

BRINCAR DE TOMAR LUGAR: O JOGO PERFORMATIVO NA GAYMADA DA TODA DESEO

*Thálita Motta Melo*¹
<https://orcid.org/0000-0003-4535-6310>

Resumo

Este artigo aborda a questão do jogo e da experiência a partir da problemática postulada por Agamben e tece elaborações sobre a ideia de jogo performativo como modo de tomar para si os lugares de visibilidade na cidade por parte de grupos contra-hegemônicos em ações performáticas. A ação de brincar de tomar lugar é analisada a partir da performatividade da gaymada, proposta pela *Toda Deseo*, cia de teatro de Belo Horizonte, analisada através do método cartográfico e por meio de entrevistas concedidas pelo ator e performer Rafael Lucas Bacelar. Trata-se de um desdobramento de uma década (2010-2020) efervescente das ruas de Belo Horizonte e conclui sobre a importância dos corpos contra hegemônicos na construção do imaginário do espaço público no gesto de “tomar lugar”.

Palavras-chave: Jogo Performativo. Performatividade. Cidade. Gaymada. Toda Deseo.

PLAY TAKING PLACE: THE PERFORMATIVE GAME IN TODA DESEO'S GAYMADA

Abstract

This article approaches the question of game and experience from the problematic postulated by Agamben and weaves elaborations on the idea of performative game as a way of taking for themselves the places of visibility in the city by counter-hegemonic groups in performative actions. The action of playing to take place is analyzed from the performativity of gaymada, proposed by Toda Deseo, a theater company from Belo Horizonte, analyzed through the cartographic method and through a choice granted by the actor and performer Rafael Lucas Bacelar. It is an unfolding of a decade (2010-2020) effervescent from the streets of Belo Horizonte and concludes on the importance of counter-hegemonic bodies in the construction of the imaginary of public space in the gesture of “taking a place”.

Keywords: Performative Game. Performativity. City. Gaymada. Toda Deseo.

¹ **Thálita Motta** é diretora teatral, figurinista e cenógrafa. Doutora em artes pela EBA/UFMG e professora no Cefart/Palácio das Artes em Belo Horizonte. Faz parte dos grupos de pesquisa LEVE/UFMG (Cnpq) e CRIA (Cnpq). Email: thalita.art@hotmail.com.



O jogo performativo: o tempo é uma criança que brinca

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e *tão* claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. (Walter Benjamin, *Experiência e pobreza*, 1994).

A questão da experiência. Em sua obra *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, Giorgio Agamben, filósofo italiano da contemporaneidade, logo de início traz a seguinte questão: “seremos nós ainda capazes de experimentar e de transmitir experiências”? A ideia de experiência, em articulação à infância e ao empobrecimento da experiência em Walter Benjamin², se estabelece a partir da noção de infância como lugar da experiência muda, ou seja, de pré-linguagem.

É preciso se expropriar da infância – do não saber, da não-fala – para que o sujeito se insira na linguagem. Assim, a radicalização da experiência, seu estado ‘puro’, só seria possível na infância. O que evoca um problema acerca da linguagem, no que concerne a transmissão das narrativas.

Com base nos escritos de observação sociológicas de Lèvi-Strauss e na fabulação de um país de brinquedos que Pinóquio descobre, Agamben traça sua questão sobre a relação histórico-dialética – entre correspondência e oposição – acerca do jogo e do rito e sua estrutura de temporalidade. O autor elenca a seguinte passagem para tratar da temporalidade do jogo:

² Agamben articula sua teoria sobre o fim da experiência tendo como principais horizontes teóricos as obras benjaminianas *Experiência e pobreza (em Magia e Técnica, Arte e Política)* e *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, ambos tratados sobre o problema da transmissão da experiência na arte de narrar em vias de extinção na modernidade.



Este país não se parecia com nenhum outro país do mundo. A sua população era inteiramente composta de garotos. Os mais velhos tinham catorze anos, os mais jovens pouco mais de oito. Nas estradas, uma alegria, uma bagunça, um alarido de endoidecer! Bandos de moleques por toda parte: uns no jogo de gude, outros jogando bola, atirando pedrinhas, sobre velocípedes, e cavalinhos de pau; outros ainda brincando de cabra-cega, de pique, e havia gente vestida de palhaço que engolia fogo; quem recitava, quem cantava, quem fazia piruetas, quem caminhava com as mãos no chão, de pernas pro ar; rodavam argolas, passeavam vestidos de general com o elmo folheado e o espadagão de papel machê; riam, urravam, chamavam, batiam palmas, assobiavam, imitavam o canto da galinha quando põe o ovo: resumindo, um tal pandemônio, uma tal algazarra, tamanha baderna endiabrada que era preciso pôr algodão nos ouvidos para não ficar surdo. [...]. Em meio aos passatempos contínuos e divertimentos vários, as horas, os dias, as semanas, passavam num lampejo. (AGAMBEN, 2008, p. 81-82)

O jogo como *passatempo*: a noção do tempo que, em meio ao jogo, passa num lampejo faz lembrar a passagem de Heráclito quando diz que: “o tempo é como uma criança que brinca”. Esse tempo que é brincado, Agamben assinala como diacrônico (*chrónos*), visto que o jogo transforma a sincronia em diacronia, quando faz “as horas, os dias, as semanas” correrem, atravessando o calendário ou a percepção cronológica cotidiana. Quando se está brincando o tempo sincrônico é suspenso pelo divertimento: “passa rápido”!

Do outro lado do tensionamento dessa relação de correspondência e oposição está o *rito* – mais ligado ao tempo sincrônico (*aion*) – que tem a função de demarcação temporal em sua circularidade e estabilidade. A noção cíclica de que sempre haverá o retorno, previsto em calendário, do acontecimento a ser ritualizado, como nas festividades da colheita (tempo da natureza) ou nas celebrações sacro-profanas (tempo divino), imprime a sensação de eternidade, ou seja, a sensação de estabilidade com efeito ao retardo do tempo em oposição ao tempo acelerado do jogo.

Já a relação de correspondência entre o rito e o jogo, se baseia nos resíduos que o jogo incorporou ao longo da história advindos do rito. Não há o esgotamento total nessa relação, visto que há muito da dimensão ritual no jogar e vice-versa. No entanto, como coloca Agamben, o jogar perdeu a substância do mito, tornando-se uma espécie de rito nu, sem a potência da linguagem que antes o vestia.

Como ruído dessa relação restaria a história (o tempo humano) como produto final. Em suma, no jogo sobrevive o rito, mas pouco resta do mito, da palavra narrada, da fabulação, logo, a transmissão se extingue. Aí, grosso modo, a impossibilidade da história em Agamben.



Em seu ensaio recente *Elogio della profanazione* Agamben adiciona, acerca do jogo, que este colocaria em funcionamento apenas parte da operação sagrada, liberando e afastando a humanidade do sacro, mas sem a abolir. Seria uma recombinação de seus modos de operação. A aceleração do tempo cotidiano, ligado à essa noção de jogo, se dá quando o imediato do prazer tem o seu frenesi na festa que não é celebração – como em *La dolce vita* – visto que seu *leitmotiv* é a passagem divertida do tempo em si, ou seja, não há transcendência, propósito além, discurso. Não há senão o limite do rito e seu jogo residual na busca por sensações fortes: a euforia e o anti-tédio. Parece dizer mais acerca de um vazio de sentido (o rito está nu?), assim como do jogo, no caso a festa, apenas enquanto forma esvaziada³. Nascimento (2010, p. 30) sintetiza: “o rito transforma eventos em estruturas e o jogo transforma estruturas em eventos”.

Desse modo, o empobrecimento do jogo pela subtração do mito geraria a impossibilidade da experiência ou de sua transmissão, visto que o mito tornaria o jogo narrável. Tudo isso aponta para um problema estruturante que toca as esferas econômicas, que, por sua vez, condicionam as subjetividades e as coletividades na produção de seus excessos.

Brincar de tomar lugar: jogar na cidade

A teoria da destruição da experiência evidencia que não há o que narrar diante do cotidiano pacificado em uma grande cidade. Agamben, assim como assinalou Senett, parece falar de um estado de anestesiamento diante da vivência urbana, quando diz:

³ “A potência do ato sagrado – escreve Benveniste – reside precisamente na conjunção do mito que enuncia a história e do rito que a reproduz. Se a este esquema nós comparamos o do jogo, a diferença mostra-se essencial: no jogo, apenas o rito sobrevive, e não se conserva mais que a forma do drama sagrado, na qual todas as coisas voltam sempre ao início. Mas foi esquecido ou abolido o mito, a fabulação em palavras ricas de significado que confere aos atos o seu sentido e a sua eficácia” (BENVENISTE *apud* AGAMBEN, 2008, p. 8)



Porém, nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiências: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noitinha extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes – entretanto nenhum deles se tornou experiência. (AGAMBEN, 2008, p.21-22)

Isso nos conecta à questão da espacialidade da cidade, de como é produzida para o uso corporal de potência mínima, reverberando todo um sistema de valores e significados da sociedade pós-industrialização em contexto capitalista.

Para diferenciar o jogo, no sentido empobrecido e específico que atribui Agamben, do jogo como potência política e estética, ou mesmo inserido no plano do sensível que aqui vem à tona, tenho dado o nome de **jogo performativo**, referindo-nos às práticas lúdicas que, nas insurgências de corpos coletivos singulares, partilham o tempo/espaço na cidade, tomando-o para si, em posição contra-hegemonia do uso social dos espaços. Geralmente, estão inseridos em uma lógica pacificadora que tende a silenciar os conflitos e que não se propõe a discutir a raiz dos problemas que os originam.

Percebe-se que a própria intenção espacial das cidades – de como estão sendo projetadas, reformadas, sobrepostas – reduzem ao mínimo o espaço-tempo do *jogo performativo*, assim como a aceleração da vida cotidiana, cada vez mais individualista, atua na redução do tempo-espaço do rito (coletivo). Logo, se não há espaço para o jogo (infância e experiência) é preciso **brincar de tomar lugar** (errâncias) ainda que no tempo efêmero desse(s) jogo(s) performativo(s), o qual narra(m) corporalmente *na própria prática dos espaços e transforma-os em lugares*, (CERTEAU, 1996, p. 202).

É na contramão da ideia de destruição da experiência que se faz o *jogo performativo*, por entender que existem desvios (*détournement*) e inscrições que fogem ao controle e ao pessimismo teórico de parte da filosofia europeia que em parte partilhamos, e por outro lado, dos teóricos pós-modernos, sobretudo do pensamento francês, aqui amplamente utilizado,



que trata de exaltar os modos de resistência, sobrevivência, re-existência de ordem micropolítica e heterotópicas.

Quando aqui se fala sobre os modos de resistência pela alegria, pelo jogo, pela carnavalização e pela performatividade como movimentos contra-hegemônicos, mais voltados às micropolíticas do que inseridos nas macropolíticas, não se pretende afirmar qualquer pureza ou maniqueísmo de salvação, mas também compreender que tais agenciamentos negociam com o poder hegemônico. Assim como se atualizam dia a dia e são, pela maleabilidade social, passíveis de cooptação, de afetos tristes, de reprodução de discursos autoritários estão, por outro lado, sujeitos ao deslumbre da alegria, a se “apaixonarem por si mesmos”, como alertou Slavoj Žižek, em seu discurso aos jovens do *Occupy Wall Street*, lembrando que os “carnavais custam muito pouco”:

Não se apaixonem por si mesmos, nem pelo momento agradável que estamos tendo aqui. Carnavais custam muito pouco – o verdadeiro teste de seu valor é o que permanece no dia seguinte, ou a maneira como nossa vida normal e cotidiana será modificada. Apaixone-se pelo trabalho duro e paciente – somos o início, não o fim. Nossa mensagem básica é: o tabu já foi rompido, não vivemos no melhor mundo possível, temos a permissão e a obrigação de pensar em alternativas. Há um longo caminho pela frente, e em pouco tempo teremos de enfrentar questões realmente difíceis – questões não sobre aquilo que não queremos, mas sobre aquilo que QUEREMOS. Qual organização social pode substituir o capitalismo vigente? De quais tipos de líderes nós precisamos? As alternativas do século XX obviamente não servem. (ŽIZEK, 2011, s/p)

As praças tomadas não bastariam para fornecer um novo imaginário político, dada sua perspectiva descontinuada, produzindo a si mesmo, ao encontro, como agenciamento principal. Essa é a sua crítica a tais movimentos, não há estratégia para além das carnavalizações. Assim, Žižek provoca: “para nós é fácil imaginar o fim do mundo – vide os inúmeros filmes apocalípticos –, mas não o fim do capitalismo” (ŽIZEK, 2001, s/p).

Por outro lado, em *Corpos em Aliança e a política das ruas*, Judith Butler se baseia na concepção de “ações coletivas” de Hannah Arendt para atualizar as relações sobre o corpo na política, analisando as assembleias, como as da Praça Tahir, no Egito, como modo de ação performativa. A partir da precariedade partilhada, as mobilizações de resistência à prática hegemônica que distribui demograficamente tal precariedade, os corpos em resistência disputam o próprio caráter público do espaço. Assim ela apresenta a questão:



Veza após veza, sucessivamente, manifestações de massa ganham lugar nas ruas e nas praças, e embora estas sejam frequentemente motivadas por propósitos políticos muito diferentes, ainda assim algo similar acontece: corpos se congregam, corpos se movem e falam juntos, e eles reivindicam certo espaço enquanto um espaço público. Seria bem mais fácil dizer que estas manifestações – ou, de fato, estes movimentos – são caracterizados por corpos que se ajuntam para fazer uma reivindicação no espaço público. (BUTLER, 2018, p. 4)

A autora questiona tal formulação, por presumir que o espaço público já é dado e reconhecido como tal. Sem esta noção dada, o que está em evidência seria o que aqui tenho chamado de *tomar lugar*, em tornar público espaços que não são dados a todos como públicos, estão em disputa: “se não percebermos que, quando estas multidões se ajuntam, o próprio caráter público do espaço está sendo objeto de disputa ou até mesmo de luta, estaremos deixando escapar algo do sentido destas manifestações”. (BUTLER, 2018, p. 4). Com isso, tais manifestações coletivas, a partir da vivência corporal com o espaço, coletam, ajuntam, colhem os pavimentos, organizando a arquitetura, tomando-a para si, como em um jogo levado a sério pela criança que brinca.

Butler evidencia que, em momentos do tipo, a política não é definida apenas pelo que ocorre na esfera pública, como aquilo que se difere da esfera privada. Ao contrário: para ela, a política cruza tais fronteiras incessantemente, de modo que está a ser feita nas casas, nos espaços virtuais, na vizinhança, não sendo limitados pela linha divisória entre a casa e a rua (público e privado).

Longe de um vitalismo ingênuo, Butler evidencia que, a fim de que tais corpos produzam e performam (persistam na existência), se faz necessário que haja suportes que os amparem no mundo, como a qualquer ser e, com isso, evidencia que é preciso lutar pelos suportes para que tais corpos possam agir.

Tais corpos reivindicam à medida que *aparecem* e agem, ao recusarem as condições de precariedade a que foram submetidos, sendo implícita aí a necessidade vital de aparecer. Ao reivindicarem seus suportes no espaço público e colocarem a legitimidade de seus corpos em questão, em risco, expõem a quem são dados os espaços públicos e as decisões políticas, quão desprotegidos estão em meio ao Estado, e evidenciam a “distribuição demográfica da precariedade” *tomando lugar* ao centro da visibilidade urbana. (BUTLER, 2018, p. 1). Portanto: “atacar tais corpos é atacar o direito em si mesmo” (2018, p. 21), pois, tratam-se de corpos políticos. Sobre a persistência do corpo em sua exposição:



Embora os corpos ocupando a rua estejam vocalizando sua oposição à legitimidade do Estado, eles estão também, por ocuparem e persistirem naqueles espaços sem proteção, lançando seu desafio em termos corporais. Isto significa que quando o corpo “fala” politicamente, ele não o faz apenas por meio da linguagem vocal ou escrita. A persistência do corpo em sua exposição coloca essa legitimidade em questão, e o faz, precisamente, através de uma performatividade do corpo. (BUTLER, 2018, p. 12)

Para que sejam vistos, precisam tomar lugar, se possível, *brincar de tomar lugar*, a gingar na nervura ocular do sistema político, nas praças, sínteses da cidade. Butler aponta que, mais do que identidades, é preciso formar alianças, sob o denominador comum das vidas tornadas precárias.

A gaymada da Toda Deseo: carnavandalização

“A revolução será debochada” Ju Abreu

Se o *brincar de tomar lugar* é uma das formas que assume o *jogo performativo*, então a *gaymada* proposta pelo grupo de teatro *Toda Deseo* vem tomando para si, efemeramente, não só os lugares de que brinca. Ao ocupar o imaginário e o tempo diurno com os corpos que são invisibilizados na noite, como uma condição dada à marginalidade, ali a temporalidade é, sobretudo, praticada enquanto um dado performativo. *Brincar de tomar o tempo* como prática estético-subversiva.

Essa necessidade em pensar o tempo do acontecimento como parte do discurso de ocupação pelo jogo, para assim trazer à luz do dia os corpos *queer* da *cena travesti*, a que se refere Rafael Lucas Bacelar, veio em decorrência de seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), na formação de nível superior em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2013.





IMAGEM 36: *No soy un maricón* | Fonte: Sou BH

Desde o início, havia o intuito em romper com as estruturas clássicas do fazer teatral e dos limites espaciais da Universidade e a partir do interesse em dialogar com os corpos das transexuais e travestis que atuavam na cena noturna, a discutir a performatividade de gênero e a *performance art* em seu espetáculo. O ator e diretor se aproximou das festas e casas de shows, do que chamou de *cena travesti*, para compor o espetáculo-festa *No soy un maricón*, como conta:

A gente surgiu em 2013 com o projeto de conclusão da federal. E eu queria fazer alguma coisa que rompesse com as barreiras dentro da universidade, não queria que fosse na Universidade, não queria que fosse dentro do teatro. Então desde já a gente inicia um projeto que queria romper com a estrutura clássica do teatro. Nada muito novo, né se a gente pega as experiências das décadas de 60. Então qual era a minha questão? Era trazer pra cena a temática trans. Então...como um processo de pesquisa a gente foi até essas figuras [...] Eu queria fazer um espetáculo que fosse um espetáculo-festa. Então o *No soy un maricón*, a gente intitula como um espetáculo-festa. Porque a gente foi atrás das meninas... E a minha tentativa era de analisar a performatividade de gênero e a performance. Aí eu fui atrás de casas de shows, onde seria mais possível né? São poucas as artistas travestis e transexuais que trabalham com rua ou que trabalham com performance aqui em BH fora do limite da casa de shows. Daí fomos até elas e surgiu um termo dentro da pesquisa que era *cena travesti*. Que era a tentativa de analisar se existia dentro dessa espécie de criação algo que fosse específico desse tipo de fazer teatral, de fazer artístico. Aí a gente identificou uma série de coisas e tentou fazer essa aproximação entre a performatividade de gênero no sentido dessas teorias que vão analisar o gênero como construção social, política; o corpo como transformação e a performance que também traz esse lugar da vida, arte e vida friccionados. E aí surgiu o espetáculo *No soy un maricón*, o espetáculo festa. E por que uma festa? Primeiro porque a gente ia fazer *pocket shows*, porque tem a ver com a estrutura da cena travesti, as meninas fazem *pocket show* nessas casas de show. (BACELAR, 2016, s/p)



A festa como um componente formal do espetáculo *No Soy um Maricón*, parece ser também o elemento central da dramaturgia, à medida que constrói um aparato cênico que, para além do texto dramático, possibilita uma experiência de linguagem próprio à festa: o da sensorialidade.

Essa relação mais aproximada entre atores e o público, em uma estrutura teatral não convencional e que se abre à vivência radical dos encontros – poder beber juntos, comer juntos, transitar de um lado a outro, sentir os cheiros todos: perfumes, suores, álcool, fumaça, ou se esbarrar, tocar, sentir – dada a proximidade – torna o que se chama de “espetáculo-festa” uma experiência de contato e intimidade. Nesse caso, a intimidade também se refere, como mencionou Rafael Lucas Bacelar, na fricção entre arte e vida.

E é dessa fricção que o movimento de aproximação da cena travesti passou de fonte de pesquisa para encontros práticos e ações performáticas na *Todo Deseo*, como o *chá das primas* e a *gaymada*. Havia em *No soy um Maricón* o lugar protegido na ação teatral em espaços de apresentação como casas de festa e teatros, em um distanciamento que, inicialmente, passa por questões de classe entre as LGBT envolvidas. Os acessos e as fragilidades referentes à manutenção da vida são muito distantes entre os atores da Cia e as travestis das casas de shows, sabemos.

Durante o espetáculo, articulavam-se discursos de denúncia, abrindo pequenas frestas no “humor extravagante” do estilo cabaré para falar de realidades outras, de vidas violentadas como em nenhum outro país do mundo: vidas travestis e transexuais brasileiras. Descolado do “submundo” de que foi fonte, o espetáculo inicialmente transitou por lugares em que a intelectualidade artística acessa, e é interessante lembrar que teve sua estreia após iniciadas as jornadas de junho de 2013, ainda reverberando manifestações pela cidade. Marcos Coletta, da *Cia. Quatro los cinco*, elaborou a seguinte crítica, aqui recortada:



“No soy un maricón” é um manifesto cênico que substitui o panfleto sisudo pela música contagiante, pelas coreografias, pela interpretação histriônica e caricata, pela sensualidade e provocação. Impossível não nos remetermos ao lendário grupo Dzi Croquettes que nos anos 70 se tornaram um ícone da contracultura com suas performances rebeldes e inteligentes. Os corpos andróginos e performáticos dos artistas de Toda Deseo ressoam como um grito de protesto em favor da liberdade, da dignidade e da valorização do ser humano, seja ele o que for. Inseridas em um meio de alto nível cultural e intelectual, as figuras trans de “No soy un maricón” se descolam da ideia de submundo e atingem outro patamar, rompem preconceitos artísticos (show de trans é espetáculo teatral?) e dialogam com um espectador que talvez não frequente as boates de travesti ou as ruas onde muitos destes se prostituem, aproximando-se de um público protegido da violência e da precariedade que permeiam suas vidas. Em dado momento, o humor extravagante dá lugar a denúncias reais e diretas contra a violência a travestis e transexuais, mas que logo devolvem o lugar para a festa, como se a regra ainda fosse o entretenimento acima de qualquer coisa – espelho de uma sociedade que se diverte com a Drag na tevê enquanto reprime seus próprios filhos homossexuais, espanca um travesti na rua e lava as mãos nos confetes da folia. (COLETTA, 2013, s/p)

Lavar as mãos nos confetes da folia é, sem dúvida, um dos perigos iminentes à estética da alegria e da política da festa, porque historicamente temos um legado televisivo, e também teatral, que sabe como vender o riso dos opressores sobre os oprimidos, e cria assim, uma enraizada predisposição para rir *de*, não permitindo o rir *com* das carnavalizações, que propõem a subversão de poderes do riso no jogo entre o subalterno e o hegemônico.

Atentos à necessidade de ampliar o campo de atuação e fricção entre arte e vida, após esse contato mais íntimo com as realidades das travestis e transexuais das casas de shows, perceberem aí a questão sobre o tempo da noite como o tempo de suas sobrevivências, tanto pelo trabalho na vida noturna, quanto por estigma. Com isso, mobilizaram-se para organizar um encontro diurno no espaço da praça Floriano Peixoto, o *chá das primas*, e entre conversas, comes e bebes, surgiria as primeiras pistas para a *gaymada*. Bacelar conta sobre o encontro:



E depois de muita discussão a gente falou: gente, o nosso trabalho precisa ser maior. Pra que a gente faça com que as meninas não fiquem só a noite, a gente precisa trazer elas – não trazer no sentido que elas não estejam – mas artisticamente poder ampliar a possibilidade de relação delas com o espaço da manhã e da tarde. Aí a gente pensou em fazer alguma coisa de manhã ou de tarde. A gente criou o *chá das primas*, que foi um encontro que a gente convidava as pessoas pra irem na praça Floriano Peixoto, pra fazer um chá e ficar conversando sobre a temática...aí foram algumas pessoas e no chá a gente levou café, levou biscoito, e ficava ali conversando sobre as nossas vidas, sobre as nossas experiências LGBTQP's né. É...e aí dentre as nossas conversas, a gente falou “vamo fazer uma ação em conjunto”, porque a nossa ideia era, não só conversar sobre, mas decidir em conjunto com aquelas pessoas que estavam ali, uma ação que a gente pudesse fazer compartilhada e participativa. E aí depois de muita conversa veio a *gaymada*, que não é um jogo que a gente inventou. A gente não tem, a gente não consegue definir historicamente quando começou. A *gaymada* ela acontece, mas num dos vídeos do YouTube a gente tem aí uma data de que isso já deve ter acontecido há pelo menos 10 anos atrás, acho que no Nordeste. E aí a gente falou: “nó, que massa, vamo fazer então um campeonato de *gaymada*”. Ao invés de ser só um treinamentozinho... como a gente é um grupo de teatro, uma cia de teatro, então não pode ser só isso. Vamo criar uma estrutura onde as pessoas possam participar de novo de uma performance coletiva, colaborativa e participativa, assim como é em *No soy un maricón*, só que dessa vez mais efetiva. (BACELAR, 2016, s/p)

Dessa maneira, a estrutura da performance coletiva foi ganhando corpo até a *Toda Deseo* lançar o Campeonato Interdrag de Gaymada, carnavalizando a estrutura do tradicional jogo da queimada. Geralmente oito times disputam o jogo, mediado por uma juíza *dragqueen*. Nos intervalos, as líderes de torcida, atores e atrizes da *Toda Deseo*, “montadas” e coreografadas fazem suas performances no embalo da Dj Confusa, Ju Abreu. Pessoas de todas as idades, gêneros e cores participam do jogo, inscrevendo-se espontaneamente no dia, ou configurando um time de antemão.

O primeiro Campeonato Interdrag de Gaymada começou como uma ocupação na praça Floriano Peixoto em 2015, chamando as LGBT's para a luz do dia, em busca de uma socialização que partilhasse o afeto entre seus pares. A “loira” que recebia as inscrições, David Maurity, cadastrou times como Gayxas, Pokemonas e TFM (Tradicional família mineira) e, antes que as partidas comessem, foi proposto um alongamento coletivo e aberto a todos, incluindo famílias, crianças e idosos que se ajuntaram para ver o acontecimento.

Logo após o alongamento, as “primas” montadas da *Toda Deseo* – Ronny Stevens, David Maurity e Rafael Lucas Bacelar – juntamente à Cristal Lopes, que viria a ser a Rainha do Vogue, abriram a temporada de performances que só viria a ganhar mais e mais adeptos ao jogo e visibilidade para a causa. Hoje a *Toda deseo* é composta por Akner Gustavson, David



Maurit, Ju Abreu, Rafael Lucas Bacelar, Ronny Stevens e Thales Brener Ventura e contam com colaboração dos artistas convidados: Idylla Silmarovi, Lui Rodrigues e Nickary Aycker.

Rafael Lucas Bacelar conta sobre a primeira gaymada e sobre a relação de subversão com a queimada, jogo que traz consigo um estigma de gênero:

Todas as pessoas que jogam a gaymada – o mais lindo – é que as pessoas passam pela experiência, que é uma experiência de troca, uma experiência de opressão, porque a queimada na escola era um jogo de pessoas oprimidos...mulheres, que aí eu nem preciso dizer, sempre sofreram opressão... nunca foi um jogo real de escola, ele era sempre marginalizado, quem não jogava vôlei, não jogava futebol...jogava peteca e... queimada. E homens não jogavam queimada. Eram poucos os homens que jogavam queimada. Em todas as experiências, no *Chá das primas* foi interessante ver, que era uma realidade comum a todo mundo, que eram as bichas que jogavam, as sapatonas, as mulheres e vez em quando um homem mais aberto, porque era divertido de brincar...então de alguma forma é um jogo de oprimidos e a experiência de se colocar ali junto com pessoas oprimidas, de colocar Cristal pra fazer a “fechação”, de olhar praquela mulher negra, travesti, de dar voz pra ela, deixar... a primeira gaymada foi linda, a Cristal dublou *Freedom...* nossa, o vídeo disso é a coisa mais linda do mundo! Porque as famílias, as crianças, batendo palma e sorrindo até a orelha, de tipo: “olha que lindo, olha que lindo”, mostrando que travesti não é só o lugar da prostituição, as meninas também fazem outras coisas, elas convivem com o mundo... (BACELAR, 2018, s/p)

A relação com a festa foi atualizada com sucesso. Além do próprio jogo performativo propor um estado de *corpo em festa*, de uma ordem “manifestativa”, dado o “desprendimento da alegria” desse estado de festa no corpo, produzido pelo jogo, pela montagem, música, dança, pelo entusiasmo das “líderes de torcida”, pela bebida e pela sensação de partilhar o espaço da rua e o tempo do dia, tudo junto e misturado, formando a efervescência que é essa espécie de carnaval, de que fala Bacelar:

A gaymada além de ser uma brincadeira, além de ser um jogo, além de ser da ordem do político, da ordem do manifestativo, a gente também traz o lugar da festa. As pessoas que tão ali elas vão beber, elas podem fumar, elas podem dançar. Sempre que acaba a gaymada – a gente brinca né? A gaymada não acaba, ela vira uma LGBtrônica – porque depois de tudo aquilo ali a gente ainda incorpora essa felicidade, esse desprendimento da alegria a partir da festa...quem não jogou vai poder brincar, vai poder dançar, vai poder curtir aquele momento ali que é o momento de confraternização depois do jogo, é uma espécie de carnaval depois da gaymada né? A gaymada ela é extremamente “carnavandalizada”. (BACELAR, 2016, s/p)

“Carnavandalizar” brinca com as ações de carnavalizar e vandalizar, na natureza do deboche político, que aqui ri da heteronormatividade, ao mesmo tempo que a convida a jogar. Convida a desconstruir os próprios vícios, em função de habitarem uma fronteira muito rígida sobre suas identidades.



Parece que “carnavandalizar” seria isso, vandalizar com alegria, produzir um outro mundo sem necessariamente destruir este, ainda que o quisesse, convidando a experimentar outras possibilidades de identificação. Parece ser da ordem das *estratégias da alegria*, que faz partilhar os afetos alegres em função da necessidade em mostrar ou preservar suas sobrevivências, mas que não são necessariamente embates diretos ao poder, são modos de restauração, como nas carnavalizações medievais.

A *gaymada* seria talvez o que de mais estético um jogo performativo pudesse alcançar, por ser pretendida como performance, o que evidencia aspectos rituais, tanto pela repetição que estrutura um imaginário próprio com uma estética comum, quanto pela preparação cada vez mais apurada para “entrar em cena”, maquiagem, vestir-se, caracterizar-se para o jogo, travestindo-se ou misturando os signos das produções de gênero. Vieram para confundir.

Aqui, como nos jogos performativos de *duelos* (Mc’s, Vogue, Passinho), não se trata de um campo de suavidades, mas de intensidades inerentes ao jogo de competição. Nesse campo de intensidades há agressividade, contradições, rivalidade – para além da competição e dos competidores – e nem sempre uma relação de acolhimento, como no centro de Curitiba, quando atiraram uma pedra em direção ao público da *gaymada* e acertaram um professor que a assistia, em uma edição do Festival de Curitiba em abril de 2017. Os afetos da rua não são previsíveis e em tempos em que o discurso conservador ganha cada vez mais tônica e identificação, os perigos tomam forma de ação.

O segundo Campeonato Interdrag de Gaymada fez parte da Virada Cultural de Belo Horizonte e o terceiro aconteceu na *Praia da Estação*⁴, em outubro de 2015, no dia das crianças. Uma segunda feira de sol, dia de praia no asfalto quente. Foi uma *Praia* diferente e pareceu marcar uma nova etapa pelas que viriam. Além da *gaymada*, que ocupou parte da praça, haviam diversas iniciativas espontâneas coabitando entre si. Uma roda de funk com

⁴ A *Praia da Estação* é um movimento de carnavalização performativa que surgiu em 2010 em resposta ao decreto municipal que proibiu eventos de “qualquer natureza” na Praça da Estação. Trata-se de uma ocupação festiva que propõe, sem que haja um líder, a resistência ao projeto neoliberal de cidade que exclui a vivência corporal nas cidades, sobretudo quando não está à serviço do capital, e tem se expandido e se multiplicado em outras iniciativas locais.



caixinha de som, uma roda de pagode com instrumentos, alunos do movimento Fica Valores⁵ manifestando com seu estandarte, ensaios de carnaval, muita catuaba e um caminhão pipa.

Foi a primeira vez que fui à gaymada e fiquei surpresa pela seriedade envolvida no jogo. Apesar da brincadeira toda, as pessoas já se envolviam de maneira muito intensa e tomavam para si o protagonismo ao performarem durante o jogo. Estavam jogando e também sendo assistidas e isso muda, evidentemente, a postura de quem joga. Não são apenas jogadores, ali são também performers. Jogar, deixar ver, ser visto – à luz do dia. Era a terceira edição e os participantes assimilaram completamente a proposta performativa da *Toda Deseo*.

Aqui vemos o jogo performativo sendo detonado por um grupo de teatro que assume a forma pós-dramática para pôr em questão outras vias da representação, mais próximas ao jogo das identidades e identificações. O fio em tensão entre a *performance art* (ou o *happening*) e a performatividade de gênero movimentando a praça pública, parece compor camadas que falam sobre o percurso que venho observado sobre os movimentos e festas pós *Praia da Estação* (2010-2020) em meu percurso acadêmico na última década, entendida aqui como pré-pandêmica.

Inicialmente, as narrativas partem de observações e reivindicações sobre o uso social dos espaços, como na *Praia da Estação*, firmando-se como um movimento de contingências sobre o direito à cidade, sobre pensar “a cidade que queremos”.

Desse modo, o direito à cidade ganha contornos e vozes que, *brincando de tomar lugar*, vem construindo linhas de ações e pautas mais específicas, e ainda assim, convivem nos mesmos espaços e constroem estéticas muito distintas, mas que partilham a linguagem efêmera da festa e/ou do jogo, de uma alegria constitutiva.

Isso é o que observo no exemplo da *Praia da Estação + gaymada*, em que por meio de um rito que reivindica a ocupação desburocratizada e democrática das praças da cidade, como a *Praia* em seu início, são sobrepostas outras camadas de manifestações, outras narrativas que também falam sobre o uso social dos espaços, mas que adicionam questões específicas sobre as identidades e manifestações que acontecem independentes da *Praia*.

⁵ Movimento que surgiu para defender a permanência do programa Valores de Minas que atende jovens entre 14 e 24 anos desde 2005 em Belo Horizonte, oferecendo cursos em formação artística. O programa é um dos núcleos do PlugMinas, sob gestão da Secretaria de Educação de Minas Gerais.



No caso da *gaymada*, além da própria reivindicação comum à *Praia*, porque, nesse caso, acontece em seu interior, a tônica forte se manifesta sobre a ocupação de *corpos queer* à luz do dia, e o fazem pelo jogo, pela performance, pela substância da alegria, assim como na *Praia da Estação*.

No entanto, enquanto jogo performativo, a *gaymada* estabelece um ritual estruturado com início, meio e fim, onde existem ganhadores e todas as características mais formais de uma competição, com regras evidentes, e também como uma encenação aberta e pactuada pela participação.

O sucesso e o fracasso, ou como em Austin, o status “feliz” ou “infeliz” como parâmetro, não são definidos pelo resultado final da competição, como em uma partida olímpica, mas talvez pelo nível de participação performativa dos jogadores. Pelo pacto entre jogo e performatividade, que assume uma forma visível nos gestos e nas “montações” dos jogadores e no grau de euforia e inúmeras formas de resposta do público.

Arrisco dizer que no acontecimento da *Praia da Estação + Gaymada* existe um jogo performativo (*gaymada*) no interior de uma performance-festa (*Praia*), ao lado de outras infest/ações, que partilham clandestinamente o espaço comum da praça e agem na produção efêmera e, em microescala, da cidade *heterotópica* do carnaval, seu momento de maior expansão e retroalimentação estética, difusão e conflito. Foucault, acerca do conceito de heterotopia, diz:

Há também, e isto provavelmente em toda cultura, em toda civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na constituição mesma da sociedade, e que são algo como counter-sites/ contra-sites, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os lugares reais, todos os outros lugares reais que se pode encontrar no interior da cultura, são simultaneamente representados, contestados e invertidos; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, mesmo quando eles sejam efetivamente localizáveis. Uma vez que estes lugares são completamente diferentes de todos os outros lugares que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei HETEROTOPIAS, por oposição às utopias; eu acredito que entre as utopias e estes outros lugares, estas heterotopias, poderia haver uma espécie de mistura, intermediária, que seria o espelho. O espelho é, acima de tudo, uma utopia, uma vez que é um lugar sem lugar. (FOUCAULT, 1984, p. 46-49)

Foucault descreve ainda, de modo poético, que as crianças conhecem perfeitamente essas utopias localizáveis (2013, p.20). A *heterotopia* da festa, como acontecimento de um tempo precário, porque limitado, que justapõe em um único lugar real, espaços que por vezes são incompatíveis e contraditórios. Parece falar de uma espécie de bricolagem temporária



que vai se formando aos poucos, como palimpsestos, a partir dos pequenos rasgos e superposições de camadas como nas pequenas in-fest/ações – *gaymada*, duelos, *praias*, festas das *ceνας*, ensaios de blocos, saraus (...) – que ao longo dos anos, ora são estranhas umas às outras, ora se justapõem, coexistindo no tempo real e precário do acontecimento performativo, em lugares que geralmente não são próprios aos usos que adquirem, e por isso tensionam seus limites. Sobre a heterotopia no modo da festa, Foucault descreve:

Em oposição a estas heterotopias, que estão ligadas à acumulação do tempo, há aquelas ligadas, pelo contrário, ao tempo em seu mais rápido, transitório e precário aspecto, no modo da festa (festival). São heterotopias não mais eternas, mas completamente temporárias (chroniques). Como, por exemplo, são as feiras, estes maravilhosos lugares vazios fora das cidades que se lotam uma ou duas vezes por ano com stands, mostruários, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpente, adivinhadores. (FOUCAULT, 1984, p. 46-49)

A *gaymada*, nesse exemplo, acontece no interior da *Praia*, independente dela. Acontece, ao mesmo tempo que dentro, justaposta, compõe nela uma forma de tessitura que é também a partir do imaginário que destampou (espelhamento), mas que vai muito além de suas primeiras pautas (o espelho). O que partilham é o jogo enquanto festa performativa e seu modo temporário de ocupar a cidade. A carnavalização, ou o seu imaginário espiralar, reverbera para além do tempo determinado da festa, evidente na estética da “carnavandalização” da *Toda Deseo*, ou em outros espelhamentos da *cena*.

“Lavar as mãos nos confetes da folia”, como pontuou a crítica de Marcos Coletta, o risco sobre o ofuscamento da visão pelo brilho no país do carnaval. Mas “Gente é pra brilhar” e é preciso lembrar do resto da canção. Dá-se sempre um jeito de capturar a estética da alegria para domá-la, até que seja apenas mais um belo bordão a se repetir. Não porque ela é ingênua e se deixa ir facilmente, mas porque é frágil demais para que não possa sucumbir aos sistemas mais vulgares quando, precárias, riem na cara do perigo, porque imersas ao regime das sobrevivências. E porque o brilho é irresistível.



Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história – Destrução da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- BACELAR, Rafael Lucas. Entrevista concedida a Thálita Motta Melo. Belo Horizonte, 13 ago. 2016
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e crítica cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas. Notas Sobre Uma Teoria Performativa de Assembleia**. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- COLETTA, Marcos. **Por um manifesto “fechativo”**. Horizonte da Cena. Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<http://www.horizontedacena.com/no-soy-un-maricon/>>. Acesso em 12 nov. 2018.
- FOUCAULT, Michel. Dits et écrits 1984. Des espaces autres (conferência no Cercle d'études architecturales, 14 de março 1967), in **Architecture, Mouvement, Continuité**, nº5, outubro 1984.
- NASCIMENTO, Daniel Arruda. **Do fim da experiência ao fim do jurídico: percurso de Giorgio Agamben**. Universidade Federal de Campinas. Tese. Campinas, 2010.
- ZIZEK, Slavoj. **A tinta vermelha: discurso de Žižek no Occupy Wall Street**. São Paulo, 1 ed., Blog da Boitempo, 2011.

*Recebido em 18 de junho 2021
Aceito em 10 de setembro de 2021*

