobre o nariz do ator, associada à maquilagem exagerada, permite perceber que o

mesmo constrói um corpo que pode tanto ser visto como uma travesti como também um palhaço, ou ainda como um palhaço travesti, ou nenhum dos dois.

Entretanto, percebe-se um corpo que diverte ao mesmo tempo em que provoca compaixão. Essa mistura de sentimentos também é provocada pelo palhaço, já que é bastante comum ver os palhaços de circo fazerem gestos escatológicos, contar piadas esdrúxulas, caminhar de forma estranha, fazerem gestos com referências sexuais ou necessidades orgânicas. Ao presenciar essas características, consideradas inferiores nesse personagem, assim como nos palhaços, manifesta-se o riso, pois nos identificamos com as mesmas.

Associado ainda a esse corpo tem-se um conjunto de gestos ou falas escatológicas e obscenas que está ligado às necessidades biológicas do corpo humano e que constitui o principal elemento do gênero cômico, servindo tanto para esse personagem quanto para o palhaço de picadeiro. Assim, tanto do corpo da imagem acima quanto do corpo do palhaço são extraídos elementos cômicos próprios do universo escatológico, bem como vestígio ou referência à gula e seus derivados, como gases, ruídos estomacais e outros; uma leve ou grave deformação que faz mancar, entortar a face, tropeçar ou provocar pequenos acidentes em razão da falta de habilidade com o próprio corpo; ou mesmo uma ingênua expressão verbal, que é recebida como idiotice pelo público. Tanto nesse corpo quanto nos corpos dos palhaços, a paródia está no que sai e no que entra de todos os poros, orifícios e fissuras. O cômico, nos dois casos, está no encontro do corpo corporificado com substâncias do “ridículo” das deformações, do baixo mundo, do abismo em contraposição ao carnavalesco festivo (BAKHTIN, 2010).

Em todos os corpos construídos pelo ator e que foram analisados a partir da perspectiva do grotesco, percebe-se a presença de traços dos dois tipos de gênero tradicionais (masculino e feminino), principalmente quando se tenta perceber o tônus corporal, a energia produzida, a qualidade dos movimentos e da gestualidade. Cada corpo, a partir dessas percepções, aponta para outras concepções de corporeidade e de gênero. Portanto, cada um dos corpos personificados se constitui num lugar diferente, já que, como dito antes, esse lugar não é um entre-lugar, mas um lugar de conjugação, habitado por corpos “estranhos”, diferentes dos corpos toleráveis e considerados normais.

Talvez esse lugar de conjugação esteja muito próximo do que Augé (2007) chama de não-lugar. Isso é um lugar de passagem, onde os corpos se constituem

num curto espaço de tempo. Também pode ser entendido como um lugar que é habitado por corpos que não possuem identidade fixa e que, portanto, transitam nele como se equilibrassem numa corda bamba e apodrecida que pode ser rompida a uma pisada um pouco mais forte. Um lugar que é desconfortante e que também provoca desconforto. Por isso, um lugar de passagem.

Os traços corporais masculinizados na figura 40, apesar de estarem mais visíveis devido à exposição do corpo do ator, são possíveis de serem percebidos os gêneros masculino e feminino, que se misturam como um movimento híbrido que não se caracteriza nem como masculino e nem como feminino, mas outra coisa.



Figura 40 - JCC, corpo querrizado .

O figurino ajuda a montar uma estética que se afasta das vestes masculinizadas mais tradicionais; contudo, não se aproxima de vestes femininas, constituindo-se num arranjo próprio que ajuda a definir outro corpo e, portanto, um outro devir, um gênero estranho e uma identidade indefinida e flutuante.

As mãos segurando uma cobra mantêm o controle da ação. A cobra, ao mesmo tempo em que representa uma extensão do corpo, também se caracteriza como elemento que, na relação com o ator e com o espectador, ajuda a provocar o risco e o temor. A boca aumentada num tom escuro, uma bota estilo coturno, tudo ajuda a propor a construção de um novo corpo, de um novo gênero e de uma sexualidade sadomasoquista. Portanto, tem-se aí um corpo que habita um lugar de risco e, por isso, difícil de permanecer, já que tudo nesse arranjo concebido para o personagem é temporário, tendo a duração do tempo em que perdurar o estado de arte do ator na representação e sua permanência no lugar habita. Augé (2007), chama a atenção para a relação entre um lugar e o transito. Ele diz:

O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação. (AUGÉ, 2007, p. 74).

O autor diz que a experiência silenciosa da infância é a experiência da primeira viagem, do nascimento como experiência primordial da diferenciação, do reconhecimento de si como si mesmo e como outro, que reitera a do andar como primeira prática do espaço e a do espelho como primeira identificação com a imagem de si. Nesse sentido, seriam as experiências dos personagens criados por JCC as experiências da viagem histórica do próprio ator, num reencontro consigo próprio? É do arsenal de materiais construídos desde sua infância até o momento da construção de seus personagens que nascem esses tipos de gêneros híbridos e sexualidades diversificadas habitantes desse lugar em constante ajuste? Seria, portanto, possível dizer que os corpos criados pelo ator se constituem a partir das vivências dele com o seu meio? Mas, que vivências seriam essas que levariam JCC a desenvolver esses personagens de gênero e sexualidade fora dos padrões binários, masculino/feminino, a se construírem num tempo/espaço escorregadios?

Em geral, segundo JCC, os atores que trabalham com os seus corpos travestidos não só usam a imagem do feminino em si como também brincam com o tabu e a ideia de tabu, e com a carga erótica e a ideia de carga erótica. Para o ator, muitas pessoas ainda se chocam emocionalmente ou se sentem provocadas ao encontrar um homem vestido de mulher numa representação teatral.

Não importa o que diz a crítica. Ao ser perguntado a um homem aparentemente heterossexual de aproximadamente quarenta e poucos anos, que saía de uma seção de teatro, sobre o que ele

achou de ver um homem vestido como mulheres. Ele sempre responderá: “Eu acho que um dos últimos baluartes dos mistérios da heterossexualidade masculina é o seu pênis.” E, há certo tipo de proteção em torno disso. Eu não pretendo modificar isso. (*JCC em entrevista concebida em dezembro, 2012*)

Quando perguntado se JCC estava querendo dizer que ver um homem numa vestimenta e maquilagem mais feminina que masculina sob olhares e aplausos é perturbador, ele responde:

Eu acho que isso deixa os nossos sentidos mais alertas em relação ao lugar que construímos. Seria errado dizer que não se sente nada em relação a isso. Eu sinto. É engraçado, porque ao mesmo tempo a gente se sente poderoso em ser conhecido e visto como algo que transcende à estética heterossexual, mas não é um poder como os homens tradicionalmente entendem. (*JCC em entrevista concebida em dezembro, 2012*)

Ao ser perguntado se o ator se sentia mais privilegiado ou mais vulnerável quando está no palco representando um personagem como Mamãezinha Querida, ele responde:

Quando me monto e deixo o meu corpo bem diferente e estranho, eu tenho consciência de que exibo um corpo travestido e político que está carregado de significados culturais. Eles significam o desmoronamento de uma barreira e a abertura de uma porta para outras coisas. Eu gosto de fazer isso. (*JCC em entrevista concebida em dezembro, 2012*)

3.7 A paródia nos corpos de JCC

Não pretend0, de forma alguma, ao descrever os corpos dos personagens de JCC, produzir uma leitura quantitativa, no sentido de tentar definir o quanto o ator se apropria disso ou daquilo. Para esta pesquisa, não importa o quanto ele se apropria de uma ou de outra coisa. A paródia, por exemplo, assim como o grotesco, a oralização, dentre outros conceitos, é uma forma escolhida para se pensar o trabalho do ator. É sabido que, na corporificação de personagens, seja qual for, haverá sempre uma mistura de informações e de leituras possíveis de serem feitas. Também é sabido por quem estuda a teoria do teatro, como no caso de Pavis (2008 – 2010), Tadeusz Kowwzan (2006), Petr Bogatyrev (2006), entre outros, que os signos teatrais são inconstantes e fugidios. Portanto, a escolha de falar da corporeidade de alguns personagens construídos por JCC, a partir da eleição de

itens como a paródia, é uma formalidade de construção textual, pois nada está tão separado assim. Aliás, nada em relação às construções dos corpos *queerizados* de JCC está nem um pouco separado. Portanto, a partir desse pensamento, iniciar-se-á aqui uma análise de algumas imagens cujas corporeidades apresentam elementos paródicos.

JCC é um ator que teve sua formação²⁴, em grande parte, num teatro periférico, deslocado das grandes produções. Na maioria das vezes, criou e executou suas próprias peças. Independentemente de suas construções corporais estarem, de forma em geral, desviando-se de conceitos normativos no que diz respeito à identidade sexual, seu trabalho resulta, quase sempre, num conjunto de ações que provoca no espectador sensações diferentes e paradoxais.

Dessa forma, as construções dos corpos dos personagens criados pelo ator apresentam diversos elementos que os transformam num misto de expressividade que tanto podem ser vistas como uma *performance* quanto um esquete teatral, através das quais faz uma espécie de paródia. A definição de paródia, para essa análise, é aquela percebida como manipulação intertextual de convenções múltiplas. Ou seja, uma repetição prolongada, com diferença crítica, que tem uma função hermenêutica com implicações culturais e mesmo ideológica. A natureza do seu derivado e sua dependência de um texto já existente permitem que se cumpram as razões para a sua difamação tradicional, uma difamação articulada com um discurso dominante que encontra valor apenas em um “original”.

Essa definição é a mesma utilizada por Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* para falar sobre o contexto de François Rabelais. Porém, nos corpos de JCC, a paródia, em termos gerais, se refere às estratégias e táticas acerca das construções das sexualidades e dos gêneros. Ao mesmo tempo, a sua utilização, da forma como faz o ator, proporciona a oportunidade para uma reavaliação dos paradigmas construídos acerca do gênero quando esses são conceituados como sendo naturais. Os corpos criados por JCC assumem novos significados com implicações para o surgimento de uma teoria que pode fornecer uma estranha oposição a esses paradigmas. De certo modo, desestabilizam conceitos normativos que estão centrados num discurso que consagra a polaridade

²⁴ O grupo de teatro Ói Nóis Aqui Traveiz, na década 70, atuava como um grupo periférico, lugar ocupado até o fim da ditadura militar no Brasil.

dos gêneros heterossexuais. Portanto, as imagens que serão observadas propõem essa desestabilização ao apresentarem corpos que são construídos diferentemente das construções binárias masculino/feminino.

Algumas versões corporificadas dos personagens criados por JCC normalmente chocam os espectadores mais conservadores, acostumados à ortodoxia teatral no que se refere à corporeidade e gênero. Um desses corpos é o construído para o personagem Greta, figura 41. O elemento surpreendente desta personagem reside no fato de apresentar um corpo que, além do seu lado masculino dramático e sisudo, exibe também uma face sensível e feminina que parodia os corpos alterados sinteticamente. O ator faz uma paródia aos padrões estéticos contemporâneos.



Figura 41 - JCC, corpo queerizado deformado.

Está tão visível a paródia feita pelo ator ao se apresentar com um corpo totalmente deformado num figurino transparente que resta pouco o que descrever. A paródia feita pelo ator não é restrita aos exageros cometidos pelo sexo feminino em relação a seus corpos, mas a todos os corpos transformados sinteticamente, seja

através de prótese ou de outros processos de alteração do corpo. É um personagem que se diverte com os seus espectadores e que está disposto a divertir-se com o espanto de quem o observa. É um corpo que se aproxima e se afasta ao mesmo tempo daquele modelo ao qual a doutrina apostólica cristã chamou de "a imagem de Deus". No entanto, apesar da dificuldade que tem em lidar com o sagrado, dificuldade essa que se estende a tudo o que é considerado sério e respeitável no sentido histórico-cristão, JCC não tem medo de correr riscos e, com isso, arranca boas gargalhadas de seu público.



Figura 42- JCC, corpo queerizado (Joelma II).

Na Figura 42 o ator, ao construir um corpo deformado reproduzindo o que seria o excesso de músculos do corpo feminino está, mais uma vez, construindo uma paródia acerca dos padrões de beleza e os exageros cometidos em nome de um determinado tipo de corpo. Ao mesmo tempo em que ele constrói um corpo deformado vestindo-o com figurinos transparentes ou minúsculos que possibilita a

visualização das deformidades do corpo, JCC também concebe uma estética que, em parte, é questionada pela crítica teatral, já que se utiliza de elementos pouco convencionais e de objetos que são transformados em figurino. Ele diz que existem algumas pessoas que fazem teatro em Porto Alegre que até pouco tempo atrás viravam a cara para o seu teatro:

Não saberia dizer. Até quatro ou cinco anos atrás existia muito preconceito. Diziam que eu fazia show em gueto, nos inferninhos... Muita gente de teatro torcia o nariz pra esse negócio de dublagem: Ah tá, show de bicha? Show de bicha no teatro? Agora vão fazer show de boate no teatro? Uma vez, um diretor muito famoso em Porto Alegre, quando soube que deram o Teatro Renascença para nós fazermos uma temporada de *O Bordel*, falou: “Não acredito. Onde se viu dá o teatro Renascença para esse teatro de dublagem? Teatro de bicha...” Mas, hoje em dia, mudou bastante. (*JCC, em sua última entrevista durante a pesquisa, dezembro, 2012*).

Contudo, JCC, ao se utilizar de algumas ferramentas não convencionais em relação ao teatro mais tradicional, põe em jogo uma produção teatral dita de qualidade, mas que está embasada numa forma mais tradicional de fazer teatro. O ator cria seu próprio estilo de fazer teatro, que tem como princípio reproduzir imitativamente figuras dos mundos sério/cômico, gravidade/riso, sobriedade/embriaguez, espiritualidade/carnalidade. Seus personagens têm corporeidades que, em geral, são construídas de forma que evidenciem a natureza humana a partir de duas bases que se opõem e se complementam ao mesmo tempo: de um lado a visão sério-trágica da existência humana; do outro, a celebração da vida através do prazer e do riso.

Aristóteles (1999), em *A Poética*, postula que a tragédia era uma forma de composição superior à epopéia e, referia-se à comédia como a imitação de maus costumes, daquilo que é ridículo, voltada à banalidade e aos assuntos gerais, diferentemente da tragédia e da epopéia, que deveriam abordar temas elevados, envolvendo personagens nobres. Nascidas da improvisação, tanto a tragédia quanto a comédia, a primeira por obra dos solistas do ditirambo e a última dos solistas dos cantos fálicos, têm, ambas, origem em alguns princípios que são semelhantes, pois a própria tragédia, segundo o autor, só adquiriu caráter de nobreza quando passou a ser mais sistematizada e extensa, depois que abandonou a narrativa curta e a linguagem grotesca e satírica. O satírico, nesse caso, não está associado à sátira que tem origem latina, mas a um “interlúdio” jocoso e breve interpretado por atores caracterizados como sátiros. Porém, ao explicar como a tragédia apropria-se do

grotesco, Bakhtin (2010), aponta para o princípio de que não só a comédia, mas também as tragédias se utilizavam de linguagens populares.

A comédia, por sua vez, é a imitação da gente inferior, mas não em todo o tipo de vício e sim quanto à parte em que o cômico é grotesco. Porém, a questão discursiva entre o sério e o cômico sempre provocou tensões nas manifestações artísticas. No entanto, os conflitos ficam mais fortes a partir do século III d.c, com a cristianização do Império Romano. Se antes a produção literária cômica era considerada como de qualidade inferior, depois da conversão de Constantino ela passa a adquirir tons de profanação do sagrado. A concepção de mundo cristã prescrevia um estilo de vida pautado pela “seriedade sem falha”, como relata Bakhtin (2010). Segundo o autor, o cristianismo primitivo já condenava o riso, tendo esse sido expurgado do culto religioso e de todos os gêneros de ideologias elevadas. Portanto, na Baixa Idade Média não havia espaço para o riso nem para a diversão.

Os primeiros séculos do Cristianismo foram movidos pelos movimentos monásticos e ascéticos, que pregaram a fuga da contaminação do mundo e de seus prazeres. É nesse contexto que devemos compreender a condenação do riso por parte da igreja. Bakhtin (2010) cita São João Crisóstomo, Tertuliano e Ciprião (séc. IV d.C.) como as fontes da declaração de que “as burlas e o riso não provêm de Deus e, por isso, são emanação do diabo”, sendo o dever do cristão “conservar uma seriedade constante, o arrependimento e a dor em expiação dos seus pecados” (p. 63). Entretanto, apesar de toda a seriedade por parte das instituições ideológicas do período, fora desse contexto uma força criativa tencionava para o encontro com a liberdade, a alegria e o riso.

Essas manifestações buscavam a diversão e a burla que lhes haviam tirado. Com isso, nascem formas puramente cômicas que foram sendo desenvolvidas paralelamente às formas canônicas. Baseadas em cultos religiosos da antiguidade, influenciados, em parte, por rituais provindos do Oriente e em parte por certos ritos pagãos locais, principalmente os sobre a fecundidade, ressurgem as manifestações que se utilizam do riso e da alegria, abrindo espaço, mais uma vez, para as produções cômicas. Trata-se, sobretudo, das “festas dos loucos”, que eram celebradas por estudantes e clérigos durante algumas datas festivas. Foi, mais precisamente, na França que a “festa dos loucos” abriu espaço para a inversão paródica do culto oficial acompanhado de fantasias mascaradas e danças obscenas.

No Ano-Novo e Trindade, por exemplo, os regozijos do clero eram particularmente desenfreados:

Quase todos os ritos da festa dos loucos são degradações grotescas dos diferentes ritos e símbolos religiosos transpostos para o plano material e corporal: glotonaria e embriaguez sobre o próprio altar, gestos obscenos, desnudamento... Mantiveram-se como perseverança na França. (BAKHTIN, 2010, p. 64, 65).

O autor descreve como o paradoxo entre o sério e o riso se processava durante a Idade Média. Ele diz que o homem medieval levava mais ou menos duas vidas: uma oficial, monoliticamente séria e sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade; a outra, público-carnavalesca, livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos.

De acordo com Bakhtin (2010), esses recursos evoluíram durante o Renascimento, durante o século XVIII, até tornarem-se componentes estilísticas dos gêneros sérios, principalmente o romance. É nesse contexto que se chama a atenção para a paródia como um gênero peculiar de produção artística, que rompe com a vertente da seriedade. A paródia contraria, segundo o autor, dois fundamentos que tradicionalmente cumpririam a missão estética da realização artística da linguagem. Primeiramente, subverte o objetivo de descrever temas elevados e nobres. A paródia não está presa nem a moldes nem a convenções artísticas, sociais ou morais. Em segundo lugar, abdica de qualquer pretensão romântica ao *Génie* ou à originalidade da criação. A paródia desenvolve-se no terreno da continuidade, do dialogismo e da subversão. Portanto, é a partir desses princípios que se entendem os corpos dos personagens construídos por JCC como sendo objetos da paródia ou construções através das quais o ator imprime um estilo de fazer teatro que parodia alguns princípios tidos como sérios, tanto do teatro tradicional quanto da contemporaneidade. Portanto, a criação paródica de JCC resulta da repetição do que o mesmo vivencia no seu dia a dia.

No entanto, na reconstrução do seu corpo, o ator acrescenta alguns exageros que se fundamentam principalmente nos conceitos de dialogismo e de desvio. Com isso, a partir de um corpo referência, o ator produz diferentes tipos de variantes corporais que se distinguem na proporção em que se afastam do corpo referencial,

apresentando deformidades inerentes a esse, mantendo, porém, o diálogo entre o corpo observado e o novo corpo criado.

Bakhtin (2010) destaca o papel do dialogismo na construção da paródia, cujo resultado ele chama de “híbrido premeditado”. Com isto, refere-se à inseparabilidade da essência da paródia que, ao mesmo tempo em que dialoga propositalmente com o objeto parodiado, não se confunde com ele. O autor acrescenta ainda que, normalmente, os gêneros paródicos não pertencem àqueles que eles parodiam. Nesse sentido, basta observar a Figura para perceber que JCC não parodia os corpos dos travestis, mas os corpos masculinos e os femininos.



Figura 43 - JCC, corpo queerizado (Valdick Soriano).

Hutcheon (1989) concorda que a paródia é uma repetição, mas uma repetição que inclui diferenças, pois se trata de uma imitação com distanciamento crítico, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de transcontextualização e inversão são os seus principais operadores formais e o

âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial. Porém, apesar do pensamento de Hutcheon, no que se refere à homenagem reverencial, nas imagens observadas durante essa pesquisa, em nenhum momento se percebe esse tipo de atitude por parte da paródia de JCC, mas sim o ridículo desdenho pelo que está sendo repetido. Ao construir o corpo da figura 43, por exemplo, o ator está repetindo a construção corpórea de um determinado indivíduo. No entanto, ele mistura elementos que, quando nos corpos dos gêneros masculino e feminino, possuem atributos que dão ênfase na identificação do gênero, como o bigode no caso masculino e o batom vermelho no caso feminino. Dessa forma, ao misturar esses signos, JCC constrói uma paródia tanto sobre o corpo referência masculino quanto sobre o corpo referência feminino. Assim, o ator também parodia esses modelos corporais, cujos princípios estéticos são balizados por uma estrutura de poder que é determinante para as definições corporais, sexuais e de gênero. Portanto, a paródia em JCC pode ser vista como processo, não como forma, já que o relacionamento entre os corpos torna-se simplesmente um indicador das relações de poder entre os agentes sociais que corporificam as estruturas estéticas apresentadas pelo ator. Ou seja, um que possui o "corpo original" e o outro que possui a alternativa paródica. O corpo do próprio JCC é reconstruído frequentemente derivando do estado conjugado para o estado *queerizado*. Esse estado de *queerização* não tem como princípio construir uma paródia ao estado conjugado de seu corpo, mas, sim ao poder que dita as regras que o constrói.

Giddens (2000) define poder e dominação como a capacidade de produzir códigos de significação. Por conseguinte, a produção de valor é a prerrogativa da ordem dominante, precisamente porque controla a significação e o que é representado pelo privilégio de nomear seu próprio código como o "original". O "original", então, é o significante da presença dominante e, por dominância, pode ser definida como tal apenas por exercer controle sobre a significação. É somente através do original que se pode conhecer e tocar o poder. Nesse caso, a paródia em JCC torna-se o processo através do qual os corpos de seus personagens, marginalizados e desprivilegiados, demonstram seus próprios interesses, apresentando códigos alternativos de significação no discurso por anexá-los às estruturas existentes de significação. Sem o processo da paródia, os corpos de JCC, agentes marginalizados, não teriam acesso à representação. De fato, a representação é um dispositivo controlado pela ordem dominante que, nesse caso,

se configura, por um lado, pelo próprio poder heteronormativo e, por outro, pelas forças que estão por trás do mercado consumista.

Dessa forma, JCC constrói um trabalho que pode estar brotando da fertilidade de seu próprio mundo, daquilo que lhe constitui enquanto criador observador. Seus corpos são recriações de outros corpos que são parodiados através de suas construções. Diante desse pensamento, fica mais fácil compreender quando o ator diz que, ao fazer Madonna, não está "fazendo Madonna" de fato, mas sim a avó da cantora:

Quando eu faço a Madonna... Eu na verdade não faço a Madonna, eu faço a vó da Madonna. Eu não faço a *uma imitação* da Madonna, eu faço a avó dela. Tem uma história paralela enquanto eu dublo a música... Apresento meus personagens através da música. (JCC, em sua última entrevista durante a pesquisa, dezembro, 2012)

Portanto, JCC, através de um corpo que ele chama de avó da Madonna, está construindo uma paródia acerca do corpo da cantora. É através do corpo criado que o ator parodia o corpo referência ou significante, para usar a definição de Giddens (2000). Assim, também se pode observar o bigode usado na imagem 63. Esse, ao ser colocado num corpo composto por diversos elementos femininos, emite significados que revolucionam ou que questionam sua significação quando em um corpo aparentemente masculino. O bigode da imagem 43 não deixa de ser um bigode; no entanto, não possui o mesmo valor de seu significado quando num corpo esteticamente masculino. Na imagem 43, pelo contexto geral da mesma, ele representa um comentário crítico sobre sua veracidade em relação à sexualidade e gênero masculino, local onde ele provavelmente repousaria tranquilo.

Portanto, pensar as construções corporais de JCC como estruturas onde elementos paródicos contribuem para sua identificação e como o arranjo de discursos que resulta de uma construção primeira, é assumir um compromisso no que se refere à presença do cômico no trabalho do ator. Essa estrutura cômica, em parte, se dá a partir da insatisfação do ator em relação às estruturas de poder que exercem influência nas suas construções cotidianas. Nesse caso, os elementos utilizados nos corpos de seus personagens ajudam na reconstrução de outros corpos que lhe servem de referência. Com isso, JCC recria corpos onde acrescenta elementos que os distorcem, tornando-os uma paródia dos originais.

3.8 O texto falado no teatro de JCC e sua encenação improvisada

Pavis (2010) diz que, se a não-encenação, no sentido da ausência da proposta cênica de um encenador, possuísse a capacidade de revelar-se numa obra sofisticada, dever-se-ia apostar que a encenação improvisada não estaria senão a meio caminho. Mas ele também diz que, ao mesmo tempo, é preciso levar a sério a vontade de um artista de teatro que se arrisca a encenar pelos princípios da improvisação. Pode-se dizer que JCC é um desses artistas que leva a sério seu trabalho de improvisação a partir de seu arranjo corporal. Na peça *Mamãezinha Querida*, por exemplo, o ator parte de um roteiro pré-estabelecido que lhe aponte caminhos a serem seguidos. O roteiro, criado por Zé Adão Barbosa²⁵ e JCC, não deve ser visto, antecipadamente, como uma literatura dramática (com relação à construção de um texto teatral, seja ele de gênero dramático ou cômico) a ser encenada pelos cinco atores que compõem o elenco da peça. De fato, nenhuma dramaturgia fica estabelecida pelos roteiristas, a não ser o básico, como por exemplo: os personagens, o local onde a peça acontece, o tempo em que a peça acontece e o histórico dos personagens. O resto é pura improvisação. O jogo de improviso é um dos principais elementos das performances desenvolvidas por JCC. Em geral, nos seus esquetes, esse é o ponto de partida, já que são apresentadas em locais alternativos, como nas boates frequentadas pelo público entendido como LGTBS (lésbicas, gays, transexuais, bissexuais e simpatizantes). Nessas ocasiões, o ator parte, em geral, de uma música na qual se inspira, mas nada fica estabelecido. Muitas vezes, o próprio figurino é improvisado, momentos antes de o ator se apresentar para o público. JCC diz que nunca sabe o que vai acontecer. As identidades de gênero de muitos de seus personagens, identidades essas flutuantes, em geral, são elaboradas com certa antecipação, ainda que esse se permita transitar pelas fronteiras das mesmas, deixando-as inconstantes e etéreas.

Em geral, a iluminação, quando esse se apresenta em locais alternativos, também se dá de forma improvisada e quase sempre precária. A duração dessas apresentações varia de acordo com a forma de atuação estabelecida por JCC e seu público. Os únicos dados que são fixos nessas apresentações são a música,

²⁵ Zé Adão Barbosa, ator, diretor teatral e fundador da escola "Teatro Porto Alegre" (TEPA). Também foi parceiro de JCC em outros projetos como Escola de Sereias e A Casa das Três Irenes.

escolhida antecipadamente, e os dispositivos espaciais, ou seja, os espaços reservados para as apresentações: em geral, um palco ou tablado de aproximadamente cinco metros quadrados. O público, de modo geral, tenta ficar muito próximo do ator.

O vocabulário utilizado por JCC é bastante específico, pois é composto por termos que, em geral, são utilizados por travestis. Segundo JCC, esse vocabulário específico causa impacto e chama a atenção por sua estranheza. No entanto, para o ator essas são pronúncias que lhes são familiares, já que o mesmo as utiliza com muita frequência. O ator possui esse vocabulário em seu próprio corpo, tornando-se habituais essas pronúncias. Isso é feito, segundo ele, sob a condição de estar na escuta das reações vindas da plateia, de se deixar inspirar pela relação espacial e física que vem a ser tecida entre a ação do ator e a recepção. Algumas palavras de um vocabulário mais estranho, diz JCC, podem detonar um impulso que pode gerar movimentos fortuitos. Desobrigado de seguir uma literatura dramática pré-estabelecida, JCC consegue transitar livremente entre diálogos com a plateia e encenações solo, nas quais o entrosamento ou os encontros fortuitos de sonoridades ou temas resultam no sucesso de seus esquetes.

Michel Corvin (2006), referindo-se ao pensamento saussuriano acerca da fala (*parole*), diz que o teatro é uma fala, isso é, uma criação individual de signos destinados a uma consumação coletiva. Segundo ele, a coletividade dos espectadores não pode se constituir senão pelo reconhecimento de um código intermediário de elementos impessoais e universais.

Ela não pode chegar à fala (*parole*) de um criador, a não ser que ele concorde em transformá-la pouco ou muito em uma língua (*langue*) a que, ao despojá-la de seu caráter de unicidade, ele a submeta às poucas leis constantes da comunicação teatral. (CORVIN, 2006, p. 276)

Em geral, uma peça de teatro, segundo Corvin (2006), deve ser percebido como o lugar onde o mundo visível e o invisível entram em contato e se chocam. No entanto, não é isso que JCC quer para o seu teatro. Em seus esquetes, o ator tenta realizar uma estética onde as manifestações e os conteúdos sejam interrompidos, fragmentados e apresentados de forma anacrônica e improvisável. É um teatro onde os elementos adquirem valor estético, independente de uma dramaturgia pré-estabelecida. Assim, os gestos, as atitudes e a fala convergem para a construção de

uma corporeidade que se constitui a partir do rompimento com o acordo de linguagens convencionais. A corporificação produzida no teatro de JCC passa além de ajustes psicológicos, que são interrompidos antes de ir até a extremidade de sua significação profunda e são redirecionadas, evidenciando novos signos. O ator, ao fazer uma dublagem onde representa uma determinada cantora, por exemplo, não fica preso ao desenvolvimento da música do início ao fim. Ele tem liberdade e se utiliza desta, em diversos momentos de seus esquetes, para interromper a dublagem e improvisar uma fala, que pode ser a narrativa de um determinado fato ocorrido consigo próprio, com alguém conhecido, ou uma fala qualquer. Com isso, ainda que ensaie suas partituras corporais e coreográficas, no momento das apresentações ele se permite improvisar, tanto em relação à gestualidade e aos deslocamentos coreográficos como à inserção de falas.

Conforme ressaltado há pouco, Pavis fala da não-encenação, caracterizando-a como a ausência da encenação, de um encenador e de um pensamento que elabore e conceba uma cena teatral; a ausência de uma organização cênica. Assim, a improvisação ou encenação improvisada de JCC, apesar de possuir um pensamento de elaboração do esquete a ser feito e de todo o material que o ator vai usar durante a apresentação ser preparado antecipadamente, sua relação com o tempo e o espaço, bem como com os elementos da própria *performance*, e sua relação com o público se dão a partir do improviso. Portanto, o trabalho de JCC dispensa o de um encenador que conceba a cena, pois o próprio JCC, em geral, faz também essa função. Ele é o próprio encenador de seus esquetes, salvo quando atua em espetáculos compostos por mais atores.

Ao longo da história do teatro, com suas narrativas, discursos, oratórias, declamações, teatros de técnicas vocais virtuosas, como os movimentos ocorridos por volta do século XVIII, onde as exigências por um aprimoramento vocal levam ao desenvolvimento de técnicas bastante elaboradas, pode-se constatar o quanto a voz foi importante para o fenômeno teatral.

Para Roubine (2011), a fala é um signo teatral que o ajuda a definir-se como estética artística, desde sua origem na Grécia Antiga. “A Grécia antiga. Desde muito cedo, ao que parece, uma técnica vocal (e gestual) apropriada aos diversos gêneros foi elaborada” (p.13). Segundo o autor, homens e crianças eram mobilizados e formavam coros de cerca de cinquenta pessoas que dançavam e cantavam, sem figurino nem máscaras, nos chamados *ditirambos*. Nos dramas *satíricos* de

tonalidades burlescas, alguns anos mais tarde, o mesmo coro reaparece, agora, porém, usando máscaras e figurinos. A *parábata* também era uma fala que fazia a abertura das comédias, que também tinha grande importância, chegando a ter sete técnicas vocais diferentes. Aos mensageiros, eram confiadas as narrações (de batalhas, crimes, etc.) durante os episódios de contestação trágica ou cômica. Roubine (2011), após discorrer sobre a história da voz na estética teatral, chama a atenção para um dos paradoxos do teatro contemporâneo:

Um dos paradoxos do teatro de hoje é certamente que o trabalho do ator, especialmente sobre a voz, permanece subordinado a uma mitologia do “natural”, embora sua dimensão ideológica seja bem conhecida e sempre denunciada. Pois, na verdade, o que impressiona é exatamente como uma realização no caminho do mimetismo. (ROUBINE, 2011, p.18)

Com isso, o autor demonstra a historicidade dos diferentes discursos sobre o naturalismo, ou seja, sob sua fidelidade mimética.

[...]se é verdade que alguns dos melhores atores de hoje se conscientizaram dessa historicidade e assumiram, conseqüentemente, uma atitude mais lúdica em relação a este condicionamento ideológico, é certo também que a categoria do “natural” continua sendo para a maioria do público e para um grande número de profissionais, um dos critérios principais pelos quais se avalia o trabalho do ator. (ROUBINE, 2011, p.19)

E o autor se questiona se essa ideologia não acarreta um sensível declínio do domínio vocal nos dias de hoje. Realmente, essa ideologia contribui para tornar a representação vocal progressivamente desacreditada, pois o aprendizado da própria técnica vocal vem sofrendo com essa desvalorização. Não se trata, aqui, é bom ressaltar, de um julgamento de opções estéticas mais ou menos pessoais, mas sim da utilização que JCC faz de sua voz em seus esquetes teatrais.

JCC não tem dificuldades em soltar sua voz e pronunciar frases longas ou curtas. O ator possui técnicas de respiração e domínio das cordas vocais o suficiente para fazer com que suas piadas e tiradas de improviso cheguem com clareza até seu público, até porque, de forma geral, o ator se utiliza de microfones. O que chama a atenção no trabalho vocal de JCC não é sua técnica de projeção, mas sim o vocabulário que ele utiliza. No teatro de dublagem do ator, a fala entra, na maioria das vezes, como um elemento cuja função é ligar um número de dublagem a outro. Portanto, não existe um texto escrito e decorado, mas um repertório de termos oriundos do próprio universo onde os corpos dos personagens habitam, isto é, um

universo fronteiro. Esse vocabulário é composto por expressões que são usadas, em geral, pelas pessoas que habitam esse lugar de fronteira, esse não lugar, para utilizar a terminologia criada por Augé (2006). Como já citado antes, os corpos criados por JCC são conjugados, híbridos, que, ao serem incorporados num único dão origem a um terceiro. Assim, também a voz e a terminologia utilizadas pelo ator provêm desse mesmo universo e resultam em vozes, vocabulários e discursos conjugados e híbridos. A ausência de um vocabulário padrão na dramaturgia de JCC lhe possibilita utilizar termos que compõem uma espécie de dialeto *gay*. São expressões utilizadas e entendidas entre os grupos LGTBS.²⁶ Já é possível encontrar, inclusive, publicações *online* de pequenos dicionários *qays*, como: *Aurélia*²⁷, *G*²⁸, *Portugal Gay*²⁹, entre outros.

Na peça “Monstras S.A.”, que são realizadas por JCC e pelo ator Caio Prates³⁰, JCC, nos intervalos entre uma dublagem e outra, depois de representar um suposto ritual de incorporação de uma entidade de origem dos cultos africanos, fala o seguinte texto:

[...] eu falei momento espírita, não umbanda, candomblé, essas coisas, magia negra... Porque a gente pensou bem... Hoje, antes de começar esse espetáculo, a gente pensou: precisamos fazer algo que dê dinheiro. E o quê é que dá dinheiro? Espiritismo, não é? Então a gente juntou uma coisa com a outra, não é? Porque, né? Chico Xavier, Bezerra da Silva... Bezerra da Silva não... Bezerra de Menezes. (risos) De onde que eu tirei Bezerra da Silva? A louca... Parece até que fumou um... Imagina isso! Oitenta anos na cara fumando maconha. Não tem vergonha? Coisa horrível! Então, o momento espírita do espetáculo... Vocês já viram o Chico Xavier, no filme? Que coisa bonitinha ele, né? Parece um emo... (refere-se à peruca que o médium usava), aquela coisinha preta... Parece que o Chico Xavier foi o primeiro emo que existiu no Brasil. Chorando!... Oh!... Lindinha!... Bem velhinha ela, né? Eu acho que ele é bichinha, não é gente? Oh... Certeza. Transar com aquela peruquinha lambida!... Um!... Tá, meu bem!... Aquenda!... Ela ali ó!... Psicografando!... Com aqueles óculos, assim, estilo mix-bazar! Um terno de risca de giz bem justo, uma pantalone... Oh!... Aquele sapato de bico fino!... Uma bicha pobre, né, mas, uma bicha? Bicha

²⁶ Existe um vocabulário que é utilizado entre as pessoas que pertencem aos grupos LGTBS que se compõe de palavras como: *aquê* = dinheiro; *aquendar* = esconder algo, guardar algo, relacionar-se sexualmente; *elza* = roubar... É um vocabulário bem amplo.

²⁷ Esse dicionário pode ser consultado no endereço: entre-no-armario.blogspot.com/.../aurelia-dicionario-gay-e-o-que-tem-pr

²⁸ Esse dicionário pode ser consultado no endereço: baladaslgbtbelem.blogspot.com/.../conheca-o-dicionario-de-gurias-gays.h..

²⁹ Esse dicionário pode ser consultado no endereço: portugalgay.pt/opiniao/dicionario.asp

³⁰ Caio Prates é um ator porto-alegrense que, como JCC, também trabalha com dublagens, porém não com a mesma intensidade e frequência deste.

pobre é a pior que existe... Coisa triste!... Ah, que inferno!... Andando de trensurb, gente!... Ai... É uó... Só saem de casa em dia de passe livre, as miseráveis!... Oh... Em dia de passe livre!... Olha... Tem gente que faz mudança... Vira a Granero³¹ o ônibus!... Aquele malcheiro!... Meu Deus!... Assim, Alma de flores? Desodorante? É Natura pra eles!... Coisa triste!... Quando não passam minancora no sovaco que é pra não suar!... Mas eu já fui pobre. Juro... Eu vou ter que confessar isso. É uma coisa que eu me abro pra vocês... Depois façam fila aqui. Tá! Então, realmente... Eu já fui pobre... Eu era uma menininha deste tamanhozinho... Feia, feia, feia... Sempre fui feia [...] (CASTANHA, 2013, vídeo)³²

Essas falas são interpretadas e proferidas pelo ator de forma que, em muitos momentos, o riso e as gargalhadas do público o interrompem. Trata-se de um texto feito de improviso, onde o ator elege alguns temas para desmoralizar estruturas e conceitos sérios através de suas ironias e deboches. JCC, nesse improviso oral, ironiza diversos elementos que permeiam as construções de poder da sociedade. No início do texto, o ator fala das religiões que têm origem num princípio que pode ser entendido como subversivo aos princípios judaico-cristãos. Mas JCC faz uma relação entre o espiritismo, que tem origem no kardecismo, e as religiões afro-descendentes como o candomblé que, para muitos dos seguidores das religiões cristãs, está ligado à magia negra. O ator descarta essa e centra seu discurso irônico no espiritismo kardecista dizendo que esse é um bom caminho para se ganhar dinheiro.

Na sequência, JCC, por se utilizar de um corpo transgênero, sente-se à vontade para, aludindo o Chico Xavier, falar da sexualidade do médium e de sua própria escolha sexual de forma irônica e debochada. Ironia e deboche que, ao serem feitos sobre a estética, a sexualidade e a espiritualidade do médium, também, de forma subentendida, são aplicadas às próprias escolhas e à corporeidade do personagem que está sendo representado pelo ator e, por que não, do próprio ator. Na voz do personagem interpretado por JCC estão sendo reproduzidas partes dos discursos de intolerância acerca da liberdade sexual e das pressões homofóbicas. A relação com o corpo e a estética do personagem que verbaliza o texto é percebida de forma mais específica quando ele diz que “desde meninazinha sempre foi muito feia”. Quando o personagem fala: “Bicha pobre é a pior que existe... Coisa triste!”, está imitando ou reproduzindo um discurso que está impregnado na sociedade e

³¹ Empresa brasileira de mudanças.

³² Esse texto pode ser ouvido e assistido no endereço: www.youtube.com/watch?v=9XsziPjB8TM

que se alimenta da ideia de que ser bicha é algo negativo, nesse caso representado pela palavra *pior*. E que, além de ser negativo por ser bicha, é ainda mais negativo por ser bicha e pobre, isto é: negativo do negativo ou o pior dos piores. Já a expressão “coisa triste” está associada a uma forma de lamentação, reforçando conceitos relacionados à falocracia que atribuem caráter pejorativo ao fato de se ser bicha.

Ao longo do texto transcrito, percebem-se expressões como: “*tá, meu bem?*” “*Aquenda*” e “*uó*”. Essas expressões são encontradas no “dicionário *gay*”, já que as mesmas fazem parte do contexto de expressões formuladas por essa minoria, que busca adquirir uma identidade e um jeito de subverter a compreensão heteronormativa a fim de poder se expressar. A expressão “*tá, meu bem?*”, no contexto da oralização do personagem citado acima, significa uma interrogação com um pouco de exagero. É como se o personagem perguntasse: *entendeu? Ou, viu do que ela é capaz?* Já a expressão *aquenda* significa: *toma conta, é tua, transa com ela* ou algo no sentido de desfazer-se de alguma coisa passando-a a alguém; esconder, guardar. A expressão: *pega que o filho é teu* poderia perfeitamente ser substituída pela expressão *aquenda*. No caso da última expressão, *uó*, essa adquire vários sentidos. Pode ser usada no lugar de expressões como *ruim, desagradável, sem graça, insignificante*, sempre atribuindo características negativas.

Diante de tais constatações, percebe-se que a fala no teatro de JCC tem um papel fundamental para a construção de uma estética transversal, um teatro que não caminha em linhas paralelas com as concepções mais convencionais, mas sim, que se completa de elementos não convencionais e inconstantes. O ator busca apropriar-se de materiais e informações diversas; porém, prefere os elementos que são característicos do universo habitado pelos indivíduos que vivem nas fronteiras, nos limites, como é o caso do próprio homossexual. O teatro de JCC também se nutre de uma estética que surge desse território movediço, de onde nasce toda a corporificação de seus personagens. E o que surpreende é que o ator encontra, nesse território, um ótimo lugar para mostrar o seu melhor. JCC domina o público usando elementos que germinam alimentados por comportamentos sociais discriminativos em relação à liberdade sexual e de gênero. Isso faz com que, em muitos casos, o ator exagere nas piadas de conotação sexual e nos palavrões ofensivos ao público mais conservador. No entanto, é notória a forma como ele

envolve e cativa seu público através de sua dramaturgia um tanto particular. Tem o seu público nas mãos do início ao fim de suas apresentações.

3.9 A dublagem no teatro de JCC

A dublagem se constitui de um estilo de representação, através do qual um grupo bastante expressivo de atores busca construir suas performances. Segundo JCC, esses artistas se denominam dublês performativos ou, simplesmente, caricatos. E eles não deixam de ter razão, pois, na ausência do corpo do intérprete da música que deveria ocupar o espaço reservado para a aparição, é o corpo do ator quem aparece, e surge sempre com o intuito de preencher esse vazio deixado pela não-presença da intérprete. Por isso, é natural que esses se denominem dublês.

É claro que esse arranjo teatral não acontece nesse contexto e nem exatamente da maneira como é descrito, já que todo o esquete é planejado para o ator estar em cena e não a cantora. Portanto, não se trata de um show cuja cantora não compareceu e um ator entrou para substituí-la sem o consentimento do público. Nada é escondido nesse tipo de encenação. O público sabe que vai assistir a um trabalho de um ator que construirá um esquete teatral se utilizando de uma música, através da qual se comunicará. JCC diz que prefere ser reconhecido como um ator improvisador, já que, para ele, o termo “dublê” não condiz com a forma como ele desenvolve seus esquetes, pois, como já citado anteriormente, o ator não se prepara para fazer uma dublagem e sim para construir um esquete teatral com dramaturgia própria, que se constitui a partir do improviso. Os gestos e as inflexões da voz de JCC, em geral, causam momentos de impacto e surpresa entre o ator e seu público.

Ao desenvolver um personagem que se apoia na dublagem de uma determinada música, a maioria dos atores, segundo JCC, tende a desenvolver uma comicidade. No entanto, essa comicidade fica sensivelmente limitada. Para o ator, essa limitação pode estar associada ao fato de que esses artistas desenvolvem uma tendência a priorizar uma imitação da intérprete na qual se inspiram, ao invés de representar o universo da música que está sendo dublada. Eles almejam ficar o mais semelhante possível à cantora que dublam. Para isso, constroem gestuais e sentimentos a partir do texto composto como letra para a música e na imitação da gestualidade da intérprete que gravara a música. O que não deixa de ser, em parte,

um evento criativo e novo, já que, ao recriarem a imagem da intérprete da música, acabam criando uma nova estética.

Segundo Kneller (1978), todo o processo de criação possui um diálogo com o passado: “até mesmo nas mais talentosas criações sempre há algo sugerido por uma fonte ou forma anterior.” (p.18). Rancière (2012) também chama a atenção para a importância desse processo de representação: “[...] a *mímesis* não é a lei que submete as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes.” (p. 31). Porém, o que ocorre nas representações de JCC é diferente dessa busca por reproduzir a imagem da cantora, tal qual ela é, já que o ator busca construir sua comicidade a partir daquilo que o conjunto de informações contido na letra da música lhe estimula. Isso tem, em parte, uma relação com o tempo e espaço em que a intérprete fez sucesso com a música que, agora, está sendo trabalhado pelo ator. A inspiração provocada a partir das lembranças ou imagens da intérprete da música escolhida para o esquete, mais o arsenal de materiais do próprio ator, dentro de um novo tempo/espaço, é o que permite que o resultado de sua estética teatral seja diferenciado.

Diante disso, percebe-se que, como os demais atores, também JCC dialoga com o passado para chegar à elaboração de um personagem e do esquete ao qual esse pertence. Segundo ele, a música lhe serve como ferramenta para chegar a um resultado que é bem mais complexo, e é somente a partir dessa complexidade que ele tenta achar a comicidade de seus personagens. A música se integra a um trabalho pessoal do ator e a um sistema que, ao mesmo tempo em que ultrapassa e se impõe a ele de forma normativa e intuitiva, também permite um devir criativo. O efeito cômico nas dublagens de JCC, segundo ele, é algo que deve surgir do próprio caos em que seus personagens se constituem. JCC diz que, em diferentes momentos da sua vida, foi cercado de pessoas que lhe inspiram na construção de seu trabalho de ator-dublador. Segundo ele, as pessoas se submetem aos caprichos e exageros que, quando transformados em arte, ganham proporções que surpreendem o público e o próprio artista. Nesse ponto, é importante citar Roterdã (1982), que, ao fazer o seu Elogio da Loucura, chama a atenção sobre os exageros cometidos por algumas pessoas em nome de alguns valores antes construídos:

[...] se num banquete não se encontra quem seja realmente louco ou queiram parecê-lo, paga-se um bufão, ou manda-se vir um parasita jovial que, com os seus ditos jocosos e as suas brincadeiras, isso é,

com as suas loucuras, expulsa o silêncio e a melancolia e faz rir os convivas. (ROTerdã, 1982, p. 34)

Estamos diante de um exemplo que, de alguma forma um tanto simplificada, ilustra o que JCC diz ao buscar nas pessoas algumas inspirações para as construções de seus personagens. Talvez o próprio desejo de estar diante de tipos como os bufões ou de personagens de sexualidade e gênero híbridos criados por JCC já demonstre uma carência de uma sociedade que, angustiada, deseja algo que a divirta. Quanto mais estranho e ao mesmo tempo semelhante for esse objeto de diversão, mais estimulante e apreciado se torna.

Portanto, é nessa sociedade que JCC vai buscar elementos para compor seus tipos e seus arranjos e gestuais para suas dublagens. É nela que ele encontra material para as construções das dublagens de Mamãezinha Querida, *Amy Winehouse*, *Lady Gaga*, Elis, Laura Cardoso, *Klaus Nomi*, Xuca, Maria Helena Castanha e tantos outros personagens. Ao contrário de atores que se utilizam da dublagem e da imitação puramente para construírem seus esquetes teatrais, onde tentam representar o mais fielmente a imagem das cantoras, JCC se utiliza da música para se aproximar de seu repertório pessoal. Tal repertório, agenciado a alguns textos falados, resulta nas construções de partituras corporais que auxiliam na elaboração de seu esquete e, em consequência, na dramaturgia de suas representações. Como o ator não se limita simplesmente a representar, no sentido mimético, a intérprete que está sendo dublada, ele constrói uma estrutura que lhe permite construir atmosferas sensoriais capazes de transformar a dublagem de uma música que duraria cinco minutos numa encenação ou jogo dramático com duração de trinta minutos. Nessas representações, JCC borra as fronteiras do tempo, subverte a ordem da música, rompe com os limites do espaço físico, interage com os espectadores, tece comentários sobre a intérprete a quem dubla, fala palavrões, escarra, arrota, joga com elementos e com transformações que amplificam sua presença cênica. Em cada imagem que compõe a galeria, é possível observar um pouco dessas transformações que aqui são citadas.

Segundo JCC, a hibridação dos corpos que constrói para seus personagens está presente mesmo naqueles que são concebidos para dublar uma cantora conhecida, como quando faz *Amy Winehouse*. Não é a semelhança com a cantora que o ator trabalha, embora essa acabe acontecendo, o que também pode facilitar

sua identificação e aproximação com o público. Mas essa semelhança nem sempre acontece, já que o que realmente tem sentido no rearranjo da música que o inspirou é a construção de uma estética que faça surgir um novo personagem. Portanto, essas construções também estão relacionadas ao contexto sócio-político no qual se insere sua representação atual e ao contexto sócio-político em que a intérprete representada se inseria ou se insere. JCC diz que, ao fazer um esquete a partir de uma música interpretada por *Amy Winehouse*, por exemplo, não procura fazer ou imitar a cantora, mas sim criar uma nova corporeidade que possa vir a público, o que pode até lembrar a própria *Amy Winehouse* ou alguma pessoa conhecida, ou simplesmente uma imagem qualquer que lhe venha à cabeça e que, de alguma forma, se assemelhe à intérprete representada. Diante disso, destaca-se o gesto da mão do ator quando segura o copo, onde representa beber um líquido que o embriaga, conforme a figura 44.



Figura 44 - JCC, corpo querizado (Amy Winehouse).

Ao construir esse gesto, o ator reconstrói um gesto habitual da cantora que, ao ser representado pelo ator, ganha um sentido diferente e artístico.

Apesar de hoje sentir-se realizado profissionalmente, JCC reclama da falta de reconhecimento de seu trabalho pelo próprio meio artístico. Segundo ele, ao ser comparado com outros atores, que constroem seus personagens amparados numa literatura dramática, inevitavelmente o associam à imagem de um ator que se

traveste para dublar uma determinada cantora de sucesso e, por isso, o rotulam como um ator de menor prestígio: “essas representações são tidas como uma prática afetada e artificial, como se os atores que se utilizam dessa forma de representar fossem, apenas, um grupo de veados querendo se passar por mulheres” (JCC, em entrevista cedida para esta pesquisa em 14/12/2012).

O ator ainda conclui, dizendo que essa forma de representar uma dramaturgia improvisada, que tem sua origem no texto da letra de uma música, em muitos casos, contribui para o inusitado, que conduz a um jeito de fazer teatro que torna a ação verdadeiramente viva. Nesse caso, JCC está ressaltando o seu processo de composição de um personagem, que compreende um trabalho sobre a letra e a melodia da música e sobre a cantora que a interpreta originalmente, a partir de um conjunto de materiais que constituem o seu arsenal teatral, construído ao longo de sua carreira de ator. Tal arsenal o auxilia tanto na elaboração de personagens para um teatro mais tradicional como na criação de seus esquetes apresentados em locais alternativos, como bares noturnos e boates. Esse arsenal, segundo JCC, é único e só pode ser acessado pelo próprio ator. Ele diz, ainda, que esse arsenal está em todos os recantos de seu corpo. É ele que lhe constitui enquanto ator capaz de improvisar um esquete a partir de uma música.

Segundo Roubine (2011), a construção de um determinado arsenal pessoal não ocorre de forma racional. JCC diz que cada trabalho feito, cada noite diante de públicos diversos, cada local totalmente insalubre e precário onde se apresentou lhe ajudam a construir esse material que compõe o seu arsenal. Também sua relação familiar e sua vida social o ajudaram e continuam a ajudar nessa construção. Segundo ele, esse material é muito diversificado, já que é o resultado de experiências que vão desde suas apresentações em teatros mais tradicionais até apresentações em prostíbulos. Nutre-se, também, de suas vivências pessoais, cheias de altos e baixos, onde aprendeu a sobreviver num contexto social cercado de prostituição masculina e feminina, drogas e todos os tipos de violência inerente à vida noturna numa capital como Porto Alegre durante as últimas décadas do século XX e o início do século XXI.

É nesse contexto que, segundo o ator, foi construído o material que lhe permite criar personagens mais ásperos, mais sarcásticos, mais irônicos e mais grotescos. JCC diz que se sente muito à vontade para lançar mão de seu arsenal e escolher nessa massa, da qual a memória de seu corpo está repleta, elementos

necessários para o seu trabalho de ator e, com isso, construir sua própria dramaturgia e arrancar aplausos de seu público. Ele diz que os personagens de suas dublagens não querem ser bonitos, mas sim dar sempre um recado, colocar o dedo na ferida, chamar a atenção por seus traços fora dos padrões, incomodar sem se tornarem ofensivos. O que Roubine (2011) não fala e que, segundo JCC, é importante ser levado em consideração sempre que se pensar as mudanças da interpretação, bem como das construções de uma determinada dramaturgia, é o fator histórico ou político-histórico da sociedade em que se vive. “Se a *comédia Dell’arte*, por exemplo, surgiu em Roma, exatamente na Idade Média, é porque foi lá, naquele momento, que existiu uma política e uma sociedade propícia para esse movimento artístico-cultural” (JCC, em entrevista cedida em 14/12/2012).

Portanto, JCC, mais uma vez, se vale do passado para justificar o seu desempenho artístico-cultural. Ele diz não ser pragmático. Fala também que nunca pensou em querer mudar o mundo, mas que cria seus personagens de acordo com um cenário artístico, político e filosófico que o alimenta, lhe dá movimento e contribui para a construção de novos esquetes e novos corpos.

Para Roubine (2011), uma improvisação verdadeira, nascida do próprio arsenal do ator, permitirá sua renovação e um novo jeito de estar no tempo e no espaço do personagem. Essa forma de criação, mais livre, talvez seja algo que diferencie o trabalho de JCC do de outros atores que também se utilizam da dublagem para construir suas estéticas teatrais.

JCC ressalta que sua formação de base foi mais tradicional, pois, desde o começo, trabalhou como ator, participando de montagens de espetáculos que buscavam reunir materiais para que, no palco, se observassem as operações da interpretação do ator e a intuição da encenação como produção de sentido. JCC faz questão de dizer, em uma de suas entrevistas, que os atores que possuem uma base de formação num teatro mais tradicional se permitem transitarem entre apresentações mais “performáticas” e um teatro que se apoia numa dramaturgia mais convencional, o que, segundo ele, resulta numa outra forma de representação. “Eles não se prendem a nenhum modelo de representação, ainda que sejam influenciados por muitos deles” (JCC, em entrevista feita em 14/12/2012).

Nas representações de JCC, em alguns momentos, o público pode até ser induzido a pensar que está diante de um teatro de revista, em outros diante de um drama, em outros de um teatro burlesco, de uma farsa ou de uma *performance*

artística; porém, nenhum gênero perdura muito tempo e aquilo que parecia com um teatro de revista já não se parece mais. Talvez se pareça com um programa de auditório, mas também não o é. É um devir sempre diferente. Assim como em seus personagens, nada está fixo, nada é linear. Tem-se a impressão de que o ator deriva em seu universo e no universo do personagem representado, migrando de um para o outro a cada instante. Quando parece que já se viu tudo sobre o que os personagens criados pelo ator podem fazer, logo ele os metamorfoseia na frente dos olhos do espectador e, outra vez, tem-se a surpresa e a impressão de um devir sempre diferente.



Figura 45 - JCC, corpo queerizado (Amy Winehouse - Cheirando).

JCC borra os clichês estabelecidos pelo teatro mais tradicional e, ao construir suas dublagens, se permite atuar num lugar que está às margens dos limites estabelecidos por técnicas e conceitos utilizados por metodologias tradicionais como as apoiadas numa dramaturgia linear onde o personagem é emergido numa estrutura dramática. Portanto, dessa forma, tem-se a impressão de que o ator desenvolve seus personagens e os representa sobre os borrões dos lugares

explorados pelas produções teatrais mais convencionais. Na figura 45, por exemplo, tem-se a representação de um esquete, onde o ator dubla a música *Monkey Man*, interpretada pela cantora britânica Amy Winehouse. Percebe-se, no entanto,, que o ator não dubla a letra da música e não se importa com a forma como a cantora se apresenta. Contudo, tem-se uma representação que mostra a cantora fumando maconha. Dessa forma, o ator faz uma sátira ao comportamento, em relação ao vício que a intérprete possuía. A *Amy Winehouse* de JCC não é a artista que os fãs assistiam no palco, mas a mulher viciada em drogas que lutava contra o próprio vício para poder ficar no palco junto aos fãs. Ele apresenta uma mulher dominada pelo vício, que já não consegue mais viver sem as drogas. Essa *Amy Winehouse* é uma mulher que perambula e que interrompe sua apresentação para fumar maconha, cheirar cocaína e beber até não ter mais domínio do próprio corpo. Ela esconde a cocaína enrolada em um pedaço de papel entre os próprios cabelos. Não é por acaso que JCC faz com que a cocaína esteja escondida entre o grande volume do cabelo do personagem, já que o cabelo de Amy Winehouse, assim como o seu vício em drogas, eram elementos marcantes na estética e no comportamento da cantora.



Figura 46 - JCC, corpo queerizado (*Amy Winehouse* procura o pó no cabelo).

Diante disso, é possível compreender quando o ator diz que o efeito cômico em suas dublagens é algo que deve surgir do próprio caos em que seus personagens se encontram. A comicidade pretendida pelo ator, nesse caso, está nos conflitos do personagem representado e suas ações, bem como na figura grotesca e comportamentos imprevisíveis apresentados ao público. Portanto, é a partir da complexidade criada para o personagem que JCC busca achar a comicidade de sua *Amy Winehouse*.

Na figura 46, por exemplo, percebe-se que o ator coloca seu personagem frente ao microfone, porém, a dublagem não se concretiza, já que o mesmo está tentando pegar o pacote com a cocaína que está preso aos cabelos escondido na cabeça. A expressão do rosto é de dor e impaciência. Ela não articula as palavras da letra da música que, nesse caso, continua a ser ouvida. Quando consegue pegar o pacote com a droga e o traz até a frente, já está tão desesperada e sedenta para usar a droga que é aí mesmo que a dublagem é abandonada e percebe-se seu ataque de desespero. Ela se põe a cheirar o pó exageradamente. Nesse caso, a inspiração do ator não vem da letra da música, mas do próprio universo caótico no qual vive sua *Amy Winehouse*. Assim, é feito um arranjo teatral que se relaciona com um contexto sociopolítico no qual o personagem está inserido. Dessa forma, o ator faz uma paródia à cantora e a todo o contexto social da dependência química. Nessa paródia JCC procura mostrar as fragilidades da mulher *Amy Winehouse*, sua relação com as drogas e a forma como sua arte vai perdendo lugar para as mesmas e seu corpo vai sendo debilitado. JCC não está ajudando a construir o mito *Amy Winehouse*; ao contrário, ele o desconstrói, aproxima a cantora do humano, da morte, da decrepitude. Às vezes, chega a mostrar o que existe de primitivo e de monstruoso na mesma.

Diante disso, percebe-se a dimensão do trabalho desenvolvido por JCC. O detalhamento de seu processo difere do de um ator que se traveste para dublar uma determinada cantora de sucesso. Ainda que JCC sofra com comparações pejorativas em relação a outras representações, mais diretamente apoiadas em textos escritos por um dramaturgo mais especializado, não se trata de uma simples prática teatral afetada e artificial. JCC, ao construir seus esquetes a partir de uma determinada música, conforme o exemplo descrito em *Amy Winehouse* está

construindo um arranjo responsável que lhe permite expressar seu nuance criativo, bem como suas inquietações pessoais.



Figura 47 - JCC, corpo queerizado, (*Amy Winehouse* dublando).

Na Figura 47, percebe-se o momento em que o personagem começa a cheirar a droga. Ele ainda se mantém junto ao microfone, para quem dirige a ação verbal. Ela ainda mantém o controle de suas ações e a relação direta com público.

Já na Figura 48 vê-se o momento em que ele já está sob o efeito da droga e, por isso, não possui mais senso de direção. *Amy Winehouse* agora perambula pelo palco. Está à deriva, estimulada pelo efeito químico da cocaína. É nesse momento que o personagem chega ao ápice de sua presença cênica. É também aqui que o público solta a gargalhada e que *Amy Winehouse*, após beber um copo de uma bebida destilada e soltar um estrondoso arrotos, deixa o palco. A *Amy Winehouse* de JCC não faz culto à beleza, mas chama a atenção por seu comportamento subversivo e por seus traços fora dos padrões. Ela perturba sem se tornar ofensiva.

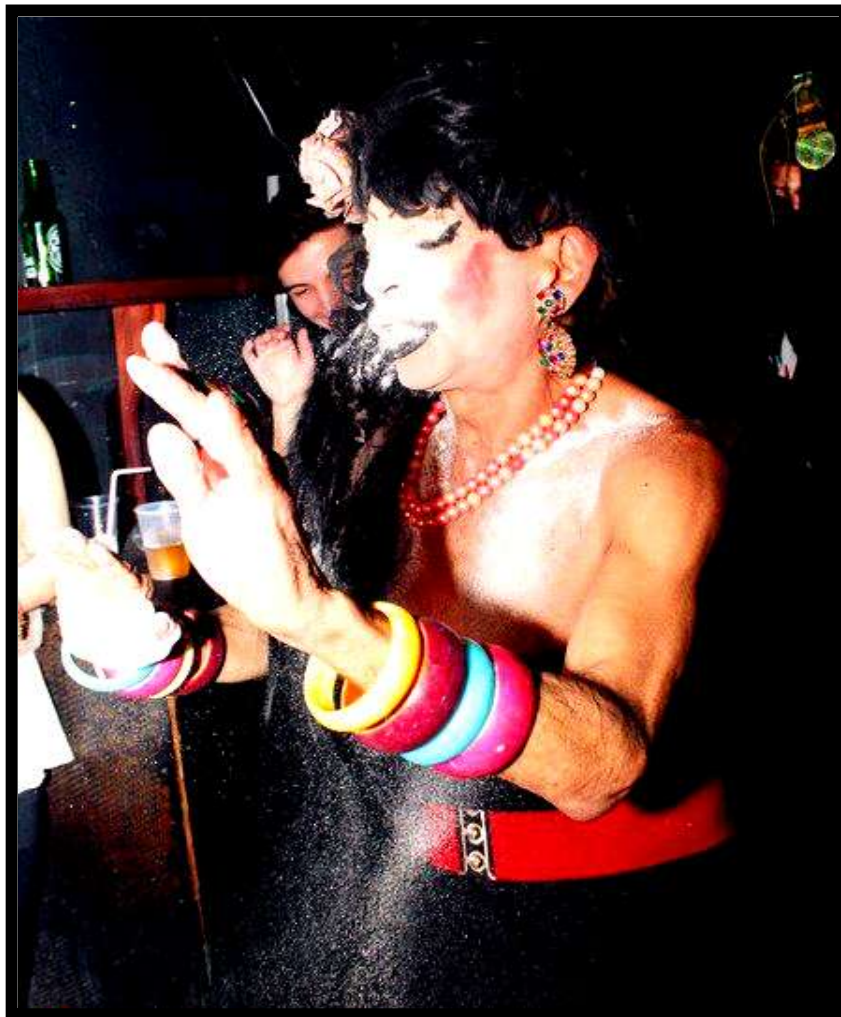


Figura 48- JCC, corpo queerizado, (Amy Winehouse cuspiendo pó).

Através de atuações como a de *Amy Winehouse*, JCC se realiza como artista e como alguém que, mesmo não pertencendo às produções mais elitizadas do cenário teatral porto-alegrense, consegue sobreviver de suas pequenas produções e de seu teatro amparado na dublagem. Assim, ainda com base no pensamento de Roubine (2011), o teatro apresentado por JCC está de acordo com a época em que esse está produzindo. O contexto histórico contemporâneo revela um cenário apto a receber produções como as que o ator desenvolve. JCC encontra-se num terreno fértil onde, de posse de sua liberdade para resolver suas questões artísticas e criativas, constrói seu teatro, que reverbera no cenário sociocultural como um eco da contemporaneidade.



Figura 49 - JCC, corpo queerizado (peça *Monstras SA*).

Diante disso, o pensamento *queer*, assim como a estrutura filosófica contemporânea, reflete nas construções corporais dos personagens trabalhados pelo ator. JCC está construindo seus personagens e produzindo o seu teatro de dublagem, com sua dramaturgia própria, ao mesmo tempo em que estão sendo desenvolvidos os pensamentos que estruturam a *teia queer*. Portanto, são acontecimentos que ocorrem simultaneamente. Isso, de alguma forma, permite e facilita que o ator apresente uma estética capaz de romper com modelos e concepções oriundas de pensamentos estruturalistas das mais diversas vertentes teóricas. Na figura 49, o ator constrói um corpo que faz uma dublagem sem o uso de microfones. A personagem fuma um cigarro e se utiliza dele para representar o conflito do personagem com o universo que o cerca. Esse personagem foi construído para a peça *Monstras SA*, onde JCC, juntamente com o ator Caio Prates

e sob a direção da atriz Vanja Ca Michel, desenvolve uma peça composta de várias pequenas peças. Trata-se de um espetáculo de dublagens em que dois atores se revezam dublando cantoras famosas.

No caso da figura 49 o ator representa a cantora *Sara Brightman*. Durante a apresentação desse esquete, vão sendo desenvolvidas diversas ações físicas e dramáticas e, ao contrário de uma dublagem simples, o ator criou um corpo que se desloca pelo palco como se estivesse atuando em uma ópera. Sua postura e suavidade nos gestos parecem não vir de nenhuma parte da música. A impressão que se tem é que se trata de uma espécie de montagem de elementos disparatados, para não dizer, contraditório. O ator mistura, em seus gestos, movimentos que se parecem com os de uma dama da aristocracia francesa, mas que, repentinamente, são interrompidos por movimentos mais rústicos e grosseiros.

O figurino também tem suas contradições, pois, apesar de o tecido utilizado ser de qualidade apurada, o mesmo possui acabamentos que remetem a peças há muito tempo armazenado e empoeirado. Tem-se a impressão de que vai começar a se rasgar a qualquer momento. O ator também se utiliza do efeito do pó sobre a peruca e sobre as peças do figurino: conforme ele se desloca, uma nuvem de pó vai levantando, dando a impressão de que o personagem acabou de sair de um ambiente onde ficara preso durante muito tempo. A técnica usada na dublagem para *Sara Brightman* é a mesma que o ator utiliza para outros personagens. Ele não articula as palavras interpretadas na letra, nem tão pouco constrói novas palavras. O que o ator faz é construir uma sequência de movimentos com a boca e parte do rosto durante toda a música. Assim, tem-se a nítida impressão de que o ator se utiliza de uma máscara cujos movimentos são mecânicos para dar conta da dublagem.

Com isso, JCC deixa claro para o espectador que não representa a intérprete, mas que constrói um arranjo estético a partir da música e da voz da mesma. Portanto, durante a apresentação desse esquete, o ator sensibiliza e ao mesmo tempo provoca o riso, não por sua semelhança com a cantora dublada, mas por sua capacidade criativa e sua técnica apurada, que resultam na representação de um personagem outro que se coloca diante do público como um comentário acerca das fragilidades do ser humano.

Diante desse personagem, fica mais fácil entender JCC quando ele diz: “uma improvisação verdadeira, nascida do próprio arsenal do ator, permitirá uma

renovação e um novo jeito de estar no tempo e no espaço do personagem” (JCC, em entrevista cedida no dia 14/12/2012). Acredita-se que é essa forma de criação, que procura fugir de conceitos mais pragmáticos, que diferencia o trabalho de JCC de outros atores, que também se utilizam da dublagem para construir suas estéticas teatrais, mas que ficam presos ao virtuosismo dos gestos que são característicos das dublagens, limitados a imitar o gestual da própria cantora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Temos muitas origens porque muitas são as vidas em nossa vida. Encontramos essas origens no meio do caminho, assim como encontramos nossa identidade. Contar uma vida significa optar pelos saltos de perspectivas e repudiar a ideia de uma única origem que se desdobra num fio cronológico.

(BARBA, 2010, p. 32).

O “Limbo” hiperbólico de uma identidade flutuante

Para escrever este texto, antes foi preciso refletir um pouco sobre o termo “limbo” e da razão pela qual ele aparece no título. Essa palavra, quando observada a partir de conceitos religiosos, conforme descrita no site Wikipédia - enciclopédia livre, aparece da seguinte forma: na teologia cristã, o Limbo (*do latim, "limbus": orla, debrum, margem, franja*), (grifo do site), é um preceitos religioso de caráter escatológico; na Igreja católica apostólica romana, é visto como um lugar fora dos limites do Céu, onde se vive a plena felicidade natural, mas privado da visão beatífica de Deus e, por isso, privado da felicidade suprema e eterna. Mais precisamente, o Limbo seria um lugar para onde iriam as almas inocentes que, sem terem cometido pecados mortais, estariam para sempre privadas da presença de Deus; O Limbo dos Patriarcas (*ou, em latim, "limbus patrum"*), que é dogma da Igreja católica, aparece como sendo um lugar provisório para onde iam os justos do Antigo Testamento que creram no Messias, tendo feito a contrição de seus pecados, mas ainda possuindo a marca do pecado original.

Quando pesquisada nos mais diferentes dicionários, essa palavra, em geral, aparece com os seguintes atributos: Limbo (*latim limbus, - i, orla, debrum, cinto*);s. m - Orla, borda, fímbria. Na astronomia: borda visível do globo de um astro eclipsado; na religião católica: lugar onde os justos esperavam a vinda de Jesus e onde, segundo a fé, ficavam as almas das crianças não batizadas; dito popular: lugar onde se lançam coisas de que não se faz caso ou estado de indefinição ou incerteza; na botânica: parte expandida da folha.

Assim sendo, essa palavra parece estar sempre, ou quase sempre, associada à periferia ou ao lugar negativo ou de menor privilegio. Portanto, parece dizer muito sobre o lugar habitado pelos corpos construídos por JCC.

A escolha por essa palavra está associada à questão periférica e negativa atribuída à mesma. É um lugar eclipsado, talvez, onde seus habitantes são jogados à espera de algo até serem esquecidos. Portanto, é essa concepção que aproxima a palavra do lugar onde as identidades dos corpos construídos por JCC se originam. São lugares de passagem, de esperas, de esquecimentos. Lugares onde o ser habitado se transmuta e se transforma num outro constantemente, já que, como indivíduo esquecido, sofre efeitos e imposições a partir do que é feito pelos que habitam os territórios centrais.

Diante disso, pensar os corpos construídos pelo ator como sendo algo fixo não seria coerente com a própria concepção do lugar onde os mesmos ganham textura e tessitura. Assim, torna-se impossível pensar que os corpos criados por JCC se fixam a um determinado estilo estético, como o grotesco e a caricatura, por exemplo. O ator possui um arsenal de materiais e experiências que lhe permite derivar e arriscar sempre, já que o mesmo está inserido num contexto onde nada está fixo, onde os estilos do passado estão misturados com o presente, misturando-se como num depósito de sucatas que aguardam pelo reciclador que talvez nunca venha. JCC, junto a essas sucatas, se alimenta delas para construir seus corpos.

Assim, pensa-se que o corpo conjugado do ator constitua-se, como o próprio lugar de passagem dos corpos *queerizados* criados pelo ator, de elementos que dão vulto e caracterizam o conceito de periferia. As margens sociais. Como entender esse raciocínio?

Augé (2007), ao comparar o lugar com o não-lugar na relação com o viajante, diz que o viajante estrangeiro, perdido num país que não conhece e estando ali de passagem, só consegue se encontrar no anonimato das auto-estradas, dos postos de gasolina, das lojas de departamento ou das cadeiras de hotéis, onde se encontra numa relação com algo que lhe é peculiar. Diz, também, que o estrangeiro se tranquiliza quando, nas gôndolas do supermercado, encontra produtos consagrados pelas empresas multinacionais, pois é neles que ele se reencontra e se reconhece. Assim, pensa-se que o corpo conjugado do ator é esse viajante estrangeiro, porém no seu próprio país.

Já, os corpos *queerizados* criados pelo ator são como o viajante, e o corpo conjugado, quando os hospeda, são convertidos no lugar, no país estrangeiro onde esses viajantes habitam temporariamente. No corpo conjugado do ator, existem elementos onde os corpos *queerizados* se reconhecem assim como o viajante

estrangeiro de Augé (2007) se reconhece nos produtos consagrados das empresas multinacionais. Assim, é possível pensar o corpo conjugado de JCC como lugar de passagem de seus corpos *queerizados*.

O autor diz, ainda, que no mundo contemporâneo sempre se está e nunca se está “em casa” (grifo do autor), pois as zonas fronteiriças não traduzem mais mundos totalmente estrangeiros. Portanto, durante a passagem do corpo conjugado para um corpo *queerizado*, ocorre um processo de afetação onde pedaços da carne de um ficam presos no corpo do outro de forma que, quando o corpo *queerizado* é desconstruído, algo dele permanece no outro e algo do outro se vai com ele. Assim, essas fronteiras vão ficando cada vez mais frágeis e menos acentuadas.

Louro (2004) diz que os investimentos produzidos a partir de múltiplas instâncias sociais e culturais, são postos em ação, muitas vezes pela família, pela escola, pela igreja, pelas leis, pela mídia ou pela medicina, com propósito de afirmar e reafirmar as normas que regulam os gêneros e as sexualidades. Tais investimentos voltam-se para os corpos para indicar-lhes limites de sanidade, legitimidade, moralidade ou coerência. Ela diz que aqueles que escapam ou atravessam esses limites, como os corpos criados por JCC, ficam marcados como corpos e sujeitos ilegítimos, imorais ou patológicos. A autora diz ainda:

Apesar de todo esse investimento, os corpos se alteram continuamente. Não somente sua aparência, seus sinais ou seu funcionamento se modificam ao longo do tempo; eles podem, ainda, ser negados ou reafirmados, manipulados, alterados, transformados ou subvertidos. (LOURO, 2004, p. 82)

A autora destaca, ainda, que as marcas de gênero e sexualidade, significadas e nomeadas no contexto de uma determinada cultura, são também cambiantes e provisórias e estão, forçosamente, envolvidas em relação de poder. Desse modo, as construções corporais feitas por JCC são provisórias e nunca estão acabadas. Pedaços das carnes desses corpos são substituídos constantemente e, com isso, esses se constituem como um arranjo temporário, num devir sempre outro, em pedaços e diferente.

As imagens selecionadas para analisar o trabalho do ator estão fixas; porém, são apenas registros que foram feitos a partir de um determinado olhar, o do fotógrafo. Esse olhar produziu o que, aqui, pode ser chamado de registro num determinado tempo mínimo, num determinado gesto do corpo do ator que, talvez, nunca mais se repita, já que ele trabalha com a liberdade de improvisar e recriar

sempre. Os esquetes de JCC são relativamente curtos; em geral, duram de cinco a dez minutos e o tempo de captação da imagem não é superior a “dois segundos” (não se tem nesse momento o tempo necessário para a captação de uma imagem através de uma câmera fotográfica). Dessa forma, as imagens analisadas funcionam apenas como um registro que traz algumas informações acerca da estética e do lugar onde seus corpos *queerizados* ganham vida.

O pensamento dos teóricos *queer*, ao propor a quebra de velhos paradigmas e a elaboração de um novo jeito de analisar as construções da sexualidade e dos gêneros, foi de grande importância para que se chegasse a ter um pouco mais de clareza do momento, da forma e do lugar onde JCC está construindo os corpos de seus personagens, onde tanto a questão do gênero quanto da sexualidade perturba qualquer conceito mais conservador.

Quando JCC fala que se permitem transplantar traços de alguns personagens a outros, o que, segundo ele, não acontece por acaso, o ator está configurando o seu próprio corpo conjugado na busca de um terceiro corpo *queerizado*. No primeiro momento, o ator tem o seu próprio corpo com traços que lhe são característicos. No entanto, num momento seguinte, ele se utiliza de objetos como figurinos, maquiagens, bijuterias, enxertos de algodão, etc., com o intuito de esconder parte de seus próprios traços para, em seguida, fazer nascer traços de outros corpos. Com isso, o ator acaba criando um terceiro corpo que não é mais o dele e nem, tampouco, aquele que ele havia imaginado, pois o que ele imaginara está, unicamente, na sua imaginação.

Portanto, esse novo corpo, resultado da mistura do corpo do ator com os novos traços, recria uma nova corporeidade e um caminho para uma dramaturgia corporal diferenciada. O ator, em seu arsenal de materiais, possui elementos dos dois universos sexuais (masculino e feminino) e ele não tem medo de misturá-los num único corpo, que será levado a público num arranjo artístico. Pelo contrário: é essa mistura que torna a arte de JCC singular e pessoal. Portanto, esses novos corpos estão ligados à imagem do corpo masculino e do feminino, mas não é nem um e nem outro, e sim um terceiro, que é puramente criação artística de curta duração. É também, no entanto, resultado do corpo conjugado do ator e de seu arsenal de materiais pessoais.

Assim, todas as vezes que JCC carrega elementos de um corpo que já fizera antes para um novo, como ele diz fazer, tem-se um novo arranjo composto de

elementos do corpo do ator somados a elementos do corpo do personagem anterior, que agora se somam aos elementos criados para o novo. O que significa, portanto, que, diante disso, nasce um novo arranjo estético, com um novo corpo formado por elementos vindos de dois anteriores, o que poderíamos chamar de duas referências corporais. Diante disso, é possível perceber as construções dos personagens de JCC como estruturas estéticas que se compõe a partir de uma base menos volúvel, apesar de mutável, que é o corpo do ator e, de uma base que é permanentemente mutável, que são as carnes ou elementos que o ator traz de outros personagens anterior, que já são arranjos feitos a partir de diversas outras carnes. Ou, elementos já utilizados em outros corpos.

Com isso, torna-se possível entender a razão pela qual JCC, em geral, trabalha a maquiagem de seus personagens de forma que os mesmos possuam bocas muito grandes, quase sempre em tons de preto. Também, acredita-se que seja por essa mesma razão que ele cubra a pele do rosto, quase sempre, com maquiagem branca, o que lhe concede o aspecto de uma máscara. Esse tipo de construção, segundo o ator, facilita a estabilização de seus personagens “*queerizados*”, como no caso de Mamãezinha Querida, já que, ao mesmo tempo em que acontece uma repetição de traços, esses se repetem, porém, num novo contexto, que favorece a criação de uma nova dramaturgia – o que, segundo o ator, já não é mais a mesma coisa. Os corpos dos personagens, analisados nessa pesquisa, trazem traços característicos que estão presentes em todos eles. Principalmente no que se refere ao hiperbolismo na construção “bicorporal” (para usar uma expressão de Bakhtin, 2010), bem como nos elementos empregados em suas construções e sua transitoriedade.

A presença da morte e da destruição é outra característica dos corpos construídos pelo ator. Apesar de todos os personagens criados por ele possuírem alguns elementos que demonstram interesse em continuar vivendo, existindo e realizando ações, eles também demonstram características através das quais se percebe que estão esgotados frente a um mecanismo que os devora ou que já os devorou. Esse esgotamento aparente é diferente de cansaço. Em nenhum momento se percebem traços de cansaço e sim de esgotamento, pois, segundo Deleuze (2010), o esgotamento é a ausência de todos os possíveis, enquanto que o cansaço é a ausência de um possível e a decisão por outro, o que, segundo ele, se dá de forma exclusiva, já que ao fazer escolhas de realização é preciso abandonar outras.

O conceito de esgotamento de Deleuze (2010) combina-se ao conjunto das variáveis de uma situação, com a condição de renúncia a qualquer ordem de preferência e a qualquer objetivo. Não mais há realizações totalmente planejadas, já que os limites estão cada vez mais borrados e os corpos, cada vez mais compostos de carnes de outros.

É diante dessas características de esgotamento e de composições de elementos com carnes de outros corpos que os personagens criados por JCC se constituem. Pois esses, ainda que surjam num determinado contexto de realização, se deterioram e estão sempre à deriva na eminência de um devir diferente e surpreendente. Eles não estão aparentemente bem e nem pretendem construir um “outro” fechado. Eles resultam de um encontro de sucatas corporais que são incorporadas num arranjo próprio, com tempo de duração indeterminado. Assim, diante dessa realidade, é possível pensar que eles estão esgotados, mas não estão cansados de nada. Entretanto, o mesmo processo que lhes fez nascer também ajuda a conduzi-los sempre para as fronteiras e nunca para o centro, já que eles se movem na contramão, na subversão.

Diante disso, tanto no momento de suas criações quanto durante suas permanências diante do público, esses corpos criados estão inseridos num contexto de instabilidade, numa base escorregadia, o que pode ser associado com o não-lugar de Augé (2007). Nesse sentido, estão sempre a flutuar num movimento constante, que também se caracteriza pela ausência de uma forma pura. O não-lugar se recompõe nesses corpos e relações se reconstituem neles, de forma que novas invenções do cotidiano e da arte de representar abram neles um caminho para si próprio e, com isso, desenvolvam suas estratégias.

O não-lugar possui uma polaridade fugidia e nunca se realiza totalmente. Augé (2007) diz que, ao habitar o não-lugar, os corpos tornam-se corpos migratórios que não têm como almejar uma completude. Assim, todos os corpos construídos por JCC que compõem a galeria dos personagens anexada neste estudo apresentam determinadas características que são incomuns. Tais características os denunciam enquanto corpos em construção, o que ajuda a expulsá-los para um lugar inconstante, onde não conseguem permanecer, senão por um curto período de tempo. Os próprios elementos que tornam esses corpos grotescos também ajudam a denunciá-los e, com isso, fazer com que os mesmos se refaçam num lugar apenas de passagem.

Assim, diante dessa ausência de um possível agenciamento, os corpos de JCC transitam entre a morte e a vida, o que não se caracteriza como algo negativo. Pelo contrário: segundo Bakhtin (2010), a morte no corpo grotesco não significa o fim de nenhuma essência, já que a mesma não diz respeito ao corpo procriador, mas sim à renovação futura do mesmo, pois, ao liberar sua morte, esse corpo permite que outro corpo libere o seu nascimento. Dessa forma, o corpo moribundo, criado antes por JCC, se porta como corpo esgotado, cuja saída é sua própria morte para um outro devir.

JCC se utiliza de diversos recursos para construir esses corpos mutantes, trazendo à cena novas propostas de corporeidade num contexto artístico. A maquiagem é colocada, na maioria das vezes, propositadamente, sobre uma pele empalidecida por uma máscara branca, como já foi falado. A pele empalidecida pela maquiagem, em geral, ajuda a salientar os traços esgotados dos corpos dos personagens. As vestimentas também são estranhas e revelam um mundo sombrio e dramático. São personagens que trazem em si históricos de exclusão, discriminação e marginalização e talvez por isso migrem para outros corpos com tanta frequência. É visível, nesses corpos, traços do drama de cada um e a ausência da estabilidade.

Mas o importante é perceber que, apesar da renúncia de suas necessidades, eles se movem para um devir outro e, sem pretender chegar a algum lugar definido, se constituem, ainda que temporariamente. Ao mesmo tempo, percebe-se, contraditoriamente, um cansaço, um desgaste, um envelhecimento e uma decrepitude que, ao invés de paralisá-los, os impulsionam a continuar. São corpos que brincam com a impossibilidade de fixarem-se num lugar infértil, por onde só se consegue a muito custo passear. Eles têm muito pouco a fazer e têm pouco tempo antes de serem desconstruídos e transformados num outro.

A tentativa de reabertura do cabaré de Mamãezinha Querida em “O Bordel das irmãs Metralha” e a decrepitude de seu corpo que a impossibilita são um bom exemplo acerca do tempo e da impossibilidade da realização desses corpos. Mamãezinha Querida é proprietária de um bordel que foi fechado porque a mesma estava impossibilitada de praticar tal comércio. Ela fica reclusa em sua própria casa, à espera que se torne possível a reabertura de seu comércio. Porém, o tempo passa, ela envelhece, seu corpo se deforma, enquanto que, sozinha, continua a esperar. Entretanto, diante da única possibilidade de reabertura de seu bordel, o que

se percebe na cena é um corpo que se arrasta na direção da morte. Um corpo decrepito que vai se desconstruindo ao longo da encenação.

Os corpos construídos por JCC são assim: se encarnam com elementos da decrepitude e chegam a brincar com ela, talvez porque a morte seja um caminho para o nascimento de um novo corpo que, ao nascer, já nasce esgotado. O ator, ao construir seus corpos, não procura traçar linhas combinatórias que resultem num corpo caracterizado pelo esgotamento e nem pelo cansaço, já que, ao lançar mão de seu arsenal de materiais pessoais, do qual se utiliza sempre que precisa, o esgotamento está encarnado nesse material. São materiais construídos diante de uma conjunção estrutural contínua que está ligada aos valores e ao processo de interação da sexualidade dominante que atribui a qualquer outra forma de sexualidade características negativas e clandestinas.

Guattari (1987) diz que a dependência da normalidade heterossexual se manifesta por uma política do segredo, uma clandestinidade alimentada pela repressão e também por um sentimento de vergonha ainda vivo. O autor diz, ainda, que toda organização dissidente da libido deve compartilhar de um devir corpo feminino, como linhas de fuga, como um acesso possível a um mínimo de devir sexuado:

[...] o devir corpo feminino não deve ser assimilado à categoria “mulher” tal como ela é considerada no casal, na família, etc. Tal categoria, aliás, só existe num campo social particular que a define! Não há mulher em si! Não há polo materno, nem eterno feminino... A oposição homem/mulher serve para fundar a ordem social, antes das oposições de classe, de casta, etc. Inversamente, tudo o que quebra as normas, tudo o que rompe com as ordens estabelecidas, tem algo a ver com o homossexualismo ou com um devir animal, um devir mulher, etc. Toda semiotização em ruptura implica numa sexualização em rupturas. Não se deve, portanto, a meu ver, colocar a questão dos escritores homossexuais, mas sim procurar o que há de homossexual em um grande escritor, mesmo que ele seja, além disso, heterossexual. (GUATTARI, 1987, p. 36)

Butler (2010b) argumenta que as identidades sexuadas são assumidas através da violência, rejeição e exclusão dessas que, supostamente, não constam no contexto de uma matriz heterossexual que tem interesse particular em manter sua própria estabilidade e coerência à custa das demais. Com isso, pensa-se que os corpos *queerizados* dos personagens de JCC são os resultados de um pensamento estético nascido a partir desse universo das construções sexuais clandestinas

descritas por Guattari e da exclusão e rejeição de Butler, contexto do qual o ator faz parte e no qual se construiu sua sexualidade.

Diante disso, o resultado criativo de JCC é um composto de elementos apropriados ao longo de sua vida que, ao serem incorporados como concepção de *performance* artística, resultam na *queerização* dos corpos criados pelo ator. Entretanto, parece que os personagens de JCC se deixam levar até a ruína de seus corpos, através de um lento processo de decrepitude e da lenta decomposição da carne e do esgotamento, para só depois ressurgirem num outro corpo diferente. Ao desenvolver suas construções, o ator revela um pouco daquilo que o ajuda a elaborar seu trabalho e a relação de seus corpos com o espectador. Ele diz que seus corpos fogem do conceito de caricatura e que talvez se aproximem mais do “grotesco”. Nesse caso, o ator refere-se ao fato de que seus personagens pretendem despertar no espectador um misto de riso, nojo e surpresa, reações causadas pela audácia de suas criações improvisadas e dramaturgicamente perturbadoras, que, em parte, colocam o espectador de frente com o imprevisível e surpreendente mundo da ficção e, em parte, com suas próprias fragilidades.

Os corpos de meus personagens não são criados para serem uma caricatura feminina, pois uma caricatura busca, em geral, o humor, fazer rir através de uma representação exagerada. Eu não busco o humor, o que eu busco é tornar visível aquilo que são os meus personagens. Talvez uma paródia grotesca, mas nunca uma caricatura. (JCC, em entrevista cedida durante a pesquisa.)

Talvez não seja possível determinar em que tipo de gênero o trabalho de JCC se enquadra; talvez a importância de seu trabalho criativo esteja exatamente nessa ausência de modelos referenciais. Buscar uma definição do seu trabalho, nesse momento, seria como procurar defini-lo ou encaixá-lo em algum contexto existente. Não que, com isso, se esteja dizendo que o ator criou um novo jeito de fazer teatro. Porém, o que realmente importa é entender que todos os seus corpos *queerizados* são construções feitas a partir do processo combinatório de construção, desconstrução e reconstrução e que, para tanto, é utilizado todo um arsenal de materiais construídos ao longo da vida pessoal do ator e de suas experiências profissionais do teatro, o que também ajuda a pensar o lugar onde esses corpos são encarnados.

Diante disso, talvez o que possa ser concluído é que, no teatro de JCC, seus corpos *queerizados* sempre estão e nunca estão prontos. Eles sempre estão

prontos, no sentido de que se trata de corpos construídos para serem colocados em cena e que, portanto, ao serem apresentados, encontram-se num estado de inacabamento. O que não significa, por sua vez, que, esteticamente, eles não estejam prontos para serem vistos, pois sua incompletude tem outra origem. Ela nasce da escolha estética feita pelo ator, dos tipos corporais, das sexualidades e de gênero. JCC constrói seus corpos concebendo-lhes uma estética que só está completa quando os corpos estão incompletos, como acontece com a estética do grotesco, por exemplo.

JCC sabe muito bem o que pretende quando constrói seus corpos *queerizados*. Ele sabe para quê constrói seus gestos, seus fatos e tudo o que lhes compõe. Ele sabe que, na maioria das vezes, está construindo um corpo perturbador que manifesta a passagem de uma fronteira, um espaço escorregadio que borra linhas antes traçadas. Isso é, o que constrói corpos que borram as linhas fronteiriças que foram estabelecidas para definir as polaridades heterossexuais, bem como suas corporeidades.

Portanto, diante dessas constatações, retoma-se uma das principais questões levantadas no início dessa investigação: “Será possível pensar a corporeidade de um determinado ator a partir do pensamento dos teóricos *queer*?” Talvez essa questão, a essa altura, já esteja respondida ou parcialmente respondida, pois, a partir do momento em que é pensado o corpo do ator como corpo conjugado, onde os gêneros masculinos e femininos tecem a carne de seu corpo, já se está partindo do pressuposto de que nele não exista uma definição única e fechada, mas que esse corpo está sempre sendo conjugado, isto é, transformando-se. Porém, esse mantém sempre a característica de um corpo composto de elementos que definem os gêneros polares heteronormativos. O resultado disso será sempre uma construção corporal desviante, que escapa desses pólos masculino e feminino. Com isso, os corpos *queerizados* estão sendo pensados como sujeitos desviantes, como indicadores do tempo que passa e que sobrevive num outro. Como ecos de outros corpos, que reverberam e que se expressam através dos *queerizados*.

Os corpos *queerizados* de JCC também exercem uma função de lugar, onde habitam outros corpos, já que eles não existem como uma forma pura. Assim, pensa-se que o lugar habitado pelos corpos criados pelo ator tem sua completude pela fala, pela troca alusiva de algumas senhas, na convivência, na intimidade e na cumplicidade com o público. Neles, outros corpos se recompõem e relações são

reconstituídas temporariamente. Com isso, acredita-se que JCC, através de seus corpos *queerizados*, constrói um lugar que desvia, transgride e lhe consagra. Nesse lugar, o ator se experimenta tanto como habitante quanto como espectador de si. São corpos *queerizados* que se completam dos ecos de todos os outros corpos conjugados, que se utilizam da mesma linguagem corporal e que se reconhecem como resultantes do mesmo processo.

Assim sendo, o corpo conjugado de JCC preserva também elementos das temporalidades do lugar habitado ao longo de sua existência e, quando está *queerizado*, permite que esses reverberem nos corpos criados, como se sua posição de espectador constituísse o essencial da sua teatralização. Como se, em definitivo, o seu papel de espectador, em posição de alguém que vê e interpreta, fosse para si mesmo seu próprio teatro. Augé (2007), diz que a experiência daquele que, diante da paisagem é obrigado a contemplar o que não pode ser contemplado, acaba tendo algum tipo de reação que pode alcançar um prazer raro e, às vezes, melancólico.

Portanto, não seria de se espantar se esse texto fosse finalizado dizendo que é possível pensar os corpos criados por JCC como corpos viajantes acidentais, de pretextos ou de ocasiões, através dos quais é possível encontrar certa evocação profética, dado que anunciam o advento de uma era em que as sexualidades são plurais e onde nem as identidades, nem os gêneros, nem as relações, nem a historicidade têm realmente um sentido de concretude. Onde o movimento só ganha um sentido diante do espectador que, ao mesmo tempo em que percebe o seu nascimento, percebe também sua morte e a possibilidade de outro devir diferente.

Ou, então, defini-los como uma paródia feita pelo ator acerca dos corpos e estéticas de cantoras que, por alguma razão, ganharam destaque midiático, ou ainda acerca de personagens do cinema ou de novelas. Pois, como já dito, o ator, mais do que uma imitação ou um travestimento, simplesmente, à sua maneira, presta uma homenagem ao universo desses personagens, buscando, com isso, uma inversão dos signos apresentados. Essa inversão dos signos se dá, na maioria das vezes, com propósito de desestabilizar o espectador e, com isso, criar um efeito de comicidade. O ator reedita, de forma grotesca e hiperbólica, os corpos parodiados e os faz corporificados para o reencontro com o palco e com o público, onde se satisfaz em representar por brincadeira ou pela vontade de se fazer perceber. Ou será que tem algo de satírico em sua representação? Será que o ator, através de seus corpos *queerizados*, não estando satisfeito com a forma com que seu corpo

conjugado é tratado, busca desenvolver um trabalho cujo objetivo é fundamentalmente sério e ele, propositadamente, procura subverter as ditas normalidades?

JCC transita por tudo isso. Seus corpos podem ser vistos como um híbrido de tudo isso. Na *queerização* dos corpos criados pelo ator, percebem-se linhas que se entrecruzam como uma rede de formas e de conceitos estéticos. Através dessas linhas, que também não são tão definidas, percebe-se o grotesco, o satírico, a paródia, o burlesco, a revista, o drama, tudo numa única composição. Tudo num único corpo *queerizado*. Portanto, esse é o pensamento final acerca dos corpos do ator: ele constrói corpos *queerizados* que são atravessados por linhas flutuantes, através das quais são percebidos elementos como o grotesco, o satírico, o paródico, o drama e o teatro de revista, tudo isso acrescido das subjetividades do próprio corpo conjugado do ator, bem como dos materiais de seu arsenal pessoal.

Diante disso, os corpos criados pelo ator só ganham sentido quando estão numa espécie de zona de inabitabilidade, que se caracteriza como sendo o limite territorial dominado pelos sujeitos. Local de temida identificação contra a qual, e em virtude do qual, o domínio do sujeito circunscreve sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. Portanto, os personagens de corpos *queerizados* criados por JCC se constituem através da força da exclusão e da abjeção. É por causa dessa força, ou como resultado dela, que esses corpos ganham significado relativo ao sujeito normativo. Como seu próprio e fundante repúdio.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Marcio Aurélio Pires de. A Encenação no Teatro Pós-dramático In Terra Brasilis. In: GUINSBURG, j; FERNANDES, Sílvia. O Pós-dramático. São Paulo: Perspectiva, 2010. pp. 71- 100.
- ANGENOT, Marc. Os Tratados da Eloquência do Corpo. In: GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. Semiologia do Teatro. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. pp. 223-248.
- ARISTÓTELES. A poética (coleção: Os pensadores). São Paulo: Ed. Nova Cultura, 1999.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. O Papel do Corpo no Corpo do Ator. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- AUGÉ, Marc. Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. 6ª. Ed. São Paulo: Papyrus, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular Na Idade Média e No Renascimento, (Contexto de François Rabelais)7ª. Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARBA, Eugênio. Queimar a Casa (Origem de um Diretor). São Paulo, Perspectiva, 2005.
- BARROS, Amílcar Borges de. Dramaturgia Corporal. Santiago: Ed. Cuarto Próprio, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. Identidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
_____. 44 Cartas do Mundo Líquido Moderno. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BECKETT, Samuel. Proust. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BENTO, Berenice. A Reinvenção do corpo: Sexualidade e Gênero na Experiência Transexual. Rio de Janeiro, Garamond, 2006.
- BOGATYREV, Petr. Formas e Funções do Teatro Popular. In: GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. Semiologia do Teatro. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 265-271.
- BOLLON, Patrice. A Moral da Máscara: Merveilleux, Zazous, Dândis, Pumks, etc. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BONFITTO, Matteo. O Ator Compositor. São Paulo: Perspectiva, 2007.
_____. O Ator pós-dramático: Um Catalisador de Aporias? In: GUINSBURG, j; FERNANDES, Sílvia. O Pós-dramático. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que Importan: Sobre los Limites Materiales y Discursivos del Sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2010a.

_____. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010b.

_____. *Bodies That Matter: Nos Limites Discursivos do Sexo*. New York : Taylor & Francis Books LTD, 1993.

_____. *Corpos Que Pensam: Sobre os Limites Discursivos do Sexo*. In: LOURO, Guacira Lopes. *O Corpo Educado (Pedagogia da sexualidade)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 151 a 172.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte do Ator*. In: FERRACINI, Renato. *Corpos Em Fuga Corpos Em Arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Edtores, 2006.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte do Ator – Da técnica a representação*. Campinas – SP: Unicamp, 2001.

CANTON, Kátia. *Corpo, Identidade e Erotismo (temas da arte contemporânea)*. São Paulo: Martins Fonte, 2011.

CORVIN, Michel. *Abordagem Semiológica de Um Texto Dramático (A Paródia de Arthur Adamov)*. In: GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. 273 a 298.

CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. São Paulo: Papius, 7ª. Ed., 2011.

COHEN, Renato. *Performance Como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COSTA, Luciano Bedin da. *Estratégias Biográficas (Biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche e Henry Miller)*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

DAVIS, Brent; Sumara, Dennis J. *Uma Outra Teoria Queer: Ler a Teoria da Complexidade Como um Imperativo Moral e Ético*. In: TALBURT, Susan e STEINBERG, Shirley R. *Pensar Queer: Sexualidade, Cultura e Educação*. Mangualde: Ed. Pedagogo, LDA, 2007. p. 75 a 105.

DEBORD, Guy. *A Sociedade Do Espetáculo (Comentários sobre a sociedade do espetáculo)*. 12ª, ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva. 4ª. Edição, 2007
_____. *Sobre o Teatro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2010.

DIAS, Belidson. *Teoria Queer e o Ensino da Cultura Visual*. In: Barbosa, a. M. (org.). *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: cortez editora, 2005 p. 277-291.

ECO, Umberto. (Org.). *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade: O Uso dos Prazeres. São Paulo: Graal, 2010.

_____. A Mulher/os Rapazes: Da História da Sexualidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

GAZZANIGA, Michael. O Passado da Mente. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

GIDDENS, Anthony. Capitalismo e Modernidade (Teoria Social). Barcarena. Presença, 2000

GIL, José. Metamorfose do Corpo. 2ª. Ed. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

GIL, José; CRISTÓVAM-BELLMANN, Isabel. A Construção do Corpo ou Exemplos de Escrita Criativa. Portugal: Porto editora, 1999.

GLUSBERG, Jorge. A Arte da Performance. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUATTARI, Felix. Revolução Molecular: pulsações Políticas do Desejo. São Paulo: brasiliense, 1987.

GUINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia. (Org.) O Pós-dramático. Perspectiva, 2010.

GUINSBURG, J. O Teatro no Gesto. In: GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. Semiologia do Teatro. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 377 a 380.

HANNA, Judith Lynne. Dança, Sexo e Gênero. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

JAGGAR, Alison M. e BORDO, Susan R. Gênero, Corpo, Conhecimento. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1997.

JEUDY, Henri-Pierre. O Corpo Como Objeto de Arte. 2ª. Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KASTRUP, Virgínia; EDUARDO, Passos e ESCÓSSIA, da Liliana. (Org.) Pistas do Método da Cartografia. Porto Alegre: Sulina, 2010.

KATZ, Helena. Para Ser Contemporâneo da Biopolítica: Corpo, Moda, Trevas e Luz. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2011

KAYSER, Wolfgang. O grotesco. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KNELLER, George F. Arte e Ciência da Criatividade. 15ª. Ed. São Paulo, Ibrasa, 1999.

KOWZAN, Tadeusz. Os Signos no Teatro – Introdução à Semiologia da Arte do Espetáculo. In:

GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 93 a 123

LAPLANTINE, François. *Aprender Antropologia*. São Paulo: brasiliense, 2002.

LEHMANN, Hans- Thies. *Teatro Pós-dramático e Teatro Político*. In: GUINSBURG, j; FERNANDES, Sílvia. *O Pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p.233 a 254.

LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho: Ensaio Sobre Sexualidade e Teoria Queer*. São Paulo: Ed. Autêntica, 2004.

LUKÁCS, György. *Arte e Sociedade (Escritos estéticos 1932 -1967)* Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MAROCCO, Inês Alcaraz. *Gestualidade: Experiência e Expressão Espetacular*. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. *Etnocenologia (textos selecionados)*. São Paulo: Annablume, 1998.

MARTINS, Maria Helena Pires. *Proposta de Classificação do Gesto na Teatro*. In: GUINSBURG, J;

NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 249 a 262.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2009.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1972

MORRIS, Marla. *O Pé Esquerdo de Dante Atira a Teoria Queer Para a Engrenagem*. In: TALBURT, Susan e STEINBERG, Shirley R. *Pensar Queer: Sexualidade, Cultura e Educação*. Mangualde: Ed. Pedagogo, LDA, 2007. p. 23 a 44.

ONFRAY, Michel. *A escultura de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processo de Criação*. Petrópolis: Vozes, 2008.

PARKER, Richard. *Cultura, Economia Política e Construção Social da Sexualidade*. In: LOURO, Guacira Lopes. *O Corpo Educado (Pedagogia da sexualidade)*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 125 a 150.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *A Encenação Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *O teatro no Cruzamento da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. Barcelona: Anagrama AS, 2011.

PROUST, Marcel. Sodoma e Gomorra : Em busca do tempo perdido. Rio de Janeiro: Ediouro S.A, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. O inconsciente Estético. São Paulo: Ed 34, 2009.

_____. O Espectador Emancipado. São Paulo: Martins Fontes Ltda, 2012.

_____. A Partilha do Sensível. 2ª. Ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

RIVIÈRE, Enrique Pichon. O Processo de Criação. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RODRIGUES, Graziela E. F. Bailarino-Pesquisador_Intérprete: Processo de Formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROMANO, Lúcia. O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo. Porto Alegre: Sulina, 2011.

ROSA, Maria Virgínia de Figueiredo Pereira do Couto; ARNOLD, Marlene Aparecida Gonzáles Colomo. A Entrevista na Pesquisa Qualitativa (Mecanismos para validação dos resultados). Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

ROTerdã, Erasmo de. Elogio da Loucura. São Paulo: Brasileira, 1982

ROUBINE, Jean-Jacques. A Arte do Ator. Rio de Janeiro: Zahar, 2ª. Ed., 2011.

SÁÉZ, Javier. Teoría Queer y psicoanálisis. Madrid: Ed. Síntesis, S.A, 2008.

SALIH, Sara. Judith Butler e a Teoria *Queer*. São Paulo: Autêntica, 2012.

SCHILDER, Paul. A Imagem do Corpo: As energias Construtivas da Psique. 3ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. Epistemologia do Armário. Coimbra: Engulus Novus, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Documentos de Identidade: Uma Introdução às Teorias do Currículo. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 3ª. Ed., 2011.

SPARGO, Tamsin. Foucault y la Teoría queer. Barcelona: Ed. Gedisa, S.A, 2007.

STEINBERG, Shirley R. Do Armário ao Curral: Neo-estereotipia em *In & Out*. In: TALBURT, Susan e

_____. Pensar Queer: Sexualidade, Cultura e Educação. Mangualde: Ed. Pedagogo, LDA, 2007. pp. 135-144.

STRAUSS, Anselm; CORBIN, Juliet. Pesquisa Qualitativa (Técnicas e procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada). 2ª. Ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.

TALBURT, Susan e STEINBERG, Shirley R. Pensar Queer: Sexualidade, Cultura e Educação. Mangualde: Ed. Pedagogo, LDA, 2007.

TONEZZI, José. A Cena Contaminada: Um Teatro das Disfunções. São Paulo: Perspectiva, 2011.

UBERSFELD, Anne. Para Ler o Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WEIL, Pierre e TOMPAKOW, Roland. O Corpo Fala. Ed. 68ª. Petrópolis: vozes, 2011.

Artigos e outras fontes

ALONSO, Aristides. O Grotesco: Transformação e estranhamento. Rio de Janeiro: Revista Comum. Vol. 16 Pg. 68 a 80, 2001. Disponível em: www.revista.art.br/site-numero-11/trabalhos/01.htm

AREIA, Ari; NETO, Tavares. Uma Flor de Dama. Tribuna do Ceará -Blog em Cena, 2013. Disponível em: <http://www.tribunadoceara.com.br/blogs/blog-em-cena/tag/uma-flor-de-dama/>

BENTO, Carlos Henrique. O Gênero Atuante: A Performance de Gênero em *The Passion Of New Eve* e *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*. Tese doutorado, ufmg/estudos literários, 2007. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=46291

DANTAS, Mônica Fagundes. 11-Corpos Nus e Seminus na Coreografia Contemporânea: Intimidade e Exposição em Aquilo de Que Somos Feitos e em Bundaflor Bundamor. O Percevejo Online, v. 2, n. 2, 2011. Disponível em: [www.seer.unirio.br > Capa > Vol. 2, No 2 \(2010\) > Dantas](http://www.seer.unirio.br/Capa/Vol.2/No2(2010)/Dantas)

_____. Desejos de Voz e Palavra em Ditos e Malditos. Sala Preta: v. 11, n. 1 (2011) Disponível em: <http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/352/367>

DIAS, Belidson. Incorporações Almodovarianas (Abocar o cinema *queer*, a cultura visual e pedagogias críticas de uma vez só, e sem dó). Florianópolis: Anpap, 2007. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/html/fr_CEEA.htm

_____. Fronteiras em Fluxo: as malas de almodóvar. In: Fazendo Gênero 9 - Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, Florianópolis. eDUFSc, 2010. Disponível em [file://localhost/%20http://www.fazendogenero.ufsc.br:9:simposio:view%3FID_SIMPOSIO=96](http://localhost/%20http://www.fazendogenero.ufsc.br:9:simposio:view%3FID_SIMPOSIO=96).

HUTCHEON, Linda. *Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History – Intertextuality and Contemporary American Fictio*. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. 3-32. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1807/10252>

LIMA, Pedro Eduardo de. *A Fala/Ação Como Prática Identitária*. Universidade Federal de Tacantins/*Campus* de Porto Nacional. E-mail: limude9@gmail.com, 2011. End. www.slmb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume6/fala-acao-como-pratica-identitaria.pdf

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *A teoria queer e a Reinvenção do corpo*. Cad. Pagu no.27 Campinas July/Dec. 2006 – Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104

KIMKIRCHNER. *Dicionário Gay. O Escavador*, 2010. Disponível em: end:www.tocadotexugo.wordpress.com

MESSIAS, Nando. *Nando Messias em “Vestir Político”*. 2012. Disponível em: <http://www.bigshinything.com/tag/nando-messias/>

MOREIRA, Julia. *Dzi Croquettes (A história do polêmico grupo é lembrada e eternizada em documentário premiado)*. Revista de História.com.br, 2010. Disponível em: <http://revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/dzi-croquettes>

REIS, Luiz Felipe. *Medida por Medida (Notas soltas e ruídos escritos)* Radar/radar/radar/, 2009. Disponível em: <http://radarpop.blogspot.com.br/2009/01/medida-por-medida.html>

ANEXOS

Anexo A- Roteiro de entrevistas com JCC.

Anexo B - Letra completa da musica dublada pelo personagem Diarista. (Greló)

Anexo C - Publicações feitas por JCC em sua página do facebook.

Anexo D - Termo de consentimento livre e esclarecido

Anexo E - Autorização de uso de imagem

Anexo A - Entrevista com JCC

1ª. Entrevista feita com o ator JCC

Situação onde a entrevista foi realizada: nos bastidores do teatro Renascença, enquanto JCC se preparava para apresentar a peça *Adolescer*, na noite do dia 18 de março de 2011.

JCC – (Mastigando) Sabe? Eu não me importo de conversar... De falar sobre mim. Eu só não gosto é de responder questionários. Que nem ontem eu disse. Mandem-me, mas, eu não garanto que vou responder. Não tem impressora meu notebook... (ri)

Pedro – Sim. Entendo.

JCC – Mas, contigo é diferente...

Pedro – Eu não quero de forma alguma que responda um questionário. Nossa conversa não vai ser tão certinha assim.

JCC – Um dia eu respondi um. Pior coisa é ter que “ta” abrindo o arquivo... É ter que copiar as perguntas... E responder uma por uma...

Pedro – É... É muito complicado...

JCC – Tá. Então estou por ti.

Pedro - O gravador pode ficar aqui? Não vai te atrapalhar? É melhor que ele fique mais pertinho de ti?

JCC – Certo...

Pedro – Me interessa muito a tua voz...

JCC – Entendo.

Pedro – Quando eu comecei a formatar o projeto para o mestrado, logo depois que tomei conhecimento da terminologia *queer*... Mais específico, da teoria *Queer*. Que é uma teoria criada por um grupo de acadêmicos norte-americanos, que vem estudando as construções e os paradigmas acerca da sexualidade das segregações raciais, entre outras construções binárias. Estão estudando o ser humano transgenerizado... Ou seja, durante a década de oitenta, com a função da AIDS, o poder constituído naquele país atribuiu vários aspectos negativos aos gays. Inclusive, a própria AIDS acabou sendo uma doença gay...

JCC – Sim. Lembro disso, aqui em POA também.

Pedro – Inclusive chegaram a criar uma espécie de um campo de isolamento pra afastar os doentes...

JCC – Os homossexuais?

Pedro – Exatamente. Isolavam os doentes do resto da civilização... É nesse contexto que surge, então, nos Estados Unidos esse grupo de pensadores intelectuais revendo esses conceitos.

JCC – Entendo.

Pedro – Quase todos eles eram homossexuais masculinos e femininos... Eles estavam pensando uma nova forma de perceber as construções sociais para só assim poder discutir isso... Que é... Esse arranjo teórico chamado Teoria *Queer*.

Castanha – Sim...

Pedro – O discurso tem sempre uma conotação muito política...

JCC – Eu acho que já ouvi falar na Teoria *queer*.

Pedro – São questionamentos... Questionamento acerca da sociedade... Dessas mentalidades binárias, dessa imposição sexual heteronormativa...

JCC – Sei...

Pedro – Quando conheci essa teoria, eu disse: gente isso é maravilhoso para que a gente possa analisar o processo de todo um trabalho de vários artistas que estão desenvolvendo esses corpos no teatro e que, de alguma forma, são marginalizados...

JCC – Sim!

Pedro – Aí, apresentei esse projeto como proposta de mestrado de Artes Cênicas... E eles aderiam à ideia...

JCC – Claro...

Pedro – Mas quando me vem essa imagem, quando penso em pesquisar o trabalho de um ator, a pessoa que me vem sempre à cabeça és tu. Tu és um ator que possui um discurso no teu trabalho que acredito pode ser pensado a partir da teoria queer. Nos próprios personagens que tu fazes... Interessa-me estudar o teu corpo, me interessa discutir com os teus personagens. E discutir esses corpos transgenerizados no meio acadêmico. Torná-los mais inteligíveis pra nós e para o meio acadêmico... Esse processo de *queerização* de um corpo... Portanto, eu queria iniciar te perguntando, como tu comesças a trabalhar um corpo dos teus personagens que são transgenerizados?

JCC – De repente não vai dar tempo, de hoje a gente falar tudo, mas daí a gente marca em algum lugar, na Cia de Arte... Um horário... De repente, por que eu não sei até que horas tu podes ficar aí...

Pedro – Eu vou assistir ao espetáculo, hoje.

JCC – Ah! tá!

Pedro – Mas eu imagino que tu precisas te concentrar. E sei que é bem provável que tu tenhas que sair correndo logo que termine o espetáculo... Sair pra fazer show...

JCC – É sábado eu saio voando... (ri)! Paizinho veio me buscar...

Pedro – Ah é!

JCC – Eu sou o primeiro a chegar, e o primeiro a voar né...

Pedro – Sim...

JCC – Quando termina a apresentação já está tudo encaixotado... Minhas coisas...

Pedro – E tu corres para outra apresentação?

JCC – Ah! Eu sou assim...

Pedro – Sim. Tu fazes muitas coisas. Trabalhas em muitos lugares diferentes.

JCC – É... Hoje eu não tenho show, mas hoje vou voar pra casa... Eu estou... Eu vim de Tramandaí ontem... Fiz a peça e saí daqui direto pra lá... Nove e meia tinha um táxi me esperando. Me levou para Tramandaí. Fazer show numa boate. Fiz o show às duas horas, peguei o ônibus às sete e meia da manhã... Cheguei em casa... Fui dormir onze horas. Meia hora tava em pé, já... (ri)

Pedro – Meu Deus!

JCC – Estou assim me apagando. Segurando-me pra não dormir...

Pedro – Mas, então Castanha, o que eu queria te perguntar?

JCC – Pode perguntar...

Pedro – Eu queria que tu fosses falando como se estivesse falando pro teu espelho ou para um amigo. Eu quero saber um pouco sobre a tua história como ator. Um pouco do que tu já fizeste... O que tu gostaste? Enfim, um pouco da tua carreira... Mas, sem compromisso de ter que estar lembrando as coisas, é muito a vontade tá!

JCC – Eu comecei há... Comecei por acaso... Comecei no Ói Nós Aqui Traveiz em setenta e oito... Eu trabalhava numa loja de tecido... Eu era Office boy, e auxiliar de escritório. De manhã eu era auxiliar de escritório, de tarde, quando abria os bancos, em setenta... Setenta e sete... Eu era tri tímido, na época, assim... Andava sempre com a cara arrastando no chão, parecia um cachorro... Daí eu me lembro que eu vi, no Correio do Povo, um anúncio, chamando pessoas sem experiência, pra entrar para um grupo de teatro... Não sei por que me veio aquilo na cabeça... Eu disse! Ah! Eu vou entrar! Era o "Ói Nós Aqui Traveiz!" Isso era uma segunda feira! Eu cheguei lá... Teatro pra mim era aquela coisa, palco italiano né...

Pedro – Sei...

JCC – Daí eu entrei... Cheguei ali na Ramiro, no Teatro Ói Nós mesmo... Eu olhava assim lá pro fundo, aquela casa velha... Dizia... Pensava... O palco deve ser pra lá... (ri). Não, ali já era o palco! Aquele quadrado...

Pedro – Todo o espaço era palco e plateia.

JCC – Todo o espaço. Daí eu sei que eles começaram conversar. E a gente começou a fazer improvisação... Isso era numa segunda e na quarta eles tinham uma apresentação, que era uma mostra de teatro... Que seria apresentada na Assembléia Legislativa. Cada dia era uma peça. Eles tinham uma apresentação na quarta-feira... Eu sei que, junto comigo, entrou uma gurizada. Eu era o único que tinha dezoito anos. O resto, todo, tinha dezesseis, quinze, quatorze... Daí eu já entrei na improvisação... E na quarta-feira agente foi na Assembléia. Já tava eu lá de camisola, He! He! He! De camisola correndo e gritando... A peça era: "A Divina Proporção, A Cidade Nos Perneia Patati Patatá". De Jesus da Mata...

Pedro – Me lembro de ouvir falar...

JCC – Eu sei que daí os pais foram ver os "filho"... Ninguém ficou no elenco né... Por que os pais ficaram apavorados. Todos menor de idade, andando pelado, correndo e gritando...

Pedro – Sim...

JCC – Mas como a minha mãe... O meu pai não... Eu nem falo... Ele nunca viu nada meu... Ele não concorda com o meu trabalho... Outro mundo. Mas, minha mãe nunca teve restrição a nada do que eu faço do meu jeito de viver... Então ela... Nunca me disse. “Ai! Não quero que tu não faças isso...”

Pedro – Tu disseste que estava de camisola?

JCC – Camisola...

Pedro – Já, de início, fazendo um corpo de sexualidade desviante?

JCC – Já. Personagem feminina...

Pedro – Pois, é por isso que eu te fiz esse convite e elegi o teu trabalho para essa pesquisa.

JCC - Casualmente era uma coisa assim... Era uma coisa, que eles criaram. Inventaram esse personagem... Como a Assembléia era muito grande e a peça não acontecia no palco, acontecia nos corredores... Então tinha uma maca... Tinham dois irmãos siameses grudados... A gente ficava preenchendo esses espaços vazios assim...

Pedro – Ah.

JCC – E era uma gritaria, eram umas crianças correndo...

Pedro – Sim...

JCC – A Zero Hora nos deu horrores de jornais velhos. A gente cobriu a Assembléia de jornal...

Pedro – Interessante...

JCC – Fez um lixão lá dentro, assim... *(mostra a altura do amontoado de jornais)*

Pedro – Que maravilha!

JCC – E era bem na época do governo militar e, estavam os seguranças da Assembléia no palco, todos de braços cruzados, de terno...

Pedro – Vigilantes...

JCC – E agente botou um cartaz: “É preciso não dar de comer aos urubus...” Era muito engraçado... (Ri).

Pedro – Sim extremamente político...

JCC – E o Nós foi muito bom! Eu posso, hoje, não concordar com o tipo de trabalho deles, mas acho que para as coisas que eu faço... Assim, eu acho que... Foi assim... Um choque. Pra mim, na minha cabeça...

Pedro – Foi um aprendizado?

JCC – Foi um choque, que dali... A partir dali eu não tive... Hoje em dia eu não tenho pudor de mais nada! Não tenho pudor... Não tenho pudor de nada, não tenho vergonha de nada...

Pedro – Como é que foi pra ti? A tua sexualidade já estava resolvida quando tu foste trabalhar com eles? Por que aí, de repente, tu fizeste um personagem...

JCC – É, era... Eu sabia que eu era homossexual, mas eu era... Sabe? Até hoje eu sou assim... Eu não sou de me... Expor. Eu adoro... No palco, entende?

Pedro – Mas também não esconde...

JCC – Não escondo... No palco... Se tiver que fazer o que... (ri). Se tiver que fazer uma coisa explícita, eu sou capaz de fazer, nunca fiz...

Pedro – Tu és um profissional do teatro.

JCC – Fora de cena, assim, tanto que em casas noturnas que eu trabalho, tem gente até hoje que pergunta... E olha que eu trabalho em boates há anos, tem gente que não sabe se sou eu que faço o show. Muita gente, hoje, sabe que sou eu por causa do Facebook. Mas, quem me vê só no palco não sabe quem sou... Aquela velha lá que tá fazendo show...

Pedro – Não conseguem identificar que é tu que está no palco...

JCC – Quando eu saio de lá com a minha mochila, todo mundo fica me olhando, às vezes tem uns que chegam em mim, assim, meio sem jeito... “Posso te perguntar uma coisa? Tu que é... Tu que é o Castanha? O senhor é que é o Castanha?” (ri). Eles vêm me perguntar meio cheio de dedo, assim... Eu respondo: Sou... Sou sim. Por quê?

Pedro – Como é que tu percebe o corpo do Castanha quando não está construído com um personagem?

JCC – (Tosse). Não entendi.

Pedro – Aqui começa, eu acho, o grande barato do nosso trabalho. Que é, por exemplo, o Castanha é esse homem, que tem esse corpo, que daqui um pouco confunde as pessoas... Que nem sabem que é ele que está fazendo o personagem... O que tu sente quando isso acontece? E que corpo é o que fica fora de cena?

JCC – É. Eu gosto... Eu gosto de... Diferenciar, por exemplo, eu jamais... Coisa que eu não gosto é... Vamos dizer: fazer show num lugar e sair vestido de mulher. Ir pra uma outra apresentação em outra casa vestido com o personagem... Eu trabalho em dois lugares pertinho, que é a Eróticos Vídeos e o Vitraux. Ficam assim, cinquenta metros um do outro...

Pedro – Sei.

JCC – Eu faço na Eróticos Vídeo, show no domingo. Termina o show eu me lavo, tiro tudo, saio do prédio, atravesso a rua... Vou lá para o Vitraux boto tudo de novo... Faço o mesmo personagem, mas eu... Eu não gosto... Eu acho que tem uma diferença que tem que ser respeitada. Uma coisa é o personagem outra sou eu ator. Mesmo que eu não esteja num teatro convencional. Aquilo não é numa peça de teatro que estou fazendo, mas é um personagem que só existe ali dentro da casa e no palco junto com o público. Mas eu gosto... Sabe?

Pedro – É como se o personagem visitasse o teu corpo enquanto tu estás diante do público e depois fosse embora para voltar o corpo cotidiano do Castanha, que sabe que tem que se deslocar para outro espaço onde o mesmo personagem, porém numa outra situação, viesse te visitar ou se corporificar em ti para ser visto por um público diferente? É isso?

JCC – É...

Pedro – Ou é o teu corpo que visita o personagem e depois o abandona?

JCC – É... Na verdade, eu nunca parei para pensar isso. Mas, é mais ou menos assim. Depois que termina, tchau, assim... Já sou outra coisa...

Pedro – Interessante!

JCC – Minha vida é minha vida... Assim, por mais louca que eu seja... Assim... Eu acho que... Acho que é legal. Acho que perde, assim como no teatro, o encanto se a pessoa deixar o público ver o personagem que o ator esteja na pele dele... Tenho pavor daquelas coisas tudo... Algumas bichas, depois que se travestem, ficam pra lá e pra cá, tudo mundo te vendo assim... Eu acho que perde a magia, né?...

Pedro – Tira a surpresa...

JCC – A surpresa! A surpresa que eu acho que o dia que eu não... Que eu não causar surpresa nas pessoas, daí eu paro de fazer. Que as pessoas quando vão ver os meus shows, elas nunca sabem que... No geral quando tu vai ver um show, tu já sabes: ai, aquela fulana lá eu já sei até como ela vai entrar, que música que ela vai fazer. Eu não! Eles não sabem. Nunca sabem.

Pedro – Sim. Até porque, geralmente, tu constróis um personagem complexo, que muitas vezes vai se reconstruindo ou se desconstruindo na cena...

JCC – É. Ontem eu fiz uma coisa. Daí eu peguei... Eu disse ah! Fazer uma coisa melodrama. Daí eu peguei uma música da Björk, que é com a orquestra sinfônica. Daí eu peguei uma roupa que da... Da monstros... Eu disse... Eu tinha feito há anos atrás um show que levantava poeira da minha roupa...

Pedro – Ahã

JCC – Que era com talco! Daí, eu peguei e, me cobri todo de talco... Tem que ver...

Pedro – De onde vêm essas ideias, assim?

JCC – Aí, me vem na cabeça, eu ouço uma música... Às vezes, me vem uma ideia, que nem o Titanic. Que, eu vi uma fazendo a música do Titanic há anos atrás, toda finíssima, com aqueles vestidos cheios de pedraria... Ela arrancava o colar de perolas. Eu disse não, se eu fizer isso algum dia tem que ser diferente... E me veio na hora, fazer o Titanic, como se uma mulher que tivesse saído do fundo do mar, tirando peixe de verdade de dentro da roupa, o polvo, aquela coisa e, por último, tira um bom ar e começar a encher todo o teatro de bom ar...

Pedro – Ahã...

JCC – Pra tirar... Pra não ficar com cheirão do peixe...

Pedro – Tem um colega meu, o Lisandro, que até hoje me fala... Sempre que eu falo em ti... Ele assistiu essa tua apresentação...

JCC – Sim, Está no you tube... Por causa do... Da... O ano passado, o aniversário da cidade. Teve aquele show aqui do Zé Adão Barbosa show e eu fiz.

Pedro – Lembro.

JCC – E o Zé Adão pediu para eu fazer... E eu fiz. Foi à última vez que eu fiz. E foi... Tava lotado o Renascença...

Pedro - Foi quando o Lisandro assistiu...

JCC – O peixe estava aqui?... O pessoal ficou enlouquecido... Olha assim, o Pessoal gosta de ser surpreendido com essas coisas...

Pedro – Ele ficou encantado com o discurso satírico que tem nessa tua *performance*.

JCC – Sim... É...

Pedro – Irreverente.

JCC – E quando tem que falar assim... Personagem que tem... Em geral que tem umas boates que eu... No Vitraux principalmente, que eu faço o show. Depois tem uma entrevista sempre no final.

Pedro – Ahã...

JCC – Agente fala do assunto do dia a dia. Eu acho importante... Mais importante que... A maioria não faz isso. É tu te informar, ter informação... Eu adoro ler jornal...

Pedro – Ah! Então tu lê bastante para poder construir os teus personagens?

JCC – Ah! Eu leio. Na TV, eu gosto de ver o jornal... Posso ver quinhentas vezes a mesma notícia que não me incomodo...

Pedro – Ahã...

JCC – Saber o que tá acontecendo no mundo... No país, pra ti ter uma informação. Pra ti poder brincar com as coisas em cena...

Pedro – Tu traz então, essas informações para o teu teatro?

JCC – Claro! Por que, se não, fica fazendo papo de boate!

Pedro – É...

JCC – Tem que ser eu... Tem que ser uma coisa global assim. Pegar de tudo assim, não só falar... Tem umas que só ficam falando de televisão, que é o que eles vêem né. Ou filme...

Pedro – Tu sintetiza isso tudo na tua *performance*...

JCC – É. Filmes também... Tem umas que ficam falando de filme, *Harry Potter*, eu não vejo isso. Os meu filme que eu gosto de ver é “um tiro Viscontes”... Entende? Essas coisas?

Pedro – Ahã... E tu traz isso no teu trabalho?

JCC – Claro...

Pedro – Ontem eu estava pensando. Peguei um livro de uma teórica... Ela fala muito... Sobre a teoria *Queer* e como eles... E como esses corpos... Ela diz que o próprio heterossexual também é *Queer*. Quando ela fala isso... Quando ela traz esse discurso. Exatamente pra questionar esse poder normativo... Eu fiquei pensando sobre a construção do teu corpo... Eu fiquei pensando novamente em ti. O Castanha é um ator... Que é, embora não fale, tranquilamente resolvido... Sua sexualidade...

JCC – Sou tri resolvido, minha mãe sabe...

Pedro – Resolvido. Tanto que tu costumava fazer brincadeiras com ela...

JCC – Tanto que quando a minha mãe soube de mim a primeira coisa... Ela falou! “Graças a Deus! Não vou ter mais neto!” (Risadas).

Pedro – Ah! Ela falou isso? Mas então daqui a pouco...

JCC – Meus namorados iam lá à minha casa. O atual vai lá também... Nunca teve problema.

Pedro – Sim! A gente sabe que a tua relação com a tua mãe é uma relação muito resolvida...

JCC – É ótima. Até com relações às drogas, que eu já usei muito...

Pedro – Ela também encarou isso?

JCC – Ela dizia pra mim usa dentro de casa: “não usa na rua por que é perigoso, por causa da polícia. Eu prefiro que tu fumes aqui dentro”.

Pedro – Claro...

JCC – “Faça o que quiser aqui em casa e vá logo pra rua”.

Pedro – É uma forma de ela te preservar, né?...

JCC – Do que... Do que... Pra rua...

Pedro - Tu tens uma frase que tu fala com muita frequência no final da peça “O Bordel das Irmãs Metralha”. Até coloquei ela na introdução do meu projeto. Eu não faço só travesti, eu faço homens também. “Agora, por exemplo, eu estou fazendo um pai de um adolescente no espetáculo *Adolescer*”.

JCC – Há! Eu falo sim no final do espetáculo porque tem muita gente que pensa que eu só faço um tipo de coisa.

Pedro – E, isso, te incomoda?

JCC – Muito.

Pedro – Isso me provoca muito... Porque significa, me parece, a partir dessa tua colocação, que o teu corpo de ator, tanto se transforma num corpo que se aproxima do feminino, como também do corpo masculino? Ou seja, num corpo feminino que, talvez, nem seja tão feminino, talvez seja outra coisa... Isso é uma coisa que eu queria que tu me falasse um pouco.

JCC – É... Tem uma frase que eu boto assim no facebook... Boto em várias coisas... Eu digo assim... “Às vezes sou um homem, às vezes sou uma mulher, às vezes sou eu mesmo.” (ri)

Pedro – E quem tu chama de “eu mesmo”? Castanha?

JCC – Eu mesmo, eu sou tudo, eu sou muitos... Eu posso ser mulher, posso ser homem, mas é no palco. Sabe? Não me importa se eu sou gay, sou... Sou. Se eu fosse hetero eu diria também. Pra mim, assim, eu acho que... No palco eu não tenho pudor de nada. Assim, na rua é diferente, existem regras...

Pedro – E quando tu fazes um personagem que deveria ser feminino, tu te sentes realmente uma mulher?

JCC – Eu acho que tu tens que ser... Tem que fazer o mais feminino possível. Tem que ser... Não é aquela coisa escrachada... Assim, tentar ser... Tirar... Não pode ser que nem o hetero fazendo gay! Tu olhas é sempre aquela coisa caricata, assim. Querendo mostrar, não eu estou fazendo uma bicha, mas eu não sou. Odeio isso.

Pedro – Ahã...

JCC – Parece que eles estão sempre querendo dizer: “Eu sou uma bicha, mas eu não sou. Não eu quero deixar bem claro que é só personagem que é gay, eu não sou”. Frescura. Tem muito ator gay, fazendo bicha e querendo esconder que é bicha e fica ridículo. Ai! Não eu... Eu não sou gay! Eu fico chocado com isso.

Pedro – Isso é uma coisa que me pergunto.

JCC – Pra que meu Deus do céu, pra que? Tu vai... Por exemplo, tu vêes o... A Gaiola das Loucas, com atores famosos da TV... Ninguém fica... Ninguém fica os chamando de bichas!

Pedro – É...

JCC – Tudo mundo sabe que eles são... Ninguém os chamam de bichas... Anos atrás eu briguei com um deles, dei uma garrafada. Queria matar o infeliz...

Pedro – É?...

JCC – Numa boate. Porque ele... Ele deu em cima de um namoradinho que eu tinha e, eu bêbado, quando eu bebia, quebrei a garrafa! Eu dizia... “eu vou te matar!!!” Fiz um escândalo. Ele saiu correndo, ele e um outro ator, também famoso das novelas. Saíram voando do bar...

Pedro – Isso foi aqui em Porto Alegre?

JCC – Sim... Eu acho muito assim, Sabe? Quando tu vai fazer um gay, em geral... Até os gays são piores. Por que os gays começam... Fazem assim, parece que tem medo de ser... Assumir, eles acham que vão ser descobertos... Ai! Eu te vi! Vão saber que eu sou gay! Uma bobagem, querido! Eu acho...

Pedro – Pois é...

JCC – E mulher tu tem que ser mais... Tu tens... E quanto mais séria tu fizer, mais engraçado é.

Pedro – Tu achas que prejudica, então, o trabalho do ator o fato de ser gay e tentar esconder isso?

JCC – Totalmente?

Pedro – O ator, por exemplo, que é homossexual,... Tu achas que prejudica o desempenho dele, como ator, quando ele não quer demonstrar sua homossexualidade enquanto representa...

JCC – Fica caricato...

Pedro – Fica caricato?

JCC – Fica... Acho que fica caricato, fica... Fica... Não fica? Fica prejudicial pra carreira dele, porque tu vê assim que ele é gay e que está escondendo...

Pedro – E para o personagem?

JCC – Por exemplo, Costinha. Essa semana eu tava vendo no you tube, Costinha fazendo aquelas piadas de bicha...

Pedro – Ahã...

JCC – Tem umas coisas até meio preconceituosa, mas é tão bom, é tão engraçado. Ele fazendo aquelas coisas, “inhã”... Ele só fazia... Só a cara dele bastava...

Pedro – Era intenso, não era?...

JCC - É uma coisa... E não é... E não é preconceituoso... O jeito que ele faz, não é uma coisa homofóbica. Às vezes até... Tu já?... Eu já... Eu já vi bicha sendo homofóbica, é a pior coisa que tem...

Pedro – É o que há de pior...

JCC – Tu vê uma peça de teatro... E aí eles... Os caras fazendo... “Óh meu Deus!” aquilo lá... Uma coisa... Tu e... Por isso eu penso assim... Essa novela que tá passando... Essa coisa exagerada... Eu acho, não é... Todo mundo acha maravilhoso... Eu acho horrível... Uma coisa forçada...

Pedro – Ele é caricato?

JCC - O Clo... O Clo é homofóbico!

Pedro – É?...

JCC – Bom. O Clodovil era completamente homofóbico...

Pedro – Era?

JCC – Eu acho uma coisa: Quando tu fazes mulher, por exemplo, tem que fazer a mulher... Tem que se sentir mulher... Por eu ser... Sou mulher...

Pedro – Tem?

JCC – Até eu ia... la dizer uma coisa baixa... Mas, tu não vai colocar isso no teu trabalho...

Pedro – Não.

JCC – la dizer assim... Eu sou mulher, só que a minha “bucetinha peida”! (*risada*)

Pedro – Mas isso é maravilhoso!... Isso resume um pouco o tem pensamento, será que não?

JCC – As pessoas me perguntam: Tu és mulher? Sou mulher sim, só que a minha bucinha peida! (*risada novamente*)

Pedro – Sabe que isso é uma coisa que eu estava pensando: essa coisa de ser ou não feminino... (*Castanha – tosse*) Eu estava pensando... Espera aí... Então... Eu acho que, por mais que eu tente ser o mais feminino possível, meu corpo nunca vai ser um corpo feminino...

JCC – Sim...

Pedro – Ele tem algo... Ele tem um outro aspecto, talvez... Ele tem o misto dos dois gêneros, Se a gente chegasse a ser feminino, eu acho, Castanha, que não ficaria interessante. O que tu pensa disso?

JCC – Sim.

Pedro – Por que seria uma mulher.

JCC – Claro.

Pedro – Então chamariam uma mulher para fazer o papel.

JCC – Claro.

Pedro – Não é?... Então, às vezes, a sensação que eu tenho que o que fica de interessante ali, é o fato de ser um corpo masculino que tenta se aproximar, dos elementos femininos...

JCC – O máximo possível...

Pedro – De uma sensibilidade feminina...

JCC – Da sensibilidade...

Pedro – E assim mesmo ele ainda... Ele não é o feminino...

JCC – Não, não é.

Pedro – Às vezes, a sensação que eu tenho... Que isso parece deboche do próprio homossexual feito sobre seu próprio corpo.

JCC – Fica estereotipado, vulgar!

Pedro – É...

JCC – Por que? Por que, que bicha tem que ser vulgar? Por que é que bicha tem que ser vileira? Por que é que bicha tem que ser... Não é?... Submundo? Eu acho horrível! Do gueto?

Pedro – Eu também fico me questionando sobre esse papel do ator assumidamente homossexual no teatro e sua maneira de fazer o seu teatro. Assim, também como a bicha é representada nas novelas.

JCC – Eu acho horrível... Bicha não tem que ser estereotipada.

Pedro – E o corpo que eles constroem?... Esse corpo que parece de vileiro, como tu disse, te agrada?

JCC – Nem uma coisa e nem outra...

Pedro – Em geral, eles representam a marginalidade, tu não achas?

JCC – No cinema tu vês muito assim... Aí entra a bicha coitada... É sempre a... Infeliz. A bêbada, drogada... Que nem é... A mesma coisa que o negro. Personagens negros... Eles botam assim, o negro sempre é o bandido... Que nem o mordomo... Aquelas coisas assim...

Pedro – É uma espécie de caricatura do excluído, não será?...

JCC – É muito difícil tu vê o... Personagem homossexual assim, que... Que tá por cima. Assim... Que é o... Centro das atenções...

Pedro – Ele nunca é o protagonista de uma trama.

JCC – É. Eles acabam marginalizando. Por isso, que em cine... Agora eu estou usando... Desde oitenta e... Eu faço cinema desde oitenta e cinco. Em cinema é legal, porque todo o personagem que eu faço, em cinema, não tem... Só com exceção do mentiroso, do Werner Eduardo Schünemann, que eu fiz que eu fizesse doze personagens diferentes, tinha uma mulher no meio. Mas todos os personagens que eu faço são heteros... Eles me chamam... Agora me chamaram pro Tempo e o Vento, que é um filme completamente hetero. Não é? Por que não vai ter personagem gay, no Tempo e o Vento...

Pedro – Bem que poderia...

JCC – Me chamam para personagem de hetero...

Pedro – E como é que tu te sentes quando tu fazes um hetero, Castanha?

JCC – Eu adoro! Eu adoro! Tanto que eu botei, essa semana no facebook... Que eu adoro! Se eu pudesse, eu viveria de cinema.

Pedro – Como tu dialogas com o teu corpo quando tu comesças a te caracterizar para representar um hetero? Por exemplo, hoje o Castanha está aqui no camarim se arrumando pra fazer um hetero?

JCC – É normal, sabe? É normal... Eu não... É por que... Não é porque eu usei... No... Tem... Tem gays afetados... Que são bem afeminados... Não sei, não sei acho que é o meu jeito assim... Tem...

Pedro – Quando tu vais te reconstruindo... Começa a vestir o figurino, como tu te percebe.

JCC – Eu não penso nisso...

Pedro – Não pensa?...

JCC – Sai natural. Eu fiz um filme, que, pra mim, é a minha obra prima, que é "O Gaveta"...

Pedro – Ahã...

JCC – Que é um filme, eu sozinho, que um cara que tem síndrome...

Pedro – Ah! Eu li sobre o teu filme. Eu quero ver...

JCC – Síndrome do pânico... Eu tenho esse filme lá em casa, se tu quiser eu te empresto...

Pedro – Quero...

JCC – Que sou eu sozinho no filme. É um cara trancado dentro do apartamento... Daí, o cara pediu pra eu deixar a barba crescer. Eu olhei assim... Meu Deus, estou um caco! A barba grisalha assim...

Pedro – Ahã.

JCC – O cara o tempo todo fumando...

Pedro – Eu vi algumas cenas...

JCC – É um filme pesado e eu adoro... Eu fiz vários filmes... Agora me chamaram pra mais... Além do Tempo e o Vento, vou fazer mais dois pro pessoal da PUC, que adoro...

Pedro – É sempre uma boa experiência.

JCC – Eles me chamam, se eu tenho tempo vou com o maior prazer, que eu adoro fazer cinema...

Pedro – A gente vai sempre aprendendo coisas...

JCC – E eu vou... Vou ficando amigo desses guris, que eles vão se formando, e eles vão me chamando pra... Pro...

Pedro – Vão produzindo...

JCC – Esses guris... Esses meninos que fizeram "O gaveta". Ele, agora, tem uma produtora. Toque filmes. Eles me chamaram para um filme é a... Uns três... Quatro anos atrás, que era "quarto de espera". Era eu e um outro ator, dai era um trabalho de conclusão da Puc.

Pedro – Eu me lembro de ter lido algum comentário.

JCC – Dai, foi assim... Eles próprios... Daí eles me conheceram, porque sabiam de mim, de boate, de coisa de show, assim... Um indicou e nós, então... Daí, eu cheguei lá, do meu jeito assim, de mochila nas costas, fiz o filme... Daí, eles começaram a se informar... Não acredito que esse cara faz show em boate... Eles tão fazendo um documentário agora sobre mim... O nome do filme é "Castanha". Eles já me acompanharam nas boates, eu montando, me maqui... Vestindo-me de mulher. Fazendo show de dublagem, fazendo o de *Streep* masculino e depois eu me lavando, pegando lotação com a mochila nas costas... Eles me acompanhando vinte e quatro horas por dia. Eu na minha casa conversando com a minha mãe...

Pedro – Acredito que vai ser um belo trabalho. Quero ver o documentário e até acompanhar a produção, se for possível.

JCC – Eles tão fazendo um documentário de uma hora de duração, pra TV Cultura...

Pedro – Que maravilha!...

JCC – Então, eles fizeram o roteiro... Apaixonaram-se pelo tipo de pessoa que eu sou, assim...

Pedro – Que tu és?

JCC – Que eles sabem assim, que eu faço?... Que eu faço...

Pedro – Tu és um artista, Castanha!... Um artista que...

JCC – Que eu faço... Faço de tudo, eu não tenho... Eu não tenho...

Pedro – Tu não tens? Não tem o quê?

JCC – Não tenho... Não tem história comigo...

Pedro – Que gosta de interpretar...

JCC – Não tem história comigo. Eu não fiz... Não fiz DAD... Não fiz nada... O único curso que eu fiz um... Tava no Ói Nóis... Era um curso de Máscara, que não adiantou pra nada...
(riso)

Pedro – Nunca usou em nenhum trabalho...

JCC – Era um curso de três dias... Até tive que fazer máscaras... Tivesse que fazer clow... Que é não fazer Clow... Não preciso fazer curso, eu sei... É por que... É por que tem muita informação cinematográfica... Eu acho, que pra mim, é a informação mais rica que existe.

Pedro – Ahã.

JCC – Eu adoro cinema, então eu tenho uma coleção de... Oitenta filmes, tudo filmes italianos, aqueles filmes mudos, Filme... Nada atual, assim... Tudo Filmes da década de quarenta, cinquenta... "Motirô Visconte" "Vittorio De Sica", que é a época assim, que eu mais gosto... Eu adoro essas coisas...

Pedro – A gente vê no teu trabalho, nas tuas *performances*, até nos textos...

JCC – É... Eu gosto...

Pedro – Que tu trás...

JCC – Eu gosto de citar. Na rainha do rádio, no Bordel das Irmãs Metralha, eu falo aquilo...

Pedro – Exatamente...

JCC – Burt Lancaster fala, no filme "Violência e Paixão"; "As águias voam sozinhas os urubus andam em bando"... Eu já digo isso sempre, que eu não gosto de andar em turma... Eu gosto já... Vou lá faço show na boate. Dou oi tudo bom, tal... Tendo visto aqui. Eu faço aqui o Adolescer, me dou tri bem com a Vanja, com o Moa, mais, o elenco assim, me dou com as pessoas, mas... Tá, não quero trabalhar em um grupo. Sabe aquela coisa... Ai, vamos morar junto... Vamos botar os colchões todos no porão... Comunidade. Assim como eu estou aqui, amanhã já estou com outro projeto pra fazer outras coisas...

Pedro – Tu és a águia de Burt?

JCC – É... Eu gosto de... Eu já estou com um projeto, quero ver se de repente, ano que vem eu monto, o texto do Homem Elefante mesmo, o do Bernardo Pomerance, que o Antônio Fagundes montou...

Pedro – Ahã...

JCC – Fazer bem sério, Teatrão. Quero fazer uma peça assim, sabe?... Teatrão... Teatrão, palco italiano... Assim, aquelas coisas... Careta.

Pedro – Me parece ser uma boa proposta...

JCC – Adoro, Ou vaudeville que eu adoro... Sou apaixonado pelo vaudeville! Eu vi...

Pedro – Eu lembro de quando tu ficavas sozinho em cena, em "A rainha do rádio".

JCC – "A rainha do rádio"! Eu adoro trabalhar sozinho... Gosto dessa solidão no palco. Eu acho maravilhoso...

Pedro – Pois é... Isto é uma das coisas que eu ia te perguntar: essa solidão... Contracenar com quem?... O que tu gosta mais? Porque geralmente tu fazes shows, *performances* que fica sozinho na presença do teu público...

JCC – Com alguém, sempre com alguém. Com Caio Prates, que é uma pessoa ótima de trabalhar...

Pedro – Mas, na noite tu fazes muitas coisas, quase sempre sozinho.

JCC – Sim.

Pedro – Tu dominas o palco sozinho.

JCC – É sozinho, vou lá, faço meu número, meu número musical, interpreto uma cantora e depois... Alguém me entrevista, daí eu respondo, pergunto... Ou vou fazer show em restaurante... Essa semana a gente fez ali na José de Alencar, naquele rodízio de filés, ali... Eu e Babi..., que faz um pouquinho... Ela foi de *Adelle* eu fui de *Amy Winehouse*... Daí paramos lá no... No restaurante, que eu esqueci o nome... Eu sentado na porta, esperando ela dublar, dai todo mundo vinha... Todo mundo parou de jantar pra vim tirar foto comigo... He! He! He!

Pedro – Tu falaste que, geralmente, no processo de construção dos personagens, tu começa e eles vêm... Eles vêm como?

JCC – É nunca pensei em fazer isso tudo assim...

Pedro – Mas, eu percebo que tu cuidas muito para que eles tenham uma concepção. Por exemplo, quando eu te vi te preparando para fazer a mamãezinha...

(Castanha sai e volta)

Pedro – (A entrevista continua). Tu me surpreendeste, por que tu tens todo um trabalho de elaboração de corpo. Tu amplias e deforma o teu corpo, com bochechas, com máscaras, com...

JCC – É... Com máscaras... Eu adoro ficar... Coisa que eu adoro é chegar ao teatro... Eu te falei: sou o primeiro a chegar e o primeiro a sair. Adoro... No Bordel, pelo menos, aquela maquiagem demora horas pra fazer... Eu chego... Quando a peça é as nove eu chego ao teatro... Quatro horas... Cinco horas no máximo... Chego, sento, arrumo minhas coisas... Maquio-me... Daí, gosto... O Bordel, principalmente... Maquio... Daí eu coloco a peruca, o roupão. Quando eu visto o roupão, já fico meio arqueado...

Pedro – O corpo já começa a...

JCC – Dai já começo... Parece que muda... E agora eu peguei uma mania de bota dentão. Que são esses dentes aqui, que uso na... Aqui no Adolescer. E, quando faço show em casa noturna... Dandara Rangel, outro dia, disse pra mim, assim... Eu peguei o dentão pra colar, ela disse; “Tu vai colocar dente?” Eu disse; “Vou” “ Ah! Então eu vou embora! Tu parece que tá sendo possuído!” Parece que tem uma coisa ruim no teu corpo”...

Pedro – Uma coisa que só nasce junto com os dentes?

JCC – Sim. Uma entidade, assim... Começo a dizer desaforo, mas não ofender as pessoas... Eu começo a dizer assim... Assim. Eu debocho das pessoas, uma coisa assim... (riso) Tão estranho...

Pedro – É um corpo... É um acessório que tu põe no teu corpo e já...

JCC – É só... É engraçado... Um nariz, se eu boto um nariz, fica uma coisa meio palhaça... Que eu não gosto... Não gosto de fazer a linha mulher feminina. Até fica... Posso me comportar como mulher, mais... Não uma mulher bonita, acho que mulher bonita tem horrores. Tu não precisa ir ao teatro pra ver uma de peruca linda. Ai como ele ficou bem de mulher... Acho que tem que fazer assim a mulher escrota... (ri). Eu gosto de fazer a mulher escrota...

Pedro – A mulher escrota? E por que será?

JCC – Não sei...

Pedro – Nunca te perguntou por que tu gostas de fazer a escrota?

JCC – Já fiz bonita também. Teve um dia que teve concurso de beleza assim, que era a Miss Plenitude... Que era... Era para homens que... Que nunca se... Com mais de quarenta anos... Então, quem queria se montar de mulher... Eu fui assim... Levei a Niky, que era maquiadora maravilhosa... Montou-me, entrei finíssima assim, com um vestido vermelho de veludo. Ganhei o concurso da Plenitude...

Pedro – Ah! Tu ganhaste? Mas nesse caso não era um personagem, mas, outra coisa. Era um concurso e não um teatro. Porque pelo que percebo, no geral, teus personagens para o teatro são construídos para serem feios. Ou estou enganado?

JCC – Tu tá certo. Mas, é engraçado, assim, de vez em quando me dá à louca: “hoje eu vou entrar bonito”. Mas, não sei. No teatro eu gosto de ficar feio... Eu digo mais... Assim... Feio.

Pedro – No caso do concurso, tu te arrumaste pra fica bonita?

JCC – É pra fica bonito...

Pedro – Aí teu corpo se sentiu bonito.

JCC – Eu, em geral, levo alguém pra me deixar bonito assim, eu não consigo. Minhas maquiagens... Pra fica bonito assim, lindo... Às vezes até acerto.

Pedro – Mas aí tem essa intenção de fica bonito, não é?

JCC – É, mas, eu acho... Mas, eu acho que essas coisas meio escrota são mais teatral. Que nem ontem, eu me cobri de talco... Botei até no facebook, hoje, a foto. Botei melodrama. E tu olha a foto...

Pedro – Eu quero ver e salvar junto ao meu projeto...

JCC – Parece foto de... Cinema mudo.

Pedro – Ahã...

JCC – Aqueles filmes alemães... Aqueles filmes... Aqueles filmes assim,... Doutor Caligari, assim... Tu olhas a foto, parece... Estou eu, assim, com olhos grandes vermelho, assim, cheio de talco na cara, assim, uma coisa meio Doutor Caligari, expressionista, assim...

Pedro – Pois é, quando tu estavas falando... Veio-me uma imagem do expressionismo...

JCC – É uma coisa expressionista... Aqueles olhão, assim...

Pedro – E da pré-construção? É um pensamento que vem antes da construção que tu deixa te levar. Ou é puro improvisado?

JCC – É... Eu ouço... Eu ouço... Às vezes tem... Toda semana tem show, então, toda semana tem que fica escolhendo música diferente, que eu detesto fica repetindo a mesma coisa. Daí, a semana passada era homenagem a Elis Regina. Eu fiz vários shows, tudo homenageando a Elis Regina. Então, porque ontem foi aniversário dela. Né? Daí eu fiz... Daí... Ha. Amanhã tem show em tal lugar! Eu, em geral, sou sempre nas mesmas casas... Então eu disse... Eu não... Eu tenho que fazer coisas novas. Imagina, tu vai lá... Chega lá, faço uma coisa. Na outra semana tu vais lá e, to eu, fazendo a mesma coisa. E, as pessoas: "ai não, de novo". É bom, no Vitraux, por exemplo, eu faço uma semana sim outra não!

Pedro – Ahã.

JCC – As pessoas nunca sabem o que é que eu vou fazer.

Pedro – Ahã.

JCC – A surpresa. Sempre tem que ter a surpresa. Aqui no Adolescer tem a surpresa...

Pedro – Tu gostas de trabalhar, surpreendendo, sempre?

JCC – Por que os alunos... Os alunos... As senhoras, não sabem como eu vou entrar de professor. Um dia eu entrei careca, velho... Professor Eli. Um velhinho de... Outro dia eu entrei... Agora como eu entro com chapeuzinho, com uns dentes grandes, assim, com os óculos...

Pedro – Tu modificas, inclusive, o mesmo personagem de um dia pro outro?

JCC – Modifico, assim, sem avisar todo mundo... É... No "Roda Gigante", a "Roda Gigante" do Léo Maciel. A peça tinha a cena de um velório, que eu fazia a Lizinha... A Heleninha Roitman, que fugia da clínica de reabilitação... Ela fugia da clínica pra ir ao velório da Maria de Fátima e, eu sempre, todo dia, eu entrava com uma roupa diferente. E, um dia, eu entrei vestido de Fred Flinston, um dia de Xuxa, um dia de não sei o que... E o pessoal fica louco. E ria... Vou lá dou um ensaiadinha e já venho...

Pedro – Eu tenho um pouco dessa mesma sensação que tu falaste sobre atores que são heterossexuais que vão fazer personagens *travestidos* e ficam extremamente exagerados...

JCC – É. E até agora tava falando nisso, eu tava vendo os personagens masculinos, heteros, que eu faço. Não é aquela coisa, sou machão. É tudo assim... Como é que vou usa... São carentes... O... Esse personagem que eu faço no "Gaveta", é uma coisa totalmente carente. Eu fiz um filme, que eu fiz... "Da Língua Ao Céu Da Boca". Que faço um

diabo... Que eu faço um demônio. Eu e o Tiago Prades. É. Foi tudo uma coisa meio sofredora... Eu gosto da coisa assim. Sabe? Uma coisa meio depressiva assim... Meio coisa... Não é aquela coisa assim: Sou Jesse Valadão. Não tem nada disso. Não tenho nenhum personagem assim...

Pedro – Às vezes, me parece que ainda... Que ainda que eu... Que tu... Que todos os atores... Assim, homossexuais... Que forem fazer... Que são assumidamente Homo... Que não tem nenhum problema com a sexualidade, que for fazer um personagem heterossexual, no sentido preconceituoso da palavra, não sei se a gente vai realmente conseguir fazer. Eu queria que tu me falasses sobre isso. Se a gente vai conseguir fazer um hetero. Ah... Com a mesma intensidade que um ator hetero faria.

JCC – Sim...

Pedro – Porque a sensação que eu tenho é de que nós somos, nós todos somos tão atravessados por lascas negativas de uma construção feita a partir de regras normatizadoras. Tão construídos, ao longo das nossas vidas. Tão cheios de todas as coisas que nos construíram enquanto homossexuais. Todas as vergonhas, as fobias que a gente passou, todas as... Que a gente se tornou, de alguma forma, um ser outro, um pouco marginal, subversivo e sensível. Que acho que a gente... Por mais que a gente tente fazer... Parece-me que nosso corpo não assimilará o discurso heterossexual. Como tu pensas isso?

JCC – Sim...

Pedro – A gente tenta fazer um... Um... Heterossexual...

JCC – Grosso... Grosseiro...

Pedro – Com aquela energia heterossexual. Eu acho que aí, podemos correr o risco de nossa interpretação parecer falsa pra quem vê. Tu concorda comigo?

JCC – Sim...

Pedro – Nossos corpos têm construções em territórios diferentes?

JCC – Acho que sim! É aquela coisa... É... Eu agora tava pensando... Eu nunca fiz... Fiz "O Mentiroso", fiz vários personagens. Que eram doze, fazia um bandido assim, mas...

(A entrevista é interrompida pela direção do espetáculo para o qual o ator se preparava)

Pedro – Ok, Castanha... Por enquanto, muito obrigado!

JCC – O dia que tu quiser marcar... Daí, a gente pode marcar essa semana, eu tenho livre assim...

Aqui termina a primeira entrevista.

Porto Alegre, 18 de março de 2011.

2º. Entrevista feita com o ator JCC

Situação onde a entrevista foi realizada: nos bastidores do Eróticos Vídeo, enquanto JCC se preparava para fazer um de seus esquetes, na noite do dia 16 de dezembro de 2012.

Pedro – Hoje nós vamos tentar falar um pouco mais sobre a estética dos teus personagens e menos sobre questões relacionadas à sexualidade deles, como fizemos na primeira entrevista.

JCC – Como tu achar melhor.

Pedro - Uma coisa que chamou a atenção da minha orientadora foi a tua maquiagem. É uma maquiagem forte, carregada... Por quê?

JCC – Eu gosto de pintar meu rosto de branco. Gosto de fazer uma base completamente branca... O público não vê a cor da pele...

Pedro - Tu trabalhas com traços que também se aproximam do clown...

JCC - É do palhaço...

Pedro - Os teus personagens são sempre muito sérios, as tuas expressões são, quase sempre, dramáticas... Mas, ainda assim tem uma força cômica que tem o poder de fazer rir. E isso também lembra o clown, já que esse quase nunca ri, mas arranca o riso.

JCC – Eu me vejo mais próximo do palhaço mesmo... Esse humor da feira... Do palhaço...

Pedro - Que rosto tu esconde quando faz a tua maquiagem branca?

JCC – Eu não... Não tenho nenhuma vergonha de mostrar quem sou, mas, eu acho interessante isso de não ser eu mesmo... De separar bem a minha pessoa do personagem... Que muitos lugares que eu trabalho, eu trabalho há anos com isso, a quase trinta anos de show em casa noturna, em muitos lugares as pessoas não sabem que sou eu que faço, que trabalho... Eu gosto de separar... Aquilo que te falei: que eu não gosto de ficar circulando junto com as pessoas vestido de mulher. Eu gosto de ficar no camarim, na salinha onde eu estiver me arrumando... E daí quando eu vejo que tá tocando a minha música eu entro em cena... Pra manter assim uma... Não é magia... É algo que tá mais para a surpresa.

Pedro – Tu achas que o impacto da surpresa é fundamental na tua aparição pública?

JCC – Nem tem tanto encanto, mas eu gosto daquele “oh!” Sabe? Tem atores que se montam e ficam lá montados saracoteando, mas eu não gosto. Ainda mais que eu gosto de fazer personagens específicos. Domingo eu fiz o Chuk, o boneco assassino... Não teria graça se eu ficasse andando pra lá e pra cá todo ensanguentado, com uma faca... Daí perderia a graça... Fica legal assim... Quando ninguém espera a gente. Não era Halloween, não era nada... Eu disse: eu vou me vestir assim... Eu estava com a roupa na minha mala. E foi surpresa, foi legal... Eu gosto de me experimentar o tempo todo.

Pedro – Tu achas que se tu fosses fazer um esquete e não usasse a base branca cobrindo tua pele e alguns exageros caricaturais poderiam confundir o personagem com o ator?

JCC – Eu acho que eu focaria uma pessoa comum... Eu acho que se eu vou fazer uma apresentação, um show, tem que ser uma coisa diferente. Pode ser no teatro São Pedro ou num desses inferninhos, eu acho que tem que ter o mesmo cuidado. Essa semana eu estava falando... Eu acho que te falei isso naquela outra entrevista... Se me chamarem para fazer um show, seja onde for se tiver duas três pessoas, e tiver trezentas, eu vou e faço com a mesma vontade, com o mesmo pique, com a mesma energia... Eu jamais na minha vida cheguei num lugar assim e falei: ah! Hoje eu não estou a fim de fazer... Ai hoje eu não estou a fim... Não mesmo, eu faço de qualquer jeito... Já apresentei aqui durante a semana com a casa quase vazia... Porque aqui dia de semana é quando tem menos gente... Já apresentei, um dia, pra duas pessoas e foi maravilhoso... Já fiz peça de teatro pra uma pessoa... Foi lá no Israelita... A Rainha do Rádio... Eu me lembro que era uma temporada longa. Quando as temporadas eram de quarta a domingo... Era a primeira temporada no Israelita da Rainha do Rádio. Era uma quarta-feira, um temporal horrível em Porto Alegre, e eu lá pronta... Daí o bilheteiro, na hora... Veio e disse: “oh, só tem uma pessoa, um cara só que veio assistir. Mando embora?” Eu disse: Não... Imagina ele saiu de casa, caindo o mundo...

Pedro – Para ver o teu trabalho.

JCC – E a peça era um monólogo, não dependia de outros atores pra resolver. Porque sempre tem aquela coisa de: “ai não faço...” “Tem que ter no mínimo tantas pessoas...” Se ele aceitar assistir eu vou fazer com o maior prazer... Fiz, e no final ele aplaudiu em pé sozinho... E engraçado que o Israelita não é um teatro tão pequeno assim, tinha uns duzentos e poucos lugares... E ele em pé sozinho, emocionado aplaudindo em pé...

Pedro – Um espetáculo exclusivo...

JCC – Só pra ele... Eu não tenho essas... No momento que eu me proponho a fazer um trabalho eu não tenho essas... De saco tem que ir lá fazer... Não...

Pedro – O que tu procura reconstruir ou construir com a maquiagem?

JCC - Por mais suave que seja a maquiagem, pode ser só pozinho uma coisinha assim, já ajuda... Já tem uma transformação! Mesmo quando eu faço de cara lavada, coisa que raramente eu faço. Nunca faço de cara lavada... Eu boto um bigode, boto um óculos, uma costeleta, uma coisa assim. Não que eu tenha algum medo de me mostrar. Eu acho que fica mais característico.

Pedro – Se tu não te maquiars é o Castanha?

JCC – Talvez. E eu acho que as pessoas não vêm ver o meu trabalho para ver o Castanha. Até vem, mas pra ver a transformação do Castanha. Elas gostam de minhas transformações eu ouço às vezes: “aí como será que ele vai vir?” Muitos falam: “ai tu não repete roupa”... Eu até repito, é que elas não notam. É que eu pego uma roupa hoje que se eu tiver que usar amanhã, acrescento um pequeno detalhe que muda completamente... Acrescento um chapéu, algo assim.

Pedro – É o teu truque.

JCC – É o truque do chapéu... Mas têm outros, uso um lenço, um não sei o quê, já muda. Um sapato, por exemplo, já cria outro personagem assim. Uma luva, eu adoro usar luva. Eu gosto de satirizar mulheres que são ricas e que usam luvas.

Pedro – Tu gostas de exagerar nas tuas criações ou é instintivamente? Quando percebe já havia criado algo hiperbólico?

JCC – Até já fiz algo menos. No cinema eu vou mais pelo realismo... Aquilo que eu te falei... O mínimo é o máximo, como o diretor, Clóvis me ensinou: “Não precisa ficar enrugando a testa fazendo careta, num simples piscar de olhos tu já disse tudo”. Falar suave... Não precisa gritar. Teatro tudo tem que ser mais. Por menor que seja o teatro... Mesmo que tu estejas numa sala de aula, com dez alunos... Tu não vai falar assim... (sussurra). Tu tem que envolver as pessoas... Cinema tu envolve... Tu podes tá ali numa cena... Na cama... A câmara amplia tudo.

Pedro – E, os teus gestos, como eles nascem?

JCC - Eu imagino primeiro toda a produção... Se eu escolho uma musica quando eu vou fazer um show, assim. Imagino... Ouço a música várias vezes e fico imaginando. Primeiro a aparência, o visual. E, às vezes vem tudo junto. Às vezes o gesto vem natural. Vem naturalmente sim... Quando eu criei a *Amy Winehouse*, por exemplo, já veio pronta. Parece que quando eu faço ela vem tudo junto como se ela baixasse em mim. Ontem eu estava falando na entrevista na rádio... Parece que eu, quando visto o figurino dela, já começo meio a cambalear. Parece que eu incorporo... É um dos poucos personagens que acontece isso. Que vem com tudo.

Pedro – O que significa que tu não planejas os gestos corporais...

JCC - Às vezes até penso. Por exemplo, as japonesas que eu faço eu busco fazer uma coisa mais suave, aquela coisa de caminhar assim... Que eu via muito... Elas caminham assim, parece que tu não vês os pés delas... Elas se movendo assim, parece que elas estão deslizando... Eu faço Edward Mãos de Tesoura, que ele caminha assim, (demonstra), parece um robzinho.

Pedro – E quando tu fazes uma velha...

JCC – Daí eu exagero, eu acho que tudo é exagerado... Quando eu faço a Angélica, eu coloco uma mancha que parece uma berinjela na perna, um manchão assim, que toma conta de toda a perna, que é para as pessoas enxergarem... O engraçado é o exagero... (descreve uma velha caricata que fez). Eu imagino uma música, daí imagino essa aí podia ser meio manca... De repente quando eu vejo assim... Eu to mancando... Não sei por que... Veio-me essa coisa...

Pedro – Tu te utilizas de próteses também.

JCC – Selvia Leidiana. Escola de Sereias, Zé Adão, eu fazia um personagem chamado Selvia Leidiana que foi o primeiro a usar prótese. Tinha o Homem elefante. Era eu e o Lauro Ramalho. O Lauro fazia a Miss Kendall. Tinha uma hora que eu esticava o meu braço... Ele pegava a minha mão e o braço ficava imenso com quase dois metros de comprimento.

Pedro – Tu usavas uma prótese no teu braço sem que o público se desse por conta para surpreender com o alongamento do mesmo?

JCC – Sim. Eu já fiz várias coisas assim... Eu me lembro que eu fiz uma música... Que era uma cantora que eu ganhei do Zé Adão... Um LP! Na época, era LP... Sélvia Leidiane era o nome da menina... Telefone do Céu o nome da música... Que era uma menina telefonando pra Jesus... Era uma menina que andava de muleta, a perna não se governava, a perna balançava... E eu segurava a perna, e a perna balançava pra cima e pra baixo...

Pedro – Eu assisti. Gostei muito.

JCC – Eu dava soco na perna pra ela parar de balançar e a perna não parava...

Pedro – Tu tens material fotográfico dela?

JCC – Não. Sélvia Leidiane, o nome dela... Daí a gente botou o nome do personagem... O nome é tudo né? Telefone do céu o nome da música...

Pedro – Foi muito criativo aquele número. Eu sai impressionado do teatro.

JCC – E tinha uma outra depois, uma menina bem pobrezinha tadinha... Pobrinha... Que é a menina a procura dos pais... Que é uma cantora Evangélica... Que a música Evangélica, tem umas músicas maravilhosas... No meio da música ela bate palma e diz assim: Ei, moça! Oi eu sou sem pai e sem mãe. Estou no mundo com muita fome! A senhora tem um pão? Um pedaço de pão? Pelo o Amor de Deus! Daí aparece a voz da mulher: “Pedaço de pão?” “O pedaço de pão que eu tenho é para os meu cachorros.” Quando ela fala isso, eu me atiro no chão e começo a imitar cachorro... Levanto a perna e faço xixi no poste, fico com a língua de fora, pra ver se a mulher me dá pão. “Vai te embora daqui vagabunda” A mulher diz... A guria começa chorar. A música é triste, mas do jeito que eu faço o povo começa a rir...

Pedro – Eu não vi esse, mas fiquei muito a fim de ver só de te ouvir narrar.

JCC – A cantora da menina a procura dos pais pobrinha... É Geisebel... Era uma cantora paraplégica...

Pedro – É uma espécie de sarro que tu está tirando da letra da música e da situação do personagem?

JCC – Sim. Claro. Até a Kátia cega... Que á uma coisa que fica perdida em cima do palco, porque ela nunca sabe onde é a frente e onde é o fundo do palco... Eu entro sempre de costas para o público, então tem que entrar alguém e me virar pra frente do público... Daí tem uma coreografia que ela faz com a bengalinha... E, no final da coreografia, sempre

acabo de costas para o público... Eu agradeço, inclusive... Daí vem alguém e me vira... Daí o diálogo todo é em cima da cegueira... É humor negro...

Pedro – O teu trabalho tem algo de humor negro, ainda que não se caracteriza como tal. É proposital?

JCC – Em geral eu ouço uma música que eu ganho, que gravam pra mim.. Atualmente eu tô apaixonado por música francesa, o cinema francês... Aquelas roupas... Aquelas atrizes francesas... Roupa preta e branca... Adoro preto e branco... Ontem eu tava aqui me arrumando... Báh, eu adoro preto e branco... Roupa preta e branca.

Pedro – A gente percebe nas tuas fotografias, inclusive nas máscaras de maquiagem.

JCC – Vermelho... Cores fortes, assim... Eu não uso muito estampado... Às vezes eu até uso estampado, mas pra outra linha, camisa estampada, pra fazer um cara bagaceiro, um cara brega, assim... Calça laranja, assim... Preto e vermelho é muito teatral... Aquilo que eu falei da boca preta que eu adoro, olho preto... Muito cinema mudo, assim...

Pedro – Tu gosta mais de representar um personagem ou trabalhar com performance sem a presença definitiva de um personagem específico?

JCC – Eu gosto de fazer mais o personagem... Acho mais forte... Eu acho que uma figura... Entrar em cena com uma figura é sempre desafiador... Adoro entrar em cena com o personagem encarnado, como eu faço a Maria Helena, que às vezes eu entro sem texto, mas ela está ali. Maria Helena Castanha que é uma mulher mais de idade, se julga rica.. É um personagem que eu criei, que eu te falei uma vez.. No texto que eu criei para ela tem coisas que eu nunca digo. Ela vem e eu improviso. Ela é uma mulher que adora homens mais novos. Ela fala sobre juventude... Inclusive tem uns que acreditaram nisso. Uma vez eu fui denunciado na delegacia do menor e dos adolescentes. Eu fui lá depor e tudo. Eles queriam me prender... Eles acharam que eu tava levando as pessoas prá pedofilia... É só personagem que faz uma espécie de apologia para poder provocar a indignação... Acho forte isso, entrar com um personagem... Até posso fazer coisa de cara lavada assim, mas é sem graça...

Pedro – É um personagem que instiga à reflexão?

JCC – Sim. Eu gosto de fazer essas sátiras. Eu tava lembrando da páscoa... Lá no Vitraux a gente faz a Páscoa... Ovo de coelha de páscoa... E daí eu sempre levo uma caixa imensa de bombom, e que no final do show, depois de fazer a música, quem subir no palco e me der um beijo, ganha uma caixa de bombom... Por isso, eu não posso ir lá normal... Vou o mais escroto que eu posso, um demônio com uns dentes imensos, uma coisa assim... Um demônio!!! Uma vez dei dezenove beijos, que quase desmaiei. Deu fraqueza de tanto beijar.

Pedro – Deve ser divertido.

JCC – É muito engraçado isso, dezenove pessoas eu beijando, homem e mulher... Começo a beijar, beijar... Daí o público escolhe... Ganha a caixa de chocolate com trinta bombons, o que melhor der o beijo.

Pedro - Qual o personagem, ou corpo que tu constrói para esse evento? Ou cada ano é um diferente?

JCC – Eu faço uma coelha... Uma coelha velha, boca preta, aquela coisa assim... Com uns dentes, narigão... Um monstro assim... Olha o dia que eu procuro ficar mais feia... E tem uns que dizem assim: “Aí, não. Eu não quero bombom nenhum.” E daí tem uma amiga minha que subiu no palco e queria me beijar para ganhar o chocolate. Ela tem uns dentes, assim, acavalado... Ela foi subir e, eu gritei: Não. Tu não. Eu te dou um bombom, mas, tu eu não quero! Tu é muito feia! Eu quero só os bonitos... Daí ela foi me beijar e eu disse: Não. Só quero beijar os bonitos... Não sou boba! Sô feia mas não sô boba!!! Tenho que aproveitar. Tenho que ter algum lucro.

Pedro – Nesse caso era uma escolha do Castanha?

JCC – Claro. Quando eu começo não sei onde vou parar... No dia que eu comi um fígado de boi cru na cena eu pensei: Eu só não quero que as pessoas riam! E foi o que aconteceu... Durante sete minutos as pessoas ficaram sérias, olhando o número... No final, claro... Com essa história do fígado umas sentiram nojo assim... Náusea...

Pedro - Mas esse tipo de reação, por parte do público, deve ser algo que acontece com frequência durante os teus números?

JCC – Quando eu faço o Titanic, por exemplo, as pessoas confundem o polvo com lula... Elas dizem como é que tu tens coragem de botar a boca nisso... Sempre me dizem isso: “Aí como é que tu tem coragem?” Alguém tem que te coragem!

Pedro – Chocar as pessoas com o teu trabalho te dá prazer?

JCC – Acho que eu tenho uma imagem do exagero que pode ser diferente. Caricatura em geral, eu não sei só isso me interessa, Acho meio superficial. Humor superficial. Gosto do grotesco. O grotesco fica mais sério... Caricatura leva às vezes para o humor de uma estética superficial.

Pedro – É perceptível a presença de elementos grotescos nos teus corpos.

JCC – Grotesco, como nas Monstras SA. As monstras são mais pro lado do grotesco... Mistura de elementos.

Pedro – Tu te inspira no grotesco do cinema também?

JCC – Sim. Felini... Minha maior referencia é o cinema... Anos 40. E ali tem muito do grotesco.

Pedro - Sobre o encontro de teus personagens com o público. Como tu vê?

JCC – Primeira coisa, eu acho que... Mesmo sendo um personagem o personagem que for, eu espero... Que... O principal é que o público aceite bem... Mesmo que seja rindo ou fique

chocado... Mas que fique atento... O importante é o público ficar atento, rindo ou chocado de alguma maneira... Domingo passado eu fiz a Lady Gaga, eu inventei que a Lady Gaga foi um fracasso em Porto Alegre... Que ela tomou um tufo... (Muito papo sobre a Lady Gaga) Eu acho que não importa o tipo de reação que vai causar, importa que as pessoas fiquem presas ao seu trabalho... Não importa se elas vão dizer: Ai que nojo deste cara. Não gosto dele. Não. E, eu vejo que, pelo que eu recebo diariamente 5 ou 6 pessoas no facebook dizendo: "Ai eu adoro o teu trabalho!" (Falam sobre facebook, e sobre o público).

Pedro – E a tua dramaturgia nasce como?

JCC – Eu conto coisas da minha vida durante os shows, mas as pessoas não acreditam que é verdade... Problemas da minha vida... Meu pai usando sonda... Eles não sabem se é verdade ou se é mentira... E o pior é que é verdade... 99% é tudo verdade... Eu vou falar da vida dos outros? Eu não sei da vida dos outros, eu sei da vida. Da vida dos outros só sei o que eles me contam, mas eu conto como se fosse meu... A maioria das coisas que eu conto na noite tem haver comigo... E são reais, mas, as pessoas não acreditam... O dia a dia, assim... Essa coisa de shows em casa noturna eu falo coisas do dia a dia. Eu falo do que está acontecendo comigo, com o Brasil, com a cidade... Tudo o que está acontecendo... Então, eu conto, assim, o dia a dia.

Pedro - Como tu vê o gesto da dublagem no teatro?

JCC – Acho que tem as pessoas que buscam a técnica... De pegar a letra, estudar a letra... A música, o movimento igual... Eu não faço assim... Eu gosto de ouvir a música... Eu boto a música em casa e fico ouvindo várias vezes... Vão se construindo imagens, o personagem... Às vezes eu nem sei se eu estou dublando tão direito...

Pedro – Tu tens essa preocupação de dublar?

JCC – Eu faço questão de dublar... De pelo menos ter a... Fazer o mais certo possível, mas não... Às vezes quando te pega assim... Claro uma música dramática... Eu... Quem em geral eu faço mais pro lado do dramático assim... Então mesmo que seja uma música dance... Uma música eletrônica... Às vezes eu faço... Umas velhas fazendo música eletrônica... No meio da música estou lá saracoteando, pulando... De repente, paro e boto bombinha de asma no meio... E daí começam a rir, é claro... Não é uma dublagem só, é uma encenação... E todos os personagens são anunciados de alguma maneira... Então... Como a Lady Gaga, foi anunciada, por exemplo: "*Lady Gaga*, a coitada que tá perdida!" a *Amy Winehouse*, que quando acaba eu caio dura, que o segurança, que eu combino... Pegam ela pelos braços e levam embora.

Pedro – Um personagem inspirado na artista ou é a própria artista?

JCC – Depende. Eu acho que eu satirizo a artista. Como no caso da cantora Kátia... A cega... Cantora de uma música só... Que ela só tem um disco... Ela sempre vem em Porto Alegre, para participar da parada livre... Só nas paradas livres ruim... De Alvorada... É lá que

levam ela e aí tem um tiroteio, e ela é cega... É sempre coisa assim dramática, história triste, mas as pessoas começam a rir da tristeza que é o personagem... O triste começa ser engraçado.

Pedro – Quase como se fosse o teu comentário acerca do universo e da vida da cantora e do eco da mesma em seus fãs?

JCC – Quando e faço a Madonna, por exemplo, eu não faço a cantora. Eu faço a mãe da Madonna. Às vezes a avó da Madonna... Eu faço a avó da Madonna. Vou fazer a Madonna pra quê? Nunca quis fazer couver de ninguém. E eu não faço a couver da Madonna, eu faço a mãe ou a avó da Madonna.

Pedro – Mas, tu ficas preso à letra da música e ao gestual da cantora?

JCC – Não. Tem uma história paralela enquanto eu dublo a música... Apresento meus personagens através da música...

Pedro – Como tu escolhe as músicas que tu dublas?

JCC – Ou são amigos... Tem muita gente que diz: – Ouve isto daqui e eu acabo escolhendo.

Pedro – O que te leva à escolha de uma música?

JCC – Quando me vem uma imagem... Ou eu tenho que gostar do artista... Cássia Eller... Forte assim, por exemplo. A Elis... A Maria Rita canta bem, mas não tem a força da mãe... A mãe era dramática, a filha não é dramática... (Fala sobre a Elis) Tem que me chamar a atenção de alguma maneira... A música tem que me chamar a atenção... Pode ser pelo humor, pode ser uma coisa engraçada... A voz... Não me lembro o nome da cantora, a mulher é um horror... No início da música tu jura que vai entrar uma voz maravilhosa... Quando entra é entra é uma velha cantando, pronunciando mal, errado... Eu achei sensacional... Eu disse meu Deus!!! Eu tenho que fazer isso... E eu digo, gente surgiu a sucessora da Elis Regina, não é Adriana Calcanhoto, não é Maria Gadu, não é não sei quem... Eu anuncio e as pessoas ficam numa expectativa, e quando começa a música... Tri bem gravado... Entra-me uma cantora horrível... O nome da música é "Eu vou me desquitar"... (Fala da Rosicléia, do Falcão e dos Mamonas) Eu Fazia Robocop gay... Eu não aguentava mais fazer Robocop Gay...

Pedro – E quanto a tua boca. Ela sempre é maquiada de forma que fique maior. Por quê?

JCC – Dependendo do cantor que eu vou fazer, eu exagero... Quando dublo Shirley Béssey... Que ela pronuncia tri bem... Da uns gritos... Eu faço conforme o cantor... Quando as cantoras tem vozeirão, faço a boca maior, para dar ênfase a isso.

Pedro – Como a dublagem entra no teu teatro?

JCC – Nestes shows de revistas que a gente faz, no Bordel... Eles entraram (números de dublagem)... Acho que era uma necessidade da apresentação, a gente queria fazer um negócio de dublagem... Um espetáculo que tivesse dublagem... Até mesmo pelos atores que foram convidados... Dandara, Lady Cibele, Glória Crystal... Mas que não ficasse uma coisa

gratuita... Chega assim... Ir lá dublar uma música... Então a gente escolheu músicas que tivessem haver com os personagens... O personagem se apresentando, ele entra e dubla... A Lady Cibele faz aquela atriz dramática... Então ela dubla... Beatriz... Eu dublo uma música da Marlene... A gente usa muito a ópera do malandro... A Glória Crystal faz uma bailarina de musicais, ela faz Coreos Line... A Dandara faz uma americana que quer voltar para os Estados Unidos... Faz New York, New York... O Lauro faz uma nordestina, faz a Asa Branca... Então tudo tem haver... Pra que não seja uma coisa gratuita... Poderia ser um musical que nem tem em teatro de revista... Vai lá faz qualquer música... Cria um cenário ali, uma escadaria, uma bananeira, e desce lá a Carmen Miranda... Mas acho que deve ter haver com o espetáculo, ir se inserindo... Não gosto daquilo que para tudo para acontecer uma dublagem... Tem que fazer parte da história...

Pedro - Tu tens consciência da dramaturgia que se constitui nos teus esquetes enquanto dubla?

JCC – Sim. Apesar de tudo ser muito no improvisado, mas se constitui uma dramaturgia flutuante. Ela não permanece. Quer dizer, até permanece, mas em cada apresentação é diferente. Eu, muitas vezes. começo a rir com as coisas que surgem... Eu penso: “Que cabeça? De onde saiu isso?”

Pedro - Como tu percebe estes esquetes que são feitos a partir de dublagem?

JCC – Percebo, que não tem ninguém que faça o que eu faço... Todos que fazem dublagem querem fazer aquela linha... Glamour... / Eu vejo assim as pessoas, elas querem é... Essa nova geração pelo menos... Elas não têm uma preocupação, elas nem falam inclusive... Nos shows que eu faço assim, quem fala mesmo nos shows, são três, sou eu o Lauro e a Dandara... Que são assim... Então o que eu posso falar de mim é isso... É que, em geral, as pessoas que trabalham comigo pelo menos no teatro, já têm peso maior eu acho assim, já tem um cuidado maior... Lady Cibele, o Everton Barreto, já tem uma dramaticidade, já faz uma linha mais dramática, uma coisa mais séria... Eu digo que ele é a Bibi Ferreira das dublagens... Acho legal, ele faz aquela coisa mais dramática... dramalhão, ele consegue teatralizar uma dublagem... Não fica buscando só aquela coisa da sensualidade...

Pedro - Qual o lugar que tu ocupa no teatro gaúcho?

JCC – Não saberia dizer. Até quatro ou cinco anos atrás existia muito preconceito. Diziam que eu fazia show em gueto, nos inferninhos... Muita gente de teatro torcia o nariz pra esse negócio de dublagem: Ah ta, show de bicha? Show de bicha no teatro? Agora vão fazer show de boate no teatro? Uma vez um diretor muito famoso em Porto Alegre que quando soube que deram o teatro Renascença para nós fazer uma temporada de O Bordel, falou: “Não acredito. Onde se viu dá o teatro Renascença para esse teatro de dublagem? Teatro de bicha...” Mas, hoje em dia mudou bastante.

Pedro – Pode ser a visão dessa pessoa.

JCC - Eu acho que há um tempo atrás até tinha mais um pouco de preconceito, mas hoje em dia não que aquela história que eu falei do ... Que o pessoal de teatro, pelo menos com o que eu convivo... Não tem muito isso, inclusive até tu pode ver, que muita gente do teatro torcia o nariz pra esse negócio de dublagem, hoje em dia... A maioria dos espetáculos, tu tá acostumado... Trabalha há anos com isso... Homens vestidos de mulher, não é de agora... A gente há anos trabalha assim, de repente quando a gente começou... Ó meu Deus... Ih tá... Show de bicha. Show de bicha no teatro? Agora vão fazer show de boate no teatro? Hoje já tá mais aceito... Mas, sempre me trataram bem, pode ser que pelas costas falem mal, mas pelo menos quando eu chego nestas festas... Porto Verão Alegre... Sou muito bem tratado... Até demais pro meu gosto... Me paparicam... Eu sempre me dei bem com todo mundo... Me dei com todas as vertentes.

Pedro - Isso depende. Acredito que se tu te fechar no teu mundo...

JCC - Eu conheço um monte de gente que faz o seu teatro, engajado assim... E é fechado... Faz seu próprio mundo e que não é aceito... Não adianta fazer teatro, fazer Grotówisk, Stanislawsk... Meu mundinho ali... As pessoas não aceitam... Tu precisa trocar experiências. Eu João Carlos vou lá e: "Oi tudo bom!" Mostro quem sou eu... Não adianta... Não sou um travesti. Todo mundo sabe que eu não sou um travesti. Não ando com teta, não ando... Vou lá me visto de mulher, faço show em boate... Encontro 90% da classe teatral, nas boates que eu faço... Se eu fosse citar... Meu Deus do Céu ia estar a lista do Sated inteira. Por isso, eu acho que ocupo o lugar que eu gostaria de ocupar... E não foi um negócio pensado, foi sendo construindo... Trabalhando, trabalhando... E foi legal isso. Por exemplo, quando eu ganhei aquele premio lá do Açorianos, fui aplaudidíssimo...

Pedro – As pessoas reconhecem o teu valor artístico e a importância do teu trabalho para a história do teatro gaúcho e brasileiro.

JCC – Onde eu estiver fazendo uma participação, seja onde for... Saiba que eu vou estar me entregando, fazendo com seriedade. Eu sinto prazer em trabalhar.

Pedro - Como tu vê o teu corpo hoje trabalhando?

JCC - Tem coisas que tem solução! A velhice não tem solução! Se eu tô com um artrite artrose, isso aí não tem jeito... Como é que eu vou fazer um espacato com noventa anos... Eu sou magrinho e tudo... Eu tenho uma agilidade, eu não tenho assim... Se tu chegar pra mim e falar... – Te atira dali de cima, eu não vou perguntar pra ti... (Que isso aí é o vício, é o vício teatral que muitos tem... Com anos de teatro, menos de teatro que eu tem... Que tu chega e diz: "Eu quero que tu faça isso, eu quero que tu faça isso, isso e isso". Eu não vou perguntar por que. Se eu tenho condições de fazer, eu tento fazer... Se não eu digo, não vou conseguir, não dá! Eu não tenho esse vício, sabe? Eu não tenho limite, eu tento... Eu me desafio! Teatro é um desafio! Tu tem que te desafiar!

Pedro - Como tu te sentes quando te caracteriza com personagem de sexualidade híbrida?

JCC – Os outros... Quando trabalham comigo, em geral fazem: “ Ih!!!” Em geral, a gente tá conversando no camarim, quando começo moldar as bochechas de Mamãezinha Querida, por exemplo, depois visto o roupão e por último eu boto peruca. Quando eu coloco a peruca parece que já me transformo... Aí já começa, as coisas que eu falo... O jeito que eu falo... Não que eu fique forçando uma concentração. Eu não sou daqueles atores que falam: “Ai tenho que me concentrar!” Mamãezinha vem assim. Fica encostadinho aqui... Quando a cortina ta fechada, vai abrindo assim... Daí, eu já vou me arqueando um pouco... Pronto, ela chegou...

Pedro - Quem é o ator JCC?

JCC – Acho que sou um pouco de tudo. Um pouco homem, um pouco mulher. É isso.

JCC precisa entrar em cena. Eu o agradeço e vou até um lugar reservado para mim para ver mais um esquete do ator, agora com o corpo queerizado em Maria Helena Castanha.

16 de dezembro de 2012.

Anexo B - Letra da música Grelo

*Eu trabalho é nas casa biu
Sou faxineira mas nao uso aventau
Trabaiá cas bicha é normau
Mas elas comi só pao integrau
Eu passo as noite sem dormir
Lavando as roupa i pono no varau
As bicha só tem calças da diiesi
I cueca da calvi clau
Tem bixa que que da u equé
Escondi as coiza pra mim naum comê
Mas depois para elas aprendê
Eu dou a Elza nus perfumi importado*

*Tem bicha que mi paga um real
Mas tem bicha que mi paga é trezentos*

*Baby i can see a helo
Eu to aprendenu inglêes*

*As coisas dela é caríssimo
Tudo o que eu quebro é descontado no mês
As bichas só que ter um grelo
pra virar mulher de vez
Elas quer ter um grelo
Elas quer ter um grelo
Elas quer ter um grelo
Greloooooooooo*

*Tem bicha qui é sem noção
Num xampoo ela deu 100 reais
E quando eu vou vender meu avon
Pra cada creme eu tiro um real*

*As bichas fala ingles
Tem roupa fina e perfume francêes
Meu Deus onde eu errei
Eu quiria qui meus filhos fossem guei*

*Tem bicha que que dá u eque
Escondi as coiza pra mim naum comê
Mas depois para elas aprendê
Eu dou a Elza nus perfumi importado*

*Tem bicha que mi paga um real
Mas tem bicha que mi paga é trezentos
Baby i can see a helo
Eu to aprendenu inglêes*

*As coisas dela é caríssimo
Tudo oque eu quebro é descontado no mes
As bichas só que ter um grelo
pra virar mulher de vez
Elas quer ter um grelo*

*Elas quer ter um grelo
Elas quer ter um grelo
Elas quer ter um grelo
Elas quer ter um grelo
Elas quer ter um grelo
Elas quer ter um grelo
Elas quer ter um grelo*

*Tem bicha que mi paga um real
Mas tem bicha que mi paga é trezents
Baby i can see a helo
Eu to aprendenu inglêes*

*As coisas dela é caríssimo
Tudo oque eu quebro é descontado no mes
As bichas só que ter um grelo
pra virar mulher de vez
Elas quer ter um grelo
Elas quer ter um grelo
Grelooooooooo*

Anexo EC - Publicações feitas por JCC em sua página do facebook. Em geral, essas publicações são parte da dramaturgia de algum dos personagens criados por JCC.

“Todo mundo tem uma missão a cumprir durante a vida! A minha é causar inveja nas mulheres que não aceitam minha beleza. Sempre fui perseguida e odiada pelas feias! Sofri bulling quando criança, ganhei todos os concursos que participei: A mais bela prenda, rainha dos comerciários, soberana das piscinas , rainha do CTG Tropeiros da Carreta de Morungava... Tenho os homens que quero. Todos comem na minha mão. Desculpem penosas, mas nem todas nascem com o cú virado pra lua. Eu não durmo com os anjos, pois eu sou a própria. Podem me usar, estou aqui pra servir e ser usada. Não sou de ninguém... Eu sou de domínio público.”

“Indo pra rua ganhar a vida! Hoje é dia de correria. Fugir da policia... Roubar chave... Extorquir... Atropelar... Sou perigosa! Por trás deste meu corpão e do meu rostinho angelical, existe uma bandida... E ainda tenho que mostrar meus dotes artísticos no Indy Pub by Marcio Siqueira... Sigam-me, vem fazer um amor gostoso. Vem neném, vem!”

“Depois do avassalador sucesso de Mariana Molinna na novela Salve Jorge, a Rede Bobo, resolveu investir pesado no mundo Gls e convidar artistas couver para fazer participações em suas novelas. Acabo de receber um telefonema da Dennis Carvalho, me convidando para aparecer como *Amy Winehouse* no, *remaker* da novela A VIAGEM de Ivani Ribeiro, onde estarei nas cenas do inferno com Alexandre...”

“Depois de anos vendendo meu corpo... Consegui comprar meu 1º carrão... Aceitemmmmmmm que dói menos, invejosa! Cleiton Brock, Jorge Oliveira, Bianka Ploharski, Juares Gois e outros que têm inveja do meu corpo...”

“O verdadeiro palhaço, apesar de sua vida nada fácil fora do picadeiro, consegue esquecer suas dores e encanta sua plateia, que imagina estar assistindo ao show de um super-herói. Admiro pessoas como Dandara Rangel que já saiu do velório de sua mãe para divertir o público que lotava o Teatro do Sesc para assistir seu espetáculo. Quando saio do palco, me sinto recompensado por aquele poucos minutos em que fui um personagem. Suprema felicidade... E quando volto pra casa, me dou conta que voltei á realidade, e que só me resta esperar as cortinas abrirem novamente...”

“Detesto chamar a atenção, ser chic é ser discreto ! Não gosto de me produzir , esta roupinha eu coloco pra comprar guizado no Risul..”

“ELIZA MATSUNAGA, a mulher que matou seu marido, o empresário e dono da Yoki... MARCOS KITANO MATSUNAGA, confessou... A culpa foi da ROSAURA FRAGA que ensinou na tv ,uma deliciosa receita de Vaca Atolada , e aí né...não tinha carne em casa...”

“Depois que vi o testemunho de Xuxa Meneguel no Fantástico, resolvi tomar coragem e confessar também. Fui abusado diversas vezes! Desde os 12 anos sinto que meu corpo é um patrimônio da humanidade, tudo começou com um primo, eu tinha 12 anos! Depois foi os vizinhos, um cão labrador... Todos fizeram o que bem entenderam comigo... Mas confesso, que sinto certa nostalgia por estes momentos tão intensos que abriram meus caminhos para o mundo, acho que vou escrever um livro de auto-ajuda e semi-biográfico para ajudar as pessoas, a verem isto de outra maneira... o livro vai se chamar SEM PREGAS , PORÉM FELIZ.....”

“Teatro é uma maldição. No momento que você decide se entregar de corpo e alma... É impossível parar de fazer. Infelizmente não sei fazer mais nada, além disso, às vezes fico pensando o que seria de mim, se tivesse continuado a trabalhar como auxiliar de escritório poderia estar com um escritório próprio, ter carro próprio, até ter casado, ter filhos, escondendo de mim minha sexualidade, seria bem sucedido com certeza infeliz. Mas no dia que vi um anuncio no Correio do Povo, de um grupo chamado OI NOIS AQUI TRAVEIZ, chamando pessoas sem experiência para trabalhar, lá fui eu, cheio de medos, sem saber realmente o que era teatro. Passado 32 anos, aqui estou eu, ainda cheio de esperança, idéias, correndo atrás para sobreviver, pois tudo o que faço é teatro, as peças, esquetes, show em boates, que muitos torcem o nariz pra mim é uma grande escola. Estar no palco do Vitraux Clube, Cabaret Indiscretus, Eróticos Vídeo, me ensina mais do que ficar em uma faculdade de teatro estudando técnicas e teorias. Mas, num país que ninguém tem um futuro garantido, além de uma aposentadoria de um salário mínimo, só me resta trabalhar muito em tudo o que me der prazer, sem me preocupar com o futuro, pois o futuro é injusto para todos que decidem viver de arte! Agora tenho que me dividir em vários personagens, Os pais, professores e traficantes de Adolescer Cia Déjà-vu, aos filmes que faço com a Tóquio Tokyo Filmes, e que me encham de prazer, ou curtas dirigidos por alunos cheios de vigor da Puc... E mais uma loucura teatral na companhia da minha colega e

amiga Dandara Rangel... CUIDADO COM AS GÊMEAS! É bom demais fazer TEATRO!"

"Muitas pessoas torcem o nariz, para o trabalho que faço em casas noturnas... Mas só tenho uma coisa a dizer, é nestas casas noturnas que exercito o meu trabalho de improvisação, mostrando que realmente sou um ótimo ator, modéstia a parte... E além do mais, não requer ensaios. E, principalmente, o que ganho em um único show, às vezes é superior do que o que ganho em uma semana em temporada. E, antes de tudo, a satisfação de exercitar minha arte solitária... Sozinho no camarim... É assim que me sinto bem!"

"A pior coisa para uma pessoa é se sentir preso. Desde criança eu me sentia uma mulher num corpo masculino. Aproveitei que estou trabalhando muito neste verão, com O BORDEL DAS IRMÃS METRALHA, MONSTRAS S.A, ADOLESCER , GOZADAS .Além de shows por todo o Rio Grande do Sul, economizei dinheiro e já estou fazendo modificações no meu corpo.Coloquei tetinha, vou fazer boca, bochecha , e até o final do ano faço mudança de sexo...Serei MARIA HELENA CASTANHA, 24 horas por dia ! Serei a 1ª dama do teatro gaúcho. Te cuida Sandra Dani.....Eu estou chegando..."

"Ontem o prefeito Fortunatti mandou os macaquinhos, passarinhos e tartaruguinhas embora da Redenção... foram levados para Santa Maria. Hoje á noite continua... Um caminhão vai para o Parque de a Redenção recolher os veados e levá-los pra Pelotas..."

"Hoje é o DIA NACIONAL CONTRA A VIOLÊNCIA ÀS MULHERES... Mas eu vou confessar, adoro apanhar, esperar o marido chegar do serviço cansado estressado... E provocá-lo até ele não aguentar mais... Daí só esperar os socos, pontapés, beliscão nos bicos das tetas... Depois, é claro, fazemos um amor gostoso!"

"Rasguei todos meus vestidos... Queimei minhas perucas.... Virei SKINHEAD. A partir de agora sou homofóbico. Atenção seus gays, cuidado comigo... VOU CAGAR VOCES A PAU....."

“É durante o Porto Alegre em Cena que a gente vê que Porto Alegre é uma cidade pequena. Parece com aquelas cidades do interior que ficam impressionadas quando chega um novo circo na cidade, e ficam na pracinha debatendo a importância das águas dançantes.”

“Hoje é dia do orgulho gay! Parabéns aos colegas! Pois como diz Miguel Fallabela: Bicha é igual à geladeira, todo mundo tem uma em casa.”

“Em agosto vocês vão conhecer... ISAAC & LA LUPE... Um casal gay que está casado há 50 anos, muita gargalhada e humor nada sutil na comédia... DOIS DE PAU MOLE.”

“Quem quer ser ator ou atriz não deve se preocupar simplesmente em atuar... Deve se informar do que está acontecendo. Ler jornais, assistir telejornais, ler livros, assistir filmes antigos, principalmente grandes clássicos do cinema Mundial e os filmes essenciais da época do cinema novo brasileiro... Informação acima de tudo!”

“Este papo furado de que a Dilma vai fazer mais pela cultura, não me interessa. Faço teatro e cinema há 32 anos e nunca ganhei patrocínio dos governos. E vou muito bem obrigado. Quem tem talento não precisa de Mirian Muniz, Fumproarte... Eu ando com minhas próprias pernas, graças a deus!”

“Tenho pavor de patriotismo!...Não tenho espírito farroupilha... Tenho espírito de porco!”

João Carlos Castanha (2012 – 2013)

Essas frases podem ser conferidas em: <https://www.facebook.com/joao.c.castanha/photos>

Anexo D – Termo de consentimento livre e esclarecido

1 Natureza da pesquisa: Você está sendo convidado a participar da pesquisa “Moldar a Carne – A *Queerização* do Corpo no Teatro de João Carlos Castanha”, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC), ao Departamento de Arte Dramática (DAD) (UFRGS), que tem por finalidade refletir acerca das construções dos corpos transgenerizados, (*queerizados*) e descrever impressões que resultem num documento de pesquisa com referencia nas construções corporais a partir da teoria *queer*. Procura-se pensar sobre os temas, os conteúdos, as técnicas e os procedimentos de criação utilizados nas produções corporais dos personagens criados por esse ator. Se você aceitar participar da pesquisa, deverá colocar a disposição imagens fotográficas, reportagens de jornais, vídeos contendo cenas de seu trabalho, críticas sobre o seu trabalho e participar de algumas entrevistas.

2 Participantes: O principal responsável pela pesquisa é o mestrando Pedro Omar Lacerda Delgado, que pode ser encontrado no seguinte endereço: Rua Riachuelo, 715; bairro Centro Histórico; Porto Alegre/RS. CEP 90010-270, ou pelo telefone: (51) 9841.0072.

3 Sobre as imagens, críticas e reportagens: Essas poderão ser entregues pessoalmente, em mãos, através de arquivos digitalizados, bem como impressos. Os vídeos poderão ser entregue em DVD ou pen-drive bem como enviados por e-mail. Todo o material também poderá ser copiado de arquivos que tenham sido publicados eletronicamente.

4 Sobre a entrevista: Trabalharemos com entrevista individual semi-estruturada, com duração entre 60 a 80 minutos, para colher informações sobre os procedimentos de criação corporal utilizados pelo ator. Estas entrevistas serão realizadas em encontros pré-agendados. As entrevistas serão gravadas, depois transcrita e posteriormente anexadas a dissertação e enviadas a você para que possa conferir o que foi registrado. Se você julgar pertinente, poderá retirar ou acrescentar alguma informação ao texto fornecido.

5 Riscos: Sua participação nesta pesquisa não traz complicações legais, nem riscos a sua saúde ou a sua dignidade. Os procedimentos adotados nesta pesquisa obedecem aos Critérios da ética em Pesquisa com seres humanos, conforme a Resolução 196/96 do Conselho Nacional de Saúde.

6 Confidencialidade: Os dados obtidos serão utilizados pelo estudante responsável pela pesquisa e por seu orientador, para a elaboração/publicação de dissertação, artigos científicos, capítulos de livros. O material resultante do trabalho ficará nos arquivos do PPGAC/UFRGS.

7 Benefícios: ao participar desta pesquisa você não terá nenhum benefício direto. Entretanto, esperamos que esta pesquisa traga informações relevantes e, de algum modo, subsídios para uma análise mais consistente do papel histórico e cultural desempenhado

pelo seu trabalho e para o teatro contemporânea no Rio Grande do Sul, bem como, para os discursos estéticos e de gênero dos centros acadêmicos.

8 Despesas: Você não terá nenhum tipo de despesa para participar desta pesquisa, bem como nada será pago por sua participação.

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa.

Portanto preencha, por favor, os itens que seguem abaixo:

Eu João Carlos Castanha, fui suficientemente informado a respeito do que li, descrevendo o estudo “Moldar a Carne – A *Queerização* do Corpo no Teatro de João Carlos Castanha”. Concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.

Assinatura

João Carlos Castanha

Porto Alegre

08 de maio de 2013

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste sujeito para a participação neste estudo.

Assinatura do responsável legal pela pesquisa

Pedro Omar Lacerda Delgado

Porto Alegre

08 de maio de 2013

Anexo E - Autorização de uso de imagem

Neste ato, João Carlos Castanha, nacionalidade brasileiro, estado civil solteiro, portador da Cédula de identidade RG nº. 8089765302, inscrito no CPF/MF sob nº 400.405.340-49, residente à Av/Rua Padre Réus nº 3347/360 município de Porto Alegre /Rio Grande do Sul. AUTORIZO o uso de minha imagem (fotografias), na dissertação de mestrado: Moldar a Carne – A queerização do corpo no teatro de João Carlos Castanha. De Pedro Omar Lacerda Delgado, bem como em todo e qualquer material entre fotos e documentos, para ser utilizada em pesquisas acadêmicas, publicações de artigos, em campanhas promocionais em instituições de ensino e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – PPGAC – (UFRGS) que o pesquisador venha precisar. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso de imagens conforme acima mencionadas em todo território nacional e no exterior, das seguintes formas: (I) Publicação da dissertação; (II) publicação de artigos em revistas impressas em papel e digitais; (III) Videoconferências; (IV) anúncios em revistas e jornais em geral; (V) mídia eletrônica (painéis, vídeo-tapes, televisão, cinema, entre outros). Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Porto Alegre, dia 08 de maio de 2013.

Nome: João Carlos Castanha
Telefone p/ contato: 8520.3532 e 3019.4255
