

RAÇA, GÊNERO E SEXUALIDADE:

O TRANSGÊNERO E A MOBILIDADE DAS IDENTIDADES NA PEÇA MAIS POPULAR DO BANDO DE TEATRO OLODUM

Marcos Uzel Pereira da Silva¹

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre gênero, raça e sexualidade na cultura contemporânea, através da análise de uma das personagens mais populares da história do teatro baiano: o transgênero Edileusa, um dos destaques do espetáculo *Cabaré da Rrrrraça*, do Bando de Teatro Oloдум. A personagem assume uma identidade múltipla, instável e deslocada das convenções sociais, subverte regras da heteronormatividade e ousa atravessar as fronteiras do território dos gêneros para questionar a imobilidade das identidades. Edileusa não cede às normas de dominação masculina e se impõe em seu estado de mulher no corpo biológico de um homem.

Palavras-chave: gênero; raça; sexualidade; teatro.

Os estudos acadêmicos que privilegiam a abordagem da relação entre gênero e raça no repertório do Bando de Teatro Oloдум ainda são quase inexistentes. Fundado em 1990, em Salvador, o Bando chega aos 20 anos de existência consolidado como uma referência sólida dentro da cultura baiana. Seu surgimento contribuiu de forma expressiva para o fortalecimento de uma temática social e política na vida cultural do estado pelo viés do teatro. Com um elenco formado por atores e atrizes negros, a companhia residente no Teatro Vila Velha, no centro de Salvador, manteve um elo com iniciativas anteriores de grande importância cultural surgidas no Brasil, como o Teatro Experimental do Negro (anos 1940), o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, o bloco afro-baiano Ilê Aiyê e o Grupo Cultural Oloдум (anos 1970). Sua dramaturgia possui como foco principal as questões da afrodescendência, num trabalho de fusão artística com a militância que se consolidou como um instrumento eficaz de mobilização. Ao fazer da arte um fator de inclusão social, o Bando, hoje respeitado nacionalmente, conseguiu conquistar um público negro que vive

¹ Mestrando do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia. E-mail: marcosuzel@gmail.com

em bairros distantes do centro da cidade matriz da companhia e que estava longe das platéias do teatro baiano.

O poder de comunicação e a relevância social das suas personagens femininas se sobressaem nesse repertório. Em particular, na encenação da peça *Cabaré da Rrrrrraça* (1), um sucesso do teatro baiano que se transformou no grande cartão postal da companhia. Nunca na história do teatro produzido na Bahia um espetáculo encenado exclusivamente por atores negros fez tanto sucesso e alcançou uma longevidade tão expressiva quanto o *Cabaré*, em cartaz há mais de 12 anos e com passagens por várias cidades brasileiras, além de países como Angola e Portugal. No conjunto de papéis interpretados pelo elenco deste espetáculo, chamam atenção a personalidade forte e a auto-estima elevada de suas personagens femininas. São mulheres negras que se diferenciam, em especial, dos tipos estereotipados comumente apresentados ao público pela televisão, a exemplo das escravas e das serviçais submissas típicas das novelas. Uma diferenciação coerente com a militância do Bando de Teatro Olodum, que combate a discriminação racial há duas décadas, e com a própria realidade das mulheres no Brasil. Milhões delas são provedoras e saem da esfera privada para obter o dinheiro que sustenta suas famílias, numa ação de rompimento com um papel social que, no âmbito dos estereótipos de gênero, ainda é atribuído ao homem (2).

As representações femininas do *Cabaré da Rrrrrraça* reúnem perfis diversificados: a personagem Jacqueline é aficionada pelo pagode baiano e acredita que existe no Brasil uma democracia racial; Rose Marie é uma empresária alheia ao racismo; a advogada Janaína já sofreu discriminação no trabalho por ser negra; a estudante universitária Dandara defende a política de cotas para negros e diz que eles só

(1) O *Cabaré da Rrrrrraça* estreou no Teatro Vila Velha, em agosto de 1997. Está em cartaz há mais de 12 anos, com temporadas geralmente nos meses de Verão, e já foi visto por mais de 37 mil espectadores em cerca de 240 apresentações dentro e fora da Bahia. O espetáculo tem direção, conceito de figurino e de cenário assinados por Marcio Meirelles, co-direção de Chica Carelli, coreografia de Zebrinha, direção musical de Jarbas Bittencourt e texto de Marcio Meirelles com a colaboração do elenco original.

(2) No período de 1998 a 2008, o número de mulheres que se declararam como “referências de família” no Brasil subiu nove pontos percentuais (cresceu de 25,9% para 34,9%). Isto significa, em números absolutos, que mais de 21 milhões de famílias no país têm como principal referência as mulheres, mesmo com a presença de um cônjuge em seus domicílios. Esses dados integram a Síntese de Indicadores Sociais (SIS) 2009, divulgada no dia 09 de outubro de 2009 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). O estudo analisou os dados fornecidos pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) 2008, divulgados em setembro de 2009 (informações publicadas no Portal de Notícias da Globo, G1, São Paulo, em 09/10/2009).

não comandam o mundo porque não sabem a força que têm; Marilda Refly é uma proprietária de salão de beleza especializado em cabelos de “negros que consomem”; a cantora de carnaval Flávia Karine namora um “branco de alma negra”; Negaça defende que o pior negro é aquele que não se assume; e Nega Lua interpreta as canções engajadas da trilha sonora do espetáculo. No desenrolar da peça, as mulheres representadas em cena provocam, ironizam, discordam e compartilham com o espectador questões como segregação racial, direito à liberdade religiosa, branqueamento, discriminação racial no trabalho e a sexualidade dos negros. Essas representações podem ser definidas como “construções intelectuais de pensamento, embora relacionando-as às emoções coletivas que as acompanham, ou que elas despertam” (MOSCOVICI, 2009, p. 184). É importante esclarecer que a linguagem da personagem de teatro não é uma reprodução exata da linguagem do ser social tomado como referência do que ela representa.

“O que é socialmente codificado no *discurso* da personagem é o que ela toma de empréstimo a este ou aquele tipo de discurso já existente na sociedade em que vive, e que utiliza como sistema codificado (...). O que é “social” na linguagem da personagem não é o reflexo de uma realidade, mas a “citação” de tal ou tal tipo de *discurso social*” (UBERSFELD, 2001, p. 174, grifo do autor).

A mobilidade das identidades no corpo de Edileusa

O conjunto de personagens do *Cabaré da Rrrrraça* é composto de oito mulheres, sete homens e um transgênero que se assume como uma mulher construída pelo discurso no corpo biológico de um homem. Edileusa (3), que ao nascer ganhou o nome de Edimilson, mostra como a sexualidade, assim como os conceitos de gênero e de raça, também é uma construção social “marcada pela história, localizada pela cultura e que transcende as manifestações do corpo, transcende a genitalidade” (FAGUNDES, 2005, p. 14). A presença cênica de Edileusa é um exemplo questionador da imobilidade das identidades, ao mostrar a possibilidade de experimentação de outras formas de vivenciar

(3) Edileusa foi interpretada pelo ator Lázaro Machado, que participou da construção dramaturgica da personagem. A partir de 2005, foi assumida por Leno Sacramento, que fazia na peça o papel de Abará (o Nego Fodido).

o gênero e a sexualidade. Em concordância com a definição de Hall (2003), o conceito de identidade é aqui entendido não como algo essencialista, mas sim estratégico e que emerge do jogo das relações de poder em que o sujeito se articula e assume uma posição.

“As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”” (HALL, 2003, p. 108).

Como destaca Lima e Souza (2005, p. 25), a identidade é construída a partir da diferença, ou seja, de algo que se encontra fora de si mesmo. Esta diferença, conforme Louro (2007, p. 6), “deixa de ser compreendida como um dado e passa a ser vista como uma atribuição que é feita a partir de um determinado lugar. Quem é representado como diferente, por outro lado, torna-se indispensável para a definição e para a contínua afirmação da identidade central, já que serve para indicar o que esta identidade não é ou não pode ser”. Este “lugar” central é aquele que “afirma e repete uma norma, apostando numa lógica binária pela qual o corpo, identificado como macho ou como fêmea, determina o gênero (um de dois gêneros possíveis: masculino ou feminino) e leva a uma forma de desejo (especificamente, o desejo dirigido ao sexo/gênero oposto” (LOURO, 2004, p. 80).

Ao constituir o seu discurso, Edileusa expõe uma identidade feminina que emerge da sua exclusão para desestabilizar a crença na homogeneidade constituída naturalmente e a ordem normativa do que deve ser socialmente representável. Ousa perturbar essa ordem ao externar o seu estado de mulher no corpo biológico de um homem (que ela também não nega). “Está aqui o patrão e a patroa da casa”, diz a personagem duplamente nomeada ao desestruturar a idéia naturalizada do binômio homem/mulher. Não existem na natureza humana papéis sexuais essencial ou biologicamente inscritos. Acontece que as marcas de um corpo classificam e hierarquizam os sujeitos, regidas de maneira silenciosa pelas regras de heteronormatividade.

O espetáculo *Cabaré da Rrrrraça* oferece poucos dados da vida pessoal desta personagem. Ela não revela idade, profissão, bairro onde mora, se tem ou não um

relacionamento amoroso ou alguma informação sobre sua família. Assim como Edileusa, todas as personagens da peça são mostradas não como seres psicológicos e, sim, sociais. Quando a advogada Janaína, por exemplo, diz ter sido a única negra da sua turma no curso de Direito, o que a levava a “ter o tempo todo, uma postura”, ela não dá ênfase a um drama pessoal. O que faz é chamar atenção para uma atitude do mundo em relação às mulheres negras. Da mesma forma, quando Edileusa afirma “está aqui o patrão e a patroa da casa”, representa socialmente o que Louro (2007) reconhece como sujeito excêntrico, por estar fora do centro, ou seja, do único padrão socialmente legitimado de masculinidade ou de feminilidade e da única forma “saudável” de sexualidade. O lugar ocupado por ela é o das “marcas da particularidade, da diversidade e da instabilidade” (LOURO, 2007, p. 4). Sua definição é múltipla, fluida e acontece a partir de algo particular que não se exclui da realidade social e resulta do convívio relacional.

Embora prevaleça o “ela” em seu cotidiano, Edileusa conjuga vários eixos de afirmação identitária (mulher, homem, gay, negro, negra) e demonstra como não existe estabilidade, universalidade e unidade no gênero, cujas construções são tão reafirmadas socialmente no cotidiano que parecem naturalizadas. Como representações sociais, essas construções que aparentam ser tão naturais “exigem tão pouco esforço que é quase impossível suprimi-las” (MOSCOVICI, 2009, p. 201). Ela não representa um travesti. Não surge no palco calçando sapato de salto alto, nem tem silicone no peito ou *mega hair* para alongar os cabelos crespos. Sua identidade feminina é construída por um deslocamento que não se revela por signos da aparência física de um corpo anatomicamente transformado, mas nem por isso deixa de fazê-la assumir a instabilidade. No caso da ambígua Edileusa, o que aparece em cena no espetáculo é a representação de um sujeito que, conforme Louro (2007, p. 7), opta pela posição de trânsito e, às vezes, deseja uma identidade sem nitidez.

“Não se trata de, simplesmente, se opor ao centro e, menos ainda, de aspirar a ser reconhecido por ele. Esses sujeitos não buscam ser “integrados”, “aceitos” ou “enquadrados”; o que desejam é romper com uma lógica que, a favor ou contra, continua se remetendo, sempre, à identidade central. Assumem-se como estranhos, esquisitos, excêntricos e assim querem viver – pelo menos por algum tempo, ou melhor, pelo tempo que bem lhes aprouver” (LOURO, 2007, p. 8).

Numa das cenas em que explicita esse desejo, Edileusa cantarola sozinha em casa, segundos depois de ouvir a campainha tocar e se dirigir para abrir a porta. Nos

primeiros anos de exibição do *Cabaré da Rrrraça*, ela manifestava a assimilação enfática de duas identidades cantando, neste momento, o verso “eu me orgulho de ser uma mulher negra” (4), trocado ao longo das temporadas por outro mais conhecido do público: “eu gosto de ser mulher” (5). A opção mais recente volta a comunicar, por Edileusa, o que Judith Butler define como uma “decisão sobre um corpo” (6). Toca a campanha e a personagem dilata a nomeação masculino/feminino ao cantar: “que venha essa nova mulher de dentro de mim” (7). A decisão da personagem de assumir a identidade de uma “nova mulher” coloca em xeque os papéis tradicionais do homem provedor, chefe de família, autoridade na distribuição estereotipada dos gêneros.

A cor da pele contra a dominação masculina

Com sua feminilidade, Edileusa também subverte o discurso de sexo e raça que confere ao homem negro, mais sexualmente marcado do que o homem branco e objeto de fetiche, o estereótipo de ser um símbolo do poder da masculinidade na cama. Essa subversão é afirmada na resposta que ela dá ao personagem Abará (o Nego Fodido) na seguinte cena: ouve-se o som de um pagode baiano. Edileusa começa a rebolar e vai se aproximando, de costas, do corpo de Abará. Ao tentar roçar no personagem, é rejeitada agressivamente com uma frase homofóbica: “Sai pra lá, viado. Envergonhando a raça!”. Edileusa se defende com uma reivindicação de liberdade: “Que violência é essa? Será que nem viado negão pode ser?”. Nesse desabafo, impõe o seu direito de também “ser negão” e de se desprender dos símbolos de dominação impostos pela heteronormatividade que têm como um dos estigmas a cor da pele, como se o negro tivesse que ser ainda “mais homem” do que o branco. O próprio pagode popularizado em Salvador nos últimos 15 anos reforça essa norma na representação do “putão”, gíria atribuída aos homens considerados másculos que freqüentam os ensaios e shows desta cena musical. O “putão” legitima “a masculinidade hegemônica e a virilidade, assim

(4) Trecho da canção *Mulher negra*, de Gerônimo, gravada em 1989 pela Banda Reflexu's.

(5) Trecho da canção *O lado quente do ser*, de Marina Lima e Antônio Cícero, gravada em 1980 pela cantora Maria Bethânia.

(6) Trecho do depoimento de Guacira Lopes Louro, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na mesa-redonda *Cultura, gênero e sexualidade*, realizada durante o V Encontro Nacional de Estudos em Cultura (Enecult), no dia 29 de maio de 2009, na Reitoria da UFBA, em Salvador.

(7) Verso da canção *Uma nova mulher*, de Paulo Debétio e Paulinho Rezende, gravada em 1989 pela cantora Simone.

como reitera os estereótipos de superioridade, força e dominação como atributos inquestionáveis do masculino, natural e universal” (NASCIMENTO, 2008, p. 3). O rebolado de Edileusa personifica o “anti-putão” e se contrapõe a esta hegemonia. Dentro dessas regras, ela vai duplamente “contra a natureza” por representar o negro considerado afeminado. É o que Bourdieu (2003, p. 144) define como tabu da feminilização (passiva, penetrada) e sacrilégio do masculino (ativo, penetrante). Oliveira (2004, p. 240) também reconhece este tabu ao afirmar que “a homo-orientação masculina é mais condenada porque envolve a possibilidade de penetração anal, a sodomia, ato inaceitável para o imaginário masculino ocidental, pois remete à submissão mais vexatória que um varão pode se sujeitar, a abnegação do poder através da entrega sexual a outro homem”. Edileusa assume a feminilidade e “fere” a estereotipada integridade do masculino, regra reconhecida e compartilhada por um outro modelo de homossexual, aquele que “não dá pinta” (8), rejeita as “monas” (9), se adapta aos padrões sociais dominantes e reproduz esse domínio opressivo como uma maneira de ser socialmente identificado pelos estereótipos da construção do gênero masculino.

Comprovando a universalidade do reconhecimento concedido à mitologia androcêntrica, os próprios homossexuais, embora sejam disso (tal como as mulheres) as primeiras vítimas, aplicam a si mesmos muitas vezes os princípios dominantes: tal como as lésbicas, eles não raro reproduzem, nos casais que formam, uma divisão dos papéis masculino e feminino (inadequada a aproximá-los das feministas, sempre prontas a suspeitar de sua cumplicidade com o gênero masculino a que pertencem, mesmo se este os oprime) e levam por vezes a extremos a afirmação da virilidade em sua forma mais comum, sem dúvida em reação contra o estilo “efeminado” antes dominante. (BOURDIEU, 2003, p. 144).

Homens socialmente construídos como “afeminados” existem fora dos palcos de teatro, pertencem à cultura homossexual e fazem do deboche ou do escracho uma maneira de se posicionar no mundo e, muitas vezes, de criticar as convenções sociais. Eles possuem um significado cultural e representacional de gênero e têm direito de ser fonte de inspiração numa expressão artística sem que isso seja sempre compreendido como caricatura ou preconceito. Edileusa cumpre esse papel. Seus trejeitos e vocabulário não se dissociam da natureza cômica que se revela como um dos recursos de comunicação do espetáculo: “A maravilhosa aqui sou eu!”, “Sai da minha porta sua

(8) Na gíria dos gays, “dar pinta” significa “mostrar afetação”.

(9) Na gíria dos gays, “mona” significa alguém considerado “muito afeminado”.

padilha derrotada!”, “Reaja, bicha!” e “Eu sou a maior e a melhor mexida de toda a América negra!” são exemplos de frases de efeito ditas por ela e que funcionam bem dentro de um critério cênico utilizado para excitar a platéia.

A própria personagem foi inspirada no comportamento de jovens homossexuais negros, pobres e bem femininos da periferia de Salvador. Em junho de 1997, dois meses antes da estréia do espetáculo, Lázaro Machado, o primeiro ator a interpretá-la, foi convidado para ser o marcador de uma quadrilha de São João no bairro do Pau Miúdo, que iria se apresentar em um festival junino em São Francisco do Conde, no interior baiano. A “fechação” (10) de integrantes da quadrilha nos ensaios deu ao ator o material humano para a sua composição.

Sexo e raça: a personagem como porta voz da militância negra

As evidências científicas negaram o conceito de raça, mas isto não foi suficiente para modificar um comportamento social. Reconhecer a improcedência da idéia de raça sob o prisma genético não apaga uma invenção levada a sério e cristalizada culturalmente ao longo de séculos, cercada de controvérsias e equívocos irreparáveis. Socialmente construído como um atributo racial, o fenótipo tornou-se um referencial de classificação que também associou à aparência física a responsabilidade por níveis diferentes na escala da moralidade, da aptidão, da inteligência e das formas de comportamento das pessoas. Ainda hoje, este atributo persiste de maneira vigorosa, o que gera as práticas de racismo e xenofobia e faz com que grupos humanos sejam hierarquizados pela raça, da mesma forma que aconteceu com outras construções sociais, como o gênero e a sexualidade. Mesmo considerando os efeitos nocivos provocados na humanidade por esta invenção, não parece eficaz invalidar um conceito que, como uma resposta às teorias racistas seculares, também tem servido de alicerce para as ações afirmativas em defesa de povos discriminados. A criação do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, em 1978, gerou ações contundentes contra a farsa da democracia racial brasileira ao defender a idéia de raça e reivindicar a origem africana como forma de identificação dos negros. A apropriação do termo “raça” também está presente na política de cotas para estudantes afrodescendentes nas universidades brasileiras; aparece no título da mais importante publicação comercial do país a ter os leitores negros como público alvo – a revista *Raça Brasil*; virou referencial

(10) Na gíria dos gays, “fechação” significa “dar pinta (mostrar afetação) de forma escandalosa”.

discursivo de canções populares do repertório de entidades culturais negras da Bahia, como Ilê Aiyê, Olodum e Muzenza; é um termo recorrente na produção intelectual que aponta para a necessidade de sua integração aos estudos de gênero; e dá título ao *Cabaré da Rrrrrraça*, dentre outros exemplos.

“(…) por termos construído uma sociedade anti-racialista, o conceito de ‘raça’ parece único - se concebido sociologicamente – em seu potencial crítico: por meio dele, pode-se desmascarar o persistente e sub-reptício uso da noção errônea de raça biológica, que fundamenta as práticas de discriminação, e têm na ‘cor’ (tal como definida pelos antropólogos dos anos cinqüenta) a marca e o tropo principais” (GUIMARÃES, 1999, p. 68).

O espaço de Edileusa no *Cabaré* não se esgota na explicitação de um comportamento sexual. Ela tem uma identidade negra e se posiciona criticamente diante das questões raciais problematizadas na peça. No contexto da encenação, cabe a ela a função de se deslocar do palco para flertar com homens negros na platéia (objeto de desejo assumido pela personagem), ao mesmo tempo em que colhe relatos ao microfone sobre situações de discriminação racial vivenciadas por eles no cotidiano. Nesses momentos de interação com o público, Edileusa usa seus recursos de humor para envolver o espectador abordado por ela e lhe deixar mais à vontade para dar um depoimento, numa conciliação entre a leveza da brincadeira da paquera e a seriedade dos relatos que costuma ouvir. Em outro momento do espetáculo, quem depõe é a própria personagem, desta vez como porta-voz da militância do Bando de Teatro Olodum, para dar o arremate de mais uma cena de interação com a platéia. Sob uma luz refletida somente nela em um cenário escurecido, Edileusa expõe sua opinião sobre quem discrimina mais: o branco ao negro, o negro ao branco ou o negro ao negro. É o principal momento em que a personagem, longe dos recursos de comicidade, mostra ao público a sua visão crítica sobre o que é ser negro e sentir na pele o peso da discriminação racial.

“O negro discriminar o branco é uma coisa rara que quase não vejo. O que eu vejo mesmo é muito negro descarado puxando o saco do branco. O branco discriminar o negro é histórico, é um problema secular. Agora o que me dói é quando vejo o negro discriminando o negro, porque eu vejo aí um problema maior, que não é do negro com o negro. O negro sofreu uma lavagem cerebral a ponto de discriminar o próprio irmão, sem ter consciência da gravidade do que está fazendo. Pra mim, o negro não discrimina o negro. Por trás desta ação inconsciente está a consciência e a perversão do branco. Continua sendo o branco, por trás do negro, discriminando o negro” (11)

(11) Texto extraído da publicação da peça *Cabaré da Rrrrrraça*, em 2005.

Ainda sobre esta cena, é importante destacar os confrontos entre Edileusa e o personagem Luciano Patrocinado (ou Pram), que se considera fashion, exótico e acha fundamental o negro “cair na mídia” para fazer parte da sociedade. Também se diz bom de cama, rejeita as mulheres negras e enxerga nas relações interraciais, sobretudo com as loiras, um trampolim para ascender socialmente. É ele quem passa a palavra à Edileusa, para que ela tenha o seu momento solo. “Se manifeste Edileusa!”, convoca Patrocinado. A resposta é a seguinte: “Se manifeste, não, que eu não sou de candomblé. E me respeite! Edileusa, não. Dobre a língua que meu nome é Edimilson”. Esta reação da personagem, ao assumir a identidade representada pelo nome com o qual provavelmente foi registrada (esta informação não é dada pela peça), pode ser compreendida como um enfrentamento da condição masculina imposta em cena por Patrocinado, o Pram. Ao se colocar como Edimilson e pedir respeito, ela rebate o estigma da “mulherzinha” (mais diminutiva do que as mulheres “de verdade”, como são tratados os gays considerados afeminados) e mostra uma outra forma de construir a chamada “conversa de homem para homem”. A peça, aliás, não oferece informações que enquadrem a personagem em estereótipos do gênero feminino, como a emotiva, a romântica, a sensível ou a maternal. Ao se reconhecer também como um homem negro sem temores diante de uma representação do “macho viril”, Edileusa se impõe com elevada auto-estima sem se sentir inferiorizada ou sucumbir a uma ameaça heteronormativa. Em outra cena com Patrocinado, ela desafia mais uma vez as convenções sociais ao lhe perguntar ironicamente: “Ô Pram! Você acha que negão... Negão gão gão que nem você, deve se casar com mulher assim como eu, da mesma raça, ou deve se casar com branca?”. O estereótipo do macho negro heterossexual de infalível apetite para os prazeres do sexo é criticado várias vezes por Edileusa. Outro exemplo são os seus diálogos com o personagem Taíde, um modelo de passarela que diz querer que o mito do negro bom de cama prevaleça pra ele se dar bem com as mulheres brancas. “(...) o que sei é que ninguém nunca saiu da minha cama se queixando, não”, vangloria-se o modelo. Mais uma vez, Edileusa ironiza: “Eu que o diga, hein, Taíde...? Na seqüência, aproveita as referências que o modelo faz a um amigo militante do movimento negro em algumas cenas da peça para, novamente, lhe desafiar e por em xeque o poder de macho que Taíde acredita ter: “Me desculpe, mas aí tem babado. Onde você vai esse homem do movimento negro *tá* atrás de você!... Taíde, você é viado!”. O pedido de desculpas, neste caso, é uma maneira debochada de dizer a Taíde a sua suspeita de que ele pode estar se desviando das regras de construção da sua

masculinidade. Já a desconfiança de um envolvimento sexual com o “homem do movimento negro” também assinala ironicamente que ele, o “macho viril” também poderia estar “envergonhando a raça”, mesmo motivo da acusação que Edileusa sofre do personagem Abará. Mas o melhor exemplo da desconstrução desses estereótipos é a cena em que o *Cabaré da Rrrrrraça* ironiza o mito da sexualidade dos homens negros com um número musical intitulado *O Super Negão*, um galope típico do carnaval baiano: “É um cavalo? É um tição? Não, é o super negão (...) Olha o tamanho do seu cacete/ Quando ele aparece a galera repete/ É o super negão, é o super negão, é o super negão olhe aí/ Ele é mais sexy, sexy, sexy/ Ele é mais quente, quente, quente/ Ele é mais sexy, sexy, sexy/ Ele é mais potente, tente, tente/ (...) Ou é bom de bola ou é bom de samba/ Ou é pai de santo ou é dez na cama...”. Enquanto entoa a música como se estivesse em cima de um trio elétrico, a personagem Flávia Karine é acompanhada por quatro dançarinos de axé music, completamente nus. Debaixo dos gritos das demais mulheres representadas na peça, eles dançam a coreografia do galope balançando os quadris e os órgãos sexuais para representar as potentes máquinas de sexo evocadas na letra. Os bailarinos são Taíde, Abará, Luciano Patrocinado e Edileusa, que assume o personagem “super negão” numa presença híbrida que oferece mais uma contribuição à proposta provocativa da cena. Ali, com todas as suas ambigüidades, ela nos mostra que não precisamos ser necessariamente o que nossas genitálias nos comunicam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

FAGUNDES, Tereza Cristina Pereira Carvalho. **Sexualidade e gênero – Uma abordagem conceitual**. In: Tereza Cristina Pereira Carvalho Fagundes. (Org.). *Ensaio sobre Educação, Sexualidade e Gênero*. Salvador: Helvécia, 2005, v. 01, p. 9-20.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 1999.

HALL, Stuart. **Quem precisa da identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2003, pp. 103-133.

LIMA E SOUZA, Â. M. F. **Sexo e identidade - biologia não é destino**. In: Tereza Cristina Pereira Carvalho Fagundes. (Org.). *Ensaio sobre Educação, Sexualidade e Gênero*. Salvador: Helvécia, 2005, v. 01, p. 21-35.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho. Ensaio sobre sexualidade e teoria queer**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004. v. 01.

_____. **Currículo, gênero e sexualidade -- O "normal", o "diferente" e o "excêntrico"**. In: Louro, Guacira; Goellner, Silvana; Felipe, Jane. (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade. Um debate contemporâneo na Educação**. 3a ed. Petrópolis: Vozes, 2007, v. 01, p. 41-52.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

NASCIMENTO, Clebemilton Gomes do. **“Piriguetes e putões”: representações de gênero nas letras de pagode baiano**. In: *Fazendo Gênero* 08. Florianópolis: ago. 2008.

“Número de mulheres ‘referência de família’ cresceu 9 pontos percentuais” (online). Globo.com (G1, SP, Brasil/IBGE), 09 out, 2009.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

TEXTO da peça *Cabaré da Rrrrraça*. Salvador: Teatro Vila Velha, 2005.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2001.

UZEL, Marcos. **O teatro do Bando – Negro, baiano e popular**. Salvador: Cadernos do Vila, P555, 2003.