

SILVA, Amabilis de Jesus. **Com bigode ou sem bigode, I want to break free: figurinos e con(tra)venções para balançar e rolar.** Curitiba: UNESPAR – Campus de Curitiba II – FAP. Professora Adjunto. Figurinista.

RESUMO: Alguns dos tratamentos dados às questões de gênero vieram a se tornar convenções estruturantes de poéticas/estéticas, a exemplo do teatro grego e do *kabuki*. Esses tratamentos também geraram diferentes modos de relação arte/vida e, por vezes, subversões na construção de imaginários. Pretende-se, então, observar primeiramente as funções ocupadas pelo figurino-caracterização, suas articulações, exigências e correspondências com o corpo-voz. Depois, o alargamento dessas funções em outras perspectivas cênicas, tais como *damenimitator* e personificadores-cantores, que já se mostram como uma frouxidão nos estatutos das normatividades, conforme a panorâmica traçada nos estudos sobre teoria queer de Laurence Senelick. Dos cabarés, casas noturnas aos shows de rock and roll e reality show RuPaul's Drag Race, são notáveis as técnicas e objetivos na aproximação ou afastamento das personagens que extrapolam os limites do palco. Mas os dispositivos do *mainstream* certamente oferecem alcance extraordinário e, por vezes, rapidamente interferindo na construção de regras sociais. Contudo, há ainda outra problemática: a difícil quebra do binarismo. Proponho um diálogo com os estudos de Letícia Lanz sobre a pessoa transgênera tentando abarcar exemplos do uso do figurino nas cenas recentes.

PALAVRAS-CHAVE: Figurino, Gênero, Convenções teatrais.

RÉSUMÉ: Certains traitements des questions de genre sont devenus des conventions capables de structurer des poétiques/esthétiques, à l'instar du théâtre grec et du *kabuki*. Ces traitements génèrent également différents modes de relation art/ vie, mais ils subvertissent aussi, parfois, la construction d'imaginaires. Il s'agira tout d'abord d'observer les fonctions exercées par le costume-caractérisation : ses articulations et ses corrélations avec le corps-voix ainsi que ses exigences envers ce dernier. En suite, ces fonctions seront élargies à d'autres perspectives scéniques telles celles des *damenimitators* et des personificateur-chanteurs qui se montrent d'emblée détachées du statut de la normativité, selon le panorama dessiné dans les études sur la théorie queer par Laurence Senelick. Des cabarets et boîtes de nuit aux concerts de rock and roll et aux *reality show RuPaul's Drag Race*, les techniques et finalités de l'approximation ou de l'écartement des personnage qui extrapolent les limites du plateau sont notables. Mais les dispositifs du *mainstream* permettent certainement une portée extraordinaire jouant parfois très vite un rôle dans la construction des règles sociales. Cependant, il y a encore d'autres problèmes: la rupture difficile du binarisme. Je propose un dialogue avec les études de

Letícia Lanz sur la personne transgenre essayant d'inclure des exemples de l'utilisation des costumes dans les scènes récentes.

MOTS-CLÉS: Costume, Genre, Convention théâtrale.

### **Pirata, promíscuo, com lenços petit poá.**

1973. Um alienígena desce à Terra com sua mensagem de amor. Aqui chegando, embriaga-se com o rock and roll. Cabelos vermelhos. Andrógino. Bissexual. Ziggy Stardust, o rock star. Ou Lady Stardust/David Bowie: Apenas se conecte comigo, e você não está sozinho.

Poderia tratar-se de uma resposta redentora ao *Mito do Andrógino*, de Platão, naquele em que eram três os sexos: o homem, a mulher e a união dos dois. Naquele em que a junção ganhara força extraordinária, e ambição. E justo que se os tenha punido: cortados ao meio, como partes de uma maçã. Que tristes as criaturas. Morriam de fome e de desespero. “Abraçavam-se e deixavam-se ficar assim. E quando uma das partes morria, a outra ficava à deriva, procurando, procurando”. Os deuses incomodaram-se com seus lamentos. Então, outra medida foi necessária: as partes reprodutoras do corpo agora se encaixavam com o abraço. Mas sempre a saudade da união perfeita se interpunha.

*Oh, that was alright, the band was altogether / Yes he was alright and the song went on forever.* Soul love. Me dê a sua mão porque você é maravilhoso. O amor descende daqueles que são vulneráveis. Stone love. Tudo o que eu tenho é o amor pelo amor. Lai lai la-la la-la-la la lai lai.

Ziggy Stardust não tem pele verde. Kansai Yamamoto, seu estilista, cobre-lhe por um belo manto feminino. Coturnos vermelhos; ou tamancos de gueixa, também vermelhos. Um maiô. Ziggy vem do espaço sideral. E é samurai. Imberbe. Lenços *petit poá*. É punk. Pirata. É promíscuo. Nebuloso. Jive. Cósmico. Ziggy Starman esperando-nos no céu: deixem as crianças perderem o controle. Deixem as crianças aproveitarem. *Let all the children boogie.*

## **Sem bigodes**

No teatro grego a máscara era entendida como a *persona*, o/a outro/a. Dado que esse recurso auxiliava a regra da verossimilhança, pois no início apenas um único ator se punha em cena, também era preciso um complemento-corpo para a máscara-*persona*. Assim, o figurino, no seu conjunto – peruca, túnica com enchimentos nos ombros e coturnos em plataformas – visava igualmente encobrir e esconder as características individuais do corpo-ator.

É certo, então, entender o teatro como a arte do travestimento. Ao longo da história do teatro, tal pressuposto se adequou ou foi estopim das diferentes poéticas, a exemplo dos valiosos estudos dos figurinos de Oskar Schlemmer para o seu Balé Triádico.

Em *Dress Codes or the Theatricality of difference*, Marjorie Garber reafirma tal princípio, e aponta como o travestimento teatral encontrou lugares de subversão de padrões rígidos da sociedade. A defesa da autora é ancorada numa pesquisa detalhada sobre as leis suntuárias medievais e renascentistas e os modos de manutenção do conservantismo patriótico e econômico. Tendo por álibi o propósito de restringir o luxo e a extravagância, os gastos exagerados em vestes, comidas, mobílias, esportes, jogos e outros, as leis serviram também como método para regular as hierarquias sociais: Segundo Garber (1992, p. 25) essas tentavam deixar legíveis as distinções que vinham sofrendo mudanças, e as ameaças de obliterações.

No artigo, a autora confronta alguns dos códigos que atravessaram os séculos com as quebras desses códigos realizadas nas cenas teatrais, sob duas perspectivas: o travestimento burlando as regras quanto ao status social, e quanto à divisão dicotômica de gênero. Sobre o status, Garber (1992, p. 35) comenta que se na Inglaterra elisabetana somente o Rei podia usar roupas de um rei e somente um nobre podia usar a capa de um nobre, aos comediantes havia sempre a possibilidade de se fazerem rei ou nobres devidamente trajados, pois o palco era um espaço livre de censuras. Seguindo os costumes da época, ao morrerem cavalheiros da alta nobreza suas roupas eram doadas aos criados, mas sendo esses proibidos de as vestirem em público, logo as vendiam, por uma pequena quantia, às companhias de teatro.

Quanto à permissão dada ao teatro para transitar entre os gêneros, a autora observa várias montagens dos textos de Shakespeare e em diferentes tempos, nas quais a interpretação de papéis femininos foi realizada por homens. Primeiramente por ser vetada às mulheres a atuação nessa linguagem, depois pela herança, tornada habitual, e mais tarde por opções estéticas de algumas encenações. Garber se demora na análise da carreira de Sir Lawrence Olivier, que curiosamente foi sempre lembrado por sua atuação como Catharina na montagem de *A Megera Domada*, quando ainda jovem. E não é ao acaso que a autora se detém na biografia do ator, mas pela recorrência com que seu nome foi citado por críticos e teóricos, como Michael Billington que teria dito: “ele pode ser masculino e feminino mas nunca neutro”, enquanto o próprio Olivier declararia: “Eu posso ser bem feminino, mas não sou afeminado” (Garber, 1992, p. 33).

Na continuidade de suas reflexões, Garber apoia-se na leitura da peça *Noite de Reis*, de Shakespeare, aquela em que um triângulo amoroso se forma, e no qual a confusão se dá em função do travestimento: Viola, se disfarça de Cesário e provoca a paixão de Lady Olívia, enquanto ela mesma se apaixona pelo Duque Orsino; e a trama de Sir Toby e sua empregada Maria que falsificam uma carta de Lady Olívia ao pretensioso mordomo Malvólio, pedindo a ele que se vista com meias amarelas e cinta-liga. Destacando o travestimento como desestabilização de categorias, Garber discorre sobre o efeito psicossocial, que denomina “efeito travesti”: de deslocamento ou deslizamento de classe para gênero e de gênero para classe, ou ainda, de gênero para etnias ou religião.

Na totalidade do artigo, a autora visita os entremeios, pondo em evidência as camadas complexas das construções de gênero. Mas se o travestismo oportuniza esse espaço de deslocamento apontado por Garber, outras poéticas teatrais assinalam funções que extrapolam o campo da atuação.

Segundo a panorâmica traçada por Darci Kusano sobre o teatro kabuki, data de 1629 o decreto xogunal que proibia mulheres de atuarem no teatro japonês, forçando que o elenco fosse completado apenas por homens. Da proibição resultou, inicialmente, o kabuki de mocinhos. Somente mais tarde,

com técnicas especializadas e apuradas que homens adultos passaram a representar mulheres de todas as idades e classes sociais.

Do *aragoto*, estilo rude comum na antiga Edo, à *onnagata* já sofisticada em estilo *wagoto* (suave), as mudanças nos conceitos de interpretação chegaram à notabilidade. O refinamento nos modos de se vestir, maquiagem, movimentar e comportar foi aos poucos ultrapassando os limites da imitação para alcançar a imagem da mulher ideal. Certamente, o primeiro grande passo foi em relação à caracterização, a exemplo do uso de grandes perucas que causavam a ilusão de um rosto menor.

Ayame Yoshizawa I, um dos maiores especialistas nesta arte, escreveu um tratado detalhado, *Os ditos de Ayame* (1776), no qual o princípio fundamental referia-se à levar uma vida de mulher também na sua vida cotidiana e pública, incluindo a ocultação do casamento ou da paternidade, caso houvesse.

Kusano faz lembrar que esse princípio parte da completa identificação do ator com o personagem, ou seja, sem separação entre arte e vida, exigindo que se assumisse também sentimentos “femininos” em qualquer situação fora do palco. O autor cita a palestra conferida pelo ator kabuki Jyakuemon Nakamura, em 1988, e seus depoimentos sobre a preparação que antecede a representação:

Uma vez vestido e maquiado como mulher, ele transforma-se no *onnagata* Jyakuemon e todo o seu relacionamento com o pessoal do teatro se faz em termos do *onnagata* Jyakuemon, abstendo-se até mesmo de ir ao banheiro, pois a visão da posição masculina ao urinar, arregaçando o quimono, destruiria abominavelmente toda a convenção laboriosa criada. (Kusano, 1993, p. 153).

Mas foi de Yoshizawa I a extremada conclusão de que uma atriz representando uma mulher destruiria a estilização, por não poder alcançar a beleza feminina ideal. Sendo já uma mulher contaria apenas com os seus próprios atributos. Resulta dessa compreensão que o *onnagata* é uma abstração da feminilidade. E mesmo estando ocultado pelo figurino-maquiagem, do corpo-ator é exigido mais do que a verossimilhança. Exige-se a própria criação de um ideal de mulher, a criação de um imaginário.

Laurence Senelick, em *The changing room, sex, drag and theatre*, também se dedica a analisar a forte influência dos personificadores/cantores

na construção do imaginário feminino, compreendendo as elaborações mais complexas que partem das formas de se vestir, gesticular, falar e, por vezes, alcançam profundidade, chegando à desestabilização das normas vigentes nas relações de gênero.

Inicialmente, a discussão sobre as terminologias *damenimitator* (imitador de damas) e personificador feminino ou masculino já denunciam categorizações, sugerindo um espaço alargado entre o binômio homem/mulher. A denominação “imitador de damas” permanece na esfera do show, do artificial, do mero representar. O/a personificador/a reclama para si atenção maior em função do conjunto de atitudes que podem extrapolar os limites do palco. E ainda, a terminologia “personificador feminino” e “personificador masculino” conduz ao debate: o “feminino” e o “masculino” dirigem-se ao que está sendo representado ou ao que representa.

Um dos lados dessa discussão recai naquela do entretenimento popular como lugar de deslizamento ou afrouxamento das regras sociais. A androginia, por exemplo, pode ser encontrada no circo como eminentemente aceitável, por se tratar de uma caricatura. Outro, compreende também, como posto por Garber, a do travestimento racial, mas o autor problematiza com o exemplo do blackface, lembrando que tomar emprestado a vestimenta para desafiar seu significado do gênero, socialmente construído, é diferente de tomar emprestados aspectos essenciais de etnias, que não podem ser mudadas.

Na maior parte do tempo, o autor se debruça em exemplos de personificadores femininos (homens que personificam mulheres), levados ao cabo do termo: ser o que está personificando, tornar-se o que está evocando e as consequências dessa atitude. Isso, não por parcialidade, mas por didatismo, intentando ressaltar já os resultados de sua pesquisa: a assunção feminina da identidade varonil como novidade tardia, e uma virada libidínica, pois a personificadora masculina dos anos de 1860 que se propunha a cunhar uma impressão convincente do sexo oposto embarcava numa perigosa iniciativa.

O confronto entre os escritos de Garber, Kusano e Senelick mostra que os personificadores e personificadoras grifam uma etapa importante para as discussões de gênero, tanto por amortizar os limites entre arte/vida quanto por margear as noções de transgênero. De todo modo, Garber aponta ainda outro terreno tornado mais movediço ao lembrar a fala da atriz Marianne Hoppe

interpretando o personagem Lear, de Shakespeare, aos oitenta anos: “Eu não tentarei representar um homem, mas esquecerei que sou mulher. É difícil estar suspensa entre homem e mulher” (Garber, 1992, p. 38). Para a autora não se trataria mais de pensar em mulheres representando um “homem” universal, mas que os aspectos femininos nos personagens estavam se tornando mais visíveis.

### **Com bigodes: Vira vira vira, vira vira! Vira vira homem, vira vira!!**

A querela entre a antiga banda brasileira Secos & Molhados e a banda de hard rock Kiss sobre quem teria usado a maquiagem pela primeira vez ganhou atenção nas redes sociais e na imprensa internacional. Data de 1973 o primeiro show da banda norte-americana com os rostos encobertos por maquiagem, e há registros do grupo brasileiro também maquiado em dezembro de 1972. Para além da disputa pela originalidade e as trocas de insultos, interessa para essa pesquisa pontuar a diferença nas abordagens e justamente o fator comum: a maquiagem como elemento separador entre a pessoa e o personagem. Ney Matogrosso, o vocalista, em diversas entrevistas comenta que o objetivo era de salvaguardar sua liberdade no cotidiano, garantindo que não fosse reconhecido no dia-a-dia. Essa separação entre o corpo-humano e o corpo-artista, ou a criação de um personagem no palco, também trouxe uma zona intermediária, e de aceitação da quebra de normas de conduta.

No clip da música Black Diamond, de 1975, os integrantes da banda Kiss usam a maquiagem-máscara, calças colantes com longas aberturas nas pernas, coturnos de cano alto com saltos plataformas, coleiras, ombreiras do tipo espaciais, torso nu, cintos largos, exagerando as tendências já apontadas pelo estilo rock and roll. No Brasil, a maquiagem de Ney Matogrosso vem acompanhada por figurinos que extrapolam em muito as classificações.

Havia um contexto favorável: o fortalecimento da contracultura e da cultura jovem desde a década de 1950, o movimento hippie, a moda da era espacial, a propagação do rock and roll nos anos de 1960, o surgimento dos punks na Inglaterra no início dos anos de 1970 e tantos outros. Jayne (ou Wayne) County, a cantora, compositora e atriz norte-americana conhecida como o primeiro cantor transgênero do rock, que com sua banda proto-punk viria a influenciar David Bowie e Patti Smith, também ficou famosa pela autoria

da peça *World – Birth of a Nation (The castration of man)*, divulgada como uma “fantasia homossexual”; e como intérprete da música *Você é o suficiente para ser mulher*.

Em *Impressões de viagem*, Heloisa Buarque de Hollanda faz um apanhado histórico político-artístico desse período no Brasil e mostra como a estética alegórica vai se tornando um procedimento reavivado com o Movimento Tropicalista, incluindo os tempos próximos à treze de dezembro de 1968, data do Ato Institucional nº 5 (AI 5). E é também com esse movimento que o corpo passa a ser visto como um potente elemento revolucionário:

As preocupações com o corpo, o erotismo, a subversão de valores e comportamentos apareciam como demonstração da insatisfação com um momento onde a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade (Holanda, 2004, p. 70).

O corpo-marginal, como denomina a autora, é entendido como uma forma assumida de contestação, como uma ameaça violenta ao sistema, às regras rígidas. O uso de drogas entorpecentes, as bandeiras levantadas a favor da bissexualidade, são alguns dos meios para se pensar num corpo descolonizado.

Logo em seguida, nesse início dos anos de 1970, o artista visual, autor e ator Wagner Ribeiro, juntamente com outros 12 artistas, criavam o grupo/família Dzi Croquettes, contando, depois, com a presença de Lennie Dale, coreógrafo norte-americano. O teatro-dança-musical do Dzi ressoa o ideário antropofágico iniciado com o Tropicalismo, de digerir e regurgitar a cultura norte-americana e européia para juntar à cultura nacional popular, cujas bases seriam heterogêneas e plena na diversidade.

Homens vestidos por corpetes, caldas de saias rendadas em verde e amarelo, saias com franjas, perucas coloridas, meias cinta liga rasgadas ou não, tapa sexo, boá de plumas, bustiês, blusas frente única: mas ninguém queria ser mulher, conforme os depoimentos dos integrantes para o documentário de Tatiana Issa e Raphael Alvarez, realizado em 2009. Andróginos? Pernas peludas, barbas, bigodes, movimentos bruscos. A linguagem? mais próxima à do carnaval, o tradicional dia do “invertido”, no qual homens se vestem de mulheres e mulheres de homens. Mas não tão

simples assim. O cabaré, grande referência do grupo, é visitado para a criação das coreografias e músicas. Liza Minnelli, Chapeuzinho Vermelho, freiras com óculos e nariz de palhaço, reunidas nas cenas do Dzi. O deboche, a ironia: “Eu não tenho culpa de ser chic assim / eu nasci assim e vou morrer assim”. Crítica às instituições, à aristocracia decadente, aos valores da família tradicional, à política institucional. “Você fez de mim uma hipócrita / você fez de mim uma cínica / você fez de mim uma mulher sem lar / Ah! Uma malvada / Por isso eu sou / vingativa / vingativa / vingativa”. E segue o bolero. A revolução é pensada a partir da derrubada das noções de masculino e feminino. A revolução é a da liberação sexual, a possibilidade absoluta para o exercício da sexualidade. A revolução é comportamental. E a linguagem é *nonsense*. A linguagem é a do desbunde, do vexame, do escracho.

Nessa mesma atmosfera, Ney Matogrosso apresenta-se nos programas de televisão em diferentes horários, maquiado e vestido por calça saint tropez, o torço desnudo, pelos à mostra, o dançar sensual, o balanço dos quadris e o trançar das pernas, no “vira vira vira homem. Crianças, adolescentes, jovens e adultos cantarolavam suas canções. A permissão era dada ao corpo-artista, de rosto ocultado.

Inúmeras situações alargaram as formas de concepção do corpo/gênero em cena, mas a mediação entre o que já se alcançava em termos de linguagem e as mudanças mais cotidianas, também ganhou força pela intervenção da música pop. O vídeo clip da música *I want to be free* (1980) da banda Queen, no qual os quatro integrantes aparecem vestidos de mulheres, foi amplamente difundido durante toda a década de oitenta: telhados das casas londrinas. A mãe (Brian May, o guitarrista) levanta-se da cama, vestida por camisola, com bobs nos cabelos, de meias soquetes masculinas, enquanto calça uma pantufa de bichinho. Um aspirador de pó, e a câmera vai percorrendo os saltos altos do tipo agulha, as meias finas pretas, cinta liga, mini saia preta justa e com abertura lateral, blusa cacharrel sem manga rosa claro, peruca chanel com franja, alça do sutiã preto aparecendo, brincos grandes cor de rosa, e bigodes: a empregada (Freddie Mercury, vocalista). A avó, sentada no sofá lendo revista (John Deacon, o baixista). A filha adolescente (Roger Taylor, baterista) de saia colegial, meia sete oitavos, e

peruca loira com duas chiquinhas. Os clichês vão sendo atenuados com a letra da música: eu tenho que me libertar / eu quero me libertar, sim.

Desde 2004, o cantor brasileiro, compositor, ator e roteirista Johnny Hooker (John Donovan) vem se destacando por sua combinação musical e visual do glam rock, pop rock e tropicalismo que, segundo diz em entrevistas, tem como base a sua Santíssima Trindade: David Bowie, Madonna e Caetano Veloso. Cílios postiços, purpurinas saltos altos, lantejoulas e paetês misturados à vestidos com calda de sereia, ou com saia de babados, mas sempre numa estética da desconstrução, pois esses elementos são retirados dos seus “lugares de origem” proporcionando uma composição híbrida de referências.

Em fevereiro de 2009, a estreia do reality show *RuPaul's Drag Race*, idealizado e apresentado pela drag queen RuPaul, no canal Logo dos Estados Unidos, bateu recorde de audiência. Mantendo-se em andamento até a atualidade, para a inscrição o/a candidato deve criar uma personagem artística, sem restrições para a orientação ou condição sexual. Para merecer o sonhado título *America's Next Drag Superstar* devem se sair bem nas provas e gincanas que exigem habilidades e conhecimento da costura, do canto, da dança, além de ser observado o comportamento em grupo. A aproximação do público com esse universo, somado aos trabalhos advindos dos movimentos LGBT e tantas outras linhas de força, certamente tem facilitado a desestabilização da dicotomia masculino versus feminino. No Brasil, Pablo Vittar, cantor, compositor e drag queen brasileiro chamou atenção na sua primeira aparição em um programa de televisão em 2014. Seus clips mais recentes atingiram a marca de um milhão de visualizações. Nesse ano de 2017 fez uma participação no show da cantora Fergie Duhamel, no Rock in Rio.

Se o imaginário de senso comum sofreu alterações, as linguagens cênicas, embora sempre com menor audiência, também oportunizaram o debate numa esfera crítica e de transformação dos seus próprios recursos. Mesmo um levantamento rápido e sem grandes critérios apontaria a importância do dramaturgo Copi (Raul Damonte Botana), nascido em Buenos Aires e radicado em Paris, onde integrou o Grupo Pânico, sob direção de Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal e Roland Topor. Na totalidade de sua obra, personagens homossexuais e travestis contracenam com rato, cachorro e marciano, flexibilizando qualquer tipo de hierarquia. Os temas como a violência,

a loucura, o masoquismo e sadomasoquismo, estão entre as suas abordagens. A peça *Eva Perón*, escrita em 1969, traz a personagem política Evita Perón como sendo uma travesti e interpretada também por uma travesti. Os textos de Copi ganharam grande visibilidade no Brasil, nos anos de 2000.

Talvez de modo menos contundente quanto à dramaturgia, mas igualmente com apelo forte na construção das visualidades, alguns trabalhos de Pina Bausch podem ilustrar que a dança há tempos vem tratando das questões de gênero como estruturação da linguagem. No filme *O lamento da imperatriz* (1990), os bailarinos trajando vestidos não só aludem ao universo gay como indicam uma tendência estética das cenas: a estética do mal-acabado como contravenção, ou como afirmação de novos procedimentos. A dança e o teatro dos anos de 1990 e 2000 aprofundaram esse entendimento ao ponto de o tornar um esboço do que estaria por vir. O ator, bailarino e performer André Masseno, por exemplo, em *Confete da Índia* (2011) parece revirar os baús de referências para por em cena o “corpo-em-desbunde”. Em entrevista a Laura Machado, o artista comenta sobre o corpo em êxtase, em transbordamento, sem restrições. Aludindo à carnavalesca proposta pelo Dzi Croquettes, segue adiante acrescentando a índia Iracema e Moema, da literatura brasileira, e jogando com a estética *glitter*, dos poás e purpurinas.

Contudo, mesmo com as aparentes transformações, Letícia Lanz, em *O corpo da roupa*, aponta sobre os poucos registros a respeito da condição transgênera ou de transgeneridade, sendo esse termo uma espécie de guarda-chuva que reúne as identidades consideradas de gênero-divergentes. Buscando mostrar alguns equívocos comuns, a autora pergunta se a transição de um gênero para outro pode ser considerada transgressão do dispositivo binário de gêneros ou constitui apenas em outra forma de confirmação e ratificação das mesmas normas. Um dos motivos para que a resposta seja negativa é o inflexível dispositivo binário legitimado pelas regras comportamentais.

A pergunta de Lanz traz acréscimos para os estudos do figurino, quando se a estende para os modos de concepção das personagens em cena. Rapidamente surgiriam exemplos com respostas que talvez mostrassem ao menos o alargamento desse debate. Não faltariam homens com barba ou sem barba, trajados de vestidos, plumas, seguindo as regras do bem vestir, ou

extrapolando essas regras. Não faltariam. Mas a pergunta parece merecer um estudo mais aprofundado do quanto a função da roupa de divisão do sexo, no decorrer da história, vem sofrendo interferências realmente satisfatórias ou o quanto ainda se mantém como algo intransponível, e se por detrás das classificações há uma estratégia maior de reinserções.

Se antes o termo androginia podia ser usado ao se citar o duo musical Anni Lenox e Dave Stewart, da banda de rock inglesa Eurythmics, por exemplo, talvez hoje precisasse de um exame mais atento das suas opções não só de vestimenta, mas comportamental. As cinquenta e duas opções de gênero possíveis para o perfil na rede social Facebook refletem a importância da discussão na linguagem do figurino, pois certamente o travestimento que garantia a inversão de sexo encontrou várias outras camadas com o passar dos tempos.

### **Grave ou agudo**

Todas essas convenções visuais da linguagem teatral foram acompanhadas de um quesito importante e indissociável: o uso da voz confirmando as aparências. Se para o ator *onnagata* era exigido o treinamento da voz, de forma que o falsete soasse como voz natural ou, o que se poderia dizer, uma voz superfeminina, as exigências nesse quesito não eram tão marcantes no teatro elisabetano. Para os personificadores eram outros os parâmetros, uma vez que interessava uma espécie de maneirismo, como a encontrar um registro de voz quase estilizada.

No teatro contemporâneo o uso da voz vem sendo tratado como um recurso que tanto pode gerar coesão para confirmar ou para contradizer a caracterização da personagem. No ano de 2014, atuei como figurinista na montagem de *Obscura fuga da menina apertando sobre o peito um lenço de renda*, da CiaSenhas de Teatro, com texto de Daniel Veronese e direção de Sueli Araújo. Durante o processo, nas discussões de dramaturgia, concluímos que inverteríamos os personagens da mãe e do pai, que seriam interpretados por Luiz Bertazzo e Grace Barros, respectivamente. Inicialmente, Bertazzo passou a ensaiar com um vestido e Barros com paletó. Após um tempo de insistência nos deparamos com alguns problemas, principalmente com a dificuldade para achar um lugar confortável para as vozes do ator e da atriz.

Decidimos por manter a inversão, mas apenas do pescoço para cima de cada um dos dois personagens: Bertazzo, vestia um terno azul marinho, com sapatos masculinos, camisa feminina com laço no pescoço, maquiagem e peruca com penteado feminino, mantendo sua voz natural para interpretar a mãe. Barros usava um tailleur xadrez, meia calça fina, sapatos de salto, camisa masculina e gravata, mantendo também sua voz natural, para interpretar o pai. Essa opção causava um estranhamento inicial para o público pelo acúmulo de informações e pelos conflitos da dualidade. Com o passar do tempo, as diversas camadas iam aparecendo, ganhando ou não acomodação. Por vezes, a voz de Bertazzo se juntava ao terno, por vezes à peruca com penteado, ou por vezes, quase como um dado fora daquele do contexto daquelas informações. O mesmo acontecia com a voz de Barros.

Muitas das flexibilizações foram surgindo com a crescente tendência do teatro de se aproximar da linguagem da performance ao trazer os dados biográficos dos atores e atrizes. Nesse sentido, também as vozes passaram a ser ouvidas nas suas especificidades, coerentes ou incoerentes com os figurinos-corpos dos atores/atrizes.

Ziggy Stardust/ Starman esperando-nos no céu, canta com sua voz não tão grave: deixem as crianças perderem o controle. Deixem as crianças aproveitarem. *Let all the children boogie.*

## REFERÊNCIAS

GARBER, Marjorie. "Dress codes, or the theatricality of difference". In: **Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety**. New York: Routledge, 1992.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KUSANO, Darci. **Os teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

LANZ, Letícia. **O corpo da roupa: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2014.

SENELICK, Laurence. **The Changing Room: sex, drag and theatre**. New York: Routledge, 1992.