



A ARTE DA BORBOLETA: DO CASULO AO VÔO

Edécio Mostaço¹

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

c2emo@udesc.br

RESUMO: O artigo fixa alguns pressupostos gerais da estética da recepção, destacando as noções de *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* tais como formuladas e empregadas pelos teóricos do movimento, especialmente R. H. Jauss. Analisa, em seguida, o espetáculo gaúcho *Borboletas de sol de asas magoadas*, criado e interpretado por Evelyn Ligocki, onde um travesti fala de seus problemas cotidianos, tipo de vida, artifícios que emprega para sair às ruas e riscos que corre nas madrugadas. A análise tenta flagrar componentes estéticas da realização, à luz das teorias da recepção, do teatro pós-dramático e também do conceito de parresia, como veiculado por Michel Foucault.

ABSTRACT: This paper intends an approach to reception aesthetics, specially the concepts of *poiesis*, *aesthesis* and *katharsis* as they are handled by the founders of the movement, mainly by H. R. Jauss. The show *Borboletas de sol de asas magoadas*, created by Evelyn Ligocki, is taken for analysis. The play is about a male travesty and his everyday life, showing the fakes resources he/she uses to go out on the streets and the conflicts with teen gangs during the night. The analysis emphasizes the artistic modes, according the reception theory, the post-dramatic appeal of the performance and Michel Foucault's considerations about parresia.

PALAVRAS-CHAVE: Estética da recepção – Pós-dramático – Identidade

KEYWORDS: Reception theory – Post-drama – Identity

Uma das mais profícuas abordagens recentes em relação à análise dos produtos artísticos está ligada à estética da recepção. Ela nasceu nos anos 1960, na Universidade de Constança, Alemanha, tendo como principais articuladores Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, embora outros nomes surjam associados à tendência. De certa maneira ela reaproveitou procedimentos ligados à hermenêutica, na esteira de Schaleiermacher, mas foi, entretanto, redirecionada no âmbito da própria hermenêutica através do trabalho

¹ Edécio Mostaço é doutor pela ECA-USP. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC-Universidade do Estado de Santa Catarina. Seus últimos trabalhos publicados são "O Teatro Pós-Moderno", capítulo do livro *O Pós-Modernismo*, Ed. Perspectiva, 2005, e diversos verbetes no *Dicionário do Teatro Brasileiro*, da mesma editora, 2006. É vice-coordenador do GT Teorias do Espetáculo e da Recepção da ABRACE.

de Paul Ricoeur ou Patrice Pavis, por exemplo, assim como através de semiólogos (Roland Barthes) e semióticos (J. A. Greimas), a partir dos anos de 1970.

Em síntese, a estética da recepção voltou a privilegiar os fenômenos ligados à percepção, fruição e modos de apreensão ligados à experiência estética, postos em deriva desde que Theodor Adorno havia lançado sua *Teoria Estética*. Ao estabelecer esse *turning point*, a nova corrente privilegiou, em realidade, os três eixos diretamente associados ao fenômeno artístico: a produção da arte, sua percepção estética e os efeitos desencadeados junto ao espectador. De modo que um novo circuito interligando essas três esferas de fenômenos voltou a merecer atenção, cada um deles absorvendo, redimensionando ou dando ressonância ao outro, recriando o universo das relações estéticas. Inicialmente ligada à literatura, aos poucos a estética da recepção foi expandindo suas análises sobre outras expressividades artísticas, alcançando, a partir dos anos de 1990, amplo desenvolvimento enquanto teoria.²

Três conceitos foram inicialmente empregados por Jauss, expressos diretamente em grego: a *poiesis*, a *aisthesis* e a *catharsis*, para aludir aos universos que abarcam aqueles três territórios acima mencionados. Por *poiesis* entende-se o amplo universo ligado à produção artística, seus meios técnicos e expressivos, aquele forro de inspiração para os criadores, os materiais mobilizados na construção dos produtos, o labor manual e intelectual vigentes nessa realidade, assim como os amplos territórios do imaginário artístico subjacente a cada artista em particular. O segundo termo, *aisthesis*, compreende a obra artística em si mesma, suas características e particularidades individualizantes, sua retórica expressiva e universo de significação, assim como suas propriedades em produzir a(s) mensagem(ns) estética(s). E, finalmente, por *catharsis*, Jauss entende os efeitos que esta obra pode causar naqueles que com ela se confrontam, particularmente sobre o modo como são afetados pelas estruturas artísticas, como se apropriam dessa experiência estética deixando-se por ela imantar.

Uma grande transitividade é inerente a esses percursos triangulados, fazendo com que um plano dialogue com o outro, um fornecendo ao outro sua razão de ser, num todo que só um círculo hermenêutico será capaz de circunscrever, delimitar e, com

² Entre outros trabalhos, ver: JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard: 1978; RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1994. 2 v.; PAVIS, Patrice. **Voix et images de la scène**. Vers une sémiologie de la réception. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985; BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977; GREIMAS, Algirdas-Julien **De la imperfección**. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

grande poder de síntese, interpretar. Uma vez que, abarcá-los em todas suas multifacetadas características, é uma tarefa bastante complexa. De qualquer modo, revisões de períodos históricos da arte vêm sendo esquadrihadas, em busca de novas luzes e novos enfoques que possam redimensionar problemas antes não evidenciados. Nesse sentido, a história cultural tem produzido instigantes análises, assim como a antropologia e a psicologia.

Para exemplificar alguns dos possíveis usos dessa visada, vou me deter sobre alguns aspectos particulares desse fascinante universo. Toda *poiesis* implica num formar, num exprimir e num conhecer, aquilo que Luigi Pareyson denominou formatividade; ou seja, um formar cuja operatividade implica num modo aplicado de conhecer o produto sobre o qual o artista trabalha. Ainda que ele não saiba onde vai chegar ao lançar-se num projeto de criação, articula, implícitas ou explicitamente, as condições que o habilitam à tarefa executiva. Ou seja, ele inventa, “[...] através de um fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”.³ Execução e invenção caminham *pari passu*, onde a instauração de uma nova realidade – representada pela obra enquanto processo – significa a constituição de um valor original.

São raciocínios dessa espécie que guiam, no panorama contemporâneo, as chamadas estéticas do processo, das quais a *performance*, a dança, o teatro, a música, e mesmo o cinema, o vídeo e outros suportes nos oferecem demonstrações a cada dia. Produtos artísticos onde o traço provisório, não-acabado, é constituinte não apenas de sua ontologia como de sua efêmera razão de criação. Ou seja, enveredar pelos caminhos da *poiesis* contemporânea é adentrar o território da pós-modernidade, repleto de procedimentos corporais que visam exacerbar a presença física, exaltá-la e reinstalá-la contra o pano de fundo fornecido pelas máquinas, pelos processos midiáticos, pela violência e pelo terror, seja das instituições seja das contra-instituições.

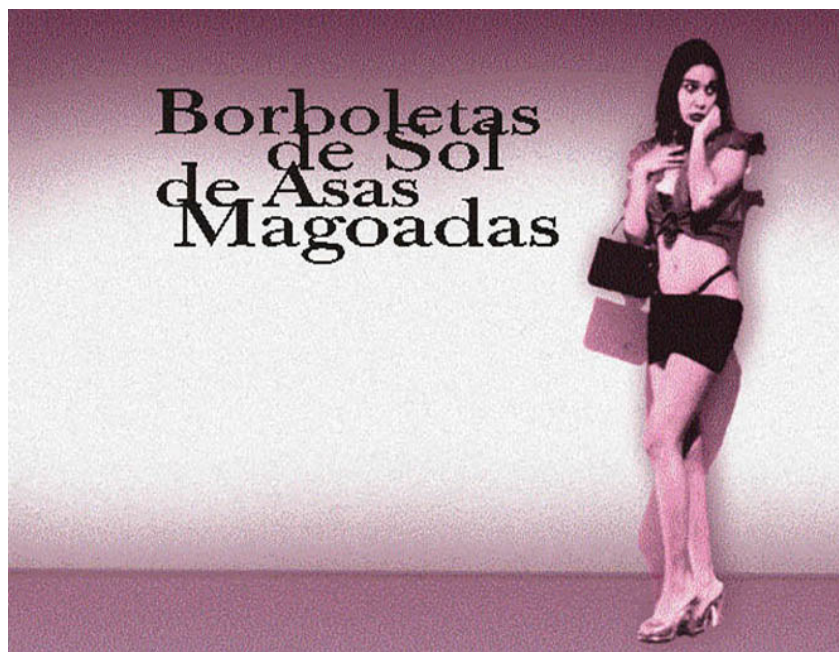
Na outra ponta desse processo, a *catharsis* é vivida através da fruição desses produtos, mobilizando uma *gestalt* profunda, submergindo o corpo do receptor tanto quanto do artista, ainda que nem sempre nas mesmas direções ou seguindo os mesmos percursos. A adesão ao produto, de qualquer modo, é uma condição significativa para predispor a sensibilidade do receptor no rumo da absorção e interação com as

³ PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984, p. 32.

características do produto artístico. São diversos os níveis de empatia possíveis, variando em intensidade e qualidade, em função da pregnância auferida com a adesão.

A questão fundamental aqui implicada não é a de decidir quem é o detentor do sentido – se o espetáculo, se o sujeito – mas a de saber como esse espetáculo e esse sujeito se constituem, de que modo o sentido os atravessa. Ou seja, há uma realidade transversal, tensa e imaginária, resultante desse embate. Para a estética da recepção, o sentido que resulta da obra, a cada leitura, é tanto a sua verdade quanto a verdade do receptor. Razão que levou Wolfgang Iser a propor o “leitor implícito” – espécie de síntese ideal do decodificador almejado pelo autor – onde obra e leitor se implicam, ou seja, uma poética alcança seu ponto ótimo enquanto catarse, diluindo as barreiras dualistas entre sujeito e objeto. Uma educação estética, evidentemente, é desejável para ampliar, difundir e estabelecer diálogos verdadeiramente criativos entre essas duas pontas dos produtos e processos artísticos, habilitando-os enquanto uma verdadeira experiência humana e não simplesmente uma exacerbação de sensibilidade para o receptor.

Para ilustrar e desdobrar alguns desses aspectos vou tomar um espetáculo teatral como material para análise. Trata-se de *Borboletas de sol de asas magoadas*, uma produção gaúcha estreada em 2002 e que já percorreu diversas capitais brasileiras, cuja temática chama a atenção: o mundo do travesti.⁴



⁴ Fotos e vídeos do espetáculo estão disponíveis em <www.evelyn.ato.br>. As fotos que ilustram este artigo foram fornecidas também por este site, bem como pelo endereço <www.travestibrasil.com.br>.

Evelyn Ligocki é a atriz que representa o travesti Beti nesse espetáculo solo, assinando também sua direção, realizada em conjunto com Celina Alcântara. A montagem nasceu como trabalho final de curso de interpretação por ela efetivado e, em seu processo de constituição, ela conviveu algum tempo nas ruas de Porto Alegre com travestis profissionais, anotando depoimentos e recolhendo histórias e dados vivenciais que pudessem interessar à sua criação.

O primeiro impacto causado por *Borboletas...* está ligado ao tema: até onde conheço, é o primeiro espetáculo brasileiro a colocar um travesti como centro exclusivo da ação. Em seguida, o fato de ser desempenhado por uma mulher, contrariando as expectativas, apresentando-se num circuito teatral regular, isto é, fora do *gheto* e dirigido a um público amplo, de orientação majoritariamente heterossexual.



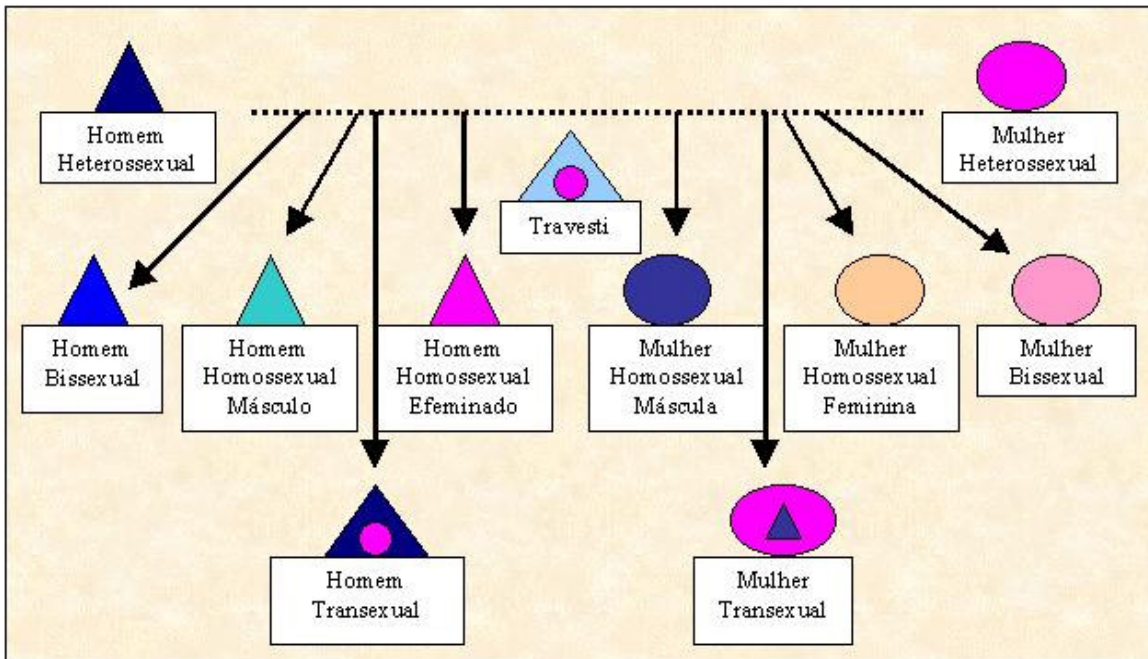
A realização traz em seu bojo diversos questionamentos. Inicialmente, é preciso pensar que as sexualidades estão passando por rápidos processos de redimensionamento; e, pouco a pouco, seja através da ação de entidades de direitos humanos seja através de organizações militantes, as chamadas minorias estão saindo do armário e ganhando visibilidade. Ou seja, impondo presença no cotidiano das grandes cidades, novos agentes em circulação estão estabelecendo valores ainda pouco conhecidos – simbólicos e reais – à consideração da sociedade.

O travesti, em acordo com interpretações usuais da Psicologia, é apenas uma das variáveis na escala dos machos biológicos. Assim, após o heterossexual, teríamos o bissexual e, em seqüência, o transformista, a *drag-queen*, o travesti e o transexual. Ou



seja, os dois últimos casos são os extremos, onde as mudanças corporais atingem

também a interioridade, com o desenvolvimento de todas as características secundárias da sexualidade feminina, sendo o transexual aquele onde cirurgias se encarregam de extirpar o último apêndice que ainda liga esse corpo à determinação masculina: o pênis.



Crenças seculares reservaram ao travesti uma condição de excepcionalidade, cuja presença só era admissível pelo viés do exotismo – tal como a mulher barbada ou o hermafrodita – circunscrito aos circos ou feiras de excentricidades. Ao longo do século XX, contudo, ele veio paulatinamente se afirmando, especialmente quando distinguido pela beleza ou pelo exercício de algum dom artístico, ou seja, inserido num círculo de mito, arte ou fantasia, dependente dos milagres da medicina.

O espetáculo *Borboletas...* possui uma construção muito simples: apresentado em locais não teatrais, o público fica fora do espaço aguardando. Beti chega pela rua espavorida, como se chegasse em casa, convidando os presentes a entrarem e se instalarem como puderem no exíguo apartamento. Ele recebe o público com alegria e simpatia, contando que teve de correr para fugir da polícia que passava ali perto. Em seguida conversa, improvisadamente, com um e com outro, comentando uma roupa ou os óculos, preparando o ambiente para o que pode ser chamado de primeira parte do espetáculo.

Quando todos estão acomodados, comeram salgadinhos e deram palpites que ela solicita sobre a decoração de sua casa, passa a contar sobre o caminho a ser seguido para se tornar um travesti. Inicia-se aqui uma longa e interessantíssima seqüência:

pouco a pouco o público vai se dando conta de que um travesti é uma montagem. Do *carão* – o rosto rigorosamente barbeado e maquilado – até os trejeitos, treinados durante horas frente a um espelho todos os dias, chegando ao *modelito*, a roupa que ele escolhe para revelar certos detalhes do corpo, tudo é rigorosamente ensaiado, tudo é *fake*, tudo é armação. Império do artifício, pode-se dizer que a dublagem – uma das mais caras manifestações do mundo travestido – resume sua mais acabada referência estética: imitar uma mulher que ele não é, ganhar os holofotes de um lugar ao sol, descer uma escadaria num ambiente de luxo quando sua dura realidade é viver escapulindo pelas escadas de serviço. Beti ensina ao público como fazer caras e bocas, cruzar e descruzar as pernas, realçar os seios, destacando tudo o que acredita serem infalíveis armas de sedução, tais como jogar os cabelos, acender um cigarro ou segurar a taça de vinho. Auto-irônico, construindo e reconstruindo a própria imagem, escamoteando o pênis sob a calcinha, ele mostra-se muito à vontade em revelar truques e fazer confissões, destacando que tudo, afinal de contas, é um grande jogo temperado pelos eflúvios da libido, o que torna este espetáculo um protótipo de metateatralidade.



Toda essa seqüência encontra na *performance* da atriz um ponto ótimo. Sua ambígua figura em cena (voz encorpada, gestos largos, excelente uso da máscara facial) confunde a platéia, e muitos duvidam de que se trata de uma mulher interpretando um travesti, tamanha desenvoltura ela alcança, inteiramente dona da cena.

É nesse sentido que a noção de formar, antes aludida, ganha relevo. O que aqui temos é uma alta concentração de elementos ajuntados: seqüências mímicas bem ensaiadas e articuladas, a armação dos truques corporais, o emprego das gírias

características, destinadas a gerar um vocabulário próprio etc. São recursos estilísticos cuja seleção e encadeamento certamente exigiram longa dedicação e ensaios, embora resultem inteiramente espontâneos em cena, fruto daquele tipo de conversa informal que, entre um caso e outro, vai pontuando com acentos de realidade o cotidiano da personagem.

A lógica de construção do texto, todavia, não é realista; ou seja, não se guia pelo modelo da biografia encenada ou da prospecção de um universo interior determinado. Ao contrário, possui traços alegóricos, visando fornecer, como um painel, aquilo que pode ser tomado como um emblema desse tipo de sexualidade, em caráter amplo e desligado de uma vida em particular.



Isso não apenas porque a atriz diz que isto ou aquilo aconteceu com fulana ou beltrana, mas porque, através desse recurso, ela lança mão da citação, da paráfrase, da analogia, imprimindo à *diegesis* forte influxo épico. Ou seja, numa acepção que podemos dizer pós-dramática, em acordo com Hans-Thyges Lehmann, ao afirmar que “[...] não se trata da questão da representação ou da não-representação, mas sim de qual é o lugar da representação, e de como transformar a representação ela mesma em um

problema, não só artisticamente como filosoficamente”.⁵



Naquilo que pode ser chamado de segunda parte de *Borboletas...* o clima torna-se mais denso. Após contar (e representar sob formato alegórico) uma curra que sofreu, Beti envereda pelos aspectos menos glamurosos da vida do travesti. As dificuldades de sobrevivência, o caminho da prostituição como das poucas (senão a única) alternativas para garantir trabalho, as humilhações, os confrontos com a polícia, as situações vexatórias a

⁵ LEHMANN, Hans-Thyges. Teatro pós-dramático e teatro político. *Sala Preta*, n. 3, ECA-USP, p. 16, 2003.

que se expõe com clientes ou bandos de jovens embriagados nas madrugadas. O abandono familiar e o clima de competição existente no *gheto* lançam o travesti numa solidão extrema que, com frequência, busca na bebida ou nas drogas alguma espécie de consolo.



Embora o espetáculo não afirme, comecei a vislumbrar, a partir de então, uma espécie de reverso da moeda: tudo o que era *glamour* e desvario imaginativo apresentado na primeira parte começou a enveredar pelo caminho da ruína nesta segunda seqüência. Ruína na acepção de Walter Benjamin, em que o monumento arruinado mostra a história que poderia ter sido, não a que foi. Ou, nesse caso, como jovens corpos arredondados por hormônios e esculpidos por cirurgias são idealizados para despertar a apetência quando, de fato, se encaminham, em rápida velocidade, para a decrepitude. Se é que chegam a atingir uma idade avançada, não tendo suas vidas ceifadas no duro embate com a vida cotidiana. Verificando-se algumas fotos podemos vislumbrar tais aspectos, quando se contrapõe o que é um projeto e a antevisão do ponto final que atinge.



Qu'est-ce que les Lumières? – pergunta Foucault, interrogando o sentido do *esclarecimento*. Em sua resposta, aponta três direções: a) alguns signos do presente podem ser tomados como portadores de signos do futuro; b) eles se constituem, por isso, em anunciadores de uma nova época; c) eles mostram, na época presente, como ela se diferenciou em relação à passada.⁶ No espetáculo *Borboletas...* Beti efetiva em cena uma parresia. Esse conceito, também colocado em circulação por Foucault, em contraponto à retórica, remete ao sujeito que fala em modo sincero e franco sobre si mesmo, assumindo os riscos que aí residem, tais como expor a verdade, revelar a crítica e não a adulação, colocar os deveres morais acima dos bens pessoais, porque visa, sobretudo, deixar de lado a apatia moral.

É nesse sentido que a atriz Evelyn Ligocki assumiu o discurso do travesti como uma plataforma problematizante enquanto escolha social e instigante enquanto forma artística, assumindo signos que evidenciam algo novo no horizonte social, signos de mudança e signos perturbadores, por colocarem em discussão padrões estabelecidos

⁶ FOUCAULT, Michel. *Qu'est-ce que les Lumières?* In: _____. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994, p. 679-688. v. IV.

de sexualidade – mais especificamente padrões da sexualidade masculina, branca, machista, detentora do poder na atual ordem dos discursos.

Em seu trabalho, apelando para as virtualidades contidas nos atos da fala performática (como propostos por Maingueneau⁷), a atriz constrói um produto artístico que mobiliza alta dosagem de elementos estéticos, desestabilizando os procedimentos das convenções teatrais e jogando o público na zona mais movediça do jogo e da interação. Ou seja, um campo menos defendido, mais poroso e afeito às passagens, com chances de acesso ao inconsciente e imaginário do espectador. Um formato *doce*, em que as mensagens são construídas com simpático apelo junto à platéia, revela-se mais eficiente no cômputo dos enfrentamentos sociais, uma vez que se coloca no limite entre o ser e o vir-a-ser, protegido pelo próprio jogo de teatralidade.



É isso que queríamos evocar com o que foi acima citado como “colocar a representação ela mesma como um problema”, fazendo a cena alinhar-se a uma das grandes questões da arte contemporânea – o como, e não o quê – tomar como objeto da representação teatral. *Borboletas de sol de asas magoadas* faz justiça ao melodrama – trata-se de uma perífrase do *overacting* –, mas redimensionado à luz da clonagem, da biocibernética, da instigante presença dos ciborgues que circulam entre nós, num mundo

⁷ MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário**. Tradução de Marina Appenzeler. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

onde o aparente tornou-se o real, uma vez que se encontram difusos os limites entre o natural e o artificial. Mas por debaixo dessa capa *fake*, a realização faz emergir um plano de discurso verdadeiro ao desfazer o *carão*, com o baton espalhado pela cara e o rímel escorrido em lágrimas, aquela máscara tão meticulosamente construída antes do espetáculo. É nesse sentido que uma nova metáfora se desenha para o espectador: a vistosa borboleta nasce após romper a membrana sem cor da crisálida.

