

Roberta Close e M. Butterfly: transgênero, testemunho e ficção¹

Sobre cédulas de identidade e passaportes

¹ A versão original deste texto foi apresentada no Colóquio Identidades da UERJ, em maio de 1999. Agradeço a Bernard Boursicot (que inspirou a peça de Hwang e o filme de Cronenberg, *M. Butterfly*), Ítalo Moriconi, Eliane Borges Beirutti, Claudia de Lima Costa e Leila Harris.

² Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. *Novo dicionário*. Rio de Janeiro: Nova Fonteira, 1986, p. 377.

À pergunta 'quem és?', feita pelo estado brasileiro, dentro de suas fronteiras, a qualquer cidadão/ã brasileiro/a, a resposta pressupõe a apresentação da cédula de identidade: "Cartão expedido pela Secretaria de Segurança Pública, onde se acham, de um lado, o nome, o número do registro geral, a filiação, a naturalidade, a data de nascimento, e de outro uma fotografia, a assinatura e a impressão digital do polegar direito do portador, e que serve para a sua identificação"².

Essa transcrição de verbete de dicionário patenteia o quanto tudo na cédula deve estar normatizado: os dados que ela necessariamente deve conter, com sua precisa disposição gráfica, quem a expede, a impressão de uma parte específica da anatomia humana, a par da assinatura e da foto. Assim, nada mais fixo, imutável, na vida civil, do que a identidade.

Além disso, uma série de adequações e limitações é presuposta pela cédula configuradora dessa identidade civil. Por exemplo, para o estado nacional, existem apenas aqueles cidadãos que a possuem; inexistem, ao contrário, todos os demais, que, tendo embora existência empírica, como os primeiros, não dispõem, todavia, de qualquer registro civil. Não ter, portanto, uma 'identidade' equivale a não existir para o estado: exclusão total. O que, de fato, acontece para uma parcela significativa da população brasileira (que frequentemente morre sem nunca ter, oficialmente, existido).

A posse de tal documento, ao contrário, garantiria, em princípio, ao/à possuidor/a, o respeito a seus direitos humanos, como o de ir e vir sem sofrer constrangimento por parte da autoridade, na maioria das vezes, policial. O indivíduo eventualmente parado pela polícia numa 'batida' sujeita-se a ser detido para averiguação caso não possua o documento consigo.

Para a normalidade do cotidiano, portanto, a normatização da cédula deve ser total: qualquer coisa divergente, tal como, por exemplo, uma incongruência suspeitada pela autoridade entre foto e nome, foto e impressão digital, impressão e assinatura etc., remete inevitavelmente a fraude, delito e punição. A instauração da diferença no elenco identificador, isto é, no elenco daqueles elementos que visam a tornar identificável e a padronizar esse ser nacional deve ser imediatamente colbida.

Quando o/a cidadão/ã ultrapassa as fronteiras, outro documento, semelhante à cédula de identidade, porque de porte obrigatório, mas distinto dela na configuração de alguns de seus dados, deverá comunicar de quem se trata a outros interlocutores, respondendo à pergunta de nacionais de outros países em relação a quem é, agora, estrangeiro: será, pois, quem seu passaporte diz que ele é. Portá-lo, portanto, é assegurar-se o direito a pretender passar, entrando e saindo, por fronteiras alheias. Dependendo do lugar de onde o estrangeiro procede e do país em que ele pretende entrar, outro elemento se sobrepõe a seu mero passaporte: o visto. E tudo isso ainda não lhe confere certeza alguma, face ao arbítrio da soberania alheia, senão a do direito, em caso de violência, de recorrer, em sua defesa, ao serviço diplomático de seu país.

No mundo contemporâneo dos macro-blocos econômicos, as identidades civis se equivalem? Passaportes se diferem não apenas pela cor: cidadãos de determinados países ou blocos econômicos passam pelas fronteiras por portas diversas e através de mecanismos (tais como formulários e questionários) diferentes daqueles a que se sujeitam cidadãos de outros países ou blocos econômicos. Mesmo não sendo transacionados em bolsas de valores — embora o sejam em mercados negros — passaportes têm valores diferenciados. Nos aeroportos, mormente dos países mais ricos, formam-se filas intermináveis de 'outros' à espera dos procedimentos rotineiros de controle de imigração e alfândega. À beira da linha amarela, essa divisória abissal, separam-se dos demais passageiros os nacionais que regressam à pátria, os cidadãos do mesmo bloco regional, a quem se dispensam formalidades a serem, entretanto, exigidas dos outros.

A quantidade maior de exigências — vistos, vacinas, por exemplo — veicula um conceito que uma determinada identidade nacional faz da outra. Tal conceito pode ser higienista, quando implicitamente dá a entender: "você vem de um país menos saudável do que este; seu país ou região tem doenças que aqui já foram erradicadas; elas comprovam o quanto você é maligno e nefasto, devendo por isso nos assegurar, antes de entrar em nosso higiênico e sadio país, que nada nos trouxe de mórbido do seu". Ele pode ser economicamente hegemônico — "seu país é mais pobre, e dele, por isso, pessoas migram trazendo sua pobreza, seu trabalho não qualificado, nem desejado, ávidas por uma fatia no bolo de nossa riqueza; portanto, assegure-nos, antes de entrar, que você não ficará senão por algum tempo, que não disputará trabalho ou benefícios sociais, ilegalmente, com os nossos, e que tem como se manter aqui durante este tempo específico; diga-nos também, e sempre no nosso idioma, para que o compreendamos bem, exatamente quanto, em nossa moeda, você traz para gastar, para que possamos avaliar, antes de deixá-lo entrar, quão interessante e seguro você é para nós."

Essas circulações, como a do cidadão por seu território nacional, ou a do estrangeiro pelo território alheio, são submeti-

das a rituais, que devem ser observados escrupulosamente, como se esse transitar fizesse do cidadão um oficiante laico do culto à segurança do estado nação. Um apátrida, tanto quanto um suspeito de fraude no documento, é pessoa com elevada probabilidade de passar por problemas dos quais os demais são usualmente poupados.

Se a assinatura e a impressão digital seriam os grafemas que, associados ao ícone da fotografia, assegurariam a identidade no documento, dentro das fronteiras nacionais, a discrepância, em relação ao mesmo documento, abre a porta ao estigma, ao sinal infamante, vergonhoso. O ritual de identificação civil, analisado por esse ângulo, nada mais é do que controle da alteridade, da estranheza que uma sociedade pode suportar dentro de si mesma.

A identidade civil, tal como concebida a partir do estado nação, opõe-se aos mutantes processos de identificação individual contemporâneos (inclusive os propiciados por novas tecnologias de gênero): propõe-se, então, a partir dessa oposição, uma reflexão sobre identidades prescritas e proscritas, buscando, em discursos cinematográficos dos anos 90, exemplos significativos de tematização dessas identidades.

Fraudes e falsificações

Cena um: *a Isto É*, revista brasileira de grande tiragem, em sua edição 1535, de 3 de março de 1999, inclui, entre as resenhas do noticiário estampado pela grande imprensa nacional na semana anterior, matéria sobre o Indiciamento, por falsificação de documento, da modelo Roberta Close. Segundo nos informa o texto, o marido da modelo fora detido pela Polícia Federal, no Rio de Janeiro, com um passaporte falsificado da esposa, quando acabava de sair do consulado dos Estados Unidos. Ele fora tentar o visto para a modelo, e o passaporte trazia o nome Luísa Gambine, adotado por ela após cirurgia de mudança de sexo. Descoberta a fraude pelo funcionário consular, o visto foi negado, e foram chamados os federais.

Cena dois: dois anos antes, o Conselho Federal de Medicina aprova uma resolução permitindo a cirurgia gratuita de transsexuais em hospitais universitários públicos, ligados à pesquisa. Na ocasião, a modelo, que já havia sido operada, em 1989, na Inglaterra, dera declarações a respeito, afirmando que a medida deveria ser seguida por uma mudança na legislação brasileira, de modo a permitir às pessoas operadas a alteração dos documentos.³ Pleiteando ela própria tal autorização, em caráter individual, Roberta Close entrara com processo na justiça. O Supremo Tribunal negou, entretanto, em última instância, o pedido da modelo, pondo fim a sua luta jurídica, sob a alegação da prevalência do sexo masculino registrado no nascimento.

Cena três: Aeroporto de Heathrow (Londres), abril de 1997. Todos os passageiros procedentes do vôo de Zurique comple-

³ Tivemos notícia da existência de um precedente: uma decisão judicial, no estado de São Paulo, concedera anos atrás, carteira de identidade com a categoria 'transsexual' como opção de identidade sexual. Infelizmente, não nos foi possível localizar a instância.

tam a rotina do desembarque: exibem seus passaportes, entregam formulários e declarações com seus dados, destinos e procedências, recolhem suas bagagens, passam pela alfândega. Apenas a modelo alta, de cabelos longos e vestido justo parece hesitar. O agente federal lhe faz sinal para que se apresse e examina mecanicamente seu documento, como faz com os dos demais passageiros. No entanto, suas feições de imediato se alteram: o nome, Luiz Roberto Gambine, e o sexo, masculino, destoam da figura indubitavelmente feminina que ele vê tanto no retrato quanto ali mesmo, em pessoa, diante dele. Ela então explica ser seu único passaporte e, igualmente, ser-lhe impossível, em seu país, o Brasil, a troca da identidade masculina. Perplexo e incrédulo, o agente inglês é informado ainda de que ela teria nascido hermafrodita e de que, adulta, fora operada, tornando-se, assim, mulher, o que ela tenta inutilmente comprovar com os papéis que retira da bolsa. Ele a interrompe e, suspeitando de que se trate de um terrorista irlandês, habilmente disfarçado de bela modelo latino-americana para entrar na Inglaterra, via Suíça, sem despertar suspeitas, chama uma policial para que proceda à revista íntima da passageira. Confirma-se tratar-se, de fato, de uma mulher. Apesar disso, Roberta Close é presa por horas e humilhada pelos policiais ingleses. Finalmente, após muito choro e constrangimento, decidem soltá-la, como a imprensa brasileira, discretamente, noticia.

Cena quatro: Rio de Janeiro, verão de 1998. A jornalista Lúcia Rito, tendo concluído mais de quinze horas de gravação com a modelo, põe o ponto final no livro *Muito prazer, Roberta Close*, que seria lançado, no mesmo ano, pela Rosa dos Tempos, um selo editorial da Distribuidora Record, especializado em questões de gênero (*gender*). No Prefácio, a autora declara: "Meu desejo é que o resultado vá além da trajetória de Roberta Close e que este livro reflita o modo de vida de um grande número de pessoas que, por nascerem diferentes, ainda são tratadas com preconceitos vitorianos pela sociedade".⁴ Rito não pretende falar por Close, mas ser a mediação para que ela narre, ela própria, através do pacto que se estabelece entre ambas desde o prefácio da obra: "Com o tempo tornamo-nos cúmplices e choramos juntas nas passagens mais dolorosas de sua vida: as lembranças dos preconceitos que enfrentou, a adolescência conturbada, a convalescência da operação".⁵

A propósito: no início e no final do livro estão, em facsímile, o passaporte e a cédula de identidade da modelo.

Cena um (novamente): Em matéria estampada pelo jornal popular *Extra*, do Rio de Janeiro, em 26 de fevereiro de 1999, Roberta Close assume a autoria do crime de falsificação de seu passaporte, justificando-o pelo temor de sofrer mais constrangimentos — desta vez no desembarque nos Estados Unidos — a exemplo dos já sofridos.

⁴ Lúcia Rito. *Muito prazer, Roberta Close*. Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos Tempos, 1998, p. 14.

⁵ *Idem*, *Ibidem*.

Gênero (*gender*) e gênero (*genre*)

Oswald de Andrade, em seu livro de memórias, *Um Homem Sem Profissão*, registra uma afirmativa de Antonio Candido, feita num almoço em sua casa: a de que uma literatura só adquiriria maturidade com memórias, cartas e documentos pessoais.⁶ No contexto em que foi feita a afirmativa, motivadora do apelo do crítico ao amigo ficcionista para que escrevesse o diário confessional, ela visaria a aclarar a gênese do livro, que acabou sendo prefaciado pelo mesmo Candido.

Numa ótica mais ampla, todavia, a hipótese registra a aguda percepção, já nos anos 50, daquele que viria a ser o decano da crítica literária brasileira, da importância do legado memorialista dos modernistas na construção daquilo que ele via como a maturidade de uma literatura nacional. Em 1987, fazendo um balanço desse mesmo legado memorialista em *Nas Malhas da Letra*,⁷ Silvano Santiago retoma Oswald e Candido para, entretanto, assinalar a diferença entre o memorialismo modernista e o pós-moderno, representado pelas narrativas de ex-exilados brasileiros.

Enquanto para os memorialistas modernistas, categorias como clã, família patriarcal e tantas outras importavam para a configuração de uma *Bildung*, de uma formação, para os narradores pós-modernos, ao contrário, tais categorias não se revestem de interesse, uma vez que eles já se apresentariam adultos e politizados em seus relatos. Através destes, seria resgatada uma história que não pudera ser contada antes, sob a vigência da censura no Brasil.

Tem-se, pois, duas diferentes configurações do gênero (*genre*): numa, a dos textos tardios dos modernistas, a ambição de recapturar a experiência de clã, em que o narrador biograficamente se inseria, numa perspectiva memorialística; na outra, a dos textos dos ex-exilados, autobiográfica, o escopo de destacar a experiência do indivíduo, que não se legitima através de uma obra literária e de uma inscrição canônica prévias, como ocorria com os modernistas décadas após o período heróico do movimento, mas, sim, tão somente, pela participação enquanto protagonistas na história recente do país. Relatos focalizando biografias de transsexuais⁸ constituiriam uma terceira possibilidade do gênero (*genre*), mais próxima do testemunho (*testimonio*).

Se as narrativas memorialísticas e autobiográficas dos modernistas se respaldavam numa obra literária, prévia ou paralelamente construída (José Lins do Rego com os romances do ciclo da cana, sobretudo os iniciais, face a *Meus Verdes Anos*; Graciliano Ramos, com *Vidas Secas*, face a *Infância*); se as narrativas dos jovens ex-exilados se ancoravam na luta de que eles participaram em prol da utopia da transformação social revolucionária; esse terceiro gênero (*genre*) de narrativa autobiográfica

⁶ Oswald de Andrade. *Um Homem sem Profissão: memórias e confissões*, v. 1 (1890-1919). 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. xi.

⁷ Silvano Santiago. O intelectual modernista revisitado. In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

⁸ Como o já citado *Muito prazer Roberta Close* ou, lembremos ainda Ruddy, a maravilhosa. *Liberdade Ainda que Profana*. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 1998.

ca se inscreve na reivindicação de uma sociedade incluyente. Sem supor um processo revolucionário, mas uma militância — inclusive através da produção desse tipo de narrativa de exemplaridade — o escopo do testemunho é conseguir que tal sociedade se abra aos direitos humanos, de plena cidadania, de segmentos até então marginalizados e excluídos.

A aliança entre a reproduzibilidade técnica, característica do projeto da Modernidade (que permite, por exemplo, a gravação necessária à escrita do testemunho) e a valorização pós-moderna do gênero (com a atribuição, por exemplo, do Nobel da Paz a Rigoberta Menchú) permitiu, junto com a emergência de novos atores sociais, oriundos de segmentos oprimidos, subalternos ou marginalizados (como os povos nativos das Américas), que a vida de pessoas singulares se tornasse exemplar da trajetória de uma comunidade excluída. Tais como os caracteriza George Yúdice, "testimonies are held up as exemplars of forms of life that have resisted or transcended the strong arm of domination".⁹

Entre os fatores relacionados à emergência do gênero testemunho, Yúdice destaca a tendência a valorizar a identidade forjada por grupos subalternos, em sua luta não só pelo reconhecimento, mas também por uma outra estrutura econômica e social. Enquanto testemunho, portanto, um livro como *Muito prazer Roberta Close* explicita o propósito de contribuir para uma transformação social motivada pelas pessoas que não se enquadram, pelo nascimento, nas identidades de gênero (gender) que lhe são socialmente impostas.

No Brasil, restaurado o estado de direito, nos anos oitenta, e instaurado nele, a seguir, o projeto neoliberal de construção do estado mínimo, surgem novos gêneros (*genres*) discursivos dentro do universo do testemunho, que por sua práxis correspondem a uma estética de autoformação. As primeiras pessoas bem sucedidas na ultrapassagem de barreiras impostas às minorias a que pertencem, na desconstrução de estereótipos a ela associados, narram sua vida na perspectiva de uma exemplaridade transgressora da exclusão ou marginalização associada a gênero, classe social, etnia etc. Têm em perspectiva um espelhamento multiplicador.

Já não se pretende instaurar a revolução, numa sociedade em que o pós-utópico se transforma cada vez mais em distópico: novos atores sociais vêm pactuar sua condição testemunhal com transcritores/colaboradores, através da mediação de sua escrita e em favor de uma função representativa assinalada a suas biografias. À exemplaridade ratificadora dos estereótipos e preconceitos sociais das biografias de homens célebres, brancos, de classe média e já falecidos, que presidiram ao nascimento do gênero biográfico, contrapõe-se, portanto, uma exemplaridade transgressora onde preconceitos são questionados a partir da construção das próprias identidades biografadas.

Para se construir, portanto, o/a marginalizado/a ou excluído/a deve promover um deslocamento radical de perspectiva.

⁹ Em *Postmodern fiction: the aporias of representing diversity*. Cópia inédita. 25 de março de 1994.

¹⁰ Heloísa Buarque de Hollanda. Introdução: feminismo em tempos pós-modernos. In: ____ (org.). *Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 8.

Como lembra Heloísa Buarque de Hollanda, ele/a assume "como ponto de partida de suas análises o direito dos grupos marginalizados de falar e representar-se nos domínios políticos e intelectuais que normalmente os excluem, usurpam suas funções de significação e representação e falseiam suas realidades históricas".¹⁰

Esse direito às construções identitárias vem consubstanciando, nos testemunhos contemporâneos brasileiros, um protocolo bem específico: as capas, por exemplo, estampam retratos, coloridos e sorridentes, das depoentes, predominando os tons de branco, vermelho e preto no registro dos nomes — seus e dos das jornalistas que as entrevistaram. O material fotográfico é copioso. Os livros são publicados por editoras diversas e mediatizados por jornalistas — geralmente com pós-graduação no exterior.

Narrado em terceira pessoa, o livro sobre Luísa Gambine/Roberta Close/Luís Roberto Gambine Moreira é o relato de uma identidade múltipla e um exemplo da possibilidade, entre as abertas na pós-modernidade, da mutação do corpo através de cirurgias e hormônios — possibilidade que está na base da emergência do transexualismo como fenômeno contemporâneo. A discussão sobre mutações corporais intensificou-se a partir da segunda metade da década de oitenta, quando novas técnicas cirúrgicas e outras intervenções corporais abriram possibilidades até então simplesmente impensadas de construções identitárias. Com a emergência da sociedade pós-moderna do espetáculo, foi produzido o palco para esse novo corpo, em permanente mutação.¹¹

¹¹ Ver Nízia Villça & Fred Góes. *Em Nome do Corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Nízia Villça et alii. *Que Corpo é Esse?* Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

Na pós-modernidade, observa-se a desconstrução de pares dicotômicos como feminino/masculino, natureza/cultura etc, nos quais as categorias identitárias se ancoravam — na *body modification*, por exemplo, essas fronteiras tradicionais são problematizadas. Com isso, a anatomia humana, ao contrário da assertiva freudiana, já não mais se confunde com destino. Fenômenos *fashion* (como *drag queen/drag king*) são emblemáticos desse desejo de transformação, uma vez que produzem um curto-circuito nas diferenças homem-mulher-travesti. Dor e narcisismo associam-se à modificação corporal: não há, pois, identidades fixas, essenciais, permanentes, como quer o registro civil, já que, como bem definiu Stuart Hall, na pós-modernidade a identidade torna-se uma celebração móvel.¹²

¹² Ver, dele, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 1999.

Se já havia uma extensa bibliografia sobre a identificação psíquica de indivíduos com o sexo diferente daquele de seu nascimento, desde décadas passadas, ela era sobretudo médica, e a própria colocação do tema sob a rubrica 'aberrações sexuais' já indicava a patologização do fenômeno, que a medicina então buscava curar e normalizar, através da reintegração do psiquismo do paciente ao corpo biologicamente dado. A retirada do homossexualismo da relação de doenças listadas pela Organização Mundial de Saúde, sob pressão do Movimento Gay, foi certamente um dos fatores que contribuíram para

mover as novas identidades sociais de gênero do campo das patologias médicas para o das novas representações do eu.

Luís Roberto Gambine Moreira corresponde à identidade brasileira da pessoa cidadã, à identidade documental, ao registro civil, do passaporte e da cédula, em desacordo com sua atual identidade feminina pós-operatória. É a identidade dentro das fronteiras do estado nação, congelada, sinalizando a impossibilidade, para a ótica do ordenamento jurídico deste estado nacional, da ultrapassagem das fronteiras do gênero.

Jill Krause focaliza questões identitárias de gênero em contextos nacionais e globais, ressaltando o quanto elas são fundamentais para a construção das identidades políticas contemporâneas.¹³ O gênero seria assim uma categoria capital da construção de categorias outras, de inclusão e exclusão, sobre as quais se estabelecem direitos, inclusive de cidadania.

Dessa forma, a relação marital estável com um cidadão suíço permitiu a Luísa Gambine a identidade vivida na Suíça por Roberta Close/Luís Roberto Gambine Moreira, além da renovação anual da permanência naquele país, bem como a placa com seu nome, registrada na prefeitura da cidade, que se lê na porta do apartamento residencial. O desconhecimento de sua história pelo mundo da moda parisiense (onde também já estive) permitiu-lhe ser tratada como uma igual pelas demais modelos estrangeiras com as quais desfilou nessa meca *fashion*, nas passarelas dos grandes nomes da alta costura.

No Brasil, Roberta Close representa a identidade pública, inicialmente o *alter ego*, escape do problema identitário resultante do registro e da socialização institucional compulsória, familiar e escolar como homem, em desacordo com a identidade psíquica feminina sobre a má formação genital congênita. Do nome da publicação, Close, da extinta editora Vecchi, onde, adolescente, teve fotos eróticas publicadas, surgiu o pseudônimo. Bifurcando, nas formas femininas de Luísa e de Roberta, o duplo prenome Luís Roberto cinde também a identidade pública adotada no Brasil e a identidade adotada na Europa, tanto no âmbito privado quanto no público (uma vez que usualmente dá entrevistas a televisões européias sobre transformações de gênero).

Etnocentrismo e sexismo

Cena um: Pequim, 1964, ano em que a República Popular da China explode sua primeira bomba atômica: o francês Bernard Boursicot, de 20 anos, chega para trabalhar na embaixada de seu país. Sem curso superior, estuda leis à noite. Sua rotina é quebrada ao conhecer Shi Pei Pu, estrela da Ópera de Pequim (na verdade um travesti, fato então ignorado por Boursicot), com quem vive uma turbulenta relação amorosa, culminando anos depois em Paris, onde ambos são presos por espionagem. Julgados e condenados, cumprem suas penas. No cárcere, o francês tenta suicidar-se, cortando a garganta, porém sobrevive.

¹³ In Jill Krause & Renwick (eds.), *Identities In International Relations*. New York: St. Martin's Press, 1996.

Cena 2: 1986, 11 de maio. *The New York Times* publica uma reportagem sobre a prisão dos amantes sob a manchete 'França prende dois em estranho caso de espionagem'. Entre os leitores da matéria, o dramaturgo sino-americano David Henry Hwang inspira-se nela para escrever a que seria a mais famosa de suas peças, *M. Butterfly*, cujo ambíguo título parodia a ópera de Puccini que celebra o amor entre um oficial de marinha norte-americano e uma jovem japonesa.

Cena 3: Broadway, Nova Iorque, 1988: no palco, a peça de Hwang inicia uma vitoriosa e premiada carreira, que se estenderá por 35 países. Em Londres, o protagonista é interpretado por Anthony Hopkins.

Cena 4: 1993. O cineasta canadense David Cronenberg produz uma versão cinematográfica de *M. Butterfly*, tendo Jeremy Irons como o protagonista, René Gallimard, e o sino-americano John Lone (de *O Ano do dragão* e de *O Último Imperador*) como Butterfly, a diva da Ópera de Pequim.

Peça e filme constituem leituras desconstrutoras da cena etnocêntrica e sexista sobre a qual o Ocidente hegemônico veio encenando o drama de suas relações com o Outro.¹⁴

No filme, o personagem René Gallimard, diplomata francês em serviço, assiste a uma representação especial para o corpo diplomático ocidental da ópera *M. Butterfly*, de Puccini. Fascinado pela interpretação do soprano chinês, no papel título, na ária 'Un Bel Di', que expressa toda a dor da protagonista japonesa ao ser abandonada pelo marinheiro americano, o diplomata o procura depois do espetáculo. Tendo como pano de fundo o próprio desempenho de papéis sociais étnicos e de gênero, ocidental e oriental, masculino e feminino, os dois entabulam um diálogo cujo tema são os estereótipos a respeito. A senhorita Song, o soprano, vai desconstruindo o paradigma etnocêntrico e sexista de seu interlocutor.

Assim, por exemplo, ignorando a inimizade histórica entre japoneses e chineses, o francês é informado pelo soprano de que, ao contrário do estereótipo ocidental de orientais, 'todos iguais', não é algo natural, na perspectiva chinesa, interpretar com verossimilhança o drama, escrito por um ocidental, de uma mulher de etnia inimiga (japonesa) abandonada por outro homem ocidental.

O esforço para superar a alteridade e construir uma identificação, através do feminino e da condição oriental, de modo a verossimilmente tornar-se uma japonesa no palco, para ocidentais, escapara completamente à admiração de Gallimard. Tomando, ao contrário, em perspectiva de continuidade (como ocidental) e não de ruptura (como elas aparecem ao olhar oriental), as identidades nipônica e chinesa, ele admirara, precisamente, a 'naturalidade' que a ele pareceu fluir da performance do soprano em seu papel, feminino, submisso e exótico. Conquistada, possuída, descartada, Butterfly se auto-elimina entre lamentos, entoando, com perfeição técnica e virtuosismo de

¹⁴ O aspecto de constructo patriarcal ocidental da figura de Butterfly, como fantasia orientalista baseada nas hierarquias de gênero e raça, bem como na dominação colonial, é destacado da ópera.

¹⁵ Teresa de Lauretis, em seu belo artigo 'Popular Culture, Public and Private Fantasies: femininity and fetishism in David Cronenberg's *M. Butterfly*' (*Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v. 24, n. 2, p. 303-33), tematiza os efeitos de fantasias públicas em vidas individuais.

interpretação, uma ária altamente dramática. Exatamente o horizonte de expectativa do paradigma de Gallimard.¹⁵

Graciosa, Song o adverte, entretanto, de que tais meandros do nacionalismo chinês da intérprete são, de fato, imperceptíveis a espectadores ocidentais, sob a fantasia genérica da submissão feminina em geral, e especialmente da submissão da mulher não branca ao homem branco. Insinua ainda que não menos impensável seria uma perspectiva etnocêntrica inversa, em termos de abandono ativo e passivo: uma mulher oriental descartando o amante ocidental e este se auto-eliminando em conseqüência.

O diplomata ocidental, conclui Song, deveria freqüentar a ópera de Pequim, de cujo elenco ela faz parte, pois isso aprimoraria sua cultura. O soprano, porém, entre o encorajamento ao galanteio e a crítica ao sexismo e ao etnocentrismo de Gallimard, vai iniciando com ele uma relação segundo os mesmos estereótipos de gênero e etnia que seu discurso desconstruía.

O filme começa com vinhetas de máscaras, leques e borboletas, responsáveis, desde os créditos iniciais, por um clima 'tipicamente oriental'. Trata-se de um *thriller* paródico da ópera canônica do colonialismo, que culmina na revelação, para personagem (Gallimard) e público, da identidade homossexual masculina do soprano e da condição de espião do chinês, tendo como desfecho o suicídio do amante na prisão: Gallimard travestido de *M. Butterfly*.

Contextualizada pelas transformações históricas da República Popular da China durante a Revolução Cultural de Mao Tsé Tung, no auge da Guerra Fria — junto com a escalada comunista no Extremo Oriente e as seqüelas que a perda da Indochina deixou para a França e para suas relações com os Estados Unidos —, a história de amor entre o diplomata ocidental e a submissa e feminina Song, chamada por ele de *Butterfly*, termina abruptamente. O trauma da revelação pública, no tribunal a que ambos comparecem, da identidade sexual do parceiro — que Gallimard garante ter até então desconhecido, para incredulidade dos jurados e da platéia — abala profundamente os paradigmas do diplomata em relação a papéis sociais e a relações e identidades de gênero e etnia. Subitamente Gallimard se dá conta do mecanismo de ocultação da condição masculina de Song atrás da figura da mais feminina e submissa das mulheres: jamais ter visto Song nua e nunca ter tido relações frontais com ela, além de não ter podido acompanhar sua alegada gravidez e o nascimento de um filho, tudo isso ele encarava como meras peculiaridades dos costumes femininos orientais. Com isso Gallimard acaba por se identificar, ele próprio, com a personagem da ópera de Puccini e com a ária que dera início ao filme e ao romance entre ambos.

Encarcerado, o ex-diplomata dá-se em espetáculo no próprio presídio, travestindo-se (grotescamente, ao contrário de

Song) de japonesa, maquiando-se diante da platéia detenta, recriando sobre seu rosto masculino ocidental, traço por traço, uma paródia da face feminina oriental e, efetivamente, consumando, no papel título, o suicídio que a personagem deveria encenar sobre o palco ao dublar a gravação da ária 'Un Bel Di'. Ao articular identidades e papéis sociais de gênero, na ópera de Puccini, a identidades e relações de gênero encenadas pelos personagens, o filme constrói uma narrativa ficcional, ainda que explicitamente baseada sobre história verídica, para recobrir, sob a superfície oscilante da aparente paráfrase e efetiva paródia de Puccini. Ao mesmo tempo, desconstrói o etnocentrismo e o sexismo (o ocidental e o oriental) sob o ponto de vista narrativo pós-guerra fria, dos anos 90. Tendo à base das ficções que produz, uma 'história real', *M. Butterfly* — desde a ambígua abreviatura do título, que se aplica tanto a uma mulher (Mrs./Mrs), protagonista de uma ópera canônica ocidental, como se lê na partitura e no libreto exibidos no filme, quanto a um homem (Monsieur/Mister), como Song — é de fato uma rica tematização cinematográfica contemporânea de identidades e relações de gênero entre oriental e ocidental. Até o desfecho, imprevisível para o espectador que não conhece a história real em que se baseou o filme, as expectativas de reprodução da ópera no relacionamento entre Gallimard e Song/Butterfly são alimentadas como se a recontextualização feita pelo filme se resumisse à passagem do Japão original da protagonista de Puccini para a China e a França do universo pós-colonial da Guerra Fria.

Se na ópera é, inequivocamente, um homem branco, ocidental, quem abandona a doce e submissa oriental, no filme as fronteiras são permeáveis, como que estabelecidas para serem transgredidas. Num país como a China, em que papéis femininos na ópera de Pequim eram historicamente desempenhados por homens, feminizados desde a infância especificamente para isso, o sexismo não é, absolutamente, um preconceito estranho à cultura. Sob a revolução cultural liderada por Mao Tse Tung, nos anos 60, dentro da própria revolução comunista chinesa desencadeada na década de 40, os artistas, antes idolatrados, passam a ser perseguidos pelo sistema. Entre esses perseguidos estavam os homossexuais, tal como já ocorrera sob o nazismo, na Alemanha.

Se por um lado essa visada paradoxalmente reacionária — no que tange as identidades de gênero — coexiste com a radicalização revolucionária chinesa de 68, por outro lado tudo isso coexistirá também com a radicalização mesma do antagonismo entre o Oriente comunista e o Ocidente capitalista da Guerra Fria. No auge dos estereótipos que tais ideologias em antagonismo reforçam, a relação amorosa entre Gallimard e Song se reveste de peculiaridades.

De início, porque se funda sobre uma assimetria de conhecimento recíproco: Song conhece sua própria identidade, além da expectativa e da pressuposição do parceiro; Gallimard,

porém, ignora a identidade efetiva do soprano, supondo-o uma chinesa singular, que além de artista da Ópera de Pequim é também perfeitamente fluente em Inglês e bastante cosmopolita. Se, portanto, Song domina o conhecimento do universo de expectativas do diplomata francês (que por amor a ela põe fim a seu próprio casamento com uma mulher ocidental), Gallimard, ao contrário, deixa-se enredar na teia de seu próprio etnocentrismo, ignorando o quadro de referências e valores culturais do outro.

No desempenho dos respectivos papéis de etnia e gênero, o eixo de leitura do desempenho de ambos é modulado pelas estereótipias do paradigma ocidental: conhecendo esse paradigma, Song transborda, do palco para a cena do cotidiano amoroso, sua representação de um papel. Se, mesmo sendo chinês e não japonês, o soprano podia conferir, na cena do palco, verossimilhança artística ao drama ficcional da japonesa *Butterfly*, tal como o expressa a ótica de Puccini, por que então, sendo um homem e não uma mulher, não faria o mesmo ao assumir uma identidade outra, a da amante oriental, feminina e submissa do diplomata Gallimard?

Sabendo que a representação de um papel feminino oriental tradicional constituiria sua única chance amorosa face a um homofóbico Gallimard, Song se furta habilmente às ocasiões que poderiam revelar sua identidade masculina. Faz sexo sem despir-se. Alega virgindade e recato oriental para refugar-lhe práticas heterossexuais usuais. Encena uma gravidez, cujo fruto, um bebê mestiço, propicia-lhe a motivação para o pedido de que o amante lhe passe informações sigilosas, fugindo para a França e alegando chantagem do regime chinês contra a vida do suposto filho de ambos, que teria ficado na China. Lá, a relação de um homossexual nativo, e artista da Ópera de Pequim, então expurgada, com um diplomata ocidental, deveria excluir o componente amor, podendo alicerçar-se somente no terreno das relações de informação e de poder. Com a identidade tolerada pelo regime comunista, de travesti espião, a única possibilidade aceitável para Song na relação amorosa seria a de representar a fantasia erótica do ocidental em proveito do desempenho da própria tarefa de espião. Mas René Gallimard, justamente por sua efetiva paixão pelo parceiro, vai perdendo terreno no campo diplomático e tendo, em conseqüência, cada vez menos acesso a informações importantes para o regime de Pequim. Sua própria nacionalidade, francesa, já o limita a ator coadjuvante no drama pelo poder planetário, que se desenrola então entre a China e os Estados Unidos, pois será apenas como mediador que poderá atuar. À época não havia relações bilaterais diretas entre ambas as potências. Gallimard, então, seria mero repassador, para a inteligência ocidental, e por isso fonte secundária de extração de informação para o regime chinês.

Song, porém, move-se entre camadas ideológicas e culturais múltiplas. Ele representa não apenas o feminino com seu travestismo, mas também um certo Oriente exótico, grato ao imaginário ocidental, no papel de Butterfly. Essa representação oculta de Gallimard tanto a identidade de gênero quanto a etnia não etnocentricamente construída de seu parceiro. Em resumo, representando a oriental submissa ao homem ocidental, Song encarna a fantasia mesma que seu discurso inicial já desconstruía.

Ao realizar a fantasia erótica etnocêntrica de René, Song, por seu turno, oculta do regime chinês a realidade de seu efetivo amor pelo ocidental. Travestido, revestido de uma identidade de gênero outra, Song representa a amante ideal, a mulher oriental perfeita para o diplomata, a fantasia da alteridade total despossuída de qualquer ameaça. Se para isso oculta de Gallimard seu próprio sexo masculino, identidade entre ambos, sua condição de espião revela-lhe por outro lado a verdade do amor-paixão que nutre por ele, o reverso da medalha que exhibe para o regime revolucionário de que finge ser leal cidadão. Se o regime lhe concede a identidade homossexual, não pode lhe conceder essa paixão efetiva, traidora.

No jogo de revelações e de ocultamentos, de falsas e de verdadeiras identidades, a ingênua e apaixonada Butterfly, de Puccini, é transformada numa não menos apaixonada mas nada ingênua Song/Butterfly, representação da pretensa ingênua como mediação necessária entre o imaginário de Gallimard e o limite de permissividade do sistema chinês ao romance. Enganar o espião ocidental pró Estados Unidos por meio de um travesti chinês contra-espião é o projeto apresentado por Song para o regime comunista. Viver um amor-paixão para além das identidades de gênero prescritas pela Revolução Cultural e para além das fronteiras ideológicas e geopolíticas é o projeto que efetivamente realiza com Gallimard.

Identidades e alteridades fluem, portanto, de tal maneira que se torna impossível estabelecer fronteiras entre o ficcional e o não ficcional, entre o imaginário etnocêntrico e o não etnocêntrico, entre masculino e feminino.

Gallimard, transformando-se no objeto de seu desejo e, como tal, auto-eliminando-se diante da platéia do presídio — o que constitui o fim do filme — retoma, em paródia, o seu início, em contrapartida ao travestismo de Song. No final, ao ser conduzido preso na mesma viatura que o amado, Song vai despidendo o paletó e cada peça da indumentária masculina até a nudez completa, antes tão ansiosamente desejada por René e a ele negada. A visão, agora, do corpo nu do outro, como corpo do mesmo, é a revelação de seu engano: a submissão erótica oriental, tão desejada, da parte de um outro homem, provoca-lhe repulsa intensa. Em vão o chinês tenta persuadi-lo de que nada mudou no amor-paixão, exceto a identidade de gênero, e de que, portanto, o rosto macio, de novo ao alcance do

tato de seus dedos, é o mesmo, num corpo masculino que se dera a acariciar, por tantos anos, sob o travesti de Song-Butterfly. 'Que coisa, portanto, é uma identidade de gênero, senão uma construção, sob uma base biológica correspondente ou não?', perguntaria o espectador do filme, fazendo eco ao personagem shakespeariano que, em *Romeu e Julieta*, indagara, a propósito da barreira posta ao amor de dois jovens por famílias adversárias, que coisa era um nome.

Apropriando-se de um ícone do amor-paixão heterossexual, num gênero dito de alta cultura, como a ópera, o filme, de 1993, o relê em clave gay pós-utópica, num gênero B, como filme de espionagem e mistério. Invertendo a perspectiva, usual nos *closet movies*, do celulóide secreto ocidental, em que os gays devem morrer ao final e o amor heterossexual triunfar, em *M. Butterfly* é o heterossexual machista e etnocêntrico que se traveste, para morrer sob a identidade de sua fantasia feminina ideal.

Invertendo, não menos, a perspectiva da contra-cultura dos anos 60, é Song, cidadão do socialismo real, da nova sociedade proletária, quem denuncia a persistência da opressão de gênero na organização social e política maoísta do Grande Estado Proletário.

Essas reflexões sobre um filme produzido no Ocidente e estrelado por Jeremy Irons nos levam a outra película, também de 1993, desta vez uma produção chinesa, *Farewell to my Concubine*. A prostituta Juxian, no inverno nevado da Pequim de 1924 — era do Grande guerreiro, décadas antes, portanto, da Revolução Cultural em que eclode o drama de Song —, impossibilitada de manter por mais tempo seu filho no bordel em que trabalha, leva-o à escola de um renomado mestre formador de atores de ópera, na esperança de, com isso, assegurar ao menino futuro artístico e prestígio social. Em meio a crueldades físicas e psicológicas sofridas tanto dos pequenos colegas, também submetidos a maus tratos, quanto do velho mestre, que ao que tudo indica padeceu igualmente em criança, o menino deverá adquirir um lugar social valorizado, diverso daquele da marginalização a que estaria destinado como filho de uma prostituta. Ainda na primeira infância, ele começa a ser preparado para protagonizar o papel fífulo da obra-prima do repertório da ópera de Pequim, o da concubina do rei, ao qual alude o fífulo do filme. Isso deverá fazer dele um ídolo popular em toda a China, premiando-o com fama e reconhecimento de seu talento. Tal como a Butterfly de Song, essa concubina de um rei de antiquíssima dinastia, fiel a ele quando ele é derrotado por seus adversários, é um exemplo de submissão feminina. Para desempenhar tal papel é preciso, portanto, que o menino se transforme em menina. Sua resistência a tal metamorfose é finalmente dobrada por meio de uma brutal violação sexual, consumada por um velho de aspecto asqueroso. Minadas assim, pelo estupro, a identidade social de gênero do menino e sua auto-estima, o mestre lhe dá um parceiro de ópera, o garoto que faz o papel do rei, como protetor.

A dupla de atores e cantores, segundo o preceito do pedagogo, deveria manter-se unida não só durante o período de formação mas por toda a vida, profissional e pessoal, e deste modo atravessar boa parte da história da China no século XX: a invasão japonesa, a Revolução Cultural etc.

À semelhança da fabricação ocidental dos *castrati* — meninos emasculados à força antes da puberdade, a fim de manterem o timbre de soprano e poderem continuar a desempenhar, na idade adulta, papéis musicais femininos, para a fruição estética das platéias aficcionadas — a formação de atores para os papéis femininos da ópera de Pequim se inscreve num horizonte histórico em que não havia a consciência que se tem hoje, pelo menos em termos legais, acerca dos direitos humanos universais. Superpondo o drama de Farinelli — o último dos *castrati*, também tematizado no cinema — aos de *M. Butterfly* e de *Adeus minha Concubina*, escapamos ao reducionismo que seria deixar implicitamente identificada a violência sobre a identidade sexual com a formação de artistas jovens apenas no Oriente.

O que nesses discursos cinematográficos dos anos noventa é encenado como inequívoca violência contra os direitos da criança, como violação e mutilação sexuais, para as respectivas consciências históricas anteriores, ocidental e oriental, constituíam simplesmente um conjunto de processos de formação socialmente aceito pelo senso comum. Sobre o fundamento da exclusão da mulher — mas não do gênero feminino — de atividades públicas passíveis de conferir a quem as praticasse prestígio social e fama, como é o caso das artes, sociedades androcêntricas constroem sobre o biologicamente masculino uma representação da alteridade de gênero, uma identidade social feminina vicária. Dessa forma, será exatamente pelo que se transfere da cena da representação para o palco da vida, pelo desempenho de um papel de gênero diverso do que corresponderia ao sexo biológico do nascimento, que o artista, no Ocidente ou no Oriente, vai adquirir um lugar social, credenciando-se ao aplauso e ao reconhecimento coletivo. Ter um lugar de fama e de prestígio, ao preço de ser tornado outro quanto ao gênero, eis o que tais sociedades reservam, prescritivamente, a alguns de seus talentos infantis. Manter a exclusão da mulher e garantir, a partir da cena, lírica ou dramática, a desigualdade entre os gêneros, pela permanente repetição de um papel de subordinação do feminino, eis o que, através de formas artísticas canônicas, pretendem tais sociedades. Nessa reiteração do discurso de persuasão à submissão feminina, *mutatis mutandi*, sociedades outras utilizam-se de procedimento familiar ao patriarcalismo brasileiro: a cooptação da arte para seu propósito.

Resistente à troca legal da identidade civil mesmo quando, cirurgicamente, um corpo feminino foi dado ao cidadão, imprensando-o numa escolha de Sofia entre cometer a falsifi-

cação ou passar por novos constrangimentos e, simultaneamente, manifestando o fascínio pelo diverso através da curiosidade voyeurista que elevava os padrões de vendagem das revistas eróticas que exibiram sua nudez, o Brasil de Roberta Close, no que toca a identidades engendradas, será tão distinto da China imperial ou da Europa de Farnelli?