



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

KAUAN AMORA NUNES

A NAU *QUEER*: uma genealogia da sexualidade no teatro de Luís Otávio Barata (1980-1990)

BELÉM/PARÁ
2019

KAUAN AMORA NUNES

A NAU *QUEER*: uma genealogia da sexualidade no teatro de Luís Otávio Barata (1980-1990)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará como requisito para a obtenção do título de doutor em História, sob a orientação do Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo.

BELÉM/PARÁ

2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

N972n Nunes, Kauan Amora
A Nau queer : uma genealogia da sexualidade no teatro de Luís
Otávio Barata (1980-1990) / Kauan Amora Nunes. — 2019.
VIII, 265 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do
Pará, Belém, 2019.

1. História cultural. 2. Teatro contemporâneo paraense. 3.
Teoria queer. 4. Teatro queer. 5. Encenação teatral. I. Título.

CDD 792.09

KAUAN AMORA NUNES

A NAU *QUEER*: uma genealogia da sexualidade no teatro de Luís Otávio Barata (1980-1990)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará como requisito para a obtenção do título de doutor em História, sob a orientação do Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (Orientador)

Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt (Membro / PPGH/UFRGS)

Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves (Membro / PPGF/UFPA)

Prof^a. Dr^a. Wladilene de Sousa Lima (Membro / ICA/UFPA)

Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco (Membro / PPHIST/UFPA)

Prof^a. Dr^a. Cristina Donza Cancela (Membro / PPHIST/UFPA)

Aos meus pais e ao Freddie por todo incentivo e ajuda para que esse isso se tornasse possível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais que me ensinaram tudo que sei sobre amor. A educação que me deram me fez aprender sobre respeito e futuro. Sem seu apoio jamais estaria aqui.

Ao Frederico, tão fiel amigo canino que me ensina todos os dias sobre respeito e dedicação. Durante seus 15 anos têm me ensinado mais coisas que posso imaginar.

Agradeço, em especial, à minha mãe, que me consolou quando precisava ser consolada.

À Universidade Federal do Pará, por ter sido um local que proporcionou grandes transformações. Mesmo com todos os ataques e ameaças, as instituições de ensino são fundamentais para o desenvolvimento do pensamento crítico e promovem avanços fundamentais para a sociedade.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História, pelas inspiradas aulas e provocações intelectuais.

A CAPES, pela bolsa de estudos que tanto ajudou no andamento e aperfeiçoamento da pesquisa.

Ao professor Aldrin Figueiredo, por toda liberdade e confiança nesse árduo processo. Em especial pela paciência nos meus momentos de ansiedade e insegurança.

À professora Wlad Lima, que desde a graduação tem me guiado com infinita generosidade e carinho. Minha grande inspiração como professor, pesquisador e artista.

Aos membros da banca, pela generosidade prestada aceitarem o convite de avaliarem a pesquisa.

Aos amigos, em especial ao Hermes de Sousa, que realizou um papel fundamental de companheirismo e respeito ao longo desses anos.

Ao Sávio, que amo tanto e que me ensina tanto sobre amor e filosofia. Nossos debates intelectuais estão impressos em cada linha desta pesquisa e em meu coração.

Agradeço ainda aos sujeitos LGBT que nos fazem lembrar todos os dias que nosso amor – e tesão também – sempre triunfará.

“Só escrevi ficções”.
(Michel Foucault)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo construir a História do Teatro *Queer* de Belém do Pará (1980-1990). Tendo a genealogia foucaultiana como norte metodológico, pretendeu-se identificar as práticas culturais que ofereceram condições favoráveis para a emergência de seis encenações teatrais que discutiram cenicamente questões de gênero e de sexualidade subvertendo suas noções clássicas, na década de 1980, em Belém do Pará, encabeçadas pelo encenador paraense Luís Otávio Barata, um dos membros fundadores do Grupo de Teatro Cena Aberta e um dos principais nomes do teatro contemporâneo paraense. Estas encenações são: *Theastai Theatron/Trontea Staithea* (1983/1984), *Aquém do eu, além do outro* (1984), *Genet – O Palhaço de Deus* (1987), *Posição pela Carne* (1989), *Em nome do amor* (1990). Por sua vez, o corpo documental desta pesquisa envolve publicações dos principais jornais da cidade (O Liberal, Diário do Pará, O Estado do Pará e A Província do Pará), coletados em instituições públicas e acervos pessoais de artistas da cidade. Além disso, coletou-se dados através de entrevistas com pessoas envolvidas nesta cena teatral e também através de dramaturgias, folders, cartazes, filmagens e etc. Através disso, identificou-se que as práticas culturais que funcionaram como pontos de emergência para este Teatro *Queer* na cidade estavam intimamente envolvidas com o movimento de liberação sexual, desde a consolidação do Movimento LGBT moderno até o aparecimento da Teoria *Queer*, além das diversas formas de repressão durante o regime militar no Brasil e também com os arredores do bairro da Campina, “área erógena” da cidade, lugar onde estas encenações foram apresentadas. Por fim, este trabalho pode contribuir com a ampliação dos estudos historiográficos acerca do teatro paraense e para o fortalecimento do diálogo entre História Cultural, Teatro Contemporâneo e a Teoria *Queer*.

Palavras-chave: História Cultural; Teatro contemporâneo paraense; Teoria *Queer*; Teatro *Queer*; Encenação teatral.

ABSTRACT

This expedition aims at building the History of the Queer Theater from *Belém do Pará* (1980-1990). Having the foucaultian genealogy as a methodologic north, it is intended to identify the cultural practices that offer favorable conditions to the emergence of six theatrical stagings that discussed gender and sexuality issues, subverting classic notions, in the 1980s, in *Belém do Pará*, headed by *paraense* role player Luís Otávio Barata, one of the founders of Cena Aberta theater group and one of the main names in the contemporary *paraense* theater. These stagings are: *Theastai Theatron/Trontea Staithea* (1983/1984), *Aquém do eu, além do outro* (1984), *Genet – O Palhaço de Deus* (1987), *Posição pela Carne* (1989), *Em nome do amor* (1990). In its turn, the documental corpus of this research involves publications from the city's main newspapers (*O Liberal*, *Diário do Pará*, *O Estado do Pará* and *A Província do Pará*), collected in public institutions and local artists' personal collections. Furthermore, data through interviews with people involved in this theatrical scenario and through dramaturgies, folders, posters, films and so on, was collected. By making use of this, it was possible to identify that the cultural practices which work as emergency spots for this queer theater in the city were intimately involved with the sexual liberation movement, from the consolidation of the modern LGBT movement to the appearance of queer theory, also with the diverse forms of repression during the military regime in Brazil, and also with the surroundings of *Campina* neighborhood, "erogenous area" of the city, place where these stagings were performed. Finally, this work may contribute with the ampliation of the historiographic studies about the *paraense* theater and to the enforcement of the dialogue among Cultural History, Contemporary theory, and Queer Theory.

Keywords: Cultural History; *Paraense* contemporary theater; Queer Theory; Queer Theater; Theatrical staging.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Luís Otávio Barata no Teatro Experimental Waldemar Henrique. Acervo: César Machado	33
- Fotos de Luís Otávio Barata na Europa. Acervo de Susana Rossberg	41
- Desenhos de Barata. Acervo: Wlad Lima. FOTOS: Michele Campos	43
- Desenhos de Barata. Acervo: Wlad Lima. FOTOS: Michele Campos	44
- Desenhos de Luís Otávio Barata. Acervo: Wlad Lima. FOTOS: Michele Campos.	45
- Mosaico de fotos com amigos. Acervo: Augusto Barata.	77
- Espaço cênico de "Genet - O palhaço de Deus". Autor desconhecido.....	113
- A utilização do espaço central do salão e do mezanino	113
- Cenas do espetáculo que retratam a violência e o amor entre homens. FOTOS: Aníbal Pacha	116
- Polêmico cartaz de divulgação de "Genet - O palhaço de Deus". FOTO: Aníbal Pacha	118
- Cena onde uma freira usa um falo por baixo de seu hábito. Autor desconhecido.	123
- Cena da pira e os estandartes enormes com frases de Artaud. Autor desconhecido.	131
- Cena da penetração anal em "Posição pela carne". Autor desconhecido.	134
- Momento após a declaração em que Maria Madalena se ajoelha diante de Cristo nu. Autor desconhecido	142
- Ator Paulo Ricardo interpretando o profeta Zaratustra. FOTO: Janduari Simões	144
- Cruz humana. FOTO: Solange Calcagno e Eduardo Kalif	168
- Ator Marton Maués e a boneca Claudinha. FOTO: Eduardo Kalif	172
- Cena inicial com a parede de jornais rasgada. FOTOS: Solange Calcagno e Eduardo Kalif.	174

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. ARGONAUTA EM CENA: UMA <i>QUEERBIOGRAFIA</i> DE LUÍS OTÁVIO BARATA.....	17
1.1 – Memórias	33
1.2 – Infância	36
1.3 – A odisseia.....	37
1.4 – Os desenhos.....	41
1.5 – A morte.....	52
1.6 – O homem proscrito	54
1.7 – Barata por Barata.....	64
1.8 – Teatro <i>Queer</i> como conhecimento e o papel do sujeito.....	69
1.9 – O desaparecimento tem duas faces: a última cena de Luís Otávio Barata.....	74
1.10 – Quem tem medo de uma <i>Queerbiografia</i> ?.....	78
2. A NAU <i>QUEER</i> E SUA CARGA INSANA: LENDO AS ENCENAÇÕES TEATRAIS.	83
2.1 – A rebelião de <i>Stonewall</i> e a história dos movimentos sociais.....	98
2.2 – Encenar à golpes de martelo: corpo e sexualidade na Trilogia Barata.....	110
2.2.1. – Genet – O Palhaço de Deus (1987), Grupo de Cena Aberta.....	111
2.2.2. – Posição pela carne (1989): sai de cena Jean Genet e entra Antonin Artaud.....	128
2.2.3 - Em nome do amor (1990): um discurso amoroso no palco.....	137
2.3 – A censura é lei, o teatro é morte e a ditadura é erotismo: o corpo como prática de proibição produtiva durante a ditadura militar.....	156
2.4 – No corpo da cidade o erotismo se incendeia: o corpo como prática marginal e erógena na cidade de Belém	183
3. A INFINITA ENCRUZILHADA: A HISTÓRIA, O <i>QUEER</i> E O TEATRO.	199
3.1 - O historiador é um fingidor: uma <i>queerização</i> da história do teatro contemporâneo da cidade de Belém do Pará.....	203
3.2 – Uma Amazônia <i>Queer</i> : rebeldia e abjeção em Belém do Pará	220
3.3 – Os excluídos de Barata: o ladrão, o imperador e o profeta	226
3.4 – Os excluídos da história	245
ASPECTOS INICIAIS.....	256
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	263

INTRODUÇÃO

O que significa fazer uma tese de doutorado em história? Para responder este questionamento, fujo das possíveis respostas protocolares e diplomáticas e me aventuro pelo sedutor, porém conflituoso, labirinto da subjetividade. Talvez a minha resposta mais certa para esta pergunta, considerando minha trajetória como pesquisador, seja: “É realizar um ato passiona!”.

Digo isso porque a decisão por seguir a vida acadêmica nunca foi burocrática, mas antes de tudo apaixonada. Considerando o processo intelectual na pesquisa acadêmica como um processo de criação artística, na medida em que ambos envolvem o uso meticuloso e quase cirúrgico da razão, mas também uma necessidade de paixão que requer a intuição, os afetos e os sentidos, sempre utilizei a pesquisa acadêmica, como utilizei meus processos criativos como artista, como uma forma de me narrar enquanto homem homossexual e pertencente a uma cidade amazônica.

Neste sentido, escrever uma tese de doutorado em um programa de História Social da Amazônia, na Universidade Federal do Pará, me proporcionou novas possibilidades narrativas no ato da escrita. No entanto, agora me narro através de outros que vieram antes de mim, mas que iguais a mim, utilizaram o teatro como linguagem e como instrumento de expressão, de comunicação e, sobretudo, de resistência. São estes personagens mergulhados no tempo que se destacam na cena desta tese historiográfica.

Desta forma, uma figura que me segue e que nunca me abandonou nessa trajetória artístico-intelectual foi o “armário”. Em seu texto clássico publicado em 1993 e intitulado *A epistemologia do armário*, a poeta e crítica literária Eve Sedgwick considerou o “armário” como um regulador social que “administra” tanto a homo quanto a heterossexualidade e, que, no entanto, serve como o mantenedor da homofobia.

Em minha vida, para além do lugar solitário do silêncio e da resignação para uma sexualidade dissidente e, portanto, afrontosa, o “armário” foi uma figura poética que me seguiu na vida acadêmica. Tive consciência, a partir de Sedgwick, que jamais me veria livre dele:

Mesmo num nível individual, até entre as pessoas assumidamente gays há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas. [...] Cada encontro com uma nova turma de estudantes, para não falar de um novo chefe, assistente social, gerente de banco, senhorio, médico, constrói novos armários cujas leis características de ótica e física exigem, pelo menos da parte de pessoas gays, novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição (SEDGWICK, 2007, p. 22).

Logo, resolvi subverter seus códigos de opressão e de exclusão a fim de que pudesse ter uma convivência pacífica e produtiva com aquilo que vai me acompanhar a cada nova experiência.

Em minha monografia de conclusão do curso de Licenciatura plena em Teatro, investiguei a rede de espetáculos que discutiam gênero e sexualidade na cidade e as linhas de fuga e de acesso entre eles e seus encenadores nesta teia erótica. Identifiquei que as conexões entre um espetáculo e outro seguiam um movimento transversal, por isso intitulei o trabalho de *Os trânsitos do armário: um estudo cartográfico de Teatro Queer de Belém do Pará* (2013). Logo depois, investiguei três espetáculos encenados por mim que não só narraram o meu processo de saída do armário como me auxiliaram na construção de um estilo de vida ético e estético, daí o nome *A trilogia do armário: a encenação teatral como prática de liberdade no processo de estilização da vida* (2015). Mais uma vez me vejo tocado por este armário que quer abrir suas portas de novo para construir uma história. No entanto, agora renovado, ressignificado e pluralizado, este Armário *Queer* dá lugar a uma Nau *Queer*.

As Naus foram as grandes embarcações fluviais utilizadas até o século XV na Europa medieval para transportar mercadorias, pessoas e, posteriormente, utilizadas nos grandes descobrimentos de exploradores. Mas, por que pensar em uma Nau *Queer* e não mais em um Armário *Queer*? As Naus deslizam imponentes pelo Oceano, são móveis. Estão sujeitas às intempéries do mar, mas também a sua infinitude. As Naus levam sujeitos de um lugar para outro e descobrem territórios. É o que procuro fazer nesta pesquisa: neste mar revolto, levar estes sujeitos de teatro em novas expedições históricas para descobrir novos mundos, novos espaços.

As grandes embarcações também funcionam, desde os primórdios, como grandes metáforas para coisas que não conseguimos explicar. A Nau Argo foi construída por Atena para que Jasão e os argonautas pudessem seguir em suas perigosas expedições, como a conquista o Velo de Ouro, em Cólquida¹; Pequod, o navio baleeiro de Ishmael para a busca selvagem pela baleia Moby Dick, no romance de Herman Melville, e, por fim, as grandes embarcações que trouxeram os exploradores portugueses que fundaram Belém do Pará, no século XVII. Por ser localizada nas margens da baía do Guajará, Belém tem nos seus rios um importante meio de

¹ A lenda dos argonautas foi retratada no clássico poema épico de Apolônio de Rodes, no século III a.C., traduzido para o português somente em 1852.

transporte, seja a trabalho ou a passeio, e também uma importante matéria-prima na construção do seu imaginário popular.²

Pensar uma Nau *Queer* seria pensar em uma Nau que carrega para além do horizonte criaturas desviantes à medida em que ela mesma segue sujeita às forças brutas do Oceano que ora lhe protege e ora lhe ataca e que guarda outras criaturas desviantes mergulhadas nas suas próprias forças primitivas, como Cthulhu, o Leviatã e a própria Moby Dick. Ao construir esta história, o leitor verá que a força deste Teatro *Queer* nada deve a força destas criaturas mitológicas. A Nau *Queer* guarda aqueles corpos marcados pela abjeção e pelo esquecimento, e serve como palco para as encenações teatrais aqui estudadas. O mar histórico, ambíguo, os protege, mas também os ataca. As criaturas mitológicas reconhecem nos olhos desta “carga insana” este sangue plebeu e ordinário, por isso não as ataca.

Foucault considera os barcos como heterotopias, ou seja, em contraposição às utopias elas são espaços reais e possíveis. Segundo ele, existem vários tipos de heterotopias, espaços que não estão nem em um lugar e nem em outro, são híbridos, como o espelho que mistura o real com a representação do real. Assim, a Nau *Queer* poderia ser entendida como uma “heterotopia desviante” que abriga todos os sujeitos com comportamentos desviantes, como as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas e os asilos.

A imagem que mais se aproxima desta Nau *Queer* é a Nau dos Insensatos que, como disse Foucault, escorraçava sua carga insana para além dos limites das cidades durante o período da Renascença³. Estes loucos se entregavam à sua própria deriva, sem se importar de onde vieram tampouco sem saber para onde vão. Assim são os personagens desterritorializados desta história: encerrados no seu próprio devir-navegante, eles seguem adiante. A Nau *Queer* é a Nau dos Insensatos da pós-modernidade.

E se se imagina, enfim, que o barco é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado sobre si e é entregue, ao mesmo tempo, ao infinito do mar, e que, de porto em porto, de bordo em bordo, de bordel em bordel, vai até as colônias buscar o que elas guardam de mais precioso em seus jardins, vocês compreenderão por que o barco foi para a nossa civilização, desde o século XVI até nossos dias, ao

² Sobre a Amazônia no quadro das viagens e navegações ibéricas entre os séculos XV e XVII, ver GADELHA, Regina Maria A. Fonseca. Conquista e ocupação da Amazônia: a fronteira Norte do Brasil. Estudos Avançados, vol.16, n.45, 2002, pp.63-80.

³ Em contraponto a pesquisa de Foucault, existem pesquisas que defendem uma aceitação da homossexualidade e até mesmo um culto do hedonismo sexual em certos círculos intelectuais da renascença na Itália, França ou Inglaterra, por exemplo. No teatro elisabetano, Bray, Alan. Homosexuality in Renaissance England. London: Gay Men's Press, 1982, no enquadramento dos temas da arte clássica, Saslow, James M. Ganymede in the Renaissance: homosexuality in art and society. New Haven: Yale University Press, 1986. Sobre o papel de Michelangelo na arte e no “modelo” de artista, ver: Barolsky, Paul. Michelangelo's nose: a myth and its maker. University Park: Pennsylvania State University Press, 1990.

mesmo tempo não só, evidentemente, o maior instrumento de desenvolvimento econômico (não é disso que eu falo hoje), mas a maior reserva de imaginação. O navio, essa é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos definham, a espionagem substitui a aventura, e a polícia, os corsários (FOUCAULT, 2013, p. 121).

Tendo em vista que esta tese de doutorado segue na esteira das pesquisas anteriores e que dá continuidade a um projeto de vida que é a defesa da existência de um Teatro *Queer* em Belém do Pará enquanto linguagem que possui seus próprios códigos e que atende a seus próprios significados, ela culmina com o objetivo geral de construir uma História do Teatro *Queer* de Belém do Pará

O que é, afinal de contas, Teatro *Queer*? Engana-se quem se interessar por esta pesquisa imaginando que encontrará uma resposta para esta pergunta essencialista. Certamente, encontrará um grau de decepção quem imaginar que faz parte do objetivo desta pesquisa se debruçar sobre o exercício de responder tal pergunta. Ao meu ver, qualquer resposta para ela seria insatisfatória. No entanto, ela é fundamental. Por que? Porque posso fragmentá-la, fraturá-la em uma série de pedaços e disparar uma série de outros questionamentos que são mais eficientes e que contribuirão de maneira mais satisfatória para analisarmos toda a estrutura de saber-poder que fez emergir este objeto histórico. Vejamos. Por motivos didáticos, arriscarei uma hipótese, sabendo-a insatisfatória e desinteressante, para responder esta questão. Ora, Teatro *Queer* se refere a um conjunto de espetáculos teatrais dirigidos por Luís Otávio Barata, que, ao longo da década de 1980, na cidade de Belém do Pará, região amazônica, no Norte do país, discutiram cenicamente questões de gênero e de sexualidade subvertendo suas noções clássicas. Resposta longa que, no entanto, nos oferece uma série de ferramentas para pensarmos outras questões que conduzirão esta pesquisa. A saber, por que é relevante informar que esta produção teatral surge a partir da década de 1980? Ainda, por que é relevante que se diga que aconteceu em Belém do Pará, cidade amazônica pertencente à região Norte do país? Por fim, por que é relevante também destacar a intenção contestadora destes artistas ao realizar estas encenações? Por fim, quem é Luís Otávio Barata?

Estas questões destacam, respectivamente, marcadores históricos, geográficos e políticos que nos auxiliarão na investigação das condições plurais de emergência deste Teatro que chamo de *Queer*. Inclusive, podemos identificar nestes marcadores uma série de práticas que estão intimamente conectadas com a emergência destes espetáculos teatrais. Discutiremos estas práticas oportunamente. Agora, gostaria de me dedicar à explicação desta estratégia que tem caráter metodológico e que me guiará ao longo da escrita.

O título desta tese carrega em si uma palavra-chave importante para compreendermos esta pesquisa: a genealogia. É isso que a genealogia faz, ela nos questiona a forma como somos interpelados a nos colocar como participantes do jogo moral. Sob o ponto de vista metodológico, não cabe a genealogia definir os objetos históricos em estado de coisas, ou seja, dizer o que eles são ou apontar sua origem perfeita. Não interessa para a genealogia dizer que Teatro *Queer* é um conjunto de espetáculos que discutem gênero e sexualidade de uma forma contestadora. Interessa, sim, à genealogia revelar as estruturas de saber-poder que ofereceram condições históricas para a emergência destes objetos. É o papel da genealogia questionar a produção de saberes e investigar quem ou o que os produziu. Neste sentido, a genealogia, como método de pesquisa, consiste em revelar o processo criativo por trás do forjamento, da encenação dos objetos históricos.

Sendo assim, no primeiro capítulo me dedico a forjar o conceito de *queerbiografia*, um projeto biográfico que pretende narrar a história de sujeitos cuja expressão de gênero e/ou de sexualidade foram fundamentais em suas vidas. Ciente de que o trabalho do biógrafo não é encerrar a discussão sobre a vida de seu biografado, a *queerbiografia* não pretende capturar este sujeito em uma unidade estruturante, linear e identitária narrando todos os episódios de sua vida do início ao fim, mas em identificar pontos dispersos de sua trajetória que sejam capazes de nos oferecer as pistas de sua vida e de seu pensamento. Desta forma, consegui chegar perto de quem um dia foi Luís Otávio Barata, um importante encenador e intelectual paraense, um dos membros fundadores do Grupo de Teatro Cena Aberta, cuja contribuição artística e articulação política marcou de forma indelével o teatro contemporâneo paraense, além de artistas que o sucederam.

Tendo realizado esta *queerbiografia* de Luís Otávio Barata, no segundo capítulo me dedico a realizar a leitura das suas seis encenações na década de 1980, sob a luz da Teoria *Queer*. São elas: *Theastai Theatron/Trontea Staithea* (1983/1984), *Aquém do eu, além do outro* (1984), *Genet – O Palhaço de Deus* (1987), *Posição pela Carne* (1989), *Em nome do amor* (1990). De diferentes formas, estas encenações colocaram no palco do Teatro Experimental Waldemar Henrique discussões sobre gênero e sexualidade que arranharam o corpo desta história e permaneceram na memória da cidade por muito tempo – e talvez ainda permaneçam.

O marcador histórico – a década de 1980 – coloca esta produção artística em um contexto tanto para a produção teatral quanto para a produção historiográfica. O recorte temporal se explica não só por ser o registro do primeiro e do último espetáculo a ser investigado, mas principalmente, por estar localizado em um contexto de revolução cultural que guarda informações importantes deste objeto. Por sua vez, o seu marcador geográfico – cidade

de Belém, região amazônica, Norte do país – informa que esta produção não aconteceu no Rio de Janeiro ou em São Paulo, nos grandes centros econômicos e culturais do país, logo as formas de se ver e as condições culturais de se fazer teatro são diferentes. Por fim, o marcador político lembra o ânimo de resistência e de contestação destes espetáculos e revela uma posição política destes artistas que se colocavam contra as políticas culturais da cidade em prol de pautas defendidas pela classe artística. Nesse sentido, o teatro começou a ser utilizado como linguagem e instrumento de conscientização social e de resistência política, exercendo profunda influência sobre sua estética.

Dentre outros, neste capítulo, foram identificados três pontos de emergência para estes espetáculos, a saber: o que chamo de “prática de resistência” caracterizada pela Revolução Sexual da segunda metade do século XX que abarca acontecimentos como o surgimento do movimento LGBT moderno a partir do incidente de *Stonewall*, nos EUA, a atividade dos movimentos feministas da década de 1970 e o surgimento dos estudos *queer*. A Ditadura cívico-militar foi outro ponto de emergência que, na tentativa de reprimir e censurar qualquer tipo de arte com conteúdo subversivo acabou produzindo aquilo que proibia: uma “poética da repressão”, a isso chamo de “prática de proibição produtiva”. Outra condição de emergência: os entornos da Praça da República, no bairro da Campina, guardam uma história de abjeções e de erotismo. É onde existe o Bar do Parque, lugar de boêmia em que os artistas costumavam se encontrar para beber e conversar sobre seus espetáculos, lugar onde se encontram também os mendigos, travestis e prostitutas, onde a noite revela aqueles que são invisíveis durante o dia. Logo do lado da Praça da República, existe a Zona do Meretrício, que já foi uma das mais antigas e conhecidas zonas de prostituição do país, que abrange as ruas General Gurjão, 1º de março, Riachuelo e Padre Prudêncio⁴. Destarte, esta prática chamo de “prática erótica e marginal da cidade”. Todas estas práticas estão relacionadas com a representação cultural do corpo. Sendo assim, investigarei como elas se relacionam entre si propiciando condições para o aparecimento destes espetáculos ao longo desta história.

Por fim, no terceiro capítulo realizo uma breve leitura crítica, com o conceito de Amazonialismo, da construção do conceito de Amazônia a partir dos relatos dos cientistas exploradores europeus que chegavam aqui no século XVIII. Em seguida, destaco um personagem de cada espetáculo da famosa trilogia de Luís Otávio Barata para compreendê-los

⁴ Sobre trabalhos que investigam esta região da cidade, ver HENRIQUE, Márcio Couto; AMADOR, Luiza Helena Miranda. Da Belle Époque à cidade do vício: o combate à sífilis em Belém do Pará, 1921-1924. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.23, n.2, abr.-jun. 2016, p.359-378; e também a tese de doutorado em História de José do Espírito Santo Dias Jr., intitulada *Entre cabarés e gafieiras: um estudo das representações boêmias em Belém (1950-1980)* (2013).

em termos históricos. São eles: o personagem ladrão Genet, de *Genet – O palhaço de Deus* (1987); o personagem imperador Heliogábalo, de *Posição pela carne* (1989); e o personagem profeta Zaratustra, de *Em nome do amor* (1990).

Vimos que uma questão – O que é Teatro *Queer*? – nos provocou uma série de outras questões e qualquer possibilidade de resposta para estas questões provocadas revelará marcadores históricos, geográficos e políticos, respectivamente. Estas informações se encontrarão em uma nova estrutura frasal como resposta para a pergunta porque fazem parte de um conjunto de múltiplos fatores que possibilitaram a existência deste Teatro *Queer* em um determinado tempo, em uma determinada geografia e em um determinado contexto político. Os marcadores histórico, geográfico e político são as partes mais relevantes para a condução moral deste teatro e indicam a forma como esta produção teatral se coloca nos jogos de saber e de poder.

Ainda se revelam como partes fulcrais da problemática desta pesquisa tais questões: Quais os fatores que influenciaram a emergência desta produção teatral no contexto da década de 1980, no período de finalização da ditadura e de redemocratização do país e no que se considera o período da cena teatral contemporânea da cidade? Como o marcador geográfico se revela tão relevante para esta produção teatral e acaba se revelando também um marcador político? Como este teatro se encontra com a cidade? Por que chamo esta produção de *queer*? O teatro como linguagem autônoma é capaz de produzir conhecimento considerado *queer*?

A disciplina da história é nostálgica e o ofício do historiador é solitário. O historiador mexe com documentos empoeirados, cinzentos e, por vezes, esquecidos no tempo. Nos arquivos públicos, o pesquisador protege-se dos efeitos nocivos do tempo utilizando luvas e máscaras e os documentos, por sua vez, são produções históricas do seu próprio tempos que nos ajudam a construir este quebra-cabeça.

As fontes utilizadas para esta pesquisa, além de fontes bibliográficas anteriormente já tratadas e publicadas acerca do tema, são de natureza fílmica, escrita, oral e iconográfica. Em sua maioria, fontes provenientes da linguagem teatral, como dramaturgias, cartazes, programas, folders, diários de bordo de processos criativos, croquis e etc. Fotografias e filmagens dos espetáculos também serão fontes, além de jornais, revistas e entrevistas com outros artistas da cidade.

Desde a escrita da monografia de conclusão de curso venho me dedicando a recuperar qualquer material que forneça informações sobre este período e esta produção teatral, logo venho construindo um acervo pessoal sobre este Teatro *Queer* a fim de que um dia possa contribuir para a expansão da discussão sobre o teatro paraense

A coleta de dados foi sendo realizada de forma esparsa. Coletei jornais na Hemeroteca, localizada na Biblioteca Pública Arthur Vianna, na Fundação Cultural do Estado do Pará. Tive contato com os jornais em papel e também em microfilmes. Os jornais que mais publicaram sobre teatro nesta época são O Liberal, Diário do Pará, A Província do Pará e O Estado do Pará. Além da Biblioteca Pública, foram fundamentais os acervos pessoais de membros do Grupo Cena Aberta, como César Machado e Margaret Refkalesfsky, que me emprestaram três pastas pessoais contendo, além de fotos, revistas e documentos, inúmeros recortes de jornais sobre o grupo e suas encenações. Com seu irmão, o jornalista Augusto Barata, consegui em seu acervo um número variado de fontes, como seu passaporte, que me permitiu saber os países pelos quais Barata viajou na Europa, desenhos, cartas, álbum pessoal de fotos e até mesmo sua carteira com cartões de banco e foto 3x4.

Os acervos pessoais foram fundamentais nesta parte da pesquisa, haja vista que as fontes públicas e oficiais não forneciam certas informações para uma discussão mais crítica sobre esta história. A pesquisadora Michele Campos de Miranda, que realizou uma dissertação de mestrado sobre a vida e a obra de Barata, cujo trabalho será fundamental aqui, também forneceu documentos importantes sobre o encenador, como fotos, certidão de óbito, carteira de trabalho e etc.

Inicialmente, pretendia realizar entrevistas com um número restrito de pessoas, no entanto, na escrita e diante da falta e para o confronto de informações precisei ir atrás de mais pessoas, que incluem seu irmão Augusto Barata, amigos, pesquisadores e colegas de cena, como Wlad Lima, Karine Jansen, Olinda Charone, Zélia Amador de Deus, Margaret Refkalesfsky, César Machado, Aníbal Pacha, Marton Maués, Francisco Vasconcelos, Fernando Rassy, Ernani Chaves e Michele Campos de Miranda.

Foram inúmeras fotos que consegui coletar tanto de Luís Otávio Barata quanto dos processos dos espetáculos, além de programas, folders, cartazes e também algumas dramaturgias. A dramaturgia de *Genet – O palhaço de Deus* está na íntegra, enquanto que a dramaturgia de *Posição pela carne* são apenas recortes de cenas. Além desse material, consegui um importante vídeo de 60 minutos de duração onde Barata fala em uma sala de estar sobre teatro e políticas públicas. Consegui também, com a contribuição do historiador de teatro Denis Bezerra, um vídeo-documentário amador com cenas de *Genet – O Palhaço de Deus* e *Posição pela carne*. *Em nome de Deus* foi o único espetáculo que consegui a filmagem na íntegra de duas apresentações. Aliados a estes vídeos estão outros, como o documentário paraense *Belém aos 80* (2009), dirigido por Allan Kardec Guimarães, *Dzi Croquettes* (ISSA; ALVAREZ, 2010)

e *Lampião da Esquina* (PEREZ, 2016), sobre a publicação do primeiro jornal voltado diretamente ao público LGBT durante os anos mais austeros da Ditadura Militar.

Com relação a análise e interpretação deste material, a Teoria *Queer* foi fundamental para compreender em termos históricos, como se discutia nestas encenações questões sobre sexualidade. Considero que ela ofereça bases conceituais para atualizar os estudos sobre o teatro contemporâneo em Belém, principalmente no que se refere à vida e obra de Luís Otávio Barata e a atividade do grupo Cena Aberta.

Por fim, a História Cultural, o Teatro Contemporâneo e a Teoria *Queer* formam os três pilares fundamentais para a realização desta pesquisa e o atravessamento entre estas três áreas tem sido parte de um profícuo debate contemporâneo e internacional que já teve como resultado a produção das mais diversas obras acadêmicas. No que diz respeito à relação entre a disciplina da História e da Teoria *Queer* podemos citar *A Queer History of the United States* (2011), de Michael Bronski e *British Queer History: new approaches and perspectives* (2013), de Brian Lewis. Já no que diz respeito ao atravessamento entre a produção teatral e a Teoria *Queer* podemos citar *Queer Theater in Canadá* (2007) e *Tennessee Williams and the Theatre of Excess: the strange, the crazed, the queer* (2015), onde sob a luz do que é considerado exagerado, ambíguo e caótico, Annette Saddik busca, após o centenário do dramaturgo Tennessee Williams reler suas obras sob a perspectiva da Teoria *Queer*. Também podemos citar *El Teatro Queer: de Wilde a Muscari* (2014), do espanhol Alberto Leonelli.

Naveguemos com nossa carga rumo ao horizonte....

1. ARGONAUTA EM CENA: UMA *QUEERBIOGRAFIA* DE LUÍS OTÁVIO BARATA.

Em minhas pesquisas sobre a cena *queer* do teatro paraense, a mudança da figura do armário para a figura da Nau não é apenas uma escolha poética ou metodológica, mas também epistemológica. Concordando com Miskolci em seu *Desejos digitais* (2017), acredito que o armário constrói um regime de visibilidade que privilegia o homossexual masculino viril branco de classe média ou alta, que acaba se tornando com frequência o objeto dos estudos sobre a homossexualidade. Assim, se tornaria uma figura obsoleta para investigar a vida de sujeitos que, neste teatro, se revelam o completo oposto deste ideal. Além disso, o armário ainda opera dentro do regime de verdade ao manter uma dicotomia metafísica do dentro/fora.

Segundo Miskolci (2017), o processo de *coming out* propagado pela geração dos anos 1970 e 1980, que teve início nos EUA, a partir da Rebelião de *Stonewall*, marcou a construção de um estilo de vida gay marcado por sua participação cada vez mais crescente no capitalismo, conforme o mercado voltava produtos mais direcionados ao consumo deste público. Além disso, o *coming out* se tornou a porta de entrada deste gay – geralmente branco, cristão e de classe média ou alta - na vida adulta que, depois de assumido, com ou sem o apoio da família, construía o seu próprio orgulho. Miskolci aponta os estudos do historiador americano David Halperin que apontou que o *coming out* desta geração levou a uma masculinização compulsória na busca por igualdade e adaptação social.

Assim, a crítica de Miskolci repousa sobre a utilização do armário como único regime de visibilidade disponível para analisar as estratégias que homens criam para fazer sexo com outros homens. Este regime de visibilidade ainda privilegiaria estudos voltados aos gays assumidos em detrimento daqueles que ainda estão “dentro do armário”. Segundo Miskolci, é de extrema importância que compreendamos como estes homens, em sigilo, vivem sua sexualidade. Neste sentido, a criação de sites e aplicativos de buscas de parceiros se torna um fenômeno social fértil para este estudo.

Analisando a utilização destes sites e aplicativos, Miskolci aponta que o regime de visibilidade do armário não é uma categoria de análise suficientemente eficaz para compreender a forma como estes homens – que se identificam socialmente como heterossexuais e mantêm suas relações sexuais com outros homens em segredo – vivem suas experiências sexuais com estranhos, pois é uma dinâmica que não opera exclusivamente sob o par segredo/revelação. Como exemplo, Miskolci cita um dos seus interlocutores a quem chama de Bruno que o informou que já levou para encontros familiares amigos gays e até mesmo um dos seus “casos” sem, contudo, deixar a família desconfiar de quem eram. Quando questionado se gostaria que

a família soubesse de sua homossexualidade, Bruno disse que sim, mas que não sentia necessidade de se assumir, pois permaneceria o mesmo. Miskolci aponta que mais do que lidar com este par segredo/revelação, esta dinâmica encontrada em vários interlocutores, uma forma de acordo tácito renegocia limites de aceitação e de visibilidade de forma cautelosa. Esta política do “não dito” – o que nos faz lembrar a política do “Don’t ask, don’t tell”⁵ – beneficia ambos os lados, assim Bruno não teria de passar pelo momento de se assumir e a família poderia aceitar seu namorado, contanto que este fosse tratado como amigo.

Desta forma, proponho a figura da Nau como figura poética desta pesquisa e também como um novo regime de visibilidade que busca dar conta dos conflitos pessoais e sociais do sujeito LGBT contemporâneo. Assim, a utilizarei como categoria de análise desta pesquisa sobre história do teatro.

Na Renascença, os loucos partiam de uma cidade para outra escorraçados para não importunar os habitantes da cidade em que estavam. Nessas partidas obrigatórias, estes peregrinos indesejados ficavam sob a tutela da cidade aprisionados. Muitos eram estrangeiros e outros andavam nus. Sem saber o que fazer com eles, esses errantes seguiam sua jornada marítima rumo a algo. Na água, o louco está numa zona limítrofe e onírica. Já não é cidadão da cidade de onde partiu, haja vista que foi expulso, e não sabe se vai chegar em outras terras. Se chegar, não sabe o que vai encontrar. É neste estado de devir que se encontra o nosso louco. Caso vivesse na Renascença, certamente seria expulso da cidade e jogado sobre os braços de um marinheiro para seguir seu rumo: Luís Otávio Barata.

Neste oceano histórico, desde as últimas décadas do século XX, o campo disciplinar da História tem passado por uma série de transformações que obrigaram o historiador a rever a natureza da sua área e a importância do seu ofício. Essas transformações não ocorreram sem resistências, no entanto, é inegável que hoje elas ganharam uma série de profissionais adeptos que se dedicam a pesquisar e debater novas formas de renovar esta disciplina. Dentre estas diversas transformações estão a mudança da sua relação com a ciência, o apaziguamento dos ânimos com a ficção, com a poesia, com a literatura e, principalmente, a revisão do tratamento dos documentos históricos, compreendendo-os também como um discurso produzido e contestável. Assim, se destacou a impossibilidade de estudar o passado tal como ele foi. Sabendo assim que, deste passado, só conhecemos o discurso criado sobre ele, não ele em si.

⁵ Política de restrição do governo dos Estados Unidos a todos os membros ou candidatos as Forças Armadas. Em 2010, esta lei foi revogada pelo ex-presidente Barack Obama.

Sou um sujeito marcado pelo tempo e pelo espaço que ocupo, os documentos a que tenho acesso não são transparentes ao ponto de me revelarem o passado descoberto do véu da interpretação. Vejo o ofício do historiador também como um exercício de criação poética. Sei que posso cair na armadilha de certo niilismo e, também, de relativismo cético, no entanto, ao desenvolver minhas ideias o leitor verá que existe muito mais de ficção na história do que podemos supor à primeira vista.

Trago agora a escrita de um poema chamado *Dissecando um corpo cristão*, escrito por mim em 2014. Ele servirá para pensarmos no conceito de história que estou me aproximando e na concepção de história da qual pretendo me afastar.

Se me cortassem a garganta, arrisco dizer que não sairia sangue, mas jorraria culpa para todos os lados, indiscriminadamente. Da mesma forma que se me enfiassem uma faca no meio da barriga e procurassem pelas vísceras só encontrariam no lugar autodesprezo e tédio. Se eu tivesse morte cerebral e doassem meus órgãos, o azarado receptor seria corroído em questão de poucas horas por uma raiva incurável e encontraria seu fim como uma triste carcaça feita da mais genuína solidão que deixaria em prantos os diabos mais indiferentes dos cantos mais escuros do inferno (NUNES, 2014).

Antes de começar a trabalhar sobre o poema gostaria de convocar o pensamento do historiador britânico Keith Jenkins em seu livro *A história refigurada – novas reflexões sobre uma antiga disciplina* (2014). Assim como o próprio título do livro já aponta, Jenkins irá lançar novos pensamentos sobre a disciplina na tentativa de atualizá-la através de uma assumida *desobediência crítica*.

Para Jenkins, a história é uma disciplina envelhecida e que está mancando, neste sentido, seu fim é inevitável – e não necessariamente ruim. No entanto, para que a disciplina se mantenha por mais um tempo é necessário incentivar que os estudantes de história das Universidades a abordem sob a perspectiva do discurso pós-moderno. Em nota de rodapé, o historiador define sua concepção de pós-moderno como a:

“a era da aporia”. Com aporia, quero dizer que esta é uma época em que todas as decisões que tomamos – políticas, éticas, morais, interpretativas, representacionistas e etc. – são, última análise, indecíveis (aporéticas). Que nossas formas escolhidas de ver as coisas não têm fundamentações e, no que diz respeito a um discurso como a história, ele deve ser pensado essencialmente como uma estética – um discurso que formata, que figura – e não como uma epistemologia objetiva, verdadeira ou fundacional (JENKINS, 2014, p. 103).

Para defender a abordagem do discurso pós-moderno na disciplina histórica como o sopro de vida da “ciência do homem no tempo”, como disse March Bloch no seu livro inacabado

Apologia da História (2001), Jenkins oferece três argumentos que vão estruturar o seu livro. “Tempo(s) de abertura” é o capítulo de seu livro sobre o qual me debruçarei e que se concentra na defesa da manutenção da polissemia interpretativa acerca do passado, ou seja, para o britânico, não existe apenas uma forma de se falar ou de se pensar sobre o passado, mas inúmeras, incontáveis formas. Segundo Jenkins, há uma abertura interminável de interpretações sobre o passado e é em sua defesa que o historiador deve agir.

Segundo o historiador, primeiramente, a abertura é inevitável. Não há, segundo Jenkins, a possibilidade lógica de se fechar as interpretações sobre o passado. Em segundo lugar, essa inevitabilidade de fechamento das interpretações sobre a história vai provocar diversas outras leituras e releituras sobre o passado. A própria história atualiza as verdades ditas imutáveis sobre um determinado acontecimento do passado. O que era considerado fato pode ser mudado a partir do levantamento de outros registros e de outras questões. Assim nunca vamos chegar a um denominador comum sobre os acontecimentos.

É justamente esta abertura interminável e inevitável sobre o passado um dos suportes desta pesquisa e que a torna relevante e exequível. Outras pesquisas já foram realizadas acerca da cena teatral contemporânea de Belém do Pará e é justamente a ideia de que não há uma verdade imutável sobre este objeto que torna necessária tanto esta pesquisa quanto outras que virão, já que cada uma trará uma nova forma de narrar, uma nova interpretação, novas hipóteses e levantarão novos problemas para as fontes.

Diante do exposto, trago a analogia que Jenkins realiza entre a formação do sujeito e a formação da estrutura sócio-cultural. Ele parte do micro para o macro para defender que tanto o sujeito quanto o sistema social e cultural em que vivemos são construídos a partir de um processo complexo, desconfortável e, principalmente, nunca finalizado, mas em eterno estado de devir. Para Jenkins, o sujeito se forma da seguinte maneira:

O que constitui (confirma) o sujeito humano em qualquer momento no espaço e no tempo não é, portanto, a expressão de algum núcleo interior ou “essência” humana, e sim o resultado desse processo dinâmico denominado *iterabilidade* (o processo de repetição e diferença, da repetição do nunca exatamente igual), que garante que ninguém jamais esteja completo, estável ou fixo “de uma vez por todas” (JENKINS, 2014, p. 12-13).

Para o historiador, esta insubmissão, esta desobediência no processo de “finalização” do sujeito, por fim, esta “falha” é o que permite o surgimento de uma ética radical, insubmissa, “isso porque, se os sujeitos nunca são completos, e sim sempre sujeitos (melhor dizendo,

subjetividades) em constante formação, essa instabilidade possibilita todos os tipos de contradições e ambivalências pessoais e sociais reais” (JENKINS, 2014, p. 13).

Este é o momento em que o historiador parte do micro – do processo de socialização do sujeito – para o macro – formação da estrutura sócio-cultural.

Da mesma forma, e estendendo esta maneira de pensar a esfera do social, nenhuma formação social/cultural é capaz de transformar em relações harmoniosas e fixas os padrões de dominação e subordinação que a constituem de forma tão incômoda, mais do que “seus” sujeitos individuais o são de resolver as tensões internas de suas identidades, informados, como são, precisamente pelas formas nas quais estão imersos no social. Assim podemos começar a concluir essas observações tão abreviadas dizendo que, no âmbito sócio-cultural, como no âmbito do sujeito, nenhum ordenamento hegemônico (dominante) é seguro: está sempre em risco de ser transformado, re-figurado (JENKINS, 2014, p. 13).

Esta desobediência crítica, de Jenkins, provoca o surgimento de uma ética totalmente radical e esta, por sua vez, garante novas formas de resistência a qualquer totalitarismo, garante novos corpos, novos sujeitos, novas histórias insubmissas e desobedientes que estão constantemente questionando qualquer dominação hegemônica na democracia e privilegiando as diferenças.

Para concluir este raciocínio, peço emprestadas as intenções de Jenkins para dizer o que quero com esta pesquisa e com este texto:

É tentar trabalhar o discurso da história na direção desse tipo de democracia radical e aberta, que entende a impossibilidade de instituir um fechamento histórico/historicizante total do passado, ao mesmo tempo que reconhece que suas formas refiguradas de conceber – ou seja, figurar – as coisas “nunca terão sido boas o suficiente” – e que esta é mais desejável (JENKINS, 2014, p. 14).

É no horizonte da desobediência crítica que surge esta história do Teatro *Queer* de Belém do Pará. É o que quero com esta pesquisa: uma escrita e uma história radicais e insubmissas em contraposição à história de caráter oficial e diplomática que se tem feito do teatro brasileiro, em especial a produzida no eixo Centro-Sul do país. Daí a importância do *queer* nesta parte da história recente do teatro de Belém do Pará. A partir deste raciocínio, gostaria de fazer o mesmo movimento que Jenkins faz, ou seja, partir do micro para o macro a partir do poema *Dissecando um corpo cristão*.

O poema fala de um exame minucioso de um cadáver que durante o seu período de vida seguiu à risca os princípios de sua religião, ou seja, levou uma vida retida, casta e decorosa. É claramente perceptível na escrita do poema a postura do autor em relação a um estilo de vida cristão. Assim, no ato da autópsia deste corpo podemos concluir que, segundo o autor, a causa

da morte deste corpo cristão foi a sua própria conduta que, durante a vida, acumulou culpa, autodesprezo, tédio, raiva e solidão.

Dedico-me menos aos motivos que me levaram a escrever este poema e mais a tentar construir uma analogia entre este corpo e a história. Suponhamos que nesta mesa não estivesse este corpo cristão, mas a própria concepção de história que se perpetuou ao longo dos anos e que, salvas algumas relevantes exceções, ainda é hegemônica no ambiente acadêmico, uma história científica, factual, pragmática, profissional e que busca conhecimentos exatos e verdadeiros. Defendo que encontraríamos no corpo desta história as mesmas coisas encontradas no corpo cristão. Assim como Jenkins, acredito que este conceito de história já tem mostrado sintomas de cansaço e caduquice. Neste sentido, a criação dos *Annales*, por Marc Bloch e Lucien Febvre, em 1929, e, posteriormente, Foucault e a historiografia feminista, ajudaram a levantar pontos que destacaram essa velhice. Com o passar das gerações internas do movimento, encontramos historiadores como Jacques Le Goff que renovaram a crítica a uma história factual, narrativa e de temática exclusivamente política.

Este tipo de “história narrativa” – coirmã e talvez gêmea siamesa daquilo que Febvre chamou de “História Factual” – é a segunda entidade da tríade visada pelo historiador francês em seus combates pela história: a *História Factual*, a *História Narrativa*, a *História [da] Política*. Neste trio temos, senão o “eixo do mal” a ser por ele vilipendiado. Eis aqui, segundo a ótica dos *Annales* e da nova historiografia, a tríade maldita, que não deixa de ser também um “diabo útil” para o discurso da renovação radical (BARROS, 2012, p. 123).

Portanto, se queremos pensar a história como uma disciplina radical, subversiva e resistente a sua própria condição histórica, então devemos lutar para manter a sua abertura constante, a sua ampliação interpretativa justamente porque é esta instabilidade que forma os sujeitos e os processos históricos, como defende Jenkins, que possibilitaria posturas insurgentes e radicais dentro de uma democracia. Isto significaria, de fato, se aproximar de um discurso pós-moderno. É aí que o *queer* se apresenta. Chamar esta produção teatral de *queer*, mesmo quando seus próprios sujeitos nem conheciam este pensamento, amplia seu horizonte histórico, estético e discursivo.

Este momento é oportuno para que possamos discutir questões do método histórico a ser utilizado nesta escrita de modo a direcionar a pesquisa. Logo, a partir de agora discutirei a genealogia e como ela se materializa como procedimento metodológico desta pesquisa, além de suas interferências no próprio conceito de história.

A genealogia funciona como uma crítica radical a uma história teleológica, ou seja, a concepção de história como sendo uma concatenação de fatos que segue uma trajetória

ascendente rumo a um determinado objetivo. Uma história pragmática, objetiva, cientificista e, principalmente metafísica. O exercício é pensar em uma história antiessencialista e cujos seus valores são todos imanentes. Neste sentido, a genealogia como metodologia de pesquisa é mais do que pertinente, é necessária.

Em seu artigo *Cartografia e Genealogia: aproximações possíveis para a pesquisa em psicologia social* (2011), Zambenedetti e Silva realizam uma discussão sobre as aproximações possíveis entre as duas abordagens – cartografia e genealogia – destacando suas estratégias de problematização. Desta forma, de antemão, é importante destacar que um dos pontos mais importantes é que ambas as abordagens não se concentram na existência do objeto de estudo em si, mas nas forças, trânsitos e condições históricas que possibilitaram o seu surgimento. Vemos assim que “ambas as abordagens não buscam na história ou no presente a efetuação do acontecimento em estado de coisas, mas sim, buscam dar visibilidade às forças, suas virtualidades, possibilidades de criação e riscos de captura” (ZAMBENEDETTI; SILVA, 2011, p. 454).

O método genealógico não dispõe de regras ou de instrumentos metodológicos prontos para serem aplicados pelos genealogistas aos seus respectivos objetos, mas apenas pistas metodológicas. Ele é uma crítica que se contrapõe ao projeto científico advindo do século XVIII. Fazendo insurgir saberes marginalizados e esquecidos pela ciência positivista. Ela compõe as múltiplas forças de um objeto, mostrando como os acontecimentos são historicamente fabricados, inventados, além de se contrapor à narrativa linear, cronológica, progressiva, continuísta e cumulativa da história tradicional, ao primado do sujeito e às origens metafísicas.

Como isto se aplica a esta pesquisa e por que é relevante? Cabe lembrar que o interesse desta pesquisa não é se concentrar em definir o que é o Teatro *Queer*, mas antes, e em primeiro lugar, entender quais foram as condições históricas, culturais e políticas que possibilitaram a emergência de seis espetáculos que no espaço de uma década discutiram cenicamente questões de gênero e sexualidade ajudando desta forma na construção da cena teatral contemporânea na capital do Pará. A genealogia, neste sentido, é indispensável para pensarmos esta história recente, no sentido de que, tal qual a cartografia, ela nos oferece liberdade intelectual e criativa para agirmos, haja vista que:

Ao forjar estas abordagens, a preocupação de tais autores [Michel Foucault e Gilles Deleuze e Félix Guattari] foi a de criar ferramentas de análise e problematização, sem a intenção de erigi-las em modelos baseados em regras e procedimentos pré-definidos, capazes de serem aplicados, replicados e generalizados (ZAMBENEDETTI; SILVA, 2011, p. 454).

Outro ponto a destacar é que ambas as abordagens – e aqui nos interessa mais a genealogia – estão dentro da mesma lógica proposta, por Jenkins, de abordagem da disciplina da história a fim de dar a ela um rejuvenescimento: a abordagem pós-moderna. Se a história se quer como uma disciplina refigurada que desobedece criticamente a qualquer tentativa de fechamento histórico ou lógica historicizante do passado, neste sentido, a genealogia, como abordagem histórica e experimental, será adequada para garantir este tipo de pensamento. Além disto, a genealogia dialoga intimamente com a produção de conhecimento dos estudos *queer*.

A vontade de saber (2014) é onde Foucault realizou uma genealogia do nascimento da noção de sexualidade na sociedade moderna. Neste sentido, em primeiro lugar, podemos tomar como ponto de aproximação entre genealogia e Teoria *Queer* não só a investigação de Foucault, mas o fato de que a genealogia, bem como a Teoria *Queer*, trata de revelar a constituição histórica dos objetos, se opondo à ideia tradicional de que os objetos possuem um dado metafísico, uma essência.

Nos moldes foucaultianos, além de ter sido utilizada como metodologia crítica por Judith Butler para investigar a forma como a categoria “mulher” é produzida e restringida pelas estruturas de poder, a genealogia se compromete com as mesmas críticas da Teoria *Queer*. Ela se opõe a uma busca essencialista dos objetos e dos sujeitos, não defende dados sem origens criadas por alguém em algum momento da história, tem caráter interpretativo e investiga regressivamente as fontes produtoras de um determinado valor para então realizar uma crítica do valor destes valores.

A principal crítica de Judith Butler ao movimento feminista de sua época é de que as feministas além de elaborar formas de emancipação a partir das estruturas de poder, elas deveriam se preocupar com a forma como a categoria mulher é produzida e restringida pelas estruturas de poder. A esta crítica Butler chama de “uma genealogia feminista da categoria ‘mulheres’”. A palavra “genealogia” é empregada por Butler no sentido foucaultiano, onde genealogia é a investigação de como os discursos políticos são construídos, como seus interesses formam sujeitos que são, na verdade, efeitos das instituições de poder.

A genealogia é uma metodologia histórica por excelência, pois mais do que reservar esforço para descrever o que são ou foram determinados objetos históricos - correndo um risco de captura - ela vai se concentrar em desenhar o diagrama das forças históricas, culturais, políticas ou de qualquer natureza que ofereceram condições de emergência para este objeto. Sendo assim, o processo de emergência é mais importante do que o “estado de coisa”. Da mesma forma, a genealogia quer instabilizar uma série de conceitos canônicos como ciência, verdade e o próprio conceito de metodologia. Ela nega à metafísica qualquer possibilidade

generativa. Seus objetos são sempre históricos e culturais. Podemos citar novamente como Foucault afastou a sexualidade da biologia para a história, para o discurso, bem como Butler fez com o gênero e, pioneiramente, Nietzsche fez com a moral negando a sua transcendência e afirmando a sua gênese histórica.

Tendo refletido sobre a pertinência desta abordagem para esta pesquisa, a partir da aproximação da genealogia com a abordagem pós-moderna da história e com a Teoria *Queer*, cabe agora revisarmos algumas características fundamentais da genealogia: além de ser experimental, a genealogia é antiessencialista; defende que todos os dados possuem caráter histórico e humano, pois nega à metafísica qualquer autoridade; tem caráter interpretativo, pois oferece ao historiador uma liberdade interpretativa sobre os acontecimentos históricos; e, por fim, ela investiga as condições que produziram a existência de determinados valores e posteriormente faz uma crítica ao valor destes valores.

Desenvolvido por Michel Foucault, uma das principais contribuições desta abordagem é sua estratégia de problematização das linhas de força envolvidas na constituição de um determinado objeto. Esta problematização consiste na desconstrução e desnaturalização das formas cristalizadas e instituídas, apontando para o caráter contingente que marca a constituição das mesmas, mostrando-as como frutos de uma historicidade e de determinadas condições de possibilidade (ZAMBENEDETTI; SILVA, 2011, p. 455).

Pensar uma discussão cênica de gênero e sexualidade no teatro paraense é também pensar no teatro como linguagem e instrumento de problematização e de desconstrução de noções clássicas desses temas, pois os espetáculos, direta ou indiretamente, não partem do pressuposto de defender a homossexualidade, mas de construir um discurso estético e ideológico subversivo e insubmisso em relação no que diz respeito a este tema.

A perspectiva histórica trazida pela genealogia destaca dois importantes conceitos relevantes para a realização desta abordagem, a saber: “gênese” e “descontinuidade”. Para falar de “gênese”, Foucault realiza uma diferenciação entre uma pesquisa de origem (*Ursprung*), uma pesquisa de proveniência (*Herkunft*) e uma pesquisa de emergência (*Entstehung*).

A pesquisa de origem busca na história a origem ou aparecimento de um determinado objeto, remetendo sua identidade ao seu ponto de surgimento ou até mesmo à pessoa que o criou. Já a análise de proveniência busca não uma identidade ou unidade, mas as marcas sutis, múltiplas e dispersas que remetem à construção do objeto. A pesquisa de emergência também se distancia da pesquisa de origem ao enfatizar as forças presentes em determinado contexto e o modo como elas atuam na produção de um determinado objeto. Portanto, o conceito de gênese proposto pela abordagem genealógica aproxima-se do sentido atribuído à análise de proveniência e à análise de emergência (ZAMBENEDETTI; SILVA, 2011, p. 455-456).

Para Nietzsche e Foucault, na origem das coisas não se encontra uma essência sem data, mas um segredo construído peça por peça a partir de elementos exteriores a esta “coisa”, por isso a pesquisa de origem (*Ursprung*) é obsoleta.

A história ensina também a rir das solenidades da origem. A alta origem é o “exagero metafísico que reaparece na concepção de que no começo de todas as coisas se encontra o que há de mais precioso e mais essencial”: gosta-se de acreditar que as coisas em seu início se encontravam em estado de perfeição; que elas saíram brilhantes das mãos do criador, ou na luz sem sombra da primeira manhã. A origem está sempre antes da queda, antes do corpo, antes do mundo e do tempo; ela está do lado dos deuses, e para narrá-la se canta sempre uma teogonia. Mas o começo histórico é baixo. Não no sentido de modesto ou de discreto como o passo da pomba, mas de derrisório, de irônico, próprio a desfazer todas as enfações (FOUCAULT, 1998, p. 18).

Segundo o próprio Foucault:

Fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento não será, portanto, partir em busca de sua “origem”, negligenciando como inacessíveis todos os episódios da história; será, ao contrário, se demorar nas meticolosidades e nos acasos dos começos; prestar uma atenção escrupulosa à sua derrisória maldade; esperar vê-los surgir, máscaras enfim retiradas, com o rosto do outro (FOUCAULT, 1994, p. 19).

Por sua vez, a pesquisa de proveniência (*Herkunft*), longe de procurar uma origem essencial, de modo movente, fragmentário e heterogêneo, se detém nas marcas sutis que compõem um objeto:

Frequentemente, a análise da *Herkunft* põe em jogo a raça, ou o tipo social. Entretanto, não se trata de modo algum de reencontrar em um indivíduo, em uma ideia ou um sentimento as características gerais que permitem assimilá-los a outros – e de dizer: isto é grego ou isto é inglês; mas de descobrir todas as marcas sutis, singulares, subindividuais que podem se entrecruzar nele e formar uma rede difícil de desembaraçar (FOUCAULT, 1994, p. 20).

Foucault ainda aponta a relação íntima entre a genealogia, como análise de proveniência, e o corpo:

O corpo – e tudo que diz respeito ao corpo, a alimentação, o clima, o solo – é o lugar da *Herkunft*: sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito [...] A genealogia, como análise de proveniência, está portanto no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo (FOUCAULT, 1994, p. 22).

Se compreendermos o corpo como noção fundamental dos estudos *queer* de gênero e sexualidade, esta relação entre história e corpo das análises genealógicas de proveniência é fundamental para lermos alguns espetáculos teatrais a serem discutidos em momento oportuno.

Por fim, a pesquisa de emergência (*Entstehung*):

Se produz sempre em um determinado estado de forças. A análise da *Herkunft* deve mostrar seu jogo, a maneira como elas lutam umas contra as outras, ou seu combate frente a circunstâncias adversas, ou ainda a tentativa que elas fazem – se dividindo – para escapar da degenerescência e recobrar o vigor a partir de seu próprio enfraquecimento. Por exemplo, a emergência de uma espécie (animal ou humana) e sua solidez são asseguradas “por um longo combate contra condições constantes e essencialmente desfavoráveis” (FOUCAULT, 1994, p. 23).

Sendo assim, para reforçar, nesta pesquisa, não se pretende identificar o exato momento que nasceu este Teatro *Queer* na cidade ou identificar o seu elemento fundante e metafísico que guarda a sua “identidade essencial”, mas, sim, em primeiro lugar, se aproximar do conceito de gênese e de uma análise de proveniência e de emergência que tentam compreender quais foram as condições históricas múltiplas que possibilitaram a emergência deste acontecimento na cidade de Belém a partir da década de 1980 e, em segundo lugar, entender porque esta prática teatral se transforma ao longo do tempo e se distingue de outros momentos históricos, destacando as relações de poder e as relações de saber que estão implícitas nesta transformação histórica, cultural e política.

A perspectiva histórica da genealogia trabalha também com a ideia de descontinuidade. A noção de descontinuidade, por sua vez, age a partir do pressuposto de que a história não acontece através de uma sucessão cronológica e linear de acontecimentos, mas através de rupturas e acidentes, e estes não devem ser contornados pelo historiador, mas aceitos.

A noção de descontinuidade toma um lugar importante nas disciplinas históricas. Para a história, em sua forma clássica, o descontinuo era, ao mesmo tempo, o dado e o impensável; o que se apresentava sob a natureza dos acontecimentos dispersos – decisões, acidentes, iniciativas, descobertas – e o que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, apagado, para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos. A descontinuidade era o estigma da dispersão temporal que o historiador se encarregava de suprimir da história. Ele se tornou, agora, um dos elementos fundamentais da análise histórica (FOUCAULT, 2012, p. 10).

Embora Foucault tenha rejeitado ser denominado de historiador, não há como negar que grande parte de suas pesquisas são históricas. Seus projetos de caráter histórico foram erigidos

no ponto de descontinuidade histórica que diferenciava a visão de um tempo da visão de outro tempo.

Quando o louco é considerado como a personificação do conceito de loucura e ele passa a ser internado em hospitais onde permanece sob a “tutela” de um poder psiquiátrico e de uma prática institucional que legitima este Grande Enclausuramento – assim denominou o filósofo o alto índice de internamentos autorizados por Luís XIV, em 1656, em Paris -, quando a loucura ganha este status de saber específico, Foucault identifica uma descontinuidade histórica que vai dar início ao seu livro *História da Loucura* (2017).

Na *História da Loucura*, tratava-se, portanto, de perceber através de que práticas institucionais e aparelhos de conhecimento a loucura fora objetivada como doença, passando a fazer parte de determinado regime de verdade e falsidade, e se constituía como “objeto” de pensamento, a ponto de se tornar “evidente” que a loucura é uma enfermidade (RAGO, 1995, p. 75).

A pergunta de Foucault em *História da Loucura* não era saber o que era a loucura e como ela seguiu uma linha cronológica ao longo das Idades Renascentista, Clássica e Moderna. O filósofo não queria saber como este dado, tido como inerente ao comportamento humano, se transformou ao longo dos séculos ocidentais. Foucault empreendeu uma pesquisa histórica de como foram inventadas práticas discursivas e não discursivas, técnicas de poder, regimes de verdade e de falsidade e como estas associaram certos comportamentos, pensamentos e estilos de vida ao termo loucura personificadas no louco e como, posteriormente, outros mais diversos comportamentos, pensamentos e estilos de vida foram esposados com a loucura dando assim continuidade a uma longa noite de núpcias com o louco. Bem como este livro, *Vigiar e Punir* (2014b) também tem seu pontapé inicial em um momento de descontinuidade histórica.

Em *Vigiar e Punir*, perguntava-se como determinadas práticas discursivas e não-discursivas, técnicas de poder e regimes de verdade constituíram o objeto “prisão” como modo privilegiado de castigo e punição. Como fora possível, pergunta ele, em 20 anos, a passagem do suplício para a prisão como forma punitiva privilegiada? (RAGO, 1995, p. 75).

Por fim, dois dos grandes estudos de caráter histórico de Foucault surgiram no momento em que práticas de saber e de poder elevaram a loucura a um status de objeto digno de estudos e que uma série de técnicas de poder e de regime de verdade transformaram a prisão em uma técnica supostamente privilegiada de punição. Realizando uma analogia com *A História da Sexualidade* (2002) e *Vigiar e Punir* (2014), este estudo sobre a história do Teatro *Queer* em Belém do Pará só pode ter surgido em um momento como este onde são visíveis as forças das

práticas históricas e culturais que propiciaram a emergência desta produção teatral específica na cidade.

Deste modo, o conceito de “descontinuidade histórica” é muito caro, pois se pretende também defender que os saberes sobre o teatro realizado na capital paraense no século XX são descontínuos, haja vista que podemos identificar dois regimes discursivos de saberes e de poderes sobre este teatro que atendem aos seus próprios significados. Sendo assim, me concentro no ponto de ruptura, quando o teatro paraense deixa de ser considerado moderno e passa a ser conhecido como contemporâneo – momento propício para o Teatro *Queer* – e, conseqüentemente a produção destes seis espetáculos se torna digna de ser considerada objeto de pensamento.

Cabe, portanto, realizar uma análise sobre a concepção de história dentro da perspectiva genealógica para entendermos como ela se distingue e se afasta da concepção de história das perspectivas iluminista e romântica. Para a perspectiva iluminista, a história segue um rumo continuado, ou seja, uma concatenação de acontecimentos rumo a um determinado objetivo. Esta perspectiva defende a ideia de progresso e produz hierarquizações na relação do passado e do futuro. A influência do iluminismo acabou fazendo com que a Europa se tornasse um modelo universal gerando assim uma hierarquização também nas sociedades. Isto acaba se cristalizando no nosso pensamento e refletindo na nossa maneira de ver o mundo. A exemplo disto, nos mais prestigiados manuais de história do teatro mundial, referências obrigatórias nos cursos universitários de teatro, constantemente nos deparamos com as fases do teatro no Ocidente divididas de acordo com a história da Europa. A modernização do teatro brasileiro e paraense seguem na esteira europeia. Em um momento oportuno me dedicarei a esta questão de forma mais detida.

A perspectiva romântica, por sua vez, questiona a ideia de universalidade histórica e defende a ideia de que cada sociedade tem a sua própria singularidade cultural. No entanto, os românticos acreditam em um sujeito transcendental e essencializado.

Em contraposição a estas perspectivas:

A concepção genealógica busca diferenciar-se destas duas perspectivas: questiona a ideia de universalidade da primeira e a ideia de origem e essência da segunda. [...] Ao invés de conceber os objetos como dados, a genealogia busca criar o diagrama de forças no qual tal objeto emerge como efeito de determinadas práticas de saber-poder. Ao invés de uma perspectiva universalista, ou de uma história contada pela versão dos vencedores, a genealogia constitui a história a partir de diferentes perspectivas, situadas, dando visibilidade a diferentes vozes (ZAMBENEDETTI; SILVA, 2011, p. 459).

Sobre a relação da genealogia com esta história tradicional, de caráter iluminista e romântico:

Se a pesquisa histórica tradicional busca fatos que estariam supostamente à espera de serem coletados, à mercê da melhor ferramenta para tal empreendimento, a genealogia busca deslocar a história dessa suposta verdade cristalizada (em um sentido totalizante), interrogando-a, situando-a em relação a um conjunto de práticas (ZAMBENEDETTI; SILVA, 2011, p. 459).

Esta história do Teatro *Queer* não é um deserto e nem apocalíptica, logo é dotada de sujeitos, no sentido de criação de modos de existência. Mas, afinal, quem são esses sujeitos? Como estes sujeitos subvertem não apenas as normas sociais de gênero e de sexualidade, mas também as próprias normas da linguagem teatral? Quando faço estas perguntas, assim como os corpos quase desfalecidos dos rituais dionisíacos que aparecem despojados sob o sol nesse jardim das memórias, Luís Otávio Barata, tal qual Dioniso, renasce no horizonte.

Sendo assim, lanço outras questões: como a sua vida pode ter inspirado diretamente estas obras? Seria possível tramar linhas conexão – e de fuga – entre a vida de Luís Otávio Barata e estas encenações-*queer*? Qual a sua importância para esta história?

Quando estudamos a produção teatral de Belém do Pará durante a década de 1980, percebemos que, pelo menos, seis encenações colocaram no centro do seu discurso cênico questões de gênero e de sexualidade. Luís Otávio Barata esteve envolvido em todas estas encenações, tendo concebido quatro delas como encenador. Sendo assim, cabe perguntar também: Qual a sua relevância para esta produção? O que Luís Otávio Barata tinha tanto a dizer sobre estas questões?

Em 1983, estreou o espetáculo *Theastai Theatron*, dirigido por Zélia Amador de Deus, que, discutindo temas como a trajetória do homem, as origens rituais do teatro, sexualidade e temas bíblicos teve que ir aos palcos sob as condições da Censura: o uso de tapa-sexo pelo elenco. No entanto, nas apresentações seguintes, após a leitura de uma carta de repúdio, os atores passaram a abrir mão do recurso. Gerando problemas com a diretora do Teatro Waldemar Henrique, Guilhermina Nasser, o espaço foi fechado impedindo o grupo de se apresentar. Mais tarde, ainda em 1983, após uma apresentação bem-sucedida na Mostra de Teatro Amador do Pará, o grupo Cena Aberta e Luís Otávio Barata resolveram voltar em cartaz com o espetáculo em 1984. A encenação foi proibida na íntegra pelo Órgão da Censura Federal, na pessoa de Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes, após colocar uma mulher crucificada interpretando Jesus Cristo. Após este episódio, em uma semana, Barata criou *Trontea Staithea* que realizava uma crítica a esta proibição, exibindo em televisores espalhados pelo Waldemar Henrique o

espetáculo censurado. Mais tarde, ainda em 1984, Barata estreou *Aquém do eu, além do outro*, pelo Grupo Cuíra, que misturava a linguagem fantástica com temas do cotidiano, como a vida, a morte, a violência e a sexualidade. Em 1987, pelo Cena Aberta, Barata inaugurou sua trilogia com *Genet – O Palhaço de Deus*, inspirado na vida e na obra do poeta francês Jean Genet, falando sobre homossexualidade, delinquência e a busca pelo sagrado através do pecado. Em 1989, *Posição pela Carne* estreou sob a direção de Aníbal Pacha, discutindo religião, poder e sexualidade a partir dos textos de Antonin Artaud. Por fim, em 1990, *Em nome do amor* encerrou sua trilogia como uma declaração de amor a Cezar Machado, um dos atores do Grupo Cena Aberta.

Além disso, Barata é tido pela classe artística como um dos protagonistas da cena teatral contemporânea em Belém do Pará. Sua articulação política e participação na FESAT – Federação Estadual dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro, a luta da classe teatral encabeçada pelo Cena Aberta, grupo de qual foi um dos membros fundadores em 1976, por um novo espaço teatral na cidade que culminou com a inauguração, em 1979, do Teatro Experimental Waldemar Henrique e a reforma na linguagem cênica do teatro foram algumas das contribuições de Barata para a cultura da capital paraense.

Assim sendo, neste capítulo pretendo inventar uma *queerbiografia* de Luís Otávio Barata como primeira parte da realização desta genealogia do Teatro *Queer* de Belém do Pará na década de 1980.

Para conter os ânimos que esta afirmação pode causar, me explico. Convencido de que não posso reconstituir a *persona* de Luís Otávio Barata tampouco posso chegar a uma verdade sobre ele, recorro ao gênero biográfico e sua relação com a ficção para construir um Luís Otávio Barata que flerta com o imaginário e com o real. Oportunamente, vou me demorar em uma explicação sobre o que significaria isto. Agora, tenho que me deter a dizer que faço isso por dois motivos. A saber: primeiro, pretendo adotar essa característica construtivista da história de fim de século como um elemento constitutivo de sua escrita e não degenerativo. Segundo, pelo fato de que Luís Otávio Barata é incapturável, como qualquer ser humano. A força e a violência da sua vida e de sua produção artística não podem ser resumidas em uma trama de palavras. Respeitando este personagem da história do teatro contemporâneo paraense e ciente de que não posso trazê-lo à tona do oceano da memória como uma embarcação naufragada, só me resta recorrer à ficção.

É importante salientar que esta *queerbiografia* está baseada em fontes diversas e é dividida em dez partes fragmentadas, em caráter episódico. Independentemente entre si, elas não pretendem capturar o sujeito em uma rede narrativa linear e transcendente. Para cada episódio,

um tema e diversos tipos de fontes são utilizadas. No primeiro episódio, falo sobre a memória que se tem sobre Barata, para tanto, utilizo relatos de amigos e familiares que me responderam a pergunta: “Quem foi Luís Otávio Barata?” e uma foto sua sentado na cadeira do Teatro Waldemar Henrique. No episódio de sua infância, utilizo, aliada a uma bibliografia especializada, uma entrevista em vídeo de 1998 com o encenador. No episódio sobre sua viagem pela Europa, utilizo, além de fotos, a carta de Susana Rossberg que o acompanhou em sua aventura. Quando for falar de sua habilidade com desenhos, além de analisa-los, utilizo publicações dos jornais O Liberal e Província do Pará e também uma entrevista realizada com a professora e encenadora Wlad Lima, em 2017. Analiso como sua morte foi recebida pela cidade a partir das publicações dos jornais Diário do Pará, Liberal, Jornal Pessoal, de Lúcio Flávio Pinto e sua certidão de óbito. No episódio sobre sua participação na conquista do Teatro Waldemar Henrique, analiso como ele se articulou e como os artistas creditam a ele a liderança política desse momento da classe teatral. Para tanto, analiso uma publicação do *Novo blog do Barata*, site do seu irmão Augusto Barata, o livro publicado pela SECULT, em 1997, chamado *Teatro Experimental Waldemar Henrique* e publicações de O Liberal (1978 e 1979), Estado do Pará (1979 e 1980), Diário do Pará (1988), Província do Pará (1978 e 1979), incluindo textos publicados pelo historiador Vicente Salles. Mais uma vez, sua entrevista em vídeo, de 1998, é utilizada. Desta vez, para dar voz ao próprio encenador que fala sobre os eventos mais importantes do teatro contemporâneo paraense e sua vida e obra, além de publicações do Estado do Pará. Nos dois últimos episódios, me detenho exclusivamente sobre bibliografia específica para questões teóricas sobre este Teatro *Queer* e biografia.

1.1 – Memórias

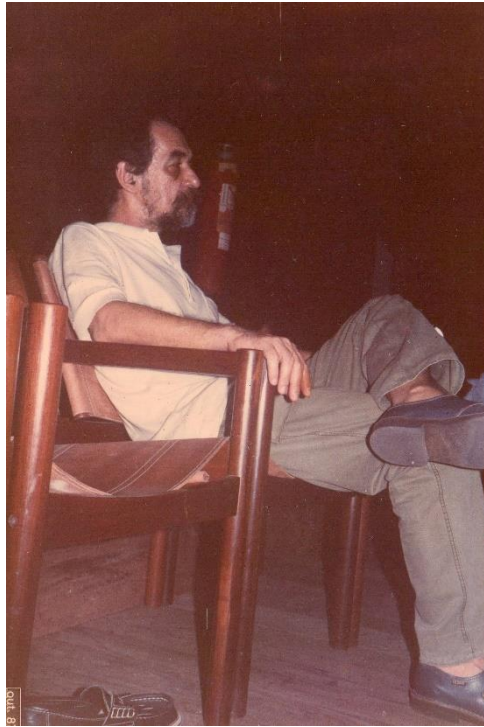


Figura 1 - Luís Otávio Barata no Teatro Experimental Waldemar Henrique. Acervo: César Machado

Ver Luís Otávio Barata, nesta foto, sentado em uma das cadeiras que ainda existem no Teatro Experimental Waldemar Henrique, testemunhas do tempo, tão insistentes em permanecer existindo apesar dos dissabores da existência, me faz pensar que assim como elas, Barata continua ali, presente, acompanhando aqueles que se apresentam no teatro que ele ajudou a conquistar. Seu cabelo e sua barba levemente grisalha ajudam a compor o visual de um encenador sisudo e concentrado antes da estreia do espetáculo *Genet – O Palhaço de Deus*, em 1987.

Não me recordo se a primeira vez que ouvi falar de Luís Otávio Barata foi na ocasião da realização do Curso Técnico de Formação de Atores da Escola de Teatro e Dança da UFPA ou mais tarde como aluno da Licenciatura Plena Teatro da mesma instituição. No entanto, não posso me furtar de dizer que a sua trajetória de vida e produção artística sempre me interessaram por sua transgressão e rebeldia. Lembro que este homem provocou imediatamente meu interesse. Sua personalidade contestadora, a utilização do teatro como forma de incomodar e, principalmente, o discurso sobre a sexualidade são armas infalíveis para chamar a atenção de um jovem estudante de teatro que ainda estava tentando entender a sua própria sexualidade e seu lugar no mundo. Com o amadurecimento, fui percebendo como inúmeros artistas – hoje

meus professores e colegas de cena – sempre o reverenciavam como um grande mestre. Não tive como fugir. Fui capturado.

Trago uma breve apresentação que Michele Campos de Miranda faz no início de sua dissertação de mestrado intitulada *Performance da plenitude e performance da ausência: vida/obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém* (2010):

Luiz Octávio Castello Branco Barata, RG número 36.293.286-4, 66 anos, solteiro, natural de Belém, pardo, homossexual, nascido a 25 de abril de 1940, morto por parada cardíaca a 24 de julho de 2006, às 20 horas, no Hospital Santa Helena, cidade de São Paulo. Não deixa filhos. Não deixa bens. Não deixa testamento (MIRANDA, 2010, p. 19).

Esta forma tradicional e oficial de apresentar um sujeito atribuindo-lhe um nome, um sexo, um gênero, uma sexualidade, uma cor e tantas outras informações defendendo-as como elementos de uma “identidade verdadeira” é “enredá-lo em uma teia discursiva de regulações, de repetições e de despluges” (RODRIGUES; MONZELI; FERREIRA, 2016, p. 10). Por acreditar que Barata é um corpo que viveu *dobrando* essas regulações de poder, acredito que posso fugir dessa armadilha identitária e por isso tentarei apresentar o encenador paraense através das memórias daqueles que o conheceram.

“Barata foi um ser importantíssimo, um ser extremamente intenso”, “acho que faz falta ele existir”, “eu sou ele e tenho parte dele, a Wlad e toda uma geração...”, “ele foi um dos meus construtores emocionais, poéticos, do olhar para o teatro de uma forma diferenciada”, “uma declaração de amor emocionante”, “ele era anárquico”, “tinha uma humanidade...ele era uma pessoa muito especial”, “eu acho que vamos dever a ele durante muitas gerações”, “O Luís marcou muito a minha vida”, “Ele é uma saudade”, “Ele deixou um legado”, “Uma geração que ficou muito marcada pela sua obra... e que bom”, “um grande encenador”, “foi um homem que, no tempo dele, soube viver como ele queria viver”, “ele conseguiu, pela arte, dizer muito do que ele queria dizer”, “ele move um pensamento, naquele momento, que é tão atual hoje!”, ele fez a composição da vida dele de uma maneira incrível”, “um poeta do espaço”, “foi uma pessoa genial”, “ele era um anjo e um santo, um louco e um demônio ao mesmo tempo”, “em Belém do Pará, nunca vai existir outro Luís Otávio Barata”, “ele era um visionário”, “ele era uma pessoa muito generosa”, “uma pessoa extremamente generosa com a pureza própria dos visionários”.

Nas últimas duas décadas, a vida e obra de Luís Otávio Barata têm ganhado notável repercussão estando incluídas, direta ou indiretamente, nos círculos acadêmicos e artísticos da cena paraense. Mas, qual o discurso que se tem construído acerca do encenador? Para responder

esta questão, utilizo três obras que se dedicaram a analisar a influência de Luís Otávio Barata para a cena teatral paraense contemporânea. Destaco a dissertação de Michele Campos Miranda, já citada aqui, o livro *Memórias cênicas: poéticas teatrais da cidade de Belém (1957-1990)*, de Denis Bezerra, publicado em 2013 e o artigo *O teatro contemporâneo no Pará: conceitos, memórias e histórias* (2009), de Karine Jansen.

Michele Campos de Miranda tornou a vida e a obra cênica de Barata o objeto de sua pesquisa de mestrado após ter participado do espetáculo *Paixão Barata e Madalenas*, de 2001, como resultado da prática de montagem dos alunos do Curso Técnico de Formação em Ator, da Escola de Teatro e Dança da UFPA. O espetáculo em questão, dirigido por Wlad Lima e Karine Jansen, era uma releitura de *Em nome do amor*, dirigido por Barata, em 1990, no Cena Aberta. A ideia surge como forma de homenagear a encenação de Barata tendo a dramaturgia escrita pelo próprio. Ao trabalhar com as encenadoras que cresceram fazendo teatro com Barata, Michele descobriu e se apaixonou por sua vida. Mesmo sem tê-lo conhecido, sua dissertação de mestrado se torna uma declaração explícita de amor ao encenador – por vezes soando melodramática. Com uma linguagem emocionada, Michele resgata e realiza uma extensa coleta de fontes sobre sua vida e produção artística, desde entrevistas com amigos, colegas de cena e membros da família, até seus desenhos e seus passos quando se mudou para São Paulo.

Por sua vez, Karine Jansen, espectadora, amiga e colega de cena de Barata, em seu artigo *O teatro contemporâneo no Pará: conceitos, memórias e histórias* (2009), publicado na Revista Ensaio Geral, onde fala sobre o surgimento da cena contemporânea caracterizada pela prática experimental e amadora e seus respectivos grupos e artistas de teatro, reafirma a importância do grupo Cena Aberta, sob liderança de Luís Otávio Barata, no movimento da classe teatral que culminou com a conquista do “Waldeco”, como, segundo a encenadora e professora, ficou conhecido o Teatro Waldemar Henrique entre os artistas da cidade. Jansen ainda o aponta como “um dos mais respeitados encenadores do teatro no Pará” (2009, p. 88).

Por fim, em 2013, o livro de Denis Bezerra, *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*, resultado de sua dissertação de mestrado sobre grupos e artistas de teatro da cidade entre 1957 e 1990, afirma que Barata cria uma “poética da corporeidade” e inaugura uma ética teatral calcada na “linguagem da encenação” caracterizada pela experimentação dos elementos da linguagem, o trabalho com e pela diversidade e a vontade de fazer teatro para a sua própria cidade. Para Bezerra, Barata revolucionou as artes cênicas no Pará e influenciou uma geração de artistas.

Estética do caos, exploração do corpo, o extremo levado à cena. E isso graças à ousadia e à pesquisa pautada na experimentação e na leitura de vários campos do saber, da literatura à filosofia. E a escolha de autores, como Jean Genet, Antonin Artaud e Nietzsche representam bem a diversidade dos temas. [...] Entre os três, um ponto tangencial: a liberdade, principalmente após anos de repressão pela Ditadura, o homem e seus sentimentos como fulcro nas relações sociais e autorreflexões. E dialogando com tudo isso, esteve o Cena Aberta, com a sua poética do corpo, um corpo em sacrifício, um ator doando-se ao ritual cênico e o espectador sendo jogado no meio da arena (BEZERRA, 2013, p. 106-107).

Tais obras compreendem a produção artística de Barata dentro do Grupo de Teatro Cena Aberta, a partir da década de 1970, como uma das partes importantes da construção da história do teatro contemporâneo em Belém do Pará. Assim, aos poucos, tem se construído um discurso sobre Luís Otávio como um encenador subversivo, transgressor e visionário cuja obra nos faz pensar sobre política, sociedade, religião, poder, desejo, moral e etc.

1.2 – Infância

Vindo de família tradicional e de classe média, Luís Otávio Barata, segundo de seis filhos, na verdade foi registrado como Luís Octavio Castello Branco Barata, mas como aponta Miranda (2010), mesmo em seus documentos ele assinava como Luís Otávio Barata. Ainda segundo Miranda (2010), junto com sua irmã caçula, Barata foi criado grande parte de sua vida por uma tia materna a quem chamava carinhosamente como Tia Madre. Tendo no seu pai, médico oftalmologista, a figura de um homem rígido e austero a sua relação com ele era distanciada. A relação com seu Tio Lauro era mais amigável, já que este o levava para todas as peças de teatro infantil que aconteciam na cidade.

Em vídeo gravado em 1998, onde Barata fala sobre diversas coisas relacionadas a sua vida e produção teatral, o encenador destaca que a sua primeira experiência no teatro foi aos seis ou sete anos de idade quando a Companhia de Henriette Morineau, atriz francesa radicada no Brasil, veio para Belém e estavam precisando de um garoto da sua idade para fazer um dos filhos na encenação da tragédia grega de Eurípedes, *Medeia*.

Eu tinha seis ou sete anos quando veio pra cá pra Belém... não, minto, acho que eu diz ter uns oito... a companhia da Henriette Morineau e uma das peças que ela trouxe era *Medeia*, tá? E tinha um cara que era cliente do meu pai... e então, aquele negócio, eles precisavam de um menino pra fazer o irmão da menina que eram os filhos da *Medeia*. Aí ele pediu pro meu pai se eu podia fazer, foi a primeira vez que eu entrei realmente no palco. Sabe quem era a minha companheira nesta época? Marília Pera, que tinha mais ou menos a mesma idade que eu. A minha primeira incursão no teatro foi exatamente

fazendo uma figuração como o filho da Medeia, porque o pai e a mãe da Marília Pera eram da companhia. Então, objetivamente foi isso neh? A minha primeira pisada no palco foi... e eu me lembro bem do cara que fazia um dos personagens, uma vez conversando com o tio Paulo falou das dificuldades de ser ator no Brasil... mas, objetivamente foi isso (BARATA, 1998).

Barata ainda destaca a relação entre teatro e educação na sua vida escolar:

Agora, depois disso teve uma coisa que eu acho muito determinante no meu lance com o teatro é que eu estudei numa escola alemã e então, aquele negócio, tinha o que hoje em dia se chama Educação Artística neh? E tinha “teatrinho” de boneco e de fantoche que éramos nós quem fazíamos e então eu acho que como ponto de referência que explique a minha relação com o teatro eu vejo isso: a relação com a educação, desde pequeno ter visto teatro e essa coisa da escola que eu sou da geração que a gente fazia cinco anos de primário (BARATA, 1998).

Sobre isso, Miranda (2010) aponta que a escola era particular e se chamava Colégio Ipiranga que era dirigido por uma dupla de pedagogas alemãs, que tentavam trazer para o Brasil os moldes educacionais que prevaleciam na Alemanha caracterizados pela disciplina, obediência e ética. Mais tarde, Barata estudaria no Colégio Estadual Paes de Carvalho, outra instituição que, mesmo sendo de ensino público, era reconhecida por ser tradicional e rigorosa nas questões educacionais e de valores morais.

Tendo vindo de família tradicional e de classe média, na década de 1960 Barata começou a virada da sua vida e se envolveu com teatro na ocasião da instalação do Serviço de Teatro da UFPA, em 1963, criado com a atividade engajada dos membros do Grupo Teatral Norte Teatro Escola do Pará, capitaneados por Maria Sylvia Nunes, seu marido Benedito Nunes e Angelita Silva. Não demorou muito até que Barata começou a trabalhar como secretário no Serviço de Teatro da Universidade, a se envolver com cenografia e foi quando conheceu seu amigo de longa data Walter Bandeira⁶ (MIRANDA, 2010).

1.3 – A odisseia

Com o auxílio de Angelita Silva, Barata recebeu uma bolsa da UFPA no ano de 1964 para cursar cenografia na Escola de Arte da Dramática em São Paulo.

Luís Otávio testemunha uma época revolucionária, de questionamentos, em que presenciou, nos corredores e salas de aula, reuniões, discussões que colocavam em questão a estrutura da escola, de seu quadro de professores e seu estilo clássico e conservador, exigindo mudanças que acompanhassem as

⁶ Cantor paraense e professor da Universidade Federal do Pará. Faleceu em 2009.

novas tendências de um teatro engajado, mais agressivo, como o que estava acontecendo nas montagens de Augusto Boal com o Teatro de Arena, e no Teatro Oficina com José Celso Martinez em São Paulo (MICHELE, 2010, p. 34-35).

Barata era um forasteiro e observador, um andarilho nietzschiano, viajou pelo mundo, assistiu a história mudar, absorveu esse período de mudança de pensamentos e de comportamentos e os traduziu em poesia cênica nos seus espetáculos. Conforme narra Miranda (2010), foi na Escola de Artes Dramáticas - EAD, em 1966, que Barata conheceu Susana Rossberg, mulher de origem judia radicada na Bélgica, mas que cursava Crítica Teatral, na EAD. O encontro com Rossberg os faria, mais tarde, deixarem o Brasil por conta da perseguição da Ditadura Militar. Barata já começava a militar participando de manifestações públicas e a demonstrar pensamentos de resistência que poderiam acarretar uma possível perseguição militar. Em 1966, após terminar o curso de cenografia, Barata começou a trabalhar na área na Televisão TUPI.

Além dos tempos políticos hostis, outro motivo fez Barata deixar o Brasil: o interesse em trabalhar com Josef Svoboda⁷ que, na ocasião da Bienal de São Paulo de 1962 deu sinal positivo para que o encenador e cenógrafo paraense fosse para a Checoslováquia estudar com o mestre.

Eles deixaram o Brasil em agosto de 1967. A primeira parada no Velho Continente foi por dois dias em Lisboa, seguindo para a França, onde assistiram o Festival de Avignon, e depois Paris, e Berlim, que na época ainda era dividida pelo muro, eles não deixaram de visitar o lado Oriental da capital alemã, sempre se alojando em albergues para estudantes (MIRANDA, 2010, p. 37).

Como chegaram seis meses após o período de matrícula na escola de Svoboda, eles conseguiram, na Bélgica, se matricular no *Institut National Supérieur des Arts du Spectacle* (INSAS). Juntos, eles viveram diversas experiências, como a participação das ocupações estudantis na Paris de Maio de 1968, conhecendo novos lugares e novas pessoas, como afirma Rossberg em carta endereçada da Bélgica para o Brasil quando descobriu através da internet que uma pesquisadora estava realizando uma pesquisa acadêmica sobre a vida e obra de Barata. Transcrevo um trecho da carta presente na sua dissertação e encontrada no seu blog intitulado “Genet – O Palhaço de Deus”, onde Michele publicou diversas informações sobre o andamento de sua pesquisa:

⁷ Um dos mais importantes cenógrafos teatrais do século XX.

Não sei se o ano e tanto que o Luís passou na Europa foi-lhe útil. Penso que sim – sempre serve pra alguma coisa viajar, viver no estrangeiro, ver outras coisas, outros lugares. Deve ter sido um tempo bastante solitário porque, a partir do momento em que ele não foi mais ao INSAS, ficou sozinho em casa, desenhando, exceto no que diz respeito às visitas eventuais e às saídas nas boates. A gente não tinha, exatamente, os mesmos interesses. Às vezes íamos ao teatro juntos. Imagino que o Luís refletia muito sobre seu futuro, sua carreira. Infelizmente não pensou em fazer um novo pedido para ir pra Checoslováquia em março de 1968. Mas a Checoslováquia também tinha mudado, após uma invasão repressiva russa. Víamos espetáculos de vanguarda, que devem ter servido ao Luís nos espetáculos que montou mais tarde, em Belém. De qualquer maneira, o Luís sempre se manteve a par, onde quer que estivesse, por qualquer meio que fosse. Anos depois, vi um espetáculo do qual o Josef Svoboda tinha feito o cenário. Era, realmente, um trabalho fora do comum. Mais tarde, quando eu encontrava gente de Belém do Pará, inclusive um professor da Universidade de Harvard, eu perguntei se ele conhecia a família Barata e o Luís. Todos o conheciam. Me diziam que ele era um diretor de teatro famoso em Belém, e que militava pelos direitos dos gays, o que acho ótimo. Quando fiquei sabendo que, no fim da vida, ele também estava morando numa pensão, em São Paulo, refleti que ele terminou sua vida como quando eu o conheci. Talvez ele tivesse querido retomar seus passos, ver o que teria acontecido se tivesse trilhado outro caminho (ROSSBERG, 2009).

No site, Michele Campos de Miranda reproduz a carta de Susana Rossberg, enviada dia 2 de dezembro de 2009, intitulada “Meus anos com Barata” sobre os três anos que conviveram. Na época, Rossberg, enquanto cursava Psicologia, havia se inscrito no curso de Crítica Teatral na Escola de Arte Dramática da USP por influência de uma amiga próxima. Foi assim que ela conheceu Barata, descrevendo-o como “uma pessoa séria, que estava sempre na dele” (ROSSBERG, 2009).

Susana Rossberg, que é editora de cinema, aponta Barata como um homem muito culto e sábio, que passava a maior parte do seu tempo lendo. Ela o chama de “modelo intelectual de muita gente”. Gostava também de fumar e de cozinhar. Diz que sua inteligência e experiência de vida chamavam a atenção dos ex-colegas de curso que continuavam a frequentar sua casa. Sem citar o nome, Rossberg cita um professor da Universidade de Harvard que conhecia Barata e sua família tamanha a sua influência.

Barata chegou a trabalhar, junto com Rossberg, em um bar dentro de um teatro de marionetes em Bruxelas. Mesmo viajando bastante os dois passaram por diversas dificuldades econômicas, como podemos ver no trecho a seguir:

Moramos em quatro lugares juntos, em Bruxelas. O primeiro não tinha nem pia; era um porão e tinha um bebedouro de pedra, com uma torneira de água fria. Quando nos apresentamos, a proprietária nos explicou que, se comêssemos carne de cavalo, sairia menos caro do que carne de boi. A idéia nos horripilou. Tomávamos banho em banhos públicos (...). No segundo lugar

o aquecimento de gás era caro demais. Desde o primeiro mês, tivemos de dar o dobro do preço do aluguel, pra pagar o aquecimento (...). O terceiro apto, uma peça única, conseguimos quando amigos nossos, que tínhamos conhecido no INSAS, saíram. O quarto apto era localizado diante do terceiro (...) minúsculo, mas onde nos sentíamos melhor. Estava localizado encima da loja de um cabeleireiro de bairro, que trabalhava sozinho, e, mais uma vez, não tínhamos banheiro. Tomávamos banho no banheiro do cabeleireiro. Isso pra dizer que eram, realmente, condições de vida de estudantes (...). O Luís dava apelidos às pessoas... me chamava 'ticuti' porque sou pequena – eu lhe lembrava uma bolinha de gude (...) (ROSSBERG, 2009).

Ao ler a carta de Susana Rossberg, diversas coisas me passam pela cabeça, dentre elas, a forma como a década de 1960 foi culturalmente importante na vida de Barata. Começando pelo curso de Cenografia na EAD, onde Barata teve aula com Flávio Império, um dos mais festejados e respeitados cenógrafos brasileiros. Além disso, em determinado momento, Rossberg cita Augusto Boal como um dos professores da EAD, onde eles assistiam tanto espetáculos do Arena e do Oficina, importantes grupos de teatro que renovaram as artes cênicas no país, principalmente no período de repressão. Depois, ao sair do Brasil, em 1967, para estudar ao lado de outro grande cenógrafo, Josef Svoboda, e para fugir, amedrontados, da repressão imposta pelo governo militar, haja vista que, segundo Rossberg, Barata parecia seguir os princípios políticos do Partido Comunista, os dois viajaram por diversos países da Europa. Os países citados em sua carta são Tchecoslováquia, Suíça, Alemanha, Bélgica, França, Argélia e Espanha, além de terem participado das ocupações estudantis durante o movimento de Maio de 68, nas ruas de Paris.

Os nomes de Flávio Império, Augusto Boal, Josef Svoboda e os grupos de teatro Arena e Oficina, além do contato com outras culturas nos países da Europa, sua revolução de comportamento e a própria repressão militar no Brasil nos mostram como Barata pode ter se deixado influenciar artisticamente na hora de fundar, ao lado de Zélia Amador de Deus e Margaret Refkalefsky, o Grupo Cena Aberta e, mais tarde, na hora de encenar os espetáculos que serão discutidos aqui.

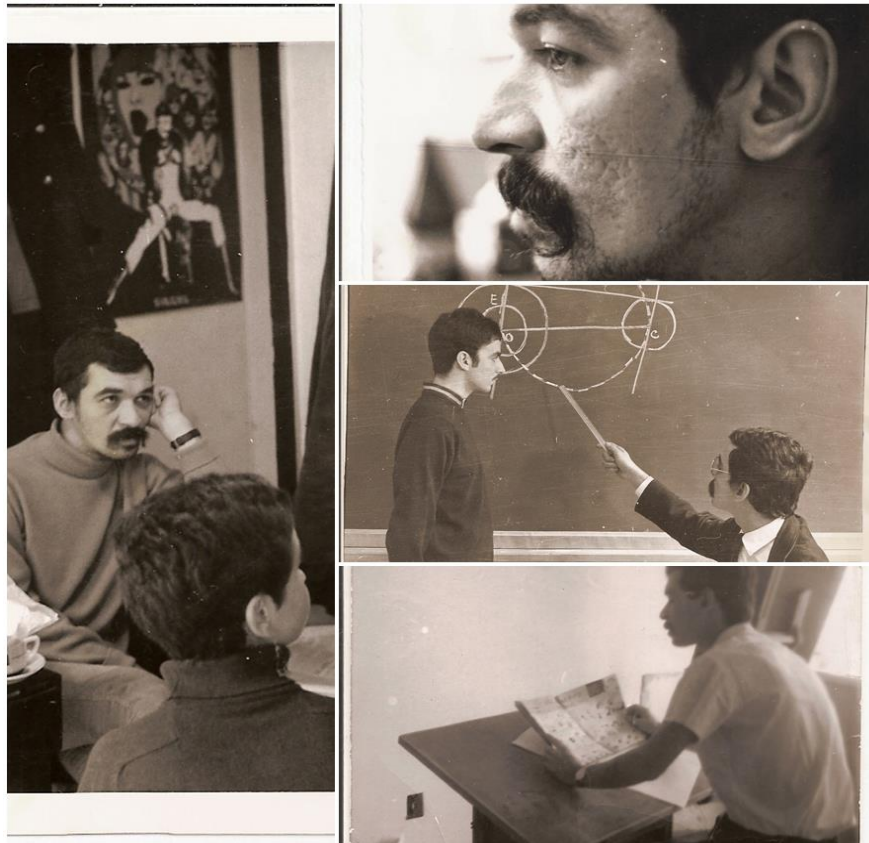


Figura 2 - Fotos de Luís Otávio Barata na Europa. Acervo de Susana Rossberg

Da esquerda para a direita, a foto vertical mostra Barata e Susana no último apartamento dos dois na Bélgica. A foto de perfil foi tirada por Susana e mostra um Barata reflexivo, em 1967. Susana destaca que seu bigode o dava um ar de experiência e de confiança, foi o que mais a fascinou nele. As fotos seguintes mostram Barata na sala de aula do Instituto Superior de Artes, na Bélgica.

1.4 – Os desenhos

Além de encenador teatral, Luís Otávio Barata foi um exímio desenhista. Sua paixão pelo desenho veio antes mesmo que a paixão pelo teatro. Barata costumava dar duas finalidades para seus desenhos: presentear seus amigos como forma de carinho ou rasga-los. Inspirado pela força de suas imagens e pela sua efemeridade, já que seu autor a qualquer momento poderia dar-lhes fim, o amigo, advogado e grande incentivador das artes cênicas em Belém do Pará, Gileno Chaves, resolveu montar uma exposição para aqueles desenhos que não fossem destruídos. Conforme convite impresso ao qual tive acesso, a exposição funcionou entre 20 de janeiro e 7 de fevereiro de 1996, na Elf Galeria, do próprio Gileno Chaves, localizada no número 506 da Generalíssimo Deodoro, entre Antônio Barreto e Domingos Marreiros.

Cerca de 32 desenhos abstratos e figurativos com autoria de Barata realizados em papel canson com medida de 30x70 cm foram expostos à venda por R\$ 70,00 (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 20 de janeiro de 1996). No jornal O Liberal, a reportagem, intitulada “Antes que o artista rasgue todos”, destaca que Barata se identificava como ex-diretor de teatro e que ele não pretendia dirigir novamente. Ainda mostra que a sua relação com as artes visuais vem antes do teatro, tendo inclusive participado, em 1964, do 2º Salão Nacional do Jovem Desenho, em São Paulo. Barata afirmou na reportagem que não pretendia expor seus desenhos quando os entregou a Gileno, no entanto decidiu fazê-lo após seu amigo o convencer. Ele ainda afirmou que desenhava por uma necessidade espiritual.

É importante contextualizar que a década de 1990 foi problemática, em todos os sentidos para Barata, talvez seja por isso que ele se identifique como um ex-diretor de teatro. Após o período de efervescência que marcou uma grande atividade cultural do encenador na década de 1980, a partir de 1990 ele se isola e para de produzir como antes. Ocupa outras funções criativas no espetáculo, como cenógrafo, e por diversos motivos, como o desencanto amoroso e a desarticulação da classe teatral de Belém – a qual discutiremos mais adiante – o encenador entra em um período sabático onde se desencanta com o teatro cuja tristeza culmina com sua mudança definitiva para São Paulo, em 1998.

A publicação do jornal A Província do Pará, mais curta, na coluna de Eduardo Martins, aponta o outro talento de Barata, além do teatro: o desenho. Mostra que serão expostas duas coleções: “Cinzas desfiguradas, sobre personagens de espetáculos, e Cristais Semeados, sobre cenários” (A Província do Pará, 20 de janeiro de 1996). Em outra nota do mesmo dia, na coluna “Roteiro”, o mesmo jornal explica: “O Cristal Semeador é fundamentado no geometrismo que prepondera na ambientação cênica, enquanto as cinzas desfiguradas trazem à tona o figurativo, relacionado à criação do figurino, que visa adequar o ator e o personagem” (A Província do Pará, 20 de janeiro de 1996).

Mais de dois anos depois, o jornal O Liberal publicou reportagem sobre a exposição com obras de pequenos formatos, na Elf Galeria, que reuniria artistas visuais paraenses, dentre eles, Luís Otávio Barata. Embora a relação de Barata com o desenho seja mais antiga do que com o teatro, foi sua produção como encenador que o fez figura importante na história do teatro contemporâneo paraense. No entanto, sua transição, após *Em nome do amor*, de 1990, para o desenho e o abandono da encenação teatral é um sintoma da forma como Barata queria se colocar no mundo naquele momento. Um desaparecimento em vida. Como já dito, continuou fazendo teatro, mas ocupando funções criativas que não o colocavam tão em evidência como

antes. O desemprego, o despejo, a desilusão amorosa e o enfraquecimento da FESAT fez com que Barata fosse desaparecendo aos poucos.

Tive acesso a alguns desenhos feitos por Barata que foram entregues como presente para a amiga Wlad Lima. Os desenhos permanecem nas paredes da sua casa emoldurados como forma de lembrança. Durante a pesquisa para a sua dissertação de mestrado, Michele Campos realizou algumas fotos destes desenhos as quais tive acesso:

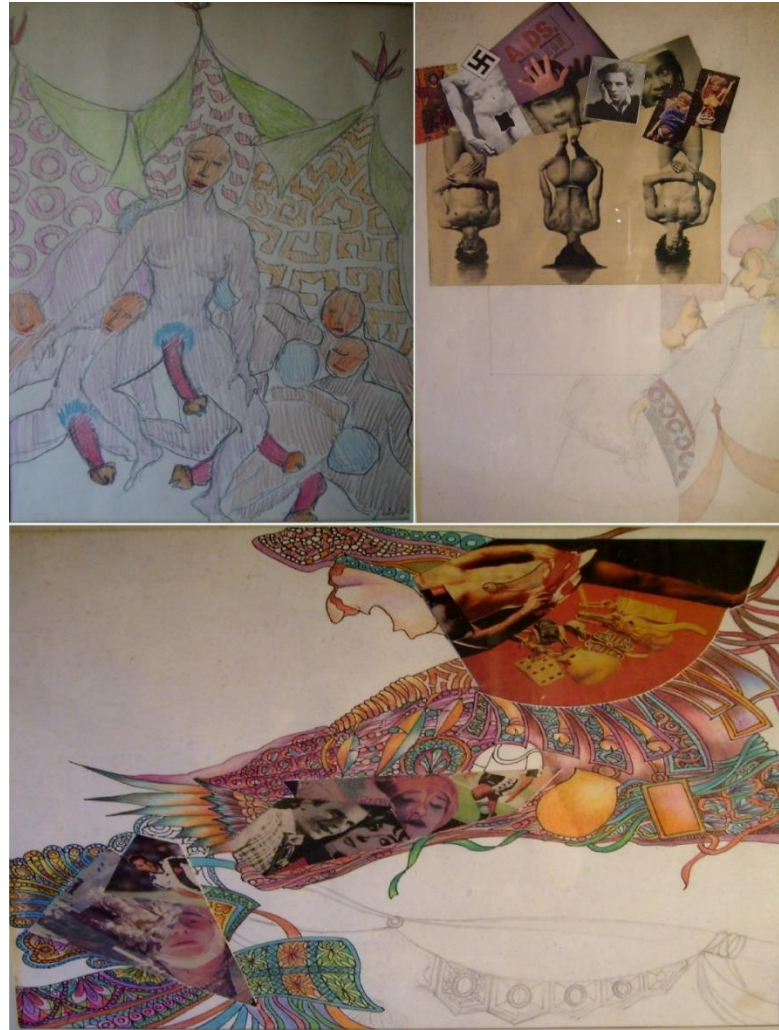


Figura 3 - Desenhos de Barata. Acervo: Wlad Lima. FOTOS: Michele Campos

O primeiro desenho à esquerda mostra um grupo de homens nus com pênis protuberantes, desproporcionais ao corpo, revelando a “sexualidade latente” que os jornais anunciavam ao falar de sua exposição. O desenho do lado, à direita, utiliza a técnica da colagem de recortes de jornais e revista na construção da imagem. Podemos perceber três corpos despídos e pendurados de cabeça para baixo, além de recortes que destacam a cruz suástica, o símbolo utilizado pelo Movimento Nazista, uma campanha sobre a AIDS, que explodiu no mundo na década de 1980, além de duas bonecas Barbie grávidas, enquanto uma está vestida e

com a barriga levemente à mostra outra está despida com um bebê encaixado no seu ventre. A colagem também mostra dois rostos, aparentemente de um homem asiático e de uma mulher negra, além de um busto masculino também nu e uma imagem de um homem. Barata, com isto, constrói um mosaico de imagens e de questões que permeavam na sociedade no período de transição do milênio: questões de saúde, identidade, sexualidade, gênero e religiosidade. Por fim, no terceiro desenho, na parte de baixo, percebemos a utilização da técnica do desenho e da colagem novamente para construir imagens que estão no imaginário popular.

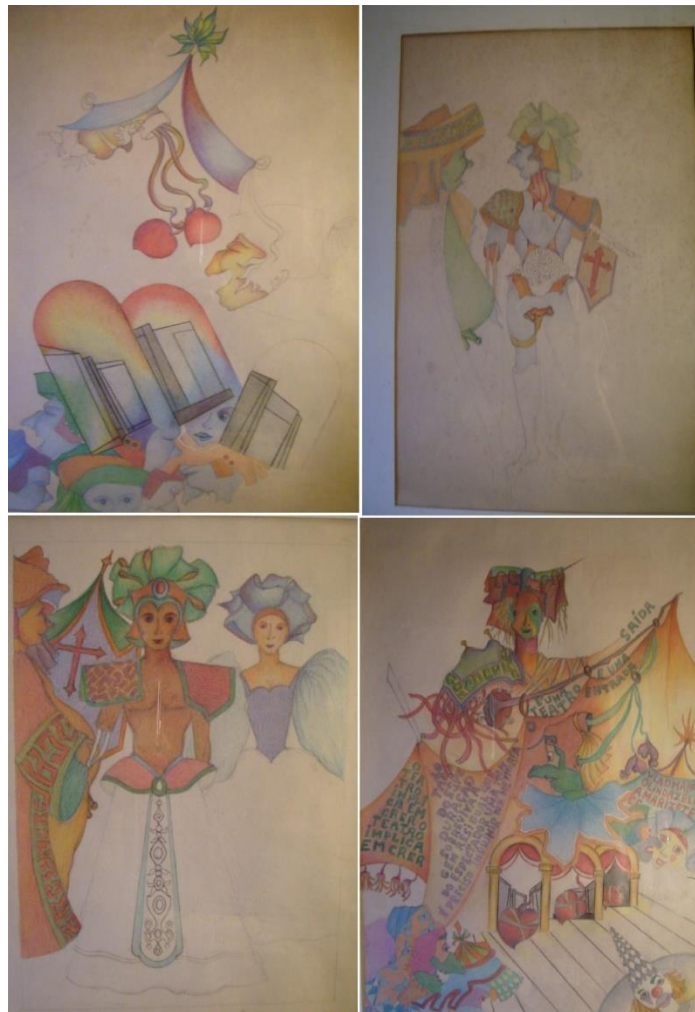


Figura 4 - Desenhos de Barata. Acervo: Wlad Lima. FOTOS: e Michele Campos.

Novamente fiz uma seleção das imagens cedidas por Michele Campos para analisar as questões levantadas por Barata através da construção de suas imagens. Barata afirma que uma de suas coleções na exposição se chamava Cinzas Desfiguradas, que faziam referência a personagens de espetáculos teatrais. Podemos perceber o coração como imagem recorrente nos seus desenhos. Foi uma coisa afirmada por ele, o coração sempre está presente, discreto ou não, fazendo referência a suas vivências teatrais. No último desenho, percebemos nomes de suas

amigas e parceiras de cena: Wlad (Lima), Marga (Refkalefski), Olinda (Charone), Zélia (Amador de Deus) e Marizete (Ramos).



Figura 5 - Desenhos de Luís Otávio Barata. Acervo: Wlad Lima. FOTOS: Michele Campos.

Foi justamente quando o presidente militar Costa e Silva emitiu o maior atentado à democracia da nação, em 1968, o Ato Institucional Número 5 que Barata retornou ao Brasil trazendo a sua vasta experiência com arte e cultura desde os anos na EAD, em São Paulo, até a sua passagem por diversos países da Europa. Mesmo com o contexto de repressão cultural, isso não foi suficiente para que anos mais tarde, em 1976, ao lado de Zélia Amador de Deus e Margaret Refskalefski, como ex-alunos da Escola de Teatro e Dança da UFPA, criassem o Grupo de Teatro Cena Aberta.

É nesta linha experimental que surge o Cena Aberta a partir de 1976, propondo o teatro como laboratório dramático e veículo de exploração das fronteiras sociais e morais diante das amarras da ditadura militar, e se colocando a serviço das questões da homossexualidade, do marginalizado, da fala do oprimido, e dos problemas da cultura local. Como uma “esponja de tendências”, Barata trazia de sua vivência, todo conjunto de referências, de cenários, montagens, propostas estéticas e políticas, coletados nas aulas e nas práticas da EAD e do INSAS, nas observações das ruas, das cenas, e dos movimentos políticos, como o de maio de 1968 (MIRANDA, 2010, p. 48).

É neste momento que se inicia um período de luta engajada e de articulação política em prol das artes cênicas em Belém do Pará, um momento que marcou a memória de todos os artistas que iniciavam a sua carreira profissional e que tiveram em Barata a figura de um mentor

– que este sempre recusava – que influenciaria definitivamente o corpo e a memória desta cidade.

Marcada por muita resistência política, a trajetória do Cena Aberta se inicia em 1976 com a adaptação da obra de Roberto Freire⁸ no Teatro da Paz. Desde este momento o grupo já dava sinais de sua arte política. O público entrava no espaço pelas portas laterais e assistia o espetáculo no palco junto com os atores. Após isso, o Da Paz entra em uma longa reforma obrigando o grupo a ir para o anfiteatro da Praça da República para protestar por um espaço teatral novo na cidade que atendesse as necessidades políticas e estéticas dos grupos em atividade. Durante anos o grupo se manteve ali sempre destacando uma ferrenha crítica à Secretaria de Cultura, na pessoa do secretário Olavo Lyra Maia. Com o engajamento de Barata dentro do Cena Aberta a classe teatral começou a se organizar e a se posicionar politicamente. Como Barata e diversos outros artistas trabalhavam em jornais, a imprensa narrou incansavelmente a luta da classe teatral em prol do atendimento de suas demandas. Tudo isso culminou com a criação da FESAT - Federação Estadual dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro, em 1979, antiga FETAPA – Federação de Teatro Amador do Pará, criada em 1975, e também com a conquista do Teatro Experimental do Pará, em 1979, que só mais tarde viria a ser chamado de Teatro Experimental Waldemar Henrique, em homenagem ao maestro paraense. Porém, mesmo tendo inaugurado, o teatro não solucionou todos os problemas da classe, pois o espaço por muito tempo apresentou problemas de manutenção, administração e de incentivo artístico que não deixou nem Barata e nem a classe artística descansar para a conquista de novas melhorias, mas que, no entanto, foi local de apresentação dos mais importantes espetáculos teatrais da cidade nas últimas décadas do século XX.

Com estas informações, podemos concluir que Barata foi um homem que teve acesso a uma cultura letrada e educação formal e de qualidade. Foi filho de um médico e de uma mãe dona de casa. Família com educação tradicional e provinciana. Seus irmãos seguiram profissões diversas, desde a medicina, passando pelo jornalismo e até a promotoria de justiça.

Eu sempre repito essa história da família porque eu acho que meu amigo carregava uma coisa muito louca nisso porque é Luís Octavio Castello Branco Barata. Castello Branco! É um grupo familiar nessa cidade de... quem funda a cidade é o Castello Branco e Barata foi um grande intendente, a força política mais forte historicamente desse Estado. Barata e Castello Branco. Eu sempre dizia que ele tinha várias máscaras, às vezes ele abria a boca para um rapaz que foi muito bem formado, filho de um médico e de uma mãe culta, mas que vivia em casa porque o pai mal permitia que ela sáísse porque ele tinha muito

⁸ Escritor, jornalista e dramaturgo brasileiro.

ciúmes dela, teve uma porrada de filhos, deu uma formação boa para os filhos, todos tiveram um bom estudo e ao mesmo tempo ele era o viado dos filhos, tanto que essa coisa da homossexualidade aparece rápido (LIMA, 2017).

O encenador teve educação formada em colégios conhecidos na cidade pelo ensino rígido e disciplinador. Quando adulto chegou a morar fora do Estado e fora do país e era um exímio leitor de obras filosóficas e artísticas desde Artaud até Nietzsche, passando por Sartre e Santo Agostinho.

Ele adorava Nietzsche, ele adorava Sartre, ele foi muito tempo existencialista, ele leu Foucault, que eu sei. Ele leu muita psicanálise, Freud, que eu fico impressionada, ele leu Platão, muito Platão, Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, essas coisas dos caras que falavam da transcendência de Deus, a Bíblia ele conhecia muito, ele amava tirar pedaços e subverter. Ele lia muito livro político, livro histórico. Ele tinha muita informação (LIMA, 2017).

Os pensamentos e conceitos destes homens influenciavam Barata na construção de seus espetáculos que pretendia que tocassem a todos. Miranda (2010) aponta que a questão da sexualidade e do poder, temas centrais das obras filosóficas de Foucault, eram grandes influências das obras cênicas de Barata, especialmente sua trilogia.

Como podemos perceber, Barata foi um homem letrado, com um vasto conhecimento de história, filosofia e arte e com um vasto conhecimento de mundo. Na investida no teatro a partir da década de 1960, os tempos hostis da Ditadura Militar, mas também o sentimento de revolução cultural que o mundo passava não demoraram a aparecer na sua produção teatral. Encabeçando a organização da classe teatral e a luta pelas conquistas que a classe reivindicava, Barata, no Cena Aberta, fez um teatro predominantemente popular caracterizado pelo seu cunho político e pelo diálogo com o habitante da cidade. Boêmio, morou por anos no apartamento 809 do Edifício Manoel Pinto da Silva, era cliente frequente do Bar do Parque, onde reunia antes e depois dos ensaios para beber e conversar com os outros artistas da cidade que circulavam por lá. Seu teatro ficou conhecido por abrir espaço para que os seres marginais e andantes dos arredores da Praça da República falassem sobre suas vidas. Sua decisão de trabalhar com atores e não-atores, muitas vezes convidando michês e travestis da Praça que acabara de conhecer para aparecer em seus espetáculos confundiam e irritavam seus atores, mas isso acabou se tornando, mais tarde, um costume recorrente de outros encenadores da cidade ao perceberem que o diálogo desses sujeitos com a arte do teatro poderia provocar mudanças profundas na estética e sobretudo em suas vidas. Antes de se preocupar em ser bom, Barata se preocupava em ser honesto. Percebia na veracidade dos relatos daqueles sujeitos uma faísca de vida que é matéria-prima tão importante para a linguagem do teatro.

Destarte, podemos perceber na figura e na atividade de Barata um corpo que transita entre uma cultura letrada e erudita e uma cultura popular caracterizada pela oralidade. O encenador homossexual e intelectual pode ser interpretado como um ponto de conexão e circulação entre culturas distintas.

Assim, podemos perceber que em termos históricos a produção teatral na capital do Pará se alimenta através desta circularidade entre culturas, como no caso do Teatro de Pássaros. O Pássaro Junino é um tipo de teatro popular orgulhosamente paraense e que acontece anualmente no mês de junho misturando em sua estrutura dramática elementos das linguagens do teatro, da dança e da música. Surgiu no final do século XIX, especificamente em 1887, e acontece no período festivo dos santos populares como Santo Antônio, São João, São Marçal e São Pedro. A Revoada de Pássaros é o nome que se dá para o movimento do bando de Pássaros que surgem no período junino, como o Pássaro Tucano, Arara, Tangará e Bem-te-vi, até mesmo o Cordão de Pássaros. Nesse sentido, cabe realizar uma distinção entre Cordão de Pássaros e o Pássaro Junino.

Uma das possíveis origens que explicam esse teatro na cidade de Belém vem da *Belle Époque*. Quando as óperas que vinham da Europa se apresentavam no Teatro da Paz, no período da Borracha, o preço alto dos ingressos impedia que a camada mais popular participasse desse luxuoso evento cultural, logo todos ficavam do lado de fora imaginando como eram as grandes óperas. A partir daí os elementos da linguagem serviram como inspiração para o surgimento do Pássaro Junino, também conhecido como Ópera Cabocla.

Barata, o homem que lia textos herméticos de filosofia, história e arte produziu durante anos insistentemente no anfiteatro da Praça da República como forma de protesto contra a política cultural excludente da cidade e a falta de espaços para apresentação alterando o cotidiano do habitante de passava pela Praça da República. Barata, o homem que estudou em colégio de freiras e intelectual que atravessou o mundo abriu espaço no seu palco para que vozes marginalizadas e historicamente silenciadas pudessem falar permitindo que em suas cenas travestis e homossexuais narrassem a sua própria história. Barata colocou a roda da cultura para girar.

O suntuoso Teatro da Paz que havia abrigado as grandes Óperas europeias na transição do século XIX para o XX foi palco da apresentação de *Quarto de Empregada*, em 1976, na primeira encenação do Grupo Cena Aberta, mas que logo fechou as portas e entrou em uma longa reforma.

[Isso tudo] levou o TCA a apresentar, no período de 1977 a 1980, os espetáculos “Angélica” (1977); “Torturas de um Coração” (1977); o “Festival de Comédias” com “O Inglês Maquinista” e “O Novo Otelo” (1977); “A Lenda do Vale da Lua” (1978); “Jorge Dandin” (1978); “A Paixão de Ajuricaba” (1978-79); “A Vingança do Carapanã Atômico” (1979); e “A Incrível História do Sapo Tarô-Bequê” (1980), na rua, no anfiteatro da Praça da República e em espaços alternativos, como quadras de escolas de samba, Igrejas e em bairros periféricos da cidade (MIRANDA, 2010, p. 55).

A produção de rua do Cena Aberta acabou atingindo uma camada mais popular da cidade que não frequentava teatro e alterando drasticamente o cotidiano daquela praça e de seus transeuntes – também de seus moradores. Mais tarde, nos espetáculos influenciados pelos pensamentos de Jean Genet, Nietzsche e Artaud, Barata viu uma abertura de espaço para discutir questões referentes à marginalidade e à homossexualidade, dialogando novamente com os sujeitos desse espaço geográfico. Assim, Barata acabou se tornando um importante ponto de inflexão entre a cultura popular e dominante e exemplificando como essas não vivem autônomas uma da outra, mas se retroalimentam.

Efetivamente, no Cena Aberta, Barata dirigiu poucos espetáculos. São eles: *O quarto de empregada* (1976), o primeiro espetáculo do grupo, apresentado no Teatro da Paz, a partir da obra de Roberto Freire, *Morte e Vida Severina* (1978), *O Auto da Compadecida* (1981), *Tronthea Staithea* (1983/84), *Genet – O palhaço de Deus* (1987) e *Em nome do amor* (1990), no entanto, sempre ele esteve presente em todas as produções do grupo exercendo outras funções criativas, seja como assistente de direção, na visualidade ou como ator.

Como afirma Miranda (2010), entre 1977 e 1979, o Cena Aberta produz sete espetáculos que são apresentados na Praça da República após o fechamento repentino do Teatro da Paz como forma de protesto contra a falta de espaços teatrais para apresentação. No entanto, o que começou como uma forma de crítica à Secretaria de Cultura, na pessoa de Olavo Lyra Maia, acabou se tornando uma prazerosa oportunidade de amadurecimento político, estético e de diálogo com os habitantes da cidade. Esses espetáculos eram adaptações de textos de Lygia Bojunga, Molière, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto e etc. No final de 1979, o Cena Aberta entra no Teatro Experimental Waldemar Henrique encenando *Cena Aberta conta Zumbi*, a partir do texto de Augusto Boal e de Gianfrancesco Guarnieri. Com o fechamento do Waldemar Henrique, o Cena Aberta retorna para o anfiteatro da Praça da República com *A greve ou Eles não usam black-tie* (1979), quando fizeram diversas apresentações também em bairros periféricos da cidade em parceria com a Associação dos Bairros de Belém, de acordo com Miranda (2010). No ano seguinte, o grupo apresenta *O sapo tarô-bequê* também no anfiteatro. Só em 1980 o grupo retorna ao Waldemar Henrique com *Fábrica de Chocolate*, de

Mário Prata e apresenta em 1981 outro texto de Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida*, que já aponta para uma mudança na estética do grupo, como afirma o próprio Barata (1998) e *O Palácio dos Urubus*, em 1983.

Há três características nessa fase que podemos interpretar como política e reivindicatória do Cena Aberta: todos esses espetáculos partem de um texto, dramático ou não, previamente publicado. À exceção de Molière e Gianfrancesco Guarnieri⁹, todos os autores eram brasileiros e, por fim, o bairro da Campina, mais especificamente os arredores da Praça da República, que mais tarde chamarei de “área erógena da cidade”, começa a se desenhar como palco e cenário da história deste Teatro *Queer*. No entanto, no ano de 1983, há uma mudança drástica na poética de Barata e do Cena Aberta: anunciada com *O Auto da Compadecida*, uma revolução estética e discursiva se consolida com a encenação de *Theastai Theatron*, no qual me debruçarei de forma mais demorada oportunamente. A partir de então, em uma fase que podemos interpretar como mais íntima e autoral, Barata não vai mais dirigir espetáculos baseados em textos dramáticos e começará a trabalhar com autores europeus, como Jean Genet, Artaud e Nietzsche, além de começar a se dedicar de forma mais demorada sobre o corpo e questões de gênero e de sexualidade.

Embora Miranda tenha narrado esta mesma trajetória em sua dissertação e já tenha identificado as duas fases do Cena Aberta, sendo a primeira mais política e a segunda “de caráter mais performático e experimental” (2010, p. 78), ela não se faz uma pergunta importante para se compreender esta história: por que no espaço de tão pouco tempo, em uma transição entre décadas, 1977 e 1983, há uma transformação estética e discursiva tão profunda na poética de Barata no Cena Aberta?

A resposta para esta pergunta talvez se encontre em uma fala do próprio Barata durante uma entrevista gravada em vídeo no ano de 1998 ao refletir sobre *Genet – O Palhaço de Deus*, de 1987:

O Genet tem uma relação muito grande com a minha vida pessoal. Foi na época em que eu me apaixonei pelo Cézar, aquele negócio todo. E, na minha cabeça, eu achei – eu não sei se foi a paixão que me levou a isso – que o Genet era a grande história. E eu vinha de um teatro militante. Quando eu digo militante, não é um teatro militante do ponto de vista textual. A postura do Cena Aberta era aquela coisa de estar na praça, ficar se esgoelando, e toma chuva, e toma sol. *Aí, foi a época em que as coisas começaram a clarear em*

⁹ Embora Guarnieri tenha nascido na Itália, o ator, dramaturgo e poeta foi radicado no Brasil. A sua contribuição para as artes cênicas brasileiras é inegável. A sua participação no Grupo de Teatro Arena rendeu frutos como a peça *Eles não usam black-tie*, encenada pela primeira vez em 1958 e que salvou o grupo de uma crise financeira permanecendo por mais de um ano em cartaz devido seu sucesso. Hoje, a peça é reconhecida como uma das mais importantes da dramaturgia brasileira.

termos de política no Brasil e eu, particularmente, achei que era a época de você começar a falar de você mesmo, da tua interioridade, dessas coisas todas que o tempo anterior não te permitia (BARATA, 1998, grifo meu).

Essa época em que as coisas começaram a clarear em termos de política no Brasil coincide com o período de reabertura política e de redemocratização da sociedade, iniciada em 1977 com o governo do general Ernesto Geisel e que culmina com a promulgação da Constituição Brasileira, em 1988, ou seja, havia um sentimento de renovação e de esperança se apresentando no futuro. No entanto, *Genet – O Palhaço de Deus*, de 1987, definitivamente, pertence a segunda fase da poética de Barata, mais intimista e mais autoral, enquanto que, *Theastai Theatron* foi trazido a público em 1983, justamente no ano de transição estética e discursiva, logo ele vive no *entreatos* do Cena Aberta contendo características tanto da segunda fase e mantendo resquícios fortes da primeira, assumidamente militante e reivindicatória.

Tentei encontrar nomes para definir estas duas fases, mas me deparei com a impossibilidade de definição, haja vista que qualquer denominação que encontrava seria útil tanto para a primeira quanto para a segunda fase. Talvez seja essa uma das grandes características do Cena Aberta e de Luís Otávio Barata como um sujeito-*queer*: a fluência, a indefinição.

Podemos destacar da fala de Barata outra problemática interessante: segundo o encenador, em tempos de maior repressão tendemos a ser mais militantes e políticos, enquanto que, em tempos “mais fáceis”, ou seja, de menor repressão, tendemos a ser mais subjetivos e a falar de nós mesmos. No entanto, ao ler *Theastai Theatron* mais adiante apontarei que a relação entre a lei e o desejo é mais complexa e até mesmo paradoxal, afinal foi na ocasião da proibição integral do espetáculo dirigido por Zélia Amador pelo Órgão da Censura Federal que surgiu o espetáculo dirigido por Barata, *Trontea Staithea*. Nesse sentido, a lei incentiva aquilo que ela proíbe? Pretendo me ater nesta questão mais adiante.

Na história deste Teatro *Queer*, conhecer a trajetória pessoal e a atividade engajada de Luís Otávio Barata, importante encenador e intelectual paraense, se torna imperativo pois sua figura revela um sujeito transgressor, questionador e incômodo tanto com o que diz respeito à forma da linguagem quanto com o discurso a ser construído. A personificação de um corpo estranho, inquieto, *queer*.

A obra de arte cumpre dois objetivos: primeiro, toda obra de arte é uma autobiografia, ou seja, uma expressão íntima do seu criador, um desabafo pessoal sobre o mundo; segundo: toda obra de arte é uma tentativa do seu criador de se manter na existência, de se manter na história.

Falar de você, da tua sexualidade, aquele negócio todo, sabe? Das tuas noias, das tuas paixões. E o processo do Genet é um processo que tem uma relação muito direta pela paixão que eu tive pelo Genet. Muito. Agora, eu não consigo desvincular o autor da minha vida pessoal, de jeito nenhum. Para mim não tem essa coisa de que o que você diz no palco não tem nada a ver com a tua vida. E o Genet tinha uma relação muito direta comigo, com o meu momento interior, a minha paixão. Eu acho que teatro, principalmente a direção, é isso, uma série de procedimentos que visam a feitura de um teatro interior (BARATA, 1998).

Em nome do amor, de 1990, a última parte de sua trilogia, talvez tenha sido a obra cênica que Barata tenha finalmente chegado a esse “teatro interior”, um teatro de si. O que muitos julgam ter sido a sua mais importante encenação também foi um ponto de ruptura na sua vida e na sua trajetória artística. Esse foi o momento em que Barata perde o emprego como jornalista e com isso não pode mais financiar seus espetáculos e também por conta de diversas polêmicas é expulso do seu pequeno apartamento no prédio Manoel Pinto, localizado na Avenida Serzedelo Correa, do lado da Praça da República, onde ficava o Bar do Parque, onde Barata tinha sua mesa cativa debaixo da árvore e costumava se reunir com seus amigos. Tudo isso, associado ao amor não correspondido por Cézár Machado, para quem ele dedicou *Em nome do amor* e a difícil situação política da arte em Belém fez com que Barata entrasse em uma profunda tristeza e anos mais tarde resolvesse sair da cidade para morar em São Paulo.

1.5 – A morte

Barata morreu em São Paulo, em 2006, apenas oito anos depois de ter deixado Belém. Lá, chegou a dormir em rodoviárias, albergues e pensões. De um respeitado encenador e intelectual paraense se tornou um morador de rua numa metrópole indiferente e estranha em busca de experimentar uma nova forma de existir no mundo. Talvez tenha sido influenciado pelos exílios de seus autores preferidos como Antonin Artaud e Nietzsche e tenha desejado viver como eles. Após o espetáculo *Em nome do amor* (1990) se dedicou a outras funções no teatro que não a de encenador, chegou a trabalhar na UNIPPOP – Instituto Universidade Popular, com suas amigas Wlad Lima e Olinda Charone, e no PARAVIDA, Grupo de Valorização, Integração e Dignificação do Doente de Aids. No entanto, em 1998, decidiu deixar tudo e todos para trás e ir para São Paulo onde vagou silenciosamente até o dia que se calou para a eternidade em 24 de julho de 2006.

É interessante realizar uma análise da forma como a imprensa paraense se despediu de Luís Otávio Barata a fim de que possamos compreender um pouco mais sobre sua relevância

para cena teatral contemporânea em Belém do Pará. Para tanto, utilizarei três publicações do jornal Diário do Pará, sendo uma delas do seu amigo, o dramaturgo e ator Paulo Faria, anunciando sua morte; uma edição do Jornal Pessoal, de autoria do jornalista Lúcio Flávio Pinto; e uma reportagem do jornal O Liberal.

“Uma perda irreparável para a arte paraense”, “Ele era um visionário”, “Ele foi uma escola para muita gente”, “Ele faz parte de uma história da cidade que nunca é contada”, “Eu sou uma cria dele”. Esses são alguns relatos da reportagem do Jornal Diário do Pará, do dia 26 de julho de 2006, que, intitulada “O teatro paraense está de luto”, destaca sua trajetória artística e pessoal com relatos de amigos próximos do encenador: “os espetáculos dele eram pesados, anárquicos, sensuais, com muito pensamento filosófico. Trabalhava com todo tipo de gente, atores, não-atores, veados, travestis. Ele foi o grande homem de teatro dessa terra” (DIÁRIO DO PARÁ, 26 de julho de 2006).

Em outra publicação, o mesmo jornal dá a palavra a Paulo Faria, amigo que cresceu assistindo seus espetáculos e que mais tarde se tornaria seu ator. Sob o título de “Evoé, Luiz”, a reportagem destaca a morte em São Paulo de Raul Cortez no dia 18 de julho de 2006, apenas seis dias antes da morte de Barata e destaca também a morte de Gianfrancesco Guarnieri no mesmo dia da morte de Barata: “Luiz Octávio trouxe a moderna dramaturgia para Belém. Trouxe a estética política daquela época de chumbo. A voz de resistência do teatro, do homem. Levantou junto com sua gente o Teatro Waldemar Henrique. No mesmo dia e hora Luiz foi enterrado com Guarnieri” (DIÁRIO DO PARÁ, 30 DE JULHO DE 2006¹⁰).

Em outra publicação do Diário do Pará, de autoria de seu irmão Augusto Barata, a reportagem destacara a sua “coragem de ousar” e o identifica como o “inventor do teatro contemporâneo paraense” (DIÁRIO DO PARÁ, 30 de julho de 2006). Nela, Augusto Barata destaca a criação legal do grupo Cena Aberta em 1978, ao lado de Zélia Amador de Deus e Margaret Refkalefsky, com assessoria jurídica de Gileno Muller Chaves, amigo de Luís Otávio. Destaca também a sua postura insubordinada que se opunha aos representantes de instituições de poder, como o Estado e a Igreja, lembrando o caso em que a Igreja Católica de Belém recriminou a temática de seus espetáculos, em especial a sua trilogia. Por fim, destaca a influência da professora de teatro Heleny Guariba, que também foi assistente de Augusto Boal

¹⁰ A data de publicação do jornal pode não ser exata, já que está anotada de caneta no canto superior direito do recorte de jornal. O material foi cedido por Michele Campos de Miranda, de seu acervo pessoal, em formato de jpeg.

e torturada e morta durante a Ditadura Militar, na sua decisão de estudar cenografia fora do Brasil ainda na década de 1960.

Por sua vez, o jornalista Lúcio Flávio Pinto destaca seu exílio:

Num tal exílio deve ter podido contemplar a própria obra, ampla e diversificada, inquieta e provocadora, naturalista e ao mesmo tempo cerebral, daquele distanciamento crítico que ele impunha – tanto a si quanto aos seus críticos – sem muita receptividade externa. Deve ter ficado satisfeito, mesmo pedindo a conta antes do tempo (JORNAL PESSOAL, agosto de 2006).

A reportagem do jornal *O Liberal*, publicada no dia seguinte após a sua morte, apresenta falas dos atores Claudio Barros e Ailson Braga que, mais uma vez, destacam a sua importância para a conquista do Teatro Waldemar Henrique, afirmando que o grupo *Cena Aberta* funcionou como uma escola de teatro.

Digitada, assinada e carimbada pela escrevente Andréia Paixão Dias, a certidão de óbito de Barata, expedida pelo 2º Cartório Civil do bairro da Liberdade, na Comarca de São Paulo, Estado de São Paulo, registra com letras frias e em tom protocolar o fim da vida de Luiz Octávio Castelo Branco Barata, às 20hs do dia 24 de julho de 2006, no Hospital Santa Helena, que morava na Rua Vicente Prado, 115, em Liberdade, São Paulo. Causa da morte: parada cardiorrespiratória. Selando o que Karine Jansen disse a Michele Campos: “O meu amigo morreu do coração, ele não podia morrer de outra coisa. Ele era muito inteligente para morrer de AVC, então ele só conseguiu morrer do coração. Ele nunca foi bom disso!” (MIRANDA, 2010, p. 171). Agora Barata está perdido como o número 161241 na folha 210 V do livro C-269 de Registro de Óbitos. Não deixou filhos, bens ou testamentos. Apenas o doce sabor de uma vida cheia de paixão.

1.6 – O homem proscrito

Em seu blog *O novo blog do Barata*, o jornalista Augusto Barata, irmão de Luís Otávio, publicou um texto em 20 de dezembro de 2015 com o título *Memória – a farsa da versão oficial* se referindo ao livro publicado pela SECULT, em 1997, sobre a história do Teatro Waldemar Henrique. Segundo o jornalista, a importante participação de seu irmão para a conquista do espaço inaugurado em 1979 foi obliterada pelo discurso oficial, não sendo sequer citada no texto em homenagem ao histórico edifício teatral.

Sabe-se que a relação de Luís Otávio com os representantes do poder público, em especial da área da cultura, era delicada devido sua oposição à forma de gerir as políticas

culturais. Sua forte influência entre os membros da classe teatral e o poder de suas reivindicações ajudavam a tornar as relações ainda mais conflituosas.

Augusto Barata cita a ocasião da reinauguração do Waldemar Henrique após um longo período de reformas em janeiro de 1998, com a presença do governador do Almir Gabriel (PSDB) e de seu Secretário de Cultura Paulo Chaves e o momento em que o governador foi atingido de raspão por uma lata de cerveja vazia nas costas devido ao forte tumulto que se criou após alguns membros da classe artística se reunirem do lado de fora por terem sido ignorados na sua reabertura e que envolveu gritarias e um “corredor polonês” realizado pelos artistas.

Por óbvia má-fé, essa passagem histórica, e mais particularmente a decisiva participação de Luiz Octávio Barata na mobilização que resultou na criação do Teatro Experimental Waldemar Henrique, foi esquecida, desconhecida e sepultada como indigente pela administração do ex-governador tucano Almir Gabriel, por previsível inspiração do secretário de Cultura, Paulo Chaves. Na reinauguração do teatro, após uma reforma, a Secult, a Secretaria de Cultura, lançou um luxuoso impresso, historiando o surgimento do Waldemar Henrique, com o cuidado de omitir nomes malsinados pela tucanilha, a banda podre do PSDB. Luiz Octávio, naquela altura, participava dos protestos cobrando a definição de uma política cultural plural da gestão Almir Gabriel, à margem do tráfico de influência e do nepotismo patrocinados por Paulo Chaves, o secretário de Cultura dos sucessivos governos do PSDB (BARATA, Augusto, 2015).

Antes de me debruçar sobre esta questão, julgando importante, gostaria de realizar uma breve história do prédio que chamamos hoje de Teatro Experimental Waldemar Henrique. Para tanto, utilizo o conjunto de textos publicados pelo historiador Vicente Salles no jornal A Província do Pará (22 de setembro de 1979; 25 de novembro de 1979; 02 e 09 de dezembro de 1979).

Segundo Salles, sua história remonta ao início do século XX, especificamente em abril do ano de 1912, quando o Parque João Coelho (atual Praça da República) foi arrendado, durante o governo do intendente Virgílio para o inglês Henry Richard Mardock, que mais tarde se tornou sócio do italiano Artur Liguori. Juntos, os empresários construíram dois pavilhões que se tornaram o Cinema Radium, o maior, e um restaurante de massas, o menor. Mais tarde, com as suspeitas, logo confirmadas, de que a firma de Liguori havia utilizado crédito para a construção dos edifícios, a municipalidade de Belém – na pessoa de Dionísio Auzier Bentes, em consonância com o governo do Estado – resolveu rescindir o contrato e indenizar os dois investidores. Por contrato assinado pelas partes envolvidas, devido à generosa indenização, todas as edificações, bem como seus materiais e reformas realizadas no Parque João Coelho, pertenceriam à intendência. Assim, por anos, os dois prédios ficaram sem utilidade para a

sociedade, até que Paul Le Cointe, famoso naturalista francês e especialista na flora amazônica, iniciou suas conversas com o coronel Cássio dos Reis, presidente da Associação Comercial do Pará - ACP, para transformar os dois edifícios em um Museu Comercial e em uma Escola de Química Industrial, da qual Le Cointe viria a ser tornar diretor. O Governo de Lauro Sodré, então, cedeu pelo prazo de quinze anos, que se estenderia até 1933, o espaço para os dois empresários. Tanto o Museu Comercial quanto a Escola eram mantidos por recursos municipais, estaduais e federais. No entanto, com as dificuldades provocadas pela Revolução de 30, houve um corte de verbas que provocou o encerramento das atividades da Escola em 1931. Findo o tempo da cessão do espaço, em 1933, ele não foi devolvido ao Estado. O Museu se prolongou no local por mais alguns anos, alimentado por verbas municipais e estaduais. Em 1943, a ACP o reloca em sua Sede, mas não devolve os dois pavilhões para o Estado. Assim, a ACP indevidamente aluga o espaço público por conta própria para a Caixa Econômica Federal. O Estado paga para utilizar o seu próprio espaço. Em 1960, a ACP volta a alugar o espaço público para o Estado com a saída da Caixa Econômica Federal e a entrada do Departamento de Turismo do Governo, arrendando depois para a CIATUR, agência de viagens.

Em 1976, ao lado deste prédio, outra ignomínia feria a cultura paraense. Após a bem-sucedida temporada de *Quarto de Empregada*, de Roberto Freire, por parte dos integrantes do Cena Aberta, Luís Otávio Barata, Zélia Amador de Deus e Margaret Refkalefsky, o Teatro da Paz entraria para uma longa reforma que deixou a classe artística sem um edifício teatral que pudesse atender as suas demandas. Inicia-se assim um embate entre os artistas da cidade, encabeçado por Barata dentro do Cena Aberta e o Secretário de Cultura, Desportos e Turismo do Estado do Pará (SECDET), Olavo Lyra Maia.

Logo depois que nós fizemos *O Quarto de Empregada*, nós fizemos um intervalo de dez dias. Então, inesperadamente o teatro foi fechado para reforma. Simplesmente assim, fechou! Então nós mobilizamos a categoria para exigir da secretaria do Estado uma alternativa pra esse lance né? Num primeiro momento saiu um manifesto esculhambando né? Lançamos um primeiro manifesto, esse manifesto era assinado por 23 grupos de teatro. Em uma sequência, nós lançamos outro manifesto elencando três alternativas: o Museu Comercial, onde hoje é o Waldemar Henrique, os Mercedários e tinha um outro local que eu não me lembro agora. Em consequência disso, nos ofereceram como alternativas o auditório da Escola Kennedy e o Auditório do Colégio Gentil Bittencourt e as lindas que tinham assinado o manifesto acharam ótimo ir pra lá, né? Então foi exatamente a partir daí que o Cena Aberta começou a trabalhar no anfiteatro da Praça da República. O primeiro espetáculo que nós montamos lá foi o Angélica né? E ficamos trabalhando durante quatro anos na praça e, honestamente só voltamos pro Waldemar Henrique, não só porque o Waldemar Henrique foi inaugurado... Se o babado vai ser lá agora... E aí começamos a trabalhar no Waldemar Henrique (BARATA, 1998).

A ocupação do Cena Aberta do anfiteatro da Praça da República como forma de protesto foi, além de duradoura, produtiva. Como afirma Barata, o espetáculo seguinte foi *Angélica*, espetáculo infantil de Lygia Bojunga. Logo depois veio um Festival de Comédias, com *Inglês Maquinista*, de Martins Pena, *Novo Otelo*, de Joaquim Manoel de Macedo e *Triângulo Escaleno*. Cena Aberta também montou na Praça da República, de Moliere, *George Dandin*. Com a reforma do Da Paz que se iniciou em dezembro de 1976, o Cena Aberta foi o único que não aceitou as propostas do Governo (O LIBERAL, 04 de maio de 1978) e começou sua ocupação da Praça imediatamente em janeiro de 1977.

Então, como faz questão de frisar Luís Otávio Barata, um dos fundadores e diretor do grupo, “o que pode ter parecido desde o início como uma opção, foi na verdade uma contingência, que com o correr do tempo revelou seu caráter de uma nova abertura em termos de prática teatral”. E assim o nascente grupo teatral foi ficando em praça pública onde se mantém até hoje “e onde pretendemos continuar mesmo que surjam novas opções de espaço cênico”, como insiste em sublinhar Luís Otávio. “Com isso – prossegue ele – não recusamos a possibilidade de nos apresentarmos em um teatro sem, no entanto, abandonarmos o nosso trabalho” (O LIBERAL, 04 de maio de 1978).

Com tudo isso, Olavo Lyra Maia, que também fazia parte da Diretoria da ACP e foi Secretário de Cultura do Estado de 1975 até 1983 durante os governos de Aluísio Costa Chaves e Alacid da Silva Nunes, acabou realizando o papel de propor um diálogo entre a Associação e o Estado para transformar o Museu em um teatro.

Em maio de 1978, o Estado retoma o prédio com a intenção de adaptar sua estrutura e transforma-lo em um teatro. Por sua vez, a FETAPA, mais tarde FESAT, começou a reivindicar participação no regimento interno do teatro, sua autonomia administrativa em relação ao Da Paz, dirigido por Waldemar Henrique, e a indicação de um diretor ao teatro escolhido pela própria classe artística através de eleição direta. Segundo Miranda, “Luís Otávio Barata assinou o documento da FETAPA, junto a outro representante do grupo, Carlos Amaral, além do presidente da Federação Sérgio Mello” (2010, p. 56).

Ao mesmo tempo em que o documento estiver dando entrada no protocolo da Secretaria, um grupo de representantes da classe estará solicitando audiência com o Secretário Olavo Lyra Maia, que se tem mostrado bastante receptivo às iniciativas dos artistas paraenses. A audiência tem por objetivo pedir ao titular da Cultude o máximo de urgência nas respostas ao documento, já que se pretende reunir um corpo de sugestões a ser entregue aos representantes do Serviço Nacional de Teatro, que virão a Belém entre o final deste mês e o início de junho (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 24 de maio de 1978).

À despeito de tudo isso, as demandas não foram ouvidas. A classe teatral ficou surpresa ao saber que o teatrólogo Agostinho Condurú seria o diretor do teatro e de que seu regimento ficaria vinculado ao Da Paz. Como forma de protesto à atitude unilateral de Olavo Lyra Maia, a classe se reuniu e por decisão unânime escreveu e enviou ao Secretário de Cultura um manifesto de repúdio a sua decisão (O LIBERAL, 26 de julho de 1978). Como resposta, Olavo Lyra Maia pediu para esclarecer que Agostinho Condurú, que já havia feito teatro em Belém, na verdade, exerceria o cargo de Assessor da Cultude¹¹ para assuntos teatrais. O diretor do Experimental seria o mesmo do Da Paz, o maestro Waldemar Henrique. Contudo, ainda assim Maia não esclareceu a questão da autonomia administrativa do novo espaço em relação ao Da Paz (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 26 de julho de 1978). Apesar de tudo isso, uma reportagem de página inteira sobre a inauguração do Waldemar Henrique no jornal O Liberal apresenta Agostinho Condurú como o administrador do teatro e não como Assessor da Cultude (O LIBERAL, 13 de setembro de 1979).

Mesmo com a agência de viagens CIATUR ainda em funcionamento no prédio, o Teatro Experimental Waldemar Henrique foi inaugurado em 17 de setembro de 1979, com a presença de políticos do Estado, grandes nomes do teatro nacional, como Carlos e Orlando Miranda, diretores do Serviço Nacional de Teatro - SNT, incluindo seu arquiteto e cenógrafo Luís Carlos Ripper. O grupo Arte Nossa ficou responsável pela apresentação de *A história do juiz*, de Renata Palottini (O ESTADO DO PARÁ, 16 de setembro de 1979; A PROVÍNCIA DO PARÁ, 17 de setembro de 1979).

Sob a ameaça de que nenhum grupo amador participaria da inauguração, houve uma reunião com o diretor do SNT e a classe expôs suas insatisfações, como o sistema de som do espaço e a falta de técnicos durante a noite. Ficou acertado que uma verba do SNT e da Cultude seria voltada para o sistema de som e a SEMEC iria pagar as horas extras dos funcionários. Contudo, mais uma vez, a questão da autonomia administrativa do Waldemar Henrique ainda ficou sem alterações, haja vista que até o ano seguinte o teatro funcionaria sob o regimento interno do Da Paz (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 18 de setembro de 1979).

A aproximação de Gileno Chaves, assessor jurídico de Mário Guzzo, Secretário Municipal de Educação e Cultura, com Luís Otávio Barata resultou na criação de um importante edital de fomento à arte que, segundo Augusto Barata (2010), se chamava PARTE – Programa de Arte. Premiando a atividades de teatro, música, dança e literatura, o edital, que funcionava

¹¹ Secretaria de Cultura, Turismo e Desportos.

com verbas municipais (SEMEC) e estaduais (SECDET), acabou horizontalizando e democratizando a distribuição de verbas para os artistas da cidade.

Engraçado! O edital teve um efeito perverso que, antes era aquele negócio que dependendo do padrinho você recebia o dinheiro como forma de cachê, se você recebia 10 mil reais e só gastava dois, era cachê e tava pago, você não tinha que prestar conta de porra nenhuma. O edital, porra, foi criando regras né? De prestação de contas e aí os grupos foram ficando inadimplentes e na medida que a inadimplência foi rolando eles deixavam de existir né? Daí eu achar que a melhor maneira ainda é o edital, que é uma forma de controle da melhor qualidade porque você além de ver o espetáculo você tem que prestar contas do que você gastou (BARATA, 1998).

Contudo, a questão da autonomia administrativa do Waldemar Henrique ainda não tinha sido resolvida. Segundo Miranda (2010), no início de 1980, a FESAT, sob presidência de José Augusto Gamboa, enviou uma proposta de regimento interno do espaço para a SECDET, porém não houve nenhuma negociação. Com isso, a classe artística começou um boicote ao Waldemar Henrique suspendendo todo os espetáculos teatrais do espaço. Assim, o Secretário Olavo Lyra Maia instituiu de forma unilateral um regimento interno que mantinha a subordinação do Waldemar Henrique ao regimento do Da Paz. Enquanto isso, mesmo não sendo unanime, o boicote era mantido pela classe artística e o Cena Aberta retornou ao anfiteatro da Praça da República. Com verbas da FUNARTE, Olavo Lyra Maia chamou Barata em seu escritório para conversar:

Um dia, eu recebo um recado do Lyra Maia, que ele queria conversar comigo. Aí eu fui. Quando cheguei lá, ele disse assim: “Estou sabendo que você vai estreiar, não é?”. Tinha sabido pelo Agostinho Conduru. “Vai estreiar “Jorge Dandin”. Estou sabendo que o texto foi censurado até dezoito anos”. Ele queria me perguntar: “Está faltando o quê para o espetáculo?”. Eu disse: “Olha, está faltando sapato, só.” Ele disse: “Então, o lance é o seguinte: a Secretaria lhe dá os sapatos, eu lhe dou o teatro de graça, eu lhe dou o cenário e lhe dou um programa policromado.” Eu disse: “É?”. “Você aceita?”. Eu disse “Olha, você me dá dois dias para pensar?”. Já saí de lá dizendo: “Convoca uma reunião da categoria!” Aí eu reuni todo mundo e disse: “Olha, o negócio é o seguinte: o Lyra Maia está querendo nos dar cenário, sapato, o teatro de graça e um programa policromado. Eu vou dizer não. Mas quero avisar a qualquer uma das lindas aqui que, se aceitarem um metro de tecido, vai ter porrada. Porrada, que eu digo, é porrada, mesmo!”. Pior, é aquele negócio, eu dancei, porque eu fiquei sabendo de uma “morena tropicana”, que tinha recebido míseros dez metros de americano, pode? Um veado desse se vender por causa de dez metros de americano. Que é o pano mais barato que tem, mais barato do que o Lin, gente! É essa a dimensão que eu acho legal do Cena Aberta, essa questão do político, de – aquilo que eu digo sempre – batalhar para que a gente entre pela porta da frente. Pela porta de trás, de serviço, isso eu já sei que é um caminho natural (BARATA, Luís, 1998).

Em 1980, na coluna de opiniões do jornal Estado do Pará, Barata publicou um texto intitulado *Os filhos de Lyra Maia* falando sobre aqueles artistas de teatro que resolveram se aproximar do Secretário de Cultura:

De um lado, a SECDET continua fiel ao seu princípio – “lá vem o circo” – a melhor frase que alguém já disse para caracterizar a sua política cultural. Já a classe teatral, a quem coube deslanchar a crise, resolveu assumir definitivamente, na última assembleia promovida pelo órgão classista a posição que lhe parecia mais compatível à condição de filhos do Lira Maia – “tome um cafezinho com o secretário, e se sinta secretário por um dia” (ESTADO DO PARÁ, 01 de março de 1980).

Em 1984, Manoel Teodoro de Miranda é eleito diretor do Waldemar Henrique. Barata, já como diretor da FESAT e em parceria com Acyr Castro, encaminhou para a SECDET um documento com uma série de reivindicações para o espaço, incluindo sua reforma. Finalmente a reforma teve início em dezembro de 1985, segundo Miranda (2010), quando Barata já não mais era presidente da FESAT, mas representante do órgão no Conselho do Waldemar Henrique.

Antes disso, no mesmo ano, em 12 de março de 1985, a CIATUR já havia informado que construiria um muro para separar a sala de ensaios de suas dependências. Alegando a separação do teatro com o funcionamento da agência, esse muro serviria para delimitar os espaços. Mesmo com a desaprovação do diretor do teatro Manoel Miranda, o muro foi erguido durante sua reforma, enquanto o Cena Aberta realizava suas apresentações novamente no anfiteatro. Amplamente divulgada pela imprensa local, o episódio ficou conhecido como “parede da discórdia” ou “muro da vergonha” (MIRANDA, 2010). Após a publicação de uma nota de repúdio a SECDET e sua demora para resolver o imbróglio, a relação entre a FESAT e a SECDET se complicou. Barata, como representante da FESAT, e Acyr Castro tentaram minimizar afirmando que a questão estaria sendo resolvida e que estariam em processo de desapropriação do prédio por parte da CIATUR.

Três dias depois, um grupo de atores da Fesat organizou um ato político cultural em frente ao Waldemar Henrique, que culminaria com o enterro simbólico da Ciatur, incluindo também varais de poesia, feira de artesanato, e um show do cantor Eloy Iglesias, que no calor da noite fez um discurso bastante inflamado contra a atitude da Ciatur. No decorrer da programação, os ânimos foram se alterando, e, “impulsionados pelo que chamaram de ‘pressão da Ciatur’, os artistas, munidos de marreta, picareta e pedaços de madeira derrubaram o muro” (MIRANDA, 2010, p. 66).

Com este enterro simbólico – sem o conhecimento de Barata, que mais tarde desaprovou – que culminou com a derrubada do muro e com a chegada da polícia, iniciou-se uma batalha

da CIATUR com a classe artística da cidade. O prédio não foi desapropriado, entrou em reforma e a CIATUR construiu outro muro de concreto com uma placa de aço por dentro. Acreditando no teatro como arma política, Barata criou o espetáculo *Um baile em Hiroshima logo após a bomba* (1986), pelo grupo Cuíra, que continha também um muro. O grupo chegou a apresentá-lo no III Festival de Teatro Amador, realizado pela CONFENATA, em Ouro Preto (MG). A CIATUR só veio a deixar o prédio sem ônus para o Estado no dia 27 de fevereiro de 1996.

O Waldemar Henrique passou anos em reforma e logo após Manoel Teodoro, quem assumiu a direção do teatro foi o compositor Alfredo Reis. A SECDET se tornou a SECULT e o filósofo e poeta João de Jesus Paes Loureiro se tornou seu Secretário de Cultura. Sua reinauguração aconteceu apenas em 1988 ainda com problemas nos equipamentos de som e de iluminação. O sentimento de redemocratização da sociedade brasileira animava as pessoas e a reivindicação por eleições diretas na escolha do novo diretor do teatro acabou frustrada quando Alfredo Reis se tornou diretor do teatro sem a participação da classe artística. Isso estremeceu a relação entre Barata e Paes Loureiro delicada.

Uma reportagem do jornal Diário do Pará, ocupando uma página inteira, contendo informações acerca da apresentação do espetáculo *Genet – O Palhaço de Deus*, em 1988, contém uma carta aberta do Grupo Cena Aberta direcionada ao então Secretário de Cultura Paes Loureiro destacando que sua “pose e influência não correspondem a um verdadeiro questionamento das sofridas condições atuais do nosso teatro amador”:

Após um ano à frente da Secult, na administração do senhor João de Jesus Paes Loureiro nada aconteceu que, de fato, pudesse significar, ainda que remotamente, melhoria para os que fazem teatro amador em Belém. E vamos por partes, citando apenas dois exemplos que testemunham nossa assertiva. Até agora, apesar de ter ficado fechado para reformas por mais de um ano, o Teatro Waldemar Henrique continua desaparelhado, sem dispor de um sistema de luz e som compatível com a prática teatral. A promessa de eleição direta, pela classe artística, de seu diretor, permanece apenas ecoando ao vento e bem fácil é constatar em que buraco se afunda a atividade artística paraense, reduzida aos mais do que questionáveis – porque arredios à participação artística da classe – projetos oficiais, decididos ao sabor do gosto e da amizade (DIÁRIO DO PARÁ, 26 de março de 1988).

Isso resultou em uma resposta-defesa de Rafael Costa, no Diário do Pará, apenas cinco dias depois que após citar grandes personagens da história do teatro em Belém do Pará, como Margaria Schivasappa, Benedito Nunes e Maria Sylvia Nunes, atacou a pouca idade dos artistas do Cena Aberta e defendeu o comprometimento e conhecimento cultural tanto de Paes Loureiro quanto seu antecessor no cargo de Secretário de Cultura, Acyr Castro (Diário do Pará, 31 de março de 1988).

Luís Otávio Barata insurge nas fontes, sejam elas escritas ou orais, como uma figura política questionadora e de contraposição às políticas culturais oficiais do Governo, além disso, também como o encenador que levou para o palco do Teatro Experimental Waldemar Henrique espetáculos que são considerados hoje alguns dos mais importantes da cena contemporânea paraense. Não são poucos os documentos, entre recortes de jornais e relatos de artistas que destacam a decisiva participação de Luís Otávio Barata, como representante da FESAT, na unificação da classe teatral e na articulação política que culminaram com a conquista do Teatro Experimental Waldemar Henrique, sucessivamente, com a desapropriação da CIATUR e com posteriores reformas do espaço. No entanto, seu nome, seus projetos e seus espetáculos não são citados ao longo do livro. Cabe perguntar-nos o motivo.

No livro, chamado *Teatro Waldemar Henrique*, organizado pela Secretaria de Cultura do Estado, publicado em 1997 por ocasião da reinauguração do espaço, são publicados diversos textos que contam a história do prédio desde a sua construção no início do século nas palavras de Vicente Salles, além de fotos e plantas do edifício e seu projeto CAETÉ – Centro Amazônico de Experimentação Teatral. No texto *O Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique* conta-se a história de forma linear da sua inauguração em 17 de setembro de 1979 e a história do movimento teatral estudantil e amador desde a década de 1940.

Em 1941, foi criado o Teatro do Estudante do Pará – TEP, com o protagonismo da diretora Margarida Schiwazappa, que se encerrou em 1949. No ano seguinte, surgiu o Teatro Universitário do Pará, sob a direção de Gelmiro Melo e Silva que duraria até 1955. Dois anos depois surgiria aquele que seria o grupo de teatro que marcaria a modernização das artes cênicas no Pará, o Norte Teatro Escola do Pará, tendo nomes como Benedito Nunes, Angelita Silva e Maria Sylvia Nunes na sua fundação. A década de 1960 é marcada pela criação da Escola de Teatro da UFPA. Já a década de 1970, se destaca pelas atividades dos grupos experimentais, dos quais o texto cita o Experiência, o Cena Aberta, o Estúdio de Pesquisas Artísticas (EPA) e o Teatro Equipe do Pará, como “sendo uma das principais referências no Pará” (SECULT, 1997, p. 26).

A extensa produção teatral desses grupos, junto com os de dança e de música e somada à reforma do Da Paz, único espaço para apresentação, destacou a carência de espaços alternativos que atendessem as demandas da classe artística paraense. A SECULT confirma a já citada fala de Barata que foram propostos como locais alternativos “a Escola Kennedy o Colégio Bittencourt, igrejas e o Teatro São Cristóvão” (SECULT, 1997, p. 26), no entanto, não cita o primeiro manifesto da classe artística endereçada a SECDET com a assinatura de 23 grupos de teatro e o segundo manifesto que elencava alternativas como o Museu Comercial e

os Mercedários. Foi só a partir daí que a escola, o colégio, as igrejas e o Teatro São Cristóvão foram oferecidos à classe artística.

Posteriormente, o livro da SECULT destaca a criação da FETAPA e a sua transformação na FESAT e sua importante atividade política e entra no assunto da reforma do Da Paz:

No ano de 76, o fechamento do Teatro da Paz para nova reforma trouxe à cena, de forma definitiva, a escassez de teatros em Belém. Em fevereiro de 1978, segundo registram os jornais, a Secretaria da Cultura, Turismo e Desportos (Cultude) mobilizava seus esforços para transformar o antigo imóvel da Associação Cultural do Pará (ACP), na Praça da República, num auditório – que poderia ser, ao mesmo tempo, um teatro de bolso, uma sala de concertos e um local para palestras (SECULT, 1997, p. 26-27).

Nesse hiato entre 1976, quando o Teatro Da Paz entra em reforma, e 1978 quando começam as negociações para transformar o imóvel em um teatro, aconteceram diversas coisas que, já discutidas aqui, não foram citadas no livro, como a ocupação política por quatro anos, que se iniciou em janeiro de 1977, do Cena Aberta no anfiteatro da Praça da República como forma de protesto com a falta de espaços para apresentações artísticas, onde foram encenados os mais diversos tipos de peças teatrais, realizados festivais de teatro, além da prática de denúncia através de cartas públicas do grupo antes dos espetáculos, direcionadas à Secretaria de Cultura do Estado, na pessoa de Olavo Lyra Maia. Além disso, os já citados manifestos e o documento assinado por Barata e Carlos Amaral, como representantes da então FETAPA, e o seu presidente Sérgio Mello, propondo participação da classe artística no regimento interno do teatro, eleição direta para a nomeação do diretor do teatro e sua autonomia administrativa do Da Paz, das quais nenhuma das sugestões foram ouvidas.

A SECULT relembra também a proposta de boicote da classe artística devido à questão da falta de autonomia do Teatro Waldemar Henrique em relação ao Da Paz e de que o governo defendia que não havia verbas para tornar o teatro independente. “Assim, depois de muitas assembleias, discussões, ataques pela imprensa, os artistas e a Secretaria conseguiram chegar a um entendimento e a pauta daquele ano foi reaberta” (SECULT, 1997, p. 28). No entanto, ela não relembra que esse foi o momento em que, como narrou Barata (1998), Lyra Maia o chamou em seu escritório e ofereceu a pauta gratuita, materiais cenográficos e de divulgação, como o programa policromado para a encenação de Jorge Dandin para apresenta-lo no teatro. Barata não aceitou.

Em dezembro de 1985, [o Waldemar Henrique] foi fechado para obras de restauro e ampliação de suas dependências. A reabertura se deu em novembro de 86, mas as obras continuaram e a pauta só pôde ser reiniciada em abril de 87 (SECULT, 1997, p. 28).

Entre 1985 e 1987 aconteceu o episódio da construção, demolição e reconstrução do “muro da discórdia” ou “muro da vergonha (SECULT, 1997) resumido em algumas linhas de um parágrafo no livro.

É sintomático que dentro de uma história oficial sobre o Teatro Waldemar Henrique alguns acontecimentos e, conseqüentemente, alguns personagens, como Luís Otávio Barata, sejam apagados. É compreensível que seu irmão jornalista Augusto Barata sinta e denuncie a falta do encenador dentro desta história. A memória oficial constrói uma narrativa que, quando não relega ao esquecimento, cita de forma breve ocultando aquilo que poderia constranger em construções frasais presentes no texto como “questões internas à parte”. Daí a importância de se recorrer às publicações de jornais que veicularam intensamente todos os conflitos e realizar a comparação das fontes – os jornais e o livro da SECULT – para termos conhecimento de que, dependendo do ponto de vista, a história contada sobre a cena teatral paraense pode ter significantes transformações.

Percebe-se que a vida e obra de Luís Otávio Barata marcam uma existência rebelde e contestadora que poderíamos chamar de *queer*, não só porque colocou em xeque questões tradicionais a respeito de gênero e de sexualidade, mas porque ousou confrontar instituições de poder provocando um curto circuito na cena teatral paraense que formaria diversas gerações de artistas.

1.7 – Barata por Barata

Neste momento, pretendo finalizar a construção da *persona* de Barata recorrendo as fontes de primeira grandeza seguindo os ecos da voz dele próprio. Como um homem público, o encenador deixou diversos registros públicos e privados de sua vida onde imprimiu sua opinião sobre a vida, o teatro e a cidade. Registros que nos ajudam a conhecer mais o motivo pelo qual se tornou figura marcante no teatro contemporâneo paraense. Aqui, recorro a um vídeo caseiro registrado por seus amigos e às notas publicadas no jornal O Estado do Pará, entre 1979 e 1980, falando sobre assuntos diversos.

O cenário é a sala pequena de uma casa onde Barata está sentado em um sofá com uma capa vermelha que combina com o tom da cor da sua camisa social. Ao seu lado direito tem uma máscara de couro pendurada. Seu cabelo e sua barba estão grandes e grisalhos, o que dá um tom de sabedoria e seriedade, que logo se quebra à medida que a câmera filmadora, que não parece ser profissional, abre seu plano mostrando as outras pessoas que estão com o encenador. A saber: Paulo Marat, Karine Jansen e Edielson Goiano.

O ano é 1998 e não parece que o vídeo foi realizado com qualquer ambição de ser veiculado amplamente. Não parece ser parte de um documentário sobre a vida e obra do encenador que, nesta altura, já tinha construindo seu nome em Belém do Pará. Parece com um simples registro de uma conversa descontraída entre amigos que, entre uma palavra ou uma risada, tomam cerveja e fumam cigarro.

Ao fundo, tocam músicas bem baixas e de vez em quando consigo identificar a voz de Marisa Monte. O vídeo foi gravado em fita cassete e sua conversão para o DVD manteve todas interferências no som e na imagem do extinto tipo de mídia. A conversa parece ser levada de forma espontânea, seus amigos interferem a qualquer momento e Barata, quando fuma, segura seu cigarro na mão direita enquanto carrega uma pequena caneca na mão esquerda que aparenta ter café ou cerveja. O vídeo possui pouco mais de sessenta minutos. A última coisa registrada é Barata afirmando que “todo teatro é político, mesmo quando nele há a recusa do político” (1998).

O que Barata discute nesta entrevista caseira entre amigos? Como esse material pode nos ajudar a levantar e responder perguntas sobre sua vida e sua forma de fazer e de pensar o teatro na cidade?

O encenador começa falando de seu início no teatro, desde a experiência de interpretar um dos filhos de Medeia ao lado da então pequena Marília Pera quando veio a Belém a companhia de teatro “Os artistas Unidos”, de Henriete Morineau, até os trabalhos que fez com teatro de bonecos quando criança em uma escola de educação alemã. Como ator, além deste trabalho, Barata trabalhou no espetáculo infantil *Maria Minhoca*, com texto de Maria Clara Machado e direção de Geraldo Salles; e *Vereda da Salvação*, dirigido por Claudio Barradas, com texto de Jorge Andrade. Barata diz que não se sente bem atuando, que não consegue se concentrar e fingir que a plateia não existe na sua frente.

O encenador também lembra que o Cena Aberta foi sua segunda tentativa de formar um grupo de teatro. Antes disso, ele havia tentado formar um grupo chamado Grupação, também ao lado de Zélia Amador e Margareth Refkalesfsky. Sua primeira montagem seria do texto *O interrogatório*, de Peter Weiss. Contudo, Barata credits à tentativa de “criação coletiva” o fracasso do grupo. Mais tarde, com menos pessoas e de forma mais organizada surgiu o Cena Aberta. O grupo criou um “caderno de teatro” que continha a tradução inédita, realizada por Barata, de um texto de Roland Barthes e *O que é teatro épico?* de Walter Benjamin. As pessoas colaboravam para ajudar o grupo e todo seu dinheiro foi revertido para a montagem de *Quarto de empregada*, de Roberto Freire.

É possível ver a veia política na fala de Barata ao questionar a direção do Teatro da Paz:

O *Quarto de empregada* foi um espetáculo feito no palco do Teatro da Paz que a gente transformou em palco e plateia, em 1976. O espectador entrava pelo fundo. Até hoje eu não entendo como esses caras que dirigem toda essa cultura em Belém ainda não pensaram nessa alternativa para os grupos poderem usar o Teatro da Paz sem ter que pagar aquele absurdo que cobra. Se você botar um praticável ali de 10 por 8, você consegue, no mínimo, colocar ali 50 cadeiras e você reduz absolutamente o custo porque o palco é refrigerado, a bateria de spot tá toda lá e você só faz criar uma bilheteria no fundo do teatro e você abaixa o custo porque você precisa do cara que vai operar a luz, o cara que vai operar o som, um bilheteiro e um porteiro para receber o ingresso. Só quatro pessoas. E a central do teatro inteira não está ligada porque ela é modulável né? Você pode ligar só aquela parte que diz respeito. Foi assim que começou o Cena Aberta (BARATA, 1998).

Com isso, percebemos em Barata uma fala estratégica de administrar o Da Paz que beneficiaria todos grupos da cidade. Se Barata estava certo, não saberemos. No entanto, esta fala política o coloca no centro de uma discussão da época que perdura até hoje: a inacessibilidade do Teatro da Paz para grupos de teatro da cidade por conta de suas taxas exorbitantes.

Segundo o encenador, a contundência das ideias e a proposta da encenação que desequilibra o espectador e o tira de seu lugar de conforto é muito mais transformador do que um espetáculo perfeito com atores talentosos, mas que não o tocam de maneira nenhuma. Assim, quando questionado sobre o objetivo do teatro ele responde que sua experiência trabalhando no PARAVIDA mudou sua visão: “o objetivo do teatro é tentar dar consciência nas pessoas de uma grandeza que elas ignoram nelas mesmas” (1998).

O homem que nega acreditar em Deus, mas defende a inteligência da experiência religiosa, leu de Santo Agostinho a textos bíblicos e construiu uma poética que provocou os dogmas da igreja católica, as convenções da diversidade sexual e de gênero e as instituições de poder na década de 1980 em uma cidade tão provinciana quanto católica. Segundo ele, sua trilogia marginal-*queer* teria continuado, depois da encenação de *Em nome do amor*, com um espetáculo que cruzasse os pensamentos de Freud e de Foucault sobre a expressão consciente de um desejo primário. Dito isso, cabe-nos perguntar: como a sua descrença em Deus influenciou na sua prática teatral e na sua vida social? Sobre sua prática teatral, me deterei no capítulo seguinte, por enquanto nos atemos a sua vida social como jornalista.

Em suas reportagens jornalísticas, percebemos que Barata não se arriscava a falar apenas de teatro. Falou sobre as creches na cidade, carnaval e sobre a própria igreja católica. Em texto publicado no Estado do Pará, intitulado *Quem mudou, afinal?*, Barata fala sobre o arcebispo paraense Dom Alberto Ramos:

Durante a missa celebrada em memória das vítimas da Intentona Comunista, D. Alberto Ramos, o nosso arcebispo, em sua homília alertou os presentes para os perigos do caos a que poderá ser levado o Brasil caso não fiquemos de alerta contra os seguidores de “doutrinas estranhas” aos mais puros ideais democráticos que devem orientar nossos destinos de nação soberana (ESTADO DO PARÁ, 02 de dezembro de 1979).

Segundo o encenador e jornalista, não foi a capacidade do arcebispo de realizar discursos que o surpreendeu, haja vista que sua profissão o exige isso, mas o tom do seu discurso. Para ele, contraditoriamente, não houve nenhum tipo de manifestação por parte do arcebispo, como chefe religioso, durante o período de repressão, que se colocasse na contramão da violência e dos abusos por parte dos militares, mesmo a Igreja Católica sendo reconhecida pela sua forte resistência ao obscurantismo militar. Houve uma crítica por parte do arcebispo em relação à postura dos exilados, que para ele, se mostravam ingratos com os benefícios que o governo os ofertava. Barata diz que, com medo que interpretem como deboche, ele não manifestou a sua opinião de que estas declarações de Dom Alberto Ramos não passavam de um pequeno delírio.

Esta nota demonstra um tom jocoso em relação à postura duvidosa de uma importante figura religiosa – e política – na cidade. Percebemos que seu discurso crítico não se restringe aos palcos do teatro, mas alcança também as folhas do jornal. Além disso, em outro texto chamado *Uma igreja atrás da piedade do IPHAN*, publicado também no Estado do Pará, Barata entrevistou o padre José Grismondi e falou da negligência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional com os prédios tombados da cidade, em especial o da Igreja de Nossa Senhora do Carmo.

Em Belém, sem que o nosso caso seja isolado ou de exceção, são inúmeros os prédios que já devidamente tombados pelo IPHAN se encontram completamente destruídos – como é o caso do Convento dos Mercedários – ou, então, o que não é raro em vias de deteriorar-se, tendo por antecipação o fim presumível nesses casos: virar ruínas ou quase. A lista de citações não vem ao caso por enquanto, uma vez que a listagem em nada modifica a situação. Bem melhor, no entanto, será apanhar um único exemplo que dimensione os demais. Igreja Nossa Senhora do Carmo. Segundo alguns historiadores locais, das nossas igrejas, aquela é a mais antiga, construída que foi por Landi, o mesmo que construiu o Palácio Antônio Lemos e a Igreja de São João, para enumerarmos apenas duas de suas obras (ESTADO DO PARÁ, 05 de fevereiro de 1980).

Barata, ateu confesso, construiu uma postura política que, mesmo não vinculado a uma religião - embora tenha estudado em colégio católico - e não acreditando na existência de um ser criador e transcendental, foi capaz de compreender a importância da religião como um

elemento cultural, defendendo-o em caso de negligência pelo poder público, mas também o criticando em caso de incoerência política.

Em 12 de fevereiro de 1980, Barata também publicou, no Estado do Pará, sobre a carência de creches na cidade defendendo a necessidade de investimento humano, material e financeiro já que estas não são apenas depósitos de crianças enquanto suas mães trabalham para o sustento do lar. Fazendo também uma análise de gênero, o encenador identificou que a vida moderna requer cada vez mais a participação da mulher na vida social a fazendo sair do ambiente doméstico e diagnosticou a necessidade de construção de mais creches em áreas de bairros mais afastados do centro.

Barata, como jornalista entrevistou três mulheres: a psicóloga Silvia Ramos de Souza falou da “dupla jornada de trabalho” da mulher moderna que envolve seu trabalho remunerado e o trabalho no lar; a coordenadora do grupo Universidade-Família, da UFPA, Isabel Lima Barreto, que defendeu que as creches são muito mais responsáveis pela formação da criança do que apenas soluções provisórias; e, por fim, a Adelaide Lima Marques, diretora de creche e assistente social, que defendeu o aumento do número de creches na cidade.

Nesta reportagem, Barata construiu um mosaico com opiniões exclusivamente de mulheres especialistas no tema que apontaram as novas demandas que começaram a transformar o cotidiano e funcionamento da instituição familiar e o papel da mulher na sociedade. Não se sabe se foi intencional ou não, mas ao dar a palavra para que as mulheres falassem sobre temas que dizem respeito às mulheres, Barata, o jornalista, abriu espaço para que a subalternidade, no sentido spivakiano – que discutiremos mais adiante – pudesse falar. Exatamente como o Barata, encenador, fazia com sua produção teatral.

Por fim, conhecido por explorar das formas mais diversas o espaço do Teatro Waldemar Henrique, dispendo suas cenas em todos os cantos deste palco, Barata, grande conhecedor de espaços cênicos, realizou uma reportagem sobre o Carnaval paraense e a polêmica da inadequação do espaço da Avenida Presidente Vargas e sua possível substituição para a Doca de Souza Franco.

Apontando que, embora não seja o terceiro maior carnaval do país, como diziam, os desfiles das escolas de samba aumentavam a cada ano o número de brincantes e se aperfeiçoavam cada vez mais. O pouco espaço da avenida e a disposição do público-brincante das escolas de samba eram problemáticas, haja vista que, no meio da euforia e entusiasmo, o público avançava em direção ao desfile, provocando a ira policial e, como disse Barata, “o pau cantava”.

Tudo isso acontece, em grande parte ou fundamentalmente, devido à inadequação do espaço disponível para as escolas desfilarem e a disposição do público presente ao espetáculo. Caso houvesse arquibancada ao longo da avenida, é possível supor que a realidade fosse outra. Mas não é. Objetivamente, no entanto, a realidade tem que ser mudada. Com isso beneficiam-se tanto as escolas de samba como o povo para quem o desfile é feito, quer se queira ou não (ESTADO DO PARÁ, 13 de fevereiro de 1980).

Segundo Voltaire Heskett, diretor do Departamento Municipal de Turismo, a transferência dos desfiles para a Doca de Souza Franco teria três pontos positivos: a saber, a amplitude da rua, a facilidade para estacionamento por conta das ruas paralelas e o fato de que o canal poderia ser utilizado para construir uma arquibancada.

Para finalizar, gostaria de me deter sobre sua reportagem *O jogo, sem bicho*, de 18 e 19 de novembro de 1979, também no Estado do Pará. Nela, Barata fala sobre a polêmica gerada em torno de seu texto anterior sobre prostituição masculina em Belém ao qual, no entanto, não obtive acesso. Novamente em tom jocoso, ele se refere ao jogo político que envolve as figuras importantes da cidade:

Falo do jogo carteadado a outros que tais, que estão na cara da gente para quem quiser ver. Contudo, uma matéria como essa deveria ser feita por alguém que disponha de bastante tempo, alguma familiaridade com as regras do pano verde, bastante dinheiro para sentar em mesas que bancam forte e que são, por isso mesmo, frequentadas por barões locais. Na dobradinha do jogo, um ou outro assunto muito quente para ser abordado é o do contrabando no Pará, vendo o que ele ainda existe, seja em termos efetivos ou como rebarbas de priscas eras (ESTADO DO PARÁ, 18 e 19 de novembro de 1979).

Em suas reportagens, compreendidas entre novembro de 1979 e fevereiro de 1980, no jornal Estado do Pará, Barata tocou em assuntos que expõem a fragilidade e o descaso do poder público com a cidade ou seu jogo político, reforçando a imagem do homem rebelde que se opõe ao discurso oficial do Estado. Nota-se, assim, o seu trabalho como jornalista como uma extensão do seu trabalho como encenador de teatro: um exímio provocador. Um incômodo na maré bucólica da cidade.

1.8 – Teatro *Queer* como conhecimento e o papel do sujeito

Tendo realizado esta *queerbiografia*, da qual me dedicarei a falar posteriormente, agora pretendo realizar uma análise histórico-política da compreensão do Teatro *Queer* como conhecimento e da questão do papel do sujeito nesta linguagem. Sendo assim, é necessário responder: qual o lugar de Luís Otávio Barata neste Teatro *Queer*?

A verdade e as formas jurídicas (2013b) é uma publicação que reúne uma série de conferências ministradas por Foucault, em 1973, durante os anos mais severos da Ditadura Militar, na PUC – Rio, à convite do seu Departamento de Letras. Diante de uma plateia lotada de alunos e professores universitários, o filósofo francês falou sobre direito, práticas sociais e o sujeito do conhecimento. Análise que será muito útil para que compreendamos mais este Teatro *Queer* da capital paraense e a localização política do sujeito dentro dele.

Foucault inicia a sua primeira conferência falando sobre a influência marxista nas universidades europeias, em especial nas francesas, discordando da questão política e da ideologia, sob viés marxista. Segundo ele, para o marxismo, as ideias, a serem impostas nos homens, seriam um mero reflexo da classe que domina a estrutura. Ou seja, se é a burguesia que detém o poder de uma sociedade, é correto dizer que a ideologia vigente é a burguesa, concentrando no Estado toda a discussão política. Além disso, sendo o sujeito apenas um reflexo das condições sociais, políticas e econômicas em que vive ele não teria autonomia fora dessa estrutura. Para Foucault, esta questão é muito mais ampla: as ideias não são simples expressões de uma classe dominante, a política e o poder não estão restringidos exclusivamente ao aparelho estatal e, por fim, o sujeito é produzido por práticas sociais que, por sua vez produzem outros sujeitos e que produzem outras práticas em uma inacabável cadeia de referências e de remetências.

Para Foucault, a história, o poder, a política e etc. não são narrativas que vão se impor sobre os objetos e os sujeitos. A história, o poder, a política e etc. não são o véu que vão cobrir a existência, da qual só será possível analisa-los através deste tecido turvo. Operando o que o historiador Paul Veyne (1998) chamou de “revolução copernicana” na história, Foucault propôs olhar para o horizonte da história a partir das práticas, não tanto dos objetos. Como isso interfere nesta pesquisa?

Uma proposta de análise histórica deste Teatro *Queer* sob perspectiva marxista implicaria compreender tanto a Revolução Sexual empreendida a partir da década de 1960, quanto a Ditadura Militar e o contexto cultural da cidade de Belém nas últimas décadas do século XX como o contexto histórico, político e cultural, respectivamente, que se imprimiram sobre esta produção teatral. Ou seja, estes espetáculos estudados aqui seriam o reflexo passivo das condições de seu tempo. No entanto, sob a perspectiva do projeto histórico de Foucault, estas questões aparecem aqui como práticas sociais que produziram estes objetos. A produção teatral que denominamos hoje de cena contemporânea não é apenas a voz de um tempo, mas antes um domínio de saber sobre o teatro produzido por práticas sociais que também provocam a existência de novos sujeitos de conhecimento.

Atualmente, quando se faz história – história das ideias, do conhecimento ou simplesmente história – atemo-nos a esse sujeito de conhecimento, a este sujeito da representação, como ponto de origem a partir do qual o conhecimento é possível e a verdade aparece. Seria interessante ver como se dá, através da história a constituição de um sujeito que não é dado definitivamente, que não é aquilo a partir do que a verdade se dá na história, mas de um sujeito que se constitui no interior mesmo da história, e que é a cada instante fundado e refundado pela história. E na direção desta crítica radical do sujeito humano pela história que devemos dirigir (FOUCAULT, 2013, p. 20).

Coloco este excerto da conferência de Foucault para lembrar que é preciso responder sobre o lugar que Luís Otávio Barata, como sujeito do conhecimento, ocupa na história deste Teatro *Queer*, porém é preciso antes realizar uma história política do conhecimento.

Inspirado por Nietzsche, Foucault afirma que o conhecimento não possui uma origem metafísica, atemporal, mas que é uma invenção, uma fabricação humana. Para o filósofo, o conhecimento é unicamente o resultado da guerra, do confronto entre os instintos humanos. Ele não chega a ser um instinto e não está presente neles, mas é o clarão que aparece no momento em que estes, exaustos da guerra, sucumbem a sua própria força primitiva.

O outro sentido que pode ser dado a essa afirmação [de que o conhecimento não tem origem] seria o de que o conhecimento, além de não estar ligado à natureza humana, de não derivar da natureza humana, nem mesmo é aparentado, por um direito de origem, com o mundo a conhecer. Não há, no fundo, segundo Nietzsche, nenhuma semelhança, nenhuma afinidade prévia entre conhecimento e essas coisas que seria necessário conhecer. Em termos mais rigorosamente kantianos, seria necessário dizer que as condições de experiência e as condições do objeto de experiência são totalmente heterogêneas (FOUCAULT, 2013, p. 26).

Sob esta perspectiva, cabe pensar que o Teatro *Queer* não tem origem, ou seja, não há um fato atemporal que o determine e o curso de sua história não segue uma linha ascendente e continuísta. Também cabe pensar que estes espetáculos – como coisas do mundo – não estavam à espera de serem descobertos ou conhecidos, chamados de *queer*. Por isso, o *queer* neste teatro não tem efeito senão de uma ficção.

Apontar que a relação entre o conhecimento e o objeto de conhecimento é de descontinuidades e de diferenças representa uma ruptura na tradição da filosofia ocidental. Para Foucault, esta ruptura implica em outra ruptura: a necessidade de Deus. Desde Descartes, o que assegurava que a relação entre o conhecimento e as coisas do mundo era verdadeira e real era Deus, um elo transcendental que mostrava que a Natureza estava à espera de ser conhecida pelo homem. No entanto, com Nietzsche morre este impulso teológico e o cordão umbilical atemporal se desfaz.

Se é verdade que entre o conhecimento e os instintos – tudo o que faz, tudo o que trama o animal humano – há somente ruptura, relações de dominação e subserviência, relações de poder, desaparece então, não mais Deus, mas o sujeito em sua unidade e soberania (FOUCAULT, 2013, p. 28).

Este é um ponto fundamental para começarmos a definir o lugar de Barata na história deste Teatro *Queer*. O encenador paraense não aparece aqui como o sujeito definitivo, soberano e fundador da cena teatral *queer* de Belém do Pará. Em contraposição a tudo isso, como uma das engrenagens que dão movimento e força a esta potência cênica.

Para Nietzsche, o que está por trás de todo conhecimento é um jogo de luta entre três instintos, três paixões: a saber, o riso, o desprezo e o ódio. Novamente rompendo com a tradição filosófica que remonta a Platão, Nietzsche defende que o conhecimento não é instituído a partir de harmonia e equilíbrio, mas a partir do jogo agonístico entre querer manter o objeto de conhecimento e destruí-lo. O conhecimento só é conhecimento porque houve uma luta, uma guerra entre instintos que o produziu. Sendo assim, por ser o resultado de uma luta, o conhecimento, para Nietzsche, é sempre perspectivo.

Quando fala do caráter perspectivo do conhecimento, Nietzsche quer designar o fato de que só há conhecimento sob a forma de um certo número de atos que são diferentes entre si e múltiplos em sua essência, atos pelos quais o ser humano se apodera violentamente de um certo número de coisas, reage a um certo número de situações, lhes impõe relações de força. Ou seja, o conhecimento é sempre uma certa relação estratégica em que o homem se encontra situado (FOUCAULT, 2013, p. 33).

Como modo de mostrar que todo conhecimento é perspectivo, é relevante lembrar aqui que a construção desta história se dá por um artista da cena e não por um historiador de formação. Brincando de vir a ser historiador sem, contudo, me tornar um, ouço as reivindicações metodológicas e epistemológicas deste objeto a fim de ressignificá-lo no campo da história.

Em seu importante artigo *O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica* (RAMOS; PEIXOTO; PATRIOTA, 2008), a historiadora de teatro brasileiro Rosângela Patriota, pensando no diálogo entre História e Estética propõe a pergunta: “qual o lugar da criação artística para a História Cultural? Como resposta ela cita como exemplos os estudos de Jacob Burckhardt e Johan Huizinga. O primeiro, a fim de entender o Renascimento nas cidades de Florença e Veneza utilizou como documento a obra *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. O segundo, se esquivando da seriedade dos documentos oficiais de sua época, utilizou afrescos, novelas de cavalarias e pinturas como fontes para compreender a produção cultural da Idade Média.

Com isso, Patriota não quer defender que a obra de arte serve exclusivamente para compreender certos momentos históricos, haja vista que logo cita os importantes trabalhos de Raymond Williams e Edward Thompson e seus estudos que investigaram o instigante diálogo entre arte e sociedade e de como certos momentos históricos podem servir como matéria prima para o próprio artista trabalhar. Contudo, Patriota ainda coloca o objeto artístico à mercê do manto da história.

Ao responder sobre a contribuição do diálogo interdisciplinar para as áreas da História e do Teatro, Patriota opta por uma análise histórica que Foucault chamou de “marxismo universitário”, defendendo que as criações humanas, sobretudo as artísticas, apenas “ganham existência e inteligibilidade à luz das condições históricas que as gestaram e/ou por meio de uma memória histórica que garante a sobrevivência de temas, ideias, sujeitos e obras através dos tempos” (PATRIOTA, 2008, p. 41).

No que diz respeito ao campo artístico, em geral, e ao Teatro, em particular, evidencia que este *não possui autonomia explicativa*. Pelo contrário, necessita de outras referências para que haja uma apreensão mais cuidadosa dos seus significados. Dessa feita, a arte passa a ser entendida como representação da realidade e comprometida com suas dimensões específicas, embora, em um sentido amplo, sempre aspire à abrangência (PATRIOTA, 2008, p. 41, grifo meu).

Patriota volta a repetir posteriormente que a arte, em particular, o teatro, não possui autonomia explicativa e que a arte é uma representação da realidade. O que se pretende aqui é oferecer uma alternativa para a pergunta que a historiadora levantou sobre o lugar da criação artística na história cultural. Sob uma perspectiva foucaultiana, a arte, e em particular o teatro, não precisa ser um objeto passivo no qual as condições da realidade vão se impor soberana e definitivamente. Este estudo sobre a cena teatral *queer* de Belém é um exemplo disso, já que a realidade não aparece aqui como um manto, mas como uma série de práticas que produzem mais efeito de realidade incessantemente. Sendo assim, a pergunta sobre o lugar da criação artística na história eu acrescentaria um questionamento sobre o lugar da história na criação artística, de modo a tornar este diálogo interdisciplinar mais horizontal. Esta proposta de questionamento só é possível justamente porque esta história *queer* é construída por um devir-historiador. Não é a voz do artista e nem tampouco do historiador que se deve esperar aqui, mas talvez a de um “artistoriador”. Penso que esta é uma interessante contribuição para a pesquisa histórica sobre o teatro na Amazônia. Esta é uma história construída sob a perspectiva da cena e não da plateia.

À guisa de conclusão, foi necessário contar a vida de Luís Otávio Barata para entendermos suas paixões e sua agonia, compreende-lo como um sujeito cuja existência se compara a de um herói trágico, uma trajetória instável. Essa vida compõe o jogo de poder, o conjunto de práticas que fabricam este Teatro *Queer* como uma forma de conhecimento do mundo. Se o laço teológico entre o conhecimento e as coisas do mundo se quebrou, se Deus sai dessa cena, o homem em sua primazia também sai. Barata aqui não é um sujeito soberano, uno e gerador da cena *queer*. É cindido, é arbitrário. Por isso, só uma *queerbiografia* para dar-lhe conta. Assim, só é possível compreender o Teatro *Queer* como conhecimento e o papel de Barata como um sujeito em multiplicidade porque houve nessa história afrontamento, risos, ódio e desdém. O Teatro *Queer* começa a se impor no palco da história com toda a sua imponente beleza trágica.

1.9 – O desaparecimento tem duas faces: a última cena de Luís Otávio Barata.

No fim da entrevista com Aníbal Pacha, quando questionado sobre quem foi Luís Otávio Barata e qual memória guardava dele, ouvi um suspiro lento e pesado. Uma pausa que talvez fosse para se lembrar dessa memória ou para segurar a emoção que já se anunciava nos olhos com lágrimas: “Eu me lembro da última vez que falei com ele, que foi em São Paulo, por telefone a gente marcou um encontro e ele não foi...” (PACHA, 2017). Vendo-o muito emocionado, tenho que interromper para acalmá-lo e dizer que está tudo bem caso não queira continuar. Ele se recusa a parar e diz: “Acho que faz falta ele existir”.

E isso me faz o tempo todo hoje a me perguntar o que foi que aconteceu, mas eu tento não entender, eu tento sentir. Mas é isso! Eu sou ele, tenho parte dele, a Wlad e toda uma geração... Mas esse momento foi muito forte para mim, quando eu não consegui falar com ele. Eu estava em temporada com o *In Bust – Teatro com bonecos*, em São Paulo, e ele descobre que eu estava lá no hotel e me liga: “Ei, quero falar contigo”. Todo festeiro. “Bora se encontrar, bora se encontrar”. Só quem sabia dele era a Olinda. Só quem sabia onde estava era a Olinda. Só para ela que ele falava. Só! Nesse tempo todo que ele foi para São Paulo. Ele me ligou para se encontrar comigo e não foi. Não sei o que aconteceu, mas eu fiquei: “cara, ele me ligou...”. Aí, eu desmonto tudo de trás, o quanto que ele me provocando esse tempo todo, de relações afetivas, amorosas muito fortes. Ele foi me provocando para a minha construção. Ele me construiu. Ele foi um dos meus construtores emocionais, poéticos, do olhar para o teatro de uma forma diferenciada, específica. [...] Foi um momento muito forte para mim esse telefonema. Eu nunca esqueço a voz no telefone do Luís Otávio Barata naquele momento, nunca mais eu me esqueço. Era um outro estado. Não era mais o estado de onde iniciou lá. Que bom que eu olhei dessa forma por tudo que ele me provocou, por tudo que ele sofreu por conta

também... com certeza ele sofreu muito. Uma declaração de amor apaixonante (PACHA, 2017).

Os oito últimos anos da vida de Barata foram passados em São Paulo (1998-2006). Não se sabe ao certo o motivo pelo qual Barata abandonou sua cidade, familiares e amigos no ano de 1998 e foi viver como um anônimo na capital de São Paulo. Existem muitas hipóteses, como o amor não correspondido por Cézar Machado logo após o sucesso de *Em nome do amor* (1990), a frustração com a classe artística e as políticas culturais da cidade, a perda do emprego como jornalista, que ajudava a subsidiar os gastos com seus espetáculos, a saída do apartamento do edifício Manoel Pinto em 1991 e etc. Como sobreviver depois de tudo isso?

Segundo Miranda (2010), logo após a encenação de *Em nome do amor*, em 1990, Barata se viu desempregado dos jornais que costumava trabalhar, como O Liberal ou O Diário do Pará, interferindo não só na realização dos seus espetáculos, já que muitas vezes ele mesmo pagava pelos custos, mas também no aluguel do apto. 809 do edifício Manoel Pinto, lugar onde costumava construir o material dos seus espetáculos e receber seus amigos. Ainda segundo Miranda, Barata teria ido mais uma vez à Europa, em 1991, munido de herança familiar referente à morte de sua mãe, em 1989. Nesse tempo, Augusto Barata, seu irmão, teria ficado cuidando do apartamento. Logo após o retorno da viagem, Augusto abandonou o apartamento porque Barata abrigou a travesti Dolores, a pedido da Sociedade Paraense de Defesa dos Direitos Humanos, que havia dirigido no ano de 1984 em *Aquém do eu, além do outro*. Na ocasião, Augusto era editor do caderno de polícia do jornal O Liberal e poderia ser prejudicado caso descobrissem que ele estava morando com uma foragida acusada de homicídio.

Em 1992, após sair do famoso apto. 809, entre diversas polêmicas com os outros condôminos, Barata se tornou um nômade. Chegou a morar em São Paulo por alguns meses, em 1994. No entanto, voltou a morar em Belém em uma casa emprestada pelas amigas Wlad Lima e Olinda Charone.

Morar de favor, fazer trabalhos esporádicos à UNIPOP e mais tarde no PARAVIDA e contar com a solidariedade de amigos talvez tenham sido eventos decisivos para que Barata se mudasse definitivamente, em 1998, para São Paulo. Sua viagem permaneceu nebulosa e inesperada para muitas pessoas.

Barata foi intencionalmente se desfazendo pelo meio do caminho e deixando pistas de quem um dia foi. Em sua dissertação (2010), Michele afirma que ele deixou com o amigo Edielson Goiano um par de sapatos, ao amigo Jefferson Cecim, no Terminal Rodoviário de São Paulo, entregou um saco de roupas e disse: “Eu quero viver a suprema liberdade de estender a mão para alguém e pedir uma esmola”. Alguns amigos apontam que ele foi ser mendigo na

capital paulista, outros defendiam que ele escreveria um livro sobre os mendigos da Sé. Contudo, aqui, a intenção não é descobrir a verdade sobre a partida repentina de Barata, antes de tudo, é compreendê-la como a experiência do “branco”. O que faz com que um sujeito corte os laços com seu território e deslize para um futuro incerto e anônimo? Tentativa de recomeçar ou a vontade de desaparecer em vida?

Em seu livro “Desaparecer de si: uma tentação contemporânea” (2018), o antropólogo francês David Le Breton analisa o “branco” no mundo contemporâneo que implica em uma das diversas formas de desaparecimento que sujeitos já esgotados com o fardo da existência elaboram para não ter que lidar com as cobranças existenciais. O branco seria um deslizar para fora do mundo social, perambular nele como um fantasma social sem, contudo, interagir com ele. Desfazer-se no ar, se tornar um estranho ambulante. Para Le Breton, este desaparecimento existencial não implica em uma patologia, mas sim em um “exercício radical de liberdade”.

O branco é essa vontade de desacelerar ou de deter o fluxo do pensamento de finalmente acabar com a necessidade social de sempre compor um personagem de acordo com os interlocutores presentes. O branco é uma busca de impessoalidade, uma vontade de tão somente ser considerado de forma neutra. Às vezes ele se transforma em um modo habitual de viver. É fruto da transformação do vínculo social do indivíduo em deserto a fim de comportar-se apenas como um espectador indiferente, inalcançável (LE BRETON, 2018, p. 23).

Le Breton analisa casos reais anunciados nos jornais e obras do cânone literário europeu, como *Moby Dick* (1941) e *Bartleby, o escrivão* (1951), ambas de Herman Melville, além da vida de grandes poetas, como Emily Dickinson e Fernando Pessoa que se inclinaram sobre diversas formas de desaparecimento em vida. Impenetráveis em seus objetivos, personagens e sujeitos reais, se confundem por elaborar diferentes formas de desinteresse pela vida, as quais nem sempre culminam com a decisão de extinguir a própria vida. Incluso nesse mosaico existencial e niilista, Barata se entregou ao próprio projeto de deixar para trás suas bagagens – literalmente – e viver uma vida no oceano de pedras na capital paulista.

O branco atinge um homem ou uma mulher comum que esgota seus meios de continuar assumindo seu personagem. Este ser humano está cansado, fora dos movimentos do vínculo social, mas sabe perfeitamente disso, e um dia ou outro pode entrar em sua antiga pele ou aceder a uma nova após esse momento de desaparecimento do qual teve necessidade para continuar a viver. Ele vive então um momento paradoxal para se recriar, para se esvaziar, para se despojar daquilo que se tornou sobrecarga. Essa experiência permanece sob controle. Mas às vezes ela se torna um estado durável que se impõe ao indivíduo quando este se entrega e se abandona ao peso dos acontecimentos e não quer mais enfrenta-los (LE BRETON, 2018, p. 15).

Le Breton aponta que o desaparecimento tem duas faces: ele pode ser definitivo ou pode ser um passo necessário em um processo de auto recriação e de cuidado de si. O antropólogo também corre contra a corrente ao optar por uma abordagem não científica, mas filosófica destacando a dimensão existencial do desaparecimento em detrimento de sua dimensão patológica.

No caso de Barata, ao se demitir de seus vínculos sociais e seguir rumo a um experimento desconhecido, ele poderia estar se preparando para uma nova fase do seu “teatro interior”, como aponta em entrevista (1998). À amiga Olinda Charone, Barata disse que só voltaria quando completasse dez anos em São Paulo (MIRANDA, 2010). Em 2006, o grupo Cuíra o convidou para dirigir o musical *Laque*, cujo elenco seria composto por atores profissionais e as prostitutas da Zona do Meretrício. Barata aceitou. No entanto, teve uma parada cardiorrespiratória. Seu desaparecimento se tornou definitivo.

Seu irmão, Augusto Barata, ainda guarda suas fotos. Tive acesso a dois álbuns: um pequeno álbum com fotos 15x21 de seus passeios em São Paulo com Olinda Charone e o álbum que, segundo Augusto, o irmão chamava de “Galeria do afeto”, onde guardava fotos de pessoas queridas, entre amigos, familiares e outras pessoas as quais Augusto não soube me dizer quem são.



Figura 6 - Mosaico de fotos com amigos. Acervo: Augusto Barata.

1.10 – Quem tem medo de uma *Queerbiografia*?

A necessidade de realizar, neste momento, uma biografia *queer* de Luís Otávio Barata nesta pesquisa surgiu por dois motivos, a saber: primeiro, pela importância do registro de sua vida que o marcou como o maior encenador contemporâneo do teatro paraense (LIMA, 2014), influenciando uma geração inteira de outros encenadores. Todos os espetáculos analisados nesta pesquisa foram concebidos por Barata, tornando-o um rosto imprescindível no horizonte desta história. Segundo, pelo fato de que a biografia é um gênero mestiço e incapturável, sendo assim um gênero oportuno para dar conta de um homem igualmente mestiço e incapturável. Destarte, a aproximação com os estudos *queer* se torna inevitável. Antes de revelar o que quero dizer com biografia *queer*, cabe aqui realizar uma análise de sua história e das principais características do seu estilo para defender o gênero biográfico como um gênero *queer*.

Segundo François Dosse, em seu livro *O desafio biográfico: escrever uma vida* (2015), quando o termo biografia surgiu nas línguas europeias no final do século XVII para denominar narrativas que buscavam dar conta de relatos de vida de sujeitos importantes, a prática já existia há alguns séculos, desde Plutarco. No entanto, o que mudou foi a forma de contar as histórias e a escolha dos sujeitos cujas vidas seriam contadas. Em contraposição a um saber considerado erudito, a biografia passou o século XIX e grande parte do século XX sendo desclassificada. Ainda segundo Dosse, foi só a partir da década de 1980 que o gênero biográfico passou a ver a luz do dia e a receber festejos de psicanalistas, romancistas, sociólogos e historiadores resultando em um imenso sucesso editorial de fim de século.

Segundo Dosse (2015), para o historiador francês Marc Fumaroli, a biografia possui duas grandes fases. A primeira, que segue da Antiguidade até o século XVII e a segunda fase, as já chamadas biografias, que surgem a partir do advento da modernidade. Na primeira fase, o relato buscava dar conta do ciclo de vida completo do sujeito, do seu nascimento até a morte, cujo biografado seria escolhido por uma espécie de inconsciente coletivo que de forma unânime decidiria quem merecia ser lembrado pela eternidade ou sentenciado ao esquecimento: esta é a *ilusão biográfica* (1998), de Pierre Bourdieu. Neste seu artigo, o sociólogo fala da forma como a biografia entrou sorrateiramente no discurso científico das humanidades. Segundo ele, de acordo com o senso comum, falar sobre a história de uma vida é compreendê-la como um conjunto de acontecimentos sucessivos que seguem um caminho, uma trilha linear. Esta concepção está ligada à filosofia da história e, segundo ele, é uma ilusão retórica.

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um "sujeito" cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações (BOURDIEU, 1998, p. 189-190).

Para Dosse (2015), “procurar trazer tudo à luz é, pois, ao mesmo tempo a ambição que orienta o biógrafo e uma aporia que o condena ao fracasso”. Ainda segundo Dosse, Daniel Madelénat divide as fases da biografia em três distintas: a biografia clássica, que segue da Antiguidade até o século XVIII; a biografia romântica, do século XVIII até o início do século XX; por fim, a biografia moderna, característica dos tempos recentes de relativismo cético.

Outra questão a se destacar sobre o gênero biográfico é sua indisciplina. Adotada por sociólogos, romancistas, historiadores e etc. a biografia acolhe em seu seio tanto o impulso ficcional do romancista quanto a necessidade da verdade através de fatos históricos do cientista, devendo encontrar em sua escrita um equilíbrio saudável entre os opostos.

Discurso moral de aprendizado das virtudes, a biografia se tornou, com o passar do tempo, um discurso de autenticidade, remetendo à intenção de verdade por parte do biógrafo. Entretanto, permaneceu a tensão entre essa ânsia de verdade e uma narração que deve passar pela ficção e que situa a biografia num ponto médio entre ficção e realidade histórica. Em suma, uma ficção verdadeira (DOSSE, 2015, p. 12).

Esse seu caráter híbrido e inclassificável como pertencente exclusivamente a uma disciplina, além de sua linguagem romanesca e da pulverização das fronteiras entre biografia e autobiografia e fato e ficção são algumas características que fizeram o gênero biográfico ser desprivilegiado nas ciências por muito tempo.

A implicação do biógrafo no relato da vida do biografado também é um ponto que faz com que o gênero seja desconsiderado: “Martine Boyer-Weinmann espera assim que o biógrafo ponha as cartas na mesa e enuncie seu ponto de vista, elemento fundamental daquilo que ela considera um pacto biográfico necessário entre autor e leitor. Caso contrário, será uma “biografia branca” (DOSSE, 2015, p. 5).

Para Dosse, as biografias dos países anglo-saxônicos são mais tendenciosas, no sentido de que buscam reconstruir a vida do biografado nos seus mínimos detalhes, diferente das biografias de herança francesa que, menos ambiciosas, são mais concisas em relação as informações e convocam o biógrafo a tomar partido na escrita através da imaginação, da ficção. É neste sentido que a biografia passa a ser um processo de posse do biógrafo pelo ser biografado. Quanto mais este primeiro se entrega a uma busca vertiginosa sobre aquele que

pesquisa, mais ele se sente transformado. O sonho de demiurgo do biógrafo e sua ânsia criadora se tornam, paradoxalmente, uma necessária ilusão.

A biografia como possessão faz parte de um comportamento antropofágico que consiste na ação automática da deglutição, abrindo mão do eu e em busca do outro. O biógrafo e o biografado se confundem em uma quimera mitológica. No entanto, o que acontece com o biógrafo quando este processo de transferência parece irreversível?

[...] Chega em um momento em que não mais tolera o que lhe parece um excesso de vitalidade e que começa a funcionar, devido à saturação obtida e ao rendimento cada vez menor que daí resulta, como uma máquina de morte. É hora, portanto, de decantar. Cumpre cortar na carne viva, fazer escolhas drásticas e dolorosas, aceitar as falhas, as lacunas na documentação e preenche-las com a dedução lógica ou a imaginação; é o espaço sonhado da invenção, da ficção. É o instante da escrita. Quando, em seguida, chega o tempo do trabalho terminado, do livro impresso e entregue ao público, Claude Arnaud sente apenas tédio. Esgotado, enfadado, não tolera sequer ouvir falar daquele a quem, entretanto, consagrou vários anos da sua vida. Desliga-se dele brutalmente para se encontrar (DOSSE, 2015, p. 16).

A experiência estética é outra característica que vai ressaltar a impureza e a rebeldia do gênero biográfico e torna-lo ainda mais *queer*. O biógrafo deve se preocupar não só com o que vai dizer, mas como vai dizer. Os escritores André Maurois e Marc Schwob e o historiador Paul Murray, segundo Dosse, são as pessoas que vão destacar a importância da dimensão estética na escrita biográfica, colocando a erudição da ciência histórica ao lado do impulso criativo do biógrafo.

No que diz respeito à história, Keith Jenkins também aponta a importância da dimensão estética sobre a epistemológica. O historiador britânico aponta que, caso pedíssemos para cinco pintores retratarem, cada um deles, duas pessoas contra o mesmo pano de fundo, esperaríamos cinco obras completamente diferentes entre si, impressos nelas os diversos estilos de cada artista, e também:

Se pedíssemos que cinco historiadores – Christopher Hill, Natalie Zemon Davis, Norman Stone, Cornel West e Simon Schama – dessem suas “impressões”, por exemplo, sobre a Revolução Francesa de 1789, com base em um conjunto acordado de traços, não esperaríamos, nem por um momento, que elas fossem iguais (JENKINS, 2014, p. 81).

Ambicionando esta experiência estética, sobrevivendo ao desprivilegio científico dos séculos XIX e XX, a hibridez disciplinar, a dissipação das fronteiras entre a linguagem erudita e a linguagem romanesca, desafiando os limites entre fatos históricos e ficção, entre biografia e autobiografia, além da relação entre biógrafo e biografado que se caracteriza, com tamanha

entrega e intimidade, quase como uma relação sexual, na medida em que ambos se fundem em um ritual de possessão com uma violência consentida, o gênero biográfico assume para si, na sua história e no seu estilo, uma rebeldia *queer*. Assim sendo, o *queer* aqui serve não apenas para contar a história de um encenador viado, mas para demolir as próprias convenções do gênero biográfico. Porque o *queer*:

É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2008, p. 8).

Assim sendo, pensar em uma *queerbiografia* é pensar em uma narrativa heterogênea que preza por uma experiência estética, que flerta com a ficção e que relata momentos episódicos da vida de um determinado sujeito sem ambicionar dar cabo da totalidade de sua vida tampouco de organizar estes episódios em uma unidade linear. Compreendendo a identidade como efêmera, fluida e descentralizada e não como a manifestação de uma base fixa e imutável, a *queerbiografia* descreve este sujeito destacando a forma como este constrói suas expressões sexual e de gênero ao longo da vida e as coloca nos jogos de saber/poder.

Como um gênero espúrio, a biografia atende os chamados daqueles que mais interessarem, daí a sua *queeridade*. O próprio Dosse (2015) a considera como um gênero impuro. Ela orchestra um *ménage à trois* com a história e a ficção, nada mais justo que incluir Luís Otávio Barata para esta orgia.

Gênero híbrido, a biografia se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo as regras da *mimesis*, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador. Essa tensão não é, decerto, exclusiva da biografia, pois a encontramos no historiador empenhado em fazer história, mas é guindada ao paroxismo no gênero biográfico, que depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e da dimensão ficcional (DOSSE, 2015, p. 55).

Sendo um gênero histórico ou não, a história é só mais uma das camas que a biografia deita. Em seu artigo *Biografia: um gênero de fronteira entre a história e a literatura* (RAGO; GIMENES, 2014), o historiador Benito Bisso Schmidt aponta que essa relação de ambiguidade remete à relação de oposição entre o discurso histórico, e seu estatuto científico, e a literatura, com sua dimensão ficcional. Nas últimas décadas do século XX, a disciplina passou por uma chamada “crise da história” devido ao retorno à narrativa e sua contraposição a uma história estrutural. No entanto, segundo Schmidt, Hobsbawm critica esta distinção enquanto Chartier

defende que não seria possível o retorno a uma narrativa na medida em que as preocupações com as dimensões literárias da escrita historiográfica nunca foram abandonadas.

Todos estes autores, apesar de apresentarem diferenças fundamentais entre suas perspectivas teórico-metodológicas, apontam para uma nova maneira de se encarar o discurso histórico: este não pode mais ser visto como uma “forma” aleatória ao “conteúdo”, mas como a própria condição de possibilidade deste conteúdo. Ou seja, o historiador não pode mais ser indiferente às figuras de linguagem que aciona, aos recursos estilísticos que utiliza, aos tempos verbais que entrecruza, pois são eles que dão sentido à narrativa, e não algo que é exterior a ela. Além disso, mesmo um leigo pode perceber fortes mudanças na narrativa da historiografia recente: um estilo mais agradável, uma presença mais explícita da subjetividade do autor, uma construção detalhada dos personagens (que deixam de ser apenas exemplos de interpretações gerais para se tornarem elementos centrais na explicação das tramas históricas) (SCHMIDT, 2014, p. 195).

É interessante salientar como Schmidt descreve o ofício e a preocupação do biógrafo contemporâneo:

Assim, um dos principais desafios dos biógrafos na atualidade é capturar os personagens enfocados a partir de diferentes ângulos, construindo-os não de uma maneira diferente e estável, mas levando em conta suas hesitações, incertezas, incoerências, transformações. Isso implica também o abandono da linearidade cronológica, o que obriga os historiadores a lidarem com diferentes temporalidades: tempo “contextual” (o panorama político, econômico, cultural), tempo familiar, tempo interior, tempo da memória, etc (SCHMIDT, 2014, p. 197).

Com isso, para concluir, o que quis fazer neste capítulo foi não apenas construir um Luís Otávio Barata *queerizado* e *queerizador*, mas compreender como o estatuto *queer* e sua “qualidade detonadora” podem oferecer contribuições para repensarmos convenções estilísticas do gênero biográfico e, principalmente, para repensarmos nas plurais formas de construir histórias e suas escritas.

2. A NAU *QUEER* E SUA CARGA INSANA: LENDO AS ENCENAÇÕES TEATRAIS.

À medida em que essa Nau inconsequente segue com sua carga insana de sujeitos e encenações rumo a um horizonte desconhecido, indiferente do ponto de chegada e alheia ao seu ponto de partida, vamos percebendo que essas águas são peculiares, guardam nelas surpresas que fazem dessa exploração uma expedição que sente prazer em ser perigosa e rebelde. Quando começarmos a fazer a leitura destas seis encenações vamos perceber que cada uma delas enfrentou forças que até então se encontravam submersas e que cujo perigo fez com que esta expedição também preservasse uma arte do combate.

Tendo realizado, no primeiro capítulo, uma *queerbiografia* de Luís Otávio Barata, investigando como sua participação na cena contemporânea paraense foi fundamental para um teatro rebelde e insubordinado, a partir de agora, iniciarei a leitura acerca das seis encenações-*queer* da década de 1980. No entanto, antes disso, a fim de refinar a discussão sobre o conceito de história ao qual me debruço aqui, discutirei a forma como o historiador Paul Veyne contribui para uma recepção positiva acerca das pesquisas de Foucault na disciplina da História evidenciando seus pontos fortes.

Roger Chartier (2015) considera o livro *Como se escreve a história* uma das três obras fundacionais das últimas décadas do século XX a evidenciar as dimensões retórica e narrativa da história, ao lado das respectivas obras de Hayden White, *Meta-História*, e Michel de Certeau, *A escrita da história*. No texto *Foucault revoluciona a história* (1998), Veyne realiza um provocativo elogio às pesquisas de caráter histórico realizadas por Foucault:

Foucault é o historiador acabado, o remate da história. Esse filósofo é um dos grandes historiadores de nossa época, e ninguém duvida disso, mas poderia, também, ser o autor da revolução científica atrás da qual andavam todos os historiadores. Positivistas, nominalistas, pluralistas e inimigos das palavras em *ismo*, nós o somos, todos: ele é o primeiro a sê-lo completamente. É o primeiro historiador a ser completamente positivista (VEYNE, 1998, p. 239).

Para discutir questões de método histórico nas pesquisas de Foucault, o historiador francês utiliza como exemplo o estudo de Georges Ville sobre o desaparecimento intermitente dos combates entre gladiadores durante todo o século IV de nossa era. Afinal, porque desapareceram os combates entre gladiadores pouco a pouco?

Após levantar a hipótese de que seria por causa do cristianismo ou de certo humanitarismo, Veyne nega estas possibilidades. Segundo Veyne, a gladiatura só era condenada pelos imperadores cristãos quando seus espetáculos distraiam a alma do pensamento

de salvação. Nesse sentido, o teatro era um espetáculo muito mais condenável, no sentido de que ele inspirava a alma para o caminho da indecência, enquanto que, o prazer de ver sangue e mortes na arena não exerce nenhuma influência na condução moral do sujeito. Assim como o cristianismo não foi o responsável pelo desaparecimento dos combates entre gladiadores em Roma, segundo Veyne, o humanismo e o conhecimento pagão tampouco foram. Diante desta aporia, Veyne questiona e em seguida lança uma pista:

Nessas condições, a suspensão dos combates de gladiadores no século dos imperadores cristãos parece ser um mistério impenetrável: o que é que inverteu a ambivalência e fez com que o horror sobrepujasse a atração? Não pode ter sido nem a sabedoria pagã, nem a doutrina cristã, nem o humanitarismo. [...] E isso se explica: é no poder político que se oculta a explicação para a sua supressão, e não no humanitarismo ou na religião (VEYNE, 1998, p. 242).

Veyne utiliza a imagem do *iceberg* como metáfora para analisar este desaparecimento dos combates entre gladiadores sob o ponto de vista do poder político. Segundo o historiador, devemos ser capazes de ver a parte imersa deste *iceberg* político. Ao fazer isto, estamos tirando os olhos dos objetos supostamente naturais localizados na parte visível deste *iceberg* e estamos nos debruçando sobre a parte imersa onde ficam as suas práticas correlatas e muito bem datadas que produzem estes objetos.

Para Veyne, a pesquisa de Georges Ville é um modelo exemplar sobre a fecundidade do método de Foucault e a reviravolta que ele causa na disciplina da História deslocando o olhar dos objetos e os realocando nas suas práticas correlatas. Deste mesmo modo, é o que pretendo realizar neste momento. Aproveito para dar continuidade a minha questão e defender que pretendo olhar para este objeto histórico – o Teatro *Queer* – a partir das inúmeras práticas que o produziram. Compreendo o teatro realizado em Belém no século XX como o objeto de estudos e pretendo me debruçar sobre a parte imersa e, portanto, invisível deste *iceberg* da “cidade das mangueiras”, agora um *iceberg* cultural.

Sob esse *iceberg*, Veyne identifica inúmeras práticas que fazem surgir diferentes objetos correlatos. Quando se trata da prática de um imperador para com seu povo, existem várias formas de se construir esta relação.

Eis aí “atitudes” bem diferentes para com o objeto natural “governados”, maneiras bem diferentes de tratar “objetivamente” os governados, ou ainda, se preferimos, temos aí, muitas “ideologias” diferentes de relacionamento com os governados. Digamos: são práticas diferentes, que objetivam, uma, uma população, a outra, uma fauna, a terceira, uma horda, etc. Apliquemos o método aos gladiadores. Perguntemo-nos em que prática política as pessoas são objetivadas de tal modo que, se querem gladiadores, eles serão dados de

boa vontade, e em que prática seria inimaginável que lhes fossem dados. A resposta é fácil. (VEYNE, 1998, p. 244).

Retornaremos logo adiante a esta resposta fácil, mas, por enquanto, fiquemos aqui. Pensando deste modo, quais tipos de práticas históricas e culturais objetivariam um teatro predominantemente subversivo e poético que discute questões de gênero e de sexualidade em seis encenações somente na década de 1980?

O genealogista/historiador busca o *começo*, não a *origem*. Para Foucault, essa era uma distinção fundamental. As *origens* implicam *causas*; os *começos* implicam *diferenças*. Uma genealogia, portanto, “vai cultivar os detalhes e acidentes que acompanham todos os *começos*” (O’BRIEN, 2001, p. 49).

A identificação de um pesquisador e, portanto, a sua filiação a um determinado marco teórico, para mim, sempre pareceu um ato passional. Um ato passional que vai reestruturando todas as dimensões da sua vida. À medida em que vou me aprofundando nas pesquisas genealógicas e exercitando a compreensão do ofício do genealogista vou sentindo em meu corpo e no corpo da minha escrita estas transformações. A primeira grande transformação que identifico é o vocabulário. O que quero dizer com isso é que a partir deste excerto do texto *A história cultural de Michel Foucault* (2001) sempre que usar as palavras “começo” e “diferença” estarei me aproximando de Patrícia O’Brien como mediadora de minhas conversas com Foucault. É com eles que esposo meus começos e minhas diferenças.

Foi em um dos sábados de agosto de 2015 que eu e Wlad Lima, professora e encenadora teatral da cidade, personagem importante desta pesquisa, tivemos uma conversa que convergiu para uma aula sobre a história recente do teatro paraense que eu ainda não imaginava. Gravada em áudio, a entrevista foi palco para o levantamento de importantes questões sobre o nosso teatro, e dela trago aqui alguns trechos importantes para este momento. Quando questionada por mim acerca da sexualização acentuada do teatro paraense a partir da segunda metade do século XX, Wlad Lima responde:

Quando tu me perguntas eu fico pensando numa série de coisas... enquanto tu estavas formulando essa pergunta eu fiquei, ficou passando um filmezinho. Vou pensar junto contigo: o teatro paraense sofre uma mudança no início da década de 1960, o Brasil inteiro né? Começa um movimento nacional de teatro dos estudantes, com Pascoal Carlos Magno. Isso vai contaminando, o Pascoal sai do Rio de Janeiro e começa a viajar pelo país e em cada cidade parar, ver e conhecer as pessoas e fazer um trabalho assim de “formiguinha”, pessoalmente né? Então, ele tem uma potência enorme e ele alterou o país. O que acontece quando ele chega em Belém... é formado um pequeno grupo pela força de sedução, de motivação do Pascoal, que é o Teatro Norte Escola e no início esse mesmo – não o grupo propriamente -, mas esse mesmo frisson que

está ao redor desse grupo e contando com algumas pessoas desse grupo, eles criam em 1962 a Escola de Teatro ou o que viria a ser o que a gente entende hoje como a Escola de Teatro. Essa primeira década da Escola de Teatro, a década de 1960 até início de 1970, a Escola é resplandecente, ela brilha, ela vai estudar o teatro europeu, ela vai ler o teatro americano, então, ela fazia grandes festivais como o Tchekov ou Shakespeare, ela experimenta essa dramaturgia rigorosa de grande nível né? Os clássicos, os contemporâneos, o teatro contemporâneo... quando acontece a grande montagem Morte e Vida Severina, que é um poeta adaptado para o teatro (LIMA, 2015).

Segundo Wlad Lima, em contraposição ao brilho e a abundância cultural da década de 1950/60, a década seguinte será de recesso e de faltas:

No início da década de 1970 começa uma perda de acesso, uma perda de recurso, uma perda de verbas. Por coincidência, isso não acontece só dentro da Universidade com a Escola de Teatro ou com o grupo coreográfico, isso acontece com a cidade inteira porque quando a Escola está nesse auge, produzindo, viajando, isso começa a contaminar Belém inteira, então a década de 1970 é uma década de arar, de mexer a terra e acho que com um sabor de “podemos”, “somos”, “podemos fazer um teatro de grande qualidade”. 1970 inicia com uma decadência dentro da Universidade, uma decadência na cidade, de grana, de incentivo, de tudo. Tudo fecha, tudo para, tudo fica congelado. Acho que os cinco primeiros anos da década de 1970, até 1975 mais ou menos, é um momento, por exemplo, o Cena Aberta surge desse frisson dos 1960, ele aparece em 1970, acho que em 1975 ele tá no auge da Praça gritando, fazendo... Os espaços zero, os recursos zero, tudo era zero (LIMA, 2015).

Esse recesso e falta de políticas públicas de incentivo à cultura e até mesmo de espaços teatrais onde os grupos pudessem fazer suas apresentações geraram uma demanda da categoria teatral – que começava a se unir e exigir pautas do poder público – que se diferenciavam da década anterior e que, por conseguinte, mudavam a forma de pensar e de fazer teatro na cidade provocando uma ruptura:

Eu acho que aí tem um grande detonador: quando a gente tá nesse “miserê” infernal onde não tem dinheiro para nada, eu acho que alguns valores de elite como uma dramaturgia rigorosa, parece que isso tudo de valores que você não tem né? Você quer ser um teatro de primeira grandeza, não tem dinheiro. Quando você não tem dinheiro e não tem nada, você começa a chutar o pau da barraca. Eu acho que esses cinco primeiros anos da década de 1970 são fundamentais. Todo mundo tá fazendo teatro dentro de escola, na escola de ensino como a Augusto Meira né? (LIMA, 2015).

A movimentação dos artistas dentro desse contexto político é fundamental, especialmente dos membros do grupo Cena Aberta que, capitaneados por Luís Otávio Barata, ocuparam o anfiteatro da Praça da República com espetáculos que produziam insistentemente críticas ao poder público, como já discutimos anteriormente. Com o engajamento da categoria

teatral, em 1979, é inaugurado o Teatro Experimental Waldemar Henrique. O espaço deste edifício teatral foi projetado pelo arquiteto e cenógrafo carioca Luís Carlos Ripper para alcançar as possibilidades do tipo de teatro que se anunciava em Belém para a década de 1980: o teatro experimental.

O Teatro Waldemar Henrique coloca para a categoria assim: abre a comporta da linguagem! Experimenta! Não dá para ser esse teatro italiano. Não dá para ser esse “comportadinho” aí como forma. Há que ter algo que é outro. Abrir as portas do teatro e ventilar essas salas. É o Teatro Experimental. Tem que se experimentar de tudo. Nesse experimentar de tudo enquanto “em forma” mexe a “informação”, entende? Porque vai se preocupar com a forma. Quando você se preocupa com a forma é como se preocupar com o corpo. O corpo, a gente já sabe hoje, se você começa pelo corpo você altera tudo. Inclusive o que vai ser dito por ele. Quando se preocupa com a forma de abrir os bastidores do teatro... que cena é essa? A proximidade do público, sem ruptura. O que vai ser montado? Aí entra na cabeça de uma forma séria. O que eu vou fazer? Vou fazer um Hamlet? Não. Vou gritar aqui. Eu tô puto! Eu tô empobrecido. Eu tenho que falar de outras coisas. Eu tenho que falar das coisas que estão esfregando na minha cara, sabe? Aqui no meu nariz, que tá doendo no meu estômago, que tá entrando pelo meu cu... e aí eu acho que é a grande loucura. Porque você não tem nada, mas você tem o teatro que te exige tudo, um teatro experimental, físico. E aí, mano, começa uma reviravolta que é incrível porque quanto mais os grupos estão no teatro – que é um teatro para os grupos teatrais do Pará, um teatro experimental do Pará, é para a categoria teatral da cidade – ele te começa a te exigir isso (LIMA, 2015).

A fala de Wlad Lima, encenadora e testemunha deste processo todo, é contundente porque dá ao corpo um protagonismo explícito dentro deste contexto histórico, político e cultural da cidade que, na verdade, estava consonante com as mudanças que o Brasil e o mundo passavam. Isto tudo fez com que o corpo fosse descoberto em sua materialidade, em sua potência criativa, subversiva, crítica e, enfim, erótica. O corpo, na segunda metade do século XX, se tornou arma.

Há uma intelectualidade se posicionando. Então, ferve tudo. Eu acho que nessa hora que ferve tudo, eu acho que é a hora que no discurso intelectual dentro da academia aparece o corpo como um dispositivo de discussão. O corpo, ele toma a cena. E se o corpo toma a cena a sexualidade toma a cena, tu entende? Não é uma sexualização do teatro, é o corpo que se torna imperioso da cena. A palavra não é mais suficiente, a dramaturgia...É o corpo, a preparação corporal, o desbunde dos atores, a exposição...a grande pergunta de Nietzsche e de Deleuze: “O que pode o corpo?” Acho que quando se pergunta o que pode o corpo, aí o sexo, a sexualidade, a transgressão, a libertinagem, tudo vem passando, entende? Mais do que a sexualização, para mim, é a exigência de um tempo, é quando aquele tempo grita, sabe? Não grita por um tipo de fazer, mas grita assim: “esse é o tempo para tudo, é o tempo para tudo”. Tudo pode ser convocado, tudo pode ser permitido, as sexualidades rejeitadas, as sexualidades reprimidas, guardadas... (LIMA, 2015).

Wlad está dizendo que a escassez de incentivo cultural e a falta de apoio produziu nos artistas uma revolta que foi expressa pelo corpo como manifesto político. Vimos isso com a duradoura reforma do Da Paz que deixou os artistas da cidade sem local para apresentação e sua consequente ocupação política do anfiteatro da Praça da República. Mais tarde, mesmo com a conquista do Teatro Waldemar Henrique, o sucateamento e a surdez do poder público fizeram com que a classe teatral paraense – em sua grande parte – permanecesse rebelde e reivindicatória. Esse conjunto de fatores encontrou no corpo uma arma de rebeldia política na contemporaneização das artes cênicas e, com isso, apareceram o gênero e a sexualidade na cena. Sendo assim, podemos nos perguntar: quais práticas culturais envolvidas diretamente com o corpo podem ter servido de condições de emergência para este Teatro *Queer*? Nos debruçaremos sobre essa resposta mais adiante.

Assim como o desaparecimento da classe senatorial e o surgimento de uma nova ética do corpo, segundo Veyne, fez com que o imperador romano abandonasse a figura de pastor de ovelhas com o seu povo e assumisse uma figura paternalista com ele fez com que os combates entre gladiadores desaparecessem paulatinamente na Roma antiga no século IV, pretende-se focar neste protagonismo do corpo, na sua utilização como matéria-prima e instrumento de resistência política na segunda metade do século XX para construir práticas correlatas que em suas dimensões histórica e cultural proporcionaram em Belém do Pará o começo do que chamamos de cena teatral contemporânea, cena esta que guarda estes espetáculos controversos que discutiram gênero e sexualidade, as encenações-*queer*.

Em *Tráfico de Mulheres* (1993), Rubin parafraseia Marx quando pergunta: “o que é um escravo negro?” Ora, um homem da raça negra. Ele só se torna um escravo dentro de certas relações. Assim acontece com a mulher, segundo a antropóloga. Sendo assim, o que é uma mulher domesticada?

Uma fêmea da espécie. Uma explicação é tão boa quanto a outra. Ela só se transforma numa criada, numa esposa, numa escrava, numa coelhinha da Playboy, numa prostituta, num ditafone humano dentro de determinadas relações. Apartada dessas relações, ela já não é a companheira do homem mais do que o ouro é dinheiro... etc. (RUBIN, 1993, p. 2).

Sendo assim, parafraseando tanto Marx quanto Rubin, posso me perguntar “o que é o Teatro *Queer*?” e oferecer uma nova resposta: é um teatro que discute cenicamente gênero e sexualidade. Ele só se torna *queer*, por excelência, dentro de certas relações, de certas práticas. Fora do seio destas práticas ele é um conjunto de espetáculos que discutem gênero e

sexualidade. Destarte, pergunto novamente, quais são estas práticas através das quais este teatro que discute cenicamente gênero e sexualidade se torna *queer*?

Destarte, reúno três hipóteses, dispersas em âmbito internacional, nacional e regional, que funcionam como pontos de emergência deste teatro, pois suas práticas são atravessadas intimamente pelo corpo. São um conjunto de eventos históricos que podem ter proporcionado que o teatro paraense deixasse de ser moderno e se tornasse contemporâneo.

É importante salientar, antes de tudo, que quando digo que me localizarei estrategicamente neste momento de ruptura, na verdade, me refiro a “rupturas”, “quebras”, “descontinuidades”, um conjunto de forças plurais que, em suas singularidades, proporcionaram esta transformação, a seu próprio modo. Essas rupturas estão borradas no tempo, em seu devir elas se confundem de diversas maneiras, por isso não se deve compreendê-las como um único ponto fixo que originaria a cena contemporânea e que guarda em si toda a identidade deste teatro.

Percebendo a disposição histórica da fala de Wlad Lima e tomando a decisão de adentrar nesta história a partir deste protagonismo do corpo, nomeio a primeira hipótese a ser investigada, em nível internacional, de “prática de resistência” do corpo. Com ela, me dedicarei a investigar a Revolução Sexual pela qual o ocidente passou. Em meados do século XX, houve um movimento de revolução ou liberação sexual que se refletiu na Rebelião de *Stonewall*, que ficou conhecida como o acontecimento histórico que marcou a luta por direitos efetivos da comunidade LGBT. Além de tudo isso, houve a luta do movimento feminista pela emancipação das mulheres. Posteriormente, surgiu a Teoria *Queer*, que propõe uma nova forma de se ver e discutir questões de gênero e de sexualidade. Todos estes acontecimentos históricos apontam para uma série de práticas culturais e para a descoberta do corpo como resistência e que defendo que provoca uma excitação no teatro da cidade.

Na segunda prática, trabalharei com o que chamo de “prática de proibição produtiva”. Neste momento, investigarei a relação mútua de desejo e de interdependência da lei de proibição com a sua resistência. Em contextos históricos onde tanto a lei quanto a resistência estão latentes, podemos identificar uma relação que aqui defenderei como erótica, no sentido batailleano, onde uma provoca e convoca a outra. Um exemplo muito eficiente disto é a Ditadura Militar no Brasil. Em nível nacional, podemos citar a implementação do golpe cívico-militar em 1964 que duraria 21 anos. É neste contexto de repressão que as diversas linguagens artísticas em nível nacional vão encontrar diversas maneiras de resistir à ditadura provocando uma tensão erótica entre elas. As consequências foram trágicas, porém marcantes, tendo produzido obras artísticas expoentes para o conhecimento deste contexto histórico, como o

Movimento da Tropicália, a atuação política do grupo Dzi Croquettes e as figuras icônicas de Rogéria, Elke Maravilha, Ney Matogrosso, Caetano Veloso e etc. Mesmo em contexto de repressão e de censura cultural, foram inúmeras as produções artísticas que utilizaram o corpo e o estranhamento por ele causado, grande parte devido às subversões sexuais e de gênero, como instrumento político de denúncia e subversão. O que faz com que em contextos ditatoriais a arte seja tão produtiva no que diz respeito a burlar o sistema?

Em nível regional, podemos citar, por exemplo, os entornos da Praça da República, no bairro da Campina, que guardam uma história de abjeções e de erotismo. É onde existe o Bar do Parque, lugar de boêmia em que os artistas costumavam se encontrar para beber e conversar sobre seus espetáculos, lugar onde se encontram também os mendigos, travestis e prostitutas, onde a noite revela aqueles que são invisíveis durante o dia. Logo do lado da Praça da República, existe a Zona do Meretrício, que já foi uma das mais antigas e conhecidas zonas de prostituição do país, que abrange as ruas General Gurjão, 1º de Março, Riachuelo e Padre Prudêncio, mas hoje é uma área decadente e perigosa conhecida como ponto de tráfico. Os arredores da praça foram fundamentais para a produção teatral contemporânea em Belém, testemunhando como um *voyeur* toda a movimentação dos corpos abjetos, marginalizados e suas produções artísticas. Por isso, como uma área erógena, chamo de “prática marginal e erógena da cidade de Belém”.

É importante salientar que estas três práticas identificadas surgem na esperança de responder à questão sobre as práticas histórico-culturais que ofereceram condições propícias para este tipo de teatro. Desta forma, as utilizarei como ferramentas de análise genealógica neste capítulo como forma de urdir esta história. Assim, se no primeiro momento utilizo a “prática de resistência do corpo” e identifico as linhas de conexões – e de fugas - entre a militância do Movimento LGBT e a trilogia de Barata, no segundo momento, da mesma maneira, a partir da “prática de proibição produtiva”, tentando expor a dimensão generativa da lei, identifico como a Ditadura Militar acabou produzindo aquilo que ela proibia na encenação de *Theastai Theatron/Trontea Staithea*, de 1983/1984 . Por fim, o bairro da Campina é uma área tanto erógena quanto marginal da cidade de Belém, assim buscarei compreender como a cidade atravessou e se deixou ser atravessada pela encenação de *Aquém do eu, além do outro*, de 1984, sendo um componente estético e poético fundamental para a sua produção.

Na introdução deste trabalho realizei a mesma pergunta falsa: O que é Teatro *Queer*? e a partir de uma postura genealógica ela disparou outros questionamentos que vão ser utilizados como parte da problemática desta pesquisa. Em síntese, estes questionamentos disparados destacaram três marcadores desta produção teatral, a saber, o marcador histórico que questiona

o motivo pelo qual esta produção teatral emergiu na segunda metade do século XX e não em outro contexto; o marcador geográfico que destaca que este teatro surge na cidade de Belém, região amazônica e, portanto, fora dos grandes centros econômicos e culturais do país; e, por fim, o marcador político, na medida em que estes espetáculos surgem com o objetivo de contestar, de problematizar e de desconstruir não só noções clássicas de gênero e de sexualidade, mas também convenções da linguagem, acessibilidade à arte, políticas culturais e confrontação com pensamentos autoritários.

Podemos perceber que estes marcadores estão profundamente conectados com estas práticas já citadas. O que chamo de “prática de resistência” pode nos ajudar a responder a questão do marcador histórico, do motivo pelo qual este teatro surge nas três últimas décadas do século XX e não em outra. A Revolução Sexual, a partir da década de 1960 – que focarei na Rebelião de *Stonewall*, os movimentos feministas e o surgimento da Teoria *Queer* –, pode ter aberto espaço para este tipo de manifestação cultural. Por sua vez, a “prática de proibição produtiva” do corpo será útil para respondermos a questão referente ao marcador político onde a censura de Estado acabou gerando o efeito contrário e incitando uma prática teatral considerada subversiva. Veremos que a relação entre a lei e o desejo é paradoxal e libidinoso. Por fim, a “prática marginal e erógena da cidade” pode nos aproximar do marcador geográfico e nos explicar por que a cidade de Belém seria palco de um teatro erótico como este. Os seres marginalizados dos arredores da Praça da República e do bairro da Campina foram personagens importantes desta história, atravessaram a cidade e o seu teatro.

Somadas estas três práticas podem ter servido como pontos de emergências para o *começo* da cena teatral contemporânea em Belém a partir da segunda metade do século XX que guardam esta História do Teatro *Queer* da cidade. Antes de darmos continuidade a estas questões, cabe discutirmos as práticas que, segundo Veyne, possibilitaram o desaparecimento dos combates entre gladiadores na Roma Antiga.

Retornamos aqui àquela “resposta fácil” apontada anteriormente por Veyne. O historiador francês fala da forma de tratamento do imperador com seu povo como se este primeiro tivesse a mesma responsabilidade que um pastor tem com suas ovelhas. Destarte, esta prática de um imperador-pastor originaria um povo-rebanho. De outro modo, sob uma diferente prática, a prática de um pai, um imperador paternalista originaria um povo-criança. A prática pastor/rebanho é uma prática política em que as pessoas são objetivadas de tal modo que, se elas desejam os combates de horror e violência entre gladiadores, eles lhes são dados com boa vontade. No entanto, a prática de pais/crianças impede que estes combates sejam oferecidos e os tornam inimagináveis.

Mas tranquilizemos logo o leitor, que deve perguntar-se *por que* a prática “guia do rebanho” foi substituída pela prática “mimar crianças”. Pelas razões as mais positivas, as mais históricas e quase as mais materialistas do mundo: exatamente pelo mesmo tipo de razões que explica qualquer acontecimento. Uma dessas razões, no caso, foi que no século IV, em que se tornaram cristãos, os imperadores deixaram, também, de governar por meio de classe senatorial; digamos, em poucas palavras, que o Senado romano não se parecia com nossos senados, câmaras ou assembleias; era um tipo de coisa que não conhecemos: uma academia, mas de política, um conservatório das artes políticas (VEYNE, 1998, p. 247).

Neste momento, Veyne expõe as plurais condições históricas – além do fim do governo através da classe senatorial –, localizadas na transição de uma prática de pastor por parte do rei para uma prática paternal, que fizeram com que os combates entre gladiadores desaparecessem ao longo do século IV:

Livre do Senado, administrando por meio de um corpo de simples funcionários, o imperador deixa de exercer o papel de chefe dos guias do rebanho: assume um dos papéis que se oferecem aos verdadeiros monarcas, pais, sacerdotes, etc. E é também por isso que se faz cristão. Não foi o cristianismo que fez com que os imperadores adotassem uma prática paternal, que resultou na proibição dos gladiadores, mas o conjunto da história (desaparecimento do Senado, nova ética do corpo que não é um brinquedo, assunto que não posso tratar aqui, etc.) que levou a uma mudança de prática política, com duas consequências gêmeas: os imperadores tornaram-se muito naturalmente, cristãos, já que paternos, e acabaram com a gladiatura, já que paternos (VEYNE, 1998, p. 247-248).

É importante salientar que, para Veyne, a prática não é psicanalítica, pois não é pré-conceitual. Ela não se assemelha a um suposto inconsciente do aparelho psíquico que seria a sociedade. Ela dá a impressão de ser invisível, de estar escondida porque está dispersa na totalidade dos comportamentos cotidianos do homem, mas não acontece *a priori* dos seus objetos e sim durante a sua produção. Tampouco a prática é marxista, pois não é o motor da máquina da história.

Veyne, tendo utilizado a pesquisa de Georges Ville sobre o desaparecimento dos combates entre gladiadores ao longo do século IV na Roma Antiga sob a luz do método histórico de Foucault, ilustra a fecundidade do pensamento do filósofo para a disciplina da história apontando a sua revolução científica – embora sua recepção seja bastante mista na disciplina.

O que seria um Teatro *Queer* fora de uma prática que o faz ser um Teatro *Queer*? Neste momento me dedico às práticas – ou discursos – que objetivaram o *começo* do que chamamos de teatro contemporâneo paraense e que se *distingue* do que chegamos a chamar de teatro

moderno paraense, onde ambos possuem a sua própria linguagem e atendem aos seus próprios significados.

Nesta pesquisa – na tentativa de construir uma nova analogia –, a partir de agora, os imperadores romanos cristãos dão lugar aos artistas de Belém – estes, por sua vez, mais libertinos do que cristãos –, enquanto que, o povo romano – seja ele rebanho ou criança, como se referiu Paul Veyne – é substituído pelo teatro feito na cidade. Se, para Veyne, foram as práticas políticas que transformaram a relação dos imperadores para com o seu povo, então, a partir de agora, são as práticas históricas e culturais que mudam na relação entre o artista e o teatro paraense neste *iceberg* cultural.

Investigarei, a partir de agora, as evidências de que as condições plurais já apontadas, como a Revolução Sexual de meados do século XX, a Ditadura Cívico-Militar, a partir de 1964, e os entornos da Praça da República, incluindo a boêmia do Bar do Parque e área erógena da Zona do Meretrício e todo o atravessamento que o corpo faz nestes eventos históricos, fizeram com que os artistas paraenses do período moderno do teatro abandonassem o texto e o teatro dramáticos e descobrissem o corpo e suas potencialidades criativas e artísticas, como o gênero e a sexualidade, no período contemporâneo.

Repito, a década de 1980 guarda seis encenações-*queer*. Estas seis encenações têm duas características em comum: grande parte delas foi encenadas por Luís Otávio Barata e todas elas compartilham entre si o discurso cênico sobre corpo e sexualidade, discutindo a questão do corpo despido, a relação do sagrado com o profano, do desejo homossexual e etc. As encenações teatrais a serem investigadas são *Theastai Theatron/Trontea Staithea* (1983/1984), *Aquém do eu além do outro* (1984), *Genet – O palhaço de Deus* (1987-88), *Posição pela carne* (1989) e *Em nome do amor* (1990).

Tenho me referido tantas vezes ao conceito de encenação teatral, mas o que é encenação? Existe uma diferença entre encenação e direção teatral? Antes de seguirmos em frente, cabe realizar um apanhado histórico acerca deste conceito tão caro aos estudos teatrais. Em *A linguagem da encenação teatral* (1998), Jean Jacques Roubine realiza uma genealogia do aparecimento da figura do encenador como uma das principais funções criativas do espetáculo teatral, cujo crédito é dado à transição do século XIX para o século XX. Tendo como pano de fundo o nascimento do Teatro Moderno, Roubine identifica que o surgimento da figura do encenador é fruto da revolução tecnológica que o mundo passava, especificamente a dissipação das distâncias e das fronteiras e, também, da descoberta da iluminação elétrica como um recurso estético do teatro.

Foi neste momento que os trabalhos de diversos encenadores se tornaram mundialmente prestigiados, como os de Constantin Stanislavski, Adolph Appia, Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold e André Antoine, considerado o primeiro encenador devido ao fato de ter sido o primeiro a teorizar sobre a linguagem da encenação e a assinar seus espetáculos como um compositor musical assina sua partitura. Foi neste contexto da história do teatro europeu que foram criadas e consolidadas três grandes companhias teatrais, citadas por Roubine. A saber: em 1887, a companhia *Teatre Libre* foi criada em Paris por André Antoine e montou grandes obras do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen; em 1889, Ottom Brahm criou em Berlim a *Freie Bühne*, que adaptou obras do alemão Gerhart Hauptmann; por fim, depois de um encontro para um café que durou mais de 16 horas, Constantin Stanislavski e Nemirovitch Dantchenko criaram em 1898, na Rússia, o Teatro de Arte de Moscou que, adaptando principalmente obras de Anton Tchekhov se tornou uma das mais prestigiadas companhias teatrais do mundo.

Foi nesse clima de reformação que a encenação teatral e o encenador se impuseram como uma das funções criativas e ofício mais importantes da linguagem do teatro. Mas, o que é encenação teatral? O que queremos dizer quando falamos em encenação teatral? Para Roubine o encenador teatral é aquele que é “o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos” (ROUBINE, 1998, p. 41). Essa visão não se distancia muito da concepção de encenador do estudioso francês Patrice Pavis: “Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição” (PAVIS, 1999, p. 128).

No conceito de encenação de Roubine vemos que o autor acredita em uma unidade e em uma coesão da encenação, que a encenação é uma estrutura harmoniosa, haja vista que para Pavis o encenador adapta para o palco um texto previamente existente implicando em uma relação entre o dramaturgo e o encenador. Tendo em vista a grande contribuição que os teóricos ofereceram para os estudos da encenação na história do teatro europeu, ousou formular um conceito de encenação que nos fará repensar esta suposta harmonia e a necessidade da existência prévia de um texto para a encenação, assim dialogando mais com a realidade da encenação teatral paraense. Destarte, em diálogo com a filosofia e a história, a encenação teatral, sob minha perspectiva, é um discurso estético e ideológico construído por um diretor através da união harmoniosa ou desarmoniosa dos elementos cênicos teatrais. Este discurso cênico está localizado em um tempo e em um espaço através de condições históricas favoráveis

que, de uma forma ou de outra, lhe possibilitaram a sua emergência e a sua manutenção na história. Neste sentido, a acepção de encenação para Walter Lima Torres Neto¹² nos ajuda a pensar esta reformulação em sua dimensão histórica e discursiva:

É importante considerar e não perder de vista que o trabalho de montagem de um espetáculo cênico é a possibilidade de se dizer alguma coisa que não se poderia dizer de outra maneira, em outro formato. A pertinência da ideia ou da questão reivindica a cena teatral, e não outro meio, como lugar artístico precípuo para a expressão dessa ideia, desse problema que aí se traduz de forma poética. [...] Dirigir é opinar. É dar opinião sobre um determinado tema, uma certa situação, uma determinada personagem, um problema social específico, um fato político circunscrito no particular ou no geral de certa comunidade, etc. Dirigir é a formulação de um juízo, mediação de ideias. Dirigir é igualmente coordenar a parte artística e técnica, conciliar o espiritual e o material de um espetáculo (TORRES NETO, 2009, p. 35).

Sobre o encenador:

[...] Esse coordenador do espetáculo teatral reflete em primeiro lugar aquilo que de maneira geral denominamos de “o espírito de seu tempo”. Trata-se na verdade de uma mentalidade possível de ser manifesta graças às injunções cognitivas e às convenções socioculturais celebradas pela própria comunidade na qual esse agente criativo se encontra (TORRES NETO, 2009, p. 42).

Em *Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções de encenador* (2009), Walter Lima Torres Neto realiza uma investigação sobre as transformações históricas e culturais do conceito de encenação e realiza uma diferenciação entre o ensaiador dramático, o diretor teatral e o encenador.

Em termos cronológicos, podemos localizar, em primeiro lugar, o trabalho teatral do ensaiador dramático. Ele seria o agenciador do espetáculo teatral num período dito pré-moderno; já a figura do diretor teatral estaria associada à criação da cena na sua fase moderna de nossa cultura e prática teatral ocidental; restando ao que chamamos de encenador o papel de criador da cena em tempos ditos pós-modernos (TORRES NETO, 2009, p. 43).

Segundo Torres Neto (2009), o ofício teatral do ensaiador dramático, que era realizado por um ator ou um cenógrafo ou mesmo um dramaturgo, remonta ao Renascimento e as características da linguagem cênica deste período, como a exacerbada racionalização do corpo

¹² Diretor teatral e professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, em Curitiba.

e do espaço, o repertório de gêneros e a consolidação da caixa cênica advinda do teatro italiano no século XVI. Foi na transição do século XIX para o século XX que, segundo Torres Neto, surgiu o diretor teatral, aquele que seria um porta-voz do autor dramático, responsável por traduzir na linguagem do teatro aquilo que o dramaturgo escreveu com palavras. Para o autor, isto tudo se exemplifica nos trabalhos de Antoine e de Stanislavski. É importante salientar que Roubine não realiza esta distinção entre diretor e encenador, por isso no seu livro já citado aqui ele aponta que nesta transição de século surge a figura do encenador. Já no que diz respeito ao ofício do encenador teatral, Torres Neto aponta que as décadas de 1980 e 1990 foram fundamentais no Brasil e na Europa:

A cena agora estava definitivamente livre da literatura dramática ou de um núcleo ficcional que gerasse uma essência, para estar subordinada a uma ideia autônoma que se tornava encenação. Daí a percepção de que esse encenador teatral, mais do que encenar uma história ou uma narrativa oriunda de uma matriz dramática ou dramatúrgica, servir-se-ia de outras fontes possíveis. Colocava-se em cena uma ideia; um problema; uma questão; ou até mesmo a própria memória desse realizador cênico. Poderia-se dizer que, em certa medida, o trabalho teatral desse coordenador contemporâneo do espetáculo teatral estaria intimamente associado ao trabalho criativo daqueles cineastas que forjaram o que vulgarmente chamamos de cinema de autor. Linguagem e conteúdo foram sintetizados em prol dessa criação cênica que estaria desobrigada de revelar uma dramaturgia convencional. Dissolve-se, nesse sentido, a figura do autor teatral *stricto sensu* (TORRES NETO, 2009, p. 45-46).

Por dialogar com o período histórico no qual estas obras cênicas foram produzidas, com o quadro teórico da pesquisa e por oferecer uma categoria de análise mais eficaz optarei por utilizar aqui encenação e não direção teatral. Em complemento a esta formulação é necessário discutirmos sobre a dimensão discursiva deste conceito de encenação teatral. O discurso pertence a dimensão microscópica. Seu lugar é o silêncio, as entrelinhas. Ele vive à espreita das obras de arte e de vida. A única forma de desvendar esta fala do abismo, que vive na parte submersa do *iceberg*, é através do mergulho e, portanto, da análise dos elementos plurais da linguagem que compõem e de suas condições plurais que o tornaram possível.

Quando um encenador organiza harmoniosamente – ou mesmo desarmoniosamente, dada a realidade da encenação teatral em Belém, haja vista que a maioria de seus encenadores não possuem formação na área – os elementos cênicos da linguagem teatral a fim de construir um sentido que, por sua vez, possui uma dimensão estética e ideológica ele está construindo um discurso historicamente localizado. Sendo assim pretende-se descobrir o que há de *queer* nas *encenações-discursos* destes espetáculos.

Em *A enunciação da encenação teatral* (2006), Janaína Mello Fernandes realiza uma análise do estatuto semiótico da encenação teatral. Segundo a autora, os componentes provenientes de diversas linguagens que sustentam o discurso da manifestação cênica são a arquitetura teatral, ambientação visual e sonora, o trabalho do ator e o trabalho do diretor. Me concentrarei sobre estes quatro componentes na leitura destas *encenações-queer*.

Em síntese, a encenação teatral é uma fala e, como toda fala, ela pode ser clara ou confusa. Dadas as circunstâncias culturais, históricas ou políticas, a fala pode ser expressa através da organização harmoniosa ou mesmo desarmoniosa dos elementos cênicos. Para pensarmos em encenação teatral em Belém do Pará, temos que levar em consideração que a grande maioria dos personagens da história do teatro desta cidade não tem formação na área, como por exemplo Maria Sylvia Nunes, Angelita Silva e Benedito Nunes, amantes de poesia, teatro e literatura, na ocasião da formação do Norte Teatro Escola do Pará e isso segue até a formação do Cena Aberta que, embora tenha membros formados pela Escola de Teatro e Dança da UFPA, não tem artistas formados especificamente na área da encenação teatral. Logo, se torna imperativo que consideremos as imperfeições destas encenações, as escolhas consideradas equivocadas como características relevantes da encenação, haja vista que o termo “amadorismo”, muito mais do que sinônimo de malfeito, tem sido uma postura política adotada por diversos artistas da cidade que prossegue até hoje. Assim como Foucault defende que a descontinuidade da história não deve ser negligenciada ou suprimida pelo historiador, defendo que as imperfeições compõem parte integrante das encenações teatrais dessa cidade. Destarte, para ler estes espetáculos analisarei estes componentes que sustentam o discurso da manifestação cênica, como disse Fernandes, sempre em diálogo com as práticas históricas que as atravessam.

A partir dos acontecimentos de maio de 68, ocorridos na França, investigarei de forma mais detida um ponto específico desta revolução cultural: a sexual. A mudança nos padrões de relacionamento e de comportamento fez com que as pessoas vissem o sexo de uma forma diferente e se descobrissem como seres sexuais e desejanτες de uma forma que a geração anterior ainda não havia se preparado. A sexualidade toma o protagonismo na cultura. Para isto, alguns eventos históricos desta época foram icônicos e contundentes, como a Rebelião de *Stonewall*, a luta do movimento feminista e o surgimento da Teoria *Queer*. Mais do que fazer uma narração histórica descritiva destes eventos, procurarei encontrar linhas de conexão e de fuga desta revolução sexual com *começo* da cena teatral contemporânea de Belém do Pará que se *distinguia* da cena moderna através da descoberta da potencialidade política e criativa do corpo em cena, como discutimos anteriormente.

Dessa maneira, cabem os questionamentos: como esta prática de resistência do corpo provocada pela Revolução Sexual interfere na cena teatral da cidade de Belém a partir da segunda metade do século fazendo surgir nela o gênero e a sexualidade e como estes temas são edificados na produção desses espetáculos na trilogia de Barata? Para responder estas questões procurarei encontrar neste primeiro momento, dentro deste período de Revolução Sexual, linhas de conexão entre o Movimento LGBT moderno – que elevou os ânimos da história cultural no que diz respeito a temas relacionados as sexualidades dissidentes – e a produção das encenações na década de 1980 que tiveram como ponto central de seu discurso a homossexualidade.

Para este momento, além das duas questões acima levantadas, outras três questões serão norteadoras. Cito: Quais as pautas da atividade do movimento LGBT a partir da segunda metade do século XX? Como elas atravessam o corpo e se deixam atravessar por ele? Ainda, como estas questões estão presentes e podem ser discutidas nas obras cênicas de Luís Otávio Barata?

Outros questionamentos para a leitura destes espetáculos são necessários. Tentando escapar de uma armadilha cartesiana e flertando com o pensamento rizomático deleuzeano, não pretendo trabalhar a partir de divisões binárias me esforçando quais destes espetáculos são *queer* e quais não são, mas antes me debruçar a investigar mais duas grandes questões, a saber: a partir da aproximação entre teatro contemporâneo paraense e Teoria *Queer*, quais contribuições estes cinco espetáculos podem oferecer para a Teoria *Queer* a partir de seu próprio processo de produção de conhecimento? Em seguida, no que diz respeito a disciplina da história, quais práticas propiciaram e distribuíram estes espetáculos espontaneamente ao longo da década de 1980? Sendo assim, é justo dizer que a história deste Teatro *Queer* é também uma história descontínua de uma produção teatral *queerizada*.

Por fim, lanço uma importante questão: estes espetáculos surgem em uma defesa da homossexualidade a partir de uma posição identitária com interesse de reintegração às normas ou, por outro lado, partem a partir de uma politização do corpo abjeto e realizam uma crítica a hegemonia cultural da heterossexualidade com interesse de problematização e desconstrução de suas normas?

2.1 – A rebelião de *Stonewall* e a história dos movimentos sociais

Preservando as coisas que a memória pode guardar e tentando driblar das coisas que ela pode confundir ou simplesmente descartar, recordo que era dia de preparação e montagem do espaço para estrearmos o espetáculo *Ao Vosso Ventre*, do Grupo de Teatro Universitário, em 28 de junho de 2012, no Teatro Cuíra. Os atores se preparavam ansiosos, entre risadas e

conversas, para o ensaio geral antes da sua primeira apresentação. Uma das atrizes do elenco chegou até mim e não me lembro se imediatamente me parabenizou ou se me perguntou se era intencional que estreássemos o nosso espetáculo com temática gay no Dia Internacional do Orgulho LGBT.

O espetáculo em questão é *Ao Vosso Ventre*, dirigido por mim, realizado através do Grupo de Teatro Universitário, projeto de extensão da Universidade reavivado pelas professoras Wlad Lima e Olinda Charone, também personagens desta pesquisa. O tema do espetáculo que tem como personagens centrais a Mãe e o Filho conta de forma quase religiosa a descoberta da homossexualidade deste e sua relação de amor com a mãe que testemunha o amadurecimento do filho com dor e ternura.

Respondendo a questão da atriz, na verdade, naquele momento eu não fazia ideia da data de orgulho LGBT e tampouco sabia que existia um dia a ser celebrado tamanha a minha falta de conhecimento sobre um tema que começara a me ser tão caro. No entanto, esta questão me serviu como um alarme para me despertar para questões políticas e históricas que minha sexualidade até hoje exige.

Exatos 43 anos após a Rebelião de *Stonewall*, nos EUA, eu estava estreando um espetáculo no Teatro Cuíra, localizado na Zona de Prostituição de Belém, e que nos possibilitou testemunhar pelos três ou quatro dias seguintes a Parada Gay de Belém, que passava por ali perto. De algum modo, nas idas e vindas da história, a estreia do espetáculo que marcava o início da minha “saída do armário”, que me ajudou a me compreender como sujeito viado, estava dialogando e celebrando a história. De algum modo, os revoltados de *Stonewall* me permitiram estar ali.

Na cena homossexual, um evento explosivo passou a marcar essa virada. Na noite de 28 de junho de 1969, uma tentativa da polícia de Nova York de interditar o bar Stonewall Inn, situado na Christopher Street, movimentada rua da região boêmia frequentada por homossexuais, deparou-se com a reação irritada dos próprios frequentadores da área, que travaram uma batalha de pedras e garrafas com os policiais. Os protestos de Stonewall passaram a assinalar simbolicamente a emergência de um Poder Gay, e a data passou a ser posteriormente consagrada como o "Dia do Orgulho Gay e Lésbico" (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 45).

A partir deste momento me debruçarei menos a descrever os acontecimentos deste evento histórico e mais a investigar como este acontecimento de *Stonewall* pode ter detonado o fortalecimento de movimentos sociais homossexuais no mundo e, conseqüentemente, no Brasil, investigando como tudo isto pode ter oferecido oportunidades para a emergência deste Teatro *Queer* de Belém do Pará.

Embora, historicamente, consideremos a Rebelião de *Stonewall* como o marco inicial do movimento LGBT moderno, vários movimentos sociais, à época, estavam sendo organizados com estratégias políticas que buscavam defender o direito à existência e dignidade de pessoas LGBT. Talvez este reconhecimento venha menos de um sentimento de colonização estadunidense e mais do reconhecimento da ruptura que aquela revolta dos homossexuais do bar *Stonewall Inn*, em Manhattan, contra a repressão das forças policiais representaram a partir de 28 de junho de 1969 e nos dias seguintes para a comunidade LGBT.

Segundo Simões e Facchini, em *Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBT* (2009), a própria luta incessante do movimento LGBT remonta historicamente ao termo “homossexual” consolidado nas teorias biomédicas do século XIX.

Essas teorias, que abriram caminho à moderna disciplina da sexologia, articularam a variedade de expressões da sexualidade humana a determinadas condições biológicas e constituições corporais, supostamente inatas e imutáveis. Elas se orientavam por um conjunto de preocupações políticas e morais voltadas a identificar toda sorte de anomalias, perversões ou ameaças na esfera da sexualidade (incluindo a prostituição e as relações extraconjugais) que poderiam causar dano à saúde da família e, por extensão, à saúde da nação (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p.37).

Se, por um lado, os cientistas encontraram na condição biológica e física um terreno de investigação das causas e dos meandros da expressão homossexual, muitas vezes a patologizando em busca de um equilíbrio moral e social, por outro, segundo os autores, eles também “lançaram as bases do que viria a se desenvolver como uma nova identidade sexual e social” (2009, p. 39).

A heterossexualidade sempre teve a legitimação da verdade científica ao seu lado, haja vista que sua prática sexual supostamente corresponde ao seu sexo biológico, aliada ao evolucionismo ela mantém a reprodução da espécie e sua conjugalidade é mais dócil e aceitável. Não é de se estranhar que os cientistas do século XIX tenham visto algo de estranho e combatível em uma expressão sexual que subvertesse e confundisse os códigos da biologia. No entanto, a história ofereceu personagens importantes que resistiram a chancela da ciência e usaram para defender a dignidade e os direitos dos homossexuais. Um dos pioneiros do movimento homossexual foi o alemão Karl Heinrich Ulrichs que criou o termo “uranismo”, substituído mais tarde por “homossexual”, por Karl-Maria Benkert, em 1869, segundo Simões e Facchini. Outros dois personagens importantes nesta encenação histórica da luta pelos direitos dos homossexuais foram Edward Carpenter e Magnus Hirschfeld.

De fato, afirmações sobre a naturalidade da homossexualidade, como argumento em favor de reformas que a livrassem da perseguição moral e legal, foram usadas por alguns dos mais célebres entre os pioneiros defensores dos direitos dos homossexuais no século XIX, na Europa, como o filósofo britânico Edward Carpenter (1844-1929), notável militante socialista e um dos fundadores da Sociedade Fabiana; e o médico alemão de ascendência judaica Magnus Hirschfeld (1868-1935), fundador de um Comitê Humanitário Científico, em 1897, organização que proclamava os homossexuais como um "terceiro sexo", no esforço de lhes assegurar os direitos básicos atribuídos a homens e mulheres (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 39).

Mais do que marcar o início do Movimento LGBT, a Revolta de *Stonewall* está dentro de uma nova narrativa marcada pelo sentimento de coletividade e de pertencimento de mundo que incentivou um conjunto de práticas sociais, ou seja, um conjunto de formas de pensamento e de comportamento que reuniram sujeitos em revoltas, manifestações públicas de resistência e produções culturais em torno da defesa do sujeito homossexual. Como vimos, o termo “homossexual” utilizado primeiramente no século XIX, a partir das teorias biomédicas, em especial na disciplina de sexologia, remete a uma prática de desejo disfuncional e antinatural que ameaça a sociedade. No entanto, mais tarde, este termo acabou sendo apropriado e utilizado como uma identidade social cujo sujeito deve lutar pela garantia plena de seus direitos civis.

Os movimentos sociais LGBT pós-*Stonewall* partem do princípio desta identidade fixa que a ciência do século XIX ajudou a elaborar com certa estranheza, logo não é tão difícil que encontremos armadilhas do discurso científico e hegemônico nas estratégias de luta destes movimentos. A Teoria *Queer* foi pioneira a apontar isto. Embora pretendamos discutir o contexto sócio e político da Teoria *Queer* apenas mais adiante, cabe investigar o tipo de relação de estranhamento entre ela e os movimentos homossexuais pós-*Stonewall*.

Por sua vez, a relação entre Teoria *Queer* e os movimentos sociais dos homossexuais acontece através conflitos no que se diz respeito às metodologias e estratégias de luta e cabe analisarmos de forma breve, pois se revela como uma pedra angular no fortalecimento da discussão destas questões. Por conta disso, não é raro que algumas pessoas reduzam estas divergências a oposição de interesses colocando o pensamento *queer* na contramão dos interesses dos movimentos sociais, sendo a sua antagonista: “de forma simplificadora e incompleta, parece ter sido recriada uma divisão entre acadêmic@s e ativistas, traduzida por alguns como uma separação entre pós-identitári@s *versus* identitári@s ou entre *queer* e adept@s do essencialismo estratégico (COLLING, 2011, p. 8).

O que os ativistas dos movimentos LGBT e os simpatizantes da Teoria *Queer* concordam é que pessoas LGBT devem ter seus direitos às condições básicas de vida assegurados como qualquer outro ser humano. Este é o ponto onde estas duas lutas convergem.

No entanto, no que diz respeito a pluralidade das formas de luta para a conquista desses direitos cada um segue um caminho diferente. Para mim, mais interessante e estratégico do que pensar a Teoria *Queer* como uma antagonista criada nos seios das universidades é pensa-la como uma forma de complementação a estas estratégias de luta. Embora cronologicamente surgida após os estudos sociais de minorias sexuais e de gênero, a política e as estratégias *queer* funcionam como um suporte, um apoio silencioso que se localiza sob o solo como uma raiz apegada a terra de uma árvore imponente para atingirmos o objetivo de convergência já citada: a conquista de direitos para pessoas LGBT.

Uma das questões que distanciam os movimentos sociais e a Teoria *Queer* é a questão da identidade, já apontada por Colling acima. Enquanto os movimentos sociais defendem a existência de uma identidade sexual e de gênero fixas, os *queers* procuram mostrar que estes marcadores são instáveis. O território da identidade é mais íngreme do que imaginávamos. Como tentativa de esclarecimento, pensemos na questão do casamento civil entre pessoas do mesmo sexo. Enquanto há a defesa do reconhecimento institucional do casamento LGBT simultaneamente há o questionamento dos limites destas políticas identitárias por parte dos estudiosos *queer*. Afinal,

Por que desejamos esse ideal de vida? Por que queremos uma vida a mais parecida possível com a dos heterossexuais? O quanto esta ideia geral tem a ver com uma eventual vergonha da Aids e de uma presumida promiscuidade da comunidade LGBT? Queremos nos purificar? De que e por quê? (COLLING, 2011, p. 12).

Os *queers* não são contra o casamento entre pessoas LGBT, no entanto, expõem os limites desta estratégia. Não seria o casamento uma nova forma de normatização dos relacionamentos gays? O que acontece com aquelas pessoas cujo o casamento não é uma possibilidade ou mesmo uma necessidade?

Retornando a questão de *Stonewall* como uma ponte de conexão histórica entre os movimentos sociais posteriores e o discurso científico do século XIX, acredito que, salvaguardadas as devidas proporções, a ciência tradicional, que se espalhou através dos exames médicos e dos códigos penais e outros documentos jurídicos, dedicou a maioria dos seus esforços a patologização e criminalização da homossexualidade. Não à toa, uma das questões a se destacar dos principais estudiosos *queer* e daqueles que os inspiraram, como Foucault, é a crítica ao autoritarismo científico colocando-o no jogo da historicidade a fim de expor que cada momento histórico tem a sua verdade científica. É impossível fazer política *queer* sem confrontar as ciências naturais com as ciências sociais.

Simões e Facchini, fazem um breve apontamento sobre a luta pelos direitos homossexuais na Europa e o ativismo de Magnus Hirschfeld:

Seria um triunfo brevíssimo, porém. A década de 1930 se revelaria desastrosa para o movimento europeu. Na Alemanha, o crescendo da violência nazista levou ao saque e à destruição do instituto de Hirschfeld, com a queima de sua biblioteca e seus arquivos, em 1933. Obrigado a exilar-se, Hirschfeld jamais retornou à Alemanha, vindo a morrer em 1935. Concomitantemente, deu-se o recrudescimento das condenações por homossexualidade e o envio de prisioneiros homossexuais para campos de concentração, onde eram obrigados a portar uniforme costurado com a marca de um triângulo rosa, submetidos a um regime de trabalhos forçados e passíveis de castração. A Rússia soviética, sob Stalin, também passaria a promover violentas campanhas contra a homossexualidade, restabelecendo punições legais que justificavam a perseguição a homossexuais como traidores, espiões e contrarrevolucionários (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 43).

Antes de *Stonewall*, existiram inúmeros outros grupos que lutavam contra a criminalização da homossexualidade em diversos países do mundo, com estratégias diferentes, é claro, mas já visavam a defesa de direitos de pessoas LGBT.

Nesse mesmo ano, articulou-se um núcleo de ativistas que viria a fundar em Los Angeles, em 1951, a *Mattachine Society*, um grupo de homens e mulheres homossexuais com características de sociedade secreta, do qual posteriormente surgiram dissidências, entre as quais um grupo formado exclusivamente por lésbicas, fundado em São Francisco, em 1955, as *Daughters of Bilits* — nome inspirado no livro de poemas eróticos de amor entre mulheres *Les Chansons de Bilits*, do escritor francês Pierre Louys (1870-1925). Agrupamentos similares foram organizados no período pós-guerra na Europa, como o *Cultura en Ontspanningscentrum* (coc), na Holanda, fundado em 1946 (é o mais antigo grupo em atividade no mundo); *Forbundet*, na Dinamarca, em 1948; *Arcadie*, na França, em 1954 (SIMÕES; FACCHINI, 2009, p. 43).

Se por um lado a Rebelião de *Stonewall* fez com que surgissem novos movimentos LGBT's nos EUA e nas sociedades ocidentais em tom imperativo de mudança e de revolução incentivando um processo emergencial de *coming out* (sair do armário), por outro ela não criou o conceito de movimentos organizados em prol da defesa de direitos civis de homossexuais. Antes desta rebelião, destaca-se a Sociedade Mattachine:

Em 1950, Henry Hay, membro do Partido Comunista norte-americano, fundou a Sociedade Mattachine, com o objetivo de dar assistência e proteção aos homossexuais, além de ligar essa minoria a outros grupos discriminados, como os negros e os latinos. Seu nome veio da *societé* Mattachine, uma sociedade secreta medieval francesa formada por cavaleiros solteiros que promoviam bailes a que compareciam mascarados. Hay dizia que os homossexuais norte-americanos tinham de viver mascarados, escondidos, daí a escola do nome (TORRÃO FILHO, 2000, p. 203).

Já vimos como estavam se organizando os homossexuais na Europa e nos EUA antes e depois de *Stonewall*, mas como a organização de movimentos sociais de defesa dos direitos civis de homossexuais aconteceu no Brasil?

No Brasil, foi preciso esperar dez anos para que os primeiros movimentos pró-gay começassem a dar as caras, no início dos anos 1980: em São Paulo, com a fundação do histórico grupo Somos; no Rio, com o jornal *Lampião*; em Salvador com a criação do Grupo Gay da Bahia, o primeiro a conseguir registro em cartório. Eram grupos que passavam a dar mais visibilidade aos não-heterossexuais e lutavam pelo reconhecimento de seus plenos direitos (RIBEIRO, 2011, p. 155).

Em seu artigo, *Os movimentos sociais dos homossexuais na história: uma questão em análise* (2013), Marlene Almeida de Ataíde define o que são os movimentos sociais:

Na visita à literatura em linhas gerais, o conceito de movimento social se refere à ação coletiva de um grupo organizado que objetiva alcançar mudanças sociais por meio do embate político, conforme seus valores e ideologias dentro de uma determinada sociedade e de determinados contextos específicos, permeados por tensões sociais (ATAÍDE, 2013, p. 1).

Segundo a autora, até os anos 60, os estudos que se debruçam sobre a história dos movimentos sociais que ganham maior visibilidade são aqueles que investigam o movimento operário que dão ênfase à luta de classes, no entanto, a partir da década de 70 e de 80 identifica-se a eclosão de movimentos sociais que agem na defesa de um determinado grupo identitário, como o movimento feminista, homossexual, de etnia e etc. São denominados os “novos movimentos sociais”.

[...] principalmente a partir do fim da década de 1970 e na de 1980, outros movimentos também ocuparam muitos espaços nos meios de comunicação. Trata-se de movimentos urbanos ligados às Comunidades Eclesiais de Base, da Igreja Católica; o próprio movimento sindical com as greves do ABC paulista; o movimento por moradia com as ocupações de terra urbana. Gradativamente outros movimentos como o feminista, o ecológico, contra a discriminação (étnicos e homossexuais) etc. começaram também a se destacar nas cidades, lugar privilegiado para deflagração de movimentos sociais (SANTOS, 2008, p. 9 *apud* ATAÍDE, 2013, p. 6).

Com tudo isto, começaram a surgir no seio da cultura e da política movimentações organizadas em prol dos direitos fundamentais dos homossexuais. Podemos destacar a fundação, no Rio de Janeiro, do *Lampião da Esquina*, jornal que circulou de 1978 até 1981 discutindo questões relevantes da comunidade LGBT. Na transição de 1978 para 1979, um grupo de pessoas se organizou na fundação, em São Paulo, do Grupo SOMOS – Grupo de

Afirmção Homossexual. Na Bahia, foi fundado o Grupo Gay da Bahia, em 1980, por Luís Mott. Como vimos, as décadas de 70 e de 80 são decisivas para a defesa dos direitos civis de homossexuais no Brasil e no mundo.

No entanto, quais são os pontos de emergência que fizeram com que o Brasil seguisse na esteira da Europa e dos EUA na eclosão de movimentos sociais homossexuais e que proporcionaram, mesmo que tardiamente, o aparecimento de tantas organizações com projetos políticos e culturais em defesa da comunidade LGBT dentro de um sistema político ditatorial marcado pela repressão e pela censura? Política e culturalmente, o Brasil já vivia os últimos anos da ditadura militar, instalada através do golpe de Estado de 1964. Durante o governo Geisel, o quarto presidente militar, um período de reabertura política se anunciava desde 1974 que culminaria com a promulgação da Constituição de 1988, marcando a redemocratização da sociedade brasileira.

Para o historiador Fernando Benetti, os exílios de artistas e intelectuais durante o período militar fizeram com que estes tivessem contato com diferentes culturas mundo a fora e tentassem adaptar ao contexto brasileiro na sua volta para casa.

Um dos fatores que contribuiu para sua emergência foi o exílio de alguns intelectuais na Europa e EUA durante a ditadura militar, o que fez com que pudessem tomar contato com outras realidades e ideias. Refiro-me principalmente a João Silvério Trevisan, que durante seu exílio entre 1970 e 1976, teve contato com o Gay Liberation Front nos EUA, o que o possibilitou, dentre outros fatores, a pensar sobre a necessidade de um movimento homossexual no Brasil (BENETTI, 2013, p. 35).

João Silvério Trevisan foi um dos fundadores do jornal *Lampião da Esquina*, a partir desta iniciativa. Logo depois são formados o Grupo SOMOS e, na esteira, o Grupo Gay da Bahia. Portanto, percebemos que as regiões sudeste e nordeste são pioneiras no que diz respeito a movimentos sociais LGBT, mas, ainda no que diz respeito a defesa dos direitos da comunidade LGBT, o que estava acontecendo com o Pará nesta época?

Podemos destacar as produções culturais, como por exemplo os espetáculos teatrais, a partir da década de 1980, que compõem o *objeto de desejo* desta pesquisa. No entanto, podemos destacar também uma reconhecida e polêmica manifestação cultural e política da cidade que foi criada pela e para a comunidade LGBT: a Festa da Chiquita.

Ao falar sobre a Festa da Chiquita como relevante espaço político e social de socialização LGBT em Belém, torna-se necessário que a investiguemos como uma manifestação artística e cultural pertencente ao Círio de Nazaré. Da mesma maneira, torna-se necessário que discutamos a inclusão pelo IPHAN (Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional), em 2004, da Festa da Chiquita no processo de tombamento do Círio como patrimônio imaterial da humanidade.

Como muito bem explicado pelo antropólogo Milton Ribeiro da Silva Filho,

O Círio de N. S. de Nazaré é uma das maiores festas religiosas do país, agrupando na peregrinação principal quase dois milhões de pessoas. Seu mito de origem está ligado diretamente ao caboclo Plácido, que encontrou uma imagem da santa à beira de um igarapé, mas ao levá-la para casa e tentar mantê-la por lá, esta sempre retornava para onde fora achada. Neste lugar fora construída a atual Basílica de Nazaré. Esta história é recontada de várias maneiras, ora dando ênfase ao fato da santa mudar de lugar, o que explicaria as peregrinações da imagem pelos bairros, nas chamadas novenas; ora dando ênfase ao personagem que a encontrou, o caboclo Plácido, que a faria amada por todas as camadas da sociedade, sendo elevada à padroeira dos paraenses, numa elaborada imbricação entre às identidades ribeirinha, cabocla e paraense (RIBEIRO, 2014, p. 191).

Neste sentido, a Festa da Chiquita é uma manifestação que revela o lado profano do Círio de Nazaré e uma manifestação religiosa por parte da comunidade LGBT de Belém do Pará que surgiu espontaneamente a partir da reunião das pessoas, durante a trasladação – peregrinação da imagem da santa da Basílica de Nazaré até a Catedral da Sé que acontece na véspera do Círio - que participavam do bloco de carnaval chamado “As filhas da Chiquita Bacana”. Explica o historiador e antropólogo Antônio Maurício Costa em *Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará* (2009):

“Festa da Chiquita”, ocorrida na véspera da procissão principal e num trecho do seu percurso (Rua da Paz, em frente ao Teatro da Paz, à margem da Avenida Presidente Vargas), na noite de sábado para domingo, é um evento voltado principalmente ao público homossexual, em que ocorrem apresentações de cantores regionais, de grupos folclóricos, shows de travestis, entrega de prêmios artísticos, dentre outros (COSTA, 2014, p. 180 *apud* FILHO, 2014, p. 192-193).

Tendo em vista que o tema da Festa da Chiquita nos oferece um conjunto variado de fontes que guardam informações valiosas sobre a manifestação, me permitirei transitar com maior liberdade entre eles que vão desde textos publicados em jornais até o documentário produzido chamado *As Filhas da Chiquita* (2006).

Elói Iglesias, figura icônica e atual organizador e apresentador da Festa desde a década de 1990, explica a origem da festa no premiado documentário dirigido por Priscilla Brasil, *As filhas da Chiquita* (2006). É interessante perceber nesta fala a conexão que o artista paraense faz entre a Festa da Chiquita e o movimento de liberação de grupos dissidentes ao redor do mundo.

A Festa da Chiquita começa com o bloco de carnaval que na década de 1970, tipo 75, na época que o *gay people*, o *gay power* era uma coisa que era novidade depois do [...] ter estourado no mundo e aí pinta a música do Caetano, *Eu sou a filha da Chiquita Bacana...* Na primeira festa, foi uma brincadeira que era a história da prefeitura que tinha feito uma campanha, um slogan falando do Santo Antônio que era “Santo Antônio, casamenteiro do ano todo” e a gente fez o trocadilho e falou “Santo Antônio, casamenteiro no ânus tudo” (IGLESIAS, 2006).

Pelo fato de que a Festa da Chiquita é uma comemoração de caráter profano e que celebra a fé religiosa da comunidade LGBT em homenagem a Virgem de Nazaré e que começa exatamente após a passagem da santa, a relação com a Igreja Católica é bastante complicada, haja vista que a diretoria do Círio não a considera como parte integrante do Círio, como são as peregrinações da quinzena nazarena no mês de outubro. Assim, a comunidade católica demonstrou profundo descontentamento ao descobrir que, em 2004, o IPHAN incluiu a Festa da Chiquita no processo de tombamento do Círio da Virgem de Nazaré como patrimônio imaterial da humanidade.

Em 2004, o IPHAN registrou o Círio de Nazaré como patrimônio imaterial. Nesta ocasião todas as demais procissões e festividades relacionadas à Festa de Nazaré, que ocorrem durante a quinzena, foram incorporadas no tombamento, porém a Chiquita foi, num primeiro momento, alijada do processo. E a partir de uma disputa envolvendo a Igreja e a organização da Chiquita, esta conseguiu o direito de entrar no processo de tombamento e agora faz parte das comemorações do Círio (FILHO, 2014, p. 198).

O artigo publicado por Milton Filho ao qual estamos nos debruçando intitulado “*Eu sou a filha da Chiquita Bacana...*”: *notas antropológicas sobre a Festa da Chiquita em Belém do Pará* e publicado em 2014 ainda desconhecia as recentes reviravoltas no caso da defesa da Festa como elemento integrante e fundamental do Círio. Em reportagem publicada em 2015, a versão digital do *Diário do Pará* aponta que um projeto de lei do vereador Victor Cunha, do PTB, encaminhado para a Câmara Municipal de Belém propunha que o Círio fosse considerado Patrimônio Cultural da Cidade, sem incluir a Festa da Chiquita e o Auto do Círio. Foi a vereadora Sandra Batista, do PCdoB, que incluiu um adendo ao projeto para que reconhecesse ambas as manifestações.

No entanto, um veto do prefeito Zenaldo Coutinho excluiu a Festa da Chiquita do texto final. O projeto de lei foi aprovado no último dia 15 [de junho], incluindo a romaria rodoviária, a romaria fluvial, a Trasladação, a procissão do Círio, a romaria do Recírio, a berlinda, os carros que participam da procissão, a corda dos promesseiros e o Auto do Círio (JORNAL DIÁRIO DO PARÁ ONLINE, 2015).

Ainda segundo a reportagem, o texto de justificativa do prefeito Zenaldo Coutinho, do PSDB, defende que não considera a Festa da Chiquita um “elemento integrante das festividades religiosas, pois não faz parte da programação oficial do Círio. O fato de ser uma festa tradicional, e que ocorre às vésperas da maior procissão da cidade, não a faz elemento essencial do Círio” (JORNAL DIÁRIO DO PARÁ ONLINE, 2015).

Estas resistências em relação a comunidade católica e a diretoria do Círio em considerar a Festa da Chiquita como uma manifestação fundamental de uma das maiores manifestações religiosas do mundo reflete ainda os limites da religião cristã em considerar a agenda da comunidade LGBT como uma questão necessária, política e de relevância social por considerar que estes sujeitos não vivem de acordo com as suas normas religiosas. Neste sentido, a Festa da Chiquita, desde o seu início, sempre representou um espaço político de resistência e que levanta questões idênticas as questões levantadas pelos movimentos sociais de homossexuais que lutam pela visibilidade e representatividade de seus sujeitos historicamente subjugados. Podemos perceber esta semelhança na fala do cantor e militante Elói Iglesias:

Mesmo que seja um momento em que o Papa esteja tentando agregar todos, a Igreja daqui continua muito conservadora. Além de fomentar o ódio entre as pessoas, estamos retrocedendo. Estamos sendo crucificados diariamente, falta tolerância e respeito com o diferente (DIÁRIO DO PARÁ ONLINE, 2015).

O cantor ainda relaciona o projeto de lei do vereador que exclui a Festa da Chiquita e o projeto de tombamento do Círio que reconhece a manifestação: “A gente está no registro mais importante, feito pelo Iphan, um órgão sério de pesquisa. Esse tombamento da prefeitura não é sério, não tem assinatura de um historiador, não teve debate, foi uma ação de cima para baixo” (DIÁRIO DO PARÁ ONLINE, 2015).

No que diz respeito a relação da Festa da Chiquita como espaço de socialização LGBT e de reivindicação das pautas da comunidade, concordo com Milton Filho:

Em vista do exposto acima e tendo como referência uma fala muito difundida entre os participantes da Festa da Chiquita, de que esta seria “a primeira parada gay do mundo”, proponho também que se pense na Chiquita a partir das interlocuções que se faz com o Movimento LGBT do Estado do Pará, visto que nos últimos anos este ajuda na organização da Festa e na obtenção de recursos para sua realização, assim como no diálogo que mantém com os órgãos de segurança pública, por conta da organização da Parada do Orgulho LGBT da capital paraense pelo Movimento (FILHO, 2014, p. 208).

Por fim, em seu artigo intitulado *Revisando o passado e construindo o presente: o movimento gay como espaço educativo* (2004), o historiador e educador Anderson Ferrari traça

uma assertiva reveladora sobre a influência dos movimentos LGBT estrangeiros sobre o movimento LGBT brasileiros pós-*Stonewall* e suas relações com questões sobre o corpo como *prática de resistência*:

Mesmo concentrando o foco na cultura brasileira, os movimentos tiveram ou buscaram influência em outros países. A inspiração veio das lutas empreendidas pelos movimentos da contracultura, originários da Inglaterra e dos Estados Unidos. Na medida em que era crescente o desinteresse pela forma como a política era conduzida, aumentavam as preocupações com o desejo, o erotismo, a intimidade, o corpo, a subversão de valores e comportamentos. Esses dois aspectos que se complementam, ou seja, a influência dos movimentos da contracultura e os novos interesses, serviram de terreno fértil para o nascimento do movimento gay (FERRARI, 2004, p. 105-106).

Segundo o historiador, a transformação pela qual a intimidade ficou sujeita no século XX, trouxe questões sobre a identidade e que atravessam o papel do corpo na sociedade. Com isso, a intimidade se deslocou do âmbito privado para o âmbito público:

Tratando-se de uma sociedade com essa característica, não é de se estranhar o interesse que a intimidade e seus desdobramentos vêm despertando nas pessoas. Corpo, desejo, erotismo, sexo e amor passaram a ser temas que dizem respeito e revelam a identidade de cada um, mantendo um permanente interesse de todos pela intimidade (FERRARI, 2004, p. 107).

Se a intimidade se torna pública e, portanto, política, com essas transformações as coisas que lhes são inerentes também se tornam práticas sociais, como a sexualidade, o erotismo, o corpo e que auxiliam no processo de construção da identidade do sujeito. Com isso, não só os movimentos sociais homossexuais passaram a discutir e reivindicar estas questões, mas também o movimento feminista. Não é à toa que o movimento feminista adotou “o privado é político” como slogan, criado pela feminista Carol Hanisch a partir de um ensaio homônimo publicado em 1969.

Quando se discute a transformação da intimidade, pode-se correr o risco de considerá-la essencialmente privada. No entanto, este é um que desperta o interesse público, especialmente no que se refere à sexualidade. Afinal, estamos tratando de uma sociedade altamente reflexiva, que tornou a sexualidade sinônimo de identidade, o que faz com que todos se preocupem constantemente com a intimidade e as identidades dos outros. Portanto, a intimidade é afetada tanto pelo público quanto pelo privado. E, na medida em que a sexualidade foi sendo responsável pela definição das identidades, a intimidade, o desejo e o sexo tornaram-se práticas sociais que servem para criar as diferenças, e não somente as semelhanças. E isso ocorre tanto no aspecto público quanto no privado (FERRARI, 2004, p. 109).

É o corpo o suporte de resistência, mas também é o espaço predileto do exercício do poder que reprime e que produz com uma ambiguidade sedutora. Quando a batida policial atingiu o bar *Stonewall Inn* foi uma cruzada contra o corpo gay e suas práticas que se estabeleceu na noite de 28 de junho de 1969. Desde então, nas manifestações, passeatas e protestos é este corpo indócil que provoca desconfortos que está na linha de frente desta cruzada. É por ele que o movimento LGBT no mundo, no Brasil e no Pará, como a Festa da Chiquita, se colocam em risco, para o seu livre e democrático ato de existir na sua mais absoluta beleza e complexidade. Mesmo com esta insurreição que *Stonewall* provocou, na década de 1980 o corpo gay sofreu outra tentativa de silenciamento: a epidemia da AIDS. Momento em que a comunidade LGBT foi mais uma vez culpabilizada sob a alcunha de “peste gay” e pelo qual teve que, mais uma vez, insurgir e resistir.

Como veremos adiante, é justamente sobre a temática do “corpo como prática resistência” política e poética que os espetáculos da cidade de Belém vão se apoiar neste momento. Destacamos, por exemplo, *Theastai Theatron*, de 1983. Dirigido por Zélia Amador de Deus e com texto de Luís Otávio Barata, o espetáculo discutia a trajetória do homem atravessada por várias instituições de poder, aliando a temática bíblica ao uso de cenas com nudez. Com isso, o espetáculo foi proibido pela Censura Federal e considerado um atentado ao pudor. No entanto, não foi só a subversão poética do corpo em cena que chamou a atenção e que marcou esta produção. Mais tarde, o espetáculo *Aquém do eu, além do outro*, de 1984, também marcou por abrir as suas portas para as pessoas menos favorecidas que não podiam pagar ingresso, mas que gostariam de assistir ao espetáculo. Estas pessoas geralmente eram os moradores dos arredores da Praça da República, travestis e michês, que iam assistir acompanhados com seus amores.

2.2 – Encenar à golpes de martelo: corpo e sexualidade na Trilogia Barata

O *queer* deve ser desestabilizador, um detonador. Deve abalar certezas e implodir verdades. O *queer* deve nos fazer lembrar que a sobrevivência deve ser uma experiência bélica. O *queer* é uma agonística, a arte do combate, da aceitação de que viver significa permanecer em luta. Quando o corpo vive em normose seu tecido gangrena pela falta de circulação sanguínea e, principalmente, pela falta de oxigênio. Ele apodrece. Quando o corpo vive em *queeridade* ele é uma constante lembrança do poder de destruição das certezas malfadadas e das verdades cristalizadas, por isso ele assusta e amedronta. Por consequência, o corpo em *queeridade* assume a margem como linguagem e como política. Ele não quer sair do gueto, mas

anunciar o gueto. Quer fazer o gueto falar. Assim, a escuridão faz parte da sua ética e da sua estética.

Aqui, muito mais do que pensar o *queer* como uma discussão cênica dos gêneros e das sexualidades nessa história, pensarei o *queer* como essa “qualidade detonadora” que altera tanto forma quanto conteúdo. Nesse sentido, a trilogia de Luís Otávio Barata, composta por *Genet – O Palhaço de Deus* (1987), *Posição pela Carne* (1989) e *Em nome do amor* (1990) é icônica por isso. Muito mais do que jogar com as noções clássicas de gênero e de sexualidade, a trilogia jogou com as convenções sociais do uso dos elementos da linguagem do teatro. Aqui, o *queer* é *queer* desde a simulação de sexo entre um homem e uma cruz até a forma de organização do espaço cênico.

Em *Queer na primeira pessoa: notas para uma enunciação localizada* (2017), Daniel Lourenço retoma o que seria um dos primeiros usos da palavra *queer* que teria sido utilizada em uma carta escrita em 1894 por John Sholto Douglas, um nobre escocês que indignado com o relacionamento entre o poeta Oscar Wilde e o seu filho declarou uma luta jurídica contra o dramaturgo e autor inglês. Por sua vez, Michael O’Rourke em *Que há de tão queer na teoria queer por-vir?* (2006), citando Eve Sedgwick afirma que: “a palavra ‘*queer*’ em si significa *através* – provém do étimo indo-europeu *twerkw*, que dá também o alemão *quer* (transversal), o latino *torquere*, o inglês *athwart*” (p. 129). Vejamos o que há de *queer* no teatro contemporâneo paraense.

2.2.1. – Genet – O Palhaço de Deus (1987), Grupo de Cena Aberta

Um ano e meio após sua morte física, na França, o poeta marginal Jean Genet renasceu em Belém do Pará no espetáculo *Genet – O palhaço de Deus*, pelo Grupo Cena Aberta, nas mãos de Luís Otávio Barata. De um lado, um talentoso escritor que quando recém-nascido foi entregue para a adoção e foi criado por pais camponeses. Apesar do carinho materno e do lar protetor e seguro, desde cedo Genet já era hábil em roubar pequenos objetos de colegas de classe e da sua família. Na mesma medida, era dedicado ao seu mundo próprio que criara com suas leituras incansáveis. Não demorou muito para que Genet fosse para um reformatório e ao longo de sua vida fosse preso mais de uma dezena de vezes até ser descoberto por intelectuais franceses, como Jean Cocteau e Jean Paul Sartre e finalmente ganhasse todo o prestígio e reconhecimento por suas obras que desfilam entre peças teatrais e romances autobiográficos.

“Ladrão”, “marginal”, “viado”, “mártir”, “santo” foram algumas classificações que Genet recebeu de seus admiradores e inimigos que, caso citadas aqui na tentativa de apresentar

o autor, soariam repetidas e nada originais. A questão principal é: quem é o Genet de Luís Otávio Barata?

Genet – O palhaço de Deus fez sua primeira temporada no Teatro Experimental Waldemar Henrique de 23 a 31 de outubro de 1987. Para criar o espetáculo, Barata serviu-se de cinco romances do autor francês: *Pompas Fúnebres*, *Nossa Senhora das Flores*, *Querelle*, *O milagre da rosa* e *Diário de um ladrão*. Há alguns anos fui presenteado por Aníbal Pacha, assistente de direção do espetáculo, com sua coleção de livros do autor francês, que inclui todas essas obras com exceção de *Querelle*. À época, Pacha afirmou que havia comprado estes livros para conhecer melhor o universo marginal do autor justamente por causa do espetáculo. A coleção ainda continha *Saint Genet – ator e mártir* (2002), escrita por Jean-Paul Sartre, que influenciou Barata. Um excerto da biografia sartreana de cunho psicanalista social consta no verso do programa do espetáculo.

Apesar de ter na vida e obras de Jean Genet um fio condutor, a dramaturgia do espetáculo é uma colagem de cenas independentes que refletem sobre questões humanas, sobre a relação do homem com a religião, as instituições e seu próprio corpo e sexualidade. A dramaturgia, uma colcha de retalhos, ainda possuía excertos de trechos bíblicos.

O Luís Otávio não era só o diretor, o cenógrafo, o figurinista dos espetáculos. Ele era o dramaturgo dos espetáculos. As dramaturgias dos espetáculos eram construídas pelo Luís Otávio e o Luís Otávio sempre, sem nenhum pudor, arrancava pedaços de um texto aqui, de um pensamento filosófico ali, pegava a bíblia e colocava. O processo dramaturgic do Luís é um processo de colagem. [sobre a existência de uma dramaturgia linear e cronológica] Nunca, nunca! Nenhum deles e isso servia para todos. A maioria desses espetáculos eram criados por cenas independentes (LIMA, 2017).

No que diz respeito a utilização do espaço cênico, Barata utilizava um palco frontal, mas não tradicional. Fugindo do palco italiano, *Genet – O palhaço de Deus* foi arquitetado para a cena acontecer no centro do palco – o salão do Waldemar Henrique - e a plateia ficar ao seu redor. Isso se repetiu ao longo de toda a trilogia.

O Luís Otávio tinha um traço característico para os espetáculos. Ele usa o espaço do Waldemar Henrique inteiro, aberto. Mais do que o mezanino, quando eu digo “espaço cênico” é o salão. O Luís Otávio tirava toda a plateia do salão e colocava para as laterais e para o mezanino e usava o salão inteiro. Isso aconteceu no *Theastai Theatron*, no *Aquém do eu, além do outro* e na trilogia toda (LIMA, 2017).

Podemos ter uma noção da utilização do espaço cênico nas seguintes fotografias:



Figura 7 - Espaço cênico de "Genet - O palhaço de Deus". Autor desconhecido



Figura 8 - A utilização do espaço central do salão e do mezanino

No trabalho com o ator, Barata não se sentia à vontade ou interessado em dirigi-los através de um método específico. Apenas indicava o texto e chegava a possuir assistentes que o auxiliavam no trabalho, haja vista que seu elenco, na maioria das vezes, era composto por dezenas de pessoas. No entanto, havia um laboratório onde diversos indutores eram levados para a sala de ensaio e que buscavam alterar o corpo destes atores (MIRANDA, 2010).

O figurino do espetáculo não era realista, era visível o contraste entre o excesso de panos, que se dispunham rasgados e cortados pelo espaço cênico (como mostrado nas fotos acima), e a falta deles, que revelava o corpo nu dos atores. Enquanto alguns atores apareciam usando hábitos de freiras ou fardas de soldados, outros se misturavam e apareciam nus.

A cenografia do espetáculo tendia para um grande templo em completa decadência, o palco era como uma igreja dos renegados, o que se complementava pela sonoridade sacra do canto gregoriano e pela defumação de um turíbulo [...]. Esse ambiente meio templo e meio limbo, um entre-lugar entre o céu e o inferno, coloca a plateia na posição de julgadora dos que passam por ali. A ambientação do espaço dispõe, entre panos rasgados e queimados, bonecas de plástico sem membros, que são definidas como “tripas” nas anotações de Luís Otávio, e significavam os querubins das catedrais (MIRANDA, 2010, p. 114).

O teatro de Belém do Pará da década de 1980 possuía um sentimento de efervescência cultural e um clamor por uma cena experimental e política. Ao utilizar os elementos da linguagem cênica desta maneira, Barata os questiona e os subverte. Ao tirar a plateia do palco italiano, mais tradicional, ele a faz testemunhar a cena sob outro ângulo, uma nova perspectiva, tanto do ponto de vista da linguagem quanto do ponto de vista do conteúdo. Ao experimentar uma dramaturgia que não seja linear ou cronológica, mas fragmentada e colada a partir de vários textos e pensamentos, Barata provoca a sensibilidade da plateia tão acostumada com a tradução em cena das palavras do dramaturgo. Ao fugir da ambientação visual e sonora tradicional que não só busca especificar um tempo e um espaço, mas que busca provocar uma experiência sinestésica no público, Barata dialoga com uma forma de fazer teatro mais contemporânea e menos canônica. Nos seus espetáculos o ator deixa de ser a figura responsável por traduzir sentimentos através de um método tradicional, mas é o corpo que experimenta a própria vida no palco porque já não há mais distinção entre um e outro.

Para Jansen (2009), Patrice Pavis define o teatro experimental como uma postura crítica dos artistas em relação as companhias que prezam pelo lucro financeiro imediato em detrimento de uma discussão cênica que dialoga com o meio social que está incluída, ou que só montam textos que pertencem ao cânone literário dramático.

Esse momento de sofisticada experimentação da linguagem protagonizado pelo Cena Aberta na década de 1980 se contrapõe a cena tradicional e literária da primeira metade do século XX protagonizado pelo Norte Teatro Escola do Pará. Estamos falando de dois momentos diferentes. O primeiro, ao qual Bezerra (2013) denomina de “teatro moderno de Belém do Pará” e o segundo, ao qual Jansen chama de “teatro contemporâneo”.

Essa nova forma mexer com os elementos da linguagem teatral e de construir discursos cênicos faz parte de um movimento histórico em dimensão nacional, cujo primeiro destaque foi o Oficina Uzyna Uzona, companhia criada em 1958. Mais tarde surgiram o Teatro da Vertigem em 1991 e a Companhia Os Satyros, em 1989.

Verificava-se, daí em diante, uma série de novidades em termos processuais que alterariam a promoção, exibição e recepção de uma narrativa cênica – procedimentos de exploração da cena por conta de novos recursos tecnológicos; realinhamento da chamada direção dos atores propondo-se uma nova situação para o ator no interior do espetáculo; uma nova aplicação da expressão oral e corporal; o estremecimento das fórmulas até então consagradas no emprego dos elementos da cena que são subordinados, não mais àquela ideia detectável ou “lida” no resíduo dramático, no texto teatral tradicional; etc. (TORRES NETO, 2009, p. 45).

Para Torres Neto (2009) é neste momento que a cena se torna livre do texto dramático ou da própria necessidade de ficção para dar autonomia a encenação na utilização de outros indutores para a sua criação. A matéria-prima a partir de então era questões, problemas ou as próprias memórias e experiências de vida do encenador.

Os principais jornais da capital paraense noticiaram incansavelmente a trajetória de *Genet – O palhaço de Deus* desde a sua polemica estreia. Pude perceber, através destes jornais, que o espetáculo ficou em cartaz por mais de um ano. Sua primeira temporada aconteceu no Teatro Waldemar Henrique entre 23 e 31 de outubro de 1987, com apresentações lotadas. Logo mais voltou entre 17 e 22 de novembro do mesmo ano. Na ocasião da escolha do espetáculo que iria representar o Norte no Festival Nacional de Teatro Amador, que ocorreu em Brasília, em 1988, o grupo fez apresentações para um júri especializado nos dias 25 e 26 de março de 1988 e foi o escolhido entre outros três espetáculos. Em Brasília, sua polêmica apresentação aconteceu no dia 12 de julho, na Sala Martins Penna, que dividiu público e crítica. Na volta para a capital paraense, o Cena Aberta fez outra apresentação no Teatro Margarida Schivasappa entre 19 e 21 de agosto de 1988 e mais uma temporada no Waldemar Henrique entre 24 e 27 de novembro do mesmo ano, conforme os jornais noticiavam, agora sob direção de Aníbal Pacha.

É perceptível que a divulgação e recepção do espetáculo repetidas vezes utiliza palavras e expressões como “tabu do homossexualismo”, “marginalidade”, “delinquência” para caracteriza-lo, além de apontar que a obra questiona os “valores e padrões de comportamento estabelecidos pela sociedade”. Outra coisa perceptível é o destaque sobre a forma como o espetáculo discute a sexualidade humana, sempre apontando sua cena explícita e visceral que expõe o corpo nu em cenas que simulam o sexo entre homens e uma linguagem considerada “baixa”. Pude perceber também que após os espetáculos era comum que houvesse um debate que envolvia o público, os artistas e professores da Universidade do Pará que, além da relevância da obra de Jean Genet e desta encenação, discutiam também a discriminação sofrida por homossexuais no Brasil inteiro.



Figura 9 - Cenas do espetáculo que retratam a violência e o amor entre homens. FOTOS: Aníbal Pacha

No entanto, talvez o maior triunfo de *Genet – O palhaço de Deus* tenha sido dividir o público que frequentava as sessões pela curiosidade provocada pelos burburinhos na cidade e confundir a crítica de arte que quando confrontada com seus próprios valores morais não

poupava palavras para apontar o que considerava defeito no espetáculo. Como, no caso, desta crítica de Zemaria Viana:

Em longas duas horas, o Grupo apenas chega a traçar um perfil sutil do autor. A ênfase fica por conta de sua faceta de homossexual, fartamente ilustrada por dezenas de cenas de sexo (explícito, inclusive), ousadia até certo ponto saudável, muitas das quais fortes e suficientes para chocar o espectador mais burguês, o que parece ter sido a intenção. O espetáculo se perde na pornografia, exagerada e cansativa, culminando por vender uma imagem estereotipada do homossexual, a quem o Teatro continua devendo um tratamento mais justo, dissociando-se da imagem estigmatizadora de transmissor de Aids, drogado, devasso ou caricato. [...] O que se vê é um pornô ao vivo, hardcore, ou, se preferirem, um pequeno delírio do Grupo Cena Aberta (O LIBERAL, 01 de novembro de 1987).

O júri do mini-festival elaborado para escolher o representante do Norte no Festival Nacional de Teatro Amador, em Brasília, apontou a qualidade do texto, das ambientações visuais e sonoras, a seriedade da obra e, por fim, a forma como a encenação faz questionar problemas humanos de forma menos preconceituosa (LIBERAL, 05 de abril de 1988). No entanto, Barata aponta nesta mesma reportagem que o grupo não se preocupava com o forte conservadorismo da sociedade ou se a peça seria considerada imoral, mas antes se a obra seria capaz de “reorganizar a sensibilidade do público” e fazer refletir sobre “as várias formas de discriminação que vigoram no país”.

Tendo estreado em outubro de 1987 sem a autorização do representante da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), na pessoa de Nazareno Tourinho, o grupo Cena Aberta teve que pagar multas a cada apresentação realizada inapropriadamente. Para além destas polêmicas, a encenação é acompanhada de diversas outras, desde pessoas saindo no meio da apresentação, em Brasília, para vomitar até ser acusado de pornografia, ser panfletário e fazer divulgação da homossexualidade.

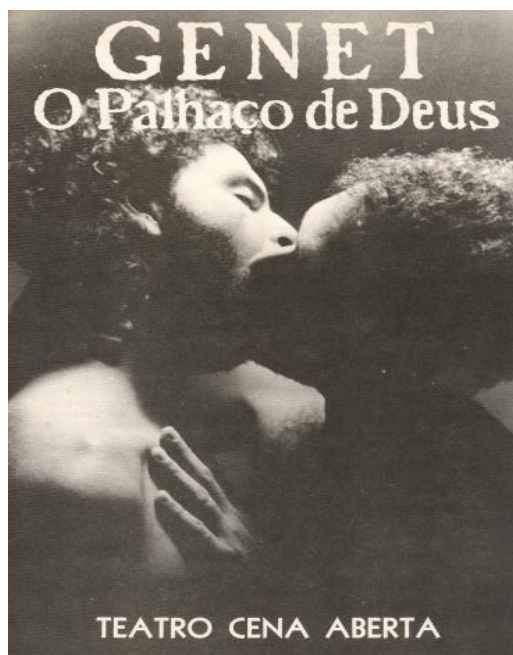


Figura 10 – Polêmico cartaz de divulgação de "Genet - O palhaço de Deus". FOTO: Aníbal Pacha

A questão é: Como o *queer* pode ler esses espetáculos? Essas polêmicas são suficientes? Qual o discurso cênico sobre o corpo e a sexualidade em *Genet – O palhaço de Deus*?

Acredito e defendo que a Teoria *Queer* nos oferece subsídios conceituais para interpretarmos esta obra. Começarei pela experiência da abjeção. Por muito tempo, aqueles que ousam confundir os códigos estabelecidos da pacata vida binária do corpo (macho/fêmea), do gênero (homem/mulher) ou da sexualidade (homo/heterossexual) têm sido empurrados para as margens por representarem uma ameaça ao bem-estar social já que seus modos de vida transgridem valores morais tradicionais. Uma vez na margem, estes corpos e sujeitos criam um universo próprio, que atende aos seus próprios significados e cuja forma de socialização vai na contramão do que é considerado normal ou saudável. Genet viveu isso. Genet escreveu durante toda sua vida sobre isso. Na encenação de Barata, esses sujeitos marginais protagonizam a sua própria história dentro do seu próprio espaço. *Genet – O palhaço de Deus* é também sobre a consciência e a aceitação nada resiliente da sua condição de abjeção. Ao colocar seus personagens cientes disso, Barata produz conhecimento a partir daí e é justamente esse um dos pontos de maior *queeridade* desta obra.

O conceito de “abjeto”, ao lado do conceito de gênero, é um dos conceitos fundamentais da Teoria *Queer*. Vindo da psicanálise, ele se refere a tudo aquilo que é empurrado para a margem por ser considerado uma ameaça coletiva, um pânico moral.

A abjeção é, portanto, facilmente associada à sexualidade. Mas, afinal, o que seria abjeção? Esse termo tão usado pelos teóricos *queer*, sobretudo por Judith Butler, tem origem na Psicanálise, mas foi repensado por feministas como Julia Kristeva e antropólogas como Mary Douglas. O abjeto é algo pelo que alguém sente horror ou repulsa como se fosse poluidor ou impuro, a ponto de ser o contato com isso temido como contaminador e nauseante (MISKOLCI, 2012, p. 40).

Segundo Miskolci, o abjeto e obsceno são próximos pois expõem a olhos nus aquilo que não deveria existir, que não deveria ser visto. Essa aproximação consiste no fato de que o obsceno significa “fora de cena” e por ser considerado uma ameaça e um perigo para a sociedade, o abjeto é empurrado para fora da cena. O que acontece em *Genet – O palhaço de Deus* é a exposição orgulhosa desses seres abjetos. O público testemunha toda a violência e marginalidade do seu submundo. Se a sociedade os coloca para fora da cena, o teatro os coloca de volta de novo.

Pude perceber isso no contato com as reportagens de jornais, fotografias, dramaturgia e o programa do espetáculo. Estas fontes sempre ressaltam a “qualidade detonadora” no que diz respeito à suas críticas às normas sociais e convenções culturais. Destaco, por exemplo, a dramaturgia do espetáculo que, mesmo não sendo o ponto de partida para a cena ou estando sujeita à alteração a cada temporada ou apresentação, como exclusão ou alteração de cenas conforme a necessidade do grupo, ela acaba se tornando um importante material de leitura, haja vista que não existe uma filmagem do espetáculo na íntegra, apenas trechos filmados.

O material dramaturgic ao qual tive acesso é uma cópia do original enviado para a Polícia Federal antes de sua estreia para a liberação pelo órgão da Censura. Segundo Pacha (2017), mesmo com o fim da ditadura, a estrutura da censura não se desmontou, então ainda era necessário levar os textos do espetáculo para a censura aprovar ou não. Quando conta que a censora Mirthes Nabuco de Oliveira Pontes dormiu durante a apresentação, já que o grupo resolveu apresentar para a censora uma versão menos chocante do espetáculo, com os atores de figurino e com a exclusão da polêmica cena final quando o elenco esfrega frutas pelos seus corpos e entrega para a plateia comer, Pacha afirma que *Genet – O palhaço de Deus* foi o último espetáculo a necessitar do carimbo de liberação da censura federal, já que algumas semanas depois esse ritual do período ditatorial foi extinguido.

O que aconteceu na estreia do espetáculo não foi o que a Mirthes viu. Eu filmei. “Aníbal tu vai te colocar numa câmera do outro lado, a Mirthes vai sentar ali e tu filma a Mirthes olhando o espetáculo” [seria a voz de Barata]. Espetáculo só para ela. Ela no escurinho do teatro Waldemar Henrique, eu do outro lado com a câmera ligada, ela assistindo o espetáculo. Não teve a cena do sexo final, estava todo mundo de figurino. Não teve, não foi o espetáculo.

Foi uma versão censura Mirthes. Ela dormiu, ela não assistiu o espetáculo. Ela autorizou. Eu tenho o último texto. Fui eu que fui na Polícia Federal. Cada vez que apresentava uma temporada nova tu tinha que ter uma autorização da Polícia Federal e aí foi o último texto carimbado pela Polícia Federal do espetáculo *Genet – O palhaço de Deus* (PACHA, 2017).

Percebemos aí o caráter de resistência dos artistas que sempre que enfrentavam um obstáculo para a apresentação de seus espetáculos eles encontravam uma maneira de driblar a censura. Discutirei isso quando for ler o espetáculo *Theastai Theatron*.

Gostaria de me debruçar agora sobre a dramaturgia. Na primeira página consta um roteiro de cena onde os nomes dessas transitam entre “Procissão simbólica” e “Punheta 1”, “Enrabação”, “Punheta 2”, “Cena final – a celebração do corpo” e etc. Na cena intitulada “Batizado de Genet – Padrinhos” podemos ter uma melhor noção de como a questão da abjeção é tratada no texto. Os padrinhos de batismo de Genet são um veado, um cafetão, um marinheiro e uma travesti. Elementos fisiológicos como a merda, sempre tratados sob o ponto de vista médico e moralista, toma outra dimensão, como componente do sagrado. “Eu te batizo, Genet, para a vida e para o mundo, e te ofereço a minha merda, para que tu aprendas com ela, que onde há fedor de merda há cheiro de ser”, diz o cafetão, em uma referência a peça radiofônica, de 1948, do francês Antonin Aratud, *A busca da fecalidade*. O veado, para o batismo, o oferece o “orgulho de ser viado e a coragem suicida da exaltação desse orgulho”, bem como a travesti oferece a “coragem de recusar este mundo à procura de novas regras de vida, para que através de um novo universo seja possível ver o outro mundo”. Por fim, é o personagem do marinheiro que oferece sua lucidez para Genet, já que acredita que “através da abjeção, é possível construir o paraíso de uma nova santidade”.

Aqui, a recusa deste mundo, a merda, o orgulho de ser viado e a abjeção se tornam parte fundamentais do ritual religioso do batismo. Outra vez a palavra “abjeto” é utilizada no texto mostrando que seu autor tinha consciência de seu significado e da sua dimensão política. É a cena “Procissão simbólica: atores e Genet”. A partir do momento que Genet utiliza esta palavra como uma forma de se colocar no mundo sua postura em relação a ele se transforma:

À fim de sobreviver à minha desolação, eu elaborava, sem me dar conta, uma rigorosa disciplina que, a partir daquela época, sempre pus em prática: a cada acusação feita contra mim, até mesmo injusta, do fundo do coração responderei sim. Mal tinha pronunciado esta palavra, dentro de mim, eu sentia a necessidade de me tornar o que me tinham acusado de ser. Tinha dezesseis anos. Eu me reconhecia o covarde, o traidor, o ladrão, viado que viam em mim. E dentro de mim, com um pouco de paciência, com a reflexão, eu descobria razões bastante para que me dessem esses nomes. E me espantava de me descobrir composto de imundícies. Tornei-me abjeto. Pouco a pouco

acostumei-me com esse estado. O desprezo que tinham por mim mudou-se em ódio – eu estava realizado (GENET – O PALHAÇO DE DEUS, 1987).

Neste momento, Genet tem consciência de sua abjeção e a assume. Novamente, mais adiante, uma frase atribuída a Genet, por Miranda (2010), é citada em uma cena intitulada “Procissão simbólica: atores e Genet”: “Eu sou veado e a consciência de ser veado destrói em mim a vergonha que eu poderia sentir disso e me concede um sentimento que pouco se conhece – o orgulho (GENET – O PALHAÇO DE DEUS, 1987). Esta frase também é utilizada no programa do espetáculo ao lado de uma foto do escritor francês.

Diversas passagens na dramaturgia demonstram que a construção do orgulho de ser veado ou a possibilidade de se encontrar alguma santificação na vida só é possível a partir da experiência da vergonha, da miserabilidade, da dor e do mal. De acordo com a moral hegemônica comungada pela maioria e autorizadas pelas instituições de poder, tudo que é ligado ao sexo, a marginalidade ou ao pecado é tido como algo que se deve fugir, está abaixo. No universo de Genet e de Barata, há uma inversão, pois, o sexo, marginalidade e o pecado se tornam experiências fundamentais para a santificação e a absolvição.

Isso nos leva a outra questão importante para a Teoria *Queer*, sua oposição crítica a luta identitária dos movimentos sociais LGBT. Para o movimento LGBT, a defesa de uma identidade fixa é fundamental, pois auxilia na conquista de direitos básicos de existência. Compreender que existem pessoas gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros, ou seja, corpos reconhecíveis através de uma identidade, é fundamental para que se possa conquistar uma política mais abrangente. No entanto, a Teoria *Queer*, que nasce nas universidades e no berço de pensamentos intelectuais, parte do pressuposto de que as identidades sexuais e de gênero são efêmeras e cindidas, portanto, a sigla LGBT não consegue suportar as maneiras plurais de expressão de gênero e de sexualidade. Com essa dicotomia de uma luta identitária e pós-identitária, outras cisões vão sendo causadas. Segundo Miskolci (2012), os movimentos sociais LGBT, no contexto norte-americano da epidemia da Aids, defendiam uma “política da diversidade”, ou seja, assimilacionista, que tentavam construir uma imagem do homossexual como um sujeito como outro qualquer e adaptável às normas sociais. Por outro lado, o movimento *queer* que, segundo o sociólogo, surge no seio da radicalidade política do Nation *Queer* e do ACT UP, que questionavam a negligência com que as políticas de saúde norte-americanas tratavam a epidemia da Aids, partiam do “princípio da diferença”.

Enquanto o movimento homossexual apontava para adaptar os homossexuais às demandas sociais, para incorporá-los socialmente, os *queer* preferiram enfrentar o desafio de mudar a sociedade de forma que ela lhes seja aceitável.

Enquanto o movimento mais antigo defendia a homossexualidade aceitando os valores hegemônicos, os *queer* criticam esses valores, mostrando como eles engendram as experiências da abjeção, da vergonha, do estigma (MISKOLCI, 2012, p. 25).

Para Miskolci, a diferença entre uma “política da diversidade” dos movimentos homossexuais e uma “política da diferença” do movimento *queer* é que enquanto a primeira tem um tom universalista e de tolerância – o que nem sempre significa reconhecer ou aceitar – , a segunda parte do princípio de que as diferenças são fundamentais na construção de subjetividades e propõe um atravessamento entre corpos e esses sujeitos diferentes, já que a diversidade os mantém cada um no seu compartimento próprio.

Esse é um o ponto fundamental de *Genet – O palhaço de Deus*. Esses sujeitos abjetos compreendem suas diferenças, se deixam ser atravessados por ela, compreendem sua existência marginal e as aceitam como parte de uma ética insubordinada. Não querem ser aceitos ou incorporados pelas normas, ao contrário, eles as criticam, bem como as convenções culturais e os mecanismos disciplinadores das instituições. Com isso, respondemos uma das questões iniciais: *Genet – O Palhaço de Deus* opta pela crítica às normas e se aproxima da perspectiva *queer* ao invés de defender uma política identitária. Os outros espetáculos seguirão este mesmo caminho?

A crítica do espetáculo de Barata aos mecanismos disciplinadores das instituições de poder nos leva a outro ponto dessa *queeridade*: a profanação da religião cristã. Além dos textos de Genet, o espetáculo utiliza também textos bíblicos e transita entre o profano e o sagrado. Mais adiante, perceberemos que essa é uma característica da história destes espetáculos. O espetáculo se inicia com o texto do Apocalipse em um monólogo extenso de Cristo para Genet. Uma personagem que é freira guarda por baixo do seu hábito um falo enorme. O roteiro de cena anuncia cenas que perpassam os sacramentos como o batismo e o casamento. Sempre subvertendo a ordem da normalidade, o espetáculo acaba profanando tais elementos religiosos. No entanto, cabe aqui uma explicação do uso das palavras “profanação” e “religião”.



Figura 11 - Cena onde uma freira usa um falo por baixo de seu hábito. Autor desconhecido.

Em seu texto *Elogio da profanação* (2007), o filósofo italiano Giorgio Agamben defende que a etimologia da palavra religião é inexata. Distanciando-se daqueles que associam sua origem a palavra *religare*, Agamben diz que *religio* vem de *relegere*. Enquanto aqueles que acreditam que *religio* vem de *religare*, ou seja, a união do homem com Deus, a conexão do mundo humano com o mundo divino, para Agamben, na verdade, *religio* indica a relação de atenção e cuidado nas relações entre o sagrado e o profano, portanto, “*religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos” (AGAMBEN 2007, p. 66).

Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício [...] ele estabelece, em todo caso, a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina. É essencial o corte que separa as duas esferas, o limiar que a vítima deve atravessar, não importando se num sentido ou noutro. O que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana (AGAMBEN, 2007, p. 65-66).

É aqui que entramos na questão da profanação. Se a religião pressupõe uma separação que subtrai algo do mundo humano para o mundo divino e seu objetivo é cuidar para que estes mundos se mantenham distintos, a profanação, ao contrário da consagração (*sacrare*), seria

restituição deste algo ou deste sujeito ao uso comum dos homens. É o que faz não apenas Luís Otávio Barata, mas uma série de encenadores paraenses, que utilizam em suas obras diversos elementos considerados sagrados a fim de restituí-los a vida pública. Segundo Agamben, este uso não é natural e ele só pode existir através da profanação.

Em Barata, a profanação toma ares políticos porque ao profanar o texto do Apocalipse através de um monólogo de Cristo com Genet, ao profanar a cruz colocando um homem em cena transando com ela em *Posição pela Carne* e ao profanar a própria paixão de Cristo em *Em nome do amor*, o encenador não só está restituindo a vida pública tais elementos como está promovendo uma crítica ao poder disciplinador da instituição religiosa, não à toa estes espetáculos sempre encontraram nas autoridades religiosas locais grandes opositores.

Por sua vez, a conhecida cena do banheiro, que foi inclusa no espetáculo após o grupo saber que pretendiam destruir o banheiro público do Bar do Parque, que ficava ao lado do Teatro Waldemar Henrique, nos permite discutir uma série de questões levantadas pela Teoria *Queer*, como gênero, masculinidade, violência como reflexo do medo e da insegurança, abjeção e etc. Uma travesti, uma bicha, uma maricona e um michê enrustido e outro assumido são os personagens desta cena que se inicia com uma discussão entre a maricona e o michê enrustido e logo é inserida a discussão da derrubada do banheiro público. Podemos perceber que mais do que um lugar onde todos realizam suas necessidades fisiológicas, aquele banheiro é um espaço de socialização entre esses sujeitos abjetos que procuram por sexo e drogas.

Para Teresa de Lauretis, em seu texto *A tecnologia do gênero* (1994), a forma como a teoria feminista das décadas de 1960 e de 1970 discutia o gênero como uma diferença sexual acabou a limitando, por dois motivos. O primeiro deles seria a de tornar a mulher uma oposição universal do homem, onde sua diferença seria apenas vista como um desvio essencialista ou metafísica do homem apagando as diferenças existentes entre as mulheres, como aquelas que usam máscaras, véus ou mesmo as que se fantasiam. O segundo motivo, segundo a autora, é que ele tende a conformar o potencial radical do pensamento feminista ao poder do patriarcado.

A proposta de Lauretis para um sujeito com gênero é:

Um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também na de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (LAURETIS, 1994, p. 208).

É a partir daí que Lauretis introduz a sua perspectiva sobre gênero e que pode dialogar com esta cena específica: o gênero como tecnologia. Aproximando-se de Foucault, Lauretis

aponta que, assim como para o autor francês a sexualidade é inscrita nos corpos a partir de uma série de tecnologias sociais, o gênero também o é. No entanto, isso não impede a autora de lançar uma crítica ao autor de *História da Sexualidade* por não ter enxergado “os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos, e cuja teoria, ao ignorar os investimentos conflitantes de homens e mulheres nos discursos e nas práticas da sexualidade, de fato exclui, embora não inviabilize, a consideração sobre o gênero (LAURETIS, 1994, p. 208-209).

O gênero assim seria o resultado de uma série de tecnologias, discursos, práticas institucionais e cotidianas que inscreve sua inteligibilidade nos corpos de seus sujeitos em todo momento e em todo lugar, desde as academias, o cinema e até mesmo os banheiros que nós usamos.

O banheiro público, como a escola, é uma tecnologia de gênero que merece ser repensada. Divisões arquitetônicas são algumas das formas que a sociedade encontra de colocar cada um no seu quadrado e, sobretudo, no caso do banheiro, no seu lugar dentro do binário masculino e feminino (MISKOLCI, 2012, p. 38).

Todas as vezes que vamos a um banheiro público, independente se fomos mijar ou cagar, ou mesmo lavar as mãos, o rosto ou pentear o cabelo, somos convidados a tomar uma decisão sobre quem somos. De um simples ato de necessidade estética ou fisiológica, a experiência de ir ao banheiro público se torna uma manifestação pública e biográfica que nos coloca em diferentes posições sociais e representações culturais. O banheiro, assim, se torna uma tecnologia de gênero. Mas, que banheiro é esse de *Genet – O palhaço de Deus?*

Vejamos, o rígido sistema binário de gênero é solapado quando se encontram nesse cubículo público uma travesti, ou seja, uma pessoa cuja expressão de gênero é discordante com a que lhe foi imposta no momento do nascimento; uma bicha e uma mariconna, cuja expressão de gênero confunde as fronteiras do que é considerado feminino e masculino; por fim, um michê assumido e um enrustido, cuja masculinidade perpassa pela violência como forma de defesa e de ataque. Nessa miscelânea sexual e de gênero, em meio a urina e a merda, já não há mais tão claras as fronteiras desse binarismo. Talvez seja por isso que as autoridades planejam demolir o banheiro. Essa discussão é inserida no início da cena e dialoga com o interesse de demolição do banheiro do famoso Bar do Parque por considerar que este era um lugar de “perversos sexuais”, “um antro de ladrões e de aids”.

No entanto, como não poderia deixar de ser, o banheiro se revela como um local de socialização entre essas pessoas e lugar de afeto que significa muito para elas, como afirma a personagem da Travesti:

Só para você, querida? Para mim também, para todas nós. Foi aqui nesse banheiro, com cheiro de merda e urina, que eu encontrei a pica que me fez a mulher mais feliz do mundo. Foi aqui mesmo que eu conheci o tesão do Paulo. Ora, só isso já basta para eu me fantasiar de Joana Darque e defender esse banheiro (GENET – O PALHAÇO DE DEUS, 1987).

Realizando uma retrospectiva, podemos enfatizar que a escrita feminista a partir das últimas décadas do século XX ofereceu condições de emergência para a Teoria *Queer*. Textos hoje clássicos como *Tráfico de Mulheres*, de Gayle Rubin, *Gênero – uma categoria útil de análise histórica*, de Joan Scott, *Epistemologia do armário*, de Eve Sedgwick, e *A tecnologia de gênero*, de Teresa de Lauretis trabalharam sobre questões hoje fulcrais para os estudos *queer*, como a própria lapidação do conceito de gênero, o divórcio emancipatório da teoria feminista com metanarrativas como a marxista, a aproximação da abordagem pós-moderna que nos permite questionar conceitos como ciência, neutralidade e verdade, a escolha de uma perspectiva mais histórica e cultural em detrimento do essencialismo já existente e etc. Estas condições de emergência não ficaram restritas somente ao mundo acadêmico e universitário, mas se espraiaram para o mundo da cultura e da arte. Talvez seja por isso que *Genet – O palhaço de Deus* tenha ganhado a força que ganhou na cidade de Belém. Uma leitura que se debruça somente na criação das polêmicas ou na exposição do corpo nu ou na discussão da sexualidade sem compreender esse movimento epistemológico operado nessa encenação se limita a um olhar romântico e vazio. Foi essa lapidação do conceito de gênero empreendido pelas teóricas feministas e, mais tarde, pelos estudiosos *queer* que potencializou estética e politicamente a cena do banheiro. Foi a emancipação das discussões sobre gênero e raça da teoria marxista que possibilitou um teatro que se ancora em outras questões políticas que não só a de classe, como *Genet – O palhaço de Deus*; existe uma equivalência entre o questionamento dos conceitos canônicos de ciência, neutralidade e verdade empreendido por intelectuais e o questionamento das convenções da linguagem cênica, no que diz respeito a sua forma e conteúdo no teatro contemporâneo. Assim, quando Foucault e as teóricas feministas colocaram a ciência e a verdade no jogo histórico, podemos dizer que encenadores como Zé Celso Martinez no Oficina, Antônio Araújo no Vertigem e Barata no Cena Aberta colocavam neste mesmo jogo histórico os códigos cristalizados da linguagem cênica, que possuíam um peso de verdade – como o textocentrismo e o palco italiano ou mesmo a ideia de representação – em prol de uma cena experimental, política, discutindo a profissionalização do artista e colocando em cena não-atores interpretando suas próprias histórias de vida. Por fim, a sexualidade representada cenicamente em *Genet – o palhaço de Deus* pode ser interpretada sob um ponto de vista

foucaultiano. Por que? Por que aqui ela não é biológica e nem transcendental, mas cultural e política. É histórica.

Gostaria de colocar em questão a interpretação psicanalítica de Wlad Lima sobre a sexualidade em Barata:

Eu acho que a sexualidade é recorrente porque é a sexualidade, nesse sentido. Mas é porque ela é a pulsão para todo o resto, a opção política, moral, social, ela detona... O teatro do Luís Otávio é uma poética que é muito sociológica, muito política e ao mesmo tempo é muito psicanalítica porque ela é atravessada por esse tema que é fundamental. Por exemplo, eu dizia assim: “esse teatro só quer discutir isso?”. Quando eu penso hoje... porque eu estou estudando psicanálise, fazendo a formação da psicanálise, onde existe toda uma ciência construída dizendo o que a psicanálise estuda: ela estuda o inconsciente e é o inconsciente que faz a luta da pulsão da libido, da vida, da sexualidade, porque sexualidade não é dar o cu ou comer uma buceta, sexualidade é a força vital do ser humano (LIMA, 2017).

Agora gostaria de expor uma perspectiva foucaultiana sobre a discussão cênica da sexualidade em Barata que se contrapõe a uma perspectiva psicanalítica, mas que não a anula. *A vontade de saber*, primeiro volume da História da Sexualidade, de Foucault, nada mais é do que a história da construção e da manutenção da sexualidade como um dispositivo complexo e histórico de poder como resultado de uma *scientia sexualis* desenvolvida no Ocidente moderno e cristão, que significa que só muito recentemente as pessoas passaram a ser classificadas e seus desejos hierarquizados de acordo com suas práticas sexuais e a sexualidade passou a ser o ponto fulcral da construção identitária. Para isso, segundo Foucault, existe há séculos, especificamente desde o século XVI, uma incitação ao discurso sobre o sexo, um convite a sua manifestação que se intensificou no século XIX com o objetivo final de produzir uma verdade sobre o sexo para que os indivíduos e as populações pudessem ser governadas. O filósofo francês defende a confissão como uma das estratégias coercitivas de produção de verdade sobre o sexo dos sujeitos e, por conseguinte, de seu controle.

Existente desde o século XVI, a confissão vai se espriar, a partir do século XIX, sobre as diversas áreas do conhecimento, como a pedagogia, a medicina, a psiquiatria e etc. além de se distribuir nas relações entre familiares, nas relações entre amigos, nas relações amorosas. Confessa-se tudo. Nos tornamos uma sociedade confessanda, segundo o filósofo. Com o advento de uma série de procedimentos listados por Foucault a fim de fazer a confissão funcionar em sua dimensão científica na busca incessante, exaustiva e interminável de uma produção da verdade sobre o sexo é que nasce o próprio conceito recente de “sexualidade”. Observa-se que se cria um aparato complexo de produção discursiva e com peso de verdade

sobre o sexo, ou seja, a sexualidade, para compreender o sujeito moderno em sua totalidade. Nesse sentido, Foucault aponta a sexualidade como um dispositivo histórico de poder e aponta os limites das recentes classificações sexuais na tentativa de tirar do sujeito moderno toda a singularidade através dos seus prazeres sexuais.

É aí que entra a psicanálise e conseqüentemente a crítica de Foucault a Freud, pois o filósofo francês compreende a psicanálise como uma das estratégias de controle que incita o discurso sobre o sexo como verdade do sujeito a fim de nomeá-lo, classificá-lo e normatizá-lo, ou seja, domá-lo. Sendo assim, uma perspectiva psicanalítica de *Genet – O Palhaço de Deus* implicaria em uma encenação que encontra na confissão uma forma de falar sobre a verdade do seu sexo ou que busca curar algo e, mais ainda, que busca domar seus instintos. Sendo assim, me parece que a perspectiva foucaultiana, da sexualidade como um dispositivo histórico de poder, para ler o espetáculo mantém e potencializa a sua força detonadora.

Então, o Luís Otávio estava discutindo isso, sexualidade nesse sentido do ato sexual propriamente dito, mas da força vital que tem a ver com como tu és tratado politicamente nessa sociedade, como tu és tratado historicamente, como tu és tratado socialmente nessa sociedade, então esse é o mote fundamental. Mas, daí, mano, ela dispara bombas para todos os lados. Ele dispara bombas discutindo a sexualidade com a igreja, com a escola, com a tribuna, com a jurisprudência, com a política, tu estás me entendendo? (LIMA, 2017).

Wlad está certa quando diz que a sexualidade não é só dar o cu ou comer buceta e que ela está em tudo. Freud e Foucault concordam com isso, por motivos diferentes. Para Freud, a sexualidade é uma força instintiva, uma característica inata em todo ser humano, ao passo que Foucault a compreende como esta rede histórica e homogeneizante que captura o sujeito em sua totalidade no qual a própria psicanálise está inclusa.

Barata expõe e desafia cenicamente toda a ficção construída pelas instituições de poder, da igreja a censura militar, sobre a sexualidade, mostrando-a não mais apenas como um instinto humano, mas também como um jogo político de saber de poder. Daí a importância de estudar esta encenação sob a perspectiva histórica de Foucault e não sob a perspectiva essencialista de Freud.

2.2.2. – Posição pela carne (1989): sai de cena Jean Genet e entra Antonin Artaud

No segundo episódio da trilogia, Jean Genet dá lugar a Antonin Artaud. Dois homens malditos e marginais. Porém, os temas permanecem semelhantes, a forma denunciatória e de

resistência permanece a mesma. Os jornais reportam que *Posição pela carne*, bem como seu antecessor *Genet – O Palhaço de Deus* continua discutindo velhos tabus, como a homossexualidade e a nudez, agora somados à discussão sobre a consciência e a loucura (O Liberal, 06 de junho de 1989, 16 de junho de 1989; Diário do Pará, 11 de agosto de 1989).

O francês Antonin Artaud, ateu confesso e autor *Para acabar com o julgamento de Deus* (1948), foi, paradoxalmente, um dos homens mais cheios de fé que se tem notícia. Defendendo o teatro como linguagem e instrumento de religação do homem com sua dimensão espiritual perdida ele propôs o Teatro da Crueldade onde pensou a cura para o homem ocidental que se encontra agonizando por ter se perdido de si. Assim, teatro, para Artaud, é experiência análoga a Peste Negra que assolou na Baixa Idade Média um terço da população europeia. É carnificina. Suas imagens são fortes. Suas ideias são implacáveis. Assim como a Peste, o teatro opera através de uma crise. Acontece que a resolução da crise do teatro não é a morte, mas a purificação. O homem deve passar, no teatro, por uma experiência de transe, sinestésica e cruel distante da linguagem da palavra balbuciada em tom realista para se reconstruir. Misturando religião e alquimia, Artaud defende que o sagrado não está fora em um mundo inteligível, mas no próprio homem, basta ele empreender uma busca incessante para encontrar e se transformar.

Para o autor de *O teatro e seu duplo*, teatro é uma linguagem concreta que antecede e é independente das palavras, por isso é uma linguagem dos signos, que existe a fim de satisfazer os sentidos. Deve chegar aos sentidos, depois ao espírito, por último, na razão. Assim o teatro reencontraria o seu conteúdo mítico e religioso. Para Artaud, o teatro ocidental deveria abrir mão das suas formas, de sua verborragia e de seu tom psicológico e sentimental para se inspirar no espiritualismo e na plasticidade do teatro oriental.

A escolha de Luís Otávio Barata de encenar a partir de textos e do pensamento de Artaud é sintomática, pois o teatrólogo francês se localiza em um momento de ruptura da história do teatro no século XX, além de começar a modelar seu desejo pelos autores marginais. Momento em que os cânones europeus e a utilização clássica dos elementos da linguagem cênica começam a ser questionados e revistos. Artaud, ao lado de Jerzy Grotowski, faz parte de um conjunto de pensadores sobre o teatro que vão inspirar a cena pós-dramática de fim de século, influenciar a linguagem da performance e rever, por exemplo, o palco italiano como espaço cênico privilegiado promovendo a demolição da dicotomia palco e plateia, além de rever o próprio sentido naturalista do teatro moderno que prevalecia desde a transição do século XIX para o século XX e colocar o corpo como protagonista do discurso cênico. De dramaturgia fragmentada a crise representacional do drama, o teatro a partir de Antonin Artaud não será o

mesmo. Barata entendeu isso e quis experimentar essa crueldade artaudiana para fazer o teatro falar de teatro na cena paraense. Uma metalinguagem cruel.

Como o teatro é basicamente o tema central do espetáculo, Luís Otávio optou por não utilizar cenário e sim utilizar a própria estrutura do teatro como pano de fundo, permanecendo em cena apenas uma pira onde são queimados os incensos necessários ao tom ritualístico do espetáculo. Em contraponto, o figurino e os adereços de cena utilizados como flamulas com frases de Artaud são um dos pontos altos do espetáculo (DIÁRIO DO PARÁ, 11 de agosto de 1989).

Os jornais já noticiavam que *Posição pela carne* era a segunda parte de uma trilogia que teria sua conclusão com *O camelo, o leão e a criança que brinca*, inspirado nas obras de Nietzsche, outro maldito. Tido como o espetáculo mais hermético da trilogia, *Posição pela carne* também possui dramaturgia fragmentada, assim como *Genet – O Palhaço de Deus*, e “faz um transporte para a realidade do teatro em Belém, colocando em cena a figura do administrador de um grande teatro – representando o teatro burguês, que na peça é rejeitado pelos atores através do ato de rasgar a cortina” (O LIBERAL, 16 de junho de 1989). Em cena, Heliógabalo, o imperador subversivo que recusou os costumes da religião de Roma e adotou um estilo de vida profano. Relacionou-se com homens e com mulheres de condições inferiores. Gostava de homens viris e bem-dotados.

“Posição pela Carne” é o espetáculo mais cru, cruel, carnal e sujo da trilogia. Assim como em “Genet...”, continua abordando o corpo como centro do discurso. A paixão que moveu este espetáculo foram os textos “Heliogábalo – o anarquista coroadó”, “O Teatro e seu Duplo”, e o “Manifesto sobre o Teatro da Crueldade”, de Antonin Artaud com adaptação de Luís Otávio Barata. O título provavelmente foi extraído do texto “Position de la chair”, de 1925, onde Artaud afirma a carne como o cerne da sensibilidade, do auto-conhecimento, da dor e da própria vida, onde questões como teatro, loucura e, novamente a homossexualidade, são jogadas de forma ritualística (MIRANDA, 2010, p. 118-119).

Colocando o corpo novamente em cena, Barata fortalece seu discurso cênico sobre a sexualidade e sua “qualidade detonadora” em contato com as instituições de poder, como a política e a religião, sobre a marginalidade e a experiência da abjeção. As recorrências não se limitam ao horizonte temático, mas a utilização dos elementos da linguagem. Novamente a dramaturgia é fragmentada, uma colcha de retalhos de diferentes textos e pensamentos, o espaço é explorado de maneira não-convencional, ou seja, não italiano, o treinamento do ator é realizado através de um processo de laboratório sem um método específico com indutores que provocavam diretamente seu corpo, a visualidade foi construída de maneira que o teatro fosse

exposto nu, tendo como objeto cênico apenas uma pira localizada no meio do palco, além de boneco gigantes e estandartes com frases de Artaud sobre teatro.



Figura 12 - Cena da pira e os estandartes enormes com frases de Artaud. Autor desconhecido.

Acredito e defendo que quando associadas a essa discussão sobre o corpo nu, a marginalidade, a delinquência, a abjeção e a sexualidade, a cena experimental e amadora de Belém pode ser compreendida como *queer*, pois provoca um ruído ao se colocar na contramão das convenções da linguagem cênica. O espaço não italiano ou a dramaturgia fragmentada colocam o espectador diante de um outro modo de se ver o teatro e de construir seu discurso. Nesse sentido, a subversão temática dialoga intimamente com a subversão da linguagem. Nada sai intacto. Nem a informação e nem a formação.

Construir uma trilogia de espetáculos que opta por experimentar radicalmente os elementos da linguagem, que só foi possível a partir da luta empreendida pela conquista do Teatro Experimental Waldemar Henrique, e discutir temas recorrentes entre si, como sexualidade e instituições de poder, marca o fortalecimento de uma postura política do grupo Cena Aberta diante da historicamente fragilizada política cultural de Belém e de um discurso cênico em consonância com as mudanças que o mundo testemunhava e protagonizava.

Segundo uma cópia da ficha de inscrição para a X Mostra de Teatro Amador do Pará, ocorrida em março de 1990, onde o nome de Aníbal Pacha aparece como diretor do espetáculo, a data de estreia do espetáculo teria sido no dia 07 de junho de 1989. Os jornais noticiaram o período da segunda temporada entre 17 e 21 de junho de 1989. Outro documento, enviado para Alfredo Reis, diretor do Teatro Waldemar Henrique, assinado por Walter Machado, um dos integrantes do grupo, solicita pauta no teatro entre os dias 11 e 20 de agosto de 1989. Este documento foi carimbado e assinado pelo próprio diretor, tendo sido recebido no dia 25 de julho do mesmo ano. Isso mostra a organização do grupo que pretendia construir uma carreira para seus espetáculos que incluía várias temporadas, apresentações, participações em festivais e os esperados debates que aconteciam após as sessões para dialogar com o público.

Uma coisa importante de explicar é que Luís Otávio Barata não dirigiu *Posição pela carne*, embora estivesse envolvido na concepção do texto e da visualidade. Aliás, dentre todas as funções criativas do espetáculos e seus respectivos responsáveis, a dramaturgia é a única não citada nos programas de *Genet – O Palhaço de Deus* e *Posição pela Carne*. Talvez seja o reflexo da forma como o grupo descentralizava a relevância do texto que era o centro do ato teatral algumas décadas anteriores.

Existe uma história de bastidores que atravessou silenciosamente os três espetáculos e que revela a matéria-prima da produção teatral na cidade: o amor, que culminaria com a encenação de *Em nome do amor*.

Na ocasião do início do processo de *Genet – O Palhaço de Deus*, Aníbal Pacha começou a namorar César Machado, um dos atores do grupo. Assim, Aníbal foi convidado para fazer as fotos do cartaz do espetáculo e conheceu Luís Otávio Barata, seu ídolo.

Ele me levou para o apartamento de Luís Otávio Barata. Isso, para mim, que via aquele homem e via os trabalhos dele. Ele me leva para o apartamento de Luís Otávio Barata para o apartamento Manoel Pinto da Silva. Era um kitnet que só tinha um corredorzinho onde ficava a cozinha e uma sala-quarto, não tinha parede, era a biblioteca, livros, não tinha cor na parede, não tinha espaço na parede, era só livro. Me apresentou Luís Otávio Barata e eu apaixonado por ele. Aí vou te fazer uma avaliação, ele não tanto por mim porque ele era apaixonado pelo César e eu não sabia (PACHA, 2017).

Essa foi uma forma que Barata encontrou de conhecer o namorado do homem que ele estava apaixonado. Mesmo tendo a fotógrafa do espetáculo, Barata chamou Aníbal para realizar estas fotos somente para conhece-lo. Aos poucos, Aníbal começou a se envolver no processo tendo realizado um documentário sobre o espetáculo que era exibido no início das sessões, mas que se perdeu com o tempo. Com tudo isso, Aníbal se tornou assistente de direção de *Genet – O Palhaço de Deus* e, mais tarde, foi convidado a dirigir um processo que seria a adaptação de *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais, mas que não deu certo por conta de divergências entre o elenco e Aníbal. Assim, Barata teve a ideia de trabalhar com o pensamento de Artaud.

Aníbal conta que estes eram textos que Barata o submetia, com ciúmes de César Machado, para ver se ele sucumbia:

E aí eu descubro que esse desafio era para me arrebentar, me colocar à prova. Eu era tão apaixonado pelo Luís que eu não sabia de nada. Porque dentro tinha mais uma pessoa que era apaixonada pelo César que era o Chiquinho Vaz e que fazia tudo que o Luís Otávio queria para me derrubar. [risos] Hoje é um dos melhores amigos meus, o Chiquinho. Eu fui conquistando um por um, conquistei Luís, conquistei Chiquinho e o César saiu da minha vida. Eles continuaram, Chiquinho e Luís Otávio (PACHA, 2017).

Barata era conhecido por sua impetuosidade ao trabalhar com artistas. Cada dia o elenco mudava, pois ele sempre convidava mais alguém para fazer parte, fosse artista ou não. Trabalhar com não-atores, moradores dos arredores da Praça da República, travestis e delinquentes acabou se tornando parte importante da sua poética que acaba dividindo opiniões entre os atores e o próprio público. Retornarei a esta questão oportunamente.

Existe uma cena em *Posição pela carne*, onde Heliogábalo é currado por um homem negro enquanto três senadores romanos assistem passivamente. Essa cena é bem simbólica e possui diversas interpretações por diversos motivos, dentre elas, o fato de se colocar um imperador romano sendo enrabado pelo cu enquanto grita: “Pica gostosa, vai Zaticus, arromba o meu lorto assim, mais, quero mais, fode o meu cu, fode Roma, me fode”. Não é só a mais alta autoridade de Estado que está sendo violada, é o poder público, é Roma inteira que tem o seu cu fodido. É neste momento que Heliogábalo dá a notícia de que o Senado será fechado e que os senadores serão substituídos por mulheres.



Figura 13 - Cena da penetração anal em "Posição pela carne". Autor desconhecido.

A penetração pelo cu do imperador Heliogábalo não deixa de funcionar como uma crítica as instituições sociais de poder, empreendida inicialmente em *Genet – O Palhaço de Deus*. Mas, porque o cu? O que ele tem de tão poderoso que ao ser penetrado Heliogábalo acaba demolindo e provocando uma revolução poética em Roma?

Ver o que o cu põe em jogo. Ver por que o sexo anal provoca tanto desprezo, tanto medo, tanta fascinação, tanta hipocrisia, tanto desejo, tanto ódio. E, sobretudo, revelar que essa vigilância de nossos traseiros não é uniforme: depende se o cu penetrado é branco ou negro, se é de uma mulher ou de um homem ou de um/a trans, se nesse ato se é ativo ou passivo, se é um cu penetrado por um vibrador, um pênis ou um punho, se o sujeito penetrado se sente orgulhoso ou envergonhado, se é penetrado com camisinha ou não, se é um cu rico ou pobre, se é católico ou muçulmano. É nessas variáveis onde veremos desdobrar-se a polícia do cu, e também é aí onde se articula a política do cu; é nessa rede onde o poder se exerce, e onde se constroem o ódio, o machismo, a homofobia e o racismo (CARRASCOSA; SAEZ, 2016, p. 22).

O cu é um orifício tratado historicamente como uma área encarregada de eliminar, de excretar, mas que também é extremamente erógena. Sua utilização por homens e mulheres com fins sexuais é culturalmente considerada um tabu e historicamente marcada por relações de poder. A literatura acadêmica recentemente tem se dedicado a investigar as representações culturais do cu e seus ecos sobre a arte e a sociedade. Destaco a tradução do livro *Pelo cu: políticas anais* (2016).

Em *Manifesto Contrassexual* (2014), o filósofo trans espanhol Paul B. Preciado realiza o manifesto da contrassexualidade onde o cu se torna o ponto nevrálgico de uma revolução sexual bem-sucedida. Para Preciado, a Natureza classifica e hierarquiza alguns corpos em detrimento de outros. Desse modo, a contrassexualidade surge não como uma proposta de nova natureza dos corpos, mas do seu fim. A contrassexualidade surge com o objetivo de realizar uma análise crítica da desigualdade sexual e de gênero, surgida no seio da sociedade heterocentrada, e de, principalmente, substituir este contrato heterocentrado em vigência pelo contrato contrassexual. Na contrassexualidade, os corpos abrem mão de uma identidade fixa e heterocentrada, como as dicotomias homem/mulher, hetero/homossexual ou macho/fêmea em prol do reconhecimento como “corpos falantes”. Ainda, a contrassexualidade empreende desconstruir a naturalização das práticas sociais e os benefícios sociais, econômicos e judiciais que esta naturalização implica e se compromete com a equivalência dos corpos falantes e não com a igualdade.

Inspirado por Foucault, Preciado aponta que a luta contra o poder disciplinar não é uma luta contra a proibição:

E sim a contraproduzibilidade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna. As práticas contrassexuais que aqui serão propostas devem ser compreendidas como tecnologias de resistência, dito de outra maneira, como formas de contradisciplina sexual (PRECIADO, 2014, p. 22).

Na contrassexualidade, o cu e sua erotização possuem um lugar muito caro e subversivo, no sentido de que a prática do sexo anal pode ser uma alta e sofisticada tecnologia contrassexual. Para Preciado, o cu e sua utilização sexual tem três características que podem torná-lo como o ponto da revolução contrassexual: todos têm cu; todos negam que sentem prazer nele; e ele não é reprodutivo, ou seja, foge da lógica heterocentrada de definir somente os órgãos reprodutores como órgãos sexuais. Assim, cabe perguntar: o reinado da poesia que Heliogábalo queria estabelecer em Roma seria através do cu?

A poesia é multiplicidade triturada e incendiada. Há nela uma contradição essencial. É preciso perceber isto. Se a poesia estabelecer a ordem, ela suscita primeiro a desordem, a desordem dos aspectos incendiados. É preciso que o choque dos aspectos da poesia nos leve a um ponto único: fogo, gesto, sangue e grito. É preciso poetizar Roma. E eu farei isto, custe o que custar (POSIÇÃO PELA CARNE, 1989).

Mas, onde está *Posição pela carne* na história do teatro brasileiro? Em *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro* (1996), o historiador brasileiro Sábato Magaldi oferece

um panorama histórico interessante sobre o teatro realizado no eixo Centro-Sul. Segundo o autor, foi só 21 anos depois da Semana de Arte Moderna que o teatro passou por uma modernização na sua linguagem com a encenação de *Vestido de Noite*, clássico de Nelson Rodrigues, nas mãos do polonês Ziembinski. Na década de 1950, com os famosos Seminários de Dramaturgia, promovidos pelo Teatro de Arena, de São Paulo, autores como Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri foram revelados, incluindo sua clássica obra *Eles não usam black-tie*. Esta ascensão da literatura dramática brasileira teve uma desaceleração com o Golpe Militar de 1964 que colocou em cena a censura. Com isso, segundo Magaldi, os dramaturgos inserem um tom político e social em seus discursos, onde a metáfora é a figura de linguagem mais utilizada. Com o governo Médici e a instauração do Ato Institucional Nº5, a situação das artes piorou. Liberdades foram completamente retiradas e direitos cerceados. As artes ficaram submetidas aos interesses rígidos do governo militar. Foi só com o governo de Geisel seguido pelo de Figueiredo que o Brasil passou por um período de reabertura política rumo a redemocratização da sociedade.

O fim da ditadura criou, sob o prisma autoral, inevitável vazio, já que não mais se justificava a mobilização dos autores no combate ao arbítrio. Não que ele deixasse de assumir novas formas, sempre condenáveis. O recurso à metáfora é que já não correspondia às necessidades do momento. [...] Explicação verossímil para um certo declínio da dramaturgia na década de 80 é que, desmobilizados os autores na sua faina política, se requeria um tempo razoável para se reabastecerem com novos materiais do interesse do público. A maturação, sob o estímulo da realidade, demanda uma experiência que não se improvisa. Era natural que o palco cedesse espaço para outras preocupações (MAGALDI, 1996, p. 278).

Com o fim da Ditadura, a ascensão da literatura dramática dá lugar a autonomia do encenador. O encenador do teatro já não queria mais ser o tradutor das palavras de um dramaturgo para a cena, mas era visto também como um criador. O encenador já não precisava mais de um texto previamente escrito e publicado para trabalhar, poderia escrever durante o processo em sala de ensaio.

O que Barata fez com Jean Genet e Antonin Artaud, realizando espetáculos a partir de retalhos de obras selecionadas e de pensamentos desses autores, Antunes Filho, em 1981, fez com Nelson Rodrigues em *Nelson Rodrigues: o eterno retorno* reunindo *Álbum de Família*, *Os sete gatinhos*, *O beijo no asfalto* e *Toda nudez será castigada*. Mais tarde, Antônio Araújo reuniria em sua “trilogia bíblica” – composta pelos espetáculos *Paraíso Perdido* (1992), *O livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (1999) – textos bíblicos e poemas barrocos.

Em seu artigo, Sábato Magaldi, embora prometa falar sobre as características do teatro contemporâneo em âmbito nacional, como anuncia o título, ele se limita na produção teatral do eixo Centro-Sul citando encenadores. À despeito de sua qualidade no que diz respeito à sua crítica ao patrocínio, a escassez de edifícios teatrais e políticas públicas, o historiador de teatro cita encenadores, na sua maioria, paulistas, alguns cariocas, mineiros e até mesmo o argentino Victor Garcia, em comparação com apenas três nordestinos. No que diz respeito, aos dramaturgos, Magaldi vai mais longe e se demora sobre as adaptações das obras de Dias Gomes e Ariano Suassuna.

Luís Otávio Barata, eterno peregrino, encenador e intelectual, estudou cenografia na Escola de Artes Dramáticas, da USP, entre 1964 e 1966, onde Sábato Magaldi lecionava e onde provavelmente foi seu aluno e também acompanhou incessantemente a produção do Teatro de Arena e do Teatro Oficina. Em 1967 foi para a Europa e no ano seguinte, ao retornar para Belém, trouxe a sua bagagem artística e cultural se tornando um dos personagens principais da contemporaneização das artes cênicas na capital paraense, mesmo assim permaneceu anônimo no mapa da encenação teatral do país.

2.2.3 - Em nome do amor (1990): um discurso amoroso no palco

O teatro é, por excelência, dentre as outras linguagens artísticas, a mais política. Desde o apogeu das tragédias gregas no século V a.C., com as Grandes Dionisíacas ou Dionisíacas Urbanas, concurso teatral de caráter competitivo que revelou os tragediógrafos que chegaram até nós, os aristocratas descobriram as encenações trágicas como importante veículo de transmissão de seus pensamentos e valores. Segundo Boal, em *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1980), ao assistir as peças o povo passava pelo terror e pela piedade ao se identificar com o herói trágico para então sair aliviado e conformado a partir da expurgação desses sentimentos com a catarse final. Boal chamou isso de “Sistema trágico coercitivo de Aristóteles” que influencia até hoje a estrutura narrativa do cinema de Hollywood, a teledramaturgia brasileira e etc.

A tragédia é a criação mais característica da democracia ateniense; em nenhuma outra forma artística os conflitos interiores da estrutura social estão mais clara e diretamente apresentados. Os aspectos exteriores do espetáculo teatral para as massas eram sem dúvida, democráticos. Mas o conteúdo era aristocrático. Exaltava-se o indivíduo excepcional, diferente de todos os demais mortais: isto é o aristocrata. O único progresso feito pela democracia ateniense foi o de substituir gradualmente aristocracia de sangue pela aristocracia do dinheiro. Atenas era uma democracia imperialista e. as suas

guerras traziam benefícios apenas para a parte dominante da sociedade. A própria separação do protagonista do resto do coro demonstra a impopularidade temática do teatro grego. A tragédia grega é francamente tendenciosa. O Estado e os homens ricos pagavam as produções e naturalmente não permitiam a encenação de peças de conteúdo contrário ao regime vigente (HAUSER *apud* BOAL, 1980, p. 3).

Outra característica do teatro é que ele é, por excelência, uma arte de rua, uma arte de céu aberto. Nos acostumamos a frequentar os edifícios teatrais, as casas de teatro e acabamos esquecendo que inicialmente os anfiteatros gregos eram o palco das grandes encenações gregas. Foi somente em Roma que começaram a construir teatros que inicialmente eram de madeira para serem demolidos logo depois das encenações. Foi em 55 a.C. que o primeiro teatro permanente foi construído em pedra sendo chamado de Teatro Pompeu.

Em comparação com as outras linguagens, o teatro também é uma arte dissidente. Por muito tempo, ao longo da história do Ocidente, esta linguagem cênica ficou restrita como um acessório da literatura onde seu principal objetivo era ilustrar as palavras do poeta. Soma-se pouco mais de 100 anos desde que o teatro conquistou sua autonomia estética e política e vem se transformando definindo os elementos de sua linguagem.

Mas, porque estou dizendo tudo isso? O *queer* se refere a tudo aquilo que é abjeto, que é estranho, que não quer ser tolerado, logo quando chamo esta produção teatral da capital paraense de *queer* defendo que a palavra não se refere somente as questões de gênero e de sexualidade, mas ao próprio contexto histórico e cultural que a cidade se vê inclusa. O *queer*, o teatro e a cidade de Belém são os ingredientes perfeitos para uma história passional da Amazônia.

É um conjunto de fatores históricos que de maneira paradoxal contribuiu positivamente para a história deste Teatro *Queer*. Podemos citar inúmeros acontecimentos, como por exemplo a própria *Belle Époque* que por tanto tempo transformou Belém em um mero simulacro da cultura parisiense, a geografia da cidade que, localizada na região amazônica, fica fora do eixo Centro-Sul, onde ficam os grandes centros econômicos e culturais do país, o clima quente e úmido que transforma o seu habitante em um sujeito caloroso e provocador, a boemia da cidade onde no Bar do Parque se encontravam prostitutas, delegados e marinheiros, a sua culinária com comidas tão gostosas quanto perigosas onde o veneno da maniçoba, herança da presença africana na cidade, e do tucupi se torna lenda para contar enquanto se faz a digestão. Aliás, falando em lenda, reza a lenda da Cobra Grande que sob a superfície da cidade dorme uma enorme cobra selvagem e que sua cabeça está sob o altar da Catedral da Sé e sua cauda fica sob a Basílica de Nazaré. Este é o mesmo trajeto realizado pelo Círio de Nazaré – o sagrado flerta

com o profano. Dizem que se um dia esta cobra acordar ou sequer se mexer toda a cidade e seus habitantes serão tragados pelas águas da Baía do Guajará. Que tipo de teatro senão um *queer* poderia produzir uma cidade que faz comida com o próprio veneno e que reside sobre um falo gigante e selvagem?

O grupo Cena Aberta é um compilado da história do teatro ocidental. Herda o discurso político dos gregos, dessa vez não para anestesiar o povo com valores aristocráticos, mas para acordá-los contra eles. Celebra a democracia tanto ateniense quanto a belenense e vem das ruas, do céu aberto, do asfalto e das pedras do anfiteatro da Praça da República onde encenava as grandes tragédias das políticas culturais da cidade.

Em nome do amor encerra a trilogia em 1990 com uma versão mais humanizada da Paixão de Cristo misturando os personagens bíblicos como Madalena, Satanás e João Batista com o Zaratustra, de Nietzsche. Estreando às 00hs do dia 26 de outubro de 1990, no Waldemar Henrique e permanecendo em cartaz até o dia 04 de novembro. Por conta do sucesso de público noticiado pelos jornais que todos os dias excedia os 100 lugares permitidos na plateia, o grupo decidiu se manter em cartaz até o dia 10 de novembro. O clima orgástico do coro dionisíaco que dança e canta ao som de *Aquarius*, do clássico musical *Hair*, representa também o anseio de que com a virada do milênio entremos em uma era de harmonia, paz e de celebração ao amor.

Com quinze anos de atividade, em 1990, o espetáculo *Em nome do amor* marca a maturidade estética e política do Cena Aberta e coloca em cena uma declaração de amor platônico de Luís Otávio Barata para César Machado, um dos integrantes do grupo e ator do espetáculo, que começou com *Genet – O Palhaço de Deus*.

Em cena, Olinda Charone interpreta Madalena que, apaixonada por Cristo, aqui interpretado pelo próprio César Machado, declara seu amor pelo filho de Deus, mas que na verdade representava o amor que Barata sentia pelo próprio César. A agonia de um amor não correspondido era encenada todos os dias, noite após noite. César tinha que ouvir a declaração desesperada de Barata na boca de Olinda e o atores do elenco e pessoas envolvidas na produção testemunhavam de coração partido uma história que jamais se realizaria. Nesse sentido, Henry Miller, em *O mundo do sexo*, soube descrever perfeitamente a sensação de amar: “Estar apaixonado. Estar extremamente sozinho... Assim começa... a mais doce e a mais amarga tristeza que podemos conhecer. A ânsia, a solidão que precede a iniciação” (2007, p. 43).

Na cena, Cristo de frente para Madalena pergunta quem é essa mulher que o olha com olhar tão grave e profundo. Cito na íntegra tal declaração de Madalena/Barata para Cristo/César:

Eu sou Madalena, a puta. E agora que já sabes quem eu sou, quero e preciso que tu escutes a minha história para compreenderes o amor que sinto por ti. Eu sempre me vi sem querer como os outros me viam, lixo, casca de vida que o destino cuspiu fora, olhando o mundo com os olhos lacrimejantes em que algum doente tivesse cuspidado escarro verde nas pálpebras sanguinolentas. E assim foi até o dia em que te vi, porque foi através do teu olhar, que esse teu amor, duro como o dente de um rato, penetrou em mim, dilacerando minhas entranhas. E eu que até te conhecer me sentia forte, já que não amava, exceto que amava existir, compreendi que tu, que dizes ser auxílio para os fracos, naquele momento foste para mim uma injustiça, pois quando já não esperava nada além de um infinito caminho para andar, encontrei em ti, no vestíbulo tenso do céu, a tua figura que me mimava com tua proteção e me perturbava com a tua virilidade. E mesmo, sabendo que teu amor deveria ser vivido na solidão, assim mesmo, mais de uma vez sonhei me entregando a ti, banhada no sêmen de uma aliança impossível. Isso foi um primeiro momento. Mas eu queria te ter a todo o preço e custo. E cada vez que eu sentia o meu coração e meu amor, sentia que ele parira apenas para te servir, eu sentia como um alambique sobre o fogo da dor, destilando para os olhos a água da amargura. E sem compreender porque eu não te tinha, para obter uma resposta eu interrogava os céus com um terrível desespero, céus que se fechavam para mim como um crânio de bebê. Então para te esquecer, já que tu não podias ser meu da maneira que eu queria, eu passei a te odiar com a mesma força e intensidade do amor que eu fizera nascer meu ódio. Eu me dizia, obsessivamente, que não te amava mais. E na verdade eu não mentia, eu apenas acreditava no que deveria ser verdade. Mas o meu amor por ti tinha sido como uma doença, cujo sintoma mais constante era uma febre bem alta. E o delírio de minha febre mexeu meu interior, fazendo emergir das profundezas experiências, imagens, fatos que eu desconhecia. E já que a febre havia passado, era preciso que eu arrumasse tudo novamente dentro de mim, ordenadamente, em camadas. E comecei a fazer isso. Só que, o que estava fora crescia debaixo de minhas mãos, resistia, era imenso, demasiado. E então, com raiva, fui jogando tudo em meu interior, aos montes, comprimindo tudo muito bem. Mas depois vi que eu não fechava mais direito. E gritei meio aberta como estava, gritei e gritei. Isso num segundo momento. Mas a tua realidade, senhor, é lenta e indescritivelmente minuciosa. E por uma das frestas da minha dor eu compreendi, inesperadamente, que amar é ausentar-se de si mesmo e de ti, sem que eu sentisse, havias te alojado no meu vazio a através do homem que via e amava, havias feito nascer em mim uma nova dimensão do meu amor, que passava pelo homem para atingir ao pai, com quem te confundias (EM NOME DO AMOR, 1990).

Ao colocar na boca de Maria Madalena uma declaração de amor que era tanto para Jesus quanto para Cézar Machado, que interpretava o próprio messias, Barata utilizou, mais uma vez, a narrativa e os elementos bíblicos para falar da experiência de ser humano confundindo os territórios do sagrado e do profano, *queerizando* cenicamente a norma e provocando os ânimos da Igreja católica.

Nessa altura, Aníbal Pacha, que já havia terminado com Cézar Machado, sabia de tudo e havia se tornado amigo inseparável de Barata. Todos assistiam o espetáculo sabendo que aquela era a grande declaração de amor do encenador. Cézar interpretava Cristo sabendo que

aquele espetáculo era para ele. Sobre isso, Wlad Lima, encenadora e grande amiga de Barata, disse:

O Luís Otávio descobre no teatro esse amor louco não correspondido. Então, ele passa a fazer teatro não é para expurgar. “Não quero que arranque nada de mim. Eu quero é gritar, enunciar, anunciar. Eu quero é dizer na cara desse filho da puta eu te amo, eu te amo, eu te amo”. Fazia cenas para o Cézar e colocava a Olinda. O maior espetáculo dele dessa declaração, a declaração final dele para o Cézar é Em nome do amor né? O nome já diz “Em nome do amor” né? Que ele usa toda essa história de Cristo para dizer dessa crucificação amorosa que cada um de nós tem né? E aí ele coloca Olinda em cena para dizer assim “Olinda, vai lá e diga tudo para ele, tudo que eu quero dizer”. Construía os textos e a Olinda ia lá com toda a emoção dela e dizia a cada dia. “Eu vou, eu vou no teu lugar”. E o Cézar sabia de tudo isso. (LIMA, 2015).

Wlad diz que as pessoas se emocionavam e choravam muito. Isso garantiu que muitas delas voltassem para assistir novamente e para chorar o amor de Madalena enquanto Cézar permanecia intacto.

Ele dizia: “se eu precisar ficar o resto da minha vida dizendo para ele que eu o amo eu vou dizer o resto da minha vida que eu amo”. Ele é. Ele é. Ele dizia: “Eu vivi muito, vivi com mulheres, vivi com homens. Vivi tudo que eu tinha para viver. Ia para rua e era chupado na rua... eu vivi tudo que tinha que viver de tesão, mas eu vou passar o resto da minha vida dizendo ‘eu te amo’, ‘eu te amo’, ‘eu te amo’” (LIMA, 2015).

Sobre a história desse amor não realizado, a perspectiva dos artistas envolvidos no espetáculo é mais romantizada, Barata aparece quase como um mártir incompreendido. No entanto, em entrevista sobre tudo isso, Cézar Machado (2017), desconversou, rindo e visivelmente desconfortável, economizou palavras e se limitou a dizer que, por vezes, era constrangedor. Mesmo tendo pouca experiência no teatro foi logo escalado por Barata para viver Jesus Cristo acumulando muito tempo em cena gerando conversas entre os atores nos bastidores. Optei por começar a leitura deste espetáculo pelo discurso amoroso por conta da importância que o amor, como matéria-prima, ganha em outras encenações. Característica fundamental dessas encenações onde o amor “ousa dizer seu nome”.

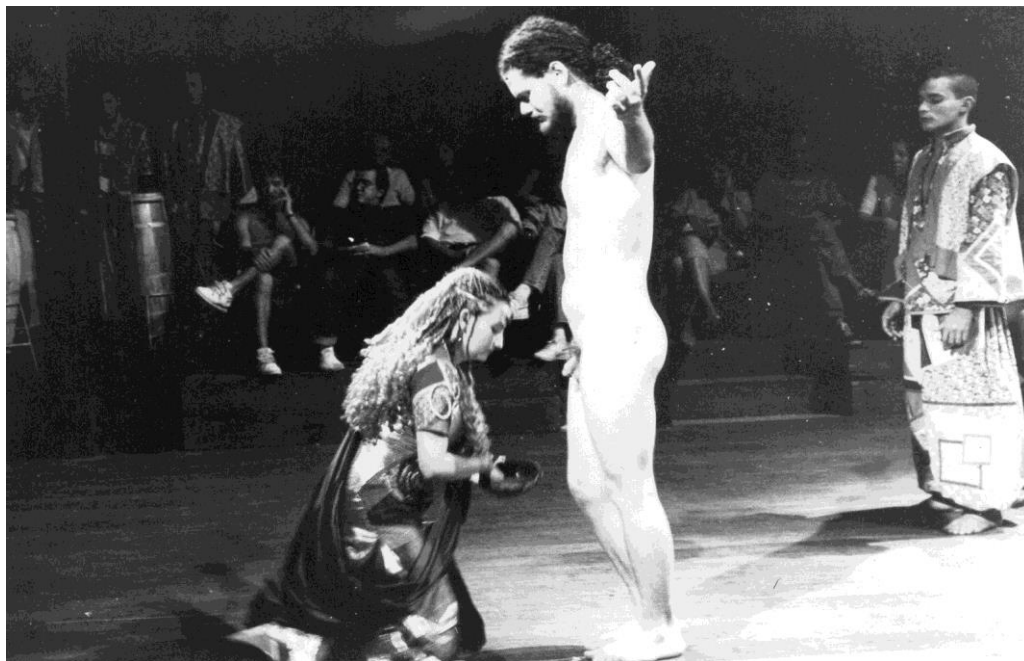


Figura 14 - Momento após a declaração em que Maria Madalena se ajoelha diante de Cristo nu. Autor desconhecido

Vemos em *Em nome do amor* a repetição de características presentes tanto em *Genet – O palhaço de Deus* (1987) e *Posição pela carne* (1989), como a disposição cênica em formato de corredor, onde o público fica situado nas laterais do espaço, a cena ocorre no centro do salão e também no mezanino. Com isso, talvez Barata estivesse apenas tentando explorar todas as possibilidades que o espaço do Waldemar Henrique lhe oferecia ou talvez acreditasse que para falar sobre sexualidade não só o corpo de seus atores precisava ser alterado, mas também o espaço e, conseqüentemente, o corpo da plateia que localizada nas laterais do teatro poderia ter seus sentidos e razão alterados de maneira que a caixa cênica italiana não conseguiria fazê-lo. Outra característica presente é a profanação do sagrado onde Jesus Cristo surge nu e mais humanizado como objeto de desejo sexual e amoroso. Além disso, a dimensão ritualística, a exposição do corpo nu, a profanação do sagrado que aqui se torna um meio de absolvição existencial, a discussão da sexualidade e etc.

Se em *Genet – O palhaço de Deus* e em *Posição pela Carne*, Barata já havia devorado os pensamentos de Jean Genet e Antonin Artaud, no espetáculo *Em nome do amor* Barata devorou Nietzsche, ou se deixou ser devorado por ele. Mas, apesar do espetáculo se alimentar dos pensamentos de Nietzsche e seu Zarathustra, que costurava as cenas, textos vinham também de Roland Barthes, Clarice Lispector, da Bíblia e, até mesmo, do próprio Luís.

Barata, nos anos que antecederam o processo criativo de *Em nome do amor*, e para fins de autopreparação, se entregou às leituras da filosofia de Nietzsche, mas mais do que isso,

precisava que seu elenco também mergulhasse junto com ele nos pensamentos deste filósofo. Para tanto, convidou o professor Ernani Chaves para algumas conversas abertas com o elenco a respeito do filósofo alemão. Sobre estas conversas e estes encontros, o ator Paulo Ricardo Nascimento, que viveu Zaratustra no espetáculo, afirma:

Palestras, debate juntos, sentar, às vezes, em uns momentos bem quietos na casa do Luís Otávio, uma roda na sala, falar e a gente questionar muitas coisas com ele e ele mesmo levantar questões para a gente debater. Acho que a gente fez especificamente uns quatro momentos assim durante o processo, quatro ou cinco momentos durante o processo e mesa de bar sempre rolava um papo, em um intervalo de ensaio sempre rolava uma conversa, mas assim, marcados acho que tivemos uns quatro ou cinco momentos marcados durante o processo de sentar e falar com o Ernani (NASCIMENTO, 2013).

Não bastava a Barata que apenas ele como encenador tivesse acesso aos pensamentos deste filósofo, a transformação tinha que ser mútua e coletiva. Sendo assim, o caráter transgressor do teatro de Barata apenas se tornava mais forte. Em sua filosofia, Nietzsche acreditou e defendeu um *Übermensch*, o super-homem, um super-humano, homem dionisíaco, senhor de si, homem que supera todos os valores, livre das amarras da sociedade, homem que supera velhos ideais e cria novos. Esse *Übermensch* é personificado na figura do Zaratustra em seu livro. Zaratustra também está no *Em nome do amor*, veste um manto vermelho e usa um cajado, um profeta cheio de vida e que costura e narra as cenas e os personagens.

O Zaratustra de Barata veste um manto vermelho, anda apressado em movimentos circulares, e carrega um cajado que bate forte no chão de madeira para anunciar sua chegada, como se quisesse abrir os caminhos, remetendo à imagem do profeta bíblico Moisés com suas barbas compridas, mas os cabelos, como de todos os atores homens, é aplicado com tranças africanas. Assim como o super-homem de Nietzsche, ele pronuncia: “Eu vos anuncio o Zaratustra!”. (MIRANDA, 2010, p. 126-127).

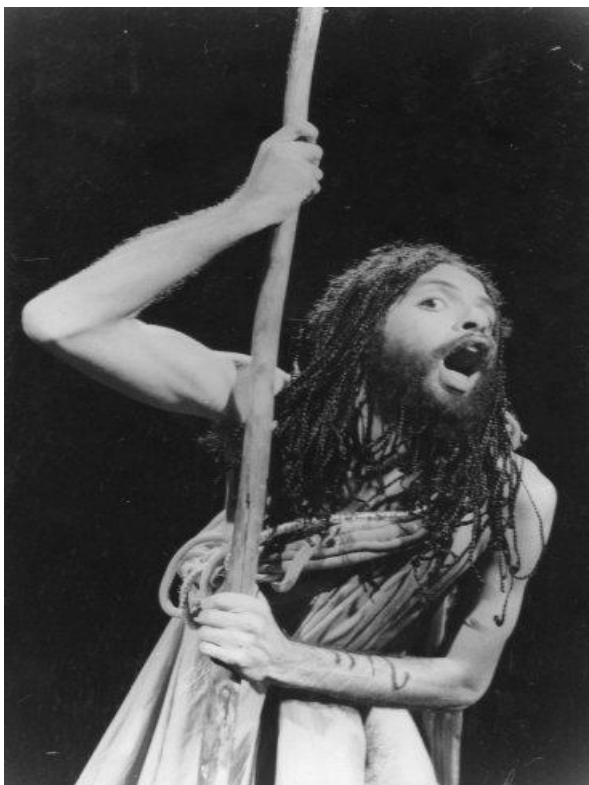


Figura 15 - Ator Paulo Ricardo interpretando o profeta Zarathustra. FOTO: Janduari Simões

Uma característica muito importante ao fazer teatral de Barata eram as influências e participações dos seres das ruas – especialmente aqueles que habitavam os arredores da Praça da República – em seus espetáculos. No espetáculo *Em nome do amor* não foi diferente, o personagem Zarathustra, vivido pelo ator Paulo Ricardo Nascimento, foi inspirado em um morador de rua:

Tinha uma figura que andava pelas ruas e que era uma referência bem forte, era uma figura que era conhecida de alguns, que morava na rua, que tinha muito essa coisa da liberdade, foi nessa época que essa pessoa morreu atropelada, porque estava em uma esquina, como sempre, pela rua, e um carro desgovernado bateu, mas era um homem de rua e eu peguei um pouco do movimento dele, da maneira como ele olhava, mas trouxe outras referências. (NASCIMENTO, 2013).

Sobre a personalidade do Zarathustra do Barata:

Um anunciador, digamos assim, meio fora do lugar, meio fora da época, desprovido de materialidades, digamos assim. Talvez conectado com algum sobrenatural [...] Mas trazendo essa sanidade dessa galera da rua que eu observava. Aquela coisa do profeta que é famoso, o profeta do nordeste que anuncia o fim... (NASCIMENTO, 2013).

Podemos perceber que Barata tentou ser fiel às características do Zaratustra de Nietzsche, sem, ao mesmo tempo, deixar de procurar incessantemente a autonomia de seu próprio Zaratustra, o homem que encontrou, ironicamente, nas ruas de Belém. Poucos anos antes do fim do milênio, Barata foi um profeta intempestivo que influenciou uma nova perspectiva sobre o teatro em Belém. Será que esse Zaratustra não queria anunciar o novo tempo?

No espetáculo existe um coro composto por mais de 20 atores e não atores. O coro, que vem do grego *choros*, significa dançar e cantar, foi o aspecto dionisíaco do teatro, ao passo que a plateia representa o aspecto apolíneo. Ele faz alusão às festas dionisíacas que aconteciam na Grécia arcaica em 1200 a.C. em homenagem ao deus Dioniso, deus dos ciclos vitais, do vinho, da insânia, da embriaguez, da desmesura...

Para refletir sobre a importância do coro dionisíaco nas tragédias gregas se faz necessário conhecer a relação conflituosa entre a força apolínea e a força dionisíaca. Em seu *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche retorna a cultura grega antiga para resgatar a dualidade dos instintos apolíneos e dionisíacos, duas forças opostas, mas complementares. Apolo representa a ordem, a razão, a intelectualidade e o sonho, ao passo que, Dioniso representa o caos, a destruição, a loucura, a embriaguez... Adjetivos não faltam. Porém, para Nietzsche, a tragédia grega e, conseqüentemente, o conflito apolíneo-dionisíaco morre com a introdução de uma racionalidade exacerbada nas tragédias, por Eurípedes, influenciado por Sócrates.

O coro dionisíaco de *Em nome do amor* recupera essa aparente desordem, loucura e embriaguez tão inerentes a força de Dioniso, através de uma atitude política e, principalmente transgressora:

Luís Otávio cria com essa massa sua “tropa”, um grande coro marginal, que terá força e espaço no teatro. O coro – assim como nas tragédias gregas – pretendia penetrar no público ainda acostumado com o distanciamento e a separação palco-plateia, criar um atrito, um rompimento, um processo comunicativo, com a finalidade de despertar sua percepção, cuja função é causar “a perplexa participação das pessoas”. (MIRANDA, 2010, p. 104).

Sendo assim, o coro acaba se tornando não só a manifestação da força de Dioniso nos palcos, mas também uma manifestação da voz de Barata, “e essa voz de Barata – ele mesmo um marginal, como artista e homossexual – amplificada pelo coletivo, instaura uma atividade experimental” (MIRANDA, 2010, p. 104).

Para Nietzsche, nas tragédias gregas as forças apolíneas e dionisíacas coexistiam de forma ambivalente, logo, toda arte e, especialmente a música trágica, era um contraponto

primordial ao racionalismo socrático. De acordo com Haroldo Osmar de Paula Junior (PAULA JÚNIOR, 2006, p. 130), sobre os gregos, o filósofo afirmou que eles eram “a mais bem-sucedida, a mais bela, e mais invejada espécie de gente até agora, [...] a que mais seduziu para o viver, [...] os gregos.” (NIETZSCHE, 1992, p. 130).

Sobre a música no coro dionisíaco:

Na trama trágica, a música do coro é uma das manifestações desta tensão, que ocorre especialmente na voz da multidão “embriagada” e identificada com o poeta lírico que, enquanto artista dionisíaco, é um só com o Uno-primordial. Este é o papel do coro na tragédia grega: a personificação do deus Dionísio. (PAULA JR., 2006, p. 133).

Essas características estão presentes no coro de *Em nome do amor*:

O estado de cólera aparece também nos coros, constantes nesse espetáculo, suas falas são marcadas com batidas no corpo, que muitas vezes está trêmulo, como que tomado por convulsões, febre, significando o estado de paixão, a máscara que usam também remete ao duplo do ser, estado de hipnose do ser apaixonado. O coletivo desce as escadarias do mezanino que desembocam no meio da cena com batidas sincronizadas dos pés arrastados e descalços no chão, provocando sons, barulhos; seus movimentos são rápidos e circulares, no sentido horário e anti-horário. Me remetem diretamente ao movimento dos iniciados em transe no Candomblé. Eles murmuram “eu te amo” numa cadência sonora entre ruídos e uivos até chegarem à exaustão coletiva que contamina a Madalena num grito uníssono desta frase. O coro é a extensão do corpo e da cólera dela no ponto alto do espetáculo: o encontro entre Madalena e Jesus. (MIRANDA, 2010, p. 127)

Sendo assim, o espetáculo de Barata não só possui esta dimensão ritualística, dionisíaca, e libertadora como pode ser também considerado transformador porque encontra um equilíbrio complementar entre as forças dionisíacas e apolíneas, ou seja, todas as dores e prazeres insaciáveis que pertencem ao inconsciente humano encontram na expressão consciente a sua cura, como em um processo de sublimação.

Trata-se de uma relação entre o Uno-primordial, enquanto força inconsciente dionisíaca e o mundo apolíneo fenomênico, ambos retratados de forma exemplar, curativa e única no âmbito da tragédia grega. A dor é oriunda da percepção de um fundo originário repleto de sofrimento e prazer extremos, insuportáveis à consciência. Daí a cura dar-se na aparência e no sonho apolíneo. (PAULA JÚNIOR, 2006, p. 132-133).

Podemos compreender que a arte, especialmente o teatro, para Barata, era sua tentativa de reconciliação com o mundo e consigo mesmo. Uma ode ao corpo, ao sexo, a loucura, que por tanto tempo foram subjugados e enfeitados pelas regras, pela razão e pela ordem, a partir da interpretação socrático-platônica do mundo, que Nietzsche julga ser a morte da tragédia. No

entanto, tais características apontadas no espetáculo *Em nome do amor* já eram constantes nos outros dois espetáculos da trilogia, como afirma Miranda:

Devo sublinhar alguns aspectos em comum entre os três. Uma seleção de algumas passagens significativas da vida de Jesus Cristo, a imagem de um Jesus humanizado; a presença de Madalena; a imagem da Pietá; a crucificação; o batismo; procissões; uso do nu na cena; uso de coro (ou “simbólicos”, como Barata se referia); alguns elementos de cena, como velas, coroas, turíbulo; o encontro da divindade com o anti-herói como o encontro de opostos (Cristo x Genet; Cristo x Heliogábalo; Cristo x Zaratustra). (2010, p. 112).

Gostaria de salientar que toda esta atitude transgressora do teatro de Barata não se limitava somente aos palcos, como uma tentativa de transgredir os limites do corpo, do sexo, do desejo humano e da razão, mas também uma tentativa de transgredir com os moldes canônicos, burgueses e provincianos de se fazer teatro em Belém do Pará.

O que Nietzsche tem a ver com Teoria *Queer*? Mais do que isso, o que Nietzsche tem a ver com pensar a história de um Teatro *Queer* em Belém do Pará?

Aqui aponto as equivalências entre o projeto político *queer* e o pensamento pré-socrático. Peço perdão aos historiadores mais tradicionais pelo anacronismo, mas não posso me furtar de brincar dizendo que os pré-socráticos já eram *queer* e que o *queer* recupera os valores pré-socráticos. Essa aproximação é possível na medida em que compreendemos que o que propõe o *queer* é justamente a defesa da arte como um valor importante para a vida, uma crítica à verdade de origem metafísica sobre o mundo, as dualidades tão rígidas, ao mito da origem e etc. Assim, tanto a Teoria *Queer* quanto o pensamento pré-socrático propõem valores morais muito parecidos.

A Grécia Pré-Socrática é marcada por uma interpretação mitológica de ver o mundo, onde não existe apenas um deus criador e que tenha dado origem a tudo que existe, portanto o conceito de verdade não é claro e bem definido. No período pré-socrático não existia uma verdade sobre o mundo, mas diversas interpretações e elas eram marcadas pelos diversos mitos existentes. A filosofia socrático-platônica rompe de forma definitiva no Ocidente com essa forma de experienciar o mundo, matando assim a dualidade dionisíaca e apolínea do espírito humano (NUNES, 2015, p. 134).

Nisso, Nietzsche foi fundamental tanto para o desenvolvimento da crítica ao pensamento socrático-platônico que marcou a vitória das forças apolíneas do espírito humano sobre as forças dionisíacas resultando em um exacerbado racionalismo quanto para o pensamento de Judith Butler no que diz respeito à performatividade de gênero – quando a autora recorre ao filósofo para defender que não há um ser por trás do fazer – e também a consolidação

da genealogia como uma metodologia cara aos estudos *queer* por retirar da metafísica e colocar na história toda e qualquer autoridade moral.

Outras características que nos fazem pensar na Teoria *Queer* como um resgate dos valores pré-socráticos sobre o mundo é o *devoir* e a arte como mediadora da vida.

Assim como na Teoria *Queer*, na Grécia Pré-Socrática o pensamento era marcado pelo *devoir*. A Teoria *Queer* e o mundo para os gregos pré-socráticos não são coisas acabadas, completas, finalizadas, mas são modos de existir em constante processo de mudança e de transformação, é o jogo do *devoir*, jogo do estar e não do ser. [...] É interessante apontar que a arte era a mediadora da vida no pensamento pré-socrático, quando pretendo desvelar um Teatro *Queer* na cidade de Belém do Pará como modo de rejuvenescer e de (re) embaralhar as cartas dos estudos *queer*. No Teatro *Queer*, a arte assume novamente sua função de mediadora da vida, especialmente daquelas existências consideradas abjetas. (NUNES, 2015, p. 136-137).

Nesse sentido, Dioniso acaba se tornando um Deus *Queer*. O único Deus possível. O Deus que Nietzsche acreditava por ele saber dançar. *Em nome do amor* acaba se tornando mais do que um espetáculo, torna-se uma declaração de amor e uma forma de recuperar os valores extáticos e orgásticos do mundo pré-socrático para alimentar a *queeridade* da vida.

Nietzsche e Barata se encontram no fim de seus séculos. Nietzsche criticou a modernidade e atacou o cristianismo. Barata finalizou a modernidade do teatro paraense e começou a cena contemporânea, além de profanar o sagrado religioso. Os dois sucumbiram ao peso da própria existência. Seja lá o que tocaram foi forte e inexplicável demais para fazê-los voltar. Nietzsche morreu demente. Barata morreu desconhecido. Acima de tudo, os dois foram senhores de si. Os dois viram em Dioniso um mártir, se reconheceram nas tragédias do Deus grego. Dioniso foi dilacerado vivo pelo exército de Hera. Nietzsche e Barata pela própria vida. O que Dioniso uniu ninguém separa.

Agora gostaria de trabalhar sobre uma problemática ampla e ainda pouco trabalhada sobre a Trilogia de Barata e que a Teoria *Queer* nos oferece instrumentos conceituais suficientes para abordarmos essa questão: afinal, Luís Otávio Barata fazia com seus espetáculos de teatro militância LGBT? É possível historicamente a leitura de suas obras como uma arte de militância em prol da defesa dos direitos de sujeitos LGBT? Para responder estas questões, a voz dos sujeitos desta pesquisa é fundamental.

A dissertação de mestrado de Michele Campos de Miranda é referência por ter incluído a vida e obra de Luís Otávio Barata na pesquisa acadêmica, por isso gostaria de fazer uma incursão sobre esta pesquisa. Em sua escrita, Miranda se mostrou reticente e resistente em tentar associar a produção artística de Luís Otávio Barata como uma defesa da causa LGBT.

A temática homossexual vinha à tona no espetáculo, o que ocasionou e ainda ocasiona uma tendência em associar à figura de Barata em espécie de militância gay. No entanto, em suas próprias palavras, e no que percebo, a questão vital da peça passa pela homossexualidade a partir dos conceitos e preconceitos sobre o desejo, além da marginalidade, a delinquência e a busca da santidade através do pecado, e da própria biografia do Jean Genet como homossexual, ladrão, e como um exilado que perambulou pela Europa como mendigo (MIRANDA, 2010, p. 116).

Retornemos a uma entrevista realizada em 2012:

Quando eu estava fazendo mestrado uma professora insistiu muito para eu estudar a Teoria *Queer*. Ela achava que era o tema que eu tinha que levar para esse lugar. O Luís Otávio não levantava bandeira. Ele não levantava bandeira. Não era o tema principal. Ele falava do ser humano e do amor. Ele falava disso em todos os espetáculos dele. Fico até arrepiada. Na trilogia, principalmente. [...] Tudo que ele queria. Era a vida dele. Mas nunca em “espetáculo gay”, “eu quero levantar bandeira”, não. Não que seja ruim. Nada a ver. Mas eu perguntei muito para as pessoas e todos disseram isso: “não, ele não era o tema principal. O tema era o amor”. Ele era homossexual, então o amor homossexual está dentro de alguns momentos... (MIRANDA, 2012).

Agora comparemos com a entrevista realizada em 2017 para esta pesquisa:

A maioria das pessoas que eu entrevistava e que participaram dessa cena e que estão até hoje fazendo teatro, muitos atores, eles sempre diziam: “não, não era falado que a gente ia falar dos homossexuais”, “não era falado que a gente ia levantar bandeira”. Eles sempre diziam assim: “O Luís falava de amor, o Luís queria falar de amor”, “O tema era amor”. Nem a sexualidade era. Era o amor proibido que a gente não pode em qualquer lugar mostrar, mas a gente vai mostrar aqui dentro. É aquele banheiro que é dado para gente como opção única do amor marginal (MIRANDA, 2017).

Sendo assim, começemos pelas entrevistas realizadas com amigos e colegas de cena, entre encenadores e atores, que trabalharam com Barata. Wlad Lima e Karine Jansen concordam que é possível uma leitura dos espetáculos de Barata sob a perspectiva de uma militância em prol da causa LGBT.

Wlad (2017) aponta a articulação de Barata e a repercussão de seus espetáculos com centros comunitários e organizações não-governamentais. Para ela, Barata não só era um militante ao colocar a sexualidade em cena como detonação para discutir outros assuntos como religião, família e moralidade como era militante pela defesa da produção teatral da cidade se opondo às medidas paliativas que o governo do Estado, prefeitura da cidade e Secretaria de Cultura tentavam realizar para acalmar os ânimos, mas que no final não colaboravam efetivamente com os grupos de teatro.

Uma das coisas a se apontar na produção de Barata e na sua articulação com os habitantes da cidade é que seus espetáculos não foram frequentados e limitados somente para o público cativo ou a classe teatral. Sua sensibilidade acabou abrindo as portas para o público da Praça da República não acostumado com o teatro. A discussão sobre a abjeção, delinquência e sexualidade não se restringia aos palcos, mas se abria para o público também.

Por sua vez, Karine Jansen aponta o trabalho de Barata na década de 1990 no Paravida, Grupo de Valorização, Integração e Dignificação do doente de Aids, movimento não-governamental fundado em 1992 e também o momento em que Barata organizou a FESAT para prestar apoio na ocasião da fundação do GEMPAC – Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará. Assim sendo, podemos perceber que toda a produção teatral de Barata no Cena Aberta foi muito bem articulada com movimentos e associações da cidade e do Estado, como Grupo de Apoio ao Índio, Associação Regional dos Sociólogos – Pará, e Associação Brasileira de Antropologia – Pará e Associação dos Bairros de Belém. Com tudo isso, podemos perceber que Barata se preocupava bastante com a função social de seus espetáculos. Francisco Vasconcelos, ator do Cena Aberta, aponta que ele, Walter Bandeira e Luís Otávio foram estimuladores da fundação do GEMPAC.

A gente contribuiu muito. A gente brigava muito pelas causas LGBT. Na época, não existia movimento LGBT. Nós fomos criadores praticamente do GEMPAC, Grupo de Prostitutas, que abrigava os gays também na época da Praça da República [...]. O GEMPAC surge em um momento com o maior temor porque eles entravam na Zona de Prostituição, batiam nas prostitutas, ainda tinha perseguição policial, tinha repressão muito grande. Os travestis da Praça da República sofriam atrocidades... nós víamos vários travestis serem baleados, jogarem garrafas neles, entrarem de moto na Praça para massacrarem eles e nós como o Grupo Cena Aberta íamos para a rua e lutávamos. Íamos para a delegacia, os gays foram presos e nós fomos soltar. Ia eu, Luís Otávio, toda a turma do teatro ia para a delegacia fazer esse papel da militância mesmo como um grupo LGBT hoje em dia faz na militância (VASCONCELOS, 2017).

Sobre essa questão, a professora Zélia Amador de Deus, uma das fundadoras do Cena Aberta diz:

Sim! O Luís era um visionário. Ele enxergava muito além. Eles [os espetáculos] carregavam essa militância quando nem se falava de LGBT, mal se falava de gay naquele momento e de lésbica. Nem se falava nisso ainda. Isso é coisa mais recente, mais próxima de nós. Por isso que eu digo que ele era um visionário. Ele estava à frente do seu tempo (AMADOR DE DEUS, 2017).

Na década de 1980, a epidemia de HIV/AIDS estourou no mundo colocando os sujeitos LGBT's no centro da discussão sobre sexualidade, preconceito e patologização. O “câncer gay” foi registrado pela primeira vez no Brasil em 1982. Belém não ficou imune. Ao longo da produção desses espetáculos, Barata e seu elenco estava a par do que acontecia no mundo. Quando Zélia afirma que nessa época não se falava de gay e de lésbica talvez ela queira dizer, como Francisco Vasconcelos disse, que não existia um movimento pensado e organizado para a defesa da cidadania do sujeito LGBT em Belém. Isso se confirma quando percebemos que o Movimento LGBT, como associação de ONG's no Estado do Pará, só foi fundado em 2008. No entanto, a luta é mais antiga, haja vista que em 1992 foi fundado o PARAVIDA, como já dito antes, e em 1995 é a data de fundação do Movimento Homossexual de Belém. Em 2001, foi criado o Grupo Homossexual do Pará e foi só no ano de 2002 que aconteceu pela primeira vez a Parada de Orgulho LGBT de Belém. Então, é correto dizer que Barata, na produção artística, se antecipou a essas questões.

Em entrevista, o professor Ernani Chaves afirma que uma das pautas de Barata com *Genet – O palhaço de Deus* era a luta pela

Despatologização da sexualidade, em especial da homossexualidade. Uma ideia absolutamente importante no *Genet*: despatologizar. Quebrar a clássica distinção no campo da sexualidade entre o normal e o patológico do ponto de vista do discurso médico, psiquiátrico, do ponto de vista do discurso religioso. Então, acho que essa é uma ideia fundamental filosófica que permeava o espetáculo (CHAVES, 2017).

Para ele, a resposta para a condição de emergência histórica de *Genet – O Palhaço de Deus* é a epidemia da Aids:

Isso é importantíssimo! A década de 1980 é a chegada do HIV no mundo. Era necessário combater. Duas coisas importantes: a Aids como o “câncer gay”. Depois, por que os homossexuais são os infectados por esse vírus? Por que ele é um vírus gay? Por causa da promiscuidade. Então, o *Genet* [espetáculo] é uma resposta a essas questões, entendeu? [...] Nesse sentido, o *Genet* e eu penso também que o projeto da trilogia e o papel que a sexualidade, que o corpo, que a homossexualidade tem nesses espetáculos tem a ver com uma resistência, uma resposta crítica a esse momento (CHAVES, 2017).

Concordando com a relação entre arte e militância LGBT em Barata, Ernani Chaves diz que isso era muito claro entre eles, era uma militância através do teatro: “O *Genet* foi muito recebido por grande parcela da comunidade gay que assistiu o espetáculo como algo que favorecia, que era militante” (CHAVES, 2017).

Para Miranda (2010), os espetáculos eram sobretudo um discurso amoroso. Influenciado por Lispector e Barthes, Barata gostaria de falar sobre a impossibilidade da realização do amor, aquele amor que é intocável, aquele amor cuja materialidade, cuja sua transformação em ato não pode ser efetuada.

Apaixonado por Cézar desde *Genet – O Palhaço de Deus* (1987), o amor, de fato, é uma matéria-prima fundante que atravessa silenciosamente não só a trilogia, mas a história dessas encenações e de seus encenadores, no entanto, a troca de palavras – homossexualidade por amor – também é um sintoma a ser investigado.

Compreendendo o conceito de poética como um conjunto de obras de um determinado artista que contém princípios em comum que são identificáveis, podemos dizer que a discussão da sexualidade humana, em especial a homossexualidade, em Luís Otávio Barata é uma parte fundamental da sua poética. O discurso sobre a sexualidade em Barata construído por Miranda é, por vezes, confuso. Mesmo dando devida atenção em seu trabalho a questão da homossexualidade e sua relevância para a cena, inclusive dedicando uma parte relevante de seu texto a investigação desta problemática, Miranda prefere não a associar a uma forma de defesa da causa LGBT. Na verdade, este é um sintoma histórico no mundo das artes. O medo de ficar restrito a um determinado tema ou encerrado em um determinado gueto é um problema tanto histórico quanto epistemológico. As palavras têm suas hierarquias.

Historicamente, as campanhas publicitárias ou meios de divulgação de obras artísticas comprometidos com o seu sucesso de público e de crítica preferem não as associar a um determinado tema ou grupo social com medo de que ela possa não ter o alcance esperado ou que sua relevância estética seja comprometida. No entanto, dadas as circunstâncias, epistemologicamente, preferir defender a trilogia de Barata como uma trilogia sobre amor – e sua impossibilidade – e não sobre a expressão da homossexualidade é um sintoma de apagamento histórico que toda obra de arte que toca nesse assunto está sujeita.

Cabe perguntar: Barata, homossexual assumido, que, segundo Chaves (2017), escolheu para encenar as obras e pensamentos de Jean Genet por uma identificação íntima com o poeta, que abriu as portas do teatro para travestis e michês assistirem de graça seus espetáculos, que os colocou em cena como uma forma de abrir espaço para que aqueles corpos falassem, que abrigou na sua casa a travesti Dolores, foragida da polícia, que frequentemente lutava na delegacia pela soltura das travestis da Praça da República, que encenou abertamente uma declaração de amor a um homem que ele jamais teve, que colocou homens em cena se beijando, se violentando, fazendo sexo anal, que na mesma cena protestou contra a demolição do banheiro

do Bar do Parque – considerado antro de homossexualidade, – este Barata estava falando sobre amor ou sobre as agruras de ser viado?

Temos duas alternativas: interpretar a trilogia de Barata como uma trilogia do amor, onde a homossexualidade aparece em segundo plano, partindo de uma política da diversidade, ou seja, assimilacionista e que quer ser aceita em prol desta viabilidade moral e econômica, funcionando ainda sob a égide da heteronormatividade; por outro lado, interpretar a trilogia de Barata como uma Trilogia *Queer* que prefere não ser aceita ou tolerada, como apontou Guacira Lopes Louro sobre o *queer*. Estamos falando de uma política da diferença que critica a hegemonia social e cultural da heterossexualidade, que ataca as normas sociais e os valores hegemônicos e que compreende as diferenças como parte fundamental de construção das subjetividades.

Podemos perceber o contraste:

A abordagem política sobre a questão da homossexualidade, os guetos, os preconceitos, o surgimento da Aids e todo o universo marginal que a sociedade deposita sobre esse assunto, é colocada e tratada em seus espetáculos sem assumir um tom moralista ou didático, sem se limitar aos clichês que empobrecem e, logo, anulam toda discussão sobre esse assunto. Barata fala do tema com grandeza de conhecimento, com verdade, vomita uma vida nua e crua, poética, ainda que perigosamente próxima do sentimento de repulsa, uma vez que é representada em um ambiente obscuro e proibido, como banheiros públicos, e esquinas sombrias, e expõe de forma violenta a sua realidade. É aí que se esconde a rejeição que sente a maioria do público. [...] O imaginário da homossexualidade não estaria associado aos guetos se estas relações não fossem ocultadas ou estigmatizadas como pecado, exótico, ou fetiche no senso comum. Na trilogia, a relação homossexual jamais foi mostrada para excitar espectadores desavisados, pois isto somaria como mais uma das tantas abordagens que ajudam o público a rejeitar ou condenar tal tipo de relação homossexual e amorosa (MIRANDA, 2010, p. 142-143).

Sob uma perspectiva hegemônica e estrangeira, quando Miranda diz que a homossexualidade não seria associada ao gueto se não fosse estigmatizada, o olhar condescendente e paternalista sobre o abjeto se sobressai. É um fato histórico que a homossexualidade tem sido empurrada para as margens, mas também é conhecido que os sujeitos dentro delas, como Genet e seus personagens, souberam lidar com isso e construíram uma estética e uma ética da existência marginal que solapa este olhar hierárquico e mostra que a hegemonia precisa mais do abjeto do que supõe, como aponta Miskolci em *A Teoria Queer e a questão das diferenças: por uma analítica da normalização* (2007):

Em outras palavras, foi essencial para o desenvolvimento da Teoria *Queer*, o conceito de complementaridade criado por Derrida. Segundo ele, nossa linguagem opera em binarismos, de forma que o hegemônico só se constrói

em uma oposição necessária a algo inferiorizado e subordinado. Assim, em um exemplo caro aos *queer*, a heterossexualidade só existe em oposição à homossexualidade, compreendida como seu negativo inferior e abjeto. Ainda que não expressa, a homossexualidade é o Outro sem o qual o hegemônico não se constitui nem tem como descrever a si próprio. (p. 3).

Na fala de Miranda, o gueto e o submundo da homossexualidade ainda aparecem como algo ruim, a ser evitado, como se esses personagens quisessem escolher um outro tipo de vida que não esse, caso tivessem a chance. O que a perspectiva marginal de Barata, inspirado por Genet, faz é um elogio a este submundo compreendendo-o não mais como um mero resultado da exclusão social, mas como a afirmação de um novo modo de existência.

Outro retrato desta perspectiva hegemônica de Miranda é a reiteração de que o sexo gay como forma de excitação do público somaria uma rejeição e uma condenação da relação. Não vemos usualmente esta discussão nas inúmeras obras artísticas que utilizaram cenas de sexo explícitas entre casais heterossexuais, como *O Último tango em Paris* e *O Império dos Sentidos*. Mas a simples possibilidade de excitar o público com cenas de sexo entre dois homens ou duas mulheres poderia ser rejeitável.

O que quero dizer é que o amor como matéria-prima destas encenações é fundamental, porém como tema principal é totalizante demais. A impossibilidade do amor pode ser qualquer uma, no entanto, a impossibilidade do amor homossexual é outra coisa, nos colocar em outra relação de saber e de poder. O amor como tema principal destas encenações não se sustenta porque não sabemos se aqueles sujeitos dentro do banheiro, na cena de *Genet – O Palhaço de Deus*, se amavam. Talvez o que os unisse ali naquele momento fosse a simples e rápida satisfação de suas necessidades fisiológicas, em outras palavras, apenas foder estranhos. Madalena/Barata amava desesperadamente Cristo/César, mas a travesti que entrou no banheiro em *Genet* só queria pagar um michê para fazer sexo. É preciso aceitar isso.

Utilizo agora a voz do principal implicado no que diz respeito a esta questão. Em dois momentos, Barata dá a sua opinião sobre o espetáculo *Genet – O palhaço de Deus*. Primeiramente, em uma entrevista concedida para a TV Cultura, ao seu amigo Walter Bandeira, no Programa Via Pará:

Olha, eu acho que um dos aspectos do *Genet* é exatamente a exaltação do corpo. Agora tem um aspecto que parece fundamental no *Genet* é que *Genet* coloca em questão uma proposta do Grupo Cena Aberta, ou seja, que uma obra de arte não seja apenas uma obra de arte, mas uma atividade meta-artística voltada para a reorganização da sensibilidade do seu público (BARATA, 1989).

Posteriormente, em 1998, Barata deu uma entrevista gravada em vídeo aos seus amigos Karine Jansen e Edielson Goiano e sobre o tema disse:

Eu sempre disse, ainda que a homossexualidade seja um tema recorrente, eu acho que o que o *Genet* debate fundamentalmente é a questão do desejo. Ainda que usando essa questão da homossexualidade. Eu acho que o desejo é uma coisa muito mais ampla. Não tem essa coisa: o desejo do veado é diferente do hétero, nada disso. Acho que o desejo é uma coisa muito mais violenta, e eu sempre defendi isto. Ainda que você lesse no *Genet* aquele lance, aquele cheiro de pica e cu o tempo inteiro, eu acho que, na verdade, o que o “Genet...” propunha era essa desobjetivação do desejo (BARATA, 1998).

À primeira vista, essa declaração de Barata pode corroborar com a resistência em relacionar não só *Genet – O palhaço de Deus*, mas toda a sua trilogia com uma militância LGBT. No entanto, não tenhamos um olhar tão apressado. Como é sabido, o professor Ernani Chaves participou do processo criativo não apenas como ator, mas também como palestrante promovendo momentos de debate entre o elenco sobre amor, sexualidade e as reverberações filosóficas da obra de Jean Genet. Amigo próximo de Barata, Chaves destacou em entrevista os diversos momentos de debates filosóficos e políticos entre os dois, especialmente no Bar do Parque, onde o professor o convencia a ver o poeta francês sob a perspectiva de Foucault e não de Sartre, a partir de seu livro *Saint Genet: ator e mártir* (2002). Talvez a influência tenha surtido efeito, haja vista que Chaves publicou, em 1987, um texto intitulado *Quando a nudez do corpo é a nudez da alma* falando sobre paixão assim como Barata falou sobre desejo, em 1998. Mesmo que onze anos separem a fala do professor e do encenador, podemos perceber que há uma sintonia nos dois devido a proximidade e afinidade intelectual:

O que foi até agora (e que talvez mereça o nome de “reflexão”), me ocorre a propósito do gesto de audácia do Grupo Cena Aberta, em tomar a obra de Jean Genet, como objeto de uma montagem teatral. Por que gesto de audácia? Porque a obra de Genet é uma obra sobre a paixão. Em especial uma obra de descarada, aberta e enfatizada paixão pelo amor entre os homens. Evitemos a palavra “homossexualismo”. Não porque nos constranja ou nos ruborize. Mas porque a paixão de Genet não é por esse tipo que habita os compêndios médicos e os catecismos religiosos. A sua paixão não é pelo homossexualismo que se tornou objeto de conhecimento e sobre o qual se erigiu um discurso que se pretende verdadeiro. Sua paixão é pela paixão de um homem por outro homem, em tudo aquilo que ela comporta: a paixão é terna e doce, mansa e apaziguadora, nos permite sonhar, construir nossos castelos, mas também arde, é azeda, amarga, aparentada da vida e da morte (O Liberal, 28 de outubro de 1987).

O que Chaves quis dizer quando trocou a palavra “homossexualismo” por “paixão pelo amor entre os homens”? Em gesto completamente foucaultiano, quando Chaves abre mão da

palavra “homossexualismo”, justificando que ela não nos ruboriza e nem nos constrange, ele está abrindo mão de tudo que este termo representa, ou seja, deste “objeto de conhecimento e sobre o qual se erigiu um discurso que se pretende verdadeiro”. Está abrindo mão dos tais “compêndios médicos e catecismos religiosos”. O que Chaves faz em seu texto é recusar uma identidade fixa. Não há algo mais *queer* do que isso. Ao preferir utilizar o termo “paixão pelo amor entre os homens” ele nos propõe um amor sem culpas, sem pânico morais. Isso remonta aos gregos e sua prática educacional da pederastia que iniciava o jovem cidadão a vida madura através da relação sexual com um homem mais velho ou nos leva de volta a Roma e a sodomia libertina dos primeiros imperadores, como Heliogábalo, protagonista de *Posição pela Carne* (1989).

Lembremos, como já discutido anteriormente, que o termo “homossexualidade” surge a partir das teorias biomédicas do século XIX, portanto, já está influenciado pelos significados científicos e identitários que carrega. Abrir mão dele em prol de uma “paixão pelo amor entre os homens”, me parece, mais subversivo, mais *queer*. Uma liberação dessa rede homogeneizante criada no Ocidente moderno e cristão a partir do século XVI e intensificada no século XIX que Foucault examinou.

No artigo *Governamentalidade neoliberal e o desafio de uma ética/estética pós-identitária LGBT na educação* (2014), Sierra e César defendem que assumir uma identidade é o ato de carimbar um sujeito, de carimbar um corpo. Portanto, dizer que esta trilogia é uma trilogia homossexual significaria, sob essa lógica identitária, restringi-la a um tema, a um gueto. Da mesma maneira, dizer que é uma trilogia sobre o amor significa tornar abrangente demais e esvaziar sua subversão. No entanto, defende-la como uma Trilogia *Queer* significa respeitar seu elogio à diferença e à rebeldia, sem nenhum apagamento. Parece-me adequado que a trilogia de Barata, finalmente, possa ser entendida como uma ode ao amor, a paixão e ao desejo entre homens.

2.3 – A censura é lei, o teatro é morte e a ditadura é erotismo: o corpo como prática de proibição produtiva durante a ditadura militar

Enquanto a Europa e os EUA viviam um momento de insurgência e de revolução na forma de pensar e viver as relações sociais, caracterizado principalmente pela Revolução Sexual, no Brasil, inspirados por este sentimento de revolução cultural, os cidadãos brasileiros eram atravessados pelo peso dos vinte e um anos da Ditadura Militar que calou, reprimiu e torturou centenas de pessoas que se opunham aos princípios dos militares.

Dentro desta tendência, emergem alguns grupos sociais interessados em questionar as instituições disciplinadoras modernas, e lutar por seus próprios direitos. [...] [Eles] emergem nos EUA e Europa em um momento de efervescência cultural e política muito específica da história do mundo ocidental moderno – que é a influência do movimento hippie, os beatniks, o Maio de 68, e toda uma perspectiva de liberação sexual e de repensar as questões políticas e sociais. No Brasil, vivia-se neste momento a Ditadura Militar, que durou entre 1964 e 1985, e no ano de 1968, assinava-se o AI-5 Ato Institucional número 5 – famoso por seu caráter repressor. Ou seja, ao contrário dos países do Norte, onde vivia-se um momento de abertura e liberação sexual e política, no Brasil vivia-se um momento marcado pelo exílio, a censura, e a falta de direitos civis (BENETTI, 2013, p. 31).

Logo, podemos compreender que, no Brasil, este sentimento de liberação sexual encontrou na Ditadura Militar uma barreira silenciadora e opressora. Então, cabe perguntar: o que acontece com o corpo em um momento de choque como esse, onde a liberação se perde nas teias selvagens da repressão ditatorial? Quais são os efeitos do regime ditatorial sobre o processo de liberação sexual no seio da produção cultural brasileira? Qual a relação da censura militar com a produção teatral cuja a temática se debruçava sobre o corpo, gênero e sexualidade no Brasil e, especificamente, em Belém do Pará?

Para responder estas questões, precisamos compreender a relação íntima entre a proibição da lei e o desejo. Para tanto, destacarei as produções culturais que, no período ditatorial, marcaram por seu conteúdo subversivo e transgressor. À medida em que seus realizadores arriscavam serem vistos contra o sistema, arriscavam ser torturados ou mesmo exilados do país, suas produções artísticas, em diversas áreas da linguagem, marcaram a resistência e vontade por uma sociedade justa e democrática.

Na esteira da utilização do corpo como “prática de resistência”, no período da Ditadura Militar podemos compreender a atividade do corpo com o que chamo de uma “prática de proibição produtiva”, ou seja, quando a proibição acaba produzindo aquilo que ela deseja proibir. Estas práticas não se anulam entre si, mas se confundem porque mesmo em uma sociedade que vive e testemunha um período de revolução sexual ela ainda mantém certas medidas de proibição e de disciplinarização de corpos e mesmo em um regime ditatorial ainda existem resquícios de resistência.

No documentário *Lampião da Esquina* (2016), escrito e dirigido por Lívia Perez¹³, Aguinaldo Silva, um dos fundadores do *Lampião da esquina*, primeiro jornal LGBT do Brasil, reflete sobre a liberação homossexual em época ditatorial: “Ao mesmo tempo em que nós tínhamos uma ditadura cruel havia um movimento meio underground de liberação de costumes

¹³ Cineasta brasileira e diretora de *Quem matou Eloá?* (2015).

que era uma loucura né? Quer dizer, eu acho que nunca se transou tanto quanto na década de 1970” (SILVA, 2016). Ney Matogrosso, um dos personagens mais icônicos desta época, diz: “Se vivia uma liberdade que nunca mais foi alcançada, mesmo com a ditadura, porque isso era uma resistência à ditadura” (MATOGROSSO, 2016).

Em setembro de 1968, apenas pouco mais de quatro anos depois do afastamento do poder do, até então, Presidente da República João Goulart em virtude do golpe militar e sob o poder do segundo presidente militar, Costa e Silva, Caetano Veloso colocou em xeque os princípios políticos e estéticos de uma juventude universitária que era amante da música popular brasileira. Foi no palco do TUCA (Teatro da Universidade Católica), que o cantor baiano fez história se apresentando com guitarras elétricas, cantando *É proibido proibir* e vestindo “roupas de plástico, camisa verde e calça preta, colares de dentes de animais e tomadas elétricas” (ALVES, 2013, p. 20) e acabou provocando a ira dos que estavam ali presentes que não compreendiam a proposta da inovação estética da *tropicália*.

Além de provocar polêmica pelos temas das canções e o uso de instrumentos elétricos, as apresentações tropicalistas provocavam discussões e críticas pela utilização de um vestuário diferente do dos demais concorrentes. Enquanto a maioria dos intérpretes nos festivais usava smoking nas apresentações, os tropicalistas adotavam roupas de plástico coloridas, ou no estilo hippie, com seus cabelos compridos, e acessórios como colares de dentes de animais, pois o figurino era parte da cena (ALVES, 2013, p. 20).

Sob vaias, em reação a atitude violenta dos jovens da plateia, Caetano fez um discurso que mesmo sendo pouco ouvido no calor do momento foi publicado no jornal *A gazeta* e replicado pela historiadora Valéria Aparecida Alves em seu artigo *É proibido proibir: a cena tropicalista em tempos de autoritarismo* (2013):

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir esse ano uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado. São a mesma juventude que vão sempre, sempre matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem? Vocês não estão entendendo nada, nada, nada! Absolutamente nada! Hoje não tem Fernando Pessoa! Eu vim dizer aqui que quem teve a coragem de assumir a estrutura de festival, não com medo do que o Sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu, não foi ninguém, foi Gilberto Gil e fui eu! Vocês estão por fora. Vocês – não dão para entender... Mas que juventude é essa? Que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém! Vocês são iguais sabe a quem? Vocês são iguais sabe a quem? Tem som no microfone? Àqueles que foram no Roda Viva e espancaram os atores. Vocês não diferem em nada deles! (A Gazeta, 16 set. 1968, p. 2)

Para Fry e McRae, que iniciam seu *O que é a homossexualidade?* (1985) com este acontecimento, este momento também questiona as normas de gênero, mesmo não sendo o objetivo do festival:

Se o assunto não estava em pauta, estava certamente presente, pois Caetano estava pondo em questão, entre outras coisas, a rígida separação entre o comportamento convencional “feminino” e “masculino” e, talvez mais sério para a época, a rígida separação entre política e a vida cotidiana. O fato de que Caetano é hoje um dos grandes ídolos da novíssima geração parece indicar que alguma coisa mudou nesse plano (FRY; MCRAE, 1985, p. 18).

Segundo Fry e McRae, após esta apresentação polêmica, Caetano Veloso foi preso em Salvador pelos militares e logo depois foi obrigado a deixar o país. A questão é que ao subir no palco tocando guitarras elétricas, utilizando roupa de plástico e cantando *É proibido proibir*, Caetano estava utilizando os elementos da linguagem cênico-musical para questionar ideais normativos no que dizem respeito a estética. Outra pessoa que se destacou a realizar isso constantemente em suas apresentações foi Ney Matogrosso.

Outros grupos trilhavam caminhos parecidos, como, por exemplo, os "Secos e Molhados", cuja figura mais expressiva, Ney Matogrosso, continua na mesma linha, ainda que hoje choque menos que antes. Como se vê, as coisas mudam e é interessante observar como o questionamento dos papéis sexuais pode ser transformado em produções artísticas legítimas e amplamente "curtidas", até pelo atual público de Ney, em que parecem predominar respeitáveis vovozinhas e seus netinhos (FRY; MCRAE, 1985, p. 20).

A questão a se colocar é que tanto na apresentação de Caetano Veloso, no Teatro da Universidade Católica de São Paulo, quanto na trajetória artística de Ney Matogrosso foi o que eles fizeram com seus corpos que incomodou e enraiveceu aqueles que não queriam ou não estavam preparados para tais provocações. Neste sentido, Matogrosso transitou entre o feminino e o masculino inúmeras vezes tendo adquirido características andróginas.

O advogado Alcides Barbosa da Cunha, brasileiro, casado, advogado, inscrito na Ordem dos Advogados do Brasil, sob o número 4.849 – RJ, como consta em texto, na data de 30 de outubro de 1978, enviou uma carta-denúncia ao redator do Jornal do Brasil e, posteriormente, enviou uma cópia para o Presidente da República, para os três ministros militares, ao Ministro da Justiça e ao Secretário de Segurança do Estado na ocasião da apresentação de Ney Matogrosso em um programa de TV.

Formulo a presente para manifestar de público, através desse conceituado Jornal, o meu mais veemente protesto contra o escandaloso, aviltante e afrontoso programa de televisão posto ao ar pela TV Globo, no dia 19 do mês

em curso, no horário nobre das 21 horas, no qual foi exibido um infeliz rapaz de maneiras afeminadas, cognominado “Ney Mato Grosso”, cuja triste e deplorável coreografia eivada de deboches e sandices despudoradas, chocou, creio eu, a grande maioria do público que teve a desventura de vê-lo (Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1978, p. 1).

Em nome das crianças, dos jovens e da estrutura familiar, em trechos da carta o advogado chega a questionar o poder de repressão da censura e a sugerir que criassem um remédio para “fulminar este vírus”.

Diante de tão insólita afronta à população, somos forçados a interrogar a todos os pulmões: SERÁ QUE EXISTE MESMO CENSURA NESTE PAÍS? Em caso positivo, que tipo de censores são esses que não se apercebem ou simplesmente toleram tamanho amesquinamento e ameaça à estrutura da família? Como criar e educar filhos diante de tanta depravação? [...] Urge portanto, que seja manipulado um remédio, sem perda de tempo, capaz de fulminar esse vírus, inimigo comum, antes que seja tarde demais (Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1978, p. 1;4, grifos do autor).

O início do documentário¹⁴ que conta a história da breve trajetória do grupo Dzi Croquettes, composto por 13 homens, que durou de 1972 até 1976, alterna cenas de um ator em um monólogo em um palco vazio utilizando maquiagem pesada e roupas femininas ao som de *Goodnight sweet ladies*, de Lou Reed¹⁵, com breves passagens de cenas da Ditadura que mostram datas marcantes do regime totalitário, dentre eles a promulgação do AI-5 que concedia poderes irrestritos ao Presidente militar, o marechal Costa e Silva.

Os Dzi Croquettes surgem justamente após a instalação do modo de governar o Estado através dos Atos Institucionais, ou seja, na época mais forte e repressiva do regime, época que Nelson Motta¹⁶ chamou de “terrorismo de Estado” (2010), portanto, o grupo que misturava elementos da música, da dança e do teatro para brincar com os limites do gênero e da sexualidade destacava-se como o expoente da resistência contra a Ditadura, apesar de sua brevidade, e também como exemplo de que a relação entre liberação em tempos de repressão institucional é mais complexa do que podemos imaginar.

O famoso grupo, capitaneado por Lennie Dale, era composto por homens que utilizavam roupas femininas sem reivindicar serem mulheres e contestando os papéis masculinos em espetáculos inspirados por um ânimo andrógino, burlesco e com muito bom humor, “então era uma forma de você contestar a Ditadura pelo escracho, pelo sarcasmo, não dava mais para contestar a sério” (MOTTA, 2010). A opinião de Amir Haddad sobre o grupo descreve bem a

¹⁴ Lançado em 2010 e dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez.

¹⁵ Compositor e cantor estadunidense que fez parte da banda *The Velvet Underground*.

¹⁶ Produtor musical, jornalista e escritor brasileiro.

sua potencialidade subversiva: “Você via homens fortes, cabeludos, cheios de pelos, eles não raspavam os pelos, entende? Pisavam duro, dançavam como machos e vestidos de mulher e com uma sexualidade dúbia que balançava muito as estruturas sexuais das pessoas” (HADDAD, 2010).

Eles não estavam nenhum pouco engajados com política institucional, mas é claro que era político, qualquer ato é político e havia uma revolução de comportamento, de liberação sexual e de valores morais com relação a masculinidade e feminilidade que eles são o grande grito, sem dúvidas (POSSI NETO, 2010).

Após uma temporada no Teatro da Praia, no Rio de Janeiro, um dos espetáculos do grupo chegou a ser censurado, apesar de seu enorme sucesso de público.

Isso foi quase um ano em São Paulo, de lá nós viemos pro Rio. As pessoas arrombavam a porta do teatro porque tinham 600 pessoas dentro e 1200 do lado de fora. Eles passam a prestar atenção e diz: “não, peraí, aquele bando de viados”, porque era assim que eles nos tratavam, “é perigoso” (LACERDA, 2010).

Cláudio Tovar fala da censura:

E aí foi a história da censura. Fomos censurados. Torceram os pauzinhos e conseguimos uma entrevista com o diretor de censura e ele chamou o chefe do grupo que seria o Lennie que ele queria falar né? O Lennie tinha sido atropelado por um ônibus, estava no hospital, não podia ir. Eu fui o escolhido. Então, lá fui eu falar com este coronel sei lá o que. Me xingou de todos os nomes possíveis. “Se você repetir o que vocês fizeram eu acabo com você”, e quando eu saí de lá o espetáculo estava liberado... Cheguei em casa, estava sozinho em casa, não tinha ninguém, deitei numa rede e chorei que me acabei” (TOVAR, 2010).

Os documentos sobre o regime militar que refletem sobre os efeitos da repressão a pessoas LGBT no Brasil apontam que o motivo da perseguição seria por causa da ideologia a qual a prática da homossexualidade estaria relacionada, ideologia que seria o comunismo. Os homossexuais seriam então como espiões infiltrados pela ameaça comunista no país. Destaco excerto do relatório da Comissão Nacional da Verdade com textos temáticos, dentre eles o intitulado *Ditadura e homossexualidades*, publicado em dezembro de 2014:

Não houve uma política de Estado formalizada e tão coerente no sentido de exterminar os homossexuais [...] Porém, também é muito evidente que houve uma ideologia que justificava o golpe, o regime autoritário, a cassação de direitos democráticos e outras violências, a partir de uma razão de Estado e em nome de valores conservadores ligados à doutrina da segurança nacional. Essa ideologia continha claramente uma perspectiva homofóbica, que relacionava a homossexualidade às esquerdas e à subversão. Acentuou-se,

portanto, assumida agora como visão de Estado, a representação do homossexual como nocivo, perigoso e contrário à família, à moral prevalente e aos “bons costumes”. Essa visão legitimava a violência direta contra as pessoas LGBT, as violações de seu direito ao trabalho, seu modo de viver e de socializar, a censura de ideias e das artes que ofereciam uma percepção mais aberta sobre a homossexualidade e a proibição de qualquer organização política desses setores (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 291).

O documento cita uma publicação da *Revista Militar Brasileira* que relaciona a homossexualidade ao comunismo:

A *Revista Militar Brasileira*, por exemplo, entusiasta do golpe, publicou artigos lamentando o declínio moral e o perigo da homossexualidade para a sociedade defendida por eles. Em 1968, no artigo “Rumos para a educação da juventude brasileira”, o general Moacir Araújo Lopes, membro do conselho editorial da revista, culpou a “infiltração comunista” feito por “pedagogos socialistas-radicalistas” como a causa do “desastre” cultural, religioso e sexual que a juventude vivia (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 292).

Assim, os homossexuais eram condenados pela Igreja por sua prática pecaminosa, patologizados pela medicina por serem doentes e perseguidos pelo regime militar por serem um grupo subversivo que realizava proselitismo comunista:

A diferença entre os discursos tradicionais contra a homossexualidade e os discursos dos militares foi a tendência de alegar que a crescente visibilidade e a afirmação da homossexualidade, dentro da sociedade brasileira, levava os militares a associar esse processo com o “movimento comunista internacional”. Isso justificava a infiltração dentro de vários grupos e a perseguição a novos jornais, como o *Lampião da Esquina*. Também servia de pretexto para a censura arbitrária e a repressão aos gays, lésbicas e travestis (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 293).

No que se refere a cultura, diversas linguagens artísticas foram censuradas por conterem apologia a homossexualidade. Podemos destacar os trabalhos de Cassandra Rios¹⁷, talvez a personalidade mais censurada pelo regime militar:

Um dos casos mais graves e dramáticos de censura durante esse período que merece registro foi a campanha contra as obras de Cassandra Rios, uma escritora cuja ficção sobre a lesbianidade nada agradou os cães de guarda da “moral e dos bons costumes”. Com uma produção literária prolífica e milhões de livros vendidos, ela teve 36 de suas obras censuradas durante a ditadura. Dezesesseis processos judiciais foram propostos contra o seu livro *Eudemônia*. As acusações iam sempre no sentido de que seus textos continham conteúdo imoral e aliciavam o leitor à homossexualidade. Os danos financeiros para ela

¹⁷ Escritora brasileira que publicou livros com temática lésbica. Mais tarde se tornou tema do documentário *Cassandra Rios: a safo de Perdizes* (2013), realizado por Hanna Korich.

e suas editoras eram enormes, pois as forças da repressão e censura retiravam as suas obras das livrarias e apreendiam os seus livros nas gráficas. Infelizmente, artistas e intelectuais que geralmente se mobilizavam contra os atos arbitrários da ditadura não chegaram a se solidarizar com Cassandra Rios na sua luta interminável contra a censura, provavelmente por causa do conteúdo das suas obras. Pode-se afirmar que Cassandra Rios foi a artista mais censurada deste país durante a ditadura militar (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 294-295).

Neste sentido, a existência do *Lampião da Esquina*, como voz da comunidade LGBT, foi muito importante para denunciar casos de perseguição aos homossexuais, desde a denúncia do caso Celso Curi, jornalista do jornal *Última Hora*, que foi processado por “ofender a moral e os bons costumes realizando apologia a homossexualidade”, até a denúncia da “caça às bruxas” promovida pelo delegado José Wilson Richetti.

Na sua edição de número 26, publicada em julho de 1980, o *Lampião da Esquina* traz um texto de autoria de João Silvério Trevisan que afirma que após um episódio de assassinato que teria sido supostamente cometido por uma travesti, um jornal de grande circulação inicia uma cobrança mais enérgica da polícia contra as travestis da cidade:

Logo depois, o delegado da Zona Sul (onde ocorreu o crime) Paulo Boncristiano e o Coronel da Polícia Militar Sidney Palácios tornam público um plano para combater travestis e homossexuais. Tal plano pretende juntar as forças da polícia militar e civil (verdadeira façanha, considerando-se as rivalidades entre ambas) para, entre outras coisas, tirar os travestis dos bairros residenciais, reforçar a Delegacia de Vadiagem e destinar um prédio (o desativado presídio do Hipódromo) para abrigar especialmente homossexuais (LAMPIÃO DA ESQUINA, 1980).

Em seguida, José Wilson Richetti chega na cidade para dar continuidade a “caça às bruxas” e é apresentado na reportagem da seguinte maneira:

Nome do personagem: José Wilson Richetti. Ele chega para levar o plano até às últimas consequências, através da Operações Limpeza e Rondão. Com uma bem montada equipe interpolicial, sai pela cidade disposto a limpar não apenas as zonas residenciais mas sobretudo o centro da cidade, atacando as Bocas do Lixo, a Rego Freitas, Av. Ipiranga, Largo do Arouche e Vieira de Carvalho, áreas frequentadas por prostitutas, travestis, michas, lésbicas e bichas em geral. Portando-se como um herói, ele convida um fotógrafo para documentar a operação, e alega apoio total de seus superiores, o secretário de segurança desembargador Otávio Gonzaga Jr. e o chefe do Departamento de Polícia da Grande São Paulo, delegado Rubens Liberatori (acusado de deflagrar a famosa Operação Camanducaia que, em outubro de 1974, retirou menores infratores de São Paulo para soltá-los nus no interior de Minas) (LAMPIÃO DA ESQUINA, 1980).

Contra Richetti e sua equipe policial são realizados diversos tipos de denúncias, desde extorsões até roubos e agressões físicas. Podemos perceber que a “cruzada” policial contra os marginais tem o corpo como ponto de partida e ponto de chegada. As perseguições acontecem por conta do desconforto e incompreensão causados pela forma como homossexuais, lésbicas, travestis e prostitutas utilizam seus corpos, seja como instrumento de prazer ou mesmo de trabalho. Por conta disso, são esses mesmos corpos os torturados, os violados, os punidos na tentativa desesperada dos agressores de fazer com que se tornem dóceis, comportados e consonantes com a dita “moral e os bons costumes” da maioria.

A repressão de Richetti contribuiu para a unificação dos movimentos sociais que emergiam com mais força nesse momento de abertura política: estudantil, feminista, LGBT e negro. Todos convocaram um ato público contra a violência policial para o dia 13 de junho, na frente do Teatro Municipal. Em carta aberta à população, 13 entidades pediam a destituição de Richetti do comando da Delegacia Seccional. Ele e o secretário de Segurança Pública Octavio Gonzaga Junior foram convidados a prestar esclarecimentos aos deputados na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014).

Ainda no *Lampião da Esquina*, edição de número 17, lançada em outubro de 1979, foi publicada uma reportagem de João Silvério Trevisan em que o escritor convida em um texto chamado *Que tu tenhas o teu corpo*, a comparecerem nas:

Segundas -feiras às 21 horas no Teatro Oficina (Rua Jacegual, 520, Bela Vista, S Paulo), com quem estiver interessado. O Acheh Tapuyo até já lançou o cartaz Habeas-corpus. Contra o espectro de 1984, estamos reafirmando nosso direito de ter nosso corpo e de movimentá-lo em liberdade. Até quando ainda for possível (LAMPIÃO DA ESQUINA, 1979).

O título da reportagem faz referência a ação judicial que garante constitucionalmente o sujeito que está sofrendo ou pode vir a sofrer violência o seu direito legal de ir e vir em caso de coação ou abuso de poder. O escritor fala principalmente para aqueles cujos corpos estão em situação de ameaça pelo aparelho estatal, como negros, travestis, ex-presidiários, homossexuais e etc.

Diante do exposto, podemos perceber que mesmo dentro de regimes totalitários há ainda resistência. Esta regressão tornou-se necessária para elucidar a relação provocativa entre a lei e o desejo. Mesmo com todos os interditos promovidos pelo aparelho ditatorial, a resistência se manifestava entre as mais diversas maneiras, seja nas ruas, em shows ou mesmo em jornais. Diante deste cenário, podemos nos perguntar quais foram os efeitos da censura, dentro do âmbito cultural, na cidade de Belém do Pará. No entanto, antes cabe ressaltar sua prática

histórica no país e que o teatro sempre foi um dos seus alvos favoritos. Em seu livro *A censura no Pará: a mordada a partir de 1964* (2015), o jornalista Paulo Roberto Ferreira nos mostra que a censura é uma prática que existe desde o Império, a partir da criação do Conservatório Dramático Brasileiro, que contou com o trabalho de Machado de Assis:

O teatro foi uma forma de expressão fortemente impactada pela censura no Brasil. Em 1843, período do Segundo Império, sob o comando de Dom Pedro II, foi criado o Conservatório Dramático Brasileiro, cujo objetivo era estimular e ao mesmo tempo controlar as artes cênicas, conforme Júlia Carvalho. Logo no primeiro ano em que o órgão se tornou oficial, foram registrados 228 processos de censura (FERREIRA, 2015, p. 98).

Com o início da República, a censura se tornou prática constitucional e exercida pela polícia, bem como, posteriormente, durante o governo Vargas. Foi somente com o golpe militar de 1964 que a censura passou a ser administrada pelo Governo Federal.

Com o fim da Monarquia, em 1889, e a implementação da República, a Constituição Federal de 1891 reconheceu a censura como “necessária” e determinou que os espetáculos e as diversões públicas deveriam ser controladas pela polícia [...] No Governo de Getúlio Vargas, a partir de 1930, o controle sobre o teatro passou a ser feito pelo aparelho radical [...] Com a ditadura militar de 1964, a censura passou a ser centralizada, e o controle sobre o teatro deixou de ser feito nos Estados e passou para a esfera federal. Tudo era liberado ou cortado em Brasília (FERREIRA, 2014, p. 99).

Paulo Roberto Ferreira nos conta a odisseia de Cláudio Barradas contra a censura militar na ocasião da montagem de *Picnic no front*, do dramaturgo espanhol Fernando Arrabal. Segundo Ferreira, Barradas enviou a peça dramática a Polícia Federal e obteve autorização para a montagem, porém não obteve a autorização do cenário que foi considerado subversivo. Em entrevista a Ferreira, Barradas descreve o cenário:

Nós fizemos um telão no fundo do palco. A meu pedido, o Neder Charone fez, a carvão, o corpo de um garoto, com o corpo pequeno e a cabeça enorme, descomunal, a boca aberta, de onde saíam quatro línguas. Em cada língua estava a palavra paz em inglês, francês, as línguas mais faladas do mundo. Pelo pescoço, o corpo do garoto era puxado por uma corda, cujas mãos não se viam. E não lembro mais se em cima ou no lado eu mandei escrever a frase “por que os donos do mundo não se reúnem e fazem um país só, o país Terra?”, que tinha sido publicada na revista Realidade e tinha sido dita por um garoto. Isso eu não mandei para Brasília porque só foi criado depois. No cenário nós tínhamos alguns sacos representando a trincheira e um arame farpado (BARRADAS, 2014 *apud* FERREIRA, 2014, p. 101).

Ainda segundo Ferreira, o ex-professor e agora padre esbarrou na proibição do coronel Raul Moreira, superintendente da Polícia Federal no Pará. Mesmo após a entrada com recurso

enviado para Brasília descrevendo o cenário, Barradas ficou cerca de cinco meses esperando a resposta do governo, mas de nada adiantou. Recorreu a pessoas que tinham mais afinidade com o coronel, mas isso igualmente não resultou em grandes avanços. Foi só depois de ir a Brasília de ônibus em uma viagem de quase três dias que Barradas conseguiu liberar sua peça.

Cheguei lá e o chefe da Censura me disse: Barradas, eu não vejo nada demais no teu cenário. Mas não podemos liberar porque o nosso chefe lá, que é o coronel Raul Moreira, vetou e nós não podemos desmerecer o chefe de uma repartição nossa. Então, o que eu posso fazer, se você me promete tirar o cenário, eu mando agora mesmo uma mensagem, via rádio, para Belém, e quando você chegar lá a peça já estará liberada. Eu concordei e quando retornei eu pude estreiar a peça (BARRADAS, 2014 *apud* FERREIRA, 2014, p. 103).

No entanto, Barradas se juntou a um considerável número de artistas que diante da censura militar reagiram com criatividade na tentativa de driblar seus efeitos repressores e autoritários. Encontrar uma maneira peculiar de driblar a censura se tornou prática recorrente para conseguir que espetáculos teatrais fossem levados à público. O que restou do cenário foram os sacos de areia e os arames farpados que eram organizados pelo próprio público a convite do diretor.

Cada um colocava do seu jeito. Então ele explicava o equilíbrio das leis cênicas e voltava a arrumação anterior. Em seguida, informava que a outra parte do cenário, o painel, havia sido proibida, e aproveitava para convidar o público a conhecer o objeto de tanta preocupação da censura, no final do espetáculo. Ninguém deixava o teatro sem antes se dirigir à sala ao lado do palco, onde estava o painel. Era uma forma de resistência dos que não se conformavam com o arbítrio e o autoritarismo da época (FERREIRA, 2014, p. 103).

Pretendo complementar este caso do diretor Claudio Barradas na encenação de *Picnic no front* envolvendo a censura militar e sua saída criativa na tentativa de driblar seu autoritarismo com o caso semelhante, anos depois, de Luís Otávio Barata com o espetáculo *Theastai Theatron*, dirigido por Zélia Amador de Deus, uma das fundadoras do Grupo de Teatro Cena Aberta, na década de 1970.

Em seu livro *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)* (2013), Denis Bezerra aponta que durante este período as características principais do modo de ver e de fazer teatro em Belém eram a criação coletiva e a investigação do que ele chamou de “poética do corpo”.

Essa preocupação em desenvolver pesquisas alicerçadas na experimentação do ator e das técnicas corporais foi o fulcro das discussões teatrais do século

XX, e permanece em voga no século XXI. Os estudos teatrais proporcionaram várias pesquisas, teorias, sistemas desenvolvidos para se pensar e praticar as artes cênicas no mundo, desde Stanislavski até Eugênio Barba. É interessante destacar que o grupo Cena Aberta descobre as teorias de Antonin Artaud sobre teatro, e passa a investigar a corporeidade. E o trabalho que marca essa passagem é *Theastai Theatron*, montado em 1983, e dirigido por Zélia Amador de Deus (BEZERRA, 2013, p. 99).

Bezerra destaca a relação do grupo com o período de ditadura militar e a forma como a censura foi o fator determinante na produção cênica dos artistas:

Além da corporeidade, outra questão que se destaca com esse trabalho do Cena Aberta é a forte influência da Ditadura Militar, porque na época do *Theastai Theatron* (1983) ainda se vivia sob a chibata da repressão e, como o espetáculo explorava o nu como poética de criação, o grupo sofreu com a censura, que o levou a alterar o trabalho. Pode-se, então, classificar como uma poética da repressão, a censura como ponto determinante na construção cênica, tanto na obediência às ordens, quando a sua negação e subversão (BEZERRA, 2013, p. 99).

Theastai Theatron foi um espetáculo teatral de 1983 produzido pelo grupo Cena Aberta, cuja atividade politicamente engajada em prol de conquistas para a classe artística marcou o teatro da cidade de Belém. O espetáculo, que discutiu temas como a origem do teatro, corpo, religiosidade e sexualidade, pode ser considerado um dos mais importantes da cena teatral contemporânea paraense. Dirigida por Zélia Amador de Deus, a obra traz no seu subversivo discurso cênico uma inovadora proposta de experimentação da linguagem teatral na cidade. Rompendo com a tradição do teatro adaptado a partir de uma literatura dramática – prática continuada com a trilogia de Barata - a obra surge inspirada nos pensamentos de Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade, onde o corpo e tudo que diz respeito a ele surge em uma erupção catártica, convulsiva e completamente despida. No entanto, aquilo que faz de *Theastai Theatron* uma obra cênica tão singular para a história recente do teatro da cidade é que ela é um marco da resistência artística no período da Ditadura Militar. Por conter cenas de nudez utilizando histórias com temáticas bíblicas, o espetáculo foi proibido pelo Órgão da Censura Federal, na pessoa da Doutora Mirthes Nabuco de Oliveira Pontes. Logo após a proibição, o grupo teve que apresentar o espetáculo com tapa-sexo e mesmo assim antes do início da apresentação um representante leu uma carta de repúdio ao episódio de censura. Nas apresentações seguintes, o grupo resolveu apresentar sem os referidos tapa-sexos, manter a carta de repúdio e pedir que o público assinasse um abaixo-assinado se responsabilizando pelo que iria assistir. Contudo, com a pressão que a censura fez a diretora do Teatro Experimental Waldemar Henrique, o grupo encontrou como saída temporária apresentar o espetáculo ao público no formato de “ensaios

abertos” sem cobrar ingresso, no entanto, com o tumulto de pessoas que não paravam de entrar e sair do teatro para assistir o espetáculo não demorou muito até que a direção do Teatro – na época na pessoa de Guilhermina Nasser - mandasse fecha-lo impedindo novamente as suas apresentações.

Apesar da mobilização por parte da imprensa, da classe artística, e da intervenção do advogado do Teatro Cena Aberta, Carlos Sampaio, que recorreu à proibição federal em Brasília e no Rio de Janeiro, tendo mobilizado inclusive a Confederação Nacional de Teatro Amador, a Confenata, não houve acordo. Como era de praxe, a Mostra de Teatro Amador do Pará reunia os principais espetáculos apresentados ao longo do ano. A quinta edição, de 1983, trouxe de volta ao palco do Teatro Experimental Waldemar Henrique, a versão original de *Theastai Theatron*, desta vez, sem maiores problemas com a censura (MIRANDA, 2010, p. 97).

Empolgado com a boa recepção por parte do público, Barata resolveu realizar uma nova temporada do espetáculo no ano seguinte, em 1984. No entanto, uma pequena alteração causou a proibição na íntegra da obra cênica: dessa vez, Jesus Cristo seria interpretado por uma mulher nua.



Figura 16 - Cruz humana. FOTO: Solange Calcagno e Eduardo Kalif

O objetivo era utilizar a imagem da crucificação para discutir os diversos tipos de violência as quais as mulheres estão sujeitas todos os dias. Considerada uma ofensa a religião cristã, o espetáculo ficou proibido de ir a público. Como saída, Luís Otávio Barata, um dos fundadores do grupo, reformulou em uma semana o espetáculo, dessa vez, tomando como tema central a censura onde uma das personagens principais era a própria censora Mirthes Nabuco. Como a censura não se opunha a vídeos, as cenas do espetáculo proibido eram exibidas em televisores espalhados pelo teatro como forma de denúncia enquanto o público cortava com tesouras os tapa-sexos do elenco. O título do espetáculo teve suas sílabas trocadas e passou a se chamar *Trontea Staithea* (1984).

Deixemos Barata falar:

Não resta a menor dúvida de que o *Theastai* foi, porra, tá entendendo, um separador. Só de *Theastai* nós tivemos duas versões: uma versão que o Cristo era homem e a outra versão que o Cristo era mulher. Exatamente o mesmo espetáculo só que... agora o Cristo não vai ser homem, agora o Cristo vai ser mulher. Aí foi quando teve a cagada com a censura né? Na cola desse negócio com a censura, em uma semana nós montamos o espetáculo que chamava *Trontea Staithea*. Tinha uma coisa que era engraçada né? Com essa cagada com a censura: pode, não pode, faz, não faz... nós fizemos... Porque depois que a censura proibiu o espetáculo, continuamos a apresentar como ensaio aberto, sem cobrar ingresso. Claro que eles ficaram sabendo. Segundo que eu soube na época, as coisas teriam sido denunciadas pela própria Guilhermina Nasser, acumulava nas funções de diretora do Teatro da Paz e do Waldemar Henrique. Eu acho que foi um cagaço quando ela viu aquela leseira. Toda noite, todo mundo sabia, entrava no teatro e via, tava lotado: “que que isso?”, “ensaio aberto”. Até que chegou numa época, no terceiro ou quarto dia, eles foram e lacraram o teatro. Aí como é que vai fazer? Vamos partir pra outro espetáculo né? Um espetáculo que tematize a questão da censura, tá? Aí nós montamos o *Trontea Staithea*, com a presença inclusive da personagem da censora, que era a Dona Mirthes Nabuco de Oliveira Pontes e... já que, porra, não pode levar o espetáculo, mas pode levar vídeo? Pode? Pode! Então, aquele negócio, nós botamos seis televisões no teatro, tá? E quando o espectador chegava, ele tava vendo o *Theastai Theatron*. Não pode o espetáculo, mas o vídeo pode? E essa censura era uma coisa tão demente, tão louca, que o vídeo podia, o espetáculo é que não podia. E aí, nós tivemos o máximo de empenho que a nossa avaliação era essa, a nossa briga foi essa. A melhor maneira da gente testar, de testar não, de tornar público que esse negócio de censura é uma coisa louca e muito subjetiva: vamos levar o espetáculo pro Festival Brasileiro de Teatro Amador que foi feito no Recife, não é? E levamos, levamos. E a menina de lá deixou passar tranquilo (BARATA, 1998).

Theastai Theatron acabou participando da edição de 1984 do Festival Brasileiro de Teatro Amador, ocorrido em Recife, o mesmo Festival que participaria mais tarde *Genet – O palhaço de Deus*. O caso da censura foi amplamente noticiado pelos jornais:

Apesar de haver perdido as datas que o Experimental reservara para a apresentação de *Theastai Theatron* por causa do veto da Censura, o grupo Cena Aberta superou as dificuldades e conseguiu pauta para, a partir da próxima quinta-feira, estreiar um novo espetáculo: *Trontea Staithea*, que permanecerá em cartaz durante dez dias (O Liberal, 01 de maio de 1984).

É interessante perceber como o poder acabou produzindo e fortalecendo esta prática teatral. Na ocasião da primeira censura por atentado ao pudor, *Theastai Theatron* não só foi levado a Recife sem maiores problemas com o Órgão Federal como foi apresentado na V Mostra de Teatro Amador, mostrando que os efeitos da censura não eram tão absolutos quanto se pretendia. Já na ocasião da segunda censura, por colocar uma atriz interpretando Jesus Cristo, o grupo encontrou uma alternativa para não só apresentar o espetáculo, mas colocar a própria censura em foco e debochar de seu autoritarismo. Sempre assumidos em seu discurso político, a edição de 01 de maio de 1984, do Jornal O Liberal, já publicava antecipadamente as intenções do grupo que não fazia questão de esconder que *Trontea Staithea* seria uma crítica a este episódio esdrúxulo:

Se não há a possibilidade de *Theastai* voltar em sua versão original, isto é, com atores completamente nus, o grupo levará para o palco dois vídeos da peça censurada. “É importante notar que o *Theastai Theatron* é apenas a matriz do novo espetáculo, mas não no sentido dele estar reproduzido aí. Não é isso”, enfatizou [Barata], alertando para o fato de que a “matriz” será apenas um ponto de partida para o novo enfoque” (O Liberal, 01 de maio de 1984).

O discurso político de *Theastai Theatron* não se restringia ao conteúdo do espetáculo, mas também se referia a forma de se fazer teatro. Um anúncio do que viria a ser, mais tarde, a trilogia de Barata. A investigação das possibilidades estéticas e políticas se mostra muito forte. *Theastai Theatron* está na ponta de ruptura do teatro moderno paraense para a cena contemporânea.

Desde *A Poética*, de Aristóteles, primeiro tratado de artes registrado, a lei das três unidades persevera sobre a estrutura da literatura dramática ocidental. Embora a lei da unidade de ação tenha sido a única que, de fato, foi citada por Aristóteles, as três são sempre associadas a ele. No capítulo do livro, que se refere ao drama, existem as “Leis da Unidade” (lei do tempo, lei do lugar e a lei da ação dramática), que logo foram questionadas e duas unidades foram deixadas para trás: a lei do tempo, que determinava que a ação acontecesse somente em um dia e a lei do lugar, que determinava que a ação se desenrolasse toda em um mesmo espaço de ficção, restando apenas a lei da ação dramática. Mas o que é Ação Dramática?

A ação dramática não se limita a algo essencialmente físico, ou seja, um acontecimento concreto, já que sua força está na intenção, na vontade consciente, a ação pode não se realizar

fisicamente, mas se essa vontade, se essa pequena intenção atingir outros conflitos e gerar novos conflitos, pode sim ser considerada uma ação dramática. Logo, em conclusão, a lei aristotélica da unidade de ação seria uma ação com início, meio e fim, com a intenção de alcançar um objetivo a partir de uma vontade interior e que vai desencadear novos conflitos na narrativa.

Esta digressão é importante porque marca uma característica fundamental nos seis espetáculos da década de 1980: a negação da unidade aristotélica de ação. Como afirma Zélia Amador, quando questionada sobre o processo criativo do espetáculo, em uma reportagem de jornal intitulada *Theastai Theatron – atentado ao pudor ou arbútrio?*¹⁸:

Bem, esta foi a primeira criação desse grupo, as pessoas tinham uma porção de ideias que basicamente queriam questionar a linguagem formal do teatro e alguns esquemas estruturados. Sentiu-se necessidade para tanto, de romper com a própria estrutura do teatro de tempo e ação. Foi-se experimentando várias propostas, nem se sabia como arruma-las, o que também era uma proposta: a não unidade de ação. De início, utilizamos a palavra, porém, esta, por si só, já é um símbolo forte, o que diluía muito a expressão. Quando se tirou a palavra, sentimos que o processo vinha com mais força. Do ponto de vista da estrutura, se quis criar quadros intercalados por cortes (SEM DATA).

Em entrevista (2017), Zélia Amador afirmou que a fragmentação das cenas foi uma estratégia para lidar com a censura, assim, caso uma cena fosse proibida de ser levada a público, a retirada da parte não alteraria a compreensão do todo. Quando se retira a palavra falada da obra cênica, a compreensão de uma história concatenada se torna dispensável e assim o teatro retorna às suas origens ritualísticas e religiosas. Não se necessita mais de entender o espetáculo, mas antes de contempla-lo. Esta estratégia foi utilizada ao longo de todos os outros espetáculos que discutiram sexualidade da década de 1980 e diversos outros posteriores. Talvez essa estratégia de *Theastai Theatron* reproduzida ao longo das outras décadas seja um sintoma dessa mudança comportamental, cultural e, no Brasil, do sentimento de redemocratização da nação. É curioso que quando o Brasil começa a pensar em poder falar novamente, se fala não pelas palavras, mas pelo que ainda é o maior objeto de mistério da humanidade, o corpo.

Romper com esta lei se tornou um exercício que foi ficando cada vez mais comum ao longo do século XX. Temos registros da poética do Teatro Épico, do alemão Bertolt Brecht, que começou a criar dramaturgias que não obedeciam a uma ordem linear e cronológica. Mais tarde, nas últimas décadas do século XX temos o que Hans Thies Lehmann chamou de Teatro

¹⁸ O recorte deste jornal foi encontrado no acervo pessoal do Cena Aberta, mantido por Cezar Machado, ator do grupo. No entanto, além da reportagem na íntegra e do seu título, não é possível encontrar informações como o nome do jornal ou data de publicação. Apesar disso, considero que as informações dessa reportagem são de fundamental importância para compreendermos alguns aspectos deste episódio de censura.

pós-dramático. Entre um e outro, como um sintoma dessa transformação, temos em Belém do Pará, o Cena Aberta, exercitando como proposta cênica e política uma poética que privilegiava o corpo em detrimento da palavra.

Após esse episódio, com o apoio do DCE e da ADUFPA – Associação de Docentes da UFPA, o Cena Aberta chegou a levar o espetáculo para a Universidade Federal do Pará, onde a censura não tem poder de legislação, mesmo contra as ordens da administração universitária. Após a censura na íntegra de *Theastai Theatron*, o Cena Aberta teve apenas uma semana para criar e ensaiar um novo espetáculo, assim *Trontea Staithea* estreou no dia 04 de maio de 1984, em uma quinta-feira.

Este espetáculo com sua narrativa em migalhas marcou por suas cenas pungentes que discutiam o poder, a fé, a submissão e questões existenciais amarradas pela poética do “Teatro da crueldade”, de Antonin Artaud, que começara a ser descoberto no Brasil nas últimas décadas do século XX. Uma destas cenas é o momento em que o ator Marton Maués faz sexo com uma boneca:

Tinha uma menina que era a minha namorada por sinal. Ela era de uma família tradicional e ela estava no espetáculo, só que quando a família soube ela foi proibida, ela teve que sair. Aí o Luís, de sacanagem, fez essa cena. É uma cena de casamento e ele fez uma boneca no lugar dela [...] A gente chamava ela de “Claudinha”. O Luís fez a boneca exatamente com o corpo e com o jeito da Cláudia. Essa boneca era amarrada em um fio e colocada em cima do teatro e um fio colocado na lateral... era o Henrique que fazia o pai e eu não sei quem fazia a mãe... eles desciam essa boneca. Eu fazia o casamento, só que na verdade eu transava com ela e o pai e a mãe ficavam chorando (MAUÉS, 2018).



Figura 17 - Ator Marton Maués e a boneca Claudinha. FOTO: Eduardo Kalif

Há uma impossibilidade de definir uma sinopse para *Theastai Theatron*. Talvez essa seja a característica que o tornou um marco no teatro contemporâneo paraense. Antes de contar uma história com início, meio e fim, *Theastai Theatron* é uma reflexão sobre a origem do teatro e a trajetória do homem na terra. Não há um texto *a priori*, mas uma colagem de cenas que divagam sobre diversos temas, como nascimento, religião, sexualidade e etc.: “era o que nós chamávamos de cortes. Tinham umas cenas e uns cortes. Os cortes eram pequenas cenas que ligavam as cenas maiores umas as outras [...] então, eram improvisações, improvisações, improvisações... e as cenas iam surgindo, jogavam-se temas e tal” (MAUÉS, 2018).

Como os outros espetáculos da trilogia, o público se localizava nas laterais do teatro formando um imenso corredor. Uma das cenas destacadas por Marton Maués, ator do espetáculo e amigo de Barata, é a cena que dá início ao espetáculo quando o público se vê incentivado a abandonar sua postura passiva – característica tão importante ao surgimento do teatro na Grécia antiga quando os brincantes dionisíacos começaram a deixar de participar dos rituais para apenas contempla-lo – tendo que rasgar uma parede de jornais que os separavam dos atores.

O espetáculo abria com uma cena de descoberta, na verdade era a descoberta do outro. O espectador entreva no escuro, na frente das cadeiras tinha uma cortina de jornal de um lado e de outro. As cadeiras ficavam na lateral do teatro embaixo do mezanino e no meio tinha outra cortina de jornal. Então, ninguém via nada. O espectador entrava na maior escuridão e ninguém via nada. Quando começava a música, essa parede de jornal no meio separava dois grupos de atores. Quando começava a luz e começava a abrir a luz, o espectador começava a estranhar porque ele queria ver alguma coisa e ele começava a bater na cortina até que as pessoas se agoniavam muito, percebiam que acendia a luz do outro lado e as pessoas começavam a rasgar os jornais. Era uma coisa ruidosa das pessoas rasgando para ver o que estava acontecendo. Quando elas rasgavam, elas viam dois grupos tentando também se descobrir através dessa cortina (MAUÉS, 2018).

Rasgar uma parede de jornais não significa apenas querer ver os atores, mas é uma metáfora para o rompimento de barreiras nos relacionamentos humanos e para “o despertar do ser humano para as coisas, para a descoberta do desconhecido, ir atrás do desconhecido e do outro” (MAUÉS, 2018). O jornal como material dessa barreira poderia significar também uma necessidade de ver o homem despido das instituições sociais, como a mídia, que a todo tempo subordina o corpo ao seu exercício de poder.



Figura 18 - Cena inicial com a parede de jornais rasgada. FOTOS: Solange Calcagno e Eduardo Kalif.

Zélia Amador atravessava o palco inteiro do Waldemar Henrique usando apenas um véu de noiva do tamanho do espaço cênico. Colocando no foco questões do corpo, uma mulher negra e nua atravessava de forma imponente para, estética e politicamente, provocar os sentidos da plateia. Por sua vez, *Tronetea Staithea*, que surge após o episódio de censura, coloca Wlad Lima, uma mulher gorda, no lugar da própria censora, mas também no espaço mais alto do edifício teatral, em uma posição de superioridade não só institucional, política, mas quase divina. É o olho que tudo vê. A variedade dos corpos em cena e a forma como eles eram utilizados diz muito sobre a política do corpo em *Theastai Theatron*. Embora tenha sido acusado um sem número de vezes de colocar em cena apenas seus amantes, possíveis amantes ou pessoas fisicamente atraentes é uma verdade que Barata soube explorar as possibilidades criativas e políticas dos corpos que estavam à sua volta. Negros, gordos, travestis, homossexuais e todos os outros corpos econômica e moralmente inviáveis ganhavam o protagonismo das discussões.

Chamo de “corpo como prática de proibição produtiva” porque a tentativa de proibição, por excelência, surge a partir de expressões do próprio corpo, como expressões de gênero, de sexualidade ou mesmo o nu explícito, que são julgadas inadequadas e desconfortáveis por uma moral hegemônica. A proibição vê no corpo o seu ponto de partida e o seu ponto de chegada, haja vista que a censura encontra nele o local preferido do seu exercício. É o corpo insubmisso que a censura quer transformar em “corpo dócil”. No entanto, ela acaba dando a ele mais forças e poder de transformação.

Posso citar como exemplo desta “proibição produtiva” do corpo, para elucidá-la melhor, a instauração do Código Hays, na Hollywood de 1930. Marcado por um período entre guerras, na década de 1930, os EUA viviam uma grande recessão econômica e, simultaneamente, experimentavam um sentimento de animosidade com a invenção do cinema que, à época, não tinha mais de quatro décadas. Assim, a ciranda erótica começava a se acentuar no cenário do cinema americano.

Curiosamente, Hollywood apresentava nessa época maior abertura para o erotismo: nos épicos bíblicos de Cecil B. DeMille, a nudez era constante; nos filmes de David Griffith, os homens beijavam-se na boca (assim como as mulheres entre si) para selar uma grande amizade; nas slapstick comedies, Lauren & Hardy (O gordo e o magro) dormiam juntos na mesma cama (NAZÁRIO, 2015, p. 95).

Até então, segundo o documentário *The Celluloid Closet* (1996), o homossexual aparecia no cinema como o alívio cômico, a piada que todos ririam colocando homens e mulheres em situações peculiares e que reforçariam suas masculinidades e feminilidades porque o homossexual afeminado seria assexuado. Com tudo isso, igrejas, magnatas e políticos preocupados com que Hollywood poderia fazer contra a moral, a decência e os bons costumes elaboraram o que ficou conhecido como o Código Hays:

O advogado presbiteriano Will Hays, presidente da *Motion Picture Producers and Distributors of America* – MPPDA, amigo do Presidente Herbert Hoover, convencido da má influência de Hollywood na sociedade americana, elaborou a lista “*Dont's and Be Carefuls*”, dividida em duas partes: “*Dont's*” não permitia nudez, tráfico de drogas, escravidão branca, parto, cirurgias, primeira noite, casais na mesma cama, genitália infantil, beijos prolongados, perversão sexual, miscigenação; “*Be Carefuls*” deliberava sobre uso da bandeira americana, execuções legais, roubo de trens, vulgaridades. Sem apoio oficial, o que feriria os princípios democráticos, Hays organizou um mutirão ecumênico de igrejas cristãs, organizações judaicas, Legião da Decência, Liga Civil de Massachusetts e outras organizações da sociedade civil que impuseram o Código ao cinema. Adotado em 31 de março de 1930, sua aplicação passou a ser supervisionada em 1934 pela PCA (*Production Code Administration*) e vigorou em Hollywood sem alterações até 1956

(administrado pelo católico Joseph Breen até 1954) e com algumas mudanças até 1963. Os filmes aprovados recebiam um selo e os recusados perdiam os canais de distribuição da poderosa MPPDA. A desobediência custava aos produtores uma multa de 25 mil dólares (NAZÁRIO, 2007, p. 97).

Diante deste código de censura que buscava extinguir qualquer manifestação que se contrapusesse aos valores morais da maioria e suas regras invioláveis, a expressão erótica ou a homossexualidade não sumiram como resultado dessa investida conservadora, mas assumiram máscaras, novas identidades. O Código Hays produziu uma nova representação do homossexual no cinema estadunidense. Os homossexuais afeminados e assexuados se tornaram vilões cruéis, personagens amargos e desequilibrados. *O proscrito* (1943), *Ardida como pimenta* (1953), *Johnny Guitar* (1954), *Ben Hur* (1959) foram alguns filmes que tocaram no assunto de forma velada sem querer chamar a atenção da censura. Hitchcock tocou no assunto pelo menos suas vezes, com o aclamado *Rebecca – A Mulher Inesquecível* (1940) e *Festim Diabólico* (1948), mostrando, respectivamente, uma vilã lésbica e um casal de homossexuais.

Novamente a metáfora é a figura de linguagem escolhida para “maquiar” questões de sexualidade. No diálogo:

- O que você sentiu? – Quando? – Durante. – Na verdade, não sei. Não me lembro de sentir nada até que seu corpo ficou flácido e soube que tinha acabado. – E então? – Eu me senti extremamente aliviado. – E como você se sentiu? (*Festim Diabólico*, 1948).

É difícil distinguir se os dois personagens masculinos que haviam estrangulado um colega de universidade estão se referindo propriamente ao crime ou a uma experiência sexual entre dois homens, haja vista que o ator John Dall ao falar, com respiração ofegante, revela um prazer quase erótico que mal consegue conter. Afinal, o sexo entre homens seria equivalente a um assassinato entre homens?

Em uma cena de *Rio Vermelho*, de 1948, John Ireland e Montgomery Clift dois cowboys em um filme de faroeste, experimentam um o revolver do outro falando sobre suas características. A subversão de um símbolo fálico e pertencente ao universo masculino mostra um acentuado tom de afeto e erotismo entre os dois personagens. O fato de que os dois atores sabiam do contexto verdadeiro da cena apenas ajudou na sua realização.

A homossexualidade de Tennessee Williams em suas peças teatrais era um assunto recorrente como em *De repente, no último verão* e em *Gata em teto de zinco quente* cujas adaptações para o cinema, em 1959 e 1958, respectivamente, a mascararam com doses acentuadas de perversão, instabilidade e vícios.

Por fim, podemos compreender que o conjunto de regras do Código Hays em defesa da moral e da decência, longe de alcançar seus objetivos, apenas contribuiu para o aparecimento de uma nova representação do homossexual no cinema estadunidense que persistiu até meados do século XX quando a Revolução Cultural promoveu uma postura assumidamente política e explícita de libertação de costumes. A mesma coisa aconteceu com a Censura Federal durante a Ditadura que, longe de vestir os corpos nus, de tornar a religião intocável e de extinguir o homossexual da cena teatral paraense, impedindo as experimentações dos elementos da linguagem, apenas colaborou para a construção de uma representação marginal e erótica do corpo em cena.

Como podemos perceber, a relação do interdito e da transgressão é paradoxal, na medida em que percebemos que um deseja libidinosamente o outro. No entanto, não devemos cair no erro de achar que só há produção artística relevante e politicamente transgressora quando há uma lei que há proíba em regimes ditatoriais. Sobre isso, a historiadora de teatro Rosangela Patriota nos oferece uma importante contribuição que nos faz pensar sobre as diferenças entre produzir teatro em uma sociedade de censura institucional e produzir teatro em uma sociedade democrática:

Com o restabelecimento do Estado de Direito, ocorreu o desaparecimento de grandes questões políticas como norteadora da cena e da dramaturgia brasileiras. As metáforas dos tempos da ditadura cederam seus lugares a inquietações mais particularizadas seja no nível temático, seja no aspecto formal. Em outros termos, a censura não era mais a grande cerceadora do processo criativo das artes cênicas, da mesma maneira que os adversários já não eram mais identificados como oponentes da democracia e da justiça social (RAMOS; PEIXOTO; PATRIOTA, 2008, p. 57).

Penso que a produção teatral de Belém, mesmo após a redemocratização do país, como herança desta década, continuou apostando em um teatro temática e formalmente político diante da fragilidade das políticas culturais da cidade e do provincianismo regional. O que quero mostrar com estes casos de censura a produções culturais durante a Ditadura Militar é a relação libidinoso, produtiva e quase erótica entre a lei e aquilo que ela busca proibir – e vice-versa –, o desejo.

Segundo a linguista Sara Salih (2012), para Judith Butler, a lei e o ódio, o desejo e a repressão não são questões tão opostas como costumamos pensar. Para a filósofa pós-estruturalista, a lei, dentro de suas tramas de poder, acaba se associando ao discurso de ódio, de modo que, discurso de Estado e discurso de ódio se tornam sinônimos. Sendo assim, a lei

também produz sujeitos incrimináveis que serão punidos por pronunciarem o discurso de ódio, a obscenidade ilegal.

Tomando esta perspectiva como ponto de partida, podemos ler a relação entre as produções culturais que anteriormente citamos e a censura no período da Ditadura Militar. Sendo assim, mesmo que em luta agonística, estes dois pontos, no exercício de tentar eliminar o seu adversário, acabam se retroalimentando. No ato de proibir a produção de espetáculos teatrais, apresentações culturais ou mesmo na tentativa de proibir a liberdade de ir e vir destes sujeitos marginais, dissidentes e considerados transgressores, a lei acaba incentivando-os. Por sua vez, estes sujeitos que encontravam constantemente estratégias de burlar o sistema, desde Caetano Veloso até Cláudio Barradas e Luís Otávio Barata, desejavam aquilo que extinguiria o desejo, ou seja, desejavam a proibição, desejavam a interdição.

Butler argumenta que a lei está libidinalmente envolvida naquilo sobre o qual legisla (um exemplo literário disso é *Ângelo*, em *Medida por medida* de Shakespeare). Em ambos os textos Butler afirma, além disso, que o discurso do ódio é retransmitido pelas autoridades (isto é, senadores, advogados) que supostamente deveriam regula-lo e, uma vez que o discurso do Estado é, na verdade, sinônimo de discurso do ódio, faz pouco sentido apelar a lei. Para exemplificar o modo como a lei incorpora a linguagem que busca julgar, Butler faz uma análise textual minuciosa do discurso legal utilizado num tribunal que discutiu se a colocação de uma cruz em chamas no gramado da casa de uma família negra constituía um ato de ódio racial ou um ato de fala (SALIH, 2012, p. 145).

Para Salih, na contramão das análises convencionais, Butler não se concentra na injúria, mas antes na genealogia do discurso. Vejamos.

Butler defende que é a lei que produz os sujeitos que enunciarão os discursos de ódio pelos quais serão condenados, mesmo eles não sendo os produtores intencionais e soberanos dos discursos enunciados. Segundo Salih, a lei produz os sujeitos que vai processar porque não pode processar os discursos e as ideologias. Sendo assim, a linguagem, para Butler, “é uma cadeia citacional que precede e excede os sujeitos falantes, os quais são retroativamente instalados pelo discurso e no discurso” (SALIH, 2012, p. 146).

Porém, isto não é motivo para não responsabilizar e condenar o sujeito pelos seus discursos de ódio, mas sim para revermos a eficácia da lei e o discurso que ela produz. Este pensamento de Butler serve primordialmente para nos esclarecer que nossas falas tem uma historicidade, ou seja, não somos responsáveis exclusivos por elas e somos todos sujeitos ficcionais – a condenação de um sujeito pelos seus discursos de ódio é chamada por Butler de ‘causalidade moral’ -, ou seja, somos produzidos e requeridos a todo momento por discursos que nos precedem e nos excedem.

Nos seus estudos sobre a relação entre sujeito e modo de sujeição, Butler se apoia em três obras capitais, a saber: *Genealogia da Moral*, de Nietzsche; *O mal-estar na civilização*, de Freud; e *Vigiar e Punir*, de Foucault.

Em consequência, o sujeito está preso à sujeição, uma vez que a própria sujeição proporciona uma espécie de prazer, algo que Nietzsche reconhece na *Genealogia* e um *insight* que é retomado por Foucault em *Vigiar e Punir*. Nessas obras, tal como em *O mal-estar na civilização*, a lei proibitiva produz o corpo que se propõe reprimir e, como sabemos, Foucault, diferentemente de Hegel, argumenta que o corpo (em geral) não precede os discursos e as leis que o reprimem (SALIH, 2012, p. 170).

Diante da possibilidade de existir apenas em situação de sujeição, o sujeito deseja aquilo que ameaça a sua existência libidinal, haja vista que ele entende, segundo Foucault, que nesta sujeição há a possibilidade de agência e potencial de subversão (SALIH, 2012). Deste modo, podemos compreender que a evidenciação da dimensão marginal e subversiva destes atos que sofreram repressão durante a Ditadura Militar ganha ênfase e potência política justamente no exercício da censura. Aqui está um excerto que marca a influência dos pensadores acima citados e a relação de desejo do sujeito pela própria sujeição:

O que caracteriza o sujeito nietzschiano, freudiano, foucaultiano, hegeliano é o fato de estar preso à sujeição. Como vimos, não pode haver sujeito sem sujeição, e isso coloca o sujeito na posição paradoxal de ter de desejar precisamente aquilo que ameaça liquidar com seu desejo (isto é, a proibição) (SALIH, 2012, p. 170).

Já falamos do investimento libidinoso que a lei tem com o discurso que pretende regular, da mesma forma já que falamos do desejo que o sujeito investe pela sujeição. Desta forma, podemos apontar que esta relação é, nos termos de Bataille, erótica. Antes de defender esta ideia, gostaria de realizar uma reflexão teórica sobre duas obras da historiografia francesa.

Realizarei uma aproximação entre as obras de dois intelectuais franceses que se dedicaram a investigar questões referentes a história da sexualidade no Ocidente. A saber, o historiador de formação Robert Muchembled e seu *O orgasmo e o Ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias* (2007) e Michel Foucault e o primeiro volume de sua *História da Sexualidade – Vontade de Saber* (1976).

Muchembled se dedicou a investigar a história do orgasmo no Ocidente, realizando uma análise comparativa entre França e Inglaterra, a partir do século XVI, e como as representações sobre o gozo sexual mudaram até a contemporaneidade, perpassando pela convocação da ideia de Sujeito e por questões relacionadas ao corpo. Contudo, mesmo que o projeto histórico possa

provocar comparações com o projeto sobre a história da sexualidade, de Foucault, Muchembled é claro ao dizer que se opõe a tese do autor de *História da Loucura*.

Logo na sua introdução o historiador explica:

Esta obra não pode tentar esgotar um tema tão amplo. Escolhi limitar seu propósito à sexualidade, retomando sob esse ângulo um tema pouco abordado, apesar da tentativa de síntese de Michel Foucault em 1976. Ao contrário dele, considero que uma repressão muito forte dos apetites carnis instalou-se no próprio centro de nossa civilização por volta dos meados do século XVI, apenas cedendo terreno realmente a partir dos anos 1960 (MUCHEMBLED, 2007, p. 4).

Foucault se dedica em seu projeto a investigar a “hipótese repressiva”, mostrando que ao longo da história, especificamente a partir do século XVI, existiu um aparato de poder que ao invés de reprimir o discurso sobre o sexo, excitou-o, incitou-o a confessar-se como forma de disciplinarização de corpos e de vida. Segundo o filósofo, esse processo toma mais força a partir do século XIX, com o nascimento da sociedade moderna, industrial e burguesa onde o próprio conceito de sexualidade será visto como um “dispositivo histórico de poder” que nasce no seio da burguesia e depois se espalha pelas classes inferiores. Por outro lado, Muchembled defende que há nos séculos XVI e XVII uma repressão incisiva sobre os prazeres carnis que está impressa nos documentos jurídicos e arquivos criminais.

Às vezes um pouco confusas, as demonstrações de Foucault visam deslocar a atenção das realidades físicas para os discursos, afirmando que estes últimos não revelam de modo algum uma censura mas, ao contrário, uma logorréia crescente que acaba fazendo do sexo o segredo primordial, porque ele é realmente “a razão de tudo” (MUCHEMBLED, 2007, p. 27-28, grifo do autor).

Estas perspectivas diferentes acabam por revelar nas escritas dos autores quadros teóricos e metodológicos igualmente distintos. Enquanto Foucault se dedica a uma crítica feroz à psicanálise, Muchembled se aproxima do conceito psicanalítico de “sublimação” desenvolvido por Freud.

Na sua apresentação, a historiadora Mary Del Priore afirma:

Ele sustenta que a sublimação dos impulsos eróticos constituiu o fundamento da singularidade do Ocidente, desde o Renascimento. Apesar das clivagens econômicas, políticas e sobretudo religiosas, tanto França quanto Inglaterra mostram uma unidade profunda em matéria de gestão do orgasmo. Uma é católica, a outra é protestante, mas ambas seguiram uma evolução paralela na alocação de mecanismos de controle das paixões psíquicas e dos desejos íntimos dos indivíduos, para coloca-los a serviço do grupo e da coletividade,

graças à sublimação. O lema era: não gozo, mas trabalho (PRIORE, 2007, p. XII).

Assim, se Muchembled opta por investigar a história da sexualidade no Ocidente através da perspectiva da existência da repressão e do conseqüente dinamismo provocado pela sublimação das pulsões eróticas, Foucault, em uma apropriação interpretativa desta mesma história, opta pela dimensão produtiva, generativa da lei, a qual estamos nos dedicando aqui.

Segundo Butler:

A análise foucaultiana das possibilidades culturalmente produtivas da lei da proibição se apoia claramente na teoria existente da sublimação articulada por Freud no *Mal-estar da civilização*, e reinterpretada por Marcuse em *Eros e civilização*. Tanto Freud como Marcuse identificam os efeitos produtivos da sublimação, argumentando que os artefatos e instituições culturais são efeitos do Eros sublimado. Ainda que Freud veja a sublimação da sexualidade como produtora de um “mal-estar” generalizado, Marcuse, à moda platônica, subordina Eros ao Logos, e vê no ato da sublimação a mais satisfatória expressão do espírito humano. Em divergência radical com essas teorias da sublimação, entretanto, Foucault defende uma lei produtiva sem a postulação de um desejo original; a operação dessa lei se justifica e consolida pela construção de uma explicação narrativa de sua própria genealogia, a qual de fato mascara sua própria imersão nas relações de poder (BUTLER, 2010, p. 110).

Se por um lado temos a perspectiva repressiva muchemblediana da sexualidade, por outro lado temos a perspectiva produtiva da proibição, de influência foucaultiana sobre a sexualidade. No entanto, o que pretendo defender é que seja por um lado ou seja por outro, repressão e produção de desejo andam de mãos dadas em um flerte erótico. O próprio Muchembled nos mostra isso ao discutir sobre a origem da literatura de transgressão, as obras pornográficas, na Europa em meados do século XVII:

O enrijecimento da censura política, religiosa e moral sobre o que é escrito e o aumento da repressão sexual fazem surgir, paradoxalmente, essa literatura pornográfica. Pois é justamente o jogo entre a autoridade e a transgressão que lhe dá vida e lhe confere um *status* cultural importante, como testemunho da discordância entre os princípios e as realidades. A repressão funciona mais como um instigante do que como uma força realmente dissuasiva (MUCHEMBLED, 2007, p. 158).

Quando a repressão do Estado ou da Igreja se dedicava a calar a “literatura de transgressão”, como chama Muchembled, não estava nos seus planos que isso fosse incita-la a se manifestar e a se tornar mais ativa. Sua intenção era exclusivamente de extingui-la. Por outro lado, quando as técnicas disciplinares, a partir do século XVI, como a confissão religiosa ou o discurso científico representado por disciplinas como a psicanálise, convidavam o discurso

sobre o sexo a se manifestar sua intenção era outra: a disciplinarização de corpos e de vida e um projeto moderno de governo da população. No entanto, mesmo através de perspectivas teóricas e metodológicas distintas, tanto Muchembled quanto Foucault nos mostram que a relação entre a repressão e a produção do desejo, digo mais uma vez, é um jogo que podemos chamar de libidinoso e erótico.

Tenho recorrido repetidas vezes a palavras como “libidinoso” e “erótico” para situar o caráter da relação entre a censura e a transgressão durante o período da Ditadura Militar no Brasil, especialmente na linguagem do teatro. Sendo assim, finalmente e com muita cautela me aproximo de Bataille para explicitar o título deste tópico: “A censura é lei. O teatro é morte. A Ditadura é erotismo”.

A inspiração batailleana sobre o Erotismo tem ares aristocráticos e nobres – para utilizar uma referência nietzschiana. O erotismo batailleano é uma ética hedonista. Dilatando a noção de erótico para além da atividade sexual, para Bataille, erótico é tudo aquilo que supera a proibição, que vai além do interdito, que flerta com a morte. Erotismo é a perda momentânea do controle. Gozamos e saltamos de paraquedas eroticamente. Ter um orgasmo e assistir a um filme de terror, como os gregos assistiam as encenações das tragédias, são experiências igualmente eróticas. Precisamos desse jogo para sobreviver e o jogamos todos os dias. Ainda, erotismo é o gasto inútil de energia, é o dispêndio soberano de energia em nada. Toda energia não gastada inutilmente se transforma em guerra. Seria essa a causa da Ditadura? Seu séquito fiel não era suficientemente improdutivo para viver eroticamente?

A única maneira de o homem passar da miséria à glória não é produzir e acumular, e sim dissipar sem medida – *soberanamente* – energia. Toda energia não dissipada ativamente, gloriosamente, *eroticamente*, é sofrida miseravelmente como guerra (SCHEIBE, 2014, p. 16).

É possível viver eroticamente. Também é possível morrer eroticamente. Thelma e Louise, do filme homônimo de Ridley Scott, de 1991, morreram eroticamente. Por compreenderem que chegaram ao fim da linha e que a única alternativa seria se entregar a polícia, se entregar ao interdito, perder o jogo, elas dirigiram o carro em direção ao penhasco, se entregaram ao abismo batailleano. Morreram eroticamente.

Talvez a sua maior definição seja que o erotismo é “a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2014, p. 35). Sendo assim, precisamos tanto das leis para viver em sociedade quanto precisamos quebra-las para sobreviver nela. Para pensarmos o erotismo é preciso dar atenção às oposições, como vida/morte, interdito/transgressão e continuidade/descontinuidade.

Falemos primeiro sobre interdito e transgressão. Segundo Scheibe (2014), por interdito identificamos a lei, a regra que criamos para bem viver em sociedade. Ele é o gasto útil de energia. O interdito cria a identidade fixa que usamos para nos reconhecer e para reconhecer o outro. Ele também cria o trabalho útil que nos transforma em seres produtivos. Em contraposição e à sua revelia, existe a transgressão. A transgressão é o gasto de energia e está ligada, segundo Bataille, a experiência interior, a morte e a superação do interdito. Estamos constantemente e eroticamente entre o interdito e a transgressão. Desejamos os dois intensamente porque somos os dois. Somos seres descontínuos que desejamos continuar na vida, mas também desejamos nostalgicamente a continuidade perdida, a morte.

Na base, há passagens do contínuo para o descontínuo ou do descontínuo para o contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser (BATAILLE, 2014, p. 39).

Por fim, a teoria do erotismo batailleano nos serve como cenário para compreendermos a relação entre a censura e a transgressão na Ditadura Militar que estudamos anteriormente. Sendo a censura uma representação da força produtiva e útil jogando com o seu oposto, o dispêndio inútil e soberano de energia, personificados por Caetano Veloso, Gilberto Gil, os Dzi Croquettes e os inúmeros corpos que desfilam nas ruas do país. As duas forças coexistem e são apaixonadas uma pela outra, por isso não podemos esperar pelo sonho de progresso e por uma sociedade eternamente democrática, porque somos os dois. A ditadura é um monstro mitológico à espreita nas esquinas da história. Destarte, a censura é a lei, o teatro é a morte e a ditadura é erotismo.

2.4 – No corpo da cidade o erotismo se incendeia: o corpo como prática marginal e erógena na cidade de Belém

Belém, conhecida como a “cidade das mangueiras” por causa de suas imponentes árvores espalhadas pelo centro da cidade que arremessam seus frutos contra as ruas, os carros e as cabeças de seus habitantes, já demonstra nesse ato a sua personalidade insubmissa e indomável. Então, por que seu teatro seria diferente?

Cidade extremamente erótica, característica presente desde os corpos de seus habitantes com seus traços fortes e sua pele negra e indígena, passando pelo rebolado provocativo e

ambíguo do carimbó e até mesmo na sua localização: região Amazônica, clima equatorial e extremamente úmido. Suas lendas regionais gravadas no imaginário do seu povo, contadas pelos ribeirinhos, pelos caboclos dos interiores e repetidas para as crianças das famílias da cidade também carregam traços eróticos. Um exemplo é a lenda da Cobra Grande, ou Boiuna, que conta a história da enorme cobra selvagem que dorme sob a superfície da capital paraense. Diz a lenda que sua cabeça está sob o altar da Catedral da Sé e sua cauda fica sob a Basílica de Nazaré. Este é o mesmo trajeto realizado pelo Círio de Nazaré. Dizem que se um dia esta cobra acordar ou sequer se mexer toda a cidade e seus habitantes serão tragados pelas águas ora revoltas e ora cálidas da Baía do Guajará. A imagem-força da trágica fecundação deste enorme signo fálico com sua cidade representa esta tensão erótica da cultura amazônica com o seu homem. É esta imagem-força que sugere a existência desse “corpo como prática marginal e erógena” criado nesta cidade e exposto nos palcos.

Ao longo de pouco mais de três décadas, os espetáculos teatrais aqui investigados aconteceram no bairro da Campina, em Belém, alternando entre o Teatro Experimental Waldemar Henrique, a sede do Grupo de Teatro Cuíra, o Porão Cultural da Unipop e o Teatro Cláudio Barradas.

O Porão Cultural da UNIPOP é localizado no endereço: Avenida Senador Lemos, 557, entre Dom Pedro I e Dom Romualdo de Seixas, no bairro do Umarizal, enquanto que, por muito tempo o primeiro Teatro Cláudio Barradas ficou situado na Avenida Magalhães Barata, número 611, no bairro de São Braz, hoje o teatro fica na Escola de Teatro e Dança da UFPA, na Travessa Dom Romualdo de Seixas, número 820, no bairro do Umarizal. Por sua vez, o Teatro Experimental Waldemar Henrique fica na Avenida Presidente Vargas, número 645, no bairro da Campina, dentro da Praça da República, onde também fica localizado o seu famoso anfiteatro. Lugar bem próximo de onde ficou situada a sede do Grupo Cuíra, na esquina da Rua Riachuelo com Primeiro de Março, lugar onde funciona a conhecida Zona do Meretrício.

O que estes lugares compartilham é o fato de que todos foram as casas destes espetáculos estudados nesta pesquisa. No entanto, o bairro da Campina, em especial os entornos da Praça da República, guardam uma história de abjeções e de erotismo, de submundo e de marginalidade que afrontam provincianismos e a dita boa moral. É onde existe o Bar do Parque, que já foi lugar de boêmia em que os artistas costumavam se encontrar para beber e conversar sobre seus espetáculos e seus projetos, além de também ser o lugar que testemunha a celebração da Festa da Chiquita todo ano durante as comemorações do Círio. Lugar onde se encontram também os mendigos, travestis e prostitutas, a Praça da República, é onde a noite revela aquelas criaturas que são invisíveis durante o dia. Logo do lado da Praça da República, existe a Zona

do Meretrício, que já foi uma das mais antigas e conhecidas zonas de prostituição do país, que abrange as ruas General Gurjão, 1º de março, Riachuelo e Padre Prudêncio. Por esses entornos as travestis, michês, moradores de rua, prostitutas e tantos outros seres abjetos não só circularam e ainda circulam, mas assistiram e participaram, à convite de seus encenadores, as “paixões teatrais” que falavam dos seus desesperos mudos e que também abriram espaços para que pudessem expressar suas experiências.

Já identificamos que a Revolução Sexual, compreendida aqui com a Rebelião de *Stonewall*, os movimentos feministas e o surgimento da Teoria *Queer*, propiciou a emergência de uma “prática de resistência” do corpo. Em seguida, investigamos a prática do “corpo como proibição produtiva”, onde o corpo surge como um sintoma da relação paradoxal de libido entre o desejo e a lei de proibição durante a Ditadura Militar, a partir das encenações de *Theastai Theatron e Trontea Staithea*. Agora, a partir da encenação de *Aquém do eu, além do outro* me dedicarei a compreender o corpo como “prática marginal e erógena”, como tenho chamado a noção de corpo provocada por estes já citados entornos da Praça da República, no bairro da Campina, em Belém. Sendo assim, esta prática nos faz perguntar: como este teatro se encontra com a cidade? Quais são as influências da cidade e dos seus sujeitos marginais sobre estes espetáculos?

Antes de chegar a questão que envolve propriamente a cidade, para compreender a forma como este atravessamento entre estes espetáculos teatrais com a cidade convoca uma prática específica sobre o corpo – marginal e erógena –, na esteira do protagonismo do corpo em questões históricas ao longo da segunda metade do século XX, comecemos por uma escala maior, como a questão do teatro paraense. Falamos tanto sobre esta poética e ainda não chegamos a um consenso sobre o que consideramos como cena teatral paraense. O que os artistas da cidade dizem sobre isso? Existe um teatro paraense? Faço este questionamento porque acredito que podemos trazer à tona importantes questões sobre história, política e regionalismo.

Em 2013, Denis Bezerra, em seu livro *Memórias cênicas: poéticas teatrais de Belém do Pará (1957-1990)* fez essa pergunta a seus entrevistados. Segundo o autor, a história do Brasil está permeada pela sua relação com o seu território e com a exploração dos recursos naturais, como cana-de-açúcar, minerais, café e a borracha na Amazônia na transição do século XIX para o XX. Como o território sempre foi visto como um campo de disputa a serviço dos interesses daqueles que tinham o poder, algumas áreas foram privilegiadas e outras negligenciadas.

No período do ciclo da borracha, Belém se tornou um simulacro da Europa. As manifestações sociais e culturais tendiam a reproduzir a ânima da cidade de Paris. Foi neste

período que surgiu o Teatro de Pássaros e a necessidade de se discutir temas regionais que melhorassem a autoestima do habitante da cidade. Resultado de uma fauna exótica e exuberante e de uma imaginação poderosa e criativa, o Pássaro Junino é um tipo de teatro popular orgulhosamente paraense e que acontece anualmente no mês de junho misturando as linguagens do teatro, da dança e da música. Surgiu no final do século XIX, especificamente em 1887, e acontece no período festivo dos santos populares como Santo Antônio, São João, São Maçal e São Pedro. A Revoada de Pássaros é o nome que se dá para o movimento do bando de Pássaros que surgem no período junino, como o Pássaro Tucano, Arara, Tangará e Bem-te-vi, até mesmo o Cordão de Pássaros.

Quando as óperas europeias se apresentavam no Teatro da Paz, no período da Borracha, o preço alto dos ingressos impedia que a camada mais popular participasse desse evento cultural, logo todos ficavam do lado de fora imaginando como eram as grandes óperas. A partir daí os elementos da linguagem serviram como inspiração para o surgimento do Pássaro Junino, também conhecido como “Ópera Cabocla”.

Sobre o regionalismo, Bezerra aponta:

No teatro, essas questões regionais surgem também com o Romantismo, quando os dramaturgos procuram temas brasileiros. No Pará, essa questão talvez esteja presente no teatro popular, principalmente no Pássaro Junino, mas na produção cênica da segunda metade do século XX, o regionalismo no teatro de Belém se manifestou na montagem de trabalhos que falassem de signos que representassem essa cultura específica (BEZERRA, 2013, p. 114).

Ou seja, o Pássaro Junino acaba se tornando uma linguagem icônica porque, ainda segundo Bezerra, começa-se a incluir nas mais variadas expressões culturais elementos regionais, desde os mitos e as lendas até a linguagem, na tentativa de construção de uma identidade cultural própria e de afastamento dos moldes culturais europeus.

Embora o discurso regional seja importante no processo de construção de uma autoestima cultural, ele não é suficiente. Nesse sentido, acredito que a fala de Wlad Lima, uma das entrevistadas de Bezerra, é elucidativa sobre os processos complexos da cultura. Ao ser questionada sobre o que seria teatro paraense, Wlad Lima nega o regionalismo, mas não nega a importância do lugar de onde se fala. As características do teatro paraense apontadas pela encenadora se aproximam bastante do que chamo de Teatro *Queer*. Gostaria de reproduzir a sua fala:

Eu não vou atrás, nunca fui atrás do regional, eu mal vou atrás das identidades, porque eu descubro que o que é ser paraense? Ser paraense é ser herdeiro de uma quantidade enorme de identidades, nós somos formados por negros,

índios, portugueses, judeus, árabes. Então, eu acho que o nosso teatro é essa mistura toda. Posso dizer que algumas coisas a gente têm, tem o sotaque, o jeito de fazer, o jeito de raciocinar, a temperatura da cidade, *abuso da cidade, nós temos um teatro muito abusado, é quente e úmido, é sexual, é nu, é forte, é violento, é agressivo*. Então, nós temos, mesmo quando alguém quer fazer o mais redondo possível, o mais comercial, como PRC5 vai fazer no Cuíra, na zona do meretrício. Você quer o que, né? Você faz todo bonitinho para ter uma grande massa de pessoas que possa consumir, mas você coloca em um teatro que as pessoas têm receio de ir, quer dizer, é uma contradição, essa coisa contraditória, paradoxal é muito nossa, é muito nossa cara (LIMA *apud* BEZERRA, 2013, p. 117, grifos meus).

No sentido epistemológico do termo, quando falamos em história do teatro paraense a que tipo de história estamos nos referindo? Podemos dizer que está publicada nos livros de autoria de historiadores e artistas uma história linear, cumulativa e continuísta sobre a produção teatral de Belém do Pará. Um dos grandes registros sobre este tema são os dois tomos do *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época* (1994) onde Vicente Salles se dedica a investigar os grupos e espetáculos de teatro até o momento do surgimento do grupo Norte Teatro Escola do Pará e a criação do que viria a se tornar a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, em 1963. O artigo *Teatro contemporâneo no Pará: conceitos, memórias e histórias* (2009), publicado por Karine Jansen, levanta importantes questões iniciando sua narrativa a partir do ponto onde Vicente Salles parou. Neste sentido, mesmo com extensões diferentes, as duas obras podem ser compreendidas como complementares em seus objetivos. Quando se fala em teatro contemporâneo paraense, Jansen defende a:

Herança de um olhar que observa a arte em um movimento evolutivo e ligado às transformações sociais e culturais, o pensamento pressupõe necessariamente aperfeiçoamentos e avanços. Desta forma, a arte teatral acompanharia o acúmulo de conhecimento do homem e das sociedades através dos tempos e dos espaços. Os distintos movimentos artísticos teriam a obrigação de superar os paradigmas impostos pelos movimentos anteriores e apontar para as relações humanas e sociais que estariam por vir. (JANSEN, 2009, p. 87).

Muito mais do que uma concatenação cronológica e ascendente de fatos com rumo a um determinado objetivo de aperfeiçoamento e uma acumulação de experiências e de conhecimento, esta pesquisa se afasta da compreensão teleológica da história e trabalha a partir da construção de um quadro teórico-metodológico de uma história-problema, de uma história crítica, que reconhece e aceita suas *diferenças*, seus acidentes, suas rupturas e descontinuidades. Tal qual a produção teatral desta cidade a sua história também é “abusada”.

Quando se refere a teatro contemporâneo, Jansen afirma que o termo está ligado a toda produção teatral realizada na segunda metade do século XX. Marcada por um novo fôlego

inspirado por diversos fatores como a revolução cultural da década de 1960, as novas tecnologias e a aproximação do novo milênio esta produção teatral, especialmente em Belém do Pará, já começa a apontar para uma nova forma de fazer e de pensar teatro que se distingue do período anterior considerado como o período de modernização das artes cênicas no Pará. Como já venho defendendo, o corpo substitui o texto dramático que ganhou protagonismo nas montagens do grupo Norte Teatro Escola do Pará que mesmo ganhando prestígio com a adaptação do poema dramático *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, também se dedicou a adaptar grandes clássicos do cânone literário europeu, desde tragédias gregas até obras de Fernando Arrabal, Eugene Ionesco¹⁹ e Max Frisch²⁰.

É necessário que retornemos a entrevista com Wlad Lima utilizada no início desta pesquisa, que afirma que com a escassez de políticas culturais e o com o período de recessão da década de 1970, os artistas descobriram que colocar o corpo em cena seria uma forma de expressar as suas inquietudes políticas, estéticas e existenciais, de dialogar com o habitante da cidade e de reivindicar direitos. Em contraposição a isso, a década de 1980 é marcada por uma efervescência cultural.

Então, ferve tudo. Eu acho que nessa hora que ferve tudo, eu acho que é a hora que no discurso intelectual dentro da academia aparece o corpo como um dispositivo de discussão. O corpo, ele toma a cena. E se o corpo toma a cena a sexualidade toma a cena, tu entende? Não é uma sexualização do teatro, é o corpo que se torna imperioso da cena. A palavra não é mais suficiente, a dramaturgia...É o corpo, a preparação corporal, o desbunde dos atores, a exposição...a grande pergunta de Nietzsche e de Deleuze: “O que pode o corpo?” Acho que quando se pergunta o que pode o corpo, aí o sexo, a sexualidade, a transgressão, a libertinagem, tudo vem passando, entende? Mais do que a sexualização, para mim, é a exigência de um tempo, é quando aquele tempo grita, sabe? Não grita por um tipo de fazer, mas grita assim: “esse é o tempo para tudo, é o tempo para tudo”. Tudo pode ser convocado, tudo pode ser permitido, as sexualidades rejeitadas, as sexualidades reprimidas, guardadas (LIMA, 2015).

Sobre a relevância do corpo na cena, Jansen também reforça que:

No encontro entre a cena e uma poética do corpo algumas experiências artísticas fizeram história. Na busca deste projeto diversas técnicas de preparação de atores são e foram recorridas. As técnicas de Laban, a mímica corpórea, as técnicas de bioenergética, as técnicas acrobáticas, as técnicas de dança enfim, diversos caminhos. A montagem de Cobra Norato, na década de setenta, dirigida por Cláudio Barradas tornou-se o exemplo primeiro desta poética. No trabalho de um grande coro, os elementos da floresta eram

¹⁹ Ao lado de Samuel Beckett, Eugene Ionesco é um dos pais do Teatro do Absurdo. Nasceu na Romênia e escreveu obras dramáticas como *A Cantora careca* (1950) e *Rinoceronte* (1960).

²⁰ Escritor e dramaturgo suíço. Sua obra mais conhecida é *Biedermann e os incendiários* (1958).

materializados no corpo dos atores, trazendo para a cena paraense um olhar especial no tratamento com o corpo do ator (2009, p. 94-95).

Ainda segundo Jansen, os espetáculos do grupo Cena Aberta, como *Genet – O palhaço de Deus* (1987), *Posição pela Carne* (1989) e *Em nome do amor* (1990) utilizaram a nudez como um recurso estético e político, “causando discussões e polêmicas fecundas sobre as estruturas e controles sociais” (JANSEN, 2009, p. 95).

Paralelo ao conceito de contemporâneo, Jansen também trabalha com os conceitos de “experimental” e “amador” que, segundo a autora, não podem ser desvinculados da cena contemporânea paraense. Por ora, cabe explicitar a noção de “experimental” quando usada frequentemente para caracterizar o teatro contemporâneo da cidade.

O termo teatro experimental se construiu através da conquista do Teatro Experimental Waldemar Henrique, fundado em 1979. Sua inauguração aconteceu depois de um grande movimento da categoria teatral, onde se destacou a atuação do grupo Cena Aberta, sob a liderança de Luís Otávio Barata, que durante anos se manteve com uma produção de teatro de rua, na qual reivindicava a construção de um espaço teatral tendo em vista que o Teatro da Paz passava por uma longa reforma. (JANSEN, 2009, p. 88).

Como o próprio nome já diz, “teatro experimental” é uma nova forma de se experimentar o teatro, provocando uma interface das linguagens artísticas com a sociedade, colocando interesses mercadológicos e receitas preconcebidas de produção artística em segundo plano e valorizando uma arte provocadora, esclarecedora e crítica em relação às necessidades daqueles que fazem e recebem o teatro.

A partir da década de 1980, a cena teatral brasileira passava por uma “onda experimental” na linguagem marcada pela produção de grupos prestigiados dos quais podemos citar, por exemplo, o Oficina Uzyna Uzona, criado por Amir Haddad, Carlos Queiroz Telles e Zé Celso Martinez, em 1958, a Companhia de Teatro Os Satyros, criada em 1989 e que se dedicou a montar textos polêmicos de Nelson Rodrigues e Marques de Sade. Por fim, podemos citar também o grupo *Teatro da Vertigem*, criado em 1991 e que desenvolveu a “Trilogia Bíblica” composta por *Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000). É importante salientar que todas estas três companhias teatrais foram criadas em São Paulo.

Por sua vez, a cena contemporânea se destaca, segundo Jansen, por encontrar no termo “amador” uma postura política que se contrapõe a uma lógica mercadológica da produção artística.

Produziu-se o termo amador para designar um teatro intelectual que se propunha a pensar sobre a sua produção e sobre uma sociedade mais

democrática, contrapondo-se à ideia de profissional. Todavia, não nos termos compreendidos hoje como imperfeito ou mal-feito. Amador significava compromisso com a arte e a sociedade mesmo que acarretasse desagradar o público, ou um fracasso de bilheteria. Os entendimentos e desentendimentos gerados pelo debate aliaram o termo amador à experimental. O diálogo passa a ser com a produção mundial denominada teatro laboratório, teatro de vanguarda, teatro de pesquisa, teatro moderno e performance (JANSEN, 2009, p. 89).

Em sua dissertação de mestrado intitulada *Grupo de Teatro Palha: trajetória e identidade teatral* (2015), Paulo Santana²¹ relembra a criação da FETAPA – Federação de Teatro Amador do Pará, em 14 de dezembro de 1975, tendo como presidente Homerval Ribeiro Thompson Teixeira. Santana reproduz o texto escrito em ocasião do lançamento da Federação:

Fundada a 14/12/75 em Belém do Pará com a finalidade de congregar os Grupos que fazem teatro amador nesta cidade, após quatro meses de funcionamento, vem de público fazer sua apresentação oficial a esta comunidade, esperando contar com o prestimoso interesse de todos aqueles que conhecem a necessidade da arte em qualquer sociedade. Aí está nosso trabalho fruto da boa vontade daqueles que trabalham e batalharão sempre, por um lugar à arte. São atores, nossos autores, nossa temática atualíssima regional, etc. Valorizar o trabalho de nossa gente é um dos nossos objetivos. São metas prioritárias da FETAPA: Levar seus espetáculos pelos subúrbios de Belém, se possível no interior paraense; Conseguir (e havemos de) um teatro-sede independente do propagado “teatro Popular”, visando dar oportunidade aos grupos que estão filiados à FETAPA; Promover atores, autores e outros artistas regionais; Desenvolver junto à Secretaria de Cultura o aperfeiçoamento dos atores, técnicos, e dos grupos a nós filiados; E vamos nós ao espetáculo trabalhado todo ele dentro de uma realidade amazônica. NOSSA. (FURTADO, 2015, p. 30).

Jansen (2009) cita algumas experiências teatrais que contribuíram para o teatro contemporâneo paraense, como, por exemplo, novas organizações na relação entre palco e plateia, a perda da primazia do texto como ponto de partida para o espetáculo, novos diálogos entre as linguagens artísticas e as novas tecnologias, além das diversas técnicas na preparação de elenco e etc. Dentro destas características, a diversidade temática e de discursos adotados nas escrituras cênicas são recorrentes, sendo assim temas como gênero e sexualidade tornam-se frequentemente discutidos. A partir deste momento, espetáculos começaram a discutir a nudez como ato político/estético e sua relação com a religião e a conduta moralizadora da sociedade, além do desejo e do amor homossexual, tanto masculino quanto o feminino, a questão do hermafroditismo, da identidade de gênero e tantos outros espetáculos que foram

²¹ Professor e diretor teatral da cidade de Belém. Professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

inspirados em vidas reais de artistas homossexuais assumidos, como Jean Genet, Caio Fernando Abreu²² e Federico Garcia Lorca²³ ou em histórias marcantes, como a de Heliogábalo²⁴.

Dentro deste contexto histórico de ânimo de final de milênio, destaca-se a atividade de inúmeros grupos de teatro além do Cena Aberta, que utilizaram o corpo como matéria-prima para a cena, como o Grupo de Teatro Palha, criado em setembro de 1980. Segundo Paulo Santana, um de seus membros fundadores, a representação do corpo em cena é um discurso fundante do ato teatral na cidade. Segundo o encenador e professor, dois trabalhos do grupo que se destacam pela “poética do corpo” são *Tatu da Terra* (1982) e *Van Gogh – Suicida da sociedade* (2004).

O período de 1980 a 1984 é marcado por uma mudança no modo de pensar e produzir teatro em Belém: a criação coletiva e a valorização do que se poderia chamar de poética do corpo, no qual o corpo do ator era o ponto de partida para a criação poética. Essa preocupação em desenvolver pesquisas alicerçadas na experimentação do ator e das técnicas corporais é fruto de uma discussão do teatro do século XX e permanece em voga no século XXI (SANTANA, 2015, p. 192).

Objeto de pesquisa da dissertação de mestrado de Valéria Andrade²⁵, publicada em 2012 e intitulada *Com a cara lavada e a mala nas costas: memórias e identidades na trajetória do Usina Contemporânea de Teatro (1989-2011)*, a trajetória histórica do grupo Usina, criado em 1989, mostra que, mesmo não se dedicando a discutir temas como gênero e sexualidade, o grupo se comprometeu com uma investigação do corpo do ator em cena através de procedimentos de criação como a *mimesis corpórea*, criado por Luís Otávio Burnier²⁶.

No que diz respeito a investigação sobre procedimentos de criação por atores através do uso do corpo, sua potencialidade estética e de hibridação de linguagens, como teatro e dança, a Companhia de Atores Contemporâneos marcou a cena também:

A Cia de Atores Contemporâneos, em seu constante diálogo com a dança contemporânea, produziu cenas importantes e inesquecíveis sob o ponto de vista do prazer estético, aqui destacando-se O Grito do Trem Noturno (1993). Neste caminho em direção à Dança-Teatro e Teatro-Dança, trabalhos de alguns coreógrafos merecem destaque, como Ricardo Risuenho que, na busca de teatralizar a dança rendeu-nos às cenas de A Cruz e a Moça (1996) e Ligações Perigosas (1997). Ronald Bergman com Alma D’água (2003) e

²² Dramaturgo e escritor gaúcho. Exponente da literatura homoerótica brasileira, o autor morreu em 1996 em decorrência do vírus da AIDS.

²³ Assassinado em 1936 durante a Guerra Civil da Espanha, foi um poeta e dramaturgo espanhol. Publicou obras como *Bodas de Sangue* (1933) e *A casa de Bernarda Alba* (1936).

²⁴ Imperador romano que recusou os costumes da religião de Roma e adotou um estilo de vida profano. Relacionou-se com homens e com mulheres de classes inferiores.

²⁵ Atriz e professora de teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

²⁶ Ator de diretor brasileiro de teatro e um dos fundadores do grupo LUME.

Orfeu (2001), em busca da hibridização da linguagem, recorreu à construção da cena dividida entre atores e bailarinos, sem divisão de funções entre representar e dançar, entretanto buscando fusões e justaposições entre as duas ações (JANSEN, 2009, p. 95).

Por fim, o grupo Cuíra, criado em 1982, talvez o grande herdeiro da poética erótica e subversiva do Cena Aberta, inclusive tendo espetáculos dirigidos por Luís Otávio Barata, como *Aquém do eu, além do outro* (1984). A primeira sede do grupo ficava na esquina da Riachuelo com a Primeiro de Março, área conhecida como ponto de prostituição. Neste sentido, o grupo se manteve ali como estratégia política e como forma de manter diálogo com os vizinhos locais. Dessa relação nasceu em 2007 o espetáculo *Laquê* que reuniu atores profissionais, estudantes de teatro e prostitutas para contarem em cena histórias das suas vidas. O espetáculo contava a história dos tempos áureos e do declínio da zona de prostituição da Campina desde os anos 1930.

Em sua dissertação de mestrado, *Errantes da Campina: Belém, 1880-1900* (1999), Ronaldo Trindade toma como objeto de pesquisa a circulação de homens e mulheres pobres no bairro da Campina, conhecido de dia como uma zona de comércio e de noite como uma zona de prazeres ilícitos frequentada por ébrios, prostitutas, jogadores, viciados e etc. Ao falar sobre a boemia da Rua Gaspar Vianna, o autor associa este estilo de vida ao vivido pelos sujeitos que circulavam pelas ruas que compunham a zona do meretrício:

Próxima a esta região ficam também a travessa Primeiro de Março e a Rua Riachuelo. Bem mais do que a Gaspar Vianna, essas duas ruas povoam o imaginário dos belenenses como o ponto das “putas” da cidade. Principalmente quando a luz do dia vai se desfazendo e a noite se avizinha, essas mulheres ocupam seus postos nas vias públicas. Ali as meretrizes acomodam-se à porta de casas estreitas, algumas a balançar as chaves dos pequenos cômodos que utilizam nos interiores dessas moradias. Outras caminham pela rua ou conversam animadamente em “botecos” como o *Pecado da Gula*, que fica na confluência dessas duas ruas; nome sugestivo para um local que está em vias às quais se atribui tantos outros pecados (TRINDADE, 1999, p. 5).

Em entrevista ao blog *Overmundo*, o dramaturgo paraense Edyr Augusto Proença explica a narrativa do espetáculo:

O enredo do espetáculo *Laquê* mostra a época áurea do endereço na metade do século passado, época em que “a zona cheirava a *Laquê*”. A história se passa em um carnaval dos anos 30, quando marinheiros franceses desfilaram nus protestando em uma greve no navio. O episódio faz parte da história real de uma das prostitutas do elenco. Ela, apaixonada por um cliente, descobre que ele vai casar com uma virgem rica e resolve levar as colegas para a igreja. Após a bagunça feita no casamento, elas são presas e retornam para a “casa

da luz vermelha” onde viviam. Lá, a protagonista veste-se para uma noite de gala e toca fogo no próprio corpo (PROENÇA, 2007).

No entanto, esta não foi a primeira vez que os sujeitos marginalizados dos arredores do bairro da Campina inspiraram obras cênicas na cidade e que foram convidados para o palco para compartilhar suas experiências. *Aquém do eu, além do outro* é um espetáculo de 1984 dirigido por Luís Otávio Barata, dentro do Grupo Cuíra, à convite de Wlad Lima e Cláudio Barros. Estreando nos palcos do Waldemar Henrique em 17 de outubro de 1984, com o apoio da SEMEC e da SECDDET, *Aquém do eu, além do outro*, após dois meses de ensaio, foi o terceiro espetáculo do Grupo Cuíra e “traz em sua temática experiências do cotidiano em torno de assuntos bastante polêmicos como a violência, morte, sexualidade e o fantástico” (O Liberal, 15 de outubro de 1984). O espetáculo que, “dispensando a palavra oral, vale-se o quanto possível da expressão gestual” (O Liberal, 06 de novembro de 1984), tinha no elenco Wlad Lima, Cláudio Barradas, Olinda Charone e entre outros. No entanto, uma pessoa deste elenco se destacou: a travesti Dolores, que mesmo sem formação ou conhecimento na área foi colocada em cena por Barata levantando diversas discussões.

Na sua dissertação, Michele Miranda cita um testemunho de Cláudio Barros²⁷ sobre este modo de encenação de trabalho de Barata:

Dolores era um travesti da praça, meio cafetina, ladra... Era um marginal da praça que o Luís colocou dentro do Cuíra, para trabalhar. Era uma loucura, porque a Dolores dava uma contribuição muito forte com a realidade que ela trazia da rua, mas ao mesmo tempo roubava a gente e tornava o nosso cotidiano de ensaio uma loucura, mas ele adorava! Ele ria, e se divertia! Para o nosso desespero, tinha muito dessas pessoas, não era só a Dolores, ela é um exemplo, nesse espetáculo (BARROS, 2010).

Wlad Lima fala um pouco sobre a experiência de trabalhar junto com Dolores no espetáculo:

Roubava a gente. Travesti da praça, negro, pobre, fudido. Fomos nós que mexemos. O Luís Otávio colocou dente que ele era totalmente desdentado. Ele roubava a gente no camarim. Ele dizia: “Dolores, devolve a merda...” [risos]. Ele era infantilizado. Quando a gente brigava com ele, ele ficava no canto do camarim: “ah, tá me maltratando. Vocês não me amam”. “A gente te ama, agora tu, sacana, filha da puta me rouba?! Me dá meu dinheiro do ônibus.” Ele roubava o Luís. O Luís Otávio pouco se importava se o cara era ladrão ou ia roubar. “Dolores roubou meu ferro e vendeu. “Foda-se”. Entende? “Compra outro ferro depois. Não vou chamar ele de ladrão”. Ele dizia assim: “A senhora é uma louca né, Dolores? A senhora vai, pega o meu ferro, vende, gasta o dinheiro e eu fico sem ferro?!” Era isso. Não era: “Seu ladrão. Eu não

²⁷ Ator paraense.

confio em ti. Não quero você na minha casa.” Não tinha isso com o Luís Otávio. Não existia isso. Tu entendes a diferença? Para mim, é uma diferença radical de todos nós. Somos muito burguesinhos. O Luís Otávio era ra-di-cal. Radical. (LIMA, 2015).

Segundo Miranda (2010), anos depois de abrir as portas do teatro para Dolores, Barata abriu para ela as portas de seu apartamento, número 809, no Edifício Manoel Pinto da Silva, do lado da Praça da República. Após o pedido da SPDDH – Sociedade Paraense de Direitos Humanos, Barata abrigou neste apartamento a travesti que estava sendo investigada por homicídio. Seu irmão Augusto Barata, que morava com ele, na época, era editor do caderno de polícia do jornal O Liberal. Quando chegou em casa se surpreendeu com a notícia da nova inquilina que, caso viesse à tona, poderia ameaçar a sua carreira como jornalista.

Um dos conceitos mais importantes e mais discutidos da Teoria *Queer* é a questão da abjeção, ou seja, a existência dos seres invisíveis, dos seres marginalizados. Para o teatro paraense esta questão sempre foi igualmente importante. Não raramente, os seres abjetos dos entornos da Praça da República eram convidados a participarem destes espetáculos por Barata e, mais tarde, por outros encenadores, pois estes não só gostavam de trabalhar com atores e não atores como pretendiam construir encenações que traduzissem no palco a existência destes sujeitos marginalizados, esquecidos na penumbra do anoitecer e nas esquinas da cidade. Estes encenadores abriam espaços para que estes sujeitos pudessem falar. Além disto, a presença destes seres que falavam em cena abertamente sobre suas experiências causava um impacto muito maior pela força que representavam.

Se, para Miskolci, a Teoria *Queer* não se debruça apenas na experiência da homossexualidade, mas na experiência da abjeção, então tanto os seres que vivem, circulam e trabalham naquela região *queer* quanto os artistas que fizeram daquele o seu lugar de trabalho podem ser considerados como seres abjetos, no sentido dado por Judith Butler.

A experiência da abjeção é também a experiência da marginalidade. A história dos marginais já se desenvolveu o suficiente para que se tornasse um campo histórico digno de discussão. Em *A História Nova* (2005), no seu artigo intitulado *A história dos Marginais*, o historiador francês Jean-Claude Schmitt fala sobre indivíduos e grupos considerados marginais ao longo da história, como judeus, heréticos, leprosos, ciganos e etc. O deslocamento dos interesses do historiador do centro para as margens é um acontecimento bem recente. Schmitt aponta a criação dos *Annales* como um fator importante no surgimento de novas problemáticas e que foi no período pós-guerra, especificamente em 1968, que a palavra “marginal” começou a ser utilizada pelos historiadores. Mas, afinal quem são os marginais?

O simples uso dessa palavra evoca o poderoso movimento de contestação que, primeiro nos Estados Unidos, depois na Europa, atingiu os valores mais bem estabelecidos da civilização judaico-cristã, do mundo capitalista e, mais geralmente, das sociedades industriais e burocráticas [...] Essa marginalidade consciente e contestatária – cujas formas variam da simples impertinência ou da não-violência dos pacifistas aos “acontecimentos” de Maio de 1968 – apenas revela e denuncia, por vezes, tipos de marginalidade ou de exclusão menos abertamente provocadoras, cotidianamente suportadas e não voluntárias (SCHMITT, 2005, p. 354).

Se o lugar da abjeção e da marginalidade é reservado àqueles que, de alguma forma, ameaçam a ordem dominante, ou seja, os valores da sociedade judaico-cristã, capitalista e industrial, como defende Schmitt, então podemos considerar os artistas da cidade que fizeram parte desta história, bem como os sujeitos invisíveis dos entornos da Praça da República, como a travesti Dolores, constantemente colocados em cena por eles, como seres marginais. A Teoria *Queer* adota o termo *queer* justamente como um ato político para desconstruir seu significado de caráter injurioso, ofensivo, carregado de violência contra homossexuais. Desta mesma maneira adota-se o aqui o conceito de “marginais” para designar os artistas da cidade, como um ato político, crítico, problematizador, por fim, como um ato *queerizante*.

O desfile destes sujeitos pelas ruas da cidade, suas formas de socialização, marcação de territórios e estabelecimento de hierarquias estavam à margem do governo e faziam parte de um modo de existência que o espírito provinciano e moralista não pretendia agregar. Eram mortos-vivos. Empurrados para o submundo criaram uma estética e uma ética. Os artistas da cidade, cientes disso, procuraram construir uma poética que não contribuísse ainda mais para a sua segregação. Em contraposição a uma poética teatral plástica e higienizadora, os artistas ouviram e dialogaram com estes sujeitos abjetos e mais do que falar por eles, eles lhes abriram espaços de fala. Sujeitos marginalizados, mais pareciam ter saído de uma narrativa de Jean Genet, como *Diário de um ladrão*, quando, na verdade, eram personagens da vida real, personagens desta história de desejo e como tal o teatro não poderia passar intacto sem se deixar “contaminar”.

Retornamos a uma fala essencial de Wlad Lima para compreendermos como *Aquém do eu, além do outro* era um espetáculo que falava diretamente para os marginais:

Ninguém ia assistir. Todo mundo achava um espetáculo, como é que a gente chama? Hermético, denso. E aí, quem ia assistir, quem amava eram as travestis da Praça [da República]. O elenco amava. Fazia para cadeiras. Cada dia o espetáculo estava melhor. E aí, os travestis descobriram que não tinha público e todo dia quando dava a hora do espetáculo começar eles iam para a porta de trás, do fundo do teatro e diziam assim “a gente pode assistir? Não tem ninguém. A gente pode assistir?” Aí o Luís Otávio abria a porta, colocava

todos os travestis, todos os agregados dos travestis, os boyzinhos, os michês, os clientes. Era essa a plateia que assistiu. Talvez um dos atos mais transgressores do teatro paraense tenha sido esse. Não pelo espetáculo propriamente dito ou por fazer um espetáculo tão nu, com essa ideia tão intelectual, tão “cabeção” e que a categoria não viu, o público não quis ver. A coisa mais transgressora que era o povo da rua foi ver. E é todos os dias. Eles assistiam todos os dias! Eles aplaudiam, eles riam, eles batiam palmas, entende? Era muito louco (LIMA, 2015).

Ao colocar uma travesti em cena e ao abrir as portas do teatro para que os marginais dos arredores da Praça da República pudessem assistir, Barata estava respondendo a insólita pergunta de Spivak: pode o subalterno falar? A tradução para o português da pergunta *can the subaltern speak?* faz perder a dualidade contida nela. O verbo *can* (poder) do título do clássico artigo escrito pela crítica literária indiana Gayatri Spivak questiona se o subalterno, afinal de contas, consegue falar por conta própria ou se lhe é dada a autorização de falar. No final, Spivak conclui que o subalterno não pode falar, mas não porque não consegue e sim porque as estruturas sociais não lhe autorizam. Destarte, para a indiana, o trabalho do intelectual contemporâneo deveria consistir em abrir espaços para que este subalterno pudesse falar e se expressar. Assim sendo, a prática recorrente de Barata e de outros encenadores paraenses de colocar no palco travestis, michês e prostitutas para que pudessem falar sobre suas experiências de vida pode responder, com a linguagem do teatro, a pergunta de Spivak. Este subalterno pode falar porque as portas do teatro estão abertas para que ele possa refletir e fazer refletir sobre a sua condição.

Embora o conceito spivakiano de subalternidade se refira ao sujeito sul-asiático que vive em condição de inferioridade em relação ao sujeito hegemônico do Ocidente, este conceito de “subalterno” se refere aquele que é sempre silenciado pelo poder e pelas estruturas sociais, sendo a mulher indiana duplamente subalternizada, por ser mulher e por ser colonizada. Para Spivak, o conceito de subalterno é sinônimo de silenciado. Seu estudo sobre a situação de subalternidade vem de influência gramsciana, no entanto, ela aponta para a heterogeneidade elaborada desse sujeito subalterno.

Tanto estes sujeitos em cena quanto seus encenadores podem ser vistos como abjetos butlerianos ou subalternos spivakianos, porém sujeitos que, no final do século XX, colaboraram para construir um teatro contemporâneo que revisa criticamente a sua condição de ex-colônia do império português, mas também e principalmente sua condição de subalternidade em relação a outras regiões do país, como o Eixo Centro-Sul que sistematicamente apagou a produção teatral do Norte e Nordeste.

Ao retornar aos tempos em que fui morador do bairro da Campina em um casarão que pertencia aos meus avós paternos na Rua Carlos Gomes, consigo me lembrar dos sentimentos de encantamento pelas imensas mangueiras espalhadas na Rua Presidente Vargas e pelos passeios ainda criança com meus pais na tradicional feira artesanal e culinária de todos os domingos da Praça da República, mas também o sentimento de medo da insegurança de, quando adulto, ter que passar durante à noite nas esquinas soturnas destas ruas. Quando à noite passo de ônibus pela Presidente Vargas me debruço sobre a janela para tentar avistar os sujeitos solitários que ficam parados nos cantos escuros da Praça da República que, provavelmente, são michês em busca de clientes. Na Rua Riachuelo, também consigo ver os moradores de ruas deitados e dormindo em seus papelões e algumas mulheres vagando sozinhas pela noite. Durante o dia, os arredores da Praça da República são locais comuns de trabalho e de comércio onde funcionam prédios públicos, camelôs, restaurantes e bancos. No entanto, durante a noite – e o trabalho de Ronaldo Trindade é bem sucedido em mostrar que isso é uma cultura que ecoa desde o final do século XIX – parece que atravessamos uma espécie de fenda no tempo e entramos em um universo paralelo onde estes “fantasmas” começam a surgir, se espalhar e transitar entre as pessoas que voltam cansadas depois da aula ou do trabalho. Dois mundos opostos coexistindo, se confrontando. Neste sentido, o teatro da cidade serviu como um mediador neste diálogo entre mundos fazendo estes sujeitos tomarem o lugar que geralmente ocupamos – o palco – para contarem suas histórias e nos fazerem enxergar que somos feitos da mesma matéria: sexo e poesia.

Jean Jacques Courtine, na introdução do terceiro volume de *História do Corpo* (2008), dedicada às transformações históricas que o corpo sofre no século XX aponta duas questões interessantes inerentes a este século: a invenção teórica do corpo e, citando Merleau Ponty, o desmoronamento da dicotomia entre corpo e espírito. Em seguida aponta três passos para o fortalecimento do protagonismo do corpo ao longo deste século. Primeiro, através da psicanálise que defende que o inconsciente se expressa através do corpo, em seguida, a partir de Husserl, que influenciou a fenomenologia e o existencialismo, defendendo o corpo como o ponto originário de toda significação. Por fim, os estudos sobre o corpo do antropólogo Marcel Mauss. Depois de se livrar das amarras do estruturalismo, para Courtine, o corpo encontrou eco nos movimentos feministas e LGBT a partir da década de 1970 – o que entra em consonância com o que viemos discutindo até agora.

“Nosso corpo nos pertence” – gritavam no começo dos anos 1970 as mulheres que protestavam contra as leis que proibiam o aborto, pouco tempo antes que os movimentos homossexuais retornassem o mesmo slogan. O discurso e as

estruturas estavam estreitamente ligados ao poder, ao passo que o corpo estava do lado das categorias oprimidas e marginalizadas: as minorias de raça, de classe ou de gênero pensavam ter apenas o próprio corpo para opor ao discurso do poder, à linguagem como instrumento para impor o silêncio dos corpos [...] E é disso que o corpo foi investido no contexto das lutas travadas pelos direitos das minorias no decorrer da década de 1970: um lugar importante de repressão, um instrumento crucial de libertação, a promessa de uma revolução (COURTINE, 2008, p. 9).

O intelectual ainda lança um elogio às pesquisas de Foucault no que diz respeito aos estudos sobre o corpo:

O mérito de Foucault, quer se subscreva ou não a sua maneira de conceber os poderes sobre a carne, consiste em a ter firmemente inscrito no horizonte histórico da longa duração. E a emergência do corpo como objeto na história das mentalidades, a redescoberta da importância do processo de civilização ontem elucidado por Norbert Elias, a ênfase posta nos gestos, nas maneiras, nas sensibilidades, na intimidade, na investigação histórica atual refletem sem dúvida um eco de tudo isso (COURTINE, 2008, p. 10).

No começo da exploração deste capítulo, antes de realizar uma análise panorâmica sobre o século XX tendo em vista que esta mesma contextualização já foi realizada inúmeras vezes em outras pesquisas, questionei que tipo de contribuição minha formação como artista poderia trazer para a produção historiográfica. Como esta contextualização poderia se distinguir de outras já existentes se desviando da armadilha da redundância e da falta de inovação e como ela poderia salientar algo novo era uma questão que me importava bastante. Neste sentido, minha formação como artista foi fundamental para trazer à tona o corpo como prática emergente neste horizonte histórico. Minha análise demorada sobre o corpo como prática de emergência desta produção cultural se deve ao fato de que, como artista, o corpo é meu principal elemento de trabalho e minhas investigações cênicas sempre priorizavam a sua potência criativa. Isso me permitiu enxergá-lo estendido no horizonte. Talvez se tivesse vindo de outra área, o foco de minha atenção teria sido outro. Então, é justo dizer que a história deste Teatro *Queer* é atravessada pela história do corpo no século XX.

Destarte, conclui-se com este segundo capítulo que as seis *encenações-queer* da década de 1980 que colocaram no centro do seu discurso cênico questões sobre sexualidade e que foram encenadas por Luís Otávio Barata encontraram na resistência LGBT de final de século, na relação libidinoso entre a lei e o desejo em tempos ditatoriais e no erotismo e marginalidade da capital paraense condições de emergência para o aparecimento de tais espetáculos.

3. A INFINITA ENCRUZILHADA: A HISTÓRIA, O *QUEER* E O TEATRO.

A água do mar e a escuridão do armário são as mesmas coisas, no entanto, enquanto a água desliza o insano e a Nau para longe, a escuridão encerra esse sujeito nos braços de madeira do armário. Essa figura movente e errante nos oferece fluidez. Seria ideal que entremos na Nau e não no armário. Pois a água é metáfora e guarda suas próprias quimeras que, em suas zonas abissais, de vez em quando vem à tona. É isso que vamos descobrir agora: quem são essas quimeras marinhas nessa história?

Historicamente, em especial a partir da Segunda Guerra, a perseguição ao homossexual passou a ser justificada por este ser considerado uma ameaça a família nuclear, a infância e a Nação. Assim, sua figura ficou associada ao espião, ao comunista e, por fim, ao traidor da pátria (MISKOLCI, 2017). Logo, podemos adiantar que a tripulação desta Nau *Queer* não é apenas de loucos medievais, mas também destas figuras frequentemente associada aos homossexuais, para justificar perseguições.

O corpo é palco da história e suas cicatrizes são marcas indelévels que eternizam o passado. Mesmo tendo o corpo como seu principal suporte, ao longo da história ocidental, tudo que faz referência a ele tem sido objeto de exercício de repressão e de silenciamentos, não sem fortes resistências por parte dos silenciados. Marca do corpo, a sexualidade se derrama pela história e influencia os debates políticos, artísticos e morais. Marca do corpo, a sexualidade sempre excitou a história que, constrangida, reagiu com interditos.

Na Grécia antiga, a prática do sexo anal entre homens tinha um caráter pedagógico de iniciação a vida adulta. Tal prática só era socialmente permitida caso o homem mais velho – o *erastes* – assumisse o papel do que se convencionou a chamar de “ativo” e, através do ato, dominasse o rapaz jovem e “passivo” – o *eromenos* – que se iniciava pela vida adulta na conquista de seus direitos civis. Posteriormente, na Roma antiga, de um ritual pedagógico e social, a prática do sexo anal ganhou ânimos de libertinagem sendo praticada até mesmo pelos imperadores romanos e ovacionada pelos poetas. Dos primeiros imperadores romanos, apenas Cláudio se relacionou somente com mulheres. Foi Constantino, primeiro imperador cristão, que iniciou uma cruzada contra homossexuais por julgar esta prática um pecado.

Séculos depois, mais especificamente em 2009, segundo Saez e Carrascosa (2016), no Iraque se iniciou uma caça aos homossexuais que foi solenemente ignorada pelos governos mundiais. A perseguição consistia em colar o ânus dos acusados de homossexualidade com cola iraniana – cuja a reversão do seu efeito só pode ser feita cirurgicamente – e depois dar-lhes remédio para provocar diarreia e conseqüentemente a morte desses sujeitos.

No que se refere a outras práticas sexuais, a masturbação foi historicamente reprimida pela Igreja Católica após o Renascimento e, mais tarde patologizada pela medicina. Para Preciado (2014), foi só na segunda metade do século XIX que surgem estudos sobre a masturbação feminina com a sugestão da utilização do que seria um vibrador no tratamento da histeria e em 1880 se registra o primeiro vibrador mecânico para mulheres.

A sexualidade feminina sempre foi objeto de interesse tanto da religião quanto da ciência que só poderia ser exercida seguindo seus rigorosos avais. Se em um determinado momento, a partir do Renascimento, o prazer da esposa era permitido nas relações sexuais com seu marido, em outro momento ele se tornou sintoma de histeria ou de libertinagem, seja como for, ambos condenáveis. No século XX, novas questões foram levantadas acerca da sexualidade feminina, como aborto, prostituição e métodos contraceptivos, a fim de conquistar maior liberdade a contragosto, ainda, da Igreja e do Estado.

A sexualidade não é algo que se encerra no âmbito do privado, mas que corre pela porta do quarto e que ecoa na sociedade. Dessa forma, as instituições sociais de poder se dedicaram a criação de leis científicas, morais e religiosas a fim de auxiliar o sujeito na busca de uma sexualidade que estivesse em consonância com o bem-estar social condenando qualquer prática que não representasse os interesses do sujeito hegemônico. Neste sentido, qual o papel da arte e da literatura no que diz respeito a sexualidade? Têm a arte e a literatura produzido representações mais progressistas ou repressoras?

O pornógrafo criminoso do século XVIII, Marques de Sade, segundo Nazário (2015), escreveu dentro da cela o seu livro *120 dias de Sodoma*, em 1785. Anos depois, transferido de hospício, não pôde levar seu rolo de papel. Sade morreu achando que sua obra havia sido destruída. No entanto, a obra foi preservada e passada de mãos em mãos. Ficou sob tutela da família Villeneuve-Trans por três gerações, depois disso passou para as mãos de um psiquiatra, posteriormente, foi comprada por um casal aristocrata, depois foi roubada e vendida a um colecionador de livros eróticos e depois foi vendida novamente a um milionário. Hoje, este é um dos manuscritos conservados mais caros da história²⁸.

“Emma Bovary sou eu”, disse Gustave Flaubert. Na ocasião da publicação do que viria a ser tornar o ícone da literatura realista francesa, *Madame Bovary*, em 1857, Flaubert foi levado aos tribunais por ferir o orgulho da moral aristocrática francesa, os princípios cristãos e os bons costumes com sua história sobre uma mulher adúltera que pretende uma vida hedonista.

²⁸ Recentemente, o manuscrito foi considerado como “tesouro nacional” pelo Ministério da Cultura francês implicando na sua retirada do lote que seria leiloado. Como “tesouro nacional” a obra é impedida de sair do território da França.

Era o ano de 1855, quando *O Ateliê do artista*, de Gustave Courbet, foi recusado para a Exposição Mundial de Paris. Do lado de fora do salão principal, o pintor realista fez a sua própria mostra com suas obras. Mais tarde, em 1866, sob encomenda de um colecionador turco-egípcio de arte erótica, Courbet se tornou mais um artista a chocar a França com o seu *A origem do mundo*, marco da pintura realista, que chocou a moral provinciana e religiosa por mostrar uma mulher nua.

Ainda no século XIX, na literatura brasileira, temos *O bom crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, obra marcante do naturalismo brasileiro sobre a história de amor entre um homem negro e um grumete branco na Marinha. George Bataille, por sua vez, escreveu com pseudônimo seu *A história do olho* (1928) sob recomendações do seu psiquiatra para o tratamento de suas neuroses. Jean Genet foi poeta francês e marginal que escreveu obras literárias como *Diário de um ladrão* (1949) e dirigiu um curta metragem *Un chant d'Amour*, em 1950, sobre um carcereiro que sente prazer ao flagrar seus prisioneiros em atos sexuais.

No cinema, Pier Paolo Pasolini resistiu às forças fascistas na Itália com o seu polêmico *120 dias de Sodoma* (1975), baseado na obra de Marques de Sade. O cinema oriental também marcou a arte erótica com *Império dos sentidos*, de Nagisa Oshima, de 1976, com cenas reais de sexo. Pode-se destacar também a obra *Querelle* (1982), de Werner Fassbinder, adaptada do livro de Jean Genet, sobre um marinheiro gay.

Como podemos perceber, a sexualidade pertence ao corpo, a história e a arte. Ouso sentenciar: “A história da arte, portanto, é um corpo excitável”. Ao longo dos séculos, a arte, diferente da ciência, do Estado e da religião, acaba produzindo discursos dissonantes da hegemonia cultural no que diz respeito a sexualidade e tem sofrido as consequências por isso, desde processos jurídicos até a censura completa das obras. Mas, e o teatro? O que tem produzido com esta temática?

Na literatura dramática brasileira, temos Nelson Rodrigues com obras sobre incesto e estupro, como *Álbum de família* (1945) e *Bonitinha, mas ordinária*, encenada pela primeira vez em 1962 e *A serpente* (1980), além de Plínio Marcos, o dramaturgo marginal, com o seu *Barrela*, de 1958, que por contar cruamente a história real de um homem estuproado por seus companheiros de cela foi censurada na época da Ditadura e só liberada na ocasião da reabertura política do país, em 1978. Plínio Marcos ainda escreveu *Navalha na carne*, *Abajur Lilás* e *Dois perdidos numa noite suja*, todas escritas na década de 1960. Estas peças somadas com *Inútil canto*, *inútil pranto para os anjos caídos*, da década de 1970, construíram debates sobre prostituição, delinquência e os cárceres feminino e masculino.

Vou ousar aqui a realizar uma arriscada analogia: acredito e defendo que o ofício do artista, neste caso, especificamente o ofício do ator, é, em certa medida, parente do ofício do historiador. Por exemplo, em trabalhos que exigem a interpretação de uma personagem histórica, seja Napoleão Bonaparte, Olga Benário ou Margaret Thatcher, o ator deve lidar com o máximo de fontes históricas que o ajudem a compreender a complexidade da personalidade daquela pessoa, incluindo, principalmente, seus conflitos sociais. Afinal, como interpretar a primeira-ministra britânica sem compreender as consequências de sua política neoliberal no Reino Unido e no mundo, incluindo o recorde de desempregos no país, mas também a sua surpreendente posterior popularidade que lhe garantiu a reeleição por mais dois mandatos? Ainda, como interpretar a “Dama de Ferro” sem compreender o contexto de uma mulher forte e rígida em seus princípios em uma área dominada exclusivamente por homens? De outro modo, como dar conta da complexidade psicológica de uma personagem como Olga Benário sem compreender a perseguição nazista contra judeus e comunistas na Segunda Guerra? O ator é quase um micro historiador.

Durante seu processo criativo, o ator deve lidar com os mais variados tipos de fontes que forneçam a ele compreensão e intimidade com seu personagem e com seu contexto histórico. Cartas, biografias, entrevistas gravadas e fontes orais de pessoas que conheceram estas *personas* servem como documentos que ajudam o ator, tal como o historiador, neste processo criativo que não é nada solitário. A abordagem de determinadas técnicas de atuação ainda serve como critério para a criação, haja vista que o ator pode escolher não apenas “incorporar” – afinal, não se trata de um ritual religioso de possessão - estes personagens, mas criar uma *persona* que traduza a sua própria visão sobre aquela pessoa do passado oferecendo novas nuances a sua personalidade. Assim como o ator, o historiador pode também, através de novos métodos, lançar novos problemas a personagens históricos para dar-lhes novas nuances e atualizar os seus conflitos, ao invés de querer alcançar uma totalidade histórica.

Não só o ofício do ator, seja de teatro ou de cinema, se assemelha ao do historiador, mas também o do diretor de teatro e de cinema. Tomemos como exemplo os filmes *Bastardos Inglórios* (2009), do cineasta estadunidense Quentin Tarantino, e *A Queda – as últimas horas de Hitler* (2004), do alemão Oliver Hirschbiegel. Ambos os filmes abordam a Segunda guerra. Tarantino conta a história de um grupo de judeus conhecidos como “Os Bastardos” que se reuniram para insurgir e confrontar as forças nazistas na França ocupada. Em tom de sutil ironia, Tarantino reescreve a história misturando realidade e ficção para oferecer vingança aos judeus na figura da personagem Shosanna Dreyfus quando Hitler morre alvejado por tiros pelos judeus vingativos em um incêndio durante a exibição de um filme no cinema. Por outro lado, *A Queda*

opta pela fiel reconstituição histórica e sem reservas dos dois últimos anos de vida do ditador nazista. No entanto, ambos os diretores, independentemente de suas escolhas estéticas ou narrativas, lidam com uma história que movimentou o mundo e que gerou consequências até hoje sofridas. A obra de arte, nesse sentido, não é apenas fonte histórica para as gerações posteriores, mas a eternização da memória e, acima de tudo, uma produção e atualização historiográfica.

Concentrando-me mais no trabalho de caracterização de Bruno Ganz, intérprete de Hitler, em *A Queda*, posso defendê-lo quase como um historiador. O ator suíço de distinção no teatro alemão investigou com detalhes irrestritos a vida e história de Hitler através de um amplo material historiográfico. O jornal *El País* publicou uma reportagem onde destacava o trabalho do ator ao retratar o ditador e o seu tempo na manchete *El Hitler de Bruno Ganz conmociona a los alemanes*. Ainda, o historiador e escritor alemão Joachim Fest, autor da biografia de Hitler, defendeu sobre o trabalho de Ganz: “El escritor Joachim Fest, autor del libro *El hundimiento*, que sirvió de base al guión, resumió en dos palabras la actuación de Ganz: ‘Es Hitler’” (*EL PAÍS*, 2004).

Diante de tudo isto, vale ressaltar que não acredito que devo banir o artista para ser historiador tampouco acredito na relação de opostos binários entre a arte e a história. Por isso, dediquei um esforço também para me deixar atravessar por historiadores que pensaram a história em sua dimensão estética e poética, dentre eles o suíço Jacob Burckhardt e o britânico Keith Jenkins. A relação entre estas duas áreas, acredito eu, tem muito mais semelhanças e convergências do que, por vezes, somos capazes de perceber ou admitir. Talvez eu esteja entre estes dois lugares, como já disse, no lugar de um “artistoriador”.

3.1 - O historiador é um fingidor: uma *queerização* da história do teatro contemporâneo da cidade de Belém do Pará

O teatro de Belém é *queer* muito antes do *queer* existir. Correndo o risco de cometer um erro cronológico, o pecado do anacronismo, me adianto e me debruço a justificar minha afirmativa investigando a própria história do conceito de anacronismo. Primeiramente, quero trazer como ponto de partida para esta discussão a obra historiográfica de Lucien Febvre *O problema da incredulidade no século XVI – A religião de Rabelais* (2009) sob a perspectiva de Jacques Rancière no artigo intitulado *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador* (2011).

Uma das obras historiográficas mais importantes do século XX, *O problema da incredulidade do século XVI* surge como contraponto de Febvre à hipótese do francês Abel Lefranc de que o escritor e médico François Rabelais, da época do Renascimento, seria um “ateu militante”. Para Febvre, Rabelais não poderia ter sido ateu porque o século XVI não conhecia o conceito de descrença, deste modo, o humanista francês seria apenas um cristão desesperançoso, inconformado e crítico em relação aos rumos que a doutrina cristã tomava no seu tempo. Para Rancière, a refutação de Febvre acerca da tese de que Rabelais seria um “ateu militante” no século XVI é uma questão de pensamento e não de fato.

O livro originou-se de uma circunstância aparentemente bastante conjuntural: o prefácio de Abel Lefranc para a sua edição de *Pantagruel*. Segundo este autor, as formas da paródia rabelaisiana encobrem uma empresa de demolição da religião cristã como tal. Lucien Febvre elege a tarefa de refutar a tese que faz de Rabelais um incrédulo simplesmente obrigado, pelas amarras de seu tempo, a mascarar a sua descrença com os equívocos da paródia. Evidentemente, o problema dele não é livrar Rabelais da inculpação de ateísmo, mas refutar a concepção da história que sustenta as alegações de Abel Lefranc segundo a qual, numa dada época, existem pessoas à frente do seu tempo. Trata-se de combater o anacronismo. Note-se, porém, que o anacronismo não diz respeito a uma questão de fatos, mas a uma questão de pensamento (RANCIÈRE, 2011, p. 30).

Diante do exposto, gostaria de colocar a definição do dicionário *Robert* para o termo anacronismo citada por Rancière e só então aprofundar em algumas relevantes questões acerca deste termo polêmico: “O dicionário *Robert* o resume assim: ‘Ação de situar um fato, um uso, um personagem, etc., numa época distinta daquela a que eles pertencem ou convém realmente’” (RANCIÈRE, 2011, p. 22). A partir disto, Rancière traz na sua escrita uma questão importante para o termo. O anacronismo não seria apenas um problema horizontal, de sucessão de tempos, mas também vertical, de justaposição.

Uma hipótese pode ser daí deduzida: o anacronismo é assim chamado porque o que está em jogo não é apenas um problema de sucessão. Não é um problema horizontal da ordem dos tempos, mas um problema vertical da ordem do tempo na hierarquia dos seres. É um problema da partilha do tempo no sentido “da parte que cabe a cada qual”. A questão do anacronismo está ligada àquilo que o tempo tem, em verdade, como parte, numa ordem vertical que conecta o tempo ao que está acima do tempo, ou seja, o que comumente se chama de eternidade (RANCIÈRE, 2011, p. 23).

Rancière aponta que o anacronismo antes de ser um dever para os historiadores já era um direito da poesia. Além disto, e também, principalmente, como exemplo desta dimensão vertical da ordem do tempo em sua relação com os seres, *Eneida*, o poema épico de origem

latina que celebrava a formação do povo romano, escrito por Virgílio, é utilizado em seu texto como exemplo de anacronismo na Idade Clássica.

O grande exemplo de anacronismo mencionado na Idade Clássica é o do amor de Dido por Enéas, em Virgílio. Note-se: o anacronismo, a falta contra a história por excelência, diz respeito a dois personagens perfeitamente ficcionais, desprovidos de qualquer realidade histórica. A razão dessa aparente estranheza é simples: o anacronismo, antes de definir os deveres do historiador, define os direitos da poesia ou da ficção. (RANCIÈRE, 2011, p. 24).

Por ocasião da perseguição de seu próprio irmão que buscava assassiná-la, Dido e seus súditos desembarcaram nas costas da África e assim a deusa, filha de Belo, ergueu a próspera cidade de Cartago. Após a guerra de Troia, o guerreiro forasteiro Eneias chega ao reino de Dido. Não demorou muito para que eles se apaixonassem e se entregassem ao amor sob uma gruta em meio a uma tempestade premeditada e encomendada por Hera para castigar o troiano. Após boatos maledicentes serem espalhados pela cidade sobre o caso de amor dos dois, Dido teve sua imagem de mulher puritana ferida. Antes que pudesse prejudicá-la mais ainda, Eneias resolveu partir e, ao ver seu amado partir, Dido se matou colocando um fim trágico no seu reino expoente e promissor.

Ainda sobre o anacronismo em Virgílio apontado por Rancièrè:

O erro de Virgílio não foi o de ter posto o depois (Cartago) antes (na época da Guerra de Troia). Seu erro foi ter posto juntas duas épocas ligadas a regimes de verdade diferentes e que definem direitos diferentes para a ficção. A Guerra de Troia e Enéas pertence aos tempos lendários. A fundação de Cartago, mesmo sendo anterior à de Roma, se pauta pela cronologia romana. No que diz respeito ao tempo de Enéas, o poeta tem toda liberdade, com a única condição de não contradizer Homero. Mas o mesmo não ocorre com o tempo de Cartago que não pode ser casado com outro tempo qualquer (RANCIÈRE, 2011, p. 24).

O que Rancièrè quis dizer é que a liberdade poética e criativa do autor está assegurada no que diz respeito à Guerra de Troia e Enéas, haja vista que os dois pertencem a um tempo lendário, ou seja, ao fato de “remontar a um tempo que não se pode datar, o tempo lendário” (RANCIÈRE, 2011, p. 24). Para o filósofo, a humanidade conhece três grandes cronologias, a saber: a cristã, a romana e a grega. A fundação de Cartago segue rigorosamente a cronologia romana e por isso não pode ser misturada com outro tempo ou cronologia. O poeta comete anacronismo ao misturar o tempo lendário que não pode ser datado da Guerra de Troia e de Enéas com a cronologia romana da distinta Cartago.

Em termos gerais, o tempo parece seguir duas linhas para Rancière: um tempo cronológico – cristão, romano ou grego – que está paralelo a um tempo lendário. Este, por sua vez, não pode ser datado e garante a liberdade criativa do poeta. Anacronismo, para o filósofo, não seria apenas a confusão das datas – o que seria uma trajetória horizontal. Anacronismo seria uma confusão das épocas, no sentido de confundir um tempo lendário com um cronológico – o que seria a trajetória vertical discutida por Rancière – como fez Virgílio ao relacionar Dido com Eneias, do qual já falamos anteriormente. Assim afirmou o francês: “o anacronismo como dizíamos, não se relaciona apenas com o simples recuo (*remontée*) de uma data para outra data. Ele está ligado ao remontar (*remontée*) do tempo das datas para *o que não é o tempo das datas*” (RANCIÈRE, 2011, p. 23).

Como pensar esses tempos paralelos entre si – cronológico e lendário – e esse anacronismo vertical ou horizontal na *queerização* da história do teatro contemporâneo paraense? Do ponto de vista horizontal, discutido por Rancière, no sentido do risco de confundir cronologias distintas defendendo que esta história contemporânea do teatro paraense pertence a apenas uma cronologia de todas citadas por Rancière, a saber: a cronologia cristã. As datas que localizam esta história, divididas entre séculos e décadas, têm como marco o nascimento de Jesus Cristo. No entanto, não é somente isso que faz esta história se localizar dentro de uma cronologia considerada cristã que segue um regime de verdade específico, criado a partir da Idade Média, mas também a própria concepção de tempo que influencia os pensamentos e os comportamentos do homem moderno.

Do ponto de vista do anacronismo vertical, no sentido do risco de situar uma perspectiva *queer* a uma época e local distintos ao qual a teoria foi criada podemos defender que embora o que chamamos de *queer* ainda não existisse, existiam certas ações e pensamentos que hoje associamos a elas e é sobre elas que pretendo me debruçar.

Logo, a questão que persiste não é a de que não existia Teoria *Queer* ou um pensamento que pudesse ser chamado de *queer* em Belém do Pará, mas é a de que existiu uma condição histórica que possibilitou a emergência de características que podemos associar a ela. Deste modo: “a imputação de anacronismo não é a alegação de que uma coisa não existiu numa determinada data, é a alegação de que ela não *pôde existir* nessa data” (RANCIÈRE, 2011, p. 31).

Na segunda metade do século XX, está compreendido um período de revolução sexual que teve como eventos marcantes o Festival de *Woodstock*, ocorrido em 1969, a rebelião de *Stonewall*, também ocorrida em 1969 e as lutas dos movimentos feministas na década de 1970. Em seguida, profundamente influenciada por esta liberação sexual surgiu a Teoria *Queer*.

Apesar de seu nome, *Queer*, ser associado a uma teoria apenas na década de 1990, ele corresponde a uma série de pensamentos e práticas anteriores que buscaram problematizar e desconstruir convenções sociais a respeito de sexo e gênero. Uma de suas principais contribuições foi trazer para o nível do discurso e da cultura as normas sexuais e de gênero, defendendo que não há uma verdade fixa e imutável sobre o sexo, mas que estas noções são ficções *culturalmente* construídas. Com isto, a história não ficou fora desta ascensão construtivista. Questões tão caras aos historiadores, como o passado e documento, tiveram sua problematização acentuada sob a perspectiva do construtivismo que marcou as últimas décadas do século XX.

Enquanto isso, no teatro paraense, ocorria um marcante momento de efervescência cultural e criatividade artística onde os artistas da cidade clamavam por maior liberdade nas suas produções criando espetáculos que geravam debates dentro e fora do meio e que viriam a influenciar uma geração inteira de artistas. Tais espetáculos movimentavam a cidade e o público que, por sua vez, já se via pertencente de um novo momento histórico, mas que ainda estava tentando se livrar dos grilhões da ditadura militar.

Sendo assim, para além do fato de que estes pontos – Teoria *Queer* e a História contemporânea do teatro paraense – são filhos de uma mesma época onde a conclusão de um milênio trazia promessas de uma nova era marcada pelos avanços tecnológicos e científicos, eles compartilham, das suas respectivas maneiras, uma série de características e contribuições que, se relacionadas, podem servir como alicerce para o alcance do objetivo desta pesquisa. Por fim, de uma forma ou de outra, a emergência do pensamento *queer* – como teoria ou não – é paralela e esteve sempre conectada à emergência da história contemporânea do teatro de Belém do Pará.

O pecado contra a ordem de sucessão do tempo histórico remete a um outro pecado: o pecado contra a ordem hierárquica segundo a qual o tempo das sucessões depende de um tempo que ignora a sucessão, o tempo das cronologias depende de um tempo sem cronologia: o puro presente ou a eternidade. O anacronismo, como já observamos, não é a confusão das datas, mas a confusão das épocas. (RANCIÈRE, 2011, p. 25).

Como vimos, este pecado do anacronismo, segundo Rancière, se refere principalmente a uma lógica hierarquizante onde tempo cronológico estaria submetido a um tempo lendário. Ou seja, o anacronismo horizontal, o pecado da ordem da sucessão do tempo histórico daria lugar a um anacronismo vertical.

Gostaria de reservar um momento para explicitar o motivo pelo qual utilizo e defendo o *queer* como pertencente a um tempo lendário, ou seja, a um tempo que, segundo Rancière, não pode ser datado. O *queer*, sob a perspectiva teórica, bem como a história do teatro contemporâneo paraense pertence a uma cronologia cristã, ou seja, está datado segundo princípios temporais que seguem o nascimento de Cristo. No entanto, se compreendermos a força do *queer* como uma ficção, como uma qualidade detonadora, alcançamos a sua forma lendária, tal qual as lendas amazônicas que fazem parte do nosso imaginário. Assim, o que se pretende nesta perspectiva é trata-lo como uma ficção, o *queerizar*, ou seja, um modo de fazer. E o ato de *queerizar* não é simpático a tempos datados, por isso pode ser considerado como um tempo lendário.

Pensando nesta pesquisa historiográfica, não pretendo rumar para um anacronismo horizontal, pois toda a história contemporânea do teatro paraense pertence a uma única cronologia, a cristã. No entanto, essa escolha parece me levar para o que Rancière chama de anacronismo vertical, contudo, tampouco pretendo me debandar para este lado, haja vista que a relação entre o tempo cronológico – esta história – e o tempo lendário – a perspectiva *queer*, o presente – não será de hierarquizações, mas de complementaridade, transversalidades, poeticidades.

Poeticidades. Agora entro em uma discussão do *queer* como ficção. Esta é uma questão que se pode retirar da crítica de Rancière a Virgílio: “o anacronismo antes de definir os deveres do historiador, define os direitos da poesia ou da ficção” (RANCIÈRE, 2011, p. 24). Chamar de *queer* o teatro realizado na capital paraense, mais do que um pecado para o historiador, é um direito do poeta. Chamar de *queer* o teatro realizado na capital paraense é um ato poético.

Para Rancière, esta questão do anacronismo dentro do estatuto de “pecado irremissível” do historiador está dentro de uma questão mais abrangente que é a relevância da verdade na história como disciplina científica. A condução desta questão acontece através desta hipótese do filósofo:

A hipótese é de que a constituição da história como discurso científico implica um nó de questões filosóficas que não têm nada a ver com questões ditas de “metodologia” ou de “epistemologia” da história. Esse nó concerne às relações do tempo, da palavra e da verdade. Apenas ele nunca é tratado como tal no discurso do historiador. Ele é tratado por procedimentos poéticos de construção da narrativa histórica (RANCIÈRE, 2011, p. 22).

A hipótese de Rancière aponta que há um nó na relação entre a história e o discurso científico que é de natureza filosófica e diz respeito às relações do tempo, da palavra e da

verdade, no entanto, este “nó filosófico” é tratado como um procedimento “poético” na construção da narrativa histórica. Como diz o filósofo, por “poético” deve-se entender uma *técnica* ligada às figuras da retórica. Uma técnica “entendida como uma escritura sempre construída a partir de figuras retóricas e de estruturas narrativas que também são as da ficção” (CHARTIER, 2015, p. 12). Destarte, podemos entender, através desta hipótese, que o estatuto da verdade almejado pela história como disciplina científica está alicerçado na arte da retórica e nas estratégias da narrativa muito mais do que a maioria dos historiadores gostariam de admitir. O conceito de anacronismo é apropriado da poesia e utilizado pelos historiadores como “pecado irremissível” para garantir o estatuto da disciplina da história como ciência e produtora de verdade. Enquanto na poesia o anacronismo seria um direito, na história seria um pecado ao qual o historiador deveria fugir.

O anacronismo, portanto, concerne à verdade na poesia antes de ligar-se à verdade do cientista. E é no debate sobre os direitos da ficção que serão definidas as características do conceito que os historiadores herdarão (RANCIÈRE, 2011, p. 25).

Podemos aproximar Jacques Rancière de Roger Chartier no momento em que o historiador francês em seu *A história ou leitura do tempo* (2015), já discutido anteriormente, aponta a:

Evidenciação das dimensões retórica e narrativa da história, designadas com perspicácia em três obras fundacionais publicadas entre 1971 e 1975: *Comment on écrit l’histoire* (Como se escreve a história), de Paul Veyne (1971), *Metahistory* (Meta-história), de Hayden White (1973), e *L’Écriture de l’Histoire* (A escrita da história), de Michel de Certeau (1975) (CHARTIER, 2015, p. 11).

Rancière, na tentativa de elucidar mais ainda a sua hipótese, a reestrutura:

A hipótese, portanto, pode ser resumida assim: a história se constitui como ciência resolvendo, por meio de procedimentos literários, questões filosóficas que ela evitar colocar-se como tais. E sua aplicação ao nosso problema seria a seguinte: o anacronismo é um conceito *poético* que serve como solução filosófica da questão sobre o estatuto da verdade do discurso historiador (RANCIÈRE, 2011, p. 22).

Gostaria de, por hora, finalizar esta discussão com o último parágrafo de *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador*, de Rancière:

Não existe anacronismo. Mas existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma

maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com “ele mesmo”. Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significativa saídos do “seu” tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com uma outra. E é através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder de “fazer” a história. A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um “mesmo” tempo, é a condição do agir histórico. Leva-lo efetivamente em conta deveria ser o ponto de partida de uma ciência histórica, menos preocupada com sua respeitabilidade “científica” e mais preocupada com o que quer dizer “história” (RANCIÈRE, 2011, p. 49).

Quando chamo o historiador de fingidor, de alguma forma, isso soa como uma crítica ao seu ofício. No entanto, gostaria de questionar o porquê desta interpretação realizando uma investigação sobre a origem do verbo fingir para entendermos como ele se tornou sinônimo de oposição ao verdadeiro: “a palavra ‘fingir’, como usamos em português, é um exemplo dessa herança interpretativa cuja conotação desgastou e emudeceu aquele sentido originário guardado na ação concreta do verbo” (FERRITO, 2014, p. 97).

Este sentido originário da ação concreta do verbo ‘fingir’ se refere, segundo Ferrito, à própria etimologia da palavra que era a ação de construir algo concreto. *Fictio*, que origina a palavra “ficção”, tem a mesma raiz do verbo latino *fingo*, cujo significado seria esculpir, modelar. É por partir da imaginação e da criatividade de seu criador que o verbo ‘fingir’ assumiu, com o tempo, um sentido mais abstrato como inventar ou formar.

Segundo Ferrito (2014), esta abstração do verbo que antes se referia à ação de construir algo e aos poucos foi sendo utilizada para aquele que ‘finge’, simula algo, é sintoma de um desgaste da palavra.

Estendendo um pouco mais essa investigação, constataremos que *fictor* (*qui fingit*) foi como os latinos nomearam o estatuário, o escultor, o artífice (mesmo de palavras), contudo nunca se referindo desse mesmo modo, originariamente, àquele que “finge” uma simulação (*qui simulat*). Discernimos, desde já, que a palavra em questão sofreu um desgaste, um esquecimento ao longo da tradição crítica, provocado por uma interpretação representativa do que enunciava o seu agir (FERRITO, 2014, p. 97).

Esta abstração do verbo fingir acabou provocando uma interpretação depreciativa da ficção em relação com a realidade.

A ficção, ao longo da história crítica, teve o princípio do seu agir entendido como uma oposição emulativa ao princípio da ação do próprio real, de modo que ficção e realidade se sustentariam em fundamentos de naturezas concorrentes, antitéticas. Se o real é a tese, a ficção é sua antítese e necessária negação lógica. Nesta perspectiva, a ficção é o negativo lógico do real. Como

negação ao que é real, a ficção é interpretada como o que é i-rreal – de onde nos vem o sentido vulgar de “fingir”. Essa é uma concepção decisiva na trajetória da crítica literária, uma vez que a ficção, juntamente com tudo aquilo que ela compreendia e compreende (como os mitos, a poesia lírica e épica, a tragédia e toda posterior “literatura”), passou a ser vista como um discurso falseador e ao mesmo tempo *mimético* da realidade – uma realidade entendida e fundamentada pelos critérios da razão (FERRITO, 2014, p. 97).

Tomada na atualidade no seu sentido depreciativo de antítese à ação real, a ficção, como a entendemos, se difere da ficção como compreendiam nossos ancestrais. Ou seja, pelo fato de a ficção não encontrar bases sólidas na realidade, em fatos comprováveis, ela é vista como a irmã bastarda da realidade. Por este motivo, defender em uma tese de doutorado o historiador como um fingidor através de uma analogia com um poema prestigiado como *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa, é bem arriscado. No entanto, o sentido que quero dar a esta afirmação é completamente outro.

Ferrito cita o mito de *Cura*, narrado por Higino, o escravo egípcio de César Augusto. Segundo ele, o homem foi criado pelo *fingere*. Cuidado (*Cura*) estava atravessando um rio e avistou um pedaço de terra argilosa, pegou um pedaço desta terra e começou a fingir, ou seja, moldar, esculpir. A partir deste momento de ficcionalização, Júpiter (Zeus) interveio e deu vida ao que teria se tornado o homem.

A partir do “fingir”, *Cura* cria, com auxílio e a presença dos deuses, o homem. A ação de *Cura*, portanto, não pode ser entendida meramente como a de modelar ou dar forma à terra argilosa, pois é realizada no empenho da criação. Por tal ação, que chamamos de originária, o homem surge como um ser criado na e pela realidade, participe de sua cosmogonia, de maneira que, neste sentido, a ficção se mostra como a realização do real, à qual o homem corresponde pela criação (FERRITO, 2014, p. 97-98).

É esta pedra angular da relação da ficção com a realidade que pretendemos desconstruir.

Não há mais como pensar em dois princípios antitéticos do fazer que dividem real e i-rreal, pois ambos, real e ficção, se reúnem no princípio originário de um agir poético (*poiesis*), de uma ação criador de *mundo*. A ficção é poética, pois inaugura e reinaugura a cada vez o mundo, que não se fundamenta na razão, nem se posiciona contrário, como irracionalidade ou subjetividade, mas se funda como sentido (FERRITO, 2014, p. 98).

É esta relação de ficção e realidade que se pretende resgatar e manter nesta escrita historiográfica. Não penso em um mundo livre de uma interpretação ficcional, tampouco defendo que tudo é uma ficção, haja vista que cairíamos na armadilha da reiteração da tradição metafísica desta relação onde uma funcionaria somente em sua dimensão mimética da outra,

mas defende-se esta relação mútua de complementaridade onde uma fornece subsídios de criação para a outra.

Neste sentido, o poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa, funciona muito bem para nos ajudar a pensar esta dicotomia ficção/realidade no ofício do historiador e pensar a construção e a escrita da história realizada a partir de uma relação de complementaridade com a ficção. Discutiremos isto posteriormente. Para concluir este primeiro momento, trago a interpretação de Ferrito acerca do poema:

O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.” (...). Pelos primeiro e segundo versos, nos diz que, pela linguagem, o mundo se finge “completamente”, algo se revela de todo em mundo. Pelos terceiro e quarto versos, o “fingir” não se nos deixaria entender como uma instância do falso, do contrário, o poeta não “chegaria a fingir” isso que se revela de todo – a dor. A dor é deveras ficta: sendo deveras sentida, foi deveras fingida, quando foi revelada de todo em mundo. E como dor revelada em mundo, permanece sendo uma “dor deveras” e não uma dor falseada. A dicotomia metafísica da oposição de falso e verdadeiro não se aplica, portanto, às revelações da *ficção*, como vemos já nesta primeira quadra do poema. Tampouco, tratar-se-ia de um ato afirmativo de um sujeito, subjetivista, já que se revela como mundo, revelando-se maior e velando-se como outro, para todos (FERRITO, 2014, p. 98).

Para dar continuidade a esta seção e, por conseguinte, à construção de meu raciocínio trago novamente as sábias e belas palavras do poeta Fernando Pessoa na voz de seu pseudônimo Alberto Caeiro: “O Universo não é uma ideia minha/A minha ideia do Universo é que é uma ideia minha/A noite não anoitece pelos meus olhos,/A minha ideia da noite é que anoitece por meus olhos” (CAEIRO, 1980, p. 116).

Recorro às palavras de Pessoa por acreditar que neste poema ele expõe a distinção entre o mundo e a representação do eu lírico. Sendo assim, o mundo é uma coisa, no entanto, a minha ideia sobre o mundo é outra. Não é o mundo que muda, mas a minha própria ideia do mundo é que muda e que me dá a ilusão de movimento, de transformação. O mundo permanece à mercê da minha representação dele e à mercê de tantas outras representações distintas entre si. Esta ação que chamo de anoitecer a partir da minha representação sobre o objeto-mundo pode ser nomeada de maneira diferente de acordo com outras culturas e outros povos. Destarte, sendo bastante nietzschiano, o mundo só existe a partir do momento que o submeto a uma representação.

Defendo que este excerto de Fernando Pessoa nos ajudará a pensar uma série de questões acerca da relação entre história e ficção, sobre o *queer* e Belém do Pará. Afinal de contas, o passado está à espera de uma representação sobre ele para poder existir, para poder ser elevado

ao estado de coisa? Se o mundo espera uma representação sobre ele para ser coisa, se a noite não é noite em si própria, mas apenas uma ideia minha, qual o lugar da verdade nisso tudo? Existe uma verdade legítima e única sobre um determinado objeto histórico ou a disciplina da história vive um momento de exacerbado relativismo e de ceticismo como alguns historiadores já vêm apontando há algum tempo?

Deste modo, a nossa relação com o passado não se dá somente através da história, mas através da ficção também. Quais as consequências desse flerte entre história e ficção? Não pretendo responder ou encerrar esta questão, pois entendo a sua complexidade e entendo que tão cedo não chegaremos a uma conclusão, no entanto, pretendo, sim, conturbar mais ainda esse namoro.

Em termos gerais, a Teoria *Queer* seria um pensamento crítico, político e subversivo a respeito da organização heterossexual da sociedade, ou seja, um desmascaramento da forma como a sociedade se organiza como se todos os indivíduos nela fossem – ou estivessem destinados a ser – heterossexuais. Neste sentido, encontramos na história do teatro contemporâneo da cidade, na década de 1980, uma produção teatral, refletida em seis encenações já identificadas, um discurso semelhante aos estudos *queer*. Destarte, sob um ponto de vista teórico, não procurei apenas identificar as características destas encenações que se aproximam dos conceitos da Teoria *Queer*, mas sobretudo – agora sob um ponto de vista metodológico – *queerizar* esta história através do flerte da história com a ficção oferecendo à disciplina um historiador *queer*, uma história *queer*.

Uma conversa com a Professora Jimena Furlani, contribuiu para que eu criasse um critério rígido de escolha daqueles artigos que trabalhavam com a Teoria *Queer* realmente, ou só a citavam. Nesta conversa, a professora me alertou que os trabalhos que realmente partem de uma perspectiva *queer*, são aqueles que tratam o *queer* como verbo e não como sujeito. Ou seja, os trabalhos publicados que contribuíam de fato com a Teoria *Queer*, eram aqueles que estavam *queerizando* um tema, um objeto de pesquisa, uma percepção de mundo. (BENETTI, 2013, p. 23).

A pesquisa de caráter histórico de Fernando Benetti intitulada *A bicha louca está fervendo: uma reflexão sobre a emergência da Teoria Queer no Brasil (1980-2013)* acena para a transformação do *queer* não em objeto ou sujeito, mas em verbo. Assim o pesquisador se torna um *queerizador* de temas.

Basta que aconteça uma verbalização do *queer*, tratando estes estudos como verbo, e não como objeto ou sujeito. Este é um dos motivos que fazem com que a Teoria *Queer* se estratifique dentro dos campos teóricos do conhecimento no Brasil. Esta é uma maneira de se afastar da normatização

acadêmica, e do fechamento destes estudos para uma área em específico. A Teoria *Queer* está aberta para ser estudada sob lentes plurais, e sob perspectivas diversas. (BENETTI, 2013, p. 76).

A relação entre a disciplina da história e a ficção é fundamental nesta pesquisa a partir do momento que resolvo *queerizar* uma história. O *queer* é minha ficção. Neste sentido, o ato de *queerizar* se aproximaria do ato de tornar ficção também, haja vista que não pretendo diagnosticar o Teatro *Queer*. Não é, nem remotamente, o objetivo desta pesquisa comprovar cientificamente a existência deste Teatro *Queer*, mas antes identificar os pontos que possibilitaram seu aparecimento e provocar nesta história da cena teatral belenense uma torção, um estranhamento. Portanto, esta história *queerizada* flerta com o real e com o imaginário, com o que aconteceu e com o que poderia ter acontecido. O ato de tornar ficção é o primeiro passo para o ato de *queerizar*. Explicarei o motivo.

Já existe uma produção historiográfica significativa acerca da história do teatro no Pará e que aborda diferentes épocas, dos quais é possível citar importantes livros como *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época* (1994), de Vicente Salles, obra dividida em dois tomos, além do importante registro historiográfico acerca do surgimento do Grupo Norte Teatro Escola, escrito por um de seus membros fundadores, Paraguassú Éleres, intitulado *Teatro de Vanguarda - o Norte Teatro Escola do Pará e os Festivais de Teatro de Estudantes*, publicado em 2008. Recentemente, foi publicado o livro de Denis Bezerra, *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém* (2013). Para além destes registros, existem dissertações de mestrado que apontam a relevância das produções de grupos de teatro e suas influências na história do teatro da cidade, como *Performance da plenitude e performance da ausência: Vida/Obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém* (2010) e *Com a cara lavada e a mala nas costas: Memórias e Identidades na trajetória do Usina Contemporânea de Teatro (1989 – 2011)*, defendida em 2011. No entanto, nenhuma delas põe em xeque o próprio ato de se construir/contar uma história. Através desta ficcionalização, provooco um processo de problematização da produção historiográfica do teatro no Pará. Então, não se trata apenas de *preencher* uma lacuna na história do teatro da “cidade das mangueiras”, mas também de *esculpir* uma história do teatro da “cidade das mangueiras”.

No livro *A história ou leitura do tempo*, Chartier discute diversas questões acerca da disciplina da história e do ofício do historiador no seu respectivo tempo. Uma das questões mais pungentes levantadas pelo historiador francês é o duelo intelectual entre a história como ciência que comprova fatos e produz verdade através da utilização de fontes e a história como narrativa e retórica orquestrada pelo historiador e que flerta com a ficção. Este duelo de cavalheiros entre

a ciência e a ficção pela donzela disciplina da história também está localizada em um tempo de grandes transformações em nível global, “daí deriva a questão principal em que se baseou o diagnóstico de uma possível “crise da história” nos anos 1980 e 1990” (CHARTIER, 2015, p. 12).

A passagem da segunda geração dos *Annales* para o que alguns chamam de terceiros *Annales*, ou *Nouvelle Histoire*²⁹ (1978) é marcada por uma forte transformação não só na historiografia mundial, mas no modo de pensar a ciência em geral. A transformação historiográfica é marcada pela “virada antropológica” (BURKE, 2008), compreendida entre as décadas de 1960 e 1990, quando os historiadores se dedicaram aos estudos de conceitos da Antropologia, dentre eles a cultura. Pode-se dizer que o próprio interesse pela História Cultural dentro deste período é uma marca desta transformação: “O principal das preocupações historiográficas parece se deslocar para o âmbito da cultura, de modo que a História Cultural passa a ocupar uma posição central no grande cenário das modalidades historiográficas” (BARROS, 2012, p. 306).

Para Burke, a obra de Hayden White, *Meta-história* (1973), é relevante neste quesito. O historiador estadunidense, segundo Burke, constrói uma analogia da escrita histórica como enredo literário utilizando clássicos de Michelet, Burckhardt e etc. Segundo White, estes historiadores escreveram suas narrativas como se fossem gêneros literários, como a sátira, o romance ou a tragédia.

Pode-se dizer que White começou onde [Northrop] Frye parou, atenuando o contraste aristotélico entre a poesia e história e estendendo a ideia de enredo para obras históricas em geral. Ele fica no limite entre duas posições, ou proposições: a visão convencional de que os historiadores constroem seus textos e suas interpretações, e a visão não convencional de que constroem o passado (BURKE, 2008, p. 107).

Em seu artigo *Realidade versus ficção: a literatura como fonte para a escrita da história* (2010), Sena Júnior compreende a literatura como uma “nova” fonte para a produção historiográfica, abertura proporcionada pelo campo historiográfico da História Cultural.

Nos últimos dez anos foram essas certezas, longa e amplamente partilhadas, que foram abaladas. De um lado, sensíveis a novas abordagens antropológicas

²⁹ Não é consenso entre os historiadores que a publicação de *Nouvelle Histoire*, sob a direção de Le Goff seja de fato o ponto de mudança da segunda geração dos *Annales* para a terceira geração do movimento. Em resposta à suposta traição dos princípios das gerações anteriores dos *Annales*, Dosse publicou *A história em migalhas* (1987), identificando as rupturas. Por outro lado, com a mesma força, Burke defende a *Nouvelle Histoire* como continuidade dos *Annales* anteriores em *A Escola dos Annales* (1990).

ou sociológicas, os historiadores quiseram restaurar o papel dos indivíduos na construção dos laços sociais. Daí resultaram vários deslocamentos fundamentais: das estruturas para as redes, dos sistemas de posições para as situações vividas, das normas coletivas para as estratégias singulares (CHARTIER, 1994, p. 98 *apud* SENA JUNIOR, 2010, p. 2).

Sena Junior dá à História Cultural o crédito pela problematização da literatura como fonte para a produção historiográfica, devido ao caráter contrário ao paradigma estruturalista, pela incorporação de novos elementos, diversidade de objetos, interesse pelos sujeitos que produzem e recebem cultura, além também da resistência por leis fixas de análise das culturas.

Neste diversificado e complexo universo, a literatura acabou fixando-se como uma fonte altamente produtiva, pois permitiu aos pesquisadores da cultura – em geral – e aos historiadores – em especial – adentrarem em um universo amplo e repleto de significações/representações, pois como a incorporação deste tipo de artefato na produção historiográfica, passamos a considerar “novas maneiras de pensar a história” e questionar antigos padrões e verdades históricas pré-estabelecidas (SENA JUNIOR, 2010, p. 4).

Apesar de, neste momento, Sena Junior se referir especificamente à utilização da literatura como fonte para a pesquisa histórica e validação deste ato para a historiografia e esta pesquisa se debruçar a certa ficcionalização de um objeto histórico, levantamos questões semelhantes e relevantes: o conceito de verdade e sua importância na pesquisa histórica.

Começamos por entender que em História o conceito de verdade deveria ser sempre utilizado no plural, pois acreditamos que não exista apenas uma única visão dos fatos ou dos objetos em análise, mas perspectivas que podem apontar diferentes estilos e formas de percepção destes. Neste sentido, o cruzamento entre história e literatura possibilita uma maior flexibilidade para se pensar a história e os vários elementos de sua representação (SENA JUNIOR, 2010, p. 4).

Este flerte da história com elementos da imaginação, poéticos e artísticos – seja através da literatura como fonte ou da ficcionalização de um objeto histórico – força a história a rever seus conceitos, seus métodos e o historiador a estabelecer novas relações dialógicas menos estruturalizantes e menos hierarquizantes.

Para Sena Junior, a estratégia para compreender a literatura com fonte da pesquisa histórica foi através do discurso, ou seja, entendendo a obra literária como reflexo de um determinado tempo e de um espaço com condições sócio-culturais bem específicas:

Apesar de ter sido a literatura considerada por muito tempo como um objeto criado a partir dos elementos fantasiosos, da imaginação do escritor e que não possuía os requisitos necessários de verdade e legitimidade para servir como fonte de explicação da realidade histórica onde esta era produzida, ou sobre a

qual se referia, percebemos que a produção literária possui um forte elo com o espaço, com o tempo e com as condições sócio-culturais onde esta é construída (SENA JUNIOR, 2010, p. 4).

Contudo, a discussão da literatura como fonte histórica acaba levantando, para Sena Junior, a questão do flerte entre história e ficção e os motivos que fizeram com que estas duas formas de se relacionar com o passado se tornassem opostas. Constatamos que esta oposição está intimamente ligada à forma como a palavra ficção é tomada no sentido atual, como ação abstrata e desprivilegiada, ao passo que no seu sentido originário, de influência latina, ficção estava ligada a uma ação concreta de construir algo real a partir da imaginação.

Numa pequena viagem temporal podemos afirmar que foi o homem do século XIX que, em sua ânsia desmistificadora e sua sede de “verdade” (conhecida como a busca pela ciência), aboliu dos estudos da história o recurso às técnicas ficcionais da representação, criando uma oposição básica entre a busca pelo fato em si e a rejeição de suas representações literárias, tidas como fantasiosas. A partir daí tornou-se uma convenção, pelo menos entre os historiadores, identificar a verdade com o fato e considerar a ficção como o oposto da verdade, criando assim, em nossa opinião, em vez de um meio de se apreender a realidade, um obstáculo ao entendimento desta. A história passou a partir de então a ser contraposta à ficção, e, sobretudo ao romance como a representação do “real” em contraste com a representação do “possível” ou apenas do “imaginável” (SENA JUNIOR, 2010, p. 4).

Esta relação de amor e ódio entre história e ficção – não podemos dizer que é totalmente bem recebida entre os historiadores – é quase como uma dramatização do romance dos trágicos personagens shakespearianos Romeu e Julieta e o embate entre suas respectivas famílias, os Montecchio e os Capuleto. No entanto, ela carrega na sua bagagem uma série de discussões de conceitos da história, como a verdade, representação, imaginação, memória e etc.

A verdade da ficção literária não está, pois, em revelar a existência real dos personagens e fatos narrados, mas em possibilitar a leitura das questões em jogo numa temporalidade dada. Ou seja, houve uma troca substantiva, pois para o historiador que se volta para a literatura o que conta na leitura do texto não é o seu valor de documento, testemunho de verdade ou autenticidade do fato, mas o seu valor de problema. O texto literário revela e insinua as verdades da representação ou do simbólico através de fatos criados pela ficção (PESAVENTO, 2006 *apud* SENNA JUNIOR, 2010, p. 11).

Veyne, segundo Chartier, diz que a história é um relato e que sua explicação é uma maneira que a narração encontrou de organizar os acontecimentos em uma trama compreensível. Em seguida, White diz que as estruturas da história estão ligadas às quatro figuras da retórica e da poesia clássica, como: a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. Mais tarde, de Certeau afirma que o conteúdo verdadeiro pretendido pelo discurso histórico

repousa sob uma forma de narração específica própria do historiador. Tudo isso obrigou os historiadores a repensar a relação entre a história como fato e a história como representação, ou seja, o passado tal como foi e a explicação proveniente disto, e perceber que há nesta relação muito mais do que uma simples coincidência.

Durante muito tempo, em busca da defesa da história como uma disciplina científica, a história havia ignorado as formas próprias de sua escritura. Pensar a narração histórica significava pensar esta dimensão como algo submetido às disposições e figuras da arte da retórica, ou seja ela era o sentido próprio dos fatos ou simplesmente pensar nela significava um obstáculo para a obtenção do conhecimento verdadeiro, porém, o início do questionamento sobre a relação do passado e sua representação inaugurou “o desenvolvimento de uma reflexão sobre a história, entendida como uma escritura sempre construída a partir de figuras retóricas e de estruturas narrativas que também são as da ficção” (CHARTIER, 2015, p. 12).

Chartier afirma que isso gerou, entre 1980 e 1990, uma crise da história. Questões começaram a surgir, como: se a escrita da história também flerta com o estilo narrativo próprio da ficção, é possível pensar em algo tão almejado pelos historiadores como o conhecimento verdadeiro? Segundo Chartier, para Hayden White, sim.

Sabe-se que essa é a posição muitas vezes reafirmada por Hayden White, para quem o conhecimento que o discurso histórico propõe, visto que é “uma forma de operação para criar ficção”, é da mesma ordem que o conhecimento que dão, do mundo ou do passado, os discursos do mito e da ficção (CHARTIER, 2015, p. 13).

Segundo de Certeau, para Chartier, a historiografia traz em seu nome um paradoxo, pois se trata do relacionamento entre dois termos antinômicos: o real e o discurso. Ainda, para ele, a história é científica, definindo este termo como “a possibilidade de estabelecer um conjunto de regras que permitam ‘controlar’ operações proporcionais à produção de objetos determinados” (DE CERTEAU, 1975, p. 64 *apud* CHARTIER, 2015, p. 16).

Todas as palavras desta citação são importantes: “produção de objetos determinados” remete à construção do objeto histórico pelo historiador, já que o passado nunca é um objeto que já está ali; “operações” designa as práticas próprias da tarefa do historiador (recorte e processamento das fontes, mobilização de técnicas de análise específicas, construção de hipótese, procedimentos de verificação); “regras” e “controles” inscrevem a história em um regime de saber compartilhado, definido por critérios de prova dotados de uma validade universal (CHARTIER, 2015, p. 16).

Outra importante questão levantada por Certeau é a questão dos efeitos do lugar social de onde o historiador exerce o seu ofício:

Antes de saber o que a história *diz* de uma sociedade, é necessário saber como funciona dentro dela. Essa instituição se inscreve num complexo que lhe *permite* apenas um tipo de produção e lhe *proíbe* outros. Tal é a dupla função do lugar. Ela torna possíveis certas pesquisas em função de conjunturas e problemáticas comuns. Mas torna outras *impossíveis*; exclui do discurso tudo aquilo que é a sua condição num momento dado; representa o papel de uma censura com relação aos postulados presentes (sociais, econômicos, políticos) na análise (DE CERTEAU, 1975, p. 78 *apud* CHARTIER, 2015, p. 17).

Certeau diz que determinados lugares produzem diferentes tipos de objetos legitimados ou não. Produzem também diferentes modalidades de trabalho intelectual, diferentes formas de escritura, técnicas de prova e de persuasão e etc.: “Em cada momento, a ‘instituição histórica’ se organiza segundo hierarquias e convenções que traçam as fronteiras entre objetos históricos legítimos e os que não o são e, portanto, são excluídos ou censurados” (CHARTIER, 2015, p. 18).

Enquanto as diferenças entre história e ficção estão, em primeira ordem, claras e visíveis e se torna necessária uma análise profunda para perceber que as distinções se confundem, quando se trata da relação entre história e memória, em primeira ordem, as diferenças não são tão óbvias e bem estabelecidas, neste sentido, a análise mais aprofundada vem para clarear estas distinções.

A partir desta análise mais aprofundada, Chartier identifica que as duas características que dissolvem as diferenças claras entre história e ficção são: o fato de a literatura se apropriar do passado de forma tão forte que muitas vezes os romances servem mais como documentos históricos do que as próprias pesquisas históricas realizadas por historiadores. A segunda característica que confunde história e ficção é a apropriação pela literatura não só do passado, mas também dos métodos e dos documentos dos historiadores.

É comum tratarmos o *queer* como uma teoria, afinal, foi como se consolidou um modo específico de ver e de pensar questões de gêneros e sexualidades propostas por diversos estudiosos. Mas, por outro lado, posso tomar o *queer* como metodologia? Acredito que sim.

Em termos gerais, se teoria é um “modo de ver” e metodologia é um “modo de fazer”, posso ver o mundo sob uma perspectiva *queer*, mas também posso fazer, construir o mundo sob esta mesma perspectiva. Analisando as sinuosidades dos verbos “ver” e “fazer”: ambos são verbos de ação, contudo o “fazer” demanda um nível de ação e de comprometimento muito maior, no entanto, sua relação com o “ver” não deixa de ser de mútua complementaridade. A partir do momento em que vejo o mundo sob uma perspectiva *queer*, começo a fazê-lo *queer*. Ou seja, a partir do momento em que tomo conhecimento de que há uma produção teatral expressiva que discute questões de gênero e sexualidade durante o que se compreende como a

história do teatro contemporâneo paraense, começo, por conseguinte, a fazer, construir esta história de forma *queerizada* como uma atitude metodológica que nos ajuda a entender novas questões da produção historiográfica sobre o teatro local, sobre o próprio ofício do historiador e sobre novas maneiras de pensar a escrita da história de forma menos normativa e mais problematizada.

O *queer* é teoria quando trabalha com objetos e sujeitos, porém, em uma apropriação interpretativa, é metodologia quando se torna verbo. Assim como a Teoria *Queer queerizou* os gêneros e as sexualidades, pretendo, neste capítulo, *queerizar* a história do teatro contemporâneo de Belém do Pará.

3.2 – Uma Amazônia *Queer*: rebeldia e abjeção em Belém do Pará

No capítulo anterior, realizei a leitura destas seis encenações que, na década de 1980, discutiram cenicamente questões de gênero e de sexualidade subvertendo suas noções clássicas e as convenções da linguagem do teatro, marcando a cena contemporânea da capital paraense. Compreendendo que a história não é feita modos de subjetivação, no primeiro capítulo realizei uma *queerbiografia* do encenador Luís Otávio Barata, haja vista que sua produção artística e articulação política foram fundamentais para este momento da história. Desta forma, agora cabe defender que, assim como a história não é feita sem sujeitos, ela também não é feita sem um lugar e este lugar também é um marcador político. Por isso, dando continuidade a esta genealogia que busca recompor as múltiplas forças que compõem este teatro, me dedicarei neste capítulo, a compreender a cidade de Belém, região amazônica, cidade localizada no Norte do país, caracterizada pela experiência da abjeção e da rebeldia, como outro ponto de emergência que produziu condições favoráveis ao aparecimento destes espetáculos teatrais na década de 1980.

Não é de hoje que a história e a cultura da capital paraense apontam para uma cidade caracterizada pela experiência da abjeção, da rebeldia e da subversão. Não teria como seu teatro ser diferente. A própria Amazônia, terreno disputado, começa a ganhar notoriedade com a chegada dos colonizadores europeus e suas investidas para a sua conquista. No entanto, estes exploradores sempre destacaram em seus relatos de viagem este território como um local inhóspito e selvagem. Neste capítulo, me debruçarei sobre esta história.

Em seu verbete intitulado *Amazonialismo*, no livro *Uwa Kürü – Dicionário analítico* (ALBUQUERQUE; PACHECO, 2016), o historiador Gerson Rodrigues de Albuquerque, constrói uma genealogia do aparecimento do conceito de Amazônia, montando peça por peça

o mosaico das forças que construíram o que chamamos hoje de região amazônica. No entanto, antes de me ater a isso gostaria de me debruçar ao que, parece-me, ser uma grande influência para este texto: o livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, do palestino (2007), de Edward Said, publicado pela primeira vez em 1976.

Said mostrou, com a noção de orientalismo, que o que o Ocidente sabe sobre as civilizações orientais, seja da atualidade ou do passado, é, na verdade, uma representação fictícia e imperialista que utiliza o medo e o ódio a fim de dominar o Outro. Talvez seja melhor compreender em suas próprias palavras:

Ao mesmo tempo, Orientalismo é, em grande medida um livro ligado à dinâmica tumultuosa da história contemporânea. Assim sendo, enfatizo que nem o termo “Oriente” nem o conceito de “Ocidente” têm estabilidade ontológica; ambos são constituídos de esforço humano – parte afirmação, parte identificação do Outro. O fato de que essas rematadas ficções se prestem facilmente à manipulação e à organização das paixões coletivas nunca foi mais evidente do que em nosso tempo, quando a mobilização do medo, do ódio e do asco, bem como da presunção e da arrogância ressurgentes – boa parte disso relacionadas ao islã e aos árabes de um lado, e a “nós”, ocidentais, do outro –, é um empreendimento em escala muito ampla (SAID, 2007, p. 13).

O que, na verdade, Said realiza na sua obra é uma genealogia das estruturas de saber-poder, das práticas e regimes de verdade que inventaram um discurso sobre o Oriente para o Ocidente a partir da proposta de se “examinar não só as obras eruditas, mas também as obras de literatura, tratados políticos, textos jornalísticos, livros de viagem, estudos religiosos e filológicos” (SAID, 2007, p. 54). O intelectual pretende mostrar que o saber produzido sobre as civilizações orientais foi criado em um espaço e em um determinado momento da história, não dependendo assim de uma ontologia.

O que quero dizer é que o objetivo de Said ao analisar esses mais variados tipos de documentos produzidos ao longo da história ocidental sobre o Oriente é de revelar o lugar de onde o autor fala e como esse texto exerce um efeito de verdade no meio em que foi produzido.

Said especifica três tipos de significados para o termo “orientalismo” que, segundo ele, são interdependentes. O primeiro significado tomaria uma dimensão mais acadêmica e intelectual, ao passo que o segundo seria mais imaginativo e, por fim, o terceiro é o significado ao qual o autor se dedica a investigar, o discursivo. Vamos deixa-lo falar:

A designação mais prontamente aceita para Orientalismo é acadêmica, e certamente o rótulo ainda tem serventia em várias instituições acadêmicas. Quem ensina, escreve ou pesquisa sobre o Oriente – seja um antropólogo, um sociólogo, um historiador ou um filólogo – nos seus aspectos específicos ou

gerais é um orientalista, e o que ele ou ela faz é Orientalismo (SAID, 2007, p. 28).

Segundo Said, o termo “orientalismo” não é mais o termo preferido dos especialistas, haja vista que conota uma hierarquia colonialista indesejada pelos europeus. Ao lado desta interpretação acadêmica do termo existe uma interpretação imaginativa. Vejamos:

Orientalismo é um estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre “Oriente” e (na maior parte do tempo) o “Ocidente”. Assim, um grande número de escritores, entre os quais poetas, romancistas, filósofos, teóricos políticos, economistas e administradores imperiais, tem aceitado a distinção básica entre o Leste e o Oeste como ponto de partida para teorias elaboradas, epopeias, romances, descrições sociais e relatos políticos a respeito do Oriente, seus povos, costumes, “mentalidade”, destino e assim por diante. Esse Orientalismo pode acomodar Ésquilo, digamos, e Victor Hugo, Dante e Karl Marx. (SAID, 2007, p. 29).

Por fim, o autor descreve a interpretação discursiva do termo a qual ele se vinculará dialogando com Foucault:

Neste ponto chego ao terceiro significado de Orientalismo, cuja a definição é mais histórica e material que a dos outros dois. Tomando o final do século XVIII como ponto de partida aproximado, o Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição autorizada a lidar com o Oriente – fazendo e corroborando afirmações a seu respeito, descrevendo-o, ensinando-o, colonializando-o, governando-o: em suma, o Orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestrutura e ter autoridade sobre o Oriente (SAID, 2007, p. 29).

Com tudo isso, Said argumenta que sem esta interpretação discursiva não se pode compreender como a cultura europeia foi capaz de construir social e sistematicamente o Oriente. Neste sentido, faço uma aproximação com o empreendimento intelectual e político de Gerson Rodrigues de Albuquerque ao defender que o conceito de amazonialismo é: “um conjunto de “conhecimentos” ou narrativas que inventa, descreve, classifica, cataloga, analisa de forma supostamente objetiva e mesmo científica a “Amazônia”, produzindo-a como um lugar no mundo de expansão dos impérios e do imperialismo (ALBUQUERQUE, 2016, p. 77).

Os documentos de análise do historiador são os relatos de viagens produzidos no século XVIII por homens europeus, como os cientistas Charles-Marie de La Condamine e Henry Walter Bates que estavam consonantes com o sentimento de progressão, desenvolvimento, expansão colonial e modernidade e que aqui chegavam e produziam suas representações sobre o território. Estes relatos mostram que o território que chamamos de Amazônia hoje nem sempre foi chamado dessa maneira, no entanto, independente da forma como o nomeamos, a

produção de saber sobre ele foi, incessantemente, capitaneada pelo homem europeu e explorador.

Apesar de difundida/adotada/pensada acriticamente como um “dado em si”, devemos ressaltar, a “Amazônia” não estava ali, desde sempre, como obra da natureza. Nessa direção, mas não sem desconfiança, é possível acompanhar a tradicional linha historiográfica que classifica os chamados primeiros contatos de uma humanidade da palavra escrita e todo o seu conjunto de símbolos e ícones com um rio que foi sendo narrado com diferentes vocábulos e significantes, desde fins do século XV: Santa Maria de la Mar Dulce, Mar Dulce, Grande Río, Rio de Orellana, Mar dos brasileiros, Rio Icamiabas, Rio das Amazonas, Rio de La Canela, Rio Mar, Mar de Águas Doces, Rio Pará, Marañón, São Francisco, Ucayali, Solimões, Amazonas (ALBUQUERQUE, 2016, p. 79).

No trecho do seu relatório de 1745, intitulado “Breve relatório de uma viagem pelo interior da América Meridional, desde a costa do mar do Sul até as costas do Brasil e da Guiana, descendo o rio das Amazonas”, La Condamine descreve a sua rota pelo rio, que até então era ignorada pelos exploradores. Segundo o cientista, o primeiro a conhecer o rio foi Francisco de Orellana que, ao chegar se confrontou com um grupo de mulheres armadas a quem chamou de Amazonas em referência às guerreiras da mitologia grega. No entanto, alguns chamavam o rio de Orellana em sua homenagem. Porém, antes disso o rio também já foi chamado de Marañón, em homenagem a um capitão espanhol. Sendo assim, o território que chamamos de Amazônia até hoje, em parte, esteve submetido por muito tempo à tutela de uma narrativa imperialista que nos chamou de selvagens, indolentes e atrasados, como veremos a seguir. Assim, com o estabelecimento das margens do que seria a região amazônica, se construía também uma representação sobre ela, uma narrativa que seria reiterada diversas vezes na literatura tanto científica quanto ficcional.

Com as devidas reservas, posto que sempre devemos interrogar nossas fontes e coloca-las sob o crivo de constante problematização, podemos imaginar o quanto nossas narrativas de pertencimento a identidades nacionais, regionais, locais estão impregnadas dessas fantasias criadas por sujeitos de diferentes espaços/tempos, impondo suas invenções como nossos referenciais de marcos fundadores, tecendo nossas noções acerca de uma palavra (Amazônia), que não encontra referente no “mundo real” de nossas existências (ALBUQUERQUE, 2016, p. 77).

Para Albuquerque, o Amazonialismo carrega expressões/conceitos que reforçam um imaginário do que seria a Amazônia para os europeus:

Dentre tais expressões/conceitos é possível destacar: vazio, deserto, silêncio, distante, selvagem, sertão, bárbaro, inculto, indolente, sensual, violento,

isolado, intrafegável, chuvoso, incivilizado, atrasado, lento, parado, monótono, irreal, fantástico, insalubre, infernal, entre outros, instituídos de modo aparentemente paradoxal aos seus “opostos”: paraíso, maravilhoso, belo, salubre, eldorado, pulmão do mundo, celeiro do Brasil, sustentável (2016, p. 81).

Sob uma perspectiva, *queer*, nos interessa menos de que nome nos chamaram e, sim, o que fizemos com o que nos chamaram. Assim sendo, o projeto *queer* e sua política da linguagem – ou linguagem política – aceita e, em um certo nível, deseja ser chamado de selvagem, bárbaro, inculto, indolente, sensual, violento, intrafegável, insalubre, infernal e etc. só para posteriormente transformar esta condição em sua arma de guerra.

Albuquerque afirma que o foco do seu argumento não é o que os exploradores europeus disseram de nós, tampouco de como éramos antes que chegassem, mas o que disseram os primeiros intérpretes brasileiros sobre a Amazônia, como Euclides da Cunha, no início do século XX em narrativas que tornaram pessoas, culturas e lugares múltiplos e diversos em um todo homogêneo e contínuo associado à ideia de integração territorial ligada ao sentimento de identidade nacional inspirado por um ânimo de modernização com o amparo do capital nacional e estrangeiro que mercantiliza a natureza. Ou seja, a história do conceito de Amazônia está dentro de uma produção de saberes científicos tutelados pelo explorador europeu, com permissão do brasileiro, que torna o território homogêneo e contínuo para servir aos seus interesses mercadológicos.

Diante do exposto, podemos compreender a homogeneização e a continuidade como sintomas de um projeto narrativo advindo do imperialismo europeu, por isso resiste-se aqui à tentação de construir esta história do Teatro *Queer* amazônico de forma cronológica e cumulativa. Não se deve pensar uma história amazônica desta maneira se se pretende manter sua ancestralidade insubmissa, selvagem e intrafegável, mas criar estratégias políticas que dialogam com sua história e sua cultura e que, principalmente, descolonizam o corpo.

Michel de Certeau, em seu significativo livro “A escrita da história”, chama a nossa atenção para o fato de que na escrita da “conquista” dos mundos americanos, o historicismo triunfalista e, acrescentamos, todas as vertentes historiográficas ancoradas na ideia de “progresso na história” tendo como único referencial a expansão da história e do “desenvolvimento” de certa Europa, nada mais fizeram que imprimir uma “colonização do corpo pelo discurso do poder”. A escrita da história, insiste Certeau, não pode ser reduzida a uma mera “reconstituição cronológica”, como querem alguns, quedando-se na ficção de uma linearidade temporal (ALBUQUERQUE *apud* ALBUQUERQUE, 2016, p. 92).

Acredito que um belo exemplo do empreendimento que realizo aqui é o monólogo de Joana, em *Gota D'água*, peça de teatro escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes em 1975, em plena Ditadura Militar, que atualiza o mito grego de Medeia para as favelas cariocas:

Tudo está na natureza encadeado e em movimento – cuspe, veneno, tristeza, carne, moinho, lamento, ódio, dor, cebola e coentro, gordura, sangue, frieza, isso tudo está no centro de uma mesma e estranha mesa. Misture cada elemento – uma pitada de dor, uma colher de fomento, uma gota de terror. O suco dos sentimentos, raiva, medo ou desamor, produz novos condimentos, lágrima, pus e suor, mas, inverta o segmento, intensifique a mistura, temperódio, lagrimento, sangalho com tristeza, carnento, venemoinho, remexa tudo por dentro, passe tudo no moinho, moa a carne, sangue o coentro, chore e envenene a gordura: você terá um unguento, uma baba, grossa e escura, essência do meu tormento e molho de uma fritura de paladar violento que, engolindo, a criatura repara o meu sofrimento co'a morte, lenta e segura. Eles pensam que a maré vai, mas nunca volta. Até agora eles estavam comandando o meu destino e eu fui, fui, fui, fui recuando, recolhendo fúrias. Hoje eu sou onda solta e tão forte quanto eles me imaginam fraca. Quando eles virem invertida a correnteza, quero saber se eles resistem à surpresa, quero ver como eles reagem à ressaca (BUARQUE; PONTES, 2005, p. 166-167).

Na tragédia de Eurípedes, Medeia é ex-herdeira do trono de Cólquida que abandonou tudo e assassinou o próprio irmão para fugir e se casar com Jasão. Vivendo em Corinto, se tornou uma feiticeira temida por seus dons sobrenaturais, uma mulher estrangeira, expatriada cuja sensação de não pertencimento se intensifica quando Jasão resolve abandoná-la para casar com Glauce, filha do rei Creonte. Atingida no seu orgulho, a estrangeira se vê pública e moralmente humilhada ao receber a ordem para abandonar a cidade e pede apenas mais um dia para que se prepare. É o tempo em que ela executa a sua vingança: Medeia acaba matando os filhos, o rei Creonte, sua filha e depois foge para o sol.

No trecho da peça de Chico Buarque, Medeia planeja a sua vingança contra Jasão, ele próprio um explorador, um viajante a quem ela dedicou a vida. Medeia é bruxa amazônica, aquela que armada enfrentou Orellana no rio. É a personificação da selvageria e da indolência amazônicas. Seu elixir dos sentimentos é uma vingança premeditada a todo ato de apagamento e silenciamento que sofreu pelas estruturas de poder encarnadas pelos homens. É dessa fúria subalterna, pagã e primitiva que se constrói esta história cultural de um teatro rebelde e insubmisso.

3.3 – Os excluídos de Barata: o ladrão, o imperador e o profeta

Os personagens das encenações de Luís Otávio Barata pertencem a um imaginário marcado pela experiência da abjeção. São mulheres, homossexuais, ladrões, profetas, imperadores sodomitas, travestis, michês, veados, cafetões e etc. Sujeitos que existiram à margem e, conscientes disso, nela construíram uma ética marginal. Suas influências são as mais diversas, desde os sujeitos com quem Barata conviveu durante a vida até os intelectuais e escritores que costumava ler. No entanto, sejam personagens da vida real ou da ficção, eles compartilham muito mais do que a experiência do apagamento sistemático pelas estruturas de poder, eles estão atravessados pela cidade de Belém que, por sua vez, também compartilha culturalmente da mesma experiência da abjeção por estar afastada dos grandes centros econômicos e culturais do país, os Estados do eixo Centro-Sul.

Depois de tanto tempo se dedicando a investigar a vida dos grandes homens – políticos e soberanos – a historiografia do fim do século XX consolidou o seu interesse pelos párias, os deixados para trás. Percebendo este movimento não apenas nas obras historiográficas, mas nas literárias também, incluindo a literatura dramática, identifiquei alguns personagens das obras cênicas de Barata a fim de analisar a forma como o seu aparecimento nos palcos também dialogava com questões geopolíticas e históricas em consonância com um conjunto de práticas sociais que abriam espaços para que estas vidas precárias aparecessem e suas reivindicações fossem ouvidas.

Estas obras cênicas, como discutidas no capítulo anterior, suspendiam noções clássicas acerca dos elementos da linguagem teatral, prática que marcou a cena experimental do teatro paraense. Sua dramaturgia, por uma escolha estética e política, era fragmentada; o palco era organizado em formato de semiarena; a visualidade tinha caráter antinaturalista; o teatro se reencontrava com a sua dimensão ritual. Estas e outras características no ajudaram a identificar que isto fazia parte de um movimento experimental no teatro contemporâneo paraense, bem como a:

Experimentação do espaço cênico na relação entre palco e platéia; a substituição do texto dramático tradicional por escrituras cênicas mais flexíveis, utilizando-se absolutamente qualquer tipo de escrita como indutora para a cena; diálogo íntimo com as diversas artes, bem como as novas tecnologias; as diversas temáticas e discursos adotados na escritura cênica; a multiplicidade de técnicas utilizadas na preparação dos atores; a busca por uma visualidade que componha a encenação de forma que não apenas a situe em espaço, tempo e situação econômica, porém concilie os poucos orçamentos com uma atuação efetiva na encenação; o encontro da tradição com as possibilidades dos avanços tecnológicos na busca de um olhar do homem

amazônico nos dias de hoje, entre a floresta e o mundo digital (JANSEN, 2009, p. 89).

As encenações de Barata, nesse sentido, marcam esta produção teatral, inclusive pelo interesse renovado no diálogo entre teatro e sociedade, com aspectos históricos tanto da cidade de Belém quanto do mundo. Nesse sentido, os personagens de Barata funcionam como um vórtice na narrativa. Os sujeitos que aparecem em cena não têm nome próprio ou são identificados pelo grupo social em que pertencem. Percebe-se que, entre as seis encenações, no quesito personagem, a trilogia de Barata (1987-1990) é a que mais nos oferece material para analisar. Sendo assim, me debruço sobre ela e identifico três personagens que, aparecendo na cena de Barata, paralelamente também estão sendo discutidos na cena historiográfica. É a descoberta dos excluídos da história. São eles: o personagem Genet, de *Genet – O palhaço de Deus* (1987), o personagem Heliogábalo, de *Posição pela carne* (1989) e o personagem Zaratustra, de *Em nome do amor* (1990).

A fim de compreender mais a relevância destes personagens tanto na narrativa quanto no movimento histórico, analisarei a dramaturgia de *Genet – O palhaço de Deus* (1987), a qual foi recuperada na íntegra; trechos da dramaturgia de *Posição pela carne* (1989), à qual só tive acesso a algumas cenas escritas, além de trechos filmados pertencentes a um vídeo sobre a trilogia; e, por fim, a filmagem do espetáculo *Em nome do amor*, recuperada na íntegra e a dramaturgia de *Paixão Barata e Madalenas*, releitura feita em 2002 deste espetáculo que preserva os textos de algumas cenas.

Aqui, pretendo analisar estes personagens conectando-os com as principais influências literárias de cada espetáculo da trilogia. O personagem Genet é inspirado na vida e obra de Jean Genet, enquanto que, o personagem Heliogábalo tem influência do pensamento de Antonin Artaud em sua biografia sobre o imperador romano *Heliogábalo ou o anarquista* coroadado (1991) e, por fim, o personagem Zaratustra é produzido pela mente de Friedrich Nietzsche. Cada uma dessas influências literárias revela o seu interesse pela marginalidade e abjeção, haja vista que os três autores permanecem sendo considerados pensadores rebeldes e influenciadores de atos de insubmissão a exemplo de suas próprias vidas. Assim, cabe dedicar esforço a compreender como eles foram fundamentais para esta produção teatral.

Quando soube do meu interesse em investigar as encenações de Barata, Aníbal Pacha me entregou alguns livros de Jean Genet que havia lido na época de *Genet – O palhaço de Deus* (1987). Marcados pelo tempo nas suas páginas amareladas, os livros são também memórias conservadas: a segunda edição de *Nossa senhora das flores*, publicada em 1983; *Pompas*

fúnebres, de 1985; *Diário de um ladrão*, publicado no Brasil em 1968; e, por fim, a biografia de Genet, escrita por Jean-Paul Sartre, *Saint Genet – Ator e mártir*, de 2002.

Embora Genet tivesse escrito famosas peças de teatro, como *As criadas* (1947), *O balcão* (1956) e *Os negros* (1958), Barata se inspirou em cinco romances do autor francês para realizar o primeiro espetáculo de sua trilogia: *Diário de um ladrão*, *Querelle*, *Pompas fúnebres*, *Nossa senhora das flores*, e *O milagre da rosa*, além da biografia escrita por Sartre. Destas obras, apenas *Querelle* e *O milagre da rosa* não foram mantidas por Aníbal.

Visitei a biblioteca pessoal de Barata, que ficou com a professora Wlad Lima e descobri um Barata que, além de encenador, desenhista, figurinista, cenógrafo e jornalista também era um ávido leitor de filosofia, história e, é claro, teatro. São mais de 200 livros guardados em uma estante que nos oferece pistas de como este encenador construiu seu pensamento. A grande maioria são livros em português, no entanto, um grande número de exemplares está em francês, alguns em alemão e outros em espanhol. Wlad Lima me explicou que apesar de ler pouco em espanhol, Barata lia fluentemente o francês. Alguns livros são presentes de amigos e outros estão com a assinatura de Barata e a respectiva cidade e o ano em que comprou.

Encontrei em sua biblioteca peças de existencialistas como *As moscas* e *Mortos sem sepultura* (datada em 1979), de Sartre; e *O estrangeiro*, de Camus; além disso, comédias gregas, como *As nuvens*, de Aristófanes; biografias como *A vida de Rimbaud*, poeta francês homossexual; estudos como *Personas sexuais*, de Camille Paglia (como presente de Wlad Lima, em dezembro de 1992) e *O negócio do michê*, de Nestor Perlongher, importante estudo antropológico sobre a prostituição masculina em São Paulo. Havia também obras de caráter marxista sobre a Revolução Russa e de outros pensadores marxistas, dos quais destaco *Existencialismo ou marxismo*, de Georg Lukács. Livros de história em português e em francês, respectivamente, *Acreditavam os deuses em seus mitos*, de Paul Veyne e *Male Moyen Age: de l'amour et autres essais*, de George Duby. Importante salientar que estes dois historiadores estão ligados à terceira geração dos Annales.

Nesta biblioteca, também encontrei algumas cópias dos livros de Genet que, provavelmente, Barata estudou para a construção narrativa de *Genet – O palhaço de Deus*. São duas edições de *Pompas fúnebres*, uma com dedicatória de André Genu, como “Andrezito”, datada em 25 de dezembro de 1985 (dois anos antes do espetáculo estrear), da editora Nova Fronteira, enquanto que a outra edição, da editora Record, não possui assinatura. *O milagre da rosa*, edição de 1984, também é da editora Nova Fronteira. *Nossa senhora das flores* está assinado “Barata – B, 1985”. Não se pretende aqui realizar uma biografia destes autores

malditos, mas destacar alguns aspectos biográficos de maneira que nos ajudem a compreender a influência que possam ter exercido sobre o encenador nos seus espetáculos.

Ex-prisioneiro, desertor, ladrão, poeta e homossexual, Jean Genet acumulou crimes e desventuras ao longo de sua vida. Precoce, foi pego roubando dinheiro, aos 10 anos, do seu padrasto (SARTRE, 2002). Quando jovem, passou por diversas casas de detenção e circulou pelas ruas ao lado de prostitutas e criminosos. Com isso, resolveu seguir orgulhosamente o caminho da delinquência. Foi preso mais de duas dezenas de vezes ao longo da vida e começou a escrever para se excitar e se masturbar na prisão. Foi nesse momento em que escreveu suas grandes obras, como *Nossa senhora das flores* e sua peça *Alta Vigilância*, em 1947, como afirma o jornalista Justino Martins no seu prefácio à edição de 1968 de *Diário de um ladrão*.

Tamanha era a força da sua poesia que Jean Cocteau, Jean-Paul Sartre e Albert Camus solicitaram o perdão ao então presidente da França Vincent Auriol por seus crimes de “furto com violência” (MARTINS, 1968). Crimes que voltaria a cometer ao longo da vida sem qualquer medo ou remorso e que foram incansavelmente descritos em suas obras.

Criado por uma família de camponeses cristãos após o abandono ainda bebê por sua mãe Gabrielle Genet, Jean foi marcado pelo sentimento de não pertencimento ao mundo, por isso suas obras retratavam elogiosamente aqueles que eram esquecidos, renegados e condenados ao silêncio. Justino Martins, o jornalista brasileiro de quem Genet era amigo, narra a preferência do poeta ladrão pelos marginais:

Você sabe, o meu verdadeiro Habitat é aqui, neste meio. Fora dele, feneço como uma rosa cortada. Os marginais, os viciados e os criminosos constituem um universo proibido, no qual as atitudes proverbiais perdem o seu sentido. O ar que eles respiram é nauseabundo: cheira a álcool, sangue e sexo. Ora, possuindo condições incontroláveis de erotismo, eu mergulhei no mal com a alma limpa. Fora do crime, não existo. Dentro dele, justifico-me (MARTINS, 1968, p. 10).

Quando criança Genet ganhou o prêmio de melhor redação da escola onde estudava cujo tema era “Descreva o seu lar” inventando uma história sobre sua vida. Essa imaginação ficou marcada nos seus romances autobiográficos e em suas peças de teatro. Frequentemente associado a outros escritores como Samuel Beckett e Eugene Ionesco dentro do que Martin Esslin chamou de “Teatro do Absurdo”, no seu livro homônimo de 1962, Genet retrata de forma lírica o sentimento de desesperança e pessimismo de um mundo destruído pela guerra e suas experiências com o crime e com o sexo.

Sobre este tipo de teatro, Justino Martins afirma:

O teatro deles, pelo contrário, despreza personagens, diálogos realísticos, análises psicológicas ou qualquer outro padrão familiar do palco. É um teatro que mergulha o espectador numa situação dramática total, cujas lágrimas, esperanças, culpas e obsessões são representadas numa atmosfera tão inevitável e absorvente quanto um pesadelo, uma cerimônia religiosa ou um circo (MARTINS, 1968, p. 15).

Tendo feito esta breve análise e interpretação dos aspectos biográficos e das obras poéticas de Jean Genet, me dedico agora a analisar o personagem Genet do primeiro espetáculo da trilogia de Luís Otávio Barata.

Na dramaturgia, a cena de abertura do espetáculo, de forte caráter místico, representa um diálogo entre Cristo e Genet, iniciando a dualidade que se repete na peça entre o sagrado e o profano, onde Cristo anuncia para Genet a chegada dos quatro cavaleiros do apocalipse. Até que um novo céu e uma nova terra surjam, Cristo pede para que Genet o espere, pois ele virá em breve. Genet confirma que vai esperar.

Na cena seguinte, “Batizado de Genet”, Genet recebe o sacramento do batismo pelos seus padrinhos através do orgulho, da merda, da lucidez e da coragem para que seja capaz de orgulhar-se de ser veado, construir novas regras de vida para criar um novo tipo de santidade. O “Texto do batizante” diz que, bem como o pescador que conquista o peixe nas profundezas do mar e o mineiro que extrai o ouro a centenas de toesas abaixo da terra, o firmamento celeste acha a sua santidade nas profundezas manifestas dos homens e das coisas, e somente através disso.

As “procissões simbólicas” são excertos que se mostram mais influenciados pela vida do poeta Jean Genet. São monólogos extraídos de suas obras ou declarações que entrecortam outras cenas do espetáculo reforçando o caráter fragmentado da dramaturgia. Genet declara que apesar de não saber o que é a santidade, a vida sem ela é totalmente vã. A santidade seria assim, arrisca o personagem, fazer servir a dor, forçar o diabo a ser deus, e conquistar o reconhecimento do mal.

Genet e Velleroy estão com um terceiro personagem que não fala nada. Os dois fazem sexo com este terceiro sem nome. Velleroy manda que Genet “meta primeiro” e este responde: “Eu te amo”. Recusando a declaração, Velleroy “mete” neste terceiro e ordena que Genet assim o faça depois. Depois do ato, Velleroy diz que Genet é o homem deste sujeito demonstrando e exercendo a todo tempo poder através do sexo anal.

Mais uma “procissão simbólica”, em formato de monólogo de Genet, onde o personagem descreve a sua experiência na prisão de Mettray, seu primeiro reformatório, onde desenvolveu a disciplina de aceitar tudo que lhe chamavam, como covarde, traidor, ladrão e

veado, reconhecendo o porquê destes nomes. Em suas palavras, Genet se descobre imundo, abjeto e assim, por sua aceitação cínica, o desprezo dos outros se transformou em ódio. Genet se sente realizado.

Genet não está presente na cena seguinte, do banheiro público, onde estão a travesti, a bicha, a maricona e os michês. Esta cena já foi amplamente discutida no capítulo anterior, logo seguirei para a cena seguinte.

Mais uma “procissão simbólica” onde estão Genet e outros atores. Esta cena é uma declaração do personagem Genet desejando um destino miserável a fim de construir uma obra nova. Genet diz: “Eu sou veado. E a consciência de ser veado destrói em mim a vergonha que eu poderia sentir disso e me concede um sentimento que pouco se conhece – o orgulho” (GENET – O PALHAÇO DE DEUS, 1987).

Genet e seu amante Decarnin, morto pelos soldados alemães e a quem ele dedicou *Pompas fúnebres*, estão juntos em sua intimidade. Nesta cena, enquanto os dois se preparam para ir para uma festa, Genet coloca uma arma na boca de Decarnin e o obriga a chupar como se fosse um pênis. Na cena seguinte, uma nova “procissão simbólica”, o amor é uma armadilha, não é nobre e não passa de uma coincidência. Em “O amor é isso”, um prisioneiro pergunta a Genet se ele o ama e este responde que ama seu pau. Quando o prisioneiro pergunta se isso é amor, Genet responde que “aqui” – provavelmente, a prisão – o amor é desejar o pau ou o cu. E só.

Na “procissão simbólica” seguinte: “Se mostro tanta paixão para sair do bem, é porque estou ligado a ele apaixonadamente. E se o mal suscita tanta paixão, é porque ele próprio é um bem, já que só se pode amar o que é bem, isto é, vivo” (GENET – O PALHAÇO DE DEUS, 1987).

Na cena do veado e do marinheiro, se inicia um jogo de poder e de sedução, sem a presença de Genet, enquanto que, mais uma vez, retornam em mais uma “procissão simbólica” para defender que o ladrão deve transformar seus gestos de perigo e de sofrimento em motivo de gozo. A glória só será alcançada se o orgulho passar pela vergonha.

Java conta para Genet sobre o homem bonito e de olhos tristes que viu no metrô e do sonho que teve com este. Java sonhou que ele era um grumete de um navio quando este homem estranho apareceu correndo atrás dele com uma faca em punho. Tentando fugir da violência, Java cai de joelhos em cima de um monte de cordas e diz que se esse homem for um covarde ele o mata. Este homem some e aparece um cu em sua frente. Genet pergunta o que aconteceu depois. Ele acordou.

Mário questiona se Querelle realmente fez sexo com Nonô. Caso sim, Mário diz que quer também fazer sexo com Querelle. Apesar de não negar ter feito e de ter sentido prazer, este afirma que é homem e que gosta de garotas. Em um jogo de poder e de virilidade, aos poucos os dois vão revelando seus desejos sexuais por homens e terminam com Querelle enfiando as mãos dentro da calça de Mário.

Genet pede para Decarnin ficar, este diz que só fica se ele o deixar em paz. Decarnin se mostra hostil às investidas amorosas de Genet, que tenta beijá-lo. Decarnin revela que ama Genet ainda mais do que antes e que tinha medo que depois do sexo Genet o abandonasse.

Em outra “procissão simbólica”, Genet se pergunta o que é uma bicha:

Eu posso dizer para vocês o que elas são sabendo do que estou falando. As bichas são um povo pálido e colorido, que vegeta na consciência das pessoas. Elas nunca terão direito ao dia claro e ao sol verdadeiro. Mas, isoladas nesse limbo, provocam os mais curiosos desastres anunciadores de belezas novas (GENET – O PALHAÇO DE DEUS, 1987).

Mais um personagem marginal do imaginário genetiano se revela no momento do seu julgamento: Nossa senhora das flores é Andrien Baillon, nascido em 19 de dezembro de 1920, filho de Lucie Baillon e de pai desconhecido. Esta é acusada de assassinar um senhor de sessenta e sete anos estrangulado com uma gravata em seu próprio apartamento. Confessa ter cometido o assassinato por pedido da própria vítima que, durante o gozo, sempre se perguntava: “Por que é que não morro nesse momento, em que o amor e a morte se encontram de mãos dadas?”.

Em seguida, um Genet niilista revela que o pecado do homem é não poder esquecer que sua existência não tem sentido nenhum. Após isso, Cristo retorna e Genet diz que fez da sua espera a sua vida.

A cigana anuncia:

E me valendo deste dom eu vos afirmo: o mundo se cristaliza, se mumifica lentamente dentro das ataduras de suas fronteiras, de suas fábricas, de seus tribunais, de suas universidades. E a culpa de tudo isso, atentai para o que falo, é de vossos sistemas embolorados, de vossa lógica de dois e dois são quatro. E é em nome de vossa própria lógica que eu vos digo – A vida empesta, senhores. Precisamos encontrar, agora, a grande lei do coração, a lei que não seja uma lei, uma prisão, mas um guia para o espírito perdido em seu próprio labirinto (GENET – O PALHAÇO DE DEUS, 1987).

A Madre superiora pergunta ao menino Genet por que este roubou e ele responde que foi porque o chamaram de ladrão. Ela, então, o explica que ele será muito bem recebido por todas as irmãs se decidir “viver santamente”, de acordo com os desígnios divinos para sair do rebanho dos desgarrados. Viver santamente significa lutar contra o demônio da sua alma. O

criador divino o chama e, diante deste chamado, como alguém poderia escolher o seio negro e ardente do diabo? É a pergunta que a freira se faz.

Genet fez a escolha insólita: decidiu pelo chamado divino e também pelo seio negro do diabo. Usou a vida errante e delinquente para se tornar anjo ou “uma criança do diabo com asas de pombo”, como diz o trecho da música *Beautiful Boys*, da banda francesa Cocorosie, em homenagem à história de vida de Jean Genet.

Agora que já sabemos traços biográficos do personagem Genet e que este guarda algumas semelhanças tanto com o poeta francês quanto com o encenador paraense, cabe nos perguntar: o que, de fato, representa este “palhaço de Deus”?

Para Deleuze, o ofício do filósofo é criar conceitos a partir dos seus planos de imanência. No entanto, o filósofo ao criar conceitos convoca dentro de si uma série de inúmeros outros eus. O filósofo, assim, seria uma legião. Cada um deles é um personagem conceitual.

O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia. Os personagens conceituais são os “heterônimos” do filósofo, e o nome do filósofo, o simples pseudônimo de seus personagens. [...] O personagem conceitual nada tem a ver com uma personificação abstrata, um símbolo ou uma alegoria, pois ele vive, ele insiste (DELEUZE; GUATTARI, 1992, P. 86).

Sendo assim, o personagem conceitual não é uma continuação do filósofo, mas um habitante deste invólucro-filósofo que não vive sozinho, mas acompanhado de uma série de outros personagens conceituais que são os heterônimos de invólucro-filósofo. O filósofo é uma ficção de seus personagens e não ao contrário. Tomemos como exemplo o Idiota, de Dostoiévski ou o Zaratustra e o Dioniso, de Nietzsche, e ainda o Sócrates, de Platão.

Deleuze e Guattari nos alertam que estes personagens conceituais não são personificações de figuras históricas, míticas ou literárias. O Sócrates, criado por Platão, não é o filósofo grego, bem como o Dioniso, reinventado por Nietzsche, não é o deus grego do vinho, do pesadelo e da embriaguez. Assim, cabe concluir que o “palhaço de deus” não é o poeta francês, tampouco o representante de Barata nos palcos, mas uma das potências que habitam seu corpo. Desta forma, Luís Otávio Barata é o nome fictício de uma série de personagens conceituais, dentre eles o Genet, o palhaço de Deus.

Em *O que é filosofia?* (1992), Deleuze e Guattari distinguem o personagem conceitual das figuras estéticas. Enquanto uns são potência para a criação de conceitos filosóficos, outros

são potência para a criação de afectos e perceptos. Este é o ofício do artista. No entanto, estas fronteiras podem se confundir e misturar:

O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro. [...] Um pensador pode portanto modificar de maneira decisiva o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência, mas, em lugar de criar novos conceitos que o ocupam, ele o povoa com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo pictóricas ou musicais. E o inverso também. Igitur é precisamente um desses casos, personagem conceitual transportado sobre o plano de composição, figura estética transportada sobre um plano de imanência: seu nome próprio é uma conjunção (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 89).

Em *Genet – O palhaço de Deus*, Barata carrega o personagem Genet sobre um plano de imanência para a criação de conceitos ao mesmo tempo que o faz transitar para seu plano de composição a fim de produzir seus afectos e perceptos configurando-se assim como um artista e um filósofo dos palcos.

A existência do personagem conceitual Genet implica o levantamento de uma série de questões, dentre elas a epidemia HIV/AIDS. Após o diagnóstico, com a escassez de tratamento e a inexistência da sua cura, milhões de homossexuais no mundo inteiro morreram causando uma nova espécie de pânico moral que reforçou uma estigmatização da homossexualidade.

Na esteira do movimento de liberação sexual, tanto das mulheres quanto dos movimentos LGBT, a epidemia surgiu e foi culturalmente interpretada como uma forma de punição à luta pela igualdade de direitos destes grupos com expressões sexuais e de gênero dissidentes.

Richard Miskolci, em sua palestra *O que é o Queer?*, durante o I Seminário *Queer*, realizado em 2015, fala sobre a influência e importância da década de 1980 para as políticas afirmativas para a população LGBT:

Os anos 80 nos remetem a coisas muito trágicas e tristes. A primeira delas é a epidemia de AIDS que a partir de 1981 vai marcar a vida das pessoas, a produção acadêmica, o pensamento político, homossexuais e dissidências de gênero e também tem elementos da grande política que não podem ser descartados, sobretudo se você pensar o *queer* como não apenas uma crítica problemática de gênero e sexualidade, mas também uma problemática política mais ampla. Os anos 80 foram marcados por governos de direita, governos muito conservadores, neoliberais, particularmente na Europa e nos Estados Unidos, basta lembrar “do” Thatcher na Inglaterra e Ronald Reagan nos Estados Unidos (MISKOLCI, 2015).

Destacando a reação conservadora destes dois países na pessoa de seus chefes de Estado, Miskolci afirma que a década de 1980 destruiu a onda de revolução sexual ensaiada no final da década de 1960, mas que apesar de tudo ainda houve bastante resistência.

O descontrole e a conseqüente ascensão da epidemia em contraposição ao conservadorismo estatal, como nos EUA e na Inglaterra, com políticas de saúde ineficazes no tratamento da AIDS resultou em uma nova forma de estigmatização das práticas sexuais associadas à homossexualidade e à cultura LGBT, como o sexo anal, as boates gays, as saunas, clubes de sadomasoquismo que fez com que se fortalecesse uma corrente moralizadora de castração da sexualidade LGBT, precarização de direitos e reprovação do estilo de vida de sujeitos LGBT.

Nesse sentido, o personagem conceitual Genet surge como contraposição artística a esta condenação moral da homossexualidade e sua conseqüente culpabilização pela epidemia HIV/AIDS. Quando Genet dedica a sua vida a esperar o retorno de Cristo tendo relações sexuais com homens, sendo batizado com merda, visitando banheiros públicos, praticando sexo anal, refletindo sobre o amor, a condição e o orgulho de ser viado, a experiência da prisão e sobre a santidade, na verdade, ele está afirmando e defendendo a despatologização da homossexualidade e revelando que por baixo do véu escuro da noite se escondem criaturas fantásticas que forçam os limites da consciência humana. Assim, a primeira encenação da trilogia de Barata, através do personagem conceitual Genet, rejeitando uma defesa da homossexualidade a partir de uma posição identitária visando reintegração às normas, surge a partir de uma politização do corpo abjeto realizando uma crítica à hegemonia cultural da heterossexualidade compulsória com interesse na problematização e desconstrução das mesmas.

Quem sou eu?/ De onde venho?/ Sou Antonin Artaud/ e basta que eu o diga/
Como só eu o sei dizer/ e imediatamente/ hão de ver meu corpo/ atual,/ voar
em pedaços/ e se juntar/ sob dez mil aspectos/ diversos./ Um novo corpo/ no
qual nunca mais/ poderão esquecer. Eu, Antonin Artaud, sou meu filho,/ meu
pai,/ minha mãe,/ e eu mesmo./ Eu represento Antonin Artaud!/ Estou sempre/
morto. Mas um vivo morto,/ Um morto vivo./ Sou um morto/ Sempre vivo./
A tragédia em cena já não me basta./ Quero transportá-la para minha vida./ Eu
represento totalmente a minha vida./ Onde as pessoas procuram criar obras/
de arte, eu pretendo mostrar o meu/ espírito./ Não concebo uma obra de arte/
dissociada da vida./ Este Artaud, mas, por falta do que fazer.../ Eu, o senhor
Antonin Artaud,/ nascido em Marseille/ no dia 4 de setembro de 1896,/ eu sou
Satã e eu sou Deus,/ e pouco me importa a Virgem Maria (CORREA;
ALBUQUERQUE, 1994, p. 7-8).

Ao lado de Jean Genet, Antonin Artaud faz coro ao conjunto de pensadores que mostraram que a esperança positivista de que a razão, e somente ela, poderia unificar o homem em uma massa coletiva rumo ao progresso e a sabedoria era um projeto falido que, na verdade, não interessava a todos. Artaud utilizou a linguagem do teatro para mostrar que esta esperança positivista escondia no seu grande lampejo outra dimensão da existência humana: das forças bárbaras e primordiais do homem.

Para analisarmos o pensamento do francês Antonin Artaud, cabe conhecer sobre sua dolorosa vida que influenciou definitivamente a sua proposta do “Teatro da Crueldade”. Antonin Artaud encarna o mito do gênio romântico, aquele que vira as costas para a realidade e se compromete com um exercício de busca incessante pela essência da existência, pelas ideias eternas e imutáveis. Nisso, ele se perde em um labirinto de perdas e angústias do qual ele jamais volta. Abandonando a realidade, ele perde o contato com a razão e se entrega a experimentar de forma radical os sentimentos do mundo.

O ator, poeta, pintor e encenador, nascido em 1896, em Marselha, na França, dá continuidade no interesse de Luís Otávio Barata por pensadores marginais. Este, talvez, vivido de forma mais trágica e desviante que o próprio Jean Genet.

Tendo vivido apenas 52 anos, Artaud esteve sob a égide da loucura desde a mais tenra idade até o fim da sua existência quando foi internado compulsoriamente em pelo menos cinco grandes asilos psiquiátricos nos últimos nove anos da sua vida, dentre eles Sotteville-lès-Rouen, Ville-Évrard e, enfim, Rodez, como informa sua biógrafa Florence de Merèdieu no livro *Eis, Antonin Artaud*, de 2011.

Considerado pelo Estado francês como mentalmente instável e perigoso para a sociedade, Artaud passou o período inteiro da Segunda Guerra Mundial subtraído do corpo social nestes asilos psiquiátricos – entre os anos de 1937 e 1946 –, no entanto, isso não impediu que ele fosse vitimado pelos terríveis golpes de uma sociedade em completa destruição.

Os asilos são, então, pela própria confissão dos médicos e enfermeiros que oficiam ali, simples vigias, locais onde a violência é cotidiana e comum. Há muito pouco tratamento, fora os tratamentos de choque já constituídos pelo cardiazol e pela terapia da insulina. A invenção do eletrochoque vai, nesse contexto, surgir como uma espécie de panaceia que permite socializar e acalmar os doentes, o que explica o desenvolvimento fulgurante e universal dessa terapia entre 1939 e 1945. Essa época é, além disso, a da Segunda Guerra Mundial e da Ocupação. A situação dos internados foi muito dura, particularmente nos hospitais parisienses e em Ville-Évrard. A ausência de pessoas (a maioria foi convocada para o *front*; alguns serão feitos prisioneiros) desorganiza essas grandes maquinarias que são os hospitais psiquiátricos. Quanto ao estado da penúria alimentar, ele será catastrófico e causará numerosos falecimentos (MERÈDIEU, 2011, p. 628).

É importante, da mesma forma, analisarmos as próprias palavras de Artaud no que se refere ao tratamento que recebia nestes asilos para compreendermos como tudo isso afetava na sua vida e na produção do seu pensamento.

O livro *A perda de si* (2017), organizado por Ana Kiffer, publicou uma série de cartas de Antonin Artaud endereçadas a amigos e seus médicos. Dentre elas, uma carta endereçada ao Doutor Jacques Latremolière, um dos médicos do Asilo de Rodez, conhecido por utilizar com frequência o tratamento de eletrochoque:

Eu lhe tenho uma imensa amizade e você sabe, mas se você não fizer parar imediatamente esse eletrochoque eu não poderei mais lhe conservar em meu coração. – Porque esse tratamento iníquo me desliga de tudo e da vida. – Coloque-se um segundo em meu lugar, Dr. Latrmolière, como um escritor e um pensador que não para de trabalhar e veja o que você pensaria dos homens e de tudo se fosse permitido, como fazem comigo, abusarem de você dessa forma (ARTAUD, 2017, p. 100)

Escolhi dar destaque a este aspecto da vida de Artaud para iniciar a discussão sobre sua obra e a proposta do “Teatro da Crueldade” que, mais tarde, se tornou um dos mais importantes manifestos teatrais do século XX. Muito embora sua obra só tenha sido lida e discutida depois de sua morte, Artaud se tornou uma espécie de mestre do teatro que influenciou encenadores e companhias teatrais no mundo inteiro, como *Living Theatre* – companhia estadunidense criada por Judith Malina e Julian Beck –, Peter Brook, Tadeusz Kantor, José Celso Martinez e Luís Otávio Barata.

A poética do Teatro da Crueldade visa fazer o teatro retomar às suas origens rituais para fazer com que o homem se reconecte com a dimensão sagrada e espiritual do universo. Para Artaud, o homem está adoecido, em especial o homem europeu, por isso precisa que o teatro o faça se reencontrar com o que há de espiritual no cosmos. No entanto, essa reconexão só será possível através de um teatro ritualístico, que atinja primeiro os sentidos, as emoções e por último a razão. Indo na contramão do teatro naturalista e de receita, Artaud quer que o teatro proponha no espectador um estado de transe, que seja uma experiência alucinógena para que ele comece uma nova vida. Em seu livro *O teatro e seu duplo*, no texto *O teatro e a peste*, ele aproxima o teatro da peste bubônica, epidemia que assolou o mundo no século XIV, que matou centenas de milhões de pessoas. No entanto, ao contrário da resolução da crise provocada pela peste que leva à morte, toda a crise e a carnificina provocada por este teatro da crueldade deveria levar a uma nova vida.

Segundo Ana Kiffer (2017), a primeira edição de *O teatro e seu duplo* no Brasil data no ano de 1984, apenas cinco anos depois Luís Otávio Barata encenar seu *Posição pela carne*,

inspirado no seu texto *Heliogábalo ou o anarquista coroado*, de 1934, biografia do imperador romano. Além destes textos, Artaud ficou conhecido por outra biografia, *Van Gogh – o suicidado da sociedade*, de 1947 e também por seu texto radiofônico *Para acabar com o julgamento de Deus*, de 1948.

O teatro é essencialmente um ritual religioso, cujo conteúdo, cujo mito subjacente é o próprio teatro, isto é, o teatro definido como assembleia de seres humanos esforçando-se por estabelecer contato com as profundas molas mestras do seu próprio ser, as obscuras forças da emoção física que estão além da trivialidade do seu dia-a-dia (Sem autoria, sem data).

Em uma das pastas emprestadas do Cézar Machado, que mantém um acervo pessoal sobre o Cena Aberta, encontrei esta nota solta cuja autoria e data não estavam identificadas. No entanto, são reflexo do interesse pela poética de Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade. Juntos dela, estavam textos escritos à mão e datilografados com proposta de *release* para *Posição pela carne*, de 1989.

O interesse pela vida e obra de Artaud, as características da poética do espetáculo, além da identificação das suas temáticas, como a sexualidade, a loucura e a crítica às políticas culturais do governo do Estado aparecem como informações recorrentes destes textos.

Apenas algumas cenas da dramaturgia do espetáculo foram recuperadas e sabemos que o processo de encenar um texto faz com que ele seja significativamente alterado, no entanto ainda é possível enxergar na própria dramaturgia algumas pistas do processo de encenação e das influências de seu criador. Assim, a análise se concentra em dois textos intitulados como “Cena 1”, na “Cena 3”, na “Cena final” e, por fim, em uma cena sem título ou numeração.

Desde o início da dramaturgia, percebemos a influência de Artaud em *Posição pela carne* com um monólogo que visa a reconexão do homem com a dimensão sagrada do cosmo e a defesa do teatro como um acontecimento religioso que desafia os limites da realidade cotidiana, como a experiência dos rituais em homenagem ao Deus Dioniso, Deus do teatro, do vinho e da embriaguez.

De origem divina, o teatro se funda como festa e como saber. O saber do teatro se compreende como o nascimento do mundo e a origem do homem. O objetivo da experiência teatral é rejeitar os limites habituais e dos poderes do homem, e tornar infinitas as fronteiras do que se chama a realidade. O teatro é gerador de uma energia vital, cujo poder específico permite ao homem um contato consigo mesmo, com as energias universais, com o cosmo. A essência do teatro não é nem a narração de um acontecimento, nem a discussão de uma teoria, nem a representação da vida vista do exterior, mas um ato cuja realidade é instantânea, que se caracteriza pela temporalidade do imediato (POSIÇÃO PELA CARNE, 1989).

Compreendo esta cena de abertura também como uma forma de introduzir Heliogábalo a narrativa posteriormente, sendo ele a personificação desta ritualização do teatro e seu divórcio com a representação da realidade. No entanto, a fim de melhor compreendê-lo em sua dimensão sagrada, cabe uma discussão sobre a dicotomia religião/magia para Artaud.

Em sua dissertação de mestrado intitulada *Ritual em Artaud: considerações e reconsiderações para uma poética da crueldade* (2011), Edson Silva afirma que para o sociólogo francês Emile Durkheim, o traço comum a todas as religiões não é a existência de um mundo sobrenatural tampouco a de uma divindade, mas antes de tudo a divisão do mundo em sagrado e profano, existindo regras prescritivas de comportamento a estas duas dimensões, já que elas não são só opostas, mas hostis entre si.

A magia, por outro lado, não se presta a especulações transcendentais tampouco em explicar o mundo, mas em existir harmoniosamente nele. Neste sentido, ela é mais objetiva e utilitária, além de possuir um prazer profissional em profanar as coisas já instituídas como sagradas. Ao contrário da religião, a magia não funda igrejas e seus laços são mais temporários.

Para Artaud, o teatro é um rito, já que é uma ação localizada no tempo e no espaço e que busca a restauração do homem com sua dimensão harmônica e existencial exigindo um comportamento distinto do comportamento rotineiro do cotidiano intensificando a experiência do presente. Este teatro ritual deveria provocar no espectador uma experiência sagrada, no entanto, a partir do momento que Artaud qualifica a experiência provocada pelo rito do teatro como sagrada significa que ele também cindiu o mundo em sagrado e profano. No entanto, ele não se estranha em suas formulações do teatro ritual em constantemente profanar elementos sagrados através de procedimentos práticos e utilitários, se aproximando de outro eixo: a magia. Isto não seria uma contradição, aproximar magia e religião, como elementos opostos, nas suas formulações do teatro ritual?

Para ele, é simples: é uma questão quase metodológica. Através das técnicas práticas e objetivas da magia resguarda-se a experiência sagrado-religiosa. Esta relação tensa e conflituosa, para ele, é criativa, pois provoca uma experiência sagrada não transcendental, mas imanente.

O Heliogábalo, de Barata, personifica esta relação tensa e criativa do teatro. O imperador resguarda esta experiência religiosa, cindindo o mundo em sagrado e profano, somente para depois profaná-lo com as técnicas da magia. Como veremos, Heliogábalo está a todo momento maculando o sagrado somente para provocar no espectador esta experiência transformadora.

O Heliogábalo, de Barata, representa a destituição dos limites do homem:

Durante toda a sua vida Heliogábalo é atraído por esta imantação de contrários, por este duplo esartejamento. De um lado, o Deus; do outro, o homem. E no homem, o rei humano e o rei solar. E no rei humano, o homem coroado e descoroadado. Heliogábalo é o homem e a mulher. E a religião do sol é a religião do homem, que porém nada pode sem a mulher, seu duplo, no qual se reflete. A religião do um que se corta em dois para agir. Para ser. Um e dois reunidos. Que é ele, o homem. E ele, a mulher. Reunidos n'Um (POSIÇÃO PELA CARNE, 1989).

Na cena 3, Heliogábalo defende a Soêmia, sua mãe, que seu governo será da poesia, mas poesia entendida como “multiplicidade triturada e incendiada”. Para este Heliogábalo, a poesia é contraditória, pois é ordem e desordem e esta desordem nos leva ao “fogo, gesto, sangue e grito”. Ele entende que é preciso poetizar Roma, custe o que custar.

Heliogábalo compreende que a vida é agonística, ou seja, nunca pressupõe o descanso, mas sempre a luta. Para ele, a existência humana por si só é um desafio à ordem, no entanto, a nossa existência também precisa ser guerreada de volta. Para isso, ele ordena que destruam todas as imagens dos deuses de Roma e seus objetos rituais. É isso que se espera de um imperador, segundo ele.

Na cena seguinte, Heliogábalo é sodomizado por seu escravo na frente de seus senadores enquanto ele grita para que seu escravo o foda mais e demite seus políticos, avisando-os que, a partir de então, Roma será governada por mulheres.

No espetáculo, Heliogábalo é um imperador anarquista que promove a desordem como política de Estado, provocando a ira de seus súditos e opositores. Por isso, em vida, foi assassinado aos 18 anos, junto com sua mãe. Ambos foram degolados e tiveram seus corpos arrastados pela cidade. Um dos motivos pelo qual se tornou impossível para que Heliogábalo continuasse governando Roma foram seus escândalos sexuais, como suas relações amorosas com homens e com mulheres, além dos boatos de que este se prostituía travestido de mulher em bordéis. O sujeito histórico Heliogábalo durante a sua breve vida foi rodeado por polêmicas até chegar ao ponto de que sua existência como autoridade de Estado tivesse que ser aniquilada.

O Heliogábalo, o personagem de *Posição pela carne*, surge em 1989, apenas um ano depois da promulgação da Constituição brasileira de 1988, após mais de duas décadas sob o poder violento do regime militar. Aqui, podemos realizar uma analogia entre Heliogábalo e os líderes do poder militar que, apesar do seu enfraquecimento político a partir da década de 1970, continuaram investindo esforços para uma transição democrática lenta e gradual sem ferir a imagem que construíram durante os 21 anos que estiveram no poder. Assim, podemos interpretar o personagem Heliogábalo também como o desmoronamento moral e político da Ditadura militar.

O período de reabertura política do país, marcado pelos governos militares de Geisel e Figueiredo, não foi uma concessão altruísta a partir da consciência de que o regime militar havia fracassado em governar o país, mas uma estratégia política causada por uma série de fatores, como o desgaste dos projetos sociais e econômicos dos militares, além da criação, em 1979, da Lei da Anistia, haja vista que ela isentou os líderes militares e suas forças de repressão pelos crimes cometidos durante a Ditadura e da forte crise econômica marcada pelos altos índices da inflação e da dívida externa no país.

Mesmo no poder, os militares começaram a enxergar que seu governo já apontava enfraquecimento e declínio e que, se caso pretendesse continuar seu projeto político, seria necessário também fazer concessões. Segundo Evaldo Vieira, em seu livro *A Ditadura Militar 1964-1985 – momentos da República brasileira* (2014), isso se refletiu nas eleições, onde o Arena começou a perder representação política no Norte, Centro-Oeste e Sul, ao mesmo tempo em que viu o MDB ganhar força como oposição, na década de 1970.

Como resposta a esse enfraquecimento, algumas concessões começaram a surgir. O governo Geisel ficou também conhecido com sua famosa teoria da distensão, a diminuição da pressão sobre a sociedade civil.

Para o presidente da República, a “distensão”, entendida como diminuição de pressão, seria feita em várias etapas, tais como a suspensão parcial da censura prévia, o estabelecimento de limites para o exercício de direitos humanos, reformas eleitorais para melhorar o nível da representação política. A “distensão” estaria completa quando revogasse o Ato Institucional n. 5, integrando-se na Emenda n. 1 (tida como Constituição de 1969) outros instrumentos de controle político. A “distensão” significava, em última análise, institucionalizar os princípios de segurança nacional e do desenvolvimento, disfarçando-os em princípios constitucionais (VIEIRA, 2014, p. 89).

Como podemos perceber, ambos – Heliogábalo e o regime militar – estão diante de um abalo político e da dificuldade de seguir adiante com seus princípios. Heliogábalo seguiu em consonância com os seus até o seu próprio extermínio, ao passo que os líderes militares se viram obrigados a fazer concessões à população que se viu imersa novamente por uma onda de repressão, liberdades prometidas e não cumpridas e ao fechamento do Congresso.

Evaldo Vieira (2014) aponta a situação econômica dramática nos últimos anos da Ditadura, incluindo o aumento da dívida externa em 3.400% entre 1956 e 1983, ou seja, de 2,5 bilhões de dólares para 90 bilhões de dólares, além do recorde de inflação em 1984, o alto índice de desemprego que levou ao saqueamento de postos públicos e depósitos e também a queda na renda mensal dos assalariados, entre 1979 e 1983.

Heliogábalo instituiu a desordem e a anarquia como políticas de Estado consciente e voluntariamente a fim de poetizar Roma e de exercitar uma arte da existência guerreando o espírito humano. Salvaguardadas a devidas proporções, mesmo que involuntariamente, o regime militar brasileiro também provocou esta desordem social e política, no entanto, diferente de Heliogábalo, tentou mascarar tudo isso a fim de manter uma memória coletiva do golpe militar de 1964 como uma revolução contra uma fantasiosa ameaça comunista com um sentimento exacerbado de patriotismo. No fim, o personagem Heliogábalo representa o colapso de um sistema político e o anúncio de novos tempos sociais.

Enquanto o personagem Genet, de *Genet – O palhaço de Deus*, pode ser compreendido como a representação da luta de fim de século pela despatologização da homossexualidade, o que envolve pensa-la não como cúmplice das convenções culturais e das normais sociais no que diz respeito à sexualidade, mas na prática da negação e da subversão desse jogo, o personagem Heliogábalo, o imperador sodomita de Roma, pode ser interpretado, sob a luz de Artaud, como já dito, o declínio de um sistema político e o anúncio de um novo.

A sexualidade não se encerra em si mesma, pois Barata utiliza a sexualidade destes dois – Genet e Heliogábalo – para discutir, respectivamente, a criminalidade e a loucura. Temas tão pertinentes à década de 1980. Começamos a compreender a sexualidade em Barata, no nível das práticas sexuais, como uma arte do viver e não como uma produção de verdade sobre o sexo. Agora cabe perguntar: o encenador utiliza a sexualidade como ponto de partida para qual discussão em *Em nome do amor*, de 1990?

Na esteira de Genet e de Artaud, Nietzsche é conhecido pela força do seu pensamento que se contrapôs à tradição filosófica europeia e aos valores morais do Ocidente moderno e cristão. Nascido em 1844 e morto em 1900, Nietzsche teve a sua vida marcada por uma série de tragédias. De família luterana e educado desde cedo para ser pastor, Nietzsche perdeu o pai muito cedo, aos 5 anos, e no ano seguinte perdeu o irmão mais novo. Tais perdas marcaram de forma indelével sua vida. Quando adulto foi acometido por dores severas de dor de cabeça que, muitas vezes, o impediam de ler e de escrever, além de sofrer de uma severa miopia. Quando serviu de enfermeiro na Guerra Franco-Prussiana adquiriu difteria e disenteria. Já no fim da vida teve um colapso mental que o fez passar os últimos 11 anos de sua existência em estado vegetativo sob os cuidados de sua irmã que, sem a sua autorização, se comprometeu a editar e associar seus pensamentos e suas obras aos princípios ideológicos racistas e autoritários do movimento nazista.

Sua vida, apesar das tragédias, foi palco para que Nietzsche elaborasse sua filosofia que viria marcar o mundo ocidental. Foi um grande crítico do projeto da Modernidade,

caracterizado pela ideia de progresso, crença na razão como princípio ordenador da existência e na ciência como o único conhecimento válido para interpretar o mundo. Apontando esta Modernidade como um projeto falido, Nietzsche é fundamental para conhecermos o homem do século XX, tendo exercido notável influência, desde o início do século, em filósofos e artistas no mundo e no Brasil.

Sob o peso das suas marteladas, estava todo o panteão da filosofia europeia e até mesmo Deus. O peso do seu martelo era equivalente às perdas sofridas e às dores sentidas. Nem Aristóteles, nem Schopenhauer ou seu amigo Richard Wagner escaparam. No entanto, a despeito de tanto sofrimento, seu pensamento marcou uma afirmação pela vida como uma experiência estética e encantadora. A virulência de suas ideias e este amor pela vida, mesmo repleta de dores, serviram como inspiração para outras pessoas. Como pode alguém que aparentemente carregou o peso da existência humana nas costas ter amado a vida de forma tão apaixonada?

A força de seus conceitos filosóficos e a impiedade do seu pensamento inspiraram assim outros pensamentos rebeldes e insubmissos. Nietzsche atacou o cristianismo como sintoma da decadência do homem moderno, diagnosticou a morte de Deus pela ciência, abalou o conceito de verdade como algo fixo e imutável, descreveu as dicotomias bem/mal e certo/errado como conceitos históricos e humanos e defendeu a importância da força dionisíaca do espírito humano em detrimento da sua força apolínea que havia triunfado no Ocidente desde o nascimento da interpretação socrático-platônica do mundo.

Dentre seus diversos conceitos, a sua cosmovisão do eterno retorno é uma das mais discutidas e mal compreendidas. A sua proposição de um tempo cíclico e não linear, como o tempo cristão, resulta na percepção de que os acontecimentos são finitos, ou seja, tudo que já aconteceu se repetirá inúmeras vezes pela eternidade. Sabendo disso, podemos decidir entre amar a vida ou sucumbir a uma tristeza profunda sem aceitar as dores e os momentos ruins. O eterno retorno é uma proposta de cosmovisão que pertence ao seu projeto de transvaloração de todos os valores, ou seja, a superação de valores ligados à cosmovisão do cristianismo que hostiliza a esta existência justificando-a com uma vida após a morte e a afirmação de novos valores enxergando a vida como um acontecimento estético e puramente imanente.

Por sua vez, o conceito de *Übermensch*, descrito em seu *Assim falava Zaratustra*, também é bastante discutido, tendo sido apropriado pela ideologia nazista como um ideal de homem superior. O *Übermensch* significa “além do homem”, ou seja, o homem que abandona ideais velhos e decadentes e cria os seus próprios. O “além do homem” é senhor de si por abandonar todos o ressentimento cristão.

O homem que terminou a sua vida se auto intitulando como “Dioniso”, em referência ao Deus grego, e “o crucificado” se via como um exemplar raro da espécie humana. Apesar da sua mania de grandeza, Nietzsche acabou se tornando uma espécie de ícone para aqueles insatisfeitos com o seu próprio tempo deixando um legado de insubmissão intelectual e rebeldia perante qualquer tipo de dogma e imposição de valores, mas autonomia para que aqueles que se identificassem com ele construíssem a sua própria arte de existir. Barata foi um deles.

No espetáculo *Em nome do amor*, de 1990, Zaratustra, interpretado por Paulo Ricardo, nos é apresentado logo no início, ainda sob penumbra, correndo em círculos em um foco de luz com um cajado. Só saberemos, de fato, quem é este homem quando ele retorna e se apresenta ainda correndo em círculos no meio do salão e batendo seu cajado no chão:

Eu vim falar para todos e para ninguém. O meu “para todos” quer dizer: para todo homem enquanto homem, para qualquer um em toda circunstância e na medida em que o homem se torna, digno de ser pensado. Quanto ao “para ninguém” significa que eu vim falar para alguém entre os curiosos, pessoas que se embriagam simplesmente com pedaços isolados ou frases esparsas e que são tomadas de vertigem diante de minha língua meio sonora e meio estridente, porque aquele que ensina deve até mesmo gritar, mesmo ao ensinar uma coisa tão silenciosa como é o pensamento. De um lado, é preciso gritar para que os homens despertem. De outro, não é gritando que o pensamento pode viver o que ele pensa. Assim sendo, eu tenho saboreado todo sofrimento de ser obrigado a gritar (EM NOME DO AMOR, 1990).

Inspirada em Nietzsche, esta apresentação faz aparecer um Zaratustra profeta, cuja sabedoria e experiência de vida trazem boas novas. A linguagem de Zaratustra é universal, fala para todos os homens, muito embora saiba que entre eles apenas os curiosos saberão o que ele diz. É preciso autoconhecimento e amor pela vida para compreendê-lo. Mesmo sabendo que gritar não faz o pensamento se realizar, ele encontra prazer neste sofrimento a fim de fazer os homens ouvi-los.

Mais uma vez, Zaratustra surge com seu manto vermelho e cajado como se estivesse com falta de ar ou tendo um colapso mental. Defende, assim como Nietzsche, que o homem nobre não deve procurar como companheiros os cadáveres, ovelhas ou crentes, mas outros homens que sigam valores novos sobre tábuas novas.

O personagem nietzschiano aparece em cenas pontuais, costurando as outras cenas do espetáculo. Além dele, outros elementos defendidos por Nietzsche na manifestação artística aparecem no espetáculo, como a representação do coro como elemento dionisíaco. Em um determinado momento, alguém dança ao som dos batucos do tambor enquanto Zaratustra grita do mezanino do teatro: “Eu não acredito em um Deus que não saiba dançar”

Novamente, Zaratustra se apresenta em estado convulsivo e correndo em círculos citando a obra de Nietzsche: “O criador procura companheiros para seguir com ele; porque tudo está maduro para a ceifa. Faltam-lhe, porém, as cem foices, e por isso arranca espigas, contrariado” (NIETZSCHE, 2012, p. 32).

Misturando trechos da obra *Assim falava Zaratustra* e de seus comentadores, Barata constrói o seu Zaratustra como um Frankenstein do século XX, que carrega nas costas o peso do nascimento de um novo homem que cria seus próprios valores.

Zaratustra se pergunta o que é seguir a si mesmo:

É simples! Seguir a si mesmo significa se prolongar, se expandir, se realizar, nascer e fazer nascer. Seguir a si mesmo é ser sua própria criação, é se criar. E o que criam esses criadores que seguem a si mesmos, é, antes de tudo, eles mesmos. O que caracteriza esses companheiros, o que faz deles da elite é sua vontade de realização pessoal, a procura de expansão e de realização deles mesmos (EM NOME DO AMOR, 1990).

Esta foi a finalização da trilogia de Luís Otávio Barata que anos depois, como Zaratustra, se tornou um errante solitário, se impôs um desaparecimento em busca de sua própria tábua de valores e emudeceu seu palco e sua fala. A década de 1990, por sua vez, ficou marcada pelo final do século XX e pela transição do milênio que trazia em suas costas o peso do medo e da esperança do homem moderno.

Com Genet em *Genet – O palhaço de Deus*, Heliogábalos em *Posição pela carne* e Zaratustra em *Em nome do amor*, Barata construiu no palco do Teatro Waldemar Henrique uma fala utilizando a sexualidade como ponto de partida para discutir religião, política, amor e a trajetória do homem na terra. Assim, a fim de concluir, podemos afirmar que Barata construiu em seus espetáculos da referida trilogia, respectivamente, uma erótica, uma política e uma ética.

3.4 – Os excluídos da história

O interesse de Luís Otávio Barata pelos marginais e sua necessidade de discutir processos de suas vidas no palco não é apenas um interesse individual e isolado. Ao longo do século XX, percebe-se um interesse contínuo dos historiadores pela vida das pessoas comuns e pela constituição das camadas subalternas da sociedade. Este interesse só se ampliou ao longo do século, em especial a partir da década de 1960, que fez com que esta prática fizesse surgir um novo conceito sobre o sujeito marginal fazendo com que esse interesse fosse visto como um sintoma da revolução historiográfica proporcionada pelos *Annales*.

Em seu artigo *Desvio social exclusão e estigmatização: notas para o estudos da “História dos marginais”* (2009), Gilvan Ventura da Silva afirma que a consolidação da História Social como o estudo da constituição de sujeitos históricos coletivos pertencentes a grupos e classes determinadas proporcionou, mais tarde, a substituição do interesse dos historiadores pela vida dos grandes homens, geralmente reis ou políticos, pelo interesse pela vida dos homens anônimos. O marco desta historiografia, segundo ele, foi a publicação, em 1963, do livro *A formação da classe operária inglesa*, de Edward Thompson. De igual maneira, seu texto *A história vista por baixo*, de 1966, inspirou outras obras historiográficas, como a de Ladurie, em 1975, *Montaillou – povoado occitânico de 1294 à 1324*.

Para Ventura da Silva, o empréstimo de conceitos advindos da Antropologia e da Sociologia enriqueceu o arcabouço teórico historiográfico e fortaleceu um modo de fazer história que se contrapunha a “história oficial” das elites. Sendo assim, são necessários um refinamento e uma sensibilidade por parte do historiador para perceber sujeitos/coletividades apagados ou secundarizados nos documentos, seja por não terem acesso aos mecanismos de preservação da memória ou por terem representado os “vencidos”, ou seja,

Grupos ou facções que, num determinado momento, se rebelaram contra o *status quo* e que, portanto, atraíram para si o desprezo daqueles que detinham os instrumentos de dominação física e ideológica, resultando daí todo um processo de *damnatio memoriae*, de supressão da memória dos dissidentes e opositores (2009, p. 15).

Podemos perceber esta “condenação da memória” na falta de representação dos trabalhos de Barata no livro publicado pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará – SECULT dedicado à história do Teatro Experimental Waldemar Henrique, discutida no primeiro capítulo. Embora possuísse acesso aos mecanismos de preservação da memória, haja vista que era um jornalista influente em Belém, Barata pecou por ser o representante dos “vencidos”, daqueles que ameaçam a sensação de ordem e se opor física e ideologicamente aos instrumentos de poder das secretarias do Estado e do Município de Belém. Foi só a partir da análise dos jornais publicados na época que consegui recuperar a importância de Barata à história deste teatro.

É só a partir da década de 1960, com a transformação cultural do comportamento e do pensamento, que sujeitos desviantes como Barata e os grupos aos quais pessoas como ele pertencem, começam a aparecer nas obras historiográficas. No entanto, destaco o historiador francês Jules Michelet que, em 1862, publicou *A feiticeira* livro que estuda o aparecimento desta figura feminina na Europa medieval condenada pela igreja católica. Considerada perigosa

para a sociedade por sua relação com a natureza e por seus supostos poderes sobrenaturais, segundo Michelet, as mulheres acusadas de feitiçaria seriam queimadas na fogueira.

Por trinta anos, Michelet se debruçou sobre os manuais da Inquisição e os documentos escritos por parlamentares e juízes que sucederam os frades dominicanos para defender que aquilo que era abandonado, condenado pela igreja seria posteriormente associado à feitiçaria, como a própria Natureza, acusada de impura, o riso, por ser divertido, a medicina e a lógica.

Já no século XX, na França, temos obras historiográficas que vão se dedicar sobre a vida dos “vencidos”, como *A piedade e a força: história da miséria e da caridade na Europa*, de 1986, e *Os filhos de Caim: miseráveis na literatura europeia (1400-1700)*, de 1995, ambas de Bronislaw Geremek. Em 1975, houve a publicação de *Vigiar e Punir*, de Foucault. Em 1978, Michel Mollat publicou seu *Os pobres na Idade Média*. Em 1988, é publicada a reunião de textos de Michelle Perrot no livro *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. No mesmo ano, Pierre Vidal-Naquet reúne uma série de ensaios em *Os assassinos da memória* desmontando meticulosamente os discursos dos revisionistas históricos que negavam o Holocausto. Por sua vez, a sexualidade ganhou foco com as obras *A vontade de saber*, de Foucault, em 1976; *A homossexualidade na Grécia antiga*, de Kenneth Dover, em 1978; e *Pornéia: sexualidade e amor no mundo antigo*, de Aline Rousselle, em 1988. Por fim, Philippe Ariès publicou o seu *História social das crianças e da família*, em 1960, sobre as mudanças de atitudes perante as crianças e noção de infância e família ao longo dos séculos.

Ao longo das décadas de 1970 e 1980, na França, podemos perceber que a historiografia francesa levanta questões sobre sujeitos e temáticas diversas, como os pobres, a caridade, os miseráveis, as mulheres, os operários, os prisioneiros, a sexualidade, a infância e etc. Enquanto isso, nas décadas de 1980 e 1990, a historiografia estadunidense é marcada pelas obras de Natalie Davis, com o livro *Nas margens: três mulheres do século XVII*, em 1997 e *Gênero – uma categoria útil de análise histórica*. Ainda, na área de Teoria *Queer*, nos EUA, temos as contribuições do historiador David Halperin, *One hundred years of homosexuality and other essays on greek love*, de 1990. Neste livro, o historiador segue a nova abordagem historiográfica sobre a sexualidade inaugurada por Foucault: a de que ela é histórica e culturalmente construída e não apenas um dado biológico. Halperin a chama de “construcionismo”, no sentido de que, sendo uma produção da Nova História Cultural, dentro de um contexto pós-moderno, ela oferece a possibilidade de se analisar, dentro do discurso historiográfico, determinados temas, que tradicionalmente recebiam um tratamento essencialista, como a sexualidade, sob uma perspectiva discursiva.

Por sua vez, no seu texto, a historiadora norte-americana e também pós-estruturalista Joan Scott mapeia o terreno íngreme pelo qual recentemente o conceito de gênero passou. Como, por exemplo o seu uso pelas teorias feministas e sua relação com a gramática.

Mais recentemente – recentemente demais para que possa encontrar seu caminho nos dicionários ou na enciclopédia das ciências sociais – as feministas começaram a utilizar a palavra “gênero” mais seriamente, no sentido mais literal, como uma maneira de referir-se à organização social da relação entre os sexos. A relação com a gramática é ao mesmo tempo explícita e cheia de possibilidades inexploradas. Explícita, porque o uso gramatical implica em regras formais que decorrem da designação de masculino ou feminino; cheia de possibilidades inexploradas, porque em vários idiomas indoeuropeus existe uma terceira categoria – o sexo indefinido ou neutro (SCOTT, 1996, p. 2-3).

Em seu texto, Joan Scott pretende realizar uma análise histórica do conceito de gênero, no seio do movimento feminista, que o utilizava com dois objetivos centrais: como categoria de análise das opressões às quais as mulheres estavam sujeitas e categoria de análise que se distancia do determinismo biológico das diferenças sexuais. Com isso, o movimento feminista tinha como objetivo defender que a base da opressão sobre as mulheres não é natural, mas social e culturalmente construída. Além disso, o termo “gênero” surgia para destacar a dimensão relacional entre as feminilidades e as masculinidades.

No seu uso mais recente, o “gênero” parece ter aparecido primeiro entre as feministas americanas que queriam insistir no caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo. A palavra indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”. O gênero sublinhava também o aspecto relacional das definições normativas das feminilidades. As que estavam mais preocupadas com o fato de que a produção dos estudos femininos centrava-se sobre as mulheres de forma muito estreita e isolada, utilizaram o termo “gênero” para introduzir uma noção relacional no nosso vocabulário analítico. Segundo esta opinião, as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e nenhuma compreensão de qualquer um poderia existir através de estudo inteiramente separado (SCOTT, 1996, p. 3)

Da mesma forma, Judith Butler concorda com as feministas americanas sobre este aspecto relacional do gênero no empreendimento crítico que chama de “genealogia da categoria mulheres”.

A genealogia toma como foco o gênero e a análise relacional por ele sugerida precisamente porque o “feminino” já não parece mais uma noção estável, sendo seu significado tão problemático e errático quanto o de “mulher”, e porque ambos os terrenos ganham seu significado problemático apenas como termos relacionais (BUTLER, 2003, p. 9).

No entanto, é definitivamente sobre a relação entre gênero e a disciplina da história que repousa a contribuição de Joan Scott. Mesmo reconhecendo sua importância, para Scott, a inclusão da mulher na produção historiográfica não era suficiente para que se provocasse efetivas transformações em como as mulheres existiram ao longo da história. No artigo *Joan Scott e o papel da história na construção das relações de gênero* (2008), Siqueira afirma que:

Para a historiadora o caminho que se estava seguindo, ou seja, o de mostrar novas informações sobre as mulheres no passado, pensando que com isso ia de certo modo “equilibrar a balança”, não estava ajudando neste projeto, tendo em vista, não modificar a importância atribuída às atividades femininas, mas, pelo contrário, o que se estava fazendo era colocá-las como em separado, estava dando a elas um lugar marginal em relação aos temas masculinos dominantes e universais (SIQUEIRA, 2008, p. 112).

Com isso, a historiadora lança novas questões para a história e o papel do gênero na produção historiográfica. Siqueira continua:

A questão era simples, escrevia a respeito das mulheres trabalhadoras, dava visibilidade a elas no processo de industrialização, falava de seu cotidiano, de sua inserção ao mundo do trabalho etc, porém, não se tratava de questões que esclarecia porque aqueles que escreveram sobre a história do trabalho ignoraram evidências a respeito das mulheres, ou seja, não explicava a ausência de atenção às mulheres no passado e assim esse tipo de abordagem não alterava as definições estabelecidas dessas categorias (SIQUEIRA, 2008, p. 112).

Qual o papel da mulher na produção historiográfica? Como a disciplina da História se transforma com a inclusão da mulher na história? Analisar o papel da mulher na Revolução Industrial ou na Revolução Francesa, embora relevante, não seria apenas uma forma de compensar uma dívida histórica com o seu apagamento? Como a produção historiográfica poderia ser vista como instrumento de transformação e de luta por uma sociedade menos hierárquica para as mulheres?

Neste sentido, Scott:

Defende a idéia de que o conhecimento histórico não é só um simples registro das mudanças nas organizações sociais ao longo do tempo, mas também, um instrumento que participa da produção do saber sobre estas organizações. Sua reflexão tem se voltado, principalmente, no sentido de perceber como esta área do conhecimento tem participado na produção do saber sobre a diferença sexual (SIQUEIRA, 2008, p. 111).

É neste momento que Scott lança o gênero como uma categoria útil para a análise histórica. Tendo em vista que a produção historiográfica do final do século XX se preocupou

exclusivamente em inscrever a mulher nos mais variados e importantes eventos históricos, sem ter problematizado em primeiro momento o motivo pelo qual as mulheres foram por tanto tempo invisibilizadas nesta produção, Scott vê no gênero uma categoria de análise importante.

Para a autora, neste momento, as pesquisadoras feministas se voltavam a realizar uma aproximação entre classe, raça e gênero para construir uma nova história. Com isso, elas se comprometiam com a inclusão da fala dos oprimidos em sua análise, com a investigação da natureza e do sentido da sua opressão e que, ainda segundo a historiadora, as desigualdades de poder se sustentavam nestes três eixos: classe, raça e gênero.

A ladainha “classe, raça e gênero” sugere uma paridade entre os três termos que na realidade não existe. Enquanto a categoria de “classe” está baseada na teoria complexa de Marx (e seus desenvolvimentos posteriores) da determinação econômica e da mudança histórica, as de “raça” e de “gênero” não veiculam tais associações. [...] Não existe este tipo de clareza ou coerência nem para a categoria de “raça” nem para a de “gênero”. No caso de “gênero”, o seu uso comporta um elenco tanto de posições teóricas, quanto de simples referências descritivas às relações entre os sexos (SCOTT, 1996, p. 4).

Retornamos aqui a crítica de Rubin sobre a aproximação do feminismo com o marxismo. Embora tenha oferecido grandes contribuições ao feminismo, o marxismo possui seus limites em suas análises e em sua metodologia. Neste ponto, Rubin e Scott parecem concordar. Para a antropóloga, o limite se dá na submissão da opressão sobre as mulheres à opressão de classe – tendo em vista que mesmo em sociedades socialistas como a União Soviética ainda se mantinha uma imagem muito conservadora da mulher proletária - e também na explicação marxista de que a gênese da opressão às mulheres se dá na utilização do trabalho doméstico como manutenção da mais-valia do capitalista, haja vista que esta explicação não se sustentaria em sociedades não capitalistas. Já para a historiadora, a teoria marxista surgiria como uma “teoria emprestada” na falta de uma teoria que pudesse analisar o gênero como uma categoria autônoma.

Neste sentido, para Scott, as historiadoras feministas necessitavam de uma teoria utilizável porque necessitavam de uma meta-narrativa que buscasse a tudo explicar e porque as abordagens descritivas, embora com a alta qualidade dos estudos de caso sobre as mulheres, ainda as mantinham em uma posição marginal e não eram capazes de questionar conceitos dominantes da disciplina.

Entretanto, as (os) historiadoras (es) feministas, que como a maioria dos(as) historiadores(as) são formados para ficar mais à vontade com descrição do que com teoria, tentaram cada vez mais buscar formulações teóricas utilizáveis. Eles (as) fizeram isso pelo menos por duas razões. Primeiro porque a

proliferação de estudos de caso na história das mulheres parece exigir uma perspectiva sintética que possa explicar as continuidades e descontinuidades e dar conta das desigualdades persistentes, mas também das experiências sociais radicalmente diferentes. Depois porque a defasagem entre a alta qualidade dos trabalhos recentes da história das mulheres e seu estatuto que permanece marginal em relação ao conjunto da disciplina (que pode ser medida pelos manuais, programas universitários e monografias), mostram os limites das abordagens descritivas que não questionam os conceitos dominantes no seio da disciplina ou pelo menos não os questionam de forma a abalar o seu poder e talvez transforma-los (SCOTT, 1996, p. 4-5).

Neste sentido, Siqueira aponta a aproximação de Scott com a teoria pós-estruturalista:

O uso da teoria pós-estruturalista é defendida por Scott, em “Igualdade versus diferença: os usos da teoria pós-estruturalista” (SCOTT, 2000: 203-204), como sendo a teoria que melhor permite ao feminismo romper o esquema conceitual das velhas tradições filosóficas ocidentais, que têm construído o mundo de maneira hierárquica, em termos de universos masculinos e especificidades femininas. Destacar que se precisa de teorias que permitam articular modos de pensamentos alternativos sobre gênero e que não busque simplesmente reverter ou confirmar velhas hierarquias, para ela, portanto, a teoria que melhor se aplica a esta proposta é o pós-estruturalismo. Ressalta não ser a única, porém a que possui instrumental mais adequado e satisfatório para a análise das construções de significados e relações de poder, como também a que questiona as categorias unitárias e universais, tornando históricos conceitos que normalmente são tratados como naturais ou absolutos. Dessa forma, o pós-estruturalismo e o feminismo compartilham uma certa relação crítica diante das tradições políticas e filosóficas estabelecidas, e explorar essa relação, segundo ela, parece valioso (SIQUEIRA, 2008, p. 112).

O texto de Joan Scott é *queer*, pois apresenta uma “qualidade desestabilizadora” que injeta certa carga de instabilidade em categorias antes vistas como estáveis, como o gênero. Scott não estava satisfeita em apenas ver o papel das mulheres ser revelado em grandes eventos históricos, mas queria compreender como a história não só registra transformações nas organizações sociais, mas como ela participa e produz estas transformações e o conhecimento sobre estes sujeitos outrora anônimos. Para Scott, a história é uma disciplina ativa e dinâmica com papel fundamental para pensar e rever os motivos pelos quais as mulheres foram por tanto tempo silenciadas.

No Brasil, a historiografia dos marginais se consolida com duas obras sobre os estudos de gênero e sexualidade feminina capitaneados por Margareth Rago: em 1985, com o livro *Do cabaré ao lar: da utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista (1890-1930)* e *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*, de 1991. Duas obras marcam os estudos da homossexualidade na história do Brasil: em 1986,

de João Silvério Trevisan, *Devassos no paraíso* e, posteriormente, *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, com autoria de James Green.

Não podemos esquecer dos Saberes Subalternos, conjunto de conhecimento insurgentes de países que reviram sua situação como ex-colônias. Esta literatura crítica, proveniente de países da Ásia, da África e do Caribe, começou a ganhar força também na década de 1980 e 1990, construindo um saber científico e literário que saía da boca do próprio subalterno que buscava a sua emancipação dos governos imperialistas. Uma das obras de mais alcance mundial é o ensaio de Gayatri Chakravorty Spivak, *Pode o subalterno falar?* (2010) e a obra do historiador sul-asiático Ranajit Guha, *Las voces de la historia y otros estudios subalternos* (2002).

Pai dos Estudos Subalternos e dissidente marxista, Ranahit Guha, segundo o historiador espanhol Josep Fontana, na introdução do livro, viajou quando jovem por toda a Europa, África do Norte e Oriente antes de retornar para a Índia e começar a trabalhar com o ensino. Após isso, foi para a Grã-Bretanha até que começou a trabalhar nas universidades de Manchester e de Sussex. Publicou seu primeiro livro com temática sobre a comunidade dos bengalis e seu segundo livro versou mais profundamente sobre as revoltas camponesas na Índia colonial. Porém, o que talvez mais tenha marcado na trajetória intelectual de Ranahit Guha tenha sido a idealização na Índia, ainda na década de 1970, do Grupo de Estudos Subalternos do Sul da Ásia que, segundo Fontana, resultou na publicação de inúmeros volumes de livros sobre a revisão da história da Índia.

Fontana se concentra sobre a polêmica na ocasião da publicação do primeiro livro de Guha que foi recebido com hostilidade na Índia, haja vista que rompia com algumas ideias de sua historiografia. Guha quis mostrar que os administradores ingleses, inspirados pelo pensamento fisiocrático francês, queriam levar para a Índia algumas normas que, na Inglaterra, ajudaram a combater o feudalismo e promover o crescimento econômico.

Tras muchos proyectos, tanteos y discusiones, el proceso culminó en Bengala con la imposición del Permanent Settlement de 1793, que fijaba permanentemente los impuestos sobre la tierra y, en contrapartida, aseguraba su propiedad a los que en aquel momento la controlaban. Los administradores coloniales se basaron en su «veneración por la propiedad privada» y en la idea de que estas reglas, que en Inglaterra habían ayudado a liquidar el feudalismo y a promover crecimiento, tendrían los mismos efectos en una sociedad que interpretaban que era como la suya, pero con un atraso considerable en la vía del progreso (FONTANA, 2002, p. 9).

No entanto, a aplicação de uma lei pertencente a uma potência capitalista em um lugar considerado atrasado resultou em um neo-feudalismo e na reprodução de elementos pré-capitalistas em um regime colonial.

La ley creó una clase media de propietarios absentistas, como la familia del propio Ranahit Guha, quien nos dice que los médios de vida de los suyos dependían «de fincas remotas que nunca había visitado» y que su educación «estaba orientada por las necesidades de la burocracia colonial, que reclutaba la mayor parte de sus miembros entre los descendientes de quienes habían sido beneficiários de aquella ley». Así se creó una clase media al servicio del imperio británico, que fue la que más tarde nutrió el nacionalismo indio, y que necesitó entonces reinterpretar la historia de la colônia para presentarla como un relato de los abusos del imperialismo que esta misma clase media habría acabado derribando (FONTANA, 2002, p. 9).

A abordagem de Guha, segundo Fontana, mostrou que a influência econômica do império britânico não se deu somente por seus interesses, mas por uma série de decisões equivocadas “que tuvo efectos contrarios a los que se habían propuesto en el terreno económico, si bien tuvo para ellos el efecto positivo de asegurarles el apoyo de los beneficiarios de la nueva situación” (2002, p. 9).

Na sua obra posterior, publicada no primeiro volume do seu grupo de Estudos Subalternos, intitulada *Sobre algunos aspectos de la historiografía de la India colonial*, Guha segundo Fontana, se dedica à desmistificação da história nacionalista da Índia denunciando seu caráter elitista – tanto o elitismo colonial quanto o elitismo burguês – herdado do período colonial, com destaque que durante o período colonial os administradores eram do império britânico, já no período nacionalista eram da própria sociedade índia.

Fontana oferece uma boa introdução às obras relevantes e mais discutidas – seja positiva ou negativamente – de Guha, sempre destacando a revisão historiográfica que o indiano vai fazer do seu país a partir da experiência de colonização pelo império britânico. Apontando que a obra em questão *Las voces de la historia* é um trabalho curto, Fontana defende que é o lugar onde estão mais evidentes os pensamentos de Guha.

Su análisis deja ahora de tomar la relación colonial como punto de partida para plantearse el problema más general de una ideología «para la cual la vida del estado es central para la historia». Uma ideología que Guha denomina 'estatismo' y que es la que asume la función de escoger por nosotros, y para nosotros, determinados acontecimientos como 'históricos', como dignos de ocupar un lugar central en el trabajo de investigación de los historiadores (FONTANA, 2002, p. 14).

Las voces de la historia é uma conferência de Guha que, embora tenha sido pronunciada em 1993, ainda se revela perfeitamente atual pelas questões que levanta sobre os critérios para se determinar – quem os determina? - alguns acontecimentos como históricos e outros não. Segundo o indiano, é a ideologia da autoridade do Estado que determina tais critérios, o que ele chama de “estadismo”, produzindo uma historiografia estadista, burocrática e elitista.

Tal discurso é interessante pois nos coloca no centro de uma produção historiográfica e nos conscientiza do lugar que sujeitos considerados subalternos ocupam neste discurso que remonta a Europa renascentista. Dentro desta história estadista e burocrática que silencia as vozes do senso comum, Guha faz uma proposta: a que ouçamos a miríade de vozes que vêm da sociedade civil.

Pero las narraciones que constituyen el discurso de la historia dependen precisamente de tal elección. Escoger significa, en este contexto, investigar y relacionarnos con el pasado escuchando la miríada de voces de la sociedad civil y conversando con ellas. Estas son voces bajas que quedan sumergidas por el ruido de los mandatos estatistas. Por esta razón no las oímos. Y es también por esta razón que debemos realizar un esfuerzo adicional, desarrollar las habilidades necesarias y, sobre todo, cultivar la disposición para oír estas voces e interactuar con ellas. Porque tienen muchas historias que contarnos —historias que por su complejidad tienen poco que ver con el discurso estatista y que son por completo opuestas a sus modos abstractos y simplificadores (GUHA, 2002, p. 19).

Assim, em defesa da voz do subalterno, Guha segue denunciando o elitismo colonial e nacionalista burguês na historiografia indiana e compreendendo-os como originados da influência política do império britânico sobre a Índia. Guha defende que este tipo de política deixa a *política do povo* do lado de fora. No período colonial, paralelamente ao âmbito político de elite existiu um tipo de política protagonizada pelo povo. Esta política era autônoma, haja vista que não dependia da elite. Esta tradição política vem desde o período pré-colonial, no entanto, não deixou, segundo Guha, de ser eficaz com o advento do colonialismo como a política das elites.

Um dos aspectos característicos da política do povo e que esta historiografia elitista não dava conta de explicar era a mobilização – horizontal – deste tipo de política que se distinguia profundamente das mobilizações – verticais – da política das elites.

Por fim, seguindo na esteira destas obras historiográficas, pensar em uma História do Teatro *Queer* em Belém do Pará implica em muito mais do que registrar mudanças significativas nesta produção teatral em um determinado momento, mas em compreender este

teatro como instrumento de produção de subjetividades rebeldes e de conhecimento histórico, estético e cultural.

Gostaria de terminar apontando que, assim como a historiografia mundial, o teatro, em especial no Brasil, também seguiu dando espaço às vozes dissidentes no seu palco. Em destaque, temos entre as décadas de 1950 e 1960 duas obras que marcam o imaginário literário brasileiro: o poema dramático *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, sobre imigrantes nordestinos que abandonavam suas terras no agreste para tentar uma vida melhor em São Paulo e *Eles não usam black-tie*, do ator e dramaturgo italiano, radicado no Brasil, Gianfrancesco Guarnieri, sobre uma greve de trabalhadores e os conflitos familiares internos entre o pai, líder sindical e do movimento grevista e seu filho que, por ter sua namorada grávida, não adere à greve para não perder seu emprego. As peças de Plínio Marcos, por sua vez, seguiram falando sobre os dissidentes, de prostitutas a prisioneiros. Destaco *Barrela e Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*, ambas as peças retratam a situação precária do encarceramento no Brasil. Além de Plínio, Nelson Rodrigues também se dedicou a falar sobre sujeitos e temas considerados malditos, como *Bonitinha*, *mas ordinária*, *O beijo no asfalto*, *A serpente*, *Álbum de família*, *Anjo Negro* e etc. Por fim, Augusto Boal com o seu Teatro do Oprimido, um conjunto de técnicas teatrais que visam fazer o oprimido se expressar através da linguagem do teatro na esperança da conquista de um pensamento crítico e autonomia pessoal para mudar as relações de opressão na sua realidade. Visando a democratização dos meios teatrais, Boal inspirou a criação de Centros do Teatro do Oprimido no mundo inteiro, em especial em países da América Latina, Ásia e África. Na Índia, o Teatro do Oprimido ajudou a fazer com que as mulheres nativas revissem a opressão patriarcal e colonizadora. Na África, as técnicas ajudaram a discussão e a prevenção sobre temas como a aids. No Brasil, pela primeira vez, domésticas falaram no palco sobre suas experiências profissionais. Hoje, as técnicas desenvolvidas por Boal são utilizadas no mundo inteiro em diversas áreas de conhecimento, desde a educação até sistemas prisionais.

ASPECTOS INICIAIS

Ao contrário do que se poderia esperar, este não é o fim desta expedição, pois ainda não atracamos novamente. Chamo este momento de aspectos iniciais porque a expedição desta Nau *Queer* ainda continuará à deriva na construção desta história. Ainda há muito mais a se dizer sobre este Teatro *Queer* paraense, como a sua posição política contra a agenda neoliberal em ascensão no final do século e a produção feminina que, na década de 1990, privilegiou os debates sobre gênero e lesbianidade.

Na transição da década de 1980 para a década de 1990 vemos o discurso inverter e as mulheres tomarem o palco como encenadoras. Surgem encenações como *A dama da noite*, inspirada no conto de Caio Fernando Abreu, em 1992. No mesmo ano, *Hamlet*, de Shakespeare, é revisto sob uma perspectiva metalinguística. Em 1996, temos a discussão sobre o amor entre mulheres com *O amor abandonado de Jennifer*. Em 1997, *Do que brincam os meninos que serão poetas* estreia como uma montagem inspirada nos poemas do dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca e *Jogos Masculinos de Ternura e Dor*, inspirado pela linguagem física de *Theastai Theatron*. É importante salientar que destes espetáculos apenas *Jogos Masculinos de Ternura e Dor* foi dirigido por um homem, o encenador Marton Maués, o restante foi encenado por Wlad Lima. Em 1999, iniciou-se a parceria entre Wlad Lima e sua então companheira Karine Jansen com *Maravilhosa Orlando*, que conta a história de vida de um ser que nasce com os dois sexos, e *Paixão Barata e Madalenas*, em 2001, como releitura e homenagem à encenação de *Em nome do amor*.

Na ocasião da qualificação desta tese, pelo extenso material, a banca sugeriu que fizesse um trabalho mais detido sobre a década de 1980 e deixasse a década de 1990 para outro momento. Logo, constato assim que pensar em um Teatro *Queer* em Belém do Pará é um projeto bem mais complexo e demorado do que inicialmente se esperava.

Percebo também que esta produção teatral que subverte noções clássicas de gênero e de sexualidade, além da própria linguagem do teatro, se estende também para os anos após 2000 com a encenação de *Água ar dente*, de Wlad Lima, em 2002, baseado no conto *John et Joe*, da escritora húngara Agota Kristof. *Laquê*, que seria o espetáculo que Barata seria o encenador, coloca em cena atores profissionais e prostitutas da Zona do Meretrício, de Belém. Em 2008, *Quando a sorte te solta um cisne na noite* marca a parceria na discussão da sexualidade entre Wlad Lima e Karine Jansen ao retratar o universo marginal da noite. *Ópera profano*, *Seis meses aqui*, *Aldeotas*, *Ao Vosso Ventre*, *Amem!*, *Santa Pocilga de Misericórdia*, *Certas transas* e *Auto*

do coração são outras encenações que, na cidade, se aventuraram pelo terreno íngreme do gênero e da sexualidade ao longo dos anos.

Nesta tese, busquei a construção de uma história que sobretudo fosse fiel no comprometimento com os princípios do objeto de pesquisa – que também é um objeto de desejo: os espetáculos de Luís Otávio Barata que discutiram cenicamente a sexualidade em Belém do Pará, na década de 1980. Diante da força imensurável deste objeto de desejo, não me restou outra alternativa a não ser realizar tudo que ele me convocasse. Sendo assim, me dediquei a construir uma História deste Teatro *Queer*, de influência nietzschiana, que afirmasse o valor desta vida e tomasse o corpo como ponto de partida da discussão.

O corpo por sua vez, foi espaço privilegiado na década de 1980, década fundamental para compreendermos as mudanças comportamentais e intelectuais que o mundo estava passando. Ela marcou a insurreição de sujeitos com expressões de gênero e de sexualidade dissidentes, prática que se estende desde o maio de 68, com o Festival de Woodstock, o movimento de contracultura hippie, o movimento feminista e etc. No Brasil, é caracterizado pelo período de reabertura política acenando para a redemocratização do país, que culminaria com o fim da Ditadura Militar em 1985 e a promulgação da Constituição de 1988. A cidade de Belém vivia um período de efervescência cultural com a criação de editais de fomento à arte, a criação e consolidação de grupos de teatro e a articulação política da classe artística. O clima de boemia imperava no bairro da Campina, em especial na Praça da República que guarda, além do Teatro Experimental Waldemar Henrique, o histórico Teatro da Paz e o Bar do Parque, lugar onde os artistas se encontravam antes e depois dos ensaios e se misturavam com delegados, michês, travestis e prostitutas. Ao lado da Praça da República, fica a famosa e visitada zona do meretrício, lar das prostitutas da cidade.

Sob uma perspectiva genealógica, método que adotei nesta pesquisa, além de identificar os pontos de proveniência de um objeto histórico através de suas práticas correlatas é necessário um segundo movimento: identificar o valor dos valores. Sendo assim, pergunto: em termos históricos, qual o valor deste Teatro *Queer*?

Penso que em contraposição à geração de artistas, da década de 1980, que compreendeu o teatro como arte política e crítica às convenções sociais, como forma de desestabilizar normas e tabus, recentemente testemunhamos a escalada de uma nova geração com uma concepção de teatro como entretenimento e que flerta com as demandas do mercado, ligada a uma receita preconcebida de sucesso, privilegiando o lucro imediato, adesão irrestrita do público pagante e a escolha de um repertório de temas que não provoquem desconforto no espectador, geralmente a classe burguesa da cidade. As inúmeras produções de espetáculos infantis inspirados ou

adaptados do imaginário de filmes da Disney ou mesmo a excessiva produção de musicais de aspiração do teatro norte-americano, em especial do circuito da Broadway, são as escolhas prioritárias destes artistas e reflexo dessa concepção que enxerga o grupo de teatro como uma empresa fazendo valer nela a lógica quase industrial. É possível perceber também que a localização destas encenações muda para áreas consideradas mais nobres e menos estigmatizadas, como o bairro de Nazaré, além de ver os preços dos ingressos subindo selecionando assim de forma muito estrita o seu público. Não raramente, os artistas dedicados a esta produção teatral são marcados pelo desejo de sair da cidade e migrar para Rio de Janeiro ou São Paulo, para construir carreira no teatro profissional ou mesmo na teledramaturgia. Os artistas de classe média ou alta logo vão para outros Estados para estudar em cursos com artistas renomados na esperança de serem descobertos e ganharem reconhecimento nacional, aspirações que quase raramente dão certo.

Esta virada mercadológica do teatro paraense que não é nova, mas se consolida a partir da segunda década do século XXI comunga com a ascensão e o fortalecimento da direita no Brasil e a crise política a partir das eleições de 2014. Concebendo o teatro como entretenimento e produto a ser comprado e consumido – geralmente por quem possa pagar – esta produção se exime de se comprometer com temas que possam fazer perder público e retorna ao sonho romântico e essencialista de que o teatro liberta e faz “você ser quem você é”.

Sendo assim, o valor deste Teatro *Queer* é fundamental, porque nos lembra do potencial crítico e transgressor da arte, em especial durante regimes autoritários, além da democratização da sua produção e do seu acesso ao mais diversos tipos de público. Volto a dizer que este teatro não é só *queer* porque desnaturaliza questões de gênero e de sexualidade, mas também porque provoca corrosão na calmaria da paisagem.

Já que nenhuma história é livre de sujeitos, no primeiro capítulo me debrucei sobre o que chamei de *queerbiografia* de Luís Otávio Barata, um dos mais importantes encenadores de teatro em Belém do Pará. Esses sujeitos que transitavam pela Praça da República, suas vidas libertinas e seus trânsitos inspiraram este importante rosto da época: Luís Otávio Barata, encenador e intelectual paraense, mas que exerceu diversas outras funções no teatro e fora dele, como desenhista e jornalista. Foi um dos membros fundados do Grupo de Teatro Cena Aberta, organizou politicamente a FESAT e foi figura fundamental na conquista do Teatro Experimental Waldemar Henrique. Viajou diversos países da Europa, mas sempre voltou para produzir na cidade. Esteve presente, como encenador ou não, em todos estes espetáculos da década de 1980 que discutiram gênero e sexualidade. Sempre de forma subversiva e provocativa

assinou seu nome no palco do teatro paraense e na geração de artistas que, posteriormente, viriam a seguir inspirados por seus princípios.

Sem querer dar conta de sua vida na íntegra e sem querer encerra-lo em uma estrutura narrativa linear, busquei, assim como suas dramaturgias, reconstruir fragmentos da sua vida que podem ser lidos em qualquer ordem. Discuti sobre seus desenhos, aspectos familiares e sua importante articulação política para a conquista do Teatro Experimental Waldemar Henrique, em 1979.

Já conhecendo este encenador e também intelectual paraense, no segundo capítulo, tendo como norte teórico os princípios da Teoria *Queer*, realizei a análise de suas seis encenações teatrais – *Theastai Theatron*; *Trontea Staithea*; *Aquém do eu, além do outro*; *Genet – O palhaço de Deus*; *Posição pela carne*; *Em nome do amor* – que, na década de 1980, levantaram questões sobre sexualidade, em Belém. Apesar de identificar inúmeras práticas culturais, discutidas ao longo da tese, neste momento identifiquei e investiguei cada uma em relação a uma encenação: a “prática de resistência”, caracterizada pelo incessante número de atos que fortaleceram uma revolução sexual em meados do século XX, que inclui a Rebelião de *Stonewall*, os movimentos feministas, o surgimento do *Queer Nation* e do *Act Up*, os estudos *Queer* e até mesmo a Festa da Chiquita durante o Círio de Nazaré, no Pará. Estas práticas revelam um fortalecimento no ativismo LGBT ao redor do mundo e suas importantes conquistas. Sendo assim, a questão que norteou a leitura da trilogia marginal de Barata – *Theastai Theatron*, *Posição pela carne* e *Em nome do amor* – foi a sua relação com a militância LGBT através da arte. Em seguida, através do que nomeei de “prática de proibição produtiva” li o espetáculo *Theastai Teatron* e *Trontea Staithea* e identifiquei a dimensão da prática da censura, importante forma de repressão durante o regime militar, que acabava produzindo aquilo que pretendia exterminar. Por fim, li o espetáculo *Aquém do eu, além do outro* através da “prática erógena e marginal” da cidade identificando que a cidade de Belém, em especial do bairro da Campina, seus sujeitos e o ar boêmio acabavam atravessando a temática desta encenação.

Por fim, discuti a cidade de Belém, localizada na região amazônica, como um marcador geográfico e político que serviu como ponto de emergência para estas encenações, haja vista que em um contexto econômico e cultural Belém passa pela experiência da abjeção. Além disso, analisei, sob a perspectiva histórica, três personagens de sua trilogia – *Genet*, *Heliogábalos* e *Zaratustra*, respectivamente dos espetáculos *Genet – O palhaço de Deus*, *Posição pela carne* e *Em nome do amor* – para compreender que tipos de questões históricas eles levantavam nas

últimas décadas do século XX, tendo em vista que a historiografia mundial consolidava uma especial atenção ao sujeito marginal.

Neste terceiro capítulo, descubro nestas encenações uma nova camada *queer* desta discussão cênica de gênero e de sexualidade: seus personagens. Para mim, se trata de uma visão equivocada e apressada dizer que uma ou outra encenação não discutia temas referentes à sexualidade humana, como alguns de meus interlocutores afirmaram. No entanto, foi só através do mergulho nos elementos desta linguagem teatral que fui capaz de identificar estes pontos de *queeridade*. O que quero dizer é que foi só através da análise de suas dramaturgias que descobri no estudo de seus personagens um exercício de *queerização* por parte de Luís Otávio Barata. O encenador utilizava seus personagens para fazê-los falar sobre determinados assuntos. Uma característica queer que percorre as três encenações nas personas de Genet, Heliogábalo e Zaratustra é a profanação do sagrado. O sagrado só existe para ser maculado, violado, *queerizado*.

Identifiquei também que Barata constrói respectivamente uma erótica, uma política e uma ética. É possível perceber que as duas primeiras encenações de sua trilogia compõem esta erótica e esta política através da experiência do sexo, como a vida marginal de Genet e o sexo anal de Heliogábalo com seu escravo na frente de seus senadores. No episódio final desta trilogia, com a entrada de Nietzsche em cena, Barata coloca na boca de Zaratustra a arte de viver ética e esteticamente. Uma nova dimensão na arte de viver e de falar da sexualidade.

Primeiramente, objetivou-se aqui construir uma História do Teatro *Queer* de Belém do Pará de modo que ela não pudesse ser definida como uma simples antagonista a uma história oficial do teatro brasileiro – como tanto já se viu – ou antagonista às normas culturais da heterossexualidade, mas que fosse uma história sobre uma linguagem autônoma que atende aos seus próprios significados. Preservando esta qualidade marginal da disciplina, acredito que tenho colaborado para uma visão menos protocolar e burocrática sobre a história, o teatro e a Teoria *Queer*.

Os estudos de Foucault sobre sexualidade como dispositivo histórico de poder e seu método genealógico deixaram marca indelével nesta pesquisa por sua contribuição com instrumentos tanto teóricos quanto metodológicos sobre o tema. No entanto, com o avanço dos estudos *queer* sobre gênero e sexualidade é possível apontar novos trabalhos que apontam seus limites, como *Desejo digitais: uma análise sociológica da busca por parceiros on-line* (2017), de Richard Miskolci. Segundo o sociólogo, com a consolidação dos estudos que desnaturalizavam a sexualidade a partir da década de 1970, a análise histórico-social de Foucault começou a ser bastante utilizada para compreender este dispositivo de poder, no

entanto, esta utilização deveria ser ponderada para compreender o terço final do século XX, período que abarca este objeto.

O motivo pelo qual Miskolci defende esta ponderação é o esvaziamento de agência deste sujeito de desejo. Vendo este sujeito como sistemática e ininterruptamente atravessado por forças disciplinares, Foucault não teria dado espaço ou a devida atenção ao potencial subversivo e transgressor da expressão do seu desejo ou de suas práticas de resistência. Assim, na interpretação de Miskolci, Foucault teria falado das práticas que trouxeram a sexualidade da biologia para a cultura, mas não das práticas de resistência elaboradas por estes sujeitos do desejo dissidente para lidar com esta rede de poder e de saber.

Barata, por outro lado, em sua entrevista gravada em vídeo em 1998, afirma que seu teatro é sobre o desejo humano como violência e desobjetivação. Inspirado por seus conflitos internos, pessoas que conheceu e lugares que visitou, o encenador explorou a busca pelo sagrado através do profano, a violência consentida e não consentida, a delinquência, a prostituição, o amor platônico entre homens e etc. Assim, sua odisseia sobre a sexualidade complementar Foucault explorando os combates da expressão do desejo e suas práticas marginais. Barata é um sujeito bastante foucaultiano.

Outros exemplos dentro da área da Teoria *Queer* mais recentes são *Argonautas* (2017) e *Texto Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era da farmacopornografia* (2018), respectivamente de Maggie Nelson e Paul Preciado, ambas autobiografias que exploram práticas marginais desses sujeitos de desejo. Exemplos perfeitos de como um gênero literário pode abrir portas para uma atualização nos estudos *queer* na compreensão de como estas subjetividades são construídas não apenas por forças disciplinares, mas pela dobra desse poder, seja na relação de Maggie com seu marido trans ou na descoberta de novas formas de prazer e uso de testosterona, no caso de Preciado. Nas artes, este teatro de Luís Otávio produz conhecimento mostrando a Foucault, o filósofo frequentador de clubes de sadomasoquismo, os desejos da noite e a Spivak que o teatro pode ser um espaço onde o subalterno pode falar.

Diante da ascensão de forças autoritárias e conservadoras no mundo – como o fortalecimento do neonazismo e o fortalecimento da ultradireita na Europa, além do resultado das eleições presidenciais em 2018, no Brasil – a história deste Teatro *Queer* nos lembra que, embora em tempos especialmente repressores e totalitários, como foi a Ditadura militar, a arte não some e nem se acovarda. Ela é, como queria Artaud, uma peste.

Para finalizar, a escuridão do armário esconde as mesmas criaturas mitológicas que as águas do rio. No entanto, o escuro e as águas não estão no nível do inconsciente, assim como a parte submersa do *iceberg*, pois são feitos da mesma matéria que a luz e a terra. Nunca nos

livramos do armário, nunca saímos dele completamente assim como chega a hora terrível de saber que jamais atracaremos esta Nau de novo. Quando esta carga insana foi lançada nas águas, seguiu rumo ao esquecimento, mas até hoje veleja. Até hoje a levamos. Quando já não há mais espaço para levar, nem na mão, nem no coração e nem no lembrar, muito menos no pensamento, levamos, como pediu Ferreira Gullar³⁰, no esquecimento.

³⁰ Em seu poema *Cantiga para não morrer*.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBUQUERQUE, Gerson Rodrigues De; PACHECO, Agenor Sarraf **Uwakürü: dicionário analítico**. Rio Branco: Nepan Editora, 2016.

ALVES, Valéria Aparecida. “É proibido proibir”: a cena tropicalista em tempos de autoritarismo. **Verinotio - revista online de filosofia e ciências humanas**, n. 17, p. 11–27, 2013.

ARTAUD, Antonin. **A perda de si**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ATAÍDE, Marlene Almeida. De. Os movimentos homossexuais na história: uma questão em análise. **III Seminário Enlaçando Sexualidades**, v. 1, p. 1–15, 2013.

BARROS, José. D'assunção. **Teoria da História - A Escola dos Annales e a Nova História**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

BATAILLE, Georges. **Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BENETTI, Fernando José. **A bicha louca está fervendo: uma reflexão sobre a emergência da Teoria Queer no Brasil (1980 - 2013)**. [s.l.] Universidade do Estado de Santa Catarina, 2013.

BEZERRA, Denis. **Memórias cênicas: poéticas teatrais da cidade de Belém do Pará (1957-1990)**. 1. ed. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2013.

BLOCH, March. **Apologia da história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOAL, Augusto. **Teatro oprimido e outras poéticas políticas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998. p. 183–191.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade. Relatório: textos temáticos**,. Brasília: CNV, 2014. v. 2

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d'água**. 34. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CARRASCOSA, Sejo; SAEZ, Javier. **Pelo cu: políticas anais**. Belo Horizonte: Letramento, 2016.

CHARTIER, Roger. **A história ou leitura do tempo**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

COLLING, Leandro. **Stonewall 40 + o que no Brasil?** Salvador: EDUFBA, 2011.

CORREA, Rubens; ALBUQUERQUE, Ivan. DE. **Artaud!: Colagem de Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque.** Maceió: Fundação Casa do Penedo/SERGASA, 1994.

COSTA, Antônio Maurício Dias Da. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará.** Belém: EDUEPA, 2014.

COURTINE, Jean. Jacques. **História do corpo.** Petrópolis: Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida.** São Paulo: Editora da USP, 2015.

FERNANDES, Janaína Mello. A enunciação na encenação teatral. **Revista Estudos Semióticos**, v. 2, 2006.

FERRARI, Anderson. Revisando o passado e construindo o presente: o movimento gay como espaço educativo. **Revista Brasileira de Educação**, v. 25, p. 105–115, 2004.

FERREIRA, Paulo Roberto. **A censura no Pará: a mordaza a partir de 1964.** Belém: Paka-Tatu, 2015.

FERRITO, Ronaldo. Ficção. In: **Convite ao Pensar.** Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2014. p. 273.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1998. p. 295.

_____. **A arqueologia do saber.** 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. De espaços outros. **Estudos Avançados**, v. 27, n. 79, p. 113–122, 2013a.

_____. **A verdade e as formas jurídicas.** Rio de Janeiro: Nau, 2013b.

_____. **História da Sexualidade - Vontade de Saber.** São Paulo: Paz e Terra, 2014a.

_____. **Vigiar e Punir.** 42. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014b.

_____. **A História da loucura.** 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FURTADO, Paulo Roberto Santana. **Grupo de Teatro Palha: trajetória e identidade teatral.** [s.l.] Universidade Federal do Pará, 2015.

GENET, Jean. **Diário de um ladrão.** Rio de Janeiro: Record Editora, 1968.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GUHA, Ranahit. **Las voces de la historia y otros estudios subalternos**. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.

JANSEN, Karine. O teatro contemporâneo no Pará: conceitos, memórias e histórias. **Revista Ensaio Geral**, v. 1, p. 11, 2009.

JENKINS, Keith. **A história refigurada: novas reflexões sobre uma antiga disciplina**. São Paulo: Contexto, 2014.

LAURETIS, Teresa. De. A tecnologia do gênero. In: **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206–242.

LE BRETON, David. **Desaparecer de si: uma tentação contemporânea**. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

LIMA, Wlad. de Sousa. **Teatro ao alcance do tato**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 2014.

LOURENÇO, Daniel. Queer na primeira pessoa: notas para uma enunciação localizada. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, n. 2, p. 875–887, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e a Teoria Queer**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. **Revista Estudos Avançados**, v. 10, n. 28, p. 277–289, 1996.

MCRAE, Edward; FRY, Peter. **O que é homossexualidade?** 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

MERÈDIEU, Florence. DE. **Eis, Antonin Artaud**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MILLER, Henry. **O mundo do sexo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

MIRANDA, Michele Campos De. **Performance da plenitude e performance da ausência: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém**. [s.l.] Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a questão das diferenças - por uma analítica da normalização. **16 Congresso de Leitura do Brasil (COLE)**, v. 1, p. 1–19, 2007.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

MISKOLCI, Richard. **Desejos digitais: uma análise sociológica da busca por parceiros on-line**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MUCHEMBLED, Robert. **O orgasmo e o Ocidente: uma história do prazer do século XVI a nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

NAZÁRIO, Luiz. Sodomia e fascismo segundo Pasolini. In: **Dos palcos às telas do cinema**. Belém: Editora AEDI, 2015. p. 353–395.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Kauan Amora. **Os trânsitos do armário : Os trânsitos do armário : Um estudo cartográfico do teatro queer da cidade de Belém do Pará**. [s.l.] Universidade Federal do Pará, 2013.

NUNES, Kauan. Amora. **A Trilogia do Armário : A Trilogia do Armário : [s.l.]** Universidade Federal do Pará, 2015.

O'BRIEN, Patrícia. A história cultural de Michel Foucault. In: **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 317.

O'ROURKE, Michael. Que há de tão queer na Teoria Queer por vir? **Revista Crítica de Ciências Sociais**, p. 127–140, 2006.

PAULA JÚNIOR, Haroldo Osmar De. O papel do coro na tragédia grega em Nietzsche. **Anais do V Fórum de Pesquisa Científica em Arte**, p. 129–138, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

RAGO, Margareth. O efeito-Foucault na historiografia brasileira. **Tempo Social**, v. 7, n. 1–2, p. 67–82, 1995.

RAGO, Margareth; GIMENES, Aloízio de Oliveira. **Narrar o passado, repensar a história**. Campinas: UNICAMP, 2014.

RAMOS, Alcides Freire.; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. **A história invade a cena**. São Paulo: Editora HUCITEC, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011. p. 374.

RIBEIRO, Deco. Stonewall: 40 anos de luta pelo reconhecimento LGBT. In: **Stonewall 40 + o que no Brasil?** Salvador: Editora da UFBA, 2011. p. 282.

RIBEIRO, Milton. “ Eu Sou a Filha da Chiquita Bacana ...”: notas antropológicas sobre a Festa da Chiquita em Belém do Pará. **Gênero na Amazônia**, v. 6, p. 183–212, 2014.

RODRIGUES, Alexsandro; MONZELI, Gustavo; FERREIRA, Sérgio Rodrigo da Silva. **A política no corpo: gêneros e sexualidade em disputa**. Vitória: EDUFES, 2016.

- ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2 ed. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres: notas sobre uma economia política do sexo**. Recife: SOS CORPO, 1993.
- SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Belém: Editora da UFPA, 1994.
- SARTRE, Jean Paul. **Saint Genet: ator e mártir**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- SCHMITT, Jean Claude. A história dos marginais. In: **A História Nova**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SCOTT, Joan. Gênero: Uma Categoria Útil para a Análise Histórica. **SOS Corpo e Cidadania**, p. 1–35, 1996.
- SECULT. **Teatro Experimental Waldemar Henrique**. Belém: Secretaria de Cultura do Estado do Pará, 1997.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário.pdf. **Cadernos Pagu**, n. 28, p. 19–54, 2007.
- SENA JR, Gilberto. Ferreira. Realidade Versus Ficção: A Literatura como Fonte para a Escrita da História. **VI Simpósio Nacional Estado e poder: cultura**, 2010.
- SIERRA, Jamil Cabral.; CÉSAR, Maria Rita de Assis. Governamentalidade neoliberal e o desafio de uma ética/estética pós-identitária LGBT na educação. **Educar em Revista**, n. spe-1, p. 35–51, 2014.
- SILVA, Edson. Fernando Santos Da. **Ritual em Artaud: considerações e reconsiderações para uma poética da crueldade**. [s.l.] Universidade Federal do Pará, 2011.
- SILVA, Gilvan. Ventura Da. Desvio social, exclusão e estigmatização: notas para o estudo da “História dos marginais”. **Revista Dimensões**, p. 13–29, 2009.
- SIMÕES, Assis; FACCHINI, Regina. **Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBT**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2009.
- SIQUEIRA, Tatiana Lima. Joan Scott e o papel da história na construção das relações de gênero. **Revista Artemis**, v. 8, p. 110–118, 2008.
- SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TORRÃO FILHO, Almícar. **Tríades galantes, fanchonos militantes: homossexuais que fizeram história**. São Paulo: Summus, 2000.

TORRES NETO, Walter Lima. Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções de encenador. **Revista Repertório Teatro e Dança**, v. 12, n. 13, p. 34–47, 2009.

TRINDADE, José Ronaldo. **Errantes da Campina: Belém, 1880-1900**. [s.l.] Universidade Estadual de Campinas, 1999.

VENERA, Raquel Alvarenga Sena. O método indiciário: uma resenha da obra de Ginzburg e reflexões acerca de sua crítica à obra de Foucault. **Contrapontos**, v. 6, p. 179–183, 2006.

VEYNE, Paul. Foucault revoluciona a história. In: **Como se escreve a história**. 4. ed. Brasília: Editora da UnB, 1998.

VIEIRA, Evaldo. **A Ditadura Militar (1964-1985): momentos da República brasileira**. São Paulo: Cortez, 2014.

ZAMBENEDETTI, Gustavo; SILVA, Roseane Azevedo Neves Da. Cartografia e genealogia: aproximações possíveis para a pesquisa em psicologia social. **Psicologia & Sociedade**, v. 23, n. 3, p. 454–463, 2011.

Entrevistas (áudio, vídeo, carta, e-mail)

BARATA, Luís Otávio. Luís Otávio Barata. Entrevista concedida a Karine Jansen e Edielson Goiano. Belém, 1998.

BARROS, Cláudio. Conversas com Cláudio. Entrevista concedida a Michele Campos de Miranda. Belém, fev. 2010.

CHAVES, Ernani. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 02/12/2017.

CUNHA, Alcebíades Barbosa da. Carta ao Ministro da Justiça. Carta enviada ao Ministro da Justiça. Rio de Janeiro, 3 de novembro de 1978.

DEUS, Zélia Amador de. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 18/08/2017.

JANSEN, Karine. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 27/06/2017.

LIMA, Wladilene de Sousa. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 15/08/2015

LIMA, Wladilene de Sousa. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 01/08/2017.

MACHADO, César; REFKALESFSKY, Margaret Moura. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 24/08/2017.

MIRANDA, Michele Campos de. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 14/08/2017.

MIRANDA, Michele Campos de. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 2012.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 2013.

PACHA, Aníbal. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 29/06/2017.

ROSSBERG, Susana. Meus anos com Luís Otávio Barata. Entrevista concedida [por e-mails] a Michele Campos de Miranda. Bruxelas, fev-dez. 2009 e jan-set. 2010.

VASCONCELOS, Francisco. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 22/08/2017.

Imagem em movimento

AS FILHAS da Chiquita. Dir. Priscilla Brasil. Documentário, 52 min., cor, Brasil, 2006.

A QUEDA – AS ÚLTIMAS HORAS DE HITLER. Direção: Oliver Hirschbiegel. Produção: Bernd Eichinger. Roteiro: Bernd Eichinger; Joachim Fest; Traudl Junge; Melissa Müller. Alemanha: Constantin Films. 2004. 155 min.

BASTARDOS INGLÓRIOS. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Roteiro: Quentin Tarantino. Estados Unidos / Alemanha: Universal Pictures. 2009. 153 min.

DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. São Paulo: Tria Produções / Canal Brasil, 2009. 1 DVD (110 min).

LAMPIÃO DA ESQUINA. Direção: Livia Perez. Produção Executiva: Giovanni Francischelli. Coprodução: Canal Brasil. Produção: Doctela. Brasil, 2016. 82 minutos.

Espetáculos (filmados e assistidos)

EM NOME do Amor. Direção: Luís Otávio Barata. Belém: TCA, 1990. 1 VHS (80 min).

Programas e cartazes de peças teatrais

TEATRO Cena Aberta. Genet – o palhaço de Deus. Belém, 1987 [Programa].

TEATRO Cena Aberta. Posição pela carne. Belém, 1989 [Programa].

TEATRO Cena Aberta. Em nome do amor. Belém, out. 1990 [Programa].

Programas jornalísticos e entrevistas de TV

Luís Otávio Barata e Walter Bandeira. Programa Via Pará. Belém: TV Cultura, 1989. Programa de TV.

Reportagens de jornal

ABRE o teatro Waldemar Henrique. O Estado do Pará. Belém, 16 de setembro de 1979.

ANTES que o artista rasgue todos: exposição salva e dá ao público a sensualidade latente dos desenhos de Luiz Otávio Barata. O Liberal, Belém, 19 jan. 1996.

ATORES pedem informações sobre futuro teatro. A Província do Pará. Belém, 24 de maio de 1978.

A CARNE volta ao palco. O Liberal. Belém, 11 ago. 1989.

A VERDADE sobre Garcia Lorca. Lampião da Esquina. Edição experimental, número 0. Rio de janeiro, abril de 1978.

BARATA, Augusto. Luiz Octávio Barata: a coragem de ousar. Diário do Pará. Belém, 30 de julho de 2006.

BARATA, Luís Otávio. Opinião. Quem mudou, afinal? O Estado do Pará. Belém, 2 de dezembro de 1979.

_____. Uma igreja atrás da piedade do IPHAN. O Estado do Pará. Belém, 5 de fevereiro de 1980.

_____. Uma cidade carente de creches. O Estado do Pará. Belém, 12 de fevereiro de 1980.

_____. O carnaval briga por espaço. O Estado do Pará. Belém, 13 fevereiro de 1980.

_____. Os filhos de Lyra Maia. O Estado do Pará. Belém, 1 de março de 1980.

CENA Aberta e as teorias de Antonin Artaud. O Liberal. Belém, 16 de junho de 1989.

CHAVES, Ernani. Quando a nudez do corpo é a nudez da alma. O Liberal. Belém, 28 de outubro de 1987.

CIRCUITO fechado. A Província do Pará. Belém, 17 de setembro de 1979.

CLASSE teatral contra a escolha de Agostinho Conduru. O Liberal. Belém, 26 de julho de 1978.

COSTA, Rafael. Ao Cena Aberta. Diário do Pará. Belém, 31 de março de 1988.

CUÍRA volta com a peça “A Quém do Eu”. O Liberal. Belém, 6 de novembro de 1984.

DEPOIS de “Theastai”, vem “Tronthea Staithea”. O Liberal. Belém, 01 de maio de 1984.

FARIA, Paulo. Evoé Luiz! Diário do Pará, Belém, 30 jul. 2006.

MARTINS, Edwaldo. A direção do “Waldemar Henrique”. A Província do Pará. Belém, 26 jul. 1978.

_____. Desenhos de Luiz Otávio. A Província do Pará. Belém, 20 de janeiro de 1996.

MORRE em São Paulo Luiz Otávio Barata. O Liberal. Belém, 25 de julho de 2006.

NOVA carga contra o tabu. O Liberal. Belém, 05 de abril de 1988.

O CORPO, a sexualidade e o desejo são discutidos em “Genet – O palhaço de Deus”. Diário do Pará. Belém, 26 de março de 1988.

O DONO da praça. O Liberal. Belém, 04 de maio de 1978.

PINTO, Lúcio Flávio Pinto. Homem de teatro. Jornal Pessoal – a agenda amazônica de Lúcio Flávio Pinto. Belém, agosto de 2006

“POSIÇÃO pela Carne” discutindo velhos tabus. O Liberal. Belém, 6 de junho de 1989.

ROSE, Juliana. O teatro paraense está de luto. Diário do Pará. Belém, 26 jul. 2006.

SALÃO reúne feras das artes plásticas. O Liberal. Belém, 20 dez 1998.

SALLES, Vicente. O retábulo de Waldemar Henrique. A Província do Pará. Belém, 22 set. 1979.

_____. A metamorfose do Radium. A Província do Pará. Belém, 25 de novembro de 1979.

_____. O Radium nas priscas eras. A Província do Pará. Belém, 2 de dezembro de 1979.

_____. Do Radium ao Waldemar Henrique. A Província do Pará. Belém, 9 de dezembro de 1979.

UM TEATRO moderno para a arte jovem dos amadores. O Liberal. Belém, 13 de setembro de 1979.

VIANA, Zemaria. Genet, o Palhaço de Deus. Teatro/Crítica. Belém, 01 de novembro de 1987.
VILANOVA, Roberta. “Posição Pela Carne” retorna hoje. Diário do Pará. Belém, 11 de agosto de 1989.

“WALDEMAR HENRIQUE” inaugurado sem o impasse da classe teatral. A Província do Pará. Belém, 18 de setembro de 1979.

Sites visitados

El País. El Hitler de Bruno Ganz conmociona a los alemanes. Disponível em: https://elpais.com/diario/2004/09/17/cine/1095372010_850215.html Acessado em: 30 de janeiro de 2017.

Diário do Pará Online. Chiquita é barrada na Festa do Círio. Disponível em: <http://www.diarioonline.com.br/entretenimento/cultura/noticia-335325-chiquita-e-barrada-na-festa-do-cirio.html> Acessado em: 17 de fevereiro de 2017.

Novo blog do Barata. Memória – a farsa da versão oficial. Disponível em: <https://novoblogdobarata.blogspot.com/2015/12/memoria-farsa-da-versao-oficial.html> Acessado em: 15 de agosto de 2018.

Documentos

ACERVO do Serviço Funerário do Município de São Paulo. Livro de Óbitos C-269, aberto em 31 de julho de 2006.