



O EVANGELHO SEGUNDO JESUS, RAINHA DO CÉU: UMA RECEPÇÃO RUIDOSA

Elton Bruno Soares de Siqueira¹

RESUMO

Este trabalho se propõe a refletir sobre o impacto que a representatividade trans no espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, dirigido por Natalia Mallo (SP), exerceu sobre um público conservador de alguns dos estados brasileiros, tais como São Paulo, Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco. A partir das ideias de poder, soberania, corpo utópico e vida matável, presentes em Foucault, Agamben e Pelbart, respectivamente, a análise do objeto revela que a transfobia ainda é uma realidade muito arraigada em nossos processos culturais, o que dificulta em parte do público uma apreciação mais condizente com os princípios estéticos e políticos que a peça oferece.

Palavras-chaves: teatro, representatividade, transgênero, corpo utópico, corpos matáveis.

Desde 2016, ano de sua estreia, o espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, com texto da escocesa Jo Clifford e direção de Natalia Mallo (SP), vem protagonizando algumas sérias polêmicas por trazer à cena Renata Carvalho (SP), uma atriz trans, fazendo o papel solo de uma Jesus trans². A comunidade cristã brasileira, praticante ou não, tem se sentido ofendida com a proposta do espetáculo de representar Jesus, filho homem de Deus e eixo central da doutrina cristã, como uma mulher trans.

A peça foi primeiramente proibida, por ordem judicial, de se apresentar no SESC Jundiá em setembro de 2017. Um juiz da 1ª. Vara Cível alegou que “figuras religiosas e sagradas não podem ser ‘expostas ao ridículo’³”. Também em 2017, na cidade de Salvador, um juiz da 12ª. Vara Cível expediu uma liminar proibindo a apresentação do espetáculo no Espaço Cultural Barroquinha, por ocasião da 10ª edição do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC Bahia). Para o magistrado, o espetáculo é “extremamente ofensivo a moral da humanidade, que é em sua grande maioria crente no homem Jesus como filho de

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE; atualmente, professor associado do curso de Teatro/Licenciatura e membro do Colegiado da Pós-Graduação em Direitos Humanos da mesma instituição.

² Neste artigo, uso, indiscriminadamente, a partir de uma perspectiva transfeminista, os termos *travesti*, *transgêneros* e sua forma contraída, *trans*, para aludir ao mesmo fenômeno: o trânsito nas identidades de gênero.

³ <https://www.conjur.com.br/2017-set-16/juiz-proibe-peca-representa-jesus-mulher-transgenero>, consultado em

² Neste artigo, uso, indiscriminadamente, a partir de uma perspectiva transfeminista, os termos *travesti*, *transgêneros* e sua forma contraída, *trans*, para aludir ao mesmo fenômeno: o trânsito nas identidades de gênero.

³ <https://www.conjur.com.br/2017-set-16/juiz-proibe-peca-representa-jesus-mulher-transgenero>, consultado em 31/05/2018.

Deus"; além disso, "expôs ao ridículo" símbolos como a cruz e o próprio homem. A decisão aponta que a peça "incitou crime de ódio e feriu a liberdade e a dignidade humana"⁴.

Em 2018, o prefeito do Rio de Janeiro proibiu a apresentação do espetáculo em espaços da prefeitura e garantiu que “nenhuma peça que desrespeita religiões será realizada na cidade”⁵. Pouco tempo depois, O Governo do Estado de Pernambuco, por meio da Secretaria de Cultura e da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), decidiu cancelar a apresentação do mesmo espetáculo na Mostra de Teatro Alternativa do Festival de Inverno de Garanhuns de 2018, no Agreste de Pernambuco, em virtude dos protestos e da pressão exercida pela comunidade cristã do município. À revelia dessa decisão, artistas pernambucanos resolveram fazer um *crowdfunding* para financiar os gastos referentes à vinda da produção do espetáculo para uma apresentação extraoficial dentro do mesmo festival.

Pernambuco também foi palco de outra lamentável polêmica, em dezembro de 2018, quando a Associação dos Produtores de Artes Cênicas do estado (Apacepe) resolveu retirar o convite feito à produção do espetáculo, depois de já ter anunciado a peça na programação do festival Janeiro de Grandes Espetáculos, de 2019. Segundo a assessoria de imprensa da associação, “por questões que extrapolam os critérios artísticos, o espetáculo, que já motivou ações judiciais e passou por outros cancelamentos, infelizmente não estará mais na grade do Janeiro 2019.”⁶ Dias depois, em nota divulgada em suas redes sociais, a própria Apacepe admitiu que a manutenção do trabalho na grade da programação do festival implicaria a retirada do patrocínio por parte do Governo do Estado de Pernambuco.

Como se vê, em todos esses casos de interdição, predomina o argumento de que o espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* estaria expondo signos religiosos ao ridículo. Lido de outra maneira, fazer de Jesus uma travesti significa macular sua santidade e relegar ao ridículo o próprio filho de Deus. Saliente-se que a maioria das pessoas que criticam a peça jamais assistiu a ela. Mas, afinal, o que está em jogo em todas essas polêmicas? Por que um monólogo ou uma performance teatral é responsável por uma recepção, ao mesmo tempo que entusiástica, tão violenta e acompanhada por brados de maldição? Que dispositivos

⁴ <https://g1.globo.com/bahia/noticia/peca-teatral-que-retrata-jesus-como-mulher-trans-e-vetada-em-salvador-por-decisao-da-justica.ghtml>, consultado em 31/05/2018.

⁵ <https://www.revistaforum.com.br/peca-com-atriz-travesti-no-papel-de-cristo-e-proibida-pelo-prefeito-marcelo-crivella/>, consultado em 31/05/2018.

⁶ <https://blogs.ne10.uol.com.br/social1/2018/12/23/janeiro-de-grandes-espetaculos-retira-da-programacao-o-evangelho-segundo-jesus-rainha-do-ceu/>, consultado em 23/12/2018.

éticos e estéticos o espetáculo aciona, fazendo tensionar os valores ultraconservadores que, de 2013 aos nossos dias, vemos ascender em nossa sociedade civil?

DO TEXTO E DA CENA

No Brasil, a dramaturga, atriz e poetisa escocesa, Jo Clifford (1950), uma mulher trans, ficou mais conhecida por ter escrito e interpretado Jesus no espetáculo *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven*, dirigido por Susan Worsfold e apresentado do Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte, no ano de 2016. Meses depois, em outubro, Natalia Mallo, que adquiriu da Jo Clifford os direitos autorais do mesmo texto para uma montagem no Brasil, estreou em São Paulo o seu *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*.

O espetáculo é muito simples, e sua riqueza está precisamente nessa simplicidade. Não há no texto nenhuma narrativa extraordinária, de estrutura complexa. O espaço cênico corresponde ao interior de uma igreja e o monólogo cruza com o gênero sermão, com parábolas bíblicas e passagens dos evangelhos, adaptados ao universo Lgbt. Dentre as parábolas, são contadas e parodiadas a de O Bom Samaritano, a de O Filho Pródigo, a de A semente de mostarda. Nelas, personagens travestis ocupam o espaço central da narrativa, demonstrando que são pessoas cujas ações podem estar em sintonia com a moral cristã.

Ressalte-se no texto a oração do Pai Nosso, parodiada da seguinte forma:

Mãe nossa que estais na Terra,/ santificado seja o vosso nome./ Seja feita a vossa alegria, assim na Terra/ como no Céu./ O beijo nosso de cada dia nos dai hoje. Perdoai nossa estupidez,/ assim como nós perdoamos a estupidez alheia./ E não nos leveis à ira ou à arrogância/ e nos salvai da destruição e negatividade./ Pois sois rainha/ da beleza e da alegria,/ para todo sempre. Amém.⁷

Assumindo a perspectiva usada por Linda Hutcheon (1985) ao discutir o termo paródia nas artes do século XX, pode-se constatar, também no texto da Jo Clifford em tela, que a paródia, artifício intertextual que compreende repetição com diferença, propõe uma inversão seguida de revisão crítica. Nesse caso, o conceito de paródia não se reduz à repetição ridicularizadora, mas inclui um paralelismo associado à diferença irônica. Trata-se de um modelo de imitação caracterizado pela distância crítica, o qual nem sempre é constituído na

⁷ O texto citado neste artigo corresponde à tradução feita pela própria diretora, Natalia Mallo, para a montagem do espetáculo. Essa tradução ainda não foi publicada em livro ou revista.

forma de riso. O estudo compreende que texto parodiado não visa ao desrespeito e pode até mesmo corresponder a uma homenagem.

A paródia do Pai Nosso em Mãe Nossa, em vez de ridicularizar a figura divina, o Deus Pai, cria uma espécie de mitologia transfeminista contemporânea. Compreende-se, aqui, por mitologia o conceito que Roland Barthes (2001) atribui ao mito: sistemas de símbolos transmitidos pela sociedade e que são fundadores – ou, ao menos, mantenedores – de tradições e comportamentos. São sistemas que alteram a percepção ordinária da realidade para justificar certos comportamentos. Assim sendo, da mesma forma que na mitologia mesopotâmica Lilith teria sido a primeira mulher criada por Deus, antes mesmo de Eva – um mito que assume novos matizes políticos com as feministas na contemporaneidade –, no texto de Jo Clifford Deus é mãe de Cristo e ambas são travestis, o que aponta para novos significados da narrativa bíblica.

Essa e outras paródias do texto terminam por fazer uma profunda crítica à cultura patriarcal judaico-cristã. Somente um Deus que não é fruto de uma cultura patriarcal, mas tem origem matriarcal (é referido por **Ela** e por **Mãe**), poderia aceitar todas e todos como seus filhos, sem distinção e sem concessão. De acordo com os evangelhos do Novo Testamento, nas suas práticas e ensinamentos, Jesus sempre defendeu o amor incondicional e focou em sua missão o combate às injustiças, à distribuição não equitativa da riqueza e à hipocrisia. Tal como Jesus, as filhas e os filhos de Deus são capazes de amar e estão sujeitas/os a sofrerem seu próprio calvário por ousarem transgredir as normas estabelecidas pelo poder soberano (no texto: “Mas não imaginem que sou a única./ Não imaginem que só vai acontecer comigo/ e que vou fazê-lo para expiar seus pecados./ Seus pecados são seus pecados,/ os meus são meus,/ e cada um de nós terá sua cruz”).

A encenação de Natalia Mallo não elabora um conceito. Orientada pela pergunta-problema “e se Jesus voltasse nos dias de hoje como uma travesti?”, a diretora procura seguir à risca as indicações do texto de Clifford. O cenário é simples, com apenas dois móveis. A luz é majoritariamente branca. O que torna, porém, a narrativa um acontecimento é a performance de Renata Carvalho. A interação com o público é constante e sustentada pela presença potente da atriz. Nas palavras da diretora, em depoimento feito ao longo desta pesquisa,

[2016] Foi um ano de encontros, reflexões, estudos e construção de uma intimidade e confiança entre atriz e diretora. Tivemos que atravessar e compreender nossas próprias dores, opressões e assimetrias para construir isso juntas. O processo incluiu leitura dos evangelhos a partir de várias traduções, estudamos a polissemia dos termos, colocamos políticas de gênero no processo de tradução. Lemos biografias, estudos de gênero/religião, análises literárias e históricas dos evangelhos sob a perspectiva do gênero. Trabalhamos diversas escolhas ao longo de um ano até entender a não espetacularização que se fazia mais potente do que qualquer recurso,



truque, efeito. Quebramos definitivamente a quarta parede, para criar as cenas de um pra um que você assistiu. Quem, do público, daria corpo a cada personagem, como seria feito esse convite? Como se organiza essa liturgia pagã, mantendo um ambiente ritual, mas sem transmitir "grandes verdades"? Quais treinamentos corporais trariam essa expansão de presença no corpo e trariam ao mesmo tempo um corpo relaxado em cena? Longa pesquisa vocal também, treinamento com fono e uma partitura dessa vocalização minuciosamente construída a partir de inúmeros entendimentos sobre o que é dito. Um trabalho importante sobre a questão do humor. (...) O lugar de fala de um corpo travesti é de fato algo que toma conta do trabalho, pela força da atriz, pelo tempo que vivemos, pela constante tentativa de nos silenciar. É uma honra fazer um trabalho que levanta tantas questões, sem ser ele mesmo um panfleto.

O diferencial desse espetáculo é que ele não investe no trágico destino de um Cristo que é trans; não traz um *ethos* de denúncia nem de lamento. É um espetáculo alegre, que celebra o amor e a vida, não obstante os percalços pelos quais passou o filho de Deus e pelos quais passam as travestis em nossa sociedade. No momento final da peça, assiste-se ao sermão da montanha: Renata Carvalho distribui pão para a plateia, afirmando ser seu próprio corpo e o corpo de todas as travestis (no texto: “Este é o nosso corpo que será quebrado./ Este é o nosso sangue que será derramado./ Todos juntos em comunhão,/ todos nós aqui para amar/ e ser amados./ Lembrem-se./ Lembrem-se./Lembrem-se”). Um corpo que comemos e nos saciamos. A isso se segue uma série de bem-aventuranças que parodiam os evangelhos ao usar situações atuais da socialização **Lgbt-orientada**:

Abençoado seja o menino no armário com o vestido de noiva,
pois ele sairá do armário.

(...)

E abençoados sejam os pais que não se importam,
porque ninguém se importou com eles.
Eles devem ser amados.

Abençoadas sejam as mães que batem nos filhos,
porque não conseguem acalmar suas lágrimas.
Elas devem ser consoladas.

Abençoados sejam o valentão e o criminoso,
Pois eles perderão todo o temor.

(...)

Amém! Amém!

E abençoadas sejamos nós
por todas as vezes em que fomos congeladas pelo terror.
Lembremos que não estamos sós.
Não nos deixeis,
não nos deixeis jamais esquecer,
que ele é ela
e ela é ele
e nós somos eles



e eles somos nós
e assim será
para sempre
para todo
todo
o sempre

Amém.

A estrutura dessas bem-aventuranças é próxima à das contidas nos evangelhos do Novo Testamento, ainda que diferentes, como toda paródia – repetição com diferença. Mas essa diferença converge para a mesma moral do discurso cristão, onde atravessam os temas do amor, da misericórdia, do perdão. Com esse remate, a peça reforça no público a união, o compartilhamento e o conagração.

Com um discurso tão cristão presente no texto e no espetáculo, resta ainda a pergunta: que dispositivos o espetáculo aciona, de forma que provoca uma reação violenta por parte da nossa sociedade civil?

CORPOS UTÓPICOS, CORPOS MATÁVEIS

A metáfora utilizada por Jo Clifford não é propriamente nova. Dentre outros exemplos⁸, é inevitável lembrar a performance realizada pela modelo e atriz travesti, Viviany Belebani, que, na 19ª Parada do Orgulho LGBT em São Paulo, em 2015, surgiu pregada numa cruz, conforme imagem que os cristãos construíram de Jesus Cristo crucificado. Mas a performance de 2015 constrói um discurso diferente do que é construído no espetáculo teatral, ainda que ambos se valham do mesmo motivo bíblico: Jesus de Nazaré.

Na performance, a travesti crucificada nos remete ao grande símbolo da crucificação: por transgredir e desafiar a lei que oprimia seu povo, Cristo foi condenado e crucificado. Seguindo essa lógica, a travesti e os transgêneros, por transgredirem a cisnormatividade, são diariamente crucificados: sofrem violências de toda ordem e costumam ser assassinados, a ponto de o Brasil ser considerado o país que mais mata travestis e transexuais, segundo a ONG Transgender Europe (TGEu). O discurso da performance é, pois, denunciatório.

O espetáculo de Natalia Mallo, como vimos, não enfoca o trágico destino de um Cristo que é trans, nem torna o discurso lamentoso. O Cristo, mesmo parodiado e sem dispensar o

⁸ No espetáculo *Dizer e não pedir segredo* (2010), do Grupo Kunyn (SP), por exemplo, temos um Jesus travesti.



humor *camp*⁹, não abdica de pregar o amor, a piedade, o perdão e a misericórdia, numa celebração alegre e pacífica. Os efeitos desse discurso têm se mostrado ambíguos, pois há uma parcela do público, geralmente lgbt (mas não apenas), que processa o espetáculo como um libelo ao amor; e há uma parcela da sociedade civil (a maior parte não assistiu à realização teatral) que processa o trabalho como uma blasfêmia

Por um obstáculo epistemológico, os fundamentalistas cristãos não conseguem fazer uma leitura estética e política da performance de Viviany Belebony nem do espetáculo de Natalia Mallo. O fundamentalismo religioso oblitera a capacidade do sujeito ler uma metáfora de forma criativa. A metáfora bíblica só pode ser lida da forma como impõe a hermenêutica cristã. Mas, diga-se de passagem, essa hermenêutica não é isenta de atravessamentos ideológicos; pelo contrário, está orientada por valores patriarcais, próprios do regime de sociabilidade no qual se organizam as sociedades judaico-cristãs. Para os fundamentalistas, Jesus Cristo sendo representado por uma mulher transgênero ou mesmo cisgênero constitui uma afronta desrespeitosa aos princípios cristãos, mesmo que nos evangelhos Cristo tenha pregado o amor incondicional a qualquer pessoa. Trata-se de uma aberração. Na cultura patriarcal dos fundamentalistas cristãos, as mulheres, trans ou cis, não podem ser Jesus Cristo, porque elas não são consideradas pessoas dignas de respeito e de credibilidade.

A partir de Agamben (2002, 2017) e de Peter Pál Pelbart, compreende-se por poder soberano as ciências, o capital, o Estado, a mídia etc. Esses poderes investem sobre os corpos, penetram em suas articulações, seus órgãos, suas células, suas moléculas, determinando formas de pensar, de sentir, de desejar, de criar que permitam manter e multiplicar a ordem desses mesmos poderes.

Esse poder sobre a vida é o que Foucault (2001) chamou de biopoder. Nunca houve um investimento tão grande sobre a subjetividade e sobre a própria vida como essa modalidade de poder contemporâneo (PELBART, 2007). Se em outras épocas o poder decidia sobre a vida e a morte dos sujeitos, no momento histórico em que estamos vivendo ele opta pela vida, daí nossa dificuldade de compreendê-lo e de confrontá-lo. Nos pegamos numa encruzilhada: onde está o poder e onde nos encontramos? O que ele nos dita e o que queremos dele? O que identificamos como desejo não terá já sido capturado pelo poder?

⁹ O termo *camp* costuma ser dirigido à cultura lgbt, mas não se restringe a ela, como atesta Susan Sontag (1987). Segundo a autora, o *camp* é um modo de ver o mundo como um fenômeno estético, valendo-se do artificial e da estilização. Para qualificarmos uma coisa ou pessoa como *camp*, é necessário compreendê-las como se estivessem sempre representando um papel. Em outros termos, elas concebem a vida como um teatro. A ambiguidade é característica do *camp*: quando uma pessoa ou uma coisa é *camp*, a duplicidade as envolve.

Tendo em vista esse impasse, Agamben (2002), ancorado em Walter Benjamin, aponta para a indiscernibilidade entre a democracia e o totalitarismo no mundo moderno e contemporâneo. Nascemos *zoé*, ou seja, vida nua, mera existência biológica e, quando inseridos na cultura pela via da linguagem, passamos a assumir uma existência política: nos tornamos *politikòn zôon* (animal político). No entanto, a partir do momento em que esse poder soberano invade nossa subjetividade e passa a controlá-la, destitui-nos de nosso caráter de sujeitos políticos, tornando-nos apenas seres vivos. Na sociedade de consumo, as mais das vezes acreditamos dominar nossos desejos e nossa subjetividade, mas estamos nos tornando meros seres vivos, inebriados pelo fetichismo da mercadoria e destituídos de caráter político de decisão. Inclusive, de decisão sobre nossos próprios corpos.

A situação é ainda mais grave quando esse poder controla aquilo que Agamben chama de *homo sacer*. O termo latino reporta à antiga civilização romana e define o sujeito que, por ter praticado um delito, é condenado a não poder morrer em sacrifício aos deuses, porém, se alguém o matasse, o assassino não seria julgado por homicídio. O *homo sacer* é uma vida não sacrificável, porém matável. Nos tempos modernos e contemporâneos, o *homo sacer* pode ser identificado nas mais diferentes esferas: os presos dos campos de concentração nazistas, os condenados à pena de morte, os doentes terminais, os “detentos” de Guantánamo, os refugiados nos campos “humanitários” na África ou os refugiados sírios na Europa etc.

No contexto sociocultural brasileiro, o *homo sacer* pode também compreender a travesti, a/o transgênero. Para o poder das ciências (em sua maioria), do capital, do Estado, da mídia, a transgeneridade consiste num interdito: é um tabu; um delito contra a cisnormatividade. No espaço tênue em que nos encontramos, entre democracia e totalitarismo, a/o transgênero é uma vida não sacrificial, mas matável. A biopolítica investe no silenciamento da existência trans, no apagamento desses corpos, na demonização de suas identidades; e costuma fazer vista grossa para os casos alarmantes de homicídio de travestis. A maioria desses casos não é levada à justiça; os processos costumam ser deliberadamente arquivados.

Mas em que a existência trans desestabiliza tanto os poderes hegemônicos? O caminho para a resposta é sinuoso, repleto de múltiplas determinações, o que nos faz correr o risco de simplificar a questão. Todavia, pode-se apontar para algumas diretrizes. Na esteira argumentativa de Foucault (2013, p. 10), podemos dizer que o corpo, alvo da biopolítica, não se deixa reduzir tão facilmente ao poder, como podemos ser levados a crer. “Ele tem suas fontes próprias de fantástico; possui, também ele, lugares sem lugar e lugares mais profundos,

mais obstinados ainda que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos”. Esses espaços podem ser investidos pelas utopias.

Foucault (2013, p. 12) usa uma metáfora rica em significado: “ O corpo é o ator principal de todas as utopias”. Estendendo essa ideia para o caso específico da transgeneridade, a mulher ou o homem transgênero criam no seu próprio corpo um outro lugar. Não um lugar da utopia, uma vez que o corpo que se performatiza é materialidade, é um lugar real. Pelo contrário, é a utopia que se materializa no corpo como uma heterotopia. Uma outra vida, no sentido deleuziano: puro acontecimento, em suspensão, impessoal, singular. Uma vida para além do bem e do mal (DELEUZE, 2010).

Mas essa liberdade de criar um lugar diferente do horizonte de expectativa da cisnormatividade, ao mesmo tempo que atende a um imperativo existencial, está sujeita a uma ofensiva cruel e violenta por parte dessa mesma cisnormatividade. É um corpo que não se conforma com a simples condição de ser vivente, biológico. Ao reivindicar viver sua utopia, torna-se um corpo político, erigido da massa de corpos dóceis e anestesiados pelo hedonismo contemporâneo. É um corpo que assume a utopia e se torna heterotopia. Por isso, um corpo estigmatizado, um corpo abominado, um corpo apócrifo, um corpo assassinado.

Corpo censurado.

A censura judicializada e/ou política que vem sofrendo o espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* é uma expressão disso de que se fala. Não é só um texto de teatro que provoca uma tal reação, ainda que se trate de uma criação bastante apócrifa aos olhos dos fundamentalistas. É sobretudo porque esse texto no espetáculo se torna performance no corpo material de Renata Carvalho. A heresia não provém apenas das letras. A heresia, com toda sua potência, encontra-se na presença viva do corpo de uma atriz trans, que desestabiliza a ordem patriarcal do poder soberano. Para os fundamentalistas cristãos, a travesti corresponde ao mal e não está à altura da santidade do Cristo; antes, compreende seu oposto.

Esse é precisamente o dispositivo ético e estético que *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* faz acionar em sua proposta cênico-dramatúrgica, estabelecendo um diálogo tenso com uma sociedade civil que não reconhece os direitos vitais dos homens e mulheres transgêneros. Todos os casos de interdição que vem sofrendo o espetáculo revelam que a potência estética e política do trabalho se esbarra num conservadorismo característico de um Estado de passado colonial, disposto hoje na periferia do capitalismo, com fortes orientações neoliberais.

No entanto, em última análise, a reação conservadora a esses dispositivos éticos e estéticos terminou por produzir uma dobra (cf. DELEUZE, 2010) na relação de força sobre ela mesma, fazendo com que ela afete a si mesma e não a outras forças. Dobrar a força significa duplicá-la, permitindo resistir ou mesmo furtar-se da censura, da moral imposta, alterando o caráter coercitivo das regras apresentadas, produzindo alternativas possíveis.

A censura, seja ela por deliberação jurídica, seja por determinações estatais, constitui-se por linhas de força que provocam uma dobra na ação artística censurada, gerando um efeito contrário ao pretendido: dados da bilheteria apontam que houve uma procura maior a esse espetáculo, imediatamente depois dessas censuras. A repercussão desses casos em várias instâncias comunicacionais não somente fortaleceu a sobrevivência do espetáculo, mas sobretudo favoreceu a potência dos discursos geradores de novos debates, de novos pensamentos, de novas ideias.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **O Uso dos Corpos**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade** – curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: Edições n-1, 2013.
- JESUS, Jaqueline Gomes de; ALVES, Hailey. Feminismo Transgênero e Movimentos de Mulheres Transexuais. **Cronos**. 11(2), p. 8-19, 2010.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.
- PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**, São Paulo, n. 7. p. 57-65, 2007.
- SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. Corpo (hetero)(u)tópico do Jesus, rainha do céu. **Quarta Parede**, Recife, 2018. Disponível em: <<http://4parede.com/09-queer-corpo-heteroutopico-do-jesus-rainha-do-ceu/>>. Acesso em: 21 jul. 2018.
- SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de; PONTES, Francini Barros. Zoe: Vida Comum Ameaçada. **Revista brasileira de estudos da presença**. Porto Alegre, v. 9, n. 2, 2019. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266085380>>
- SONTAG, Susan. Notas sobre *Camp*. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 318-337.