



O POP-CAMP POLÍTICO DO TEATRO DO RIDÍCULO

Ana Gabriela Dickstein Roiffe (PUC-Rio)¹


Resumo: Gênero teatral que se desdobrou em diferentes companhias, o Theatre of The Ridiculous criou uma estética cênica derivada da sua relação com o cinema, de onde vieram alguns de seus integrantes e textos dramaturgicos. A partir da análise da obra *The Life of Lady Godiva* (1966), de Ronald Tavel, a comunicação discute de que maneira o Teatro do Ridículo usou os meios de comunicação e o travestismo, para gerar um repertório, ao mesmo tempo, *camp* e político, que ultrapassava as críticas ancoradas na falta de moralidade e no mau gosto, para ampliar o debate sobre a cultura de massa, a sexualidade e as transigentes fronteiras entre as artes.

Palavras-chave: Teatro do Ridículo; campo expandido; *camp*; Abralic.


The Life of Lady Godiva: da Bíblia aos tabloides

Uma forte luz ilumina a long chaise no centro do palco. Na mesa ao lado, uma garrafa de bebida, um copo, um cinzeiro, um pacote de cigarro. Sentada de forma rígida na chaise, Madre Superviva, interpretada por um homem e vestida com hábito inglês estilo Art Nouveau, dirige-se à plateia: “A partir deste ponto, você vai descobrir que cada linha é melhor do que a próxima”. Acende um cigarro, deita-se na chaise e continua: “A nudez é a quintessência da essência, embora seja um sacrilégio dizer isso”. Entra o fim de Les Preludes, de Liszt. A cortina com penas de pavão deixa à mostra um cavalo branco de madeira. O condutor Tom e Lady Godiva, sobre o cavalo branco, conversam usando um exagerado acento britânico, que rapidamente se transforma em uma mistura de espanhol estilo mexicano e um inglês com sotaque do Brooklyn. “Yo me yamo Rosita”, ela tenta esconder seu verdadeiro nome. “Me Tom da cabbie”, o motorista responde. Ao fim da viagem, marcada por olhares lascivos pelo retrovisor, Godiva chega a seu destino e suplica: “Oh, Señor Taxi-Driver, es necessário pagar?”. Tom, constrangido, responde que não. Godiva abusa da sua boa vontade: “That’s what I thought. Thanks, honey, see ya later, sucker!”. Na sequência, com um coro de freiras ao fundo, ela canta para a plateia sobre como aprendeu a pecar na vida. Surge mancando a irmã Kasha Veronicas, com seu hábito fin de sciècle, um avental na cintura e uma vela na mão. Ela dá boas-vindas a Godiva: “Como posso te

¹ Graduada em Comunicação Social (ECO/UFRJ), mestre em Ciências Sociais (IFCS/UFRJ), doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Contato: anadickstein@gmail.com.



ajudar? Este é um convento de regras mais brandas. Por que você não entra?”. Godiva lamenta precisar de novas solas para seu sapato Oxford. A freira promete ajudá-la, até que de repente aparece a Madre Superviva alertando as duas sobre o Lymphogranuloma Venereum: “Todas as pessoas com lesões genitais deveriam fazer um exame para excluir a possibilidade de infecções mistas. Lembrem-se: mantenham a América limpa!”. No convento, Godiva joga-se aos pés da Madre: “Por favor, deixe-me fazer os votos finais agora! Sou uma lady, Lady Godiva.”. A Madre contesta: “Nunca vi uma prostituta que não dissesse que é uma lady.”. O xerife Thorold, filho da Madre Superviva, entra em cena, tentando convencer Lady Godiva a jogar charme para Leofric, o poderoso homem que aumentou as taxas da população local e deixou o convento em risco. Barbudo e alto, Leofric surge em trajes sadomasoquistas, agitando e estalando seu longo chicote. A chaise torna-se o centro da ação de todos os personagens: num extremo, Madre Superviva e seu filho Thorold se seduzem, protagonizando cenas edipianas; no centro, Leofric ataca Godiva, jogando fora a sua saia, beijando seus pés descalços e tocando o seu seio; no outro extremo, a irmã Kasha Veronicas é jogada para fora da chaise pelos amantes. O motorista Tom aparece entre as cortinas gritando: “James Dean is dead!”. Enquanto isso, Leofric propõe a Godiva que caminhe nua, sobre um cavalo branco, pela cidade de Conventry e, em contrapartida, promete que as taxas para a população serão retiradas. Godiva pondera: “Como posso fazer isso se tenho hemorroidas? Elas não machucam, mas fotografam muito mal.”. Leofric retira um tubo do bolso: “Use isto. Em caso de irritação prolongada e severa, consulte o seu médico. Em caso de morte, descontinue o uso”. Godiva cai desmaiada. O motorista Tom entra anunciando um momento de divertissement para que os atores possam trocar de roupa. Imita os movimentos de Lady Godiva, explicando à plateia que, basicamente, o divertissement é um artifício superficial. Os personagens voltam ao palco vestidos como anjos. Sobem e descem uma escada, como na bíblica história de Jacó. Mas, de forma desordenada e ininterrupta, criam uma grande confusão visual. Godiva acorda assustada com a visão do coro de anjos sobre ela, gritando frases como: “Espontâneas erupções de alegria estão banidas em público”, “O prazer é contra a lei”, “Seu pai foi um estuprador”, “Sua mãe é uma sádica swingueira”. A Madre Superviva declara que, na verdade, é mãe de Godiva. Logo depois, deixa seus seios falsos caírem no chão e todos os personagens percebem




que a Madre é, na verdade, um homem. Godiva é jogada ao chão e violentada por ela. O xerife Thorold comenta: “Quem dera esta fosse uma peça de Sheakspeare”. O coro de freiras entra em forma de uma chorus line, com imensas perucas, que são destruídas pela tesoura raivosa da Madre Superviva. Godiva prepara-se para iniciar a sua cavalgada. A irmã Veronicas tenta lhe oferecer seus velhos sapatos, já consertados: “Assim você não estará completamente nua”, ela consola a lady. Mas Godiva responde: “Este é o único artigo de que não preciso, já que não estou andando. Algum dia, tenha fé, Irmã Veronicas, a pornografia será aceita. Mas a nudez nunca deve ser entendida”. Godiva vai embora e, atrás dela, o coro de freiras. O motorista Tom a espia voyeuristicamente. FIM.

Este resumo traduzido e adaptado da peça *The Life of Lady Godiva*² – escrita por Ronald Tavel e apresentada pela primeira vez em 1966, em Nova York – comporta alguns dos principais elementos que marcaram a trajetória do Theater of the Ridiculous, considerado o grande representante da arte pop nos palcos. Conhecido no Brasil como Teatro do Ridículo, esse estilo ou gênero teatral misturou referências à indústria do entretenimento nas suas mais variadas formas a uma forte consciência das formas clássicas dramáticas e literárias, usadas de forma desconstruída e citacional. Dividido em dois principais grupos depois de uma série de conflitos pessoais e estéticos – o Playhouse of The Ridiculous, de Ronald Tavel, e a Ridiculous Theatrical Company, de Charles Ludlam –, o Teatro do Ridículo trazia uma trupe de artistas desajustados, extravagantes, de personalidade inquieta e inflamada, que experimentavam nos palcos a evasão de suas personalidades dissonantes, a partir de excessos de violência, humor, liberação sexual e hedonismo.

A trama de *The Life of Lady Godiva* situa-se em um convento-prostíbulo, com cenários, figurinos extravagantes e maneiristas, como uma cortina com penas de pavão e um cavalo branco de madeira. Além da atriz Dorothy Opalach – uma famosa soprano que, com mais de 40 anos, largou a ópera e a família para recomeçar a vida em Nova York e acabou interpretando o papel da protagonista –, muitos dos personagens mais

² A tradução e o resumo corrido da obra foram feitos por mim, a partir de uma livre adaptação do texto original de Ronald Tavel, publicado no livro *Theater of the Ridiculous* (MARRANCA; DASGUPTA, 1998). Foram omitidas diversas cenas, assim como aglutinadas e editadas outras, de modo que se mantivessem apenas alguns dos elementos centrais relevantes para ilustrar o argumento da apresentação.




importantes do Teatro do Ridículo participaram de alguma forma da peça – entre eles, John Vaccaro, Charles Ludlam, Mario Montez e Jack Smith, que desenhou os figurinos da montagem. Ronald Tavel conta que se inspirou em duas imagens para escrever a peça: a história bíblica de Jacó em que uma escada permitia aos anjos que acessassem diretamente Deus; e o filme hollywoodiano *Lady Godiva of Coventry*, de 1955 (HAASE; SIEGEL, 2014, p. 348). Da mesma forma, a obra também combina referências heterogêneas, que vão de Art Nouveau, Liszt e Sheakespeare a tabloides e publicidade. Muitos de seus personagens são travestis, que revelam a decadência de instituições familiares e religiosas, criando situações edípicas, estupros e violentas humilhações, mas sempre com uma grande dose de humor.

Nesse sentido, confluem na peça alguns dos principais atravessamentos que construíram a linguagem do Teatro do Ridículo, como a relação com o cinema, o travestismo e o conceito de *camp*, e que o tornaram uma importante influência para um amplo espectro de manifestações culturais, de diferentes décadas e estilos, desde a febre da *disco music* nos anos 1970, passando pelo teatro do besteiro carioca nos anos 80 até o uso de alguns de seus elementos na estética de cineastas como Pedro Almodóvar, fã declarado do gênero.

A produção de um repertório *camp*

A singularidade do Teatro do Ridículo – uma vanguarda sem qualquer vínculo academicista – surge desde sua gênese fortemente vinculada ao cinema, o que deu origem a um estilo teatral fecundado pela linguagem cinematográfica em diferentes aspectos, entre diálogos, iluminação e referências estéticas. Tudo começou quando Ronald Tavel, depois de escrever alguns dos mais importantes filmes de Andy Warhol, como *Screen test #2* (1965), *Vinyl* (1965), *Chelsea Girls* (1966) e *Hedy* (1966), teve quatro roteiros rejeitados pelo artista pop e decidiu levá-los ao palco, formando o Theater of the Ridiculous. Ao lado de Tavel, muitos dos personagens que fizeram parte dessa trupe transitava entre o cinema e o teatro undergrounds e passaram a usar ambos os espaços como campos de experimentação estética, construindo uma cena teatral vinculada aos meios de comunicação e à potência das imagens.

Mas o Teatro do Ridículo é lembrado especialmente pela maneira como trouxe elementos da estética *camp* para o centro da cultura de entretenimento norte-americana,




contribuindo para desenvolver e disseminar um repertório específico, ao adotar como marca o travestismo entre personagens homens e mulheres como forma de sátira social, num esforço consciente para tematizar e ultrapassar questões de identidade e gênero.

Diferentes referências relacionam o termo *camp* a duas raízes. A primeira delas é o verbo francês *se camper*, que seria “ter uma atitude segura, extravagante, provocativa”³. *Camp*, no entanto, também pode ter associação com o acrônimo com K, K.A.M.P., de Known as Male Prostitute [conhecido como um prostituto masculino⁴]. De toda forma, o *camp* associa-se à ostentação e à afetação homossexual, aos exageros gestuais, àquilo que é afeminado e maneirista, fundindo elementos da alta cultura e da cultura popular. Em português, um termo usado para traduzir o *camp* é “fechação”, que sugere uma situação apoteótica, de esplendor. (LOPES, 2006, p. 385)

A grande referência sobre esse conceito é o controverso artigo “Notes on Camp” (1987), de Susan Sontag, publicado pela primeira vez em 1964, no seio da convulsão dos movimentos de contracultura. A partir de 58 notas dedicadas a Oscar Wilde, o artigo construiu uma robusta moldura teórica para o termo, classificando-o como uma sensibilidade que reúne, por exemplo, objetos, filmes, móveis, canções, romances e edifícios em torno de uma predileção pelo artifício e pelo exagero. À diferença da sensibilidade da cultura erudita – relacionada a verdade, beleza e seriedade – e de uma sensibilidade da angústia, crueldade e loucura (encontrada, por exemplo, em obras de Rimbaud, Kafka e Artaud), o *camp* seria uma sensibilidade puramente estética, refletindo uma seriedade fracassada e novos padrões do que é bom e ruim. Sontag destaca também a relação do *camp* com uma “teatralização da vida”, afirmando que o *camp* seria “a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro.” (SONTAG, 1987, p. 323). Segundo essa definição, o *camp* exercita a generosidade no lugar do julgamento e se traduz apenas como uma forma de prazer, um divertimento. Em suma, o *camp* seria a vitória do estilo sobre o conteúdo, da estética

³ Segundo uma das definições do verbete “camp” no *Online Etymology Dictionary*: “camp (adj.) – ‘tasteless,’ 1909, homosexual slang, of uncertain origin, perhaps from mid-17c. French camper ‘to portray, pose’ (as in se camper ‘put oneself in a bold, provocative pose’); popularized 1964 by Susan Sontag’s essay ‘Notes on Camp.’ Campy is attested from 1959.” Ver http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=camp. Acesso em 27 set 2017.

⁴ Definição do verbete “camp” no *The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English* (2015, p. 137). No Brasil, a tradução mais corrente para “prostituto masculino” seria “michê”.




sobre a moralidade, da ironia sobre a tragédia. Tudo isso resulta numa sensibilidade “descompromissada e despolitizada — pelo menos apolítica” (SONTAG, 1987, p. 320).

O texto de Sontag recebeu críticas que identificavam um esvaziamento da sua conotação política, colocando-o apenas como um esteticismo jocoso, que propunha uma visão cômica do mundo e não considerava, por exemplo, dimensões históricas e outros cruzamentos. Muitos teóricos afirmam que a dimensão política do *camp* é uma prática que opera, mais do que como revolta externa, em termos de inversão interna. Em “Resurrecting Camp: Rethinking the Queer Sensibility” (2013), por exemplo, John M. Wolf descreve o *camp* como um mecanismo de sobrevivência, que produz uma força política sutil, mas estratégica na reconfiguração de códigos da cultura dominante.

No artigo “Terceiro Manifesto Camp” (2002), Denilson Lopes aponta que o *camp* passa a ser central na cultura pop dos anos 70, passando por uma série de manifestações, como a *glam rock*, o universo brega, o cineasta Pedro Almodóvar e o escritor Caio Fernando Abreu. Mais do que uma categoria de gosto cultural ou modo de comportamento, o *camp* em sua definição é capaz de estabelecer mediações, é mutável no decorrer do tempo, transitando entre categorias muitas vezes antitéticas, como teatralidade e autenticidade, ironia e intensidade. O *camp* torna-se, assim, uma estratégia situacional, um instrumento que revela o artifício na delimitação de subjetividades contemporâneas. Para Lopes, o caráter político do *camp* não se relaciona apenas à sua origem marginal – com pessoas isoladas e excluídas –, mas especialmente porque tem na afetividade um elemento central. (LOPES, 2002, p. 112)

Talvez também por toda essa ambiguidade, o artista Hélio Oiticica tenha mostrado um fascínio pela cena underground que incluía o Teatro do Ridículo e a cultura *camp* quando morou em Nova York, o que se apresenta tanto nas suas cartas para amigos próximos como em alguns de seus textos mais representativos. Ao escrever para o jornalista Luis Carlos Maciel em 27 de março de 1971, mostra-se impressionado com a ousadia do grupo no palco, revelando inclusive que conviveu com alguns dos seus integrantes:

(...) fui ver o pessoal do Theater of the Ridiculous, e gostei; fazem teatro experimental num lugar chamado Gotham Art Theater: “The Grand Tarot” e “Bluebear”; são muito inteligentes (conheço um escritor Leandro Katz que faz a luz, e conheci o resto do pessoal, inclusive o filho do Brecht, que faz um hermafrodita no “Grand Tarot”: metade noiva, metade noivo: a caracterização é incrível:



parecem duas metades coladas juntas; ele tem uma cara estranhíssima); usam cobra, os atores e atrizes despem-se e vestem-se, fodem, etc., tudo em cena...⁵


Oiticica também aproveita o conceito de *camp* como forma de construir um pensamento crítico sobre a arte. Numa entrevista com a *drag queen* porto-riquenha Mario Montez (2014) – atriz-musa do cinema underground de Andy Warhol e do Teatro do Ridículo –, realizada em 1971, reivindica um vínculo entre os efeitos dessa cultura e o que chamou de “coisas tropicais críticas”. Durante a conversa, o artista articulou laços de parentesco entre a Tropicália brasileira e a underground estadunidense Tropicana, um motel barato em Los Angeles, onde, além de traficantes e prostitutas, hospedavam-se celebridades como Janis Joplin, Bob Marley, Iggy Pop e William S. Burroughs.⁶ O reconhecimento dessas “coisas tropicais críticas” incluía o próprio Mario Montez e o multiartista Jack Smith, que criou algumas das mais belas e desconcertantes imagens do cinema e do teatro performático dos anos 60 a 80.

Max Jorge Hinderer Cruz (2011) lembra que o termo *tropicamp* surgiu num contexto de novas formas de consumismo e mercadoria, dos impactos dos movimentos de 1968, da cooptação da cultura marginal pelo mainstream e das demandas do consumo vanguardista num mercado liberal. Nesse sentido, o *tropicamp* teria sido uma tentativa de Oiticica estabelecer uma relação de aliança entre undergrounds dos Estados Unidos e do Brasil contra sistemas repressivos liberais ou fascistas. Mais do que um refúgio a uma arte comercial e pouco ousada, o *tropicamp* implicaria um estado desarraigado, à deriva dessas sociedades repressoras. Tudo isso importa especialmente porque haveria uma genealogia tropicalista em Oiticica que já não passaria por Oswald de Andrade, mas teria sua matriz num Tropicalismo de Jack Smith e em toda a cena underground que o circundava, incluindo o Teatro do Ridículo. Uma genealogia desviante que...

torna possível lançar uma luz em similaridades estruturais que podem ser desenhadas entre práticas ‘antropofágicas’ e ‘camp’, como uma atitude contra a hegemonia cultural e uma aliança ahistórica: apropriação, humor, desterritorialização de estruturas semióticas e

⁵ Material gentilmente enviado por Ariane Figueiredo, do Projeto Hélio Oiticica.

⁶ Mais ainda, foi no Tropicana que se filmaram dois importantes filmes de Andy Warhol e Paul Morrissey, *Trash* (1970) e *Heat* (1972).



padrões de significação, desessencialização de práticas culturais etc. (CRUZ, 2011, p. 15)⁷

Nesse sentido, é importante resgatar, especialmente no atual contexto de crescente intolerância, as possíveis ressonâncias de um conceito como o *camp* sobre modos de subjetivação contemporâneos, a partir da sua vocação para negociar com diferentes campos e contextos e da sua força política, capaz de estabelecer erosões internas, de desestabilizar códigos, de atravessar territórios e de estabelecer diferentes matrizes como contraponto às narrativas dominantes da arte e da cultura.

Referências bibliográficas

CRUZ, Max Jorge Hinderer. Introduction to Hélio Oiticica's "Héliotape with Mario Montez (1971)", *Criticism*, Vol. 56, No. 2, Jack Smith: Beyond the Rented World (Spring 2014), p. 375-378. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/10.13110/criticism.56.2.0375>. Acesso em 27 set 2017.

_____. Pre- and Post-Tropicália at Once: Some Notes on Hélio Oiticica's 1971 Text. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 28 (Autumn/Winter 2011), p. 4-15.

DALZELL, Tom; VICTOR, Terry (eds.). *Camp. The Concise New Partridge Edition of Slang and Unconventional English*, 2nd edition. London and New York: Routledge, 2015, p. 137.


HAASE, Matthias; SIEGEL, Marc. Do It Again! Do It Again! An Interview with Ronald Tavel. *Criticism*, Vol. 56, No. 2, Jack Smith: Beyond the Rented World (Spring 2014), p. 329-360. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/10.13110/criticism.56.2.0329>. Acesso em 27 set 2017.

LOPES, Denílson. Terceiro manifesto Camp. In: *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 89-120.

_____. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 379 – 393.

MARRANCA, Bonnie; DASGUPTA, Gautam (eds.). *Theatre of the ridiculous*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1998.

⁷ No original, "What is more, Oiticica's development of his own deviant genealogy rooted in Smith's work actually makes it possible to cast a light on the structural similarities that may be drawn between 'anthropophagic' and 'camp' practices, as an attitude against cultural hegemony and as an ahistorical alliance: appropriation, humour, deterritorialisation of semiotic structures and signification patterns, de-essentialisation of cultural practises, etc." Tradução minha.



OITICICA, Hélio. Carta para Luis Carlos Maciel, 27 de março de 1971, doc. n. 1103.71/AHO/PHO.

_____. Héliotape with Mario Montez (1971), *Criticism*, Vol. 56, No. 2, Jack Smith: Beyond the Rented World (Spring 2014), pp. 379-404. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/10.13110/criticism.56.2.0379>. Acesso em 27 set 2017.

_____. Mario Montez, Tropicamp. PHO Doc #0275.71.

SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 318-337.

SOUZA, Rodrigo. O que o camp tem a nos dizer em 2014? Disponível em <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio10/Rodrigo%20Souza.pdf>. Acesso em 27 set 2017.

TAVEL, Ronald. The life of Lady Godiva. In: MARRANCA, Bonnie; DASGUPTA, Gautam (eds.). *Theatre of the ridiculous*. Op. cit.

WOLF, John M. Resurrecting Camp: Rethinking the Queer Sensibility. *Communication, Culture & Critique*, 6, May 2013, p. 284–297.