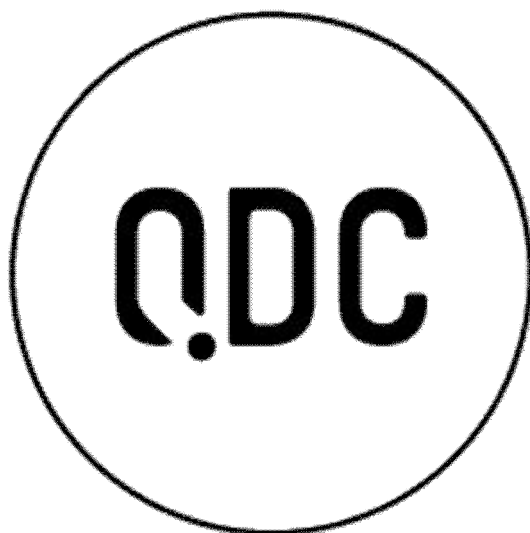


Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro  
e Secretaria Municipal de Cultura apresentam



Questão de Crítica  
Vol. VIII, nº 65 agosto de 2015  
ISSN 1983-0300

PATROCÍNIO:



## CRÍTICAS

### Uma trans-dialética

Crítica da peça *Sexo neutro*, direção e dramaturgia de João Cícero

Dinah Cesare

Resumo: O texto reflete sobre a questão contemporânea exposta pelo universo Trans que localiza a alma pelo seu diferimento do corpo. A carpintaria dramaturgical se vale de uma dialética menos convencional, uma dialética sensível, que dá uma feição de abertura às questões propostas na temática Trans.

Palavras-Chave: Transexualidade; Gênero; Dialética; Corpo; Imagem

Abstract: This paper reflects on the contemporary issue exposed by Trans universe that locates the soul through his body deferral. The dramaturgical carpentry relies on a less conventional dialectic, a sensitive dialectic, which gives an opening feature to the questions proposed in the thematic Trans.

Keywords: Transsexuality; Gender; Dialectic; Body; image

Disponível em:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/09/sexo-neutro/>

### **A escrita como (des) propósito**

Sabemos que a renovação moderna do teatro liberou encenadores e críticos para uma existência mais livre em relação ao texto. Na medida em que um diretor de teatro não é aquele que encena uma dramaturgia e um crítico também deixa de ser (se é que realmente tenha tido essa sua tarefa) aquele que vai averiguar, julgar se o diretor conseguiu interpretar materialmente o que o dramaturgo escreveu; todo este trabalho vai ficando mais complexo. Por exemplo, um dos equívocos ainda em prática é uma análise que procura ver o lastro que uma dramaturgia constrói sobre um determinado tema. Um texto não é a escrita sobre um tema, um texto é uma escrita do tema. Isso já é uma diferença substancial para analisar a dramaturgia de *Sexo neutro*. Digamos então que um bom texto não é aquele que trata as palavras como um esclarecimento de ideias - o artista é mesmo aquele que sabe da irreduzibilidade do ser às ideias - mas sim, uma escritura que lida com a resistência das palavras em dizer do ser. A noção de existência nos trabalhos de arte não pode estar associada a uma linha de progresso e esclarecimento (já sabemos isso também), mas justamente à opacidade e a espontaneidade infinita da existência. Inspiração que vem de Sartre:

É por isso que a obra de arte não se reduz à ideia: em primeiro lugar, porque é a produção de um *ser*, isto é, de alguma coisa que nunca se deixa ser inteiramente *pensada*; em seguida, porque esse ser é totalmente impregnado por um *existência*, isto é por uma liberdade que decide quanto à própria sorte e ao valor do pensamento (SARTRE, 2004, p. 89).

Esta primeira interlocução com a literatura pode ser vista de duas formas: como um lugar comum e como um despropósito. Proponho que aceitemos os dois para construir um lugar crítico com a peça *Sexo neutro*. No primeiro sentido, por que alinhamos a literatura e o texto dramático aqui analisado como

práticas históricas que se investem de retomadas de direções sociais para o que está em curso em nosso mundo. O comum aqui quer dizer compartilhamento, tornar comum alguma coisa. A literatura ao longo de sua existência sempre esteve engajada nos processos históricos, nos revelando uma ação essencial entre as contingências históricas e os imperiosos morais, seu cunho metafísico e sua *doxa* quase inalienável e norteadora dos nossos modos de ser. Acredito (tenhamos algumas crenças!) que esta tensão sempre assolou o desejo e a escrita dos autores. O despropósito está no fato de que, mesmo que o escritor tenha em mente seu público (vejamos, por exemplo, quando nos referimos ao público leitor de Paulo Coelho), a história tem tantas facetas e apreensões que, muitas vezes os escritores morrem sem poder alcançar seu público. O caso de Baudelaire é um deles.

Portanto, é deste modo que entendo *Sexo neutro*, como um endereçamento em despropósito. Um endereçamento que se formula no tema da transexualidade, mas que ao mesmo tempo organiza outra dimensão por meio de uma escrita dialética que não encontra um fim em uma síntese, mas expõe uma dialética infinita. Uma escrita de dialética infinita é um endereçamento problemático justamente na medida que se reconhece como algo que não comunica um significado, que se alia a um tom menos revelador e mais a um causador de aberturas no pensar. Então cabem muitos temas: o da transexualidade, da imortalidade, do feminino, do masculino, da alma, do corpo, da mercadoria e ainda uma voz que remete ao metafísico em sua lírica. Não seria este mesmo o lugar da língua, o lugar possível em que as diferenças se aproximam? A resistência das palavras à significação impõe a dialética da dramaturgia de *Sexo neutro*, sobretudo por que se filia originalmente a uma imagem alegórica da personagem. O fracasso ao dizer o tema em definitivo quer sugerir um modo de presença política insistentemente em errância, que nos leva sempre em direção de um outro e de nós mesmos. Mas o nó da

questão é que é um outro nos corpos. Então, a peça é a exposição de uma tensão muito difícil de resolver, uma tensão ontológica entre alma e corpo. A questão Trans expõe este vínculo metafísico: falar da alma pelo corpo numa diferenciação que ao mesmo tempo se deseja igualar. Acrescento que a operação que continua a doer é a da transformação em abismo da alma que sempre se sentirá inadequada no mundo contemporâneo.

### **Uma *physis* contemporânea: sentimento imanente por toda parte**

A peça expõe a história de Márcia/Cléber, personagem que realiza uma cirurgia de redesignação sexual (CRS), termo usado para os procedimentos cirúrgicos em que a aparência física de uma pessoa e também a função de suas características sexuais são transformadas para as do sexo oposto. Na verdade, a CRS é parte de um tratamento que prescreve pelo menos dois anos de psicoterapia e um processo de administração hormonal que causa uma paulatina transformação visível no corpo. Para a realização da CRS a idade mínima é de 21 anos. Márcia é uma professora que, casada com Claudio teve o filho falecido ainda na primeira infância. Na peça, ela realiza um inventário de sua vida e os motivos que a levaram a fazer a CRS, porém, suas memórias se tornam o instante mesmo da locução em que sua figura de mulher e de homem se alternam/misturam sem tempo lógico entre o dois atores, Cristina Flores e Marcelo Olinto.

A cenografia é bastante sóbria no espaço do Teatro III do CCBB: um acetato roxo suave e dois microfones. O figurino privilegia o uso de uma única peça para cada ator deixando sempre uma parte do corpo à mostra, provocando uma leitura entre o estranhamento e a naturalização da vestimenta masculino/feminino (os homens podem mostrar o dorso nu, mas os atores figuram homem e mulher). O uso das perucas invocam o universo pop que de algum modo traz a questão da serialização do único como uma crítica de todos

os modos de unicidade, como também da reificação do mundo moderno. O desenho de luz provoca recortes no corpo que aludem à operação (CRS) e ao sentido operatório em termos de subjetividade e transformação, à fragmentação do corpo e à crise de identidade. As regiões de penumbra são como uma busca de si que não vai resultar. A peça não procura resolver problemas identitários, mas expô-los.

Dividida em dois atos, o primeiro trata a experiência do homossexualismo enquanto mulher e o segundo a experiência depois da CRS realizada pela personagem. Esta dualidade nos indica, mesmo que ela seja problematizada e proponha outros sentidos ao longo da peça, o trabalho acintoso de uma linguagem das instituições, dos discursos, das formações domésticas e de todo um biopoder de manutenção da vida como máquina de produção heteronormativa. Denuncia já de uma tacada todo um mecanismo de produção da sexualidade na referência com o corpo social que constrói biologicamente a noção natural de gênero feminino e masculino. Na peça, Márcia inicia seu inventário anunciando um perfil biológico, mas paradoxalmente nos conta uma fábula sobre o poder de falsificação do morango nos produtos industrializados. Se aparece a potência de simulacro do corpo e uma metáfora sexual, a fábula carrega também uma profunda questão de cunho social que constrói nossas subjetividades no mais puro sentido do azedo do morango-fruta. Ora, qual é a verdade que vem dos corpos, senão uma profunda contradição? Que potência é esta que fala de uma alma de homem em corpo de mulher num mundo eminentemente-corpo? O corpo é como um espelho ou uma expressão no sentido daquilo que pressiona para o externo? Se o corpo virou mercadoria de valor de troca, não se quer com a vivência Trans tocar um novo lugar de valor de uso do corpo-mercadoria na esfera social?

O passado e o presente, os personagens homem e mulher oscilando entre os dois atores sugere termos e imagens para a questão da diferença. A

ambiguidade que aparece por meio da imagem prenante dos dois atores simultaneamente em tempos distintos sugere as identidades como traços, como resquícios, ou transpasse entre os gêneros. Se existe uma certa falência - lembrando que os motivos que Márcia enumera para sua redesignação sexual são fracos, parecem resíduos de outros eventos mais profundos - esta faz da imagem do corpo uma pegada, um campo de alternâncias de relevos, uma escrita para cegos. Este sentido nos faz pensar um aspecto original da imagem do corpo na sua feição de mediação. Feição que lhe é própria. Viviane Matesco em *Corpo, imagem e representação* nos diz que a imagem ocidental do homem está intimamente ligada com a criação do nu na Grécia em que “a própria imagem do corpo pôde ser pensada”(MATESCO, 2009, p. 7). O significado disto é o fato que na concepção cultural do corpo está implicada a questão da imagem e da representação.

Assim como na referência clássica (na medida em que existe um pensamento implícito para a questão do corpo nesta relação), imagem e representação do homem se alinham de forma problemática no modelo judaico-cristão em que a origem dele – imagem e semelhança de Deus – é assimétrica, lembrando que o homem é objeto do sensível e Deus não tem medida ou reconhecimento nessa esfera. O pecado original introduz a dessemelhança de uma imagem decaída e o que restou (o corpo) se organiza por meio de uma subordinação, já que fixa uma cópia semelhante ao seu modelo, cujo inverso não é possível e até proibitivo (daí a assimetria). Como afirma Matesco, o que aparece é uma irremediável questão filosófica que dá a ver que o homem (seu ser-corpo) surge no Ocidente já mediado:

O nó filosófico da questão da semelhança e da figura humana consiste na evidência que reveste uma característica de interdição exemplar: quando se diz que duas coisas ou duas pessoas se assemelham, supomos, normalmente, que elas não se tocam, que elas permanecem num distanciamento material mais ou menos afirmado, ou seja, a matéria não deve tocar sua forma (Op. Cit., p.17).

Então existe uma denúncia das formas que julgamos naturais, denúncia da fabricação de conceitos biológicos na afirmação da dramaturgia que oferece à recepção uma tal ordem concreta de mistura de gêneros entre os dois atores que só pode ser captada por uma imagem mental. Como sinaliza o programa da peça ao materializar passado e presente nos atores-personagens, assim como as identidades flutuantes entre eles, ela aposta justamente na possibilidade da convenção teatral como denunciante substancial de um campo minado entre o natural e a construção social do corpo quando abandona os recursos do puro realismo. Aqui a convenção teatral é a própria forma da crítica e sua vanguarda. É o lugar por excelência de uma possibilidade de leitura da imagem decaída do homem em que a semelhança é um diferimento.

### **Uma conversa crítica**

Quando eu fiz este personagem eu logo vi que era uma alegoria e que de certa forma o título é o emblema. Sexo neutro é um emblema, não é nome próprio, ou de uma ação, ou de um sentimento (João Cícero).

A dramaturgia de João Cícero escolhe o neutro de Roland Barthes como lugar-desprendimento. O neutro para Barthes é uma profusão de figuras e uma vasta bibliografia, mas podemos eleger algumas, assim como ele o fez. Um primeiro lugar digamos em que a dramaturgia se situa (e deseja nos situar também) é para fora de um quadro que expõe um arco dramático. Sua estrutura é uma exposição descontínua e mesmo que possamos acompanhar a história da personagem Márcia, ela é criada por uma imagem alegórica que articula um espaço projetivo. É um não querer-agarrar com a suavidade de não se desesperar com os desejos de transformação de si: uma personagem sem



grandes ambições que talvez, simbolize nossos tempos hostis em que afirmações não sejam possíveis.

É quase uma novela, mas uma novela dobrada, não tem um arco, não é um quadro em perspectiva como aquele arco romano que conta uma boa história. Tem dobras pra você identificar as alegorias. Eu uso este personagem em crise de identidade pra falar de outras coisas, de outros preconceitos, de outras relações, mas só que isto está dobrado, tem que ser visto como se fosse uma colagem e não como se fosse um quadro. Eu comecei a perceber que as pessoas de um modo geral relacionam a dramaturgia com o modelo da arquitetura, que é um modelo da arquitetura depois do Renascimento, que a boa dramaturgia é aquela que faz uma arquitetura, que cria um espaço perspectivo bem arquitetado. Mas existe uma revolução que as artes visuais têm. Como é que você não analisa um espaço de composição e colagem? Por quê uma obra dramática boa não pode ser uma colagem de tensões? (João Cícero).

A experiência da colagem é uma possibilidade concreta para a recepção justamente pelo processo de composição mental, seu fator propulsor de imagens. A colagem da dramaturgia faz aparecer elementos justapostos e contrapostos no eixo temporal da história reconhecíveis em nossa época de simultaneidade. O que me parece mais desafiador é a estrutura de dobragem ser a própria condição de existência da dramaturgia. A meu ver, não se trata de um *a priori* de escolha, mas a única condição da questão mesma ser tratada como abertura e não como preceito.

Se considerarmos a alegoria aqui no sentido definido por João Afonso Hansen: "A alegoria (...) diz b para significar a" (HANSEN, 2006, p. 7), podemos dizer que há neste sentido de alegoria uma presença indiscutível da linguagem se testando a si mesma, checando seus limites, seu modos de significar. O que é uma linguagem que se experimenta a si mesma? O quê estaria

experimentando a linguagem na experimentação de si? Como seria a recepção dessa experimentação? Na esteira destas questões uma primeira coisa é que a linguagem pode ser pensada assim muito além de um elemento instrumental que se destina a transmitir conteúdos. Se a linguagem se experimenta e se testa na alegoria, ela não aparece como meio, mas em sua potência de medium, ou seja, um meio enquanto matéria que, embora mantendo seu caráter de meio não tem como visada uma finalidade exterior. A questão difícil para a linguagem nestes termos é que ela tem uma autonomia em relação aos fins.

O gesto de medialidade do texto é uma forma de burlar o silêncio permanente como diz Barthes, mas de um modo investigativo em abismo. Nos termos da temática Trans, a medialidade não é algo puramente performativo que as implicações sociais vão naturalizando em nós, mas uma política, antes de tudo, que acontece na materialidade dos corpos. A cisão da personagem é uma cisão na fala, uma diferença no discurso. Lembramos aqui de Deleuze em *Conversações* ao dizer que "é preciso rachar as palavras ou as frases para delas extrair os enunciados. E o enunciável numa época é o regime da linguagem, e as variações inerentes pelas quais ele não cessa de passar" (DELEUZE, 2010, p. 124). Mas qual seria o fundamental de tal diferença em *Sexo neutro*? Não se evidencia na história da peça uma felicidade com a transformação de Márcia e no mínimo não podemos pensar em uma finalidade nessa transformação - talvez, isso nos atente para o fato de que nosso prazer sexual esteja aprisionado pelos limites concretos da carne. A personagem continua num território movediço cheio de dobras em que alma e corpo aparecem como um par sempre em movimento e sem conciliação.

Pensando o corpo do ator em *Sexo neutro*, ou melhor, o continente que dá forma à cada indivíduo por meio da ideia de traço, algo que não impõe um limite fixo, mas cambiável, mutante, chegamos à noção de "dobra". Deleuze

afirma em *A dobra*: “O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito”, sendo “as redobras da matéria e as dobras da alma” (Deleuze, 1991, p. 13). Com Deleuze é possível dizer que o visível do ator (o corpo físico) é ao mesmo tempo performance do invisível (a chamada interioridade), pois,

embaixo a matéria é amontoadada como um primeiro gênero da dobra, sendo, depois, organizada de acordo com um segundo gênero, uma vez que suas partes constituem órgãos [dobrados diferentemente e mais ou menos desenvolvidos]. No alto, a alma canta a glória de Deus, uma vez que percorre suas próprias dobras, sem chegar a desenvolvê-las inteiramente, [pois elas vão ao infinito] (Deleuze, Op. Cit.).

A linguagem se experimentando na dramaturgia de *Sexo neutro* numa história em que a personagem não apresenta uma linha temporal lógica baseada num percurso de progresso (permanece melancólica, instável, sua vida sexual passa a ser uma experiência gay dentro de seu próprio casamento hétero) sugere a imagem da vida como eterno retorno, assim como denunciam as duas mortes que são narradas em repetição ao final. O sentido possível para aquilo que retorna é a percepção de pequenas diferenças, de uma esfera de transformação micropolítica que a concretude dos corpos experimenta, ou que só se faz possível aí nessa região. Afinal, como nos disse Spinoza em sua *Ética*, ninguém sabe exatamente o que pode o corpo.

#### Referências bibliográficas:

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Trad: Luiz B.L.Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Unicamp, 2006.

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

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

Dinah Cesare: Teórica do teatro, Professora Assistente no curso de Artes Visuais da EBA-UFRJ, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA-UFRJ) dentro da Área de Teoria e Experimentações em Arte — Linha de Pesquisa Poéticas Interdisciplinares, e é mestra em Artes Cênicas pela UNIRIO.