

A encenação teatral como tecnologia de gênero: uma leitura de Maravilhosa Orlando (1999)



Trilha sonora ao vivo de Maravilhosa Orlando (1999), executada pelos músicos Denis Chaves, Moisés Levy, Márcio Macedo e Diogo Marques. Fotografia do acervo de Wlad Lima. Autor não identificado.



Kauan Amorim

Em 04 de março de 1999, às 21hs, estreava no Teatro Escola Cláudio Barradas [ainda localizado na Rua Magalhães Barata, nº 611], o espetáculo **Maravilhosa Orlando**. Naquele ano, o espetáculo foi a única prática de montagem da Escola de Teatro e Dança da UFPA que reuniu quatro alunos do terceiro ano da Escola, em parceria com a turma do segundo ano. O motivo, segundo Marton Maués, é que em 1998 não houve turma regular de primeiro ano, pois este foi o período em que o currículo e a estrutura do curso de formação de atores da Escola de Teatro passaram por uma reformulação (MAUÉS, 1999).

Com direção de Wlad Lima e Karine Jansen, **Maravilhosa Orlando** marca a primeira parceria das duas encenadoras paraenses que, posteriormente, dirigiram juntas importantes espetáculos para a cena teatral paraense como **Paixão Barata e Madalenas**, **Amor-Te-Mor**, **Tayo to Ame – Sol e Chuva**, **Quando a sorte te solta um Cisne na noite** e outros.

¹ Professor substituto da Universidade Federal Rural da Amazônia. Ator, dramaturgo e encenador teatral. Autor das peças teatrais "Deus, meu Deus", "Pau a pau" e "Joana de Deus".

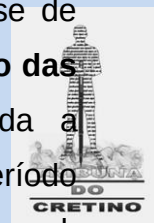
O nome verdadeiro do texto chama Hermes Afrodite. Contava a história de uma "criatura" que nasceu hermafrodita, com os dois sexos, com pinto e com vagina, e toda a vida dele, a relação com a escola. [...] Quer dizer, o Antar encontrou um jeito de discutir sobre sexualidade construindo o Hermes Afrodite. Então, você via o Hermes desde o nascimento: os pais loucos, "é menino/menina?", a escola, a adolescência, a fase adulta. Se tornou um artista ligado à moda, às relações amorosas, ora com homem, ora com mulher, até o envelhecimento e a morte. (LIMA, 2012).

Refletindo sobre temas controversos como sexualidade, identidade, gênero e normatividade, a encenação se distanciou de uma abordagem dramática e estigmatizante, optando pelo humor escrachado e pela experimentação cênica para contar a história de Orando Maria Hermes Afrodite, uma pessoa hermafrodita², desde seu nascimento até a sua morte. Dessa forma, a encenação aproveitou para discutir, com muito bom humor, sobre as convenções culturais e as instituições sociais de poder que produzem as categorias masculino e feminino que regulam e hierarquizam sujeitos, corpos e desejos, privilegiando aqueles que se submetem às normas sociais em detrimento daqueles que as desafiam.

O sociólogo brasileiro Jorge Leite Júnior, em seu livro resultado de sua tese de doutorado intitulado **Nossos Corpos também mudam: Sexo, Gênero e a Invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico** (2011), estuda a transformação que a imagem da pessoa intersexo sofreu durante a história desde o período medieval até os tempos modernos, onde se constrói as categorias de travesti e transexual. Para Leite Jr. (2011, p. 15), os hermafroditas desde a antiguidade grega até o século XVIII exerciam papéis de monstros, eram criaturas cobertas de mistérios e misticismos, eram frutos da vontade dos deuses. Com o nascimento da modernidade, todo o avanço tecnológico e a consolidação do pensamento racionalista e científico essa figura mágica e fantástica foi se dissipando no tempo até ser associada a uma “simples” “anomalia fisiológica”, um “erro biológico”.

Ovídio, em seu livro **Metamorfoses**, narra o mito de Hermafrodito (ou Hermafrodite). Diz a lenda que Hermafrodito, filho de Hermes, mensageiro dos deuses, com Afrodite, deusa da beleza e do amor, teria herdado a força viril de seu pai e a graça e ternura de sua mãe. Conhecido por sua beleza admirável, um dia foi banhar-se em um lago, quando a ninfa Salmacis o viu e se apaixonou de imediato. Com a vontade de tê-lo somente para si,

² Embora o termo "hermafrodita" apareça no texto dramático e nas fontes históricas analisadas neste artigo, atualmente a terminologia mais utilizada para se referir às pessoas com variações nas características sexuais é "intersexo". Neste trabalho, preserva-se o vocábulo "hermafrodita" apenas quando empregado nas fontes originais ou em referência à personagem da obra, respeitando seu contexto histórico.



ela rogou aos deuses e o abraçou tão forte que nunca mais se separaram. Daí, originou-se uma criatura com dois sexos que possuía tanto características femininas quanto características masculinas.

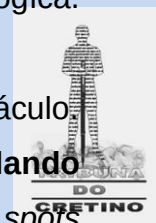
Toda essa aura misteriosa ou biológica foi deixada de lado pela encenação que apostou na comicidade das situações cotidianas e no bom humor. Segundo Maués (1999), a vontade de montar um “besteirol” veio das oficinas de leitura dramática, voz e dicção e técnicas de interpretação que os atores experimentaram ao longo do ano.

Foi durante uma leitura dramática do texto **O rico avarento**, de Ariano Suassuna, que a ideia de montar algo com humor e com a possibilidade de que os atores se curingassem variando de papéis surgiu. O texto de Rohit chegou por meio da Wlad, que há algum tempo já conhecia o trabalho e desejava montá-lo (MAUÉS, 1999).

Em sua crítica sobre o espetáculo, publicada e veiculada pelo Jornal O Liberal, Ailson Braga afirma que a intenção dos atores e da encenação era realizar um besteiro inspirado no teatro brasileiro da década de 1980, baseado no *nonsense*, com situações inusitadas e personagens absurdos, sem o compromisso de contar uma história formal e cronológica. Para ele, o humor esbrachado da encenação era a sua “*pièce de resistance*”³.

Outra questão importante de se destacar é a concepção visual do espetáculo. Inspirada na estética e no imaginário retrô dos anos 70 e na *pop arte*, **Maravilhosa Orlando** deixava à mostra todos os seus elementos cenotécnicos, como os praticáveis e os *spots* de iluminação, concebida pela iluminadora e professora Iara Regina e o grupo Lâmpioes Elétricos (MAUÉS, 1999). A banda sonora do espetáculo, composta por quatro músicos, ficava no palco e tocava ao vivo. Isto reforça o caráter experimental da encenação que, ao integrar cena e música, fez com que a sonoplastia deixasse de ser um mero acompanhamento musical para se tornar uma forma de orientação criativa da dramaturgia, reforçando sua espontaneidade e vivacidade.

Toda a trilha sonora foi composta por músicas do cantor Roberto Carlos, com uma banda que tocava ao vivo. De acordo com Wlad Lima o fato de o espetáculo ter músicas românticas do “rei” dentro de um espetáculo cujo personagem principal é uma pessoa que desafiava as normas de gênero e de sexualidade não incomodou a plateia que, segundo a encenadora, assistiu “embalada de um romantismo”. Para ela, “não importa se tu estavas



³ Expressão francesa que significa, literalmente, “peça de resistência”. Originalmente empregada na gastronomia para designar o prato principal, passou a ser utilizada nas artes para indicar o ponto alto, o elemento de maior destaque ou aquele que produz o efeito mais marcante de uma obra ou espetáculo.

com tua namorada ou teu namorado. Não importa. Importa que era uma relação de amor. A plateia gostava muito disso.” (LIMA, 2012).

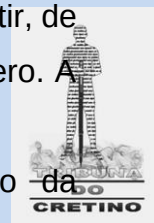
Em **Problemas de gênero** (2003), a filósofa estadunidense Judith Butler propôs uma leitura radical sobre o gênero que exerceu uma profunda influência sobre os estudos *queer*, a partir da década de 1990. Para a autora, tanto o sexo quanto o gênero não são dados naturais, meramente biológicos, mas uma construção social empreendida por práticas, discursos e relações sociais, de modo que a suposta anterioridade do sexo em relação ao gênero, bem como sua relação de causalidade, é colocada em questão. Além disso, ela acredita que sexo, gênero e desejo não têm obrigatoriamente uma correspondência necessária, como quer a expectativa heteronormativa da sociedade.

Em uma sociedade hetero-cis-normativa como a nossa, cujas expectativas concentram-se na coerência entre sexo, gênero e desejo, se espera que um bebê dito biologicamente macho, cresça com traços e comportamentos ditos masculinos e, mais tarde, passe a se relacionar sexual e afetivamente com mulheres. Dessa maneira, por meio de uma sequência de atos que um indivíduo repete durante a vida (o modo de se vestir, de falar, de agir, de pensar e até seu tom de voz) dá a ele uma inteligibilidade de gênero. A isso Butler chamou de “performatividade”.

Essa performatividade se torna subversiva quando ocorre o rompimento da performatividade heterossexual na sociedade, ou seja, “quando há a citação da norma, mas com algumas modificações que a subvertem.” (HIOKA, 2008, p. 98). Em seu artigo **A subversão da heteronormatividade** no filme **O Segredo de Brokeback Mountain** (2008), Luciana Hioka cita alguns exemplos de performatividade subversiva:

Exemplo de performatividade subversiva são os indivíduos transgêneros: eles subvertem a norma quando rompem com o sistema sexo / gênero, mas ao mesmo tempo se parecem, agem, e muitas vezes são confundidos com mulheres ou homens legítimos⁴. Eles usufruem o imperativo da estética feminina ou masculina para a subversão. Mais um exemplo, cuja discussão é um tanto atual não só no Brasil, mas como no mundo, é o casamento gay. O casamento tradicional é institucionalizado e considerado um ícone da heteronormatividade, em que o casal é reconhecido como legítimo pela sociedade e pela lei judicial. Já quando o casamento se dá entre parceiros do mesmo sexo, há ao mesmo tempo a performatividade da norma, mas de maneira subversiva. (HIOKA, 2008, p. 99)

⁴ A expressão “homens legítimos” e “mulheres legítimas” pertence ao texto original de Hioka, de 2008. Sua manutenção nesta citação se deve a questões metodológicas no que diz respeito a análise bibliográfica e não representa minha adesão à ideia de que existam identidades de gênero mais ou menos legítimas.



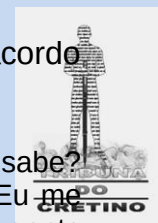
Dito isto, defendo que a escolha estética por parte da encenação de compor uma trilha sonora somente com músicas do cantor Roberto Carlos opera uma subversão da performatividade heterossexual, haja vista que as músicas cantadas e compostas por Roberto Carlos prestam serviço a sociedade heteronormativa, ou seja, suas músicas são românticas e associadas, geralmente, à vida e ao amor de casais heterossexuais, como na música **Mulher de 40**: “Não quero saber/Da sua vida, sua história/Nem do seu passado/Mulher de Quarenta/Eu só quero ser/O seu namorado”. Servindo de trilha sonora em um espetáculo cujo personagem principal questiona as fronteiras entre o universo masculino e o feminino e que ama tanto homens quanto mulheres, essas músicas fazem acontecer a citação e a subversão da norma, respectivamente.

A música é feita ao vivo no palco, por músicos afinados e competentes, e é composta de *hits* de Roberto e Erasmo Carlos. Isso foi um achado porque são músicas que estão, por assim dizer, no inconsciente coletivo do brasileiro. Um detalhe: os músicos não “brigam” com os atores nem “roubam” a cena. Estão ali fazendo a parte deles e o fazem muito bem (BRAGA, 1999).

O espetáculo possui outra característica singular: a plateia era separada de acordo com o gênero das pessoas. Logo, havia a plateia feminina e a plateia masculina.

A gente queria criar logo um estranhamento da plateia logo de início, sabe? Essa coisa do dia a dia que a gente separa homens e mulheres. Eu me lembrei de uma coisa que existia no [Grupo] **Experiência**. Quando a gente viajava no **Experiência**, um bando de doidas, toda vez que a gente viajava, que o **Experiência** pedia hospedagem em colégio de freiras, colégio público ou quartel militar. E aí, as pessoas sempre diziam o seguinte: “Tá bom! A gente concorda, desde que o grupo concorde que homens durmam em um lugar e mulheres durmam em outro”, e o grupo adorava isso, que era só lésbica e gay [risos]. Todo mundo dormia com seu amor [risos]. Não tinha problema nenhum. Aí eu resolvi sacanear isso. Por quê? Porque os casais hetero seriam separados, mas os casais homossexuais não seriam separados. Aí eles comemoravam, assistiam o espetáculo abraçadinhos e os heteros do lado: “Porra! A Wlad sacaneia comigo”. [Wlad respondia] “A vida inteira foi essa sacanagem e agora não?” [risos] (LIMA, 2012).

Durante toda a nossa existência social somos constantemente separados pelo sexo anatômico, como por exemplo, nos banheiros públicos, onde os homens são reconhecidos por placas que contém palavras como “cavalheiros” ou um pictograma com “chapéus masculinos”, enquanto, mulheres são conhecidas como “damas” ou com um pictograma de um “vestido feminino”. Por trás dessas representações existe um poder, que nos antecede e que vai nos suceder, ele age em nome da segregação e da exclusão.



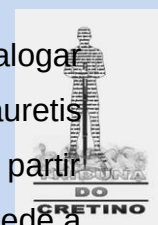
Para Teresa de Lauretis, em seu texto **Tecnologias de gênero**, publicado originalmente em 1994, a forma como a teoria feminista das décadas de 1960 e de 1970 discutia o gênero como uma diferença sexual acabou a limitando, por dois motivos. O primeiro deles seria a de tornar a mulher uma oposição universal do homem, onde sua diferença seria vista apenas como um desvio essencialista ou metafísico do homem, apagando as diferenças existentes entre as mulheres, como aquelas que usam máscaras, véus ou mesmo as que se fantasiam. O segundo motivo, segundo a autora, é que ele tende a conformar o potencial radical e emancipatório do pensamento feminista ao poder do patriarcado.

A proposta de Lauretis para um sujeito com gênero é:

Um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também na de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (LAURETIS, 1994, p. 208).

É a partir daí que Lauretis introduz a sua perspectiva sobre gênero e que pode dialogar com esta cena específica: o gênero como tecnologia. Aproximando-se de Foucault, Lauretis aponta que, assim como para o autor francês a sexualidade é inscrita nos corpos a partir de uma série de tecnologias sociais, o gênero também o é. No entanto, isso não impede a autora de lançar uma crítica ao autor de **História da Sexualidade** por não ter enxergado “os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos, e cuja teoria, ao ignorar os investimentos conflitantes de homens e mulheres nos discursos e nas práticas da sexualidade, de fato exclui, embora não inviabilize, a consideração sobre o gênero (LAURETIS, 1994, p. 208-209).

O gênero assim seria o resultado de uma série de tecnologias, discursos, práticas institucionais e cotidianas que inscreve sua inteligibilidade nos corpos de seus sujeitos em todo momento e em todo lugar, desde as academias, passando pelo cinema e até mesmo os banheiros que nós usamos. Todas as vezes que vamos a um banheiro público, independente se vamos mijar ou cagar, ou mesmo lavar as mãos, o rosto ou pentear o cabelo, somos convidados a tomar uma decisão sobre quem somos. De um simples ato de necessidade estética ou fisiológica, a experiência de ir ao banheiro público se torna uma manifestação pública e biográfica que nos coloca em diferentes posições sociais e representações culturais.



Compreendo na fala da diretora Wlad Lima, que essa tentativa de segregar homens e mulheres, consequentemente separando os casais heterossexuais que vão ao teatro para se divertir e beneficiando os casais homossexuais que assistem o espetáculo “abraçadinhos”, como sendo também uma ação política, crítica e subversiva. Desta vez, a segregação, arma heterossexual utilizada por anos para manter os homossexuais afastados, é utilizada, com muito bom humor, de forma a brincar com a separação e “castigar” a heterossexualidade, mostrando que amar pessoas do mesmo sexo também tem seus privilégios.

Dessa maneira, a plateia deixa de ser o lugar de onde se assiste o espetáculo para transformar o espaço cênico em uma tecnologia social de gênero que produz, distribui e reorganiza os corpos dos espectadores. Se, por um lado, a norma hetero-cis-patriarcal utiliza esta segregação e categorização de corpos e desejos para afirmar, verificar e legitimar as diferenças sexuais, a encenação de **Maravilhosa Orlando** subverte esta lógica invertendo os efeitos desta tecnologia e revelando sua arbitrariedade. Isto é, **Maravilhosa Orlando** mostra que as classificações de gênero não são naturais e nem biológicas ou metafísicas, mas dispositivos socioculturais que podem ser deslocados e contestados também pela linguagem da encenação teatral.

Julho de 2026



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAGA, Aílson. Peça tem altos e baixos. O Liberal, Belém, p. 4, 28 mar. 1999.
- BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- HIOKA, Luciana. A subversão da heteronormatividade no filme O Segredo de Brokeback Mountain. Revista Ártemis, vol 8, n. 95, p. 109, 2008.
- LAURETIS, Teresa. De. A tecnologia do gênero. In: Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206–242.
- LEITE JÚNIOR, Jorge. Nossos corpos também mudam – sexo, gênero e a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2011. 238p.
- MAUÉS, Marton. Etdufpa estreia peça hoje. O Liberal, Belém, 4 mar. 1999.