

LÍNGUA, SEXUALIDADE E NACIONALIDADE: *HOSANNA* DE MICHEL TREMBLAY

Pedro Armando de Almeida Magalhães (UERJ)

Resumo: A peça de teatro *Hosanna*, do escritor quebequense Michel Tremblay, guarda todo o vigor de sua atualidade, muito embora tenha sido encenada pela primeira vez em 1973. Nela presenciemos as lamúrias de uma drag que tem sonhos hollywoodianos, que se alimenta de divas, como Elisabeth Taylor. *Hosanna*, cujo nome real é Claude, procura acertar os ponteiros com seu companheiro, depois de passar por grande vexame em festa gay. A língua de *Hosanna* é a língua falada pelos francófonos de Montréal, uma língua repleta de referências católicas, anglicismos e empréstimos do inglês. Uma língua cuja ortografia é marcada pelo oral, pelo *joual* do Québec. Desse modo, haveria a construção de uma correlação entre o hibridismo da língua, a diversidade sexual da qual *Hosanna* e seu companheiro são representantes e as questões identitárias do Québec? Partindo-se da história recente do Québec e da teoria queer, busca-se avaliar a ressonância da língua falada na peça por meio da análise do discurso. A língua falada em *Hosanna* possui os traços da resistência católica à pressão anglófona ao mesmo tempo que assimila paradoxalmente o inglês.

Palavras-chave: Teatro quebequense. Francofonia. Diversidade sexual.

Michel Tremblay é nome conhecido e celebrado no Québec. Suas peças de teatro em francês provocaram grande impacto e marcaram uma época. Ele também é autor de vários romances que retratam a cidade de Montréal e as relações amorosas entre homens. Como dramaturgo, sua linguagem procura reproduzir a língua popular, o *joual*, com suas grandes doses de anglicismos, empréstimos do inglês, inovações a partir do francês, léxico católico.

Ele passou a ser muito cultuado a partir da peça *Les belles-sœurs* (1965), mas antes de eu ter conhecimento da importância e impacto desta obra dramática que chamou a atenção para o falar quebequense, tive a minha primeira experiência com o texto de Tremblay assistindo a uma montagem da peça *Hosanna* (1973) no Théâtre des Ateliers de Lyon, na França, por volta de 1988. Lembro-me que o Théâtre des Ateliers tinha uma programação peculiar, incluindo adaptações de textos ficcionais “gay” como *A confusão de sentimentos* (1927), de Stephan Zweig. A peça *Hosanna* foi encenada em Lyon com atores quebequenses. Na entrada, o público recebia um glossário com a tradução de termos quebequenses para o francês, o que eu achei curioso. Mais surpreendente foi o que eu iria presenciar.

A peça *Hosanna* trata da relação amorosa entre dois homens: um que se monta e segue um padrão de beleza feminino, Hosanna, cujo verdadeiro nome é Claude Lemieux, e um que procura reproduzir uma masculinidade exacerbada, Cuirette, cujo verdadeiro nome é Raymond Bolduc. Seria uma espécie de embate entre o estereótipo hollywoodiano incarnado na atriz Elisabeth Taylor, e o padrão difundido pelo artista cult gay Tom of Finland, que retrata em seus desenhos eróticos homens musculosos e másculos vestidos por vezes com roupas de couro. Elisabeth Taylor é o modelo de Hosanna. Mas não se trata de qualquer imagem de Elisabeth Taylor. Trata-se da imagem amplificada ao extremo da diva: a imagem eternizada através do papel de Cleópatra. Hosanna já surge na primeira cena vestida de Elisabeth Taylor incarnando Cleópatra. Uma versão barata, incarnada por um homem de poucos recursos, uma bicha pobre. E paralelamente, o companheiro de Hosanna, Cuirette, também aparece como uma versão desbotada e decadente dos rapazes retratados por Tom of Finland. Mais gordo, mais flácido e velho, sem o viço de outrora, mas trajando a mesma jaqueta de couro de um Marlon Brando de *The Wild One* (1954 – *O Selvagem*), ou de um James Dean de *Rebel without a cause* (*Juventude Transviada*), filme cult de 1955.

Na primeira cena, Hosanna está desolada, pois passou por um vexame na festa organizada pela amiga Sandra. Só aos poucos saberemos o que realmente aconteceu na festa de Halloween. Não é por mero acaso que Hosanna é o nome de guerra de Claude Lemieux. Hosanna é termo religioso que significa, como se sabe, uma aclamação judaica, ou um hino católico entoado no dia de Ramos. De uma maneira geral designa um canto, um grito de triunfo, de alegria. Curiosa e ironicamente, uma certa antítese dos sentimentos expressos por Hosanna, que ora se lastima, dirige sua raiva sobre si, ora distila seu veneno ou amargura sobre Cuirette, deixando por vezes transparecer uma ternura e humanidade singulares. O pleonasma da alegria gay contida no nome Hosanna se contrapõe em princípio à realidade representada no palco.

Religiosidade católica na base da resistência quebequense

A história do Québec é uma história de luta, de resistência face ao domínio anglófono protestante. Durante muito tempo o núcleo populacional que restou da colonização francesa se viu ameaçada face ao poderio econômico dos canadenses anglófonos protestantes. Os canadenses francófonos pertenciam normalmente às classes menos abastadas, eram operários sobretudo. Em Montréal, a cidade mais importante da província do Québec, tanto pelo número de habitantes, patrimônio cultural, como pela

pujante economia, os anglófonos conseguiram fincar bases sólidas. Ainda hoje, o hibridismo linguístico da cidade é patente. Em parte privilegiada da metrópole encontra-se a prestigiosa e tradicional *Mcgill University*, a mais antiga universidade de Montréal, anglófona. Em outra parte da cidade o prédio da Bolsa de Valores parece não deixar margem para equívocos: em letreiros bem grandes pode-se ler *Stock Exchange*. Vista de cima, a cidade de Montréal não parece diferir muito de qualquer cidade norte-americana, com seus arranha-céus modernos. Estabelecimentos comerciais anglófonos e francófonos se alternam na mesma rua; não raro encontramos habitantes que não falam francês.

Para combater a ameaça anglófona, a Igreja Católica, histórica e intimamente associada à população francófona, decide promover uma revolta pacífica de grandes repercussões. Defende a reprodução. *Crescei e multiplicai-vos*. Não deve haver controle da natalidade. Muito pelo contrário. Cabe ao defensor da identidade francófona procriar ao máximo, ter muitos filhos para, pelo número, derrotar o avanço protestante. Uma cruzada religiosa.

Em 1960 ocorre a Revolução Tranquila, que marca o distanciamento em relação à igreja, com a afirmação de direitos políticos, nacionais do Québec francófono no interior do Canadá. Entretanto nem por isso a língua falada no Québec deixará de estar impregnada da influência católica.

A língua falada em Hosanna é o quebequense eivado de catolicismo, refletindo o impacto da religião na identidade política. A população francófona, marcada pela resistência religiosa, deixa transparecer o lado obscuro obsessivo dos dogmas arraigados, mas também rejeitados. Não é à toa que os palavrões, apóstrofes de baixo calão, interjeições ou expressões injuriosas francesas correspondem, no Québec, a termos do universo católico. Hosanna e Cuirette são representantes dessa realidade. São inúmeras as vezes em que se diz “cibole”, ou “ciboire”, termos que designam o vaso (cibório) onde se guardam as hóstias. “Cibole” corresponderia ao francês falado na França “Merde”, como “j’ m’en contre-câlice” corresponderia a “je m’en fous” (estou pouco me lixando). No auge da irritação Hosanna chega a se exclamar: “Hostie, de tabarnac, de ciboire, de câlice!” (a tradução literal seria: Óstia, de Tabernáculo, de Cibório, de Cálice!), sucessão de termos religiosos usados em vão e que, justamente por serem usados em vão, correspondem a fortes imprecações.

A diferença com relação ao francês falado na França não se limita a isso, no entanto. Se por um lado observamos na peça o emprego de um léxico diferenciado, Michel Tremblay procura por outro lado reproduzir a linguagem oral, falada, tentando

dar indicações precisas do sotaque peculiar quebequense. Tanto os pronomes pessoais tônicos recebem o mesmo tratamento do *Oui* popular francês, um certo afrouxamento ou relaxamento fonético, que faz o “i” se tornar um “ê” (moé, toé), quanto o “e” de determinadas palavras se transforma em “a” (tu m’énarves!, ao invés de *tu m’énerves!*; farmes-toé, ao invés de *ferme-la*; parsonne, ao invés de *personne*). Também se observa que o “t” inexistente ou mudo se torna sonoro (icitte, la nuitte, au boutte, etc.). E aqui cabe assinalar que poderíamos até ousar dizer que a inserção de um E mudo inexistente seria uma tendência à querer *feminilizar* a língua francesa, pois como todos nós sabemos, o E mudo constitui a desinência do gênero feminino por excelência em francês (Exs: “le litte est prête”: *le lit est prêt*; “une femme pisser deboute”?: *une femme pisser debout?* etc.). Sintoma de exacerbação de uma feminilidade, por assim dizer, como a usualmente praticada pelas travestis e transexuais ao redor do globo. Também digno de nota, entre várias outras peculiaridades, é a substituição de pronomes pessoais da terceira pessoa por abreviações anafóricas (o pronome feminino se torna um à, como na frase “A m’a regardé rien qu’une fois”(TREMBLAY, 1984, p. 39) = *Elle ne m’a regardé qu’une seule fois*; o pronome masculino se torna um y, como na frase “y savent pus” (p. 22) = *ils ne savent plus*).

É nessa religiosidade, uso lexical diferenciado e sotaque peculiar que as diferenças em relação à França se fazem notar no campo da francofonia. Mas também na sintaxe há desvios interessantes. Por exemplo, em frases hipotéticas iniciadas por conectivos “Si”, há o uso recorrente de verbos no presente do condicional, o que a regra culta do francês proíbe (“Pis si j’irais travailler en femme j’gage qu’y me laisseraient tomber parce qu’y veulent pas se laisser toucher aux cheveux par des femmes...” (TREMBLAY, 1984, p. 29): *Puis si j’allais travailler [...]*)

De uma maneira geral pode-se constatar que, como reflexo dessa preocupação com a linguagem falada popular, Michel Tremblay altera a ortografia da norma culta em suas peças, diferentemente do que faz em seus romances. Michel Tremblay não se contenta em simplesmente deixar para os atores a tarefa de reproduzir o falar, o sotaque local. Como se fosse um copista da Idade Média, ele propositalmente altera a ortografia para tentar firmar a língua quebequense.

Todavia, o falar do Québec e de Hosanna não se limita a variações do francês ou a um sotaque peculiar. Toda essa ligação e diferença em relação à França, circunscritas ao espaço da francofonia “pura”, almejando denotar talvez um catolicismo sem manchas, também estão atravessadas do elemento estranho, tantas vezes rejeitado, repudiado, mas

talvez também inconscientemente amado, adorado: a língua inglesa. Além de empréstimos, citações em inglês e anglicismos são recorrentes na peça, refletindo um dado cultural. Os anglicismos que mesclam a forma da língua inglesa com a forma da língua francesa talvez sejam o nó górdio desse amor-ódio.

Os empréstimos não são os mesmos praticados na França. Na peça, eles sinalizam muitas vezes um conteúdo sexual (“Si vous voulez faire faire une job propre, le mieux, c’est d’aller voir Lemieux, c’est le mieux!”: *job* aqui designa, é claro, *blow job*. Ou então: “j’ai un body encore ben potable... Chus t’un peu p’tit... chus t’un peu *p’tite*, mais chus saprement ben proportionnée ! (TREMBLAY, 1984, p. 57) : *j’ai un corps* [...]), ligado à festa (“Sandra, le party est fini, là... On a eu ben du fun, mais laisse Hosanna tranquille, un peu...”)(TREMBLAY, 1984, p. 19): [...] *la fête est finie ... On s’est bien amusés* [...]), aos prazeres, não raro ilícitos (“Ça arrive à tout le monde de faire des bad trips...” (TREMBLAY, 1984, p. 36)).

As citações em inglês refletem com frequência a admiração gay com relação ao show business americano (“The Queen of the Nile is already on the throne!” (TREMBLAY, 1984, p. 14); “You should work in drags [...]” (TREMBLAY, 1984, p. 29) ; “But ... the show must go on... and on... and on... and on... [...] Mirror, mirror on the wall, who’s the fairest of them all? Shut up!” (TREMBLAY, 1984, p. 50)).

Já os anglicismos demonstram a incorporação do elemento anglófono ao universo francófono, numa junção particular, pois a alteração consubstanciada é de ordem morfológica (“Le chauffeur de taxi a dû avoir tellement peur de toé qu’y doit avoir pésé su’l gaz au coton! Y’ a dû te dropper icitte comme un paquet qui s’est trompé de pays !” (TREMBLAY, 1984, p. 14); “Sandra a plogué le micro...” (TREMBLAY, 1984, p. 51), etc.). A sintaxe pode acompanhar a lógica da gramática de língua inglesa, numa transposição literal (“le monde sont aux bécosse” (TREMBLAY, 1984, p. 24): tout le monde est/les gens sont/ dans la salle de bains. Em inglês “people are [...]).

A peça Hosanna talvez seja a que melhor representa a questão nacional, identitária, linguística, política do Québec. A problemática queer do personagem é, no âmbito individual, uma forte alegoria da problemática coletiva quebequense. A questão queer, política, sexual, identitária, ganha enorme força e relevo através da forma desviante do *joual* falado por Hosanna e Cuirette.

A teoria queer ou os estudos queer procuram desmontar o “heterocentrismo” em voga¹, fomentado pelo positivismo cientificista que ainda é todo poderoso. O pensamento burguês do século XIX instaurou em sólidas bases o viés pragmático, objetivo, científico, centrado no lucro e na produção. A produção deve ser entendida aqui também como reprodução, aumento populacional. O sexo tendo como único fim a concepção, relegando o prazer ao segundo plano ou simplesmente desconsiderando-o. A base da argumentação heterocêntrica nasce da fusão do pensamento ortodoxo de determinadas religiões e da lógica produtiva capitalista, sobreposta ao controle sobre os corpos, como foi analisado brilhantemente por Michel Foucault.

O advento da pílula libera a mulher, e conseqüentemente os gays e os negros, os diferentes, os reconhecidamente *queers*. O padrão burguês de família até então vigente se esfacela. Os arquétipos culturais masculinos e femininos são postos à prova, gerando enorme insegurança. A busca por enquadramento nesses dois padrões ideais antitéticos ecoa ainda hoje. Os *queers* são realmente estranhos, diferentes? Seria realmente necessário separar os *queers* dos não *queers*? Haveria alguém perfeitamente não *queer*? Como um *superman* ou uma *superwoman* idealizados, e por serem idealizados, irrealis ou surreais? Se André Gide no ensaio *Corydon* (1924), já havia assinalado a recorrência de padrões outros que os heterossexuais em inúmeras espécies animais, por que ainda restaria dúvida sobre a naturalidade e normalidade dos praticantes de comportamentos sexuais heterodoxos? Por que é tão difícil assumir a própria diferença em relação a todos? Por que se busca a identificação completa, impossível, a um padrão comportamental rígido e distinto macho/fêmea? É assim que Hosanna se indaga:

Chus ridicule quand chus déguisée en homme, [...] Des vrais gestes de femmes, qu’y me disent que j’ai... “You should work in drags, Claude!” [...] Pis chus ridicule quand chus déguisée en femme parce que j’t’obligée de faire la folle pour attirer l’attention parce que chus pas assez belle pour l’attirer autrement... Pis chus t’encore plus ridicule quando chus poignée comme ça, entre les deux, avec ma tête de femme, mes sous-vêtements de femme, pis mon corps.... (TREMBLAY, 1984, p. 29)²

¹ Chamo de “heterocentrismo” o pensamento pautado pela heterossexualidade.

² Tradução: “Fico ridícula quando estou fantasiada de homem, [...] Gestos reais de mulheres, que me dizem que eu ... « Você deve trabalhar montado, Claude! » [...] E fico ridícula quando estou fantasiada de mulher porque sou obrigada a dar pinta para chamar a atenção pois não sou bonita o suficiente para chamar a atenção de outra maneira... E fico ainda mais ridícula quando estou vestida desse jeito, entre os dois, com cabeça de mulher, e meu corpo...”

Na DR (“discussão sobre a relação”) entre Hosanna e Cuirette o questionamento sexual identitário é recorrente. Se Cuirette reconhece que sofre por não mais corresponder ao ideal viril jovem (TREMBLAY, 1984, p. 44), ele também reforça o questionamento de Hosanna sobre os gêneros sexuais:

Mais quand on s’engueule oubedonc qu’on a quequ’chose de sérieux à se dire, tu sais pus comment parler de toé, hein? Tu le sais pus si t’es un gars ou ben si t’es une fille, hein? Tu sais que c’est ridicule de continuer à parler de toé au féminin parce que j’peux te r’mettre ça tu-suite sous le nez, comme j’le fais là; pis tu sais que c’est encore plus ridicule de parler de toé au masculin rapport à c’que t’as dans’face, pis des guénilles que tu portes... Que c’est que t’es, Hosanna, hein [...]? (TREMBLAY, 1984, p. 45-46) ³

E Hosanna reage incisiva, apontando o diferencial da relação, que bagunça os estereótipos de papéis macho/fêmea:

Ben si chus ni un gars ni une fille, pour que c’est faire que tu restes avec moé, d’abord! [...] Si c’est Hosanna qui t’excite, pour que c’est faire que tu couches avec un gars? Pis si c’est Claude, pour que c’est faire que tu couches avec un gars *qui a l’air d’une femme*! [...] As-tu déjà seulement touché à une femme, le toffe? T’as le complexe du gros gars toffe, all right, pourtant, ça fait quatre ans que tu me sers de femme de ménage! Comprends-tu ça? Ça fait quatre ans qu’on est ensemble, pis ça fait quatre ans que c’est moé qui mène! C’est moé qui travaille, c’est moé qui te fait vivre, pis c’est toé qui lave les planchers, qui lave la vaisselle, pis qui fait le spégatti! [...] T’avais jamais pensé à ça que c’était toé, la femme, dans nous deux, Cuirette? Tu veux savoir que c’est que chus? Ben chus l’homme d’ la maison, Cuirette! L’homme d’ la maison! (TREMBLAY, 1984, p. 46-47) ⁴

O que acontece efetivamente na festa de Halloween é revelado ao final do segundo e último ato da peça. Só então a própria Hosanna desvenda a razão do incômodo que a atormenta desde o início. Suas amigas drags e travecas resolveram, em sua grande maioria, lhe pregar uma peça, se vestindo todas de Elisabeth Taylor em Cleópatra. E o efeito não poderia ser mais desastroso e vexaminoso para Hosanna, pois, de uma maneira

³ Tradução: “Mas quando a gente briga ou quando a gente tem algo sério pra conversar, você não sabe mais como falar de si, hein? Você não sabe mais se você é um cara ou uma garota, hein? Você sabe que é ridículo ficar falando no feminino porque eu posso te sacanear como tou fazendo agora; e você sabe que também é ridículo falar no masculino com essa cara pintada aí, essa roupa aí... Qual é a sua, Hosanna, hein [...]?”

⁴ Tradução: “Bom, se eu não sou nem um cara nem uma garota, por que então você fica comigo, pra início de conversa? [...] Se é a Hosanna que te dá tesão, por que você trepa com um cara? E se é o Claude, por que você trepa com um cara que parece uma mulher? [...] Você já pegou uma mulher, o garanhão? Você fica bancando o garanhão, tudo bem, mas já faz quatro anos que você banca a faxineira aqui! Entendeu? Faz quatro anos que a gente tá junto, e durante todo esse tempo sou eu quem manda aqui! Sou eu quem trabalha, sou eu que te sustento, e enquanto isso, você lava o chão, lava a louça e faz a comida! [...] Você nunca percebeu que na verdade você é a mulherzinha do casal, Cuirette? Você quer saber qual é a minha? Eu sou o homem da casa, Cuirette! O homem da casa!”

geral, todas conseguiram uma caracterização mais rica e fiel da personagem. Além disso, a brincadeira representa a quebra de uma miragem idealizada de mulher, de um sonho identitário impossível. Cuirette reconhece ter preparado o golpe com a amiga Sandra, alegando que se tratava de uma lição, uma vez que não suportava mais a arrogância e veneno do companheiro de vida.

E o ajuste dos ponteiros da relação termina da melhor maneira, com declarações recíprocas de amor entre os dois homens, cena de uma beleza pungente, honesta, visceral, da maior humanidade:

HOSANNA – [...] Vous avez toutes demoli ma vie en papier mâché!
 [...] J’savais pas que vous m’haïssez tant que ça... [...] Chus t’un
 homme, Cuirette! Si j’mesus sauvée, comme ça, après, en déboulant
 l’escalier au risque de me pêter la yeule, si j’mesus sauvée, Cuirette,
 c’est parce que chus pas une femme... Va falloir que tu t’habitues à ça,
 aussi... [...]
 [...]
 CUIRETTE – [...] L’important, c’est que tu soyes toé. C’est toute.
 J’pense que c’est toute, Claude... c’est pas Hosanna que j’aime... [...]
 Va te démaquiller... Va te démaquiller...
 HOSANNA – Cléopâtre est morte [...]! (TREMBLAY, 1984, p. 68-69)⁵

E os dois se reencontram ao final da peça num enlace amoroso, perfeito *happy end*. As roupagens caem por terra, as máscaras são retiradas. Assim não haveria mais necessidade de estereótipos diretores, pois os seres podem se revelar em suas complexidades, independentemente de demarcações absolutas macho/fêmea.

A atualidade da peça Hosanna é evidente, agora em que a batalha pela defesa da diversidade sexual representa a esperança face ao fundamentalismo religioso intransigente e ditatorial. Da Antiguidade de Cleópatra até os dias atuais o amor sem barreiras precisa ser preservado. É essa a mensagem de *Hosanna*, a meu ver. Os gritos das drags e travestis da festa de Halloween, desmascarando o sonho vão hollywoodiano de Hosanna, causando risos, expressão de deboche – “Ose, Anna, ose! Ose Anna, ose!” – na verdade se efetiva como realidade: Hosanna ousa, ousa estampar o seu sentimento profundo, sem subterfúgios ou disfarces, imagem da democracia.

⁵ Tradução: “HOSANNA – [...] Vocês todas detonaram minha vida rapidinho! [...] Eu não podia imaginar que vocês me odiassem tanto... [...] Eu sou teu homem, Cuirette! Se eu me mandei, daquele jeito, depois, descendo a escada que nem um louco, quase que me espatifando no chão, se eu me mandei, Cuirette, é porque eu não sou uma mulher... Você vai ter que se acostumar com isso, também... [...]
 [...]

CUIRETTE – [...] O que importa, é que você seja você mesmo. É só. Acho que é só, Claude... Não é a Hosanna quem eu realmente amo... [...] Tira essa maquiagem... Tira essa maquiagem...
 HOSANNA – Cleópatra morreu [...]!”

Referências

- 1) BERGERON, Léandre. *Dictionnaire de la langue québécoise*. Montréal : Éditions Typo, 1997.
- 2) BERUTTI, Eliane Borges. *Gays, lésbicas, transgenders : o caminho do arco-íris na cultura norte-americana*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- 3) DARGNAT, Mathilde. “Profils linguistiques et structure textuelle”. In : JADT 08 : 9es Journées Internationales d’Analyse Statistique des Données Textuelles. http://mathilde.dargnat.free.fr/index_fichiers/DARGNAT_JADT2008.pdf
- 4) FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.
- 5) GIDE, André. *Corydon*. Paris : Gallimard, 1924.
- 6) LINTEAU, Paul-André. “Québec depuis la confédération” In : HISTORICA CANADA (<http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/quebec-depuis-la-confederation/>). Publicado em julho de 2006.
- 7) TOM of Finland. *The complete Kake Comics*. Köln : Taschen GmbH, 2014.
- 8) TREMBLAY, Michel. *Hosanna suivi de La duchesse de Langeais*. Ottawa : Leméac, 1984.