



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI (UFSJ)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC)

SAULO GOMES ROCHA

**Babado em cena:
questões de sexualidade no teatro brasileiro.**

SÃO JOÃO DEL-REI

2023

Babado em cena:
questões de sexualidade no teatro brasileiro.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), na linha de pesquisa Cultura, Política e Memória.

Orientador: Alberto Ferreira da Rocha Júnior.

SÃO JOÃO DEL-REI

2023

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca
(DIBIB)e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da
UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

R136"	ROCHA, Saulo Gomes. "Babado em cena: questões de sexualidade no teatro brasileiro / Saulo Gomes ROCHA; orientador Alberto Ferreira da ROCHA JÚNIOR. -- São João del-Rei, 2023. 101 p. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) -- Universidade Federal de São João del-Rei, 2023. 1. Dramaturgia brasileira. 2. Linguagem. 3. Pajubá. 4. Diversidade sexual e de gênero. 5. Censura. I. ROCHA JÚNIOR, Alberto Ferreira da , orient. II. Babado em cena:
-------	--

Babado em cena:
questões de sexualidade no teatro brasileiro.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), como parte das exigências para a obtenção do título de mestre em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Cultura, Política e Memória.

Data da Aprovação: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Júnior - UFSJ
(Orientador/Presidente)

Prof. Dr. Ferdinando Martins - USP
(Titular Externo)

Prof.^a Dr.^a Maria Clara Ferrer - UFSJ
(Titular Interno)

Dedico o trabalho à Vovó Tina (em memória) que me inspirou a tentar o mestrado na UFSJ para desfrutar de um ano em sua companhia, o que não chegou a acontecer, mas me deixou esse legado.

Dedico a todas as corpos LGBTQIAP+ que pensaram em desistir das artes cênicas, por não se sentirem pertencentes. Sobretudo às que desistiram de desistir, resistiram e ocuparam os palcos antes de mim, para que hoje eu pudesse star.

Dedico também à todes trabalhadoras da saúde, por nos manterem vivas, pois essa pesquisa foi realizada, em maioria, durante a Pandemia de Covid-19.

AGRADECIMENTOS

Natália, Tomás e Olívia, por serem meu porto seguro e literalmente me abrigarem quando o mundo parou na pandemia.

Remmo e Anedilei, por conseguirem me aturar, alimentar e incentivar em momentos de loucura ocasionados por um mestrado no meio de uma pandemia.

Yumo, pelo apoio na rotina e afeto em parte do período de realização da pesquisa.

Joana e Adriano pelo apoio em terminar o mestrado nos dias essenciais de reconexão com a pesquisa em Lumiar.

Fabiana e Leonardo, por tudo, sempre. Em especial por me darem no período duas grandes alegrias: um computador para que eu conseguisse trabalhar com o mínimo de dignidade e minha mais nova e amada sobrinha, Lina.

Karen, por ser meu braço direito e esquerdo na manutenção das minhas atividades profissionais em paralelo ao mestrado.

Mãe Lígia, por cuidar da minha espiritualidade com amor e compromisso, sendo sempre grande fonte de inspiração.

Elke Maravilha Canina, o ser vivo que mais me dá afeto e sente minhas ausências pela sobrecarga de trabalho.

Prof. Dr. Alberto Ferreira da Rocha Júnior (Alberto Tibaji) por manter minha tradição de extrema sorte na eleição de orientadores. Sendo tão maravilhoso, a ponto de fazer renascer em mim a fé na minha capacidade em seguir na trajetória acadêmica.

Todos os professores e funcionários da UFSJ, pela compreensão, flexibilidade e presteza no atendimento e por manterem as atividades mesmo em período pandêmico.

Teatro de Afeto e todos seus integrantes, por ser há sete anos uma das coisas mais importantes da minha vida.

ONG Nasci Pra Brilhar, por me dar mais um motivo pra acordar todos os dias e lutar por um mundo melhor.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal analisar as obras *O Beijo no Asfalto* (1961), de Nelson Rodrigues; *Navalha na Carne* (1967), de Plínio Marcos; *BR-TRANS* (2013), de Silvero Pereira; *Tybyra* (2020), de Juão Nyn e *Manifesto Transpofágico* (2021), de Renata Carvalho em suas primeiras montagens, considerando os aspectos que as aproximam das discussões atuais sobre gênero e sexualidades. Para isso, o percurso da reflexão passa pela contextualização das obras investigadas, as formas de censura que incidiram sobre as encenações e as marcas de linguagem específicas na designação de personagens não cisgêneras e/ou não heteronormativas. As reflexões são feitas em relação aos estudos *queer*. Em especial, o pensamento feminista de Judith Butler, em interações com aspectos da cena teatral brasileira. Isso porque a pesquisa considera a importância do teatro como uma linguagem capaz de criar e difundir formas de representar subjetividades que deem conta de levar para a cena as questões sociais latentes de cada época.

PALAVRAS-CHAVE

Dramaturgia brasileira ; Linguagem ; Pajubá; Diversidade sexual e de gênero ; Censura

ABSTRACT

The main objective of this work is to analyze the plays *O Beijo no Asfalto* (The Kiss on the Asphalt) (1961), by Nelson Rodrigues; *Navalha na Carne* (Razor in the Flesh) (1967), by Plínio Marcos *BR-TRANS* (2013), by Silvero Pereira; *Tybyra* (2020), by João Nyn e *Manifesto Transpofágico* (2021), by Renata Carvalho in their first productions, considering the aspects related to sexuality diversity. The reflection passes through the contextualization of the investigated productions, as forms of censorship that focused on them and as specific language marks in the designation of non-cisgender and/or non-heteronormative characters.

All these questions are made in perspective to queer studies. Judith Butler's feminist thinking are investigated in possible relations with Brazilian's Scene. This is because, the research focus on the importance of theater as a language considered capable of creating and disseminating ways of representing subjectivities that manage to take to the scene many latent social issues of each time.

KEY WORDS

Brazilian dramaturgy ; Language ; *Pajubá*; Sexual and gender diversity ; Censorship

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: O CONTEXTO DAS PEÇAS E A CENSURA	23
1.1 – O Beijo no Asfalto.....	23
1.1.1 – Contexto.....	24
1.1.2 – Censura em O Beijo no Asfalto.....	27
1.2 – Navalha na Carne.....	31
1.2.1 – Contexto.....	34
1.2.2 – Censura em Navalha na Carne.....	35
1.3 – Cenas Atuais.....	41
1.3.1 – Contexto BR-TRANS.....	44
1.3.2 – Contexto Manifesto Transpofágico	46
1.3.3 – Contexto Tybyra.....	47
1.3.4 – Formas de Censura Contemporâneas.....	49
CAPÍTULO 2: TRANSFORMAÇÕES NA LINGUAGEM E PONTOS DE VISTA.....	58
2.1 – Linguagem e pontos de vista em O Beijo no Asfalto.....	61
2.2 – Linguagem e pontos de vista em Navalha na Carne.....	69
2.3 – Linguagem e pontos de vista em BR-TRANS.....	76
2.4 – Linguagem e pontos de vista em Manifesto Transpofágico.....	80
2.5 – Linguagem e pontos de vista em Tybyra.....	88
CONCLUSÃO.....	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	100

INTRODUÇÃO

*“Exú matou um pássaro ontem com a pedra que só jogou hoje”
(Autor desconhecido)*

Evoco o ditado popular iorubá, de autor desconhecido, que recentemente foi popularizado no Brasil pelo rapper Emicida em seu documentário “Amarelo – É Tudo Para Ontem” para compartilhar a sensação que precede a reflexão que virá nas páginas a seguir. Nunca me imaginei como um discente pertencente a qualquer projeto ou linha de pesquisa associada à história teatral. Ainda hoje o fazer cênico experimental contemporâneo e o pensamento pedagógico no teatro é muito mais presente no meu exercício profissional do que a investigação de caráter histórico. Com todo respeito ao trabalho dos historiadores e reconhecimento das minhas próprias limitações, afirmo com humildade que o agora sempre me interessou mais que o ontem. No entanto, a maturidade que vem sendo conquistada nas minhas experiências artísticas, somada ao meu profundo caráter questionador, insubordinável e indignado diante das desigualdades, injustiças e formas de opressão, me fizeram brotar no peito a ânsia de refletir hoje sobre o ontem para transformar o amanhã. Assim, me despindo dos rótulos que a sociedade me aponta e vestido da minha rebeldia, para matar o preconceito ontem, com afeto, jogo minha pedra hoje. O meu afeto é o meu lugar de fala. É sobretudo a partir dele que me aventuro em reflexões de perspectiva histórica.

Nesse sentido, ressalto que a presente pesquisa não teve início e não terá fim com a conclusão do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFSJ. Esta pesquisa é antes de tudo o meio - de uma trajetória acadêmica- e um meio de criar as referências e reflexões que me fizeram falta na jornada como artista da cena e diretor teatral interessado em estudar como as expressões de sexualidade e gênero não normativas apareciam nos palcos brasileiros. Nessa trajetória, espero cada vez mais saber localizar meu próprio corpo cênico. Saber de onde vim e para onde vou. Conhecer os corpos que me precederam, na tentativa de reconhecer quem transgrediu no passado para que hoje eu pudesse encenar meus afetos, desejos e reflexões acerca da minha própria sexualidade.

Não é ao acaso que me refiro tanto a afeto. Há sete anos fundei e dirijo o Teatro de Afeto, companhia teatral que se formou com a intenção de repensar as formas de interações sociais e expressões afetivas presentes no contexto da produção teatral na cidade do Rio de Janeiro. Nossas criações sempre são feitas a partir das urgências dos corpos que estarão na cena, considerando aquilo que mais os afetava no momento. Todas as montagens se desdobraram a partir da resposta ao questionamento síntese: “o que mais te afeta agora?”. A partir dessa proposição, a companhia desenvolveu obras autorais que abordam questões latentes na sociedade.

Nossas dramaturgias abrangem questões sociais (macro), a partir da perspectiva do indivíduo em seu local de fala (micro). Em Incapazes – notícias cênicas (2016), com elenco negro, abordamos o racismo estrutural no Brasil; em Pineal – ritual cênico (2016), com elenco feminino, falamos sobre o empoderamento das mulheres como resposta ao machismo estrutural, misoginia e feminicídio; em Fogo Frio – imersão cênica (2017), com uma atriz em processo de cura, refletimos sobre relações afetivas abusivas às quais as mulheres são frequentemente submetidas; em Como Nascem as Oliveiras (2019), que venceu o Prêmio SESI Novos Talentos do Teatro, com elenco majoritariamente candomblecista e oriundo de periferias, tematizamos a intolerância religiosa, fazendo um paralelo entre a situação da Palestina e a vida nas comunidades do Rio de Janeiro; no projeto Antes Solo que Mal Acompanhado (2019), falamos sobre a invisibilidade social de pessoas em situação de rua e as com distúrbios mentais. Em A REAL – Reunião Ecumênica Artisticamente Livre (2022), falamos sobre a reconstrução dos afetos pós pandemia através da relação dos indivíduos com suas mães.

Esse histórico de realizações fez parte de um planejamento de sete anos (que o Teatro de Afeto completa em 2023) e cuja sétima obra, “Afetades”, abordará como a heterossexualidade compulsória da sociedade afeta a construção das subjetividades masculinas afeminadas e transgêneros. Será a primeira vez que a questão social abordada em cena no Teatro de Afeto perpassará de forma mais impactante meu próprio corpo. Por isso, escolhi respaldar essa criação cênica no aprofundamento teórico sobre o tema, a partir do presente mestrado. De certa forma, exerço uma prática frequente na academia, mas talvez de forma invertida. Ao invés de produzir reflexões sobre minhas obras pregressas, busco aqui, dentre outras

coisas, constituir as minhas bases teóricas e produzir reflexões que se desdobrarão naquilo que ainda vou criar.

As trajetórias de grupos costumam se fundir às trajetórias individuais dos indivíduos que atuam nesses coletivos. Nesse sentido, é nesta pesquisa e futura obra que minha trajetória mais se faz presente. A construção da minha subjetividade afetiva e identificação sexual contra a norma não passou por pontos sensíveis semelhantes aos relatados com mais frequência por amigos, como o enfrentamento da aceitação familiar. Por ser órfão desde a primeira infância e ter começado a trabalhar e ter saído de casa cedo (aos 14 e 18 anos, respectivamente), a falta de liberdade para experimentação e expressão dos meus desejos nunca foi uma questão central na minha vivência. A minha jornada pessoal não precisou ser autorizada por ninguém. Por exemplo, desde os 12 anos de idade, antes de me perceber gay, já tinha minha própria chave de casa, era responsável pelo meu deslocamento para as atividades que realizava e circulava pela cidade (muitas vezes sem ninguém saber, confesso) num tempo em que não havia *smartphone* com a possibilidade de rastreamento em tempo real que as crianças e jovens experimentam hoje. É um fato que não posso me queixar de falta de liberdade. E com ela, realizei as experimentações na infância, adolescência e juventude em ritmo que era ditado unicamente pelos meus próprios desejos. Sempre fui considerado precoce.

Com a vocação para as artes não foi diferente. Aprendi a ler aos quatro anos, passei a desejar ser artista da cena aos seis e aos sete, enquanto meus colegas de classe ainda desenvolviam a alfabetização, eu escrevia (e dirigia, mesmo sem ter conhecimento do papel da direção) peças que gentilmente os obrigava a encenar. Apesar do teatro nessa fase da minha vida representar a efervescência da descoberta de uma paixão, havia um contraponto. Desde sempre me entristeci com as limitações das possibilidades de manifestação¹ cênica a que meu corpo era submetido. Tenho memórias em que, depois de me dedicar a conceber texto,

¹ Para definir o que o ator faz no exercício da sua profissão, adoto o termo “manifestar”. Ao escolher esse verbo, passo a incluir as características referentes à minha sexualidade como ferramenta de criação de personagens. Esse conhecimento foi adquirido ao longo do meu trabalho com o Tá na Rua, dirigido por Amir Haddad, no ano de 2013. Em suas dinâmicas de aula e construção de espetáculos, ele reitera que, na sua concepção, o papel do ator não é interpretar nem representar e sim “manifestar”. Atualmente, trabalho com a linguagem de teatro ritual, associada às noções de teatro documental e autoficção. Nesse sentido, o verbo manifestar é de fato o mais adequado para designar o trabalho do artista da cena e o que uso no meu dia a dia como ator e diretor.

figurino, cenário e ensaiar uma cena para apresentar em casa ou na escola, ansiava por comentários elogiosos ou críticas construtivas por parte de professoras ou familiares. No entanto, algumas vezes a primeira reação dos adultos eram perguntas como “Por que você está de saia?” ou colocações como “a personagem dessa história não precisa ser uma menina, você pode fazer como menino”. Esse tipo de preocupação acabou por moldar por um tempo meu fazer artístico e até mesmo me afastar de possibilidades expressivas como a dança, que é frequentemente condenada nos corpos masculinos, devido à mentalidade homofóbica de tutores de crianças que enxergam, por exemplo o *ballet*, como uma ameaça ou “má influência” à masculinidade na infância.

Exemplificando com mais memórias pessoais, eu me recordo até hoje da cara de decepção dos meus familiares quando eu pedi para trocar a natação por sapateado. Como infelizmente é de se imaginar, não fui atendido. Talvez tenha sido por essa percepção de que naquele desejo havia algo de errado aos olhos da sociedade, que, poucos anos mais tarde, pedi para trocar a natação por karatê. Dessa vez fui atendido. Apesar de ser grato a toda trajetória que me trouxe até aqui, não posso deixar de pensar sobre a enorme contribuição que teria ao meu fazer artístico se eu soubesse sapatear desde os seis anos de idade, em detrimento de ter chegado a penúltima faixa no karatê. Posto isso, reitero a importância de refletirmos que tipo de encenação produzimos nas abordagens que abraçam a diversidade nos temas de sexualidade e gênero e em que medida elas contribuem ou evitam que pessoas não heteronormativas sejam submetidas a esse tipo de tolhimentos, constrangimentos e violências. Portanto essa pesquisa é também motivada por um desejo pessoal de que existam mais encenações sobre o tema que sejam inspiradoras, que coloquem a subjetividade não normativa no lugar da admiração ou que, no mínimo, sejam mais representativas da diversidade que existe nas expressões dos nossos desejos e identificações de gênero.

É no rastro dessas memórias e desejos que esta pesquisa investiga como a dramaturgia brasileira coloca em cena personagens cujo gênero e sexualidade não obedecem às normas que a sociedade tenta impor. Devido ao distanciamento histórico entre as dramaturgias analisadas, a diversidade estética dos autores dessas dramaturgias e a aparente necessidade de se estabelecer critérios para análises comparativas entre obras, tentei buscar confluências temáticas ou aspectos comuns entre as obras para que fosse possível estabelecer um diálogo entre elas.

Então, após imergir nesses universos, optamos (no plural, pois houve um importantíssimo auxílio do orientador da pesquisa) por fazer esse estudo através da observação das formas de censura² que incidem sobre a encenação de temas da população LGBTQIAP+³; das transformações nas linguagens dessas personagens, associados a pontos de vistas que me permito fazer como artista, diretor, militante e corpo LGBTQIAP+ que também experimenta na sociedade algumas das questões que são manifestadas nas dramaturgias analisadas. Nesse sentido, compartilho algumas das perguntas que foram a força motriz do trabalho. Afinal, por que existe uma diferença tão grande entre a complexidade das identidades sexuais e de gênero presentes na sociedade brasileira e nas suas representações dramáticas? Quais sujeitos propõe a dramaturgia de maior alcance nacional? De quem são as mãos que escrevem a nossa história teatral? São estes sujeitos representativos das diversidades (sexual e de gênero) vigentes na sociedade brasileira?

A partir desses questionamentos, a intenção deste trabalho é contribuir para a reflexão de como as encenações das identidades diversas das cisgênero e heterossexuais se transformaram ao longo do tempo e como as sociedades de cada período reagiram a essas mudanças. Para isso, o recorte temporal escolhido para tal comparação foi o teatro dos anos 1960, representado pelas obras *O Beijo no Asfalto* (1961) de Nelson Rodrigues e *Navalha na Carne* (1967), de Plínio Marcos, por serem as mais expressivas abordagens do tema na época e por ser essa época um período relevante para a compreensão das formas mais latentes do mecanismo de censura oficial que já foi adotado em prática em nosso país.

Para produzir reflexões sobre como esse passado dialoga (ou não) com o teatro contemporâneo feito por artistas que além de atuar, contribuem para construir a dramaturgia de seus espetáculos, como forma de contraponto, a pesquisa destaca

² O termo “censura” adotado na pesquisa remete à significação do verbo “censurar”, como ação de criticar ou indicar defeito em algo ou alguém. Não se refere necessariamente ao mecanismo oficial de censura, vigente em determinado período histórico, que restringia a liberdade de expressão em obras artísticas. Nesse sentido, consideramos ainda a definição advinda de um importante teatrólogo, Gianfrancesco Guarnieri, no prefácio do livro “Censura em cena” de Cristina Costa (2006), se refere à censura no teatro fora do contexto da ditadura (em que se torna mais persecutória) como uma espécie de “ritual de poder”. COSTA, 2006, p.17.

³ A sigla significa Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais/Transgêneros, Queer, Intersexo, Assexual, Pansexual e o + abrigando as outras diversas possibilidades de orientações sexual e identificação de gênero que possam existir. Existem diferentes siglas de designação no debate social sobre questões de diversidade e gênero. Devido à extensão desse debate, não seria pertinente fazê-lo aqui. Porém, é importante pontuar que na pesquisa se adotou a sigla LGBTQIAP+ por ser essa, dentre as utilizadas no Brasil, a que abrange a maior diversidade possível.

os trabalho do Silvero Pereira, em que pode ser observado grande aceitação por parte da sociedade. A eleição do dramaturgo e ator Silvero Pereira, considerando a obra *BR-TRANS* (2013), se dá também pela percepção do provável ineditismo de um ator publicamente não heteronormativo que fez sucesso nacional com textos autorais falando de forma não exclusivamente cômica sobre questões de sexualidade e gênero no teatro, além da presença efetiva no cinema, televisão e nas redes sociais. Diante dessa ampla receptividade da obra de Silvero, a investigação procura também compreender por que a sociedade demonstra aceitação crescente de artistas *gays*, mas parece ainda resistir ao convívio com as proposições de artistas trans em cena. Nesse aspecto, reflete-se também sobre a trajetória de Renata Carvalho, a qual experienciou um dos mais expressivos casos de restrição à liberdade de expressão na contemporaneidade, na montagem brasileira, que teve adaptações que a conferiram certa autoralidade, do texto *O Evangelho segundo Jesus – rainha do céu* (2016) de Jo Clifford. Na montagem, Renata propôs a representação de Jesus Cristo com seu corpo de mulher trans. Na sequência, analisa-se a dramaturgia e encenação do espetáculo *Manifesto Transpofágico* (2023), por ser até a presente data a obra mais recente da artista e por ser uma das abordagens mais explícitas das questões de sexualidade e gênero na dramaturgia brasileira, feita em linguagem que transcende o próprio conceito de dramaturgia. Fato que pode ser comprovado pelo próprio título da obra que se afirma manifesto e cuja proposta de encenação reforça o caráter pedagógico aos públicos ao desconsiderar fronteiras entre atriz e personagem ou artista e plateia, em cenas abertas que tem como propósito ensinar sobre a vivência de corpos trans para que sejam mais aceitos socialmente.

Por fim, a pesquisa investiga questões LGBTQIAP+ sob a ótica racializada das comunidades indígenas, através da dramaturgia de *Tybyra*, de João Nym, por ser um dos exemplos mais relevantes das interseccionalidades entre sexualidade, raça e gênero e devido ao ineditismo e relevância desse tipo de abordagem para a dramaturgia nacional, considerando a histórica exclusão de corpos indígenas dos palcos brasileiros.

Com isso, fica evidente que da censura à menção ao beijo *gay* até a aceitação do corpo trans em cena, com a inserção de corpos indígenas na cena não existe salto possível. As encenações, normalmente, refletem o pensamento social de cada época. Nesse sentido, há um longo processo que caminha em paralelo às

conquistas de direitos civis de cada período histórico. Portanto, a pesquisa não tem pretensão de fechar a questão ou compor parte de uma historiografia definitiva (que confesso que foi o desejo inicial na ingenuidade de um jovem pesquisador ao se candidatar para um mestrado), mas sim possibilitar leituras de como a cena se transforma ao abordar a diversidade e, com sorte, atendendo ao meu antigo desejo, de inspirar a construção de novas dramaturgias sobre o tema.

Na história do teatro brasileiro, é possível identificar uma complexificação dos personagens não normativos. Na década de 1960, representada aqui pelas obras de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos, as temáticas LGBTQIAP+ se fazem presente, porém muitas vezes retratadas em situações de opressão e, por vezes, sem protagonismo. Além dos casos das encenações que veremos a seguir na pesquisa, temos também como exemplos disso outras montagens desse período como em *Toda Nudez Será Castigada* (Nelson Rodrigues), em que Serginho foge com o homem que o violentara na cadeia (o ladrão boliviano); e *“Barrela”* (Plínio Marcos), em que o rapaz (um jovem abastado) vai parar na cadeia e acaba também estuprado pelos colegas de cela. Ainda que esses registros, muitas vezes não sejam explícitos ou retratados de forma realista, (assim como em *O Beijo no Asfalto*, em que o beijo *gay* não chega a aparecer) são casos em que a representação cênica da homossexualidade se liga diretamente à violência que sofrem na sociedade e/ou são associadas a algum tipo de crime.

Tanto os relatos de público quanto as matérias jornalísticas do período que vêm sendo revisitadas ao longo da pesquisa, demonstram a mentalidade retrógrada da sociedade à época, que se refletia inclusive nas formas de restrição à liberdade de expressão que incidiam antes e depois do golpe civil-militar de 1964. É perceptível que esses autores tinham olhar atento aos cotidianos e deles extraíam a matéria-prima de suas obras. Portanto, mesmo que analisadas sob ponto de vista crítico, é evidente que não há nenhum tipo de tentativa de culpabilizar as formas depreciativas de representação das questões de sexualidade nas formas delineadas por autores de décadas passadas. Afinal, elas refletem o pensamento social da época e que talvez na sociedade brasileira nem tenha mudado tanto assim. Porém, como artista *gay* não poderia deixar de sonhar com o impacto positivo na criação de nossas subjetividades e na possibilidade de interpretar textos relevantes sem necessariamente submeter meu corpo a formas de violência e opressão, caso esses autores tivessem escrito personagens que inspiram, enaltecem ou no mínimo não

reforçam as violências que sofremos. Neste ponto, também podemos nos questionar se o fato de os autores serem heterossexuais possui alguma relação com as escolhas no processo de criação dramaturgica, sobretudo no que se refere às expressões das linguagens das personagens LGBTQIAP+.

À medida que o debate sobre liberdades, gênero e sexualidade avançou na sociedade brasileira, podemos observar também um avanço nas conquistas dos direitos civis conexos a gêneros e sexualidades. Nesse sentido, as representações dramaturgicas não heteronormativas ganham fôlego e se abrem para novas possibilidades em que personagens LGBTQIAP+ ganham profundidade e passam a gerar mais empatia junto aos públicos. Em obras contemporâneas como as de Renata Carvalho, Silvero Pereira e João Nyn nosso olhar se expande a partir da desconstrução que propõem. Para tal, a pesquisa considera o conceito de desconstrução como aquele que “não tem intenção de destruir ou destituir de sentido” e sim libertar o texto para a “pluralidade de sentidos” (BUTLER, 2017, p.10). Percebemos com esses exemplos o atravessamento de fronteiras antes inimagináveis como quando Renata propõe um corpo trans na representação da figura histórica de Jesus Cristo em seu espetáculo. Essa expansão parece vir acompanhada de uma necessidade de estabelecer novas imagens e para isso talvez tenha sido necessário ressignificar a própria língua. Assim, observamos a importância da linguagem na construção dessas personagens ao percebermos como as gírias e expressões ditas ou que se referem às personagens LGBTQIAP+ também se modificaram, acompanhando e refletindo as transformações dessas subjetividades.

Além disso, existem hoje estudos específicos sobre a linguagem que se tornou popular entre os *entendidos*, que reúnem vocábulos africanos frequentes no contexto das religiões de matrizes africanas, expressões disseminadas por e, sobretudo, entre *gays*, trans e travestis e palavras e grafias que remetem aos povos indígenas. Adotou-se o termo *pajubá*⁴ para designar tal linguagem e mais uma vez, considerando as limitações de tempo e extensão textual pertinentes ao trabalho de mestrado, a opção foi por não esmiuçar os possíveis conceitos, aplicações e

⁴ A acepção do termo *pajubá* utilizada na pesquisa corresponde a do livro *Linguagens Pajubeiras – Re(ex)istência e subversão da heteronormatividade*, em que Carlos Henrique Lucas de Lima, já na contracapa do livro, define linguagens *pajubeiras* como as que se constroem “como poéticas, mais especificamente como poéticas *queer*, necessariamente poéticas de resistência” contra a “heteronormatividade e outros regimes de assujeitamento”.

reflexões acerca da adoção linguística. O objetivo aqui seria restrito à identificação de palavras e expressões utilizadas especificamente por (ou para se referir às) personagens LGBTQIAP+ presentes em Nelson, Plínio e nas obras de Silvero, Renata e João com a finalidade de observar semelhanças e diferenças nos diferentes contextos históricos e sociais.

Refletindo sobre as motivações para a escrita, o porquê ou para quem escrevemos, é importante ressaltar que em alguns momentos ao descrever as transformações de linguagem das personagens LGBTQIAP+, a pesquisa faz uso de maior liberdade expressiva e adota o *pajubá* também na redação do seu texto. Ou ainda, ao analisar a obra de João Nyn, respeitamos sua forma de escrever (que veremos mais a frente). Seria uma forma de valorizar e dialogar com a minha *comunydade*.⁵

Para compreendermos a possível complexificação da temática LGBTQIAP+ na dramaturgia brasileira, devemos considerar alguns aspectos como: as transformações no pensamento social de cada década; as diferentes formas de censura impostas à cena brasileira (oficiais e oficiosas) e como elas refletem (ou não) a mentalidade dos grupos sociais em cada período e as transformações na própria linguagem que cada dramaturgia utiliza.

Provavelmente as diferenças de representação se acentuaram a partir do momento em que a dramaturgia deixou de ser escrita “para” e “sobre” gays e trans e passou a ser escrita “por” membros da comunidade LGBTQIAP+. Assim, para melhor investigação dessa hipótese, serão abordados ainda os aspectos relacionados aos meios de produção e a aceitação dos públicos em consumir obras que abraçam os temas.

Para tal, a pesquisa parte das considerações teóricas relativas à sexualidade, performatividade de gênero e poder na ótica de Judith Butler (importante referência no pensamento feminista), sobretudo a partir da obra *Problemas de Gênero – feminismo e subversão da identidade* (BUTLER, 2018). Butler é uma filósofa estadunidense pós-estruturalista, sendo o Estruturalismo aqui definido como metodologia pela qual a cultura humana deve ser entendida em face à sua relação com um sistema ou estrutura maior ou mais abrangente. Já o Pós-estruturalismo

⁵ A substituição da letra “i” pela letra “y” é uma das características do *pajubá* que, assim como a adoção de palavras em yoruba, também abraça aspectos étnicos das linguagens, uma vez que essa substituição também pode ser identificada em línguas dos povos originários brasileiros.

não remete à oposição ao estruturalismo, mas sim à forma de compreendê-lo a partir de suas transformações e rupturas. Instaura a teoria da desconstrução na análise literária, liberando o texto para uma pluralidade de sentidos.

O livro supracitado, *Problemas de Gênero – feminismo e subversão da identidade* (BUTLER, 2018) foi lançado em 1990 e é considerado uma das principais referências para a teoria *queer*⁶. Já no prefácio, Butler afirma que “os debates feministas contemporâneos sobre os significados do conceito de gênero levam repetidamente a uma certa sensação de problema” (BUTLER, 2017, p.07). Em meio a diferentes possibilidades de definição desse problema, destaca que o protagonismo de fala da mulher, abalaria o “falocentrismo” e a “heterossexualidade compulsória” presentes na sociedade (BUTLER, 2017, p.09). Por isso, a obra de Butler torna central a análise das instituições definidoras, pois elas são compreendidas como “regimes do poder”. Essa é a visão que inspira a presente pesquisa a ampliar a leitura das personagens LGBTQIA+ analisadas, incluindo reflexões e pontos de vista que consideram também outros sujeitos com os quais se relacionam, além das estruturas sociais a qual pertencem e que refletem a perspectiva social de cada época. Assim como Butler faz em *Problemas de Gênero – feminismo e subversão da identidade* (2018), lançamos olhar sobre sujeitos sociais que até então estavam marginalizados pelo sistema de representações simbólicas existentes na sociedade. Portanto, essa é a referência essencial da pesquisa, que se inspira nas bases do pensamento feminista contemporâneo, que foi uma das formas pioneiras de deslocar o pensamento ocidental da ótica masculina, patriarcal e normativa dominante para uma leitura mais ampla sobre gênero e sexualidade.

Considerando essa perspectiva que orienta a presente leitura da produção dramaturgic brasileira, começamos com a análise das dramaturgias *O Beijo no Asfalto* e *Navalha na Carne*, respectivamente de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos, como exemplos de produções do teatro na década de 1960. Na sequência são

⁶ *Queer* é uma palavra recorrente nos estudos sobre sexualidade e gênero. Aqui é considerada a acepção de Richard Miskolci que define *queer* como a recusa dos valores morais violentos que fazem valer a existência da linha da abjeção, ou seja, “*fronteira rígida entre os socialmente aceitos e os objetos de humilhação e desprezo*”. (MISKOLCI, 2012. p. 25). Podemos também nos orientar pela definição de Guacira Lopes Louro: “*Queer* significa a diferença que não quer ser normatizada ou tolerada. Portanto, sua forma de ação é mais subversiva e perturbadora. (LOURO, 2008. p.39).

investigadas as formas de censura que incidiam sobre esse tipo de conteúdo no período, refletindo sobre o impacto das diferentes formas de censura na cena nacional, apoiado nas reflexões de Maria Cristina Castilho Costa, presentes no livro *Censura em cena: teatro e censura no Brasil* (COSTA, 2006). O estudo sobre as censuras da cena no período da ditadura civil-militar também considera o pensamento de Yan Michalski sobre o tema, sistematizado no livro *O Teatro sob Pressão: uma frente de resistência* (MICHALSKI, 1989).

A investigação também se apoia com ênfase nas reflexões do orientador desta pesquisa, Alberto Ferreira da Rocha Júnior, em especial, as contidas no artigo *A Personagem Bicha Louca e a construção de uma Rede de Trabalho Atorial no Brasil da Ditadura Civil-Militar (1964-1985)* (ROCHA JÚNIOR, 2021). Além disso, para reflexões acerca do *Pajubá*, a pesquisa se respaldou sobretudo no autor Carlos Henrique Lucas Lima em *Linguagens Pajubeyras* (LIMA, 2017).

Por fim, considerando os relatos sensíveis presentes no livro *Teoria Queer – um aprendizado pelas diferenças* (MISKOLCI, 2012), refletimos sobre o presente e futuro das encenações de conteúdo LGBTQIAP+ no Brasil. Nesse momento, também remetemos ao autor Murillo Nonato, ao seu livro *Vivências Afeminadas – pensando corpos, gêneros e sexualidades dissidentes* (NONATO, 2020).

A consideração de alguns autores contemporâneos em publicações atuais tem como objetivo entendermos as diferenças de produção a partir do que seria o artista (e pensadores) em seu “lugar de fala”. Essa menção é inspirada no conceito de Djamila Ribeiro em livro homônimo publicado em 2017.

Por se tratar de uma investigação que parte do texto dramaturgico, a pesquisa utiliza como metodologia principal a revisão bibliográfica tanto da produção dramaturgica a ser abordada quanto de seus desdobramentos. O apoio contextual histórico incluído nessa metodologia, considera então as críticas teatrais, reportagens, programas dos espetáculos e todo tipo de texto e imagem que auxilie na apreensão das montagens teatrais citadas.

Por isso, consideramos nessa metodologia, os arquivos virtuais, em especial a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, onde se podem consultar as antigas reportagens e críticas sobre as peças dos anos 1960 e também os sítios virtuais de notícia, que ajudam a traçar trajetórias das obras contemporâneas contidas na investigação. Além disso, consideramos relatos pessoais, em mídias sociais dos principais artistas envolvidos.

A partir da percepção que devido à sua importância e distanciamento histórico, as peças de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos dispõem de quantidade mais abundante de publicações e reflexões sobre elas, considerou-se em relação aos dramaturgos Silvero Pereira, Renata Carvalho e João Nyn, também conteúdos disponíveis nas redes sociais de cada um. Considero isso fundamental para o aprofundamento temático necessário que equalize as possibilidades de análise das obras investigadas na pesquisa, considerando que muito já foi investigado e escrito sobre autores e obras analisadas dos anos de 1960 e nem tanto material assim dispomos acerca das dramaturgias contemporâneas consideradas na presente pesquisa. Além disso, dentre os autores estudados, os contemporâneos, estando vivos e considerando ainda as dinâmicas das redes sociais, ao considerá-las, temos uma oportunidade ímpar de acessar reflexões e subjetividades desses autores contemporâneos em que é possível captar a informações de bastidores, análises exclusivas e o pensamento do artista sobre a obra, relacionando-a aos conceitos abordados e reflexões produzidas ao longo da pesquisa. Inclusive nesse exercício não pude deixar de imaginar como seria o comportamento de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos nas redes sociais, em que, num geral, pessoas públicas expandem suas comunicações com os públicos e abraçam temas que vão para muito além de suas obras, opinando sobre política, sociedade etc., na instantaneidade dos acontecimentos dos fatos, o que nem sempre era possível num tempo sem internet.

Como forma de facilitar a compreensão dos diferentes temas e autores citados, este texto se subdivide nas partes: Introdução; Capítulo 01, subdividido em três partes que relatam a trajetória, contextualizam o período histórico e analisam as formas de restrição à liberdade de expressão que incidiram sobre as montagens de *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos; e obras atuais *BR-TRANS*, de Silvero Pereira; *Tybyra*, de João Nyn e *Manifesto Transpofágico*, de Renata Carvalho; Capítulo 2, subdividido em cinco partes, sendo uma para cada obra analisada, em que se abordam as marcas na linguagem das dramaturgias que são utilizadas na construção das subjetividades LGBTQIAP+ em cena; e Conclusão, em que se estabelece uma retrospectiva do percurso da pesquisa e se reflete sobre as semelhanças e diferenças entre as obras analisadas, em especial as personagens centrais de cada peças. Assim, a pesquisa busca através da exemplificação das obras estudadas, melhor compreender abordagens

LGBTQIAP+ na cena brasileira, apontando possíveis reverberações e desdobramentos que possam inspirar a criação de outros artistas e pesquisadores.

CAPÍTULO 1: O CONTEXTO DAS PEÇAS E A CENSURA

1.1 – O Beijo no Asfalto

O *Beijo no Asfalto* foi escrito em 1960, sob encomenda de Fernanda Montenegro para o Teatro dos Sete⁷. Sua primeira montagem marca a estreia de Fernando Torres na direção e data de 1961, no Teatro Ginástico, que fica no Rio de Janeiro, com cenografia de Gianni Ratto e um elenco composto por, além de Fernanda, diversos nomes notáveis na história do teatro brasileiro como Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Mário Lago, Suely Franco, Zilka Salaberry, Francisco Cuoco, dentre outros.

Ruy Castro, no livro *O Anjo Pornográfico* (1992), sobre a vida de Nelson Rodrigues, conta que a peça foi escrita em 21 dias, inspirada por um fato verídico. O jornalista Pereira Rego, do jornal *O Globo*, após ser atropelado no Largo da Carioca, teria pedido um beijo para uma jovem que o socorreu no local. "Nelson fez com que o atropelado na Praça da Bandeira pedisse o beijo a um homem - Arandir" (CASTRO, 1992, p.314). Assim surgiu a famosa história de Nelson Rodrigues, em que o personagem central Arandir teria sido flagrado no suposto beijo. Aproveitando-se disso, outro personagem recorrente nas obras de Nelson Rodrigues, o jornalista Amado Ribeiro (que era o nome verdadeiro do redator-chefe do jornal *Última Hora*, no qual Nelson trabalhava) flagra o ocorrido e, a partir dele, cria uma história sensacionalista que envolve mentiras, um suposto amor homossexual e crime de assassinato.

Sabia-se que Nelson gostava de criar polêmicas e, talvez, isso o tenha motivado a trocar a personagem feminina pela masculina. Além disso, o autor investe em desfecho surpreendente e chocante para a época, em que o sogro de Arandir, chamado Aprígio, se revela homossexual, motivo pelo qual o tratava com desafeto desde antes do suposto beijo no asfalto. Além disso, Aprígio manifesta sua crença em relação às calúnias sobre Arandir que são propagadas pelo jornal. Então, é no desfecho que o público se depara com uma verdadeira (e confessada) história

⁷ Companhia de teatro fundada em 1959 pelos atores Sérgio Britto, Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Ítalo Rossi e pelo diretor Gianni Ratto.

de ciúme de personagem homossexual que motiva suas ações, em detrimento de um suposto ato de homossexualidade que não aconteceu de fato. Então, enquanto Arandir é uma simples vítima, seu sogro, Aprígio, é o verdadeiro algoz que age em prol de esconder sua verdadeira sexualidade que não pode ser considerada heteronormativa.

Sendo assim, ainda que o beijo gay não chegue a se consumir em cena (o que é em si uma grande galhofa e contradição rodrigueana, pois a peça tem beijo no título mas não em cena), a história tem a homoafetividade como ponto inicial e de desfecho da peça, o que reforça a impressão de que Nelson sabia da polêmica que isso causaria. Podemos nos questionar se Nelson dosou com consciência e precisão a dose de transgressão contida na peça, uma vez que na maior parte dela se nega ou se condena a homossexualidade, mas é com ela que abre e fecha o texto. Podemos ainda refletir sobre qual seria o tema central da peça, pois em termos de extensão do texto, seria o sensacionalismo da imprensa e o amor heteronormativo, mas, sem dúvidas, em termos de impacto, a peça seria sobre homossexualidade. Isso porque, quando foi escrita, seu público-alvo era uma sociedade que se pretendia tradicional (o que nas entrelinhas significa, dentre outras coisas, heterossexual) recém-saída dos anos 1950 e que flertava com teorias políticas ultraconservadoras que serviram de cenário compatível com o golpe civil-militar que viria nos anos seguintes, quando a censura se tornaria mais rígida, em consonância aos segmentos mais retrógrados da sociedade que, provavelmente, eram os que reagiam de forma negativa aos conteúdos considerados subversivos.

1.1.1 – Contexto

Ainda que o conteúdo de *O Beijo no Asfalto* garantisse motivos suficientes para causar má impressão em parte da plateia retrógrada, Ruy Castro, consagrado escritor e biógrafo de Nelson, narra um aspecto curioso no que diz respeito à forma. Até então, Nelson Rodrigues nunca havia escrito um palavrão em uma de suas peças e foi somente por insistência do famoso elenco do Teatro dos Sete que ele acrescentou pontualmente expressões que na época eram consideradas "nomes feios" (e que hoje passariam despercebidas) como "chupão" ou "gilete" (RODRIGUES, 2019, p.80 e 106).

Além da menção ao beijo gay, do amor gay enrustido de um sogro pelo genro e da presença de palavrões, um outro fator contribuiu para uma reação negativa por parte dos públicos. Há uma cena em que Selminha, que era interpretada por Fernanda Montenegro, ao tentar se defender das insinuações de que seu marido Arandir é homossexual, se gaba pela assiduidade com que mantém relações sexuais com ele: "Eu conheço muitas que é uma vez por semana (...), mas meu marido todo dia! Todo dia! Todo dia! (*num berro selvagem*) Meu marido é homem! Homem!" (RODRIGUES, 2019, p.105). Essa fala desagradou muitos maridos na época.

Por esse conjunto de fatores descritos, Ruy Castro (1992) afirma que os sete meses de sucesso da montagem não foram nada tranquilos. Diversas apresentações foram interrompidas pela plateia com palavras de ordem como "Protesto em nome da família brasileira"; "Isto é um acinte"; "Onde está a polícia que não fecha esta indecência?". Além disso, muitos maridos retiravam suas respectivas esposas à força, puxando-as pelos braços, para fora do teatro. Isso fez com que o próprio Nelson Rodrigues ficasse diariamente na saída do teatro, interpelando os dissidentes da plateia e questionando o porquê de terem se chocado. Isso nos dá tanto uma dimensão da reação retrógrada por parte dos públicos, quanto do interesse e coragem de Nelson na abordagem de temas considerados subversivos que o conferiam certa má fama.

Apesar da relevância da montagem de *Beijo no Asfalto*, é evidente que não há ineditismo em se abordar uma personagem homossexual ou ainda transexual. O gaúcho Qorpo-Santo, só para citar um exemplo, escreveu *A Separação de Dois Esposos* em 1866, talvez inaugurando o protagonismo da temática na dramaturgia nacional. Já no Teatro de Revista, que vigorou no Brasil das últimas décadas do século XIX ao início dos anos 1960, a personagem homossexual era de grande popularidade. Isso permite supor que pelo menos parte das plateias das peças de Nelson Rodrigues passaram a consumir o que passou a ser chamado de teatro moderno, logo após (ou em paralelo) o declínio do Teatro de Revista. O fato de os públicos passarem a consumir uma nova linguagem no teatro, em detrimento de outras mais antigas, reflete em si alguma transformação na mentalidade social da época. Então, é possível que a novidade e o conseqüente estranhamento ou falta de aceitação de *O Beijo no Asfalto* não seja exatamente motivada pela presença de personagens e conteúdos LGBTQIAP+. É possível que esse estranhamento seja

mais em relação à forma, pois o que as pessoas tinham acesso até então eram linguagens menos realistas e majoritariamente cômicas, o que difere bastante das obras de Nelson, que mesmo utilizando do humor, em geral, o faz de forma mais ácida ou irônica e talvez promovam reflexões mais aprofundadas, que não têm como objetivo central o entretenimento de fácil aceitação de seus públicos.

Mesmo que a mentalidade social de parcela da população apresente consideráveis avanços, sempre houve quem não estivesse preparado ou interessado em lidar com aquilo que considera diferente. Isso se evidencia na contemporaneidade no fato de que em 2014, mais de cinquenta anos depois da polêmica do quase beijo em cena, muitos telespectadores se chocaram e reagiram mal ao primeiro beijo *gay* numa telenovela brasileira⁸. Mesmo que ele tenha sido dado por dois atores publicamente identificados como heterossexuais. Nem a heterossexualidade dos atores ou mesmo um imenso prestígio de público parece ser capaz de facilitar a aceitação do beijo *gay* pela parcela retrógrada da sociedade brasileira, que, em 2015, também se manifestou contrária ao beijo dado no primeiro capítulo de outra telenovela, em cena que ilustrava uma união sólida e duradoura das personagens de duas das atrizes mais consagradas da geração: Nathalia Timberg e Fernanda Montenegro. Então, podemos imaginar o quão ousado era a iminência de um beijo *homossexual* no teatro (logo, "ao vivo") em 1961.

É evidente que as reações negativas de público não se davam exclusivamente pelo beijo ou temática homossexual, mas também por todo o contexto da obra. Cabe lembrar que, infelizmente, muitos se identificavam e ainda se identificam com o hipócrita discurso de proteção aos "valores da família tradicional brasileira", que muitas vezes reforça todas as formas de preconceito presentes na sociedade. A defesa da família tradicional compunha a argumentação pró golpe de 1964 e, não por acaso, emergiu com força no discurso político também em 2016, na justificativa de votos para o *impeachment* de Dilma Rousseff, primeira mulher a presidir o país, e em 2018 na disputa histórica pela eleição presidencial brasileira que elegeu um candidato cujo discurso evocava com muita frequência a ideia de família tradicional e conservadorismo, talvez os principais argumentos que ainda o conectem com seus seguidores que se mantém fiéis, mesmo que diversos

⁸ O beijo foi dado pelos personagens dos atores Matheus Solano e Thiago Fragoso em novela da Rede Globo de Televisão fora de contexto sensual ou sexual. Era apenas um breve beijo de despedida e que, mesmo assim, causou grande polêmica à época.

comportamentos anacrônicos a essa visão de mundo já tenham sido noticiados em relação ao agora ex-presidente.

Ainda que as temáticas da peça *O Beijo no Asfalto* talvez não sejam tão impactantes quanto imaginamos que fossem nos anos de 1960, não podemos considerar que as questões sociais presentes na obra estão ultrapassadas ou mesmo consideradas resolvidas na sociedade brasileira. O que comprova isso é que até hoje *O Beijo no Asfalto* é uma das peças mais reconhecidas e montadas de Nelson Rodrigues.

Além da primeira montagem teatral, que é objeto dessa pesquisa, podemos destacar que existiram duas adaptações para o cinema feitas anos depois. Em 1980, Bruno Barreto dirigiu o filme estrelado por Tarcísio Meira no papel de Aprígio; Ney Latorraca como Arandir; Cristiane Torloni como Selminha; Lídia Brondi como Dália, dentre outros. Mais recentemente, em 2018, Murilo Benicio dirige uma segunda adaptação da peça para o cinema cujo elenco contava com Stenio Garcia no papel de Aprígio; Lázaro Ramos como Arandir; Débora Falabella como Selminha e Luiza Tiso como Dália. Esse filme traz ainda Otávio Müller no papel do icônico jornalista Amado Ribeiro e Fernanda Montenegro como Dona Matilde, dentre outros.

Em 2015, a peça ganhou uma versão para o teatro musical, com direção de João Fonseca, na qual Gracindo Júnior interpretava Aprígio; Claudio Lins vivia Arandir; Laila Garin, Selminha e Yasmin Gomlevsky como Dália. Essa possibilidade de adaptação da obra de Nelson Rodrigues para outros formatos reforça a impressão da sua relevância e atualidade.

1.1.2 – Censura em O Beijo no Asfalto

No capítulo *Censura: Perpétua Vigilância ao Teatro*, do livro *Absurdo e Censura no teatro português*, Márcia Regina Rodrigues aborda o fato de o Teatro sempre se deparar com diversas formas de censura ao longo dos tempos, pois a censura “se apresenta em diferentes modalidades, dependendo do sistema político de governo” (RODRIGUES, 2017, p.100). Se considerarmos a noção de censura já citada como “ritual de poder”, podemos considerar ainda que talvez ela nunca deixe de existir, pois estaria intrínseca à eterna disputa de poderes na convivência em sociedade.

No contexto da primeira montagem de *O Beijo no asfalto*, estamos falando do período que antecedeu o golpe civil-militar de 1964, portanto, conturbado cenário político, que resultaria na tomada de poder de governo ditatorial que faria uso expressivo da censura oficial. Nesse ponto, não se pode deixar de observar que já havia naquela sociedade algum nível de mentalidade retrógrada que, por conta própria, reprimia e marginalizava aquilo que de alguma forma transgredisse as convenções sociais mais rígidas. É inegável que para que um regime desse se instaure, há algum tipo de conveniência para pelo menos alguns segmentos sociais.

A montagem de *O Beijo no Asfalto* foi a quinta produção do Teatro dos Sete. A encenação representou o que Tânia Brandão, em seu livro *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas - Teatro dos Sete*, chamou de "retomada da vinculação direta com a história do teatro moderno brasileiro" (BRANDÃO, 2002, p.150), uma vez que os "segmentos mais inquietos" haviam se afastado de Nelson Rodrigues devido à queda de prestígio que o autor vinha obtendo.

Escolher montar Nelson nesse momento, ainda mais uma peça com esse conteúdo, sem dúvida aponta para uma motivação política. Essa impressão se reforça pelo próprio discurso de Sérgio Britto. Em entrevista para Tânia Brandão, relata que à época da emblemática montagem, Nelson estava "no auge como autor discutido, controverso, gerador de polêmicas e de impasses de apreciação" (BRANDÃO, 2002, p.151). Então, considerando a trajetória de alto nível de comprometimento político e a capacidade crítica do seletivo grupo de atores, podemos supor que eles, de certa forma, previram que a montagem causaria polêmica. Ainda assim, tiveram a coragem de realizar a encenação. Ao fazê-lo, deram uma enorme contribuição para a inclusão de temas relativos à homossexualidade no teatro brasileiro.

Em relação à reação dos espectadores, os relatos de pessoas chocadas e que até deixaram o teatro antes do final da montagem parecem contraditórios com o fato de que, nos três primeiros meses da produção, o Teatro dos Sete manteve o Teatro Ginástico constantemente lotado. O sucesso da montagem chegou a ser destacado no Jornal do Brasil, em reportagem de Pedro Müller, publicada em 13 de Agosto de 1961, na qual comentava sobre uma maioria feminina na plateia e sobre a "movimentada bilheteria de mais de 3 milhões de cruzeiros". É difícil prever a motivação exata para se ir ao teatro naquela época, mas, seja por curiosidade ou apreço, o fato é que muitas pessoas se dispunham a assistir ao espetáculo e muito

provavelmente o coro dos descontentes polarizava com os admiradores ou admiradoras da obra.

Cabe aqui ressaltar que não só a reação da plateia foi polarizada, mas também a dos críticos. Uma vez que suas opiniões são frequentemente divergentes entre si acerca da aceção de uma obra teatral, é necessário que nos atentemos ao fato de que, apesar de serem especialistas da área, suas leituras sobre a obra artística são permeadas de questões subjetivas que podem influenciar na forma que os públicos percebem a obra analisada. Considerando isso e o reconhecimento da autoridade conferida ao julgamento dos críticos, podemos considerá-los figuras de poder no mercado artístico e, portanto, peças relevantes nesse ritual de poder. Muitas vezes os críticos, além de influenciar a recepção das plateias, influem até mesmo no interesse de patrocinadores ou de outras figuras têm o poder de influir na possibilidade de existência ou não das encenações. Então, cabe aqui a reflexão sobre de que forma os críticos contribuíram ou não para a boa recepção das plateias e até mesmo se não endossavam os mecanismos de censura, por exemplo ao rechaçar uma peça teatral usando como argumento não aspectos técnicos, mas seus conteúdos transgressores dos costumes sociais vigentes.

Ilustrando a subjetividade do julgamento dos críticos que leva a opiniões contrárias, remetemos ao fato que em *O Beijo no Asfalto*, Paulo Francis refutou a montagem e que Renato Vieira de Mello fez ataques diretos como "...uma coleção de melodramas bem tecidos e pendendo para o escabroso", chamando ainda de "história vulgar (...) sem invenção e sem poesia" (citado em BRANDÃO, 2002, p.153). Por outro lado, Henrique Oscar e Bárbara Heliodora demonstraram apreço. Heliodora chegou a dedicar três colunas para abordar o espetáculo. Uma traçava um paralelo com Kafka, outra falava sobre o espetáculo em si e por fim, uma que abordava as atuações. Independente do reconhecimento ou não da qualidade da peça, o fato é que ao embarcar em temas polêmicos, a montagem deu contribuição fundamental para o atravessamento de limites temáticos instituídos por uma sociedade retrógrada.

É especialmente neste ponto que também podemos relacionar as transformações da cena teatral brasileira promovidas pelo rompimento com a mentalidade retrógrada com o próprio aparecimento dos estudos *queer*.

Isso porque o *queer* propõe o rompimento com noções históricas seculares para compor uma nova leitura de mundo capaz de abranger expressões identitárias

de gênero até então inéditas ou ignoradas pela estrutura opressora da sociedade ocidental que Butler define como “falocêntrica” (Butler, 2017, p.10). Neste sentido, os estudos *queer* apontam para o questionamento radical das estruturas de poder que mesmo quando não vêm de instituições oficiais, restringem as possibilidades de expressão cultural. Esta relação possível com os estudos *queer*, se expressa também pelo fato de que o movimento não pretende apenas abraçar as diferenças e sim questionar as estruturas que fazem com que se defina o que são normatividades e diferenças.

Lembrando que diferentes expressões identitárias de gênero sempre existiram ao longo de diferentes períodos históricos, sociedades e localidades. Porém, as teorias sociais, até o surgimento dos estudos *queer*, não tinham proposto um rompimento radical por meio desse questionamento das estruturas de poder. Reforça-se então que, na visão dos estudos *queer* aplicada na questão da diversidade na dramaturgia nacional, a história precisa assumir um novo significado, capaz de promover novas leituras e possibilidades de representação.

Esse novo sentido da história foi um dos objetos de estudo na obra do filósofo Walter Benjamin. Com sua capacidade crítica, ainda na primeira metade do século XX definiu como um dos significados da noção de tempo como “descontínuo, constituído de “agoras”, que se produzem como tensão, em que passados se manifestam no presente” (citado em SCHLESENER, 2011, p.89). A ideia de Benjamin de um tempo presente produzido como tensão e que reflete manifestações do passado parece descrever as próprias transformações nas encenações brasileiras de temática *queer*, que, como vemos na primeira montagem de *O beijo no Asfalto*, se dão através de muita luta social e tensão com os setores sociais mais retrógrados. Apegados a valores do passado, tentam no presente restringir a liberdade de expressão de tudo aquilo que subverte as normas antigas. Vivem, portanto, de forma anacrônica, tentando impedir o fluxo de transformações sociais (e, conseqüentemente, das suas representações cênicas) que costuma refletir o avanço da mentalidade social daqueles que lutam ou condenam as formas de opressão. Afinal, o que motiva a maioria, se não todas as lutas é o fim de todas as formas de opressão. É o que podemos também chamar de eterno cabo de guerra da história em que grupos libertários querem puxar o pensamento social para um sentido e os grupos retrógrados tentam voltar a valores conservadores do passado que talvez nem tenham existido de fato, mas que fazem parte de um imaginário em que sempre

o melhor ficou no passado enquanto o futuro traria mudanças que piorariam a sociedade. Nessa lógica, se justifica a opressão de todas as formas de existência que ousam transgredir a normatividade.

Na tentativa de combater as formas de opressão que incidem sobre corpos que manifestam diversidade sexual e de gênero, que Judith Butler atenta para a necessidade da “desconstrução” da normatividade que rege as relações sociais. É importante ressaltar que essa “desconstrução” da leitura de mundo “não tem intenção de destruir ou destituir de sentido” e sim nos libertar para a “pluralidade de sentidos” (Butler, 2017, p.10). Considerando isso, a conquista da liberdade sexual e de gênero parece não dependente da solidariedade alheia e sim das tensões e lutas que fazem a sociedade ampliar os olhares para as questões.

Diante das reflexões de Walter Benjamin sobre o elemento tempo que constitui o agora produzido por tensões e da proposição de Butler de combater as tensões causadas na legitimação de identidades *queer*, através da desconstrução do pensamento, reconhecemos (pelo menos para os fins desta pesquisa) a importância da transgressão do pensamento normativo vigente para garantia das liberdades em sociedades que tendem a ter valores do passado como forma de justificar opressões no tempo presente. Nesse sentido, Schlesener afirma que “a história produz-se pela colocação e superação de contradições entre classes sociais que vivem em condições de luta.” (SCHLESENER, 2011, p.94). Considerando isso, é possível ponderar que as teorias que percebem a história social de forma disruptiva (a exemplo dos pensamentos de Benjamin e Butler) servem como ferramenta adequada no reconhecimento das tensões sociais vigentes e no combate dos mecanismos de restrição à liberdade de expressão que tentam conter as transformações sociais e suas representações, como por exemplo as dramáticas.

1.2 – Navalha na Carne

Navalha na Carne é uma peça teatral escrita por Plínio Marcos em 1967 e levada a restrito público em setembro do mesmo ano. Inicialmente, a tentativa de primeira montagem foi ensaiada em São Paulo por Jairo Arco e Flexa, que chegou a se apresentar para um pequeno grupo composto por artistas, críticos e intelectuais da época, reunidos na cobertura do apartamento em que Cacilda Becker e Walmor Chagas residiam. Porém, já com espetáculo pronto para estrear, a peça foi

interditada pela Censura, que então já havia se estabelecido como órgão oficial ao qual toda criação artística deveria ser submetida antes de sua estreia ou exibição pública. Em protesto, Cacilda e Walmor, fazendo uso da sua visibilidade e prestígio, encaminham um parecer para Luiz Antônio da Gama e Silva, então Ministro da Justiça, solicitando a liberação imediata da peça.

Ainda assim, frente às burocracias, essa montagem não chegou a seguir em carreira. Isso só foi feito no mês seguinte, após iniciativa de Tônia Carrero, que estava presente na apresentação de Cacilda e resolveu empreender o que viria a ser a primeira montagem, que estreou no Rio de Janeiro, no Teatro Maison de France, com direção de Fauzi Arap. Esse espetáculo consagrou Tônia Carrero no papel de Neusa Sueli, que até então dava vida a personagens mais recatadas e reconhecidas pela sua beleza. A ficha técnica contava também com outros profissionais reconhecidos, cujas trajetórias também se tornaram mais potentes após essa montagem: Emiliano Queiroz no papel de Veludo e Nelson Xavier no papel de Vado. Vale destacar também Klauss Viana, que assinava as coreografias, função que hoje intuo talvez fosse designada direção de movimento, nomenclatura não vigente à época. Mesmo com o sucesso desta primeira montagem, a peça sofre nova proibição por parte da Censura, que dessa vez não sucumbe a nenhuma das tentativas de apelo e assim, só torna a liberar a peça 13 anos depois da segunda e mais longa proibição, portanto em 1980, começo da década na qual de fato se começa a abrandar o regime de ditadura militar até seu fim em 1985.

Navalha na Carne é ambientada em um quarto de bordel decadente, em que a prostituta Neusa Sueli mora e é frequentemente visitada pelo cafetão com o qual se relaciona, Vado. No mesmo bordel, trabalha Veludo, personagem homossexual que fica entre os conflitos do casal. Esse ambiente de confinamento decadente é revelado com ainda mais proximidade pelo fato que a peça conta somente com essas três personagens.

Se em *O Beijo no Asfalto*, o que chocava eram os comportamentos desviantes de uma classe média que se esperava normativa e que, portanto, provavelmente dialogava com a classe das plateias, em *Navalha na carne*, isso se verticaliza de forma inédita. Pois, pela primeira vez, se retrata uma classe pobre, marginalizada, sub-humana e até então invisibilizada pela dramaturgia nacional. Fato que aguçava o interesse dos públicos, mas também chocava, pois na medida em que retratava com realismo essas personagens que viviam à margem da

sociedade, libertava a linguagem para a violência, gírias e palavrões que até então não se justificavam ou não eram tão frequentes em cena. Mesmo que as três personagens da peça sejam da mesma classe social e até habitem o mesmo ambiente, elas se relacionam mimetizando as relações de poder da sociedade e essa disputa de poder entre eles se expressa através da violência física e da linguagem. Em “Vigiar e punir”, Michel Foucault (1987) nos traz a noção de que a concepção do poder como localizável e repressor não dá conta da contemporaneidade em que os sujeitos incitam a todos a agirem de acordo com o poder hegemônico. Nesse sentido, observamos que as personagens, a quaisquer sinais de vantagem, reproduzem as dinâmicas de disputa de poder da sociedade, estabelecendo a tensão e o conflito como tônica da peça.

O sucesso do texto e muito provavelmente também por inspiração nessa primeira montagem, fez com que *Navalha na Carne* tenha sido uma das peças mais montadas de Plínio Marcos, junto com *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, escrita em 1966. Além disso, a obra ganhou importantes adaptações para o cinema. O primeiro filme é de 1969, com direção de Braz Chediak, mantendo Emiliano Queiroz no papel de Veludo e com Glauce Rocha interpretando Neusa Sueli e Jece Valadão como Vado. Outro filme de destaque com adaptação da peça é de 1997, com direção de Neville d’Almeida, estrelado por Vera Fisher no papel da prostituta Neusa Sueli e contando ainda com Jorge Perugorria no papel de Vado e Carlos Loffler como Veludo.

O sucesso, abrangência e possibilidade de desdobramento da obra também pode ser exemplificado pelo fato de que muito recentemente, em 2022, a peça virou Ópera através de adaptação de Leonardo Martinelli. A encenação ficou em cartaz no Theatro Municipal de São Paulo, com regência de Roberto Minczuk, executada pela Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e com direção cênica de Fernanda Maia. Através da verificação de inúmeras montagens da obra, com possibilidades de adaptação para diversas linguagens, não seria exagero reconhecer e afirmar que, assim como *O Beijo no Asfalto* de Nelson Rodrigues (1961), *Navalha na Carne* (1967) é um marco para a dramaturgia nacional.

1.2.1 – Contexto

Plínio Marcos (1935 – 1999) foi um importante escritor, jornalista, autor, ator e diretor teatral, de São Paulo que atuou com bastante expressividade no período da ditadura militar. Sua família não pertencia às classes sociais mais abastadas, o que talvez tenha se refletido na sua formação que parece contraditória à sua capacidade e trajetória, uma vez que apesar de extenso currículo, terminou apenas o curso primário.

Plínio se aproximou do teatro ainda jovem por influência da escritora e jornalista Pagu. Sua peça de estreia foi *Barrela*, escrita em 1958, inspirada num caso verídico de jovem que foi estuprado na cadeia. Já em sua primeira peça, o retrato de personagens marginalizados em linguagem crua, violenta e explícita, fez com que ela tenha sido proibida pela Censura logo após sua primeira apresentação. Foi liberada somente em 1979, 21 anos depois.

O legado da obra de Plínio Marcos conta com mais de 30 peças teatrais, além de livros, artigos para os principais jornais em atividade na época, participação em novelas e outros programas de televisão. Ele chegou a escrever peças infantis em abordagens de assuntos menos polêmicos, porém, sua obra o fez ser reconhecido como autor maldito, talvez por ter sido um dos primeiros a retratar a vida dos submundos de São Paulo. Dentre os principais temas que se evitavam em cena à época, Plínio Marcos escreveu sobre homossexualidade, marginalidade, prostituição e violência.

O contexto social de quando *Navalha na Carne* (MARCOS, 1967) foi escrito é muito semelhante ao já descrito no item 1.1.1 da pesquisa, que aborda o contexto da sociedade dos anos de 1960. Afinal, Plínio Marcos a escreveu apenas seis anos depois de Nelson Rodrigues ter criado *O Beijo no Asfalto*, em 1967. Dessa forma, não se faz necessário abordar de forma mais aprofundada as percepções da mentalidade social do período.

No entanto, é válido remeter à questão da censura que também aqui se faz presente nas diferentes dimensões possíveis. Tanto através dos mecanismos oficiais que se tornam mais persecutórios e proibitivos a partir da ditadura, quanto por parte das plateias, uma vez que, apesar da primeira montagem ter feito sucesso de público, não deixava de chocar e incitar a percepções negativas acerca dos conteúdos considerados polêmicos.

As situações de opressão entre personagens, somadas à implícita opressão que elas sofrem da sociedade como um todo, de certa forma, revelavam muito da sociedade à época, na medida em que revelam os mecanismos sociais de poder, ainda que exercitados por personagens que pertencem a uma mesma classe social, mas que reproduzem as tentativas de opressão e dominação de toda sociedade. Isso inclui, além da própria questão da linguagem realista já citada, situações de violência física, chantagem financeira e emocional, humilhações por questão de sexualidade, gênero e idade, dentre outras possibilidades de opressão social, infelizmente, experienciadas na realidade brasileira até os dias de hoje.

1.2.2 – Censura em *Navalha na Carne*

O contexto social no qual estão inseridas, assim como as formas de censura experimentadas nas obras de Plínio Marcos são próximas a tudo que foi abordado em relação a Nelson Rodrigues. Então nesse ponto da pesquisa, navegaremos por um contraponto. Algo que vinha despertando minha atenção e aqui se tornou mais evidente. Ao pesquisar às menções ao nome de Plínio Marcos ou de *Navalha na Carne* nos jornais da época, nos deparamos com uma construção de narrativa que de certa forma utiliza o fato de ter sido censurado quase como uma espécie de propaganda, que provavelmente aguçava a curiosidade de novos públicos. Por exemplo, na ocasião da divulgação da estreia de outra peça de Plínio, *Dois Perdidos em uma Noite Suja*, no Rio de Janeiro, aparece uma das primeiras (talvez até a primeira) citações de *Navalha na Carne*. Uma matéria publicada em *O Jornal* no dia 16 de maio de 1967 tinha como título “Quem é Plínio Marcos” e começava assim “O público carioca conhecerá sexta-feira próxima um novo autor brasileiro, o santista Plínio de Marcos, autor de “Dois Perdidos numa noite suja”, que o Teatro Nacional de Comédias fará estrear”. Logo após anunciar essa estreia a reportagem segue com “Plínio de Marcos ganhou súbita notoriedade entre o público e a classe teatral, não só pelo sucesso de “Dois perdidos”, como pelo recente veto da Censura paulista ao último trabalho seu, “A Navalha na Carne”. A reportagem segue falando sobre a biografia de Plínio, elenca todas as suas peças já censuradas até chegar ao ponto em que a linguagem parece se aproximar de uma espécie de propaganda ao dizer “acho que é o autor proibido por excelência, talvez até por hábito dos censores” mais para a frente, em tom de fofoca a reportagem continua “Dizem que `A navalha na

carne´ só tem uma frase, 40 palavras no máximo, livre dos palavrões. Ainda assim, após a leitura da peça, feita para artistas, jornalistas e intelectuais, os louvores foram gerais”. E se até aqui resta alguma dúvida da tentativa de conquistar novos públicos por se tratar da peça de um autor censurado, vejamos como termina a matéria: “Como se vê Plínio de Marcos ganhou prestígio total. Enquanto não liberam “A navalha na carne”, vamos conhecê-lo em “Dois Perdidos numa Noite Suja” da qual público e crítica de São Paulo dizem maravilhas”.

De forma alguma, verificar essa dinâmica nos coloca num sentido de romantização de mecanismos de censura como se eles em algum aspecto fossem positivos para divulgação de um artista, obra ou para a sociedade. No entanto, é importante observar essa questão para compreender a complexidade do tema, pois até hoje não estamos nem perto de um consenso social acerca da proibição ou não de alguns temas ou formas de expressá-los. Então, o movimento de trazer um pequeno contraponto que impulsiona a popularidade de artistas proibidos, é para que a gente não deixe de enxergar a complexidade do contínuo debate entre censura e liberdade de opinião.

Essa reportagem também evidencia, assim como em *O Beijo no Asfalto* de Nelson Rodrigues, que a quantidade de palavrões presente na peça é um dos critérios para justificar que o texto tenha sido censurado. Embora não seja o único critério, é possível perceber que a linguagem popular incomodava os agentes da censura oficial e as plateias mais conservadoras, mas tinha sua defesa nos jornais. Isso pode ser comprovado em outra matéria no mesmo jornal, publicada em primeiro de outubro de 1967, quando *Navalha na Carne* já havia estreado no Rio de Janeiro: “o uso de palavrão nas peças – assunto tão debatido atualmente, se faz presente nas peças de Plínio não como acessório, mas como parte integrante do meio que vai ser focalizado”. Na sequência defende o argumento “se o que é mostrado e dito na peça choca o espectador é que a própria realidade é chocante”.

De fato, havia um certo ineditismo no nível de realismo presente em Plínio Marcos na representação de uma parcela da população até então não abordadas nos palcos brasileiros. Sendo assim, ainda que tenha sido liberada para estrear, a classificação etária foi de 21 anos, a maior possível, como vemos em uma das propagandas de *O Jornal*⁹:

⁹ Foto extraída de Propaganda veiculada em 04 de Outubro de 1967. Diversas propagandas como essa são verificadas no jornal durante o período em que estive em cartaz.



A cobertura jornalística acerca da censura de “Navalha na Carne” é bastante ampla. Começa com reportagens acerca da proibição em São Paulo e ganha forças quando a censura é mantida no Rio de Janeiro. Em 21 de junho de 1967, por exemplo, *O Jornal do Brasil* publica matéria cujo título é “Campelo diz por que vetou “A navalha”, quando o então chefe da Polícia Federal elenca as motivações para manter a peça proibida no Rio de Janeiro: “contém uma profusão de sequências obscenas, termos torpes, anomalias e morbidez, além de ser desprovida de qualquer mensagem construtiva”.

Através de outras reportagens é possível acompanhar a batalha de Plínio Marcos para liberar *A navalha na carne*. Em 26 de Julho de 1967, o *Jornal do Brasil* publica matéria noticiando que o então Ministro da Justiça, o Professor Gama e Silva, encaminha ao então Diretor de Departamento da Polícia Federal, coronel Florimar Campelo, o recurso de Plínio Marcos para liberação da obra.

Mais matérias jornalísticas surgem quando como já abordado, na sequência, Tônia Carrero se envolve na polêmica da proibição, convidando elenco, críticos e jornalistas para uma leitura em sua casa. A reportagem de 23 de Julho de 1967 que noticia isso termina com uma citação contundente que aponta para explícitos movimentos de resistência à censura por parte da atriz e da imprensa: “proibição é consequência do medo. Quem tem medo de Plínio Marcos?”. Além da crescente visibilidade com muitas menções nos jornais, esse exemplo desfaz qualquer impressão de que a censura era aceita com concordância plena ou sequer obediência pelos artistas e veículos de comunicação. Não havia passividade por

parte de nenhum dos segmentos envolvidos nos mecanismos de censura oficial. Pelo contrário, as contradições entre diferentes formas de enxergar a censura se faziam presente inclusive entre os próprios censores e legisladores. Em matéria de quatro de outubro de 1967 sobre mudanças nos mecanismos de censura, verificamos isso num trecho que diz “o chefe da censura federal sr. Romero Lago, disse que para ser censor não é necessário ser intelectual”, referindo-se a uma das normas da nova legislação que exige o censor com curso superior. Vemos, então, que a censura é um mecanismo tão complexo, que mesmo a proibição coercitiva não encerra a visão de seus agentes que chegam a criticar publicamente seus superiores, responsáveis pelas leis que fazem a manutenção do órgão.

Um outro fato curioso pode ser observado. Essas matérias acima citadas, assim como diversas outras acessadas ao longo da pesquisa, talvez até por estratégia, não citam o nome dos jornalistas responsáveis pelos textos. Aparecem quase sempre sob forma de editoriais, como se camufladas entre outras diversas notícias de outros temas. No entanto, um nome já muito observado na discordância em relação às censuras que citamos ao analisar *O Beijo no Asfalto* emerge novamente com críticas contundentes em matérias que trazem suas fortes opiniões de oposição ao sistema de censura e que, neste caso, trazem sua assinatura: Yan Michalski¹⁰. Que talvez seja percebido ao longo dessa pesquisa como uma espécie de protagonista na construção das críticas em oposição às tentativas de censura no segmento teatral brasileiro. Parece até ser improvável falar em oposição à censura no teatro nesse período sem citá-lo, uma vez que ele escrevia para diferentes jornais e defendendo diferentes peças.

Nesse cenário, chama atenção a matéria publicada no Jornal do Brasil em 23 de junho de 1967, que revela a contundência do tom crítico já no título “A censura: Rainha Vitória Ressuscitou?”. Nela, Yan começa dizendo que se envergonhou da reação de críticos de outros locais do mundo em congresso em Berlim, ao saberem dos acontecimentos em relação à censura no Brasil e diz que ficariam ainda mais

¹⁰ Yan Michalski é o nome artístico (e abasileirado) de Jan Majzner Michalski, que nasceu na Polônia em 1932, faleceu no Rio de Janeiro em 1990 e se tornou uma das maiores referências do teatro no Brasil. Na descrição da Enciclopédia Itaú Cultural: “Teórico, crítico e ensaísta. Destaca-se no meio teatral como um dos mais combativos e inteligentes críticos de teatro do país, acompanhando um período de revoluções cênicas e também de repressão e censura política.”

escandalizados se soubessem dos últimos acontecimentos, relatando a proibição de *Navalha na Carne*. Ao final apresenta seu alto grau de consciência social e crítica com argumentos como “é bastante difícil fazer um trabalho concreto no sentido de dar ao povo a educação e as condições de vida que o levem a dizer menos palavrões; é muito fácil proibir o palavrão. Então, declara-se o palavrão fora da lei, o que permite a alguns ficarem em paz com as suas consciências” e finaliza destemidamente com “A triste verdade é essa: no terreno da censura teatral, o Brasil figura, hoje em dia, entre os países mais totalitários e retrógrados do mundo – e desafio qualquer um dos políticos que encham a boca com a palavra *democracia* a me provar o contrário”.

Maria Jacintha¹¹ é outro nome importante no ofício teatral, que também teve obras censuradas e teve a coragem de escrever a reportagem *O CASO DE “NAVALHA NA CARNE” E OUTROS CASOS*, publicada em 29 de outubro de 1967 e que merece destaque dessa pesquisa pelos motivos que veremos a seguir. Na introdução do presente trabalho, me refiro ao fato que a cena teatral não dá “saltos”, em alusão ao fato que apenas refletem o pensamento social de cada época e, portanto, acompanham as próprias transformações da sociedade na qual estão inseridas. Quase três anos depois me debruço sobre essa reportagem que me trouxe alegria por parecer reforçar minha percepção. Ela começa exaltando o “histórico ano de 67” ao qual chamou de “ano de conquistas e reconquistas”. Nas palavras de Jacintha:

como a natureza, o teatro não deu saltos: completou-se, num processo normal de crescimento, que todos acompanhamos. O que deu saltos foi a mentalidade do público, já capaz de aceitar, com seriedade, esse teatro sem véus. Aparentemente de escândalos, feito para não mais mistificar as plateias, ocultando-lhes regiões humanas em que a miserabilidade atinge ao máximo (...) que muitos insistem em ocultar.

Observamos aqui que Jacintha parece seguir uma tendência frequentemente observada na construção do discurso de aceitação de *Navalha na Carne* (e conseqüentemente contra sua censura) de que a linguagem da peça se justifica na medida em que apenas reflete uma realidade existente, não sendo, portanto, excessiva ou desnecessária aos que a acusavam de ser subversiva. No entanto, o

¹¹ Maria Jacinta Trovão da Costa Campos era professora, ensaísta, tradutora, autora, crítica e diretora de teatro. Sua peça *O Gosto da Vida*, premiada pela Academia Brasileira de Letras, foi censurado e retirado de cartaz.

que mais me chama atenção em diálogo ao que estamos estudando é esse registro sob as reações de plateia, em que os públicos parecem ter, pelo menos em alguma medida, se transformado em relação aos anos anteriores, quando as percepções em relação a *O Beijo no Asfalto*. A peça de Nelson Rodrigues continha muito menos palavrões, violências físicas e psicológicas e conteúdos sexuais, porém, sofria mais censura de quem a assistia, conforme já relatado. Então, aparentemente, a mentalidade de quem frequentava teatro estaria mais apta à aceitação desses conteúdos, em contrapartida, a censura oficial vinha se acirrando nos anos de 1967. Sobre isso Jacintha destaca “deu um salto quase mortal a **Censura** do Rio de Janeiro, quando deixou de ser impermeável às razões do Teatro”. Na sequência, ela aprofunda o relato em relação ao amadurecimento do público teatral brasileiro:

Diante de um espetáculo perigoso como o de **Navalha na Carne**, passível de não ser compreendido e, conseqüentemente, de ser rejeitado por uma plateia talvez mal treinada para seu impacto, como que nos sentimos mais gente, não porque nós, a minoria iniciada em Teatro, o tenhamos aceitado e aplaudido, mas por que a maioria, supostamente alienada de determinados problemas e dos grandes textos, o aplaudiu e os respeitou na integridade de seus valores. Prova bastante alentadora de que toda a luta, de tantos, pelo bom teatro, não foi em vão e de que já há uma plateia brasileira adulta e lúcida bastante para não deformar o sentido de uma obra de arte. (...) Não senti, de parte da plateia, qualquer choque, ou qualquer reação desfavorável, naqueles 40 minutos de invulgar intensidade dramática (...) sentia-se - isto sim- que todas as carnes estavam sendo rasgadas na conscientização, duramente imposta, de sofrimentos e estágios humanos ainda não cogitados pela maioria.

Evidente que o recorte ao qual Maria Jacintha se refere pode não compreender a totalidade de reações positivas como ela faz parecer. No entanto, o ponto aqui em destaque é a sensibilidade de visão que ela teve, principalmente se considerarmos que isso é mais fácil de se fazer quando há distanciamento histórico do fato, o que não era o caso dela, ao fazer essa leitura de amadurecimento do público em contraponto ao acirramento das tentativas de censura. A título de curiosidade, na sequência, ela atribui a essa possibilidade de compreensão das plateias a magnitude dos três atores em cena, ratificando outra percepção frequente, em relação a como o espetáculo foi também um ponto de virada nas vidas de Tônia Carrero, Nelson Xavier e Emiliano de Queirós.

1.3 – Cenas Atuais

Neste ponto da pesquisa, é necessário que se explique a ligeira diferença estrutural, evocando um pouco da própria memória da trajetória do texto. Isso porque, desde o princípio, residia uma dúvida acerca de qual obra contemporânea seria adotada para ilustrar a cena atual. Tratava-se de uma eleição difícil e talvez até de muita responsabilidade escolher apenas uma dramaturgia que desse conta de verificar possíveis transformações acerca dos aspectos investigados nas obras de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos na década de 1960: a questão das censuras que incidiram sobre as obras e os aspectos de linguagens, sobretudo as marcas que designam personagens LGBTQIAP+. Se a hipótese é de que as possíveis transformações acontecem sobretudo pela mudança de um período em que as dramaturgias eram escritas *sobre e para* corpos LGBTQIAP+ para os dias de hoje em que temos uma profusão de dramaturgias escritas *por* indivíduos em seu lugar de fala, fica muito difícil estabelecer uma única obra como representativa de toda uma geração que abordam questões e se expressa por estéticas distintas.

Sendo assim, a percepção de que há uma complexificação nas formas de manifestar personagens LGBTQIAP+, talvez advenha do próprio fato de hoje, felizmente, termos mais espaço para esse tipo de representação, o que nos faz termos mais dramaturgias sobre o tema. Sendo assim, seria quase um ato de injustiça eleger apenas uma obra localizada no período histórico da última década, se até agora abordamos duas de dois diferentes autores dos anos 1960.

Por isso; também pela predileção pautada em questões afetivas, uma vez que, conforme estabelecido na apresentação, escrevo sobre aquilo que mais me atravessa os afetos e, de fato, elegi três autores dos que mais gosto acerca da temática e, por fim, mas não menos importante, tentando abranger a pluralidade de corpos historicamente excluídos da cena teatral brasileira, foram eleitos três dramaturgos em atividade, que escreveram algumas das obras de maior relevância para cena LGBTQIAP+ e que partem de três diferentes pontos de vista em termos das interseccionalidades possíveis ao tema.

É importante que em quaisquer discussões acerca das diferentes formas de opressão na sociedade, atentemos para a questão das interseccionalidades, pois com muita frequência nos relatos de quem as vivencia, os diferentes tipos de preconceitos sofridos por um mesmo corpo parecem ganhar potência ao se

sobreporem nesses corpos, levando-os à exaustão, como podemos observar no discurso da Profa. Dra. Jaqueline Gomes de Jesus, em relação ao fato de ser uma mulher trans negra.

Já escrevi bastante sobre esse aspecto prático de como a interseccionalidade de identidades, soma das várias características de ser no mundo em um único sujeito, são transformadas, nesta sociedade opressora em que vivemos, a partir de uma multiplicação de preconceitos, em um alvo cotidiano e naturalizado para a discriminação negativa, a pontos quase insuportáveis, em termos psicológicos e mesmo físicos. (JESUS, 2018 apud CARVALHO, 2021, p. 61)

Nesse sentido, pensando em ampliar nossa escuta para as especificidades das interseccionalidades dos corpos que não correspondem às expectativas de gênero (no caso, masculinos afeminados), trans e não brancos. Assim, foram eleitos para investigação dramaturgica as obras de, respectivamente, Silvero Pereira, Renata Carvalho e João Nyn.

Silvero Pereira, que conforme já citado, talvez seja um dos exemplos de mais sucesso profissional no teatro, TV e cinema, cujas manifestações em todos os meios de expressão são sempre de personagens não normativos; Renata Carvalho, cuja obra e militância têm notável destaque acerca das reflexões pertinentes aos corpos trans e João Nyn, cuja obra *Tybyra* (2020) traz uma abordagem inédita na dramaturgia nacional através da autoria e com o protagonismo de uma personagem indígena LGBTQIAP+, baseada em fato histórico sobre um indígena assassinado na boca de um canhão acusado de sodomia e escrita simultaneamente em língua portuguesa e Tupy Guarany.

É interessante observarmos que ambas as publicações das dramaturgias de *Tybyra* (2020) e *Manifesto Trans* (2021), são bilíngues. No entanto, a eleição da segunda língua em que se apresenta o texto, principalmente se considerarmos a forma como os livros foram diagramados, parece apontar para direções opostas. Por um lado, *Manifesto Trans* (2021), opta por apresentar a dramaturgia na língua inglesa, no mesmo livro, na sequência da obra em língua portuguesa, o que nos leva a supor que há um desejo de internacionalização da obra, o que seria até compreensível se considerarmos a qualidade do trabalho e o contexto do mercado das artes cênicas, em que provavelmente o espetáculo alcançará as curadorias de festivais internacionais. Assim, o mesmo livro serve aos brasileiros e ao mercado exterior, de quebra, divulgando a língua portuguesa. Já no caso de *Tybyra* (2020),

Juão Nyn optou por apresentar o texto na língua portuguesa e no Tupy Guarany como segunda língua, valorizando as línguas de povos originários, historicamente silenciadas e até mesmo extintas no processo de colonização. Além disso, o texto é diagramado de forma que as falas em Tupy Guarany aparecem exatamente abaixo da respectiva fala em português, o que pode ser interpretado como uma forma de divulgar a língua indígena ao próprio povo brasileiro que têm pouco ou nenhum acesso às línguas mais antigas faladas em nosso território.

Aproveitando para fazer um outro parêntese dentro dessa justificativa da eleição de três autores que representam a pluralidade da cena na última década, ressalto que especificamente no caso de Renata de Carvalho, serão utilizados para fim de análise duas obras, por serem de extrema relevância nos dois principais aspectos de investigação desta pesquisa. Em relação às formas contemporâneas de censura, tomaremos como exemplo a peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* (2016), devido às reiteradas e complexas tentativas de impedimento de apresentação que sofreu. Já quanto aos aspectos de linguagem e pontos de vista na segunda parte da pesquisa, tomamos por exemplo *Manifesto Transpofágico* (2021), por ser um texto autoral, o que seria mais pertinente já que estamos falando em dramaturgias nacionais, mas também por ser mais recente e ainda por apresentar mais pontos relevantes para a análise de linguagem que será feita mais adiante.

É evidente que existem muitos outros autores, dramaturgias e pontos de vista, mas, desta forma, temos um recorte que abrange pelo menos um aspecto das principais interseccionalidades debatidas quanto às diversidades: sexualidade, gênero e raça. Em paralelo - e não menos importante - através desses corpos, abordamos também a origem socioeconômica, territorial e de desvios da normatividade expressos nos corpos.

É importante também ressaltar que além de apontar as diferenças e especificidades, podemos observar algo de extrema relevância que conecta essas dramaturgias, assim como a intercessão observada entre as pessoas afeminadas pesquisadas por Murillo Nonato em *Vivências Afeminadas – pensando corpos, gêneros e sexualidades dissidentes* (2020), uma vez que esses artistas “abraçam as características que as tornam abjetas com forma de recriar e ressignificar a sua presença no mundo. De certa forma, esses sujeitos apostaram na positivação dessas características, que os subalternizavam, como forma de afirmação” (NONATO, 2020,p. 142). E assim, para o nosso deleite, transmutam suas dores em

arte, utilizando aquilo que antes os silenciava como principal substrato para brilharem, protagonizando suas próprias narrativas e reescrevendo suas histórias, que ganharam notoriedade a partir do impulsionamento de suas carreiras justamente devido ao reconhecimento por abordarem na dramaturgia aquilo que lhes era mais excludente na vida.

1.3.1 – Contexto *BR-TRANS*

Silvero é um dramaturgo, ator, diretor e produtor nascido no Ceará, em 1982. Fundador do coletivo As Travestidas, junto com o qual realizou a maioria dos seus trabalhos no teatro. Assim, vem se destacando em meio à pluralidade emergente das encenações de temáticas LGBTQIAP+, sendo um dos artistas que tem maior aceitação por parte dos públicos. As encenações de seus espetáculos autorais *BR-Trans* (2013) e *Uma Flor de Dama* (2002) obtiveram sucesso expressivo de público, com apresentações lotadas. Fato que lhe deu notoriedade suficiente para se consolidar também no audiovisual, tendo participado de filmes importantes como *Serra Pelada*, dirigido por Heitor Dhalia (2013) e *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019), além da novela *A Força do Querer* (2017), para a qual foi convidado pela autora Glória Perez, que o viu em cena no teatro. Talvez seja o primeiro caso de um ator, que eventualmente se identifica seja como gay seja como travesti, que fez sucesso nacional falando de forma não-cômica sobre questões de sexualidade e gênero no teatro, cinema e televisão.

Em *BR-Trans* Silvero mistura narrativas pessoais reais, com narrativas de mulheres travestis e transexuais escutadas no processo de pesquisa e ainda narrativas ficcionais criadas através de dispositivos propostos pela diretora Jezebel de Carli. A peça musical transita entre ficção e realidade, com quadros independentes, em que o ator constrói e desconstrói sua personagem *drag* Gisele Almodóvar.

Em 2002, Silvero começou sua pesquisa do universo trans e transformista, tendo como base o conto *A Dama da Noite*, de Caio Fernando Abreu, de onde veio a inspiração para o nome do seu primeiro solo, *Uma flor de dama*. Dez anos depois, foi contemplado com a Bolsa de Interações Estéticas concedida pelo Ministério da Cultura em parceria com a Fundação Nacional das Artes (Funarte). O projeto era

então o *BR-Trans: Cartografia artística e social do universo trans no Brasil* e propunha o deslocamento da cidade onde residia, Fortaleza, no Ceará, para a cidade de Porto Alegre no Rio Grande do Sul para pesquisar semelhanças e contradições no universo trans (travestis, transexuais e transformistas) nesses dois polos regionais.

Na primeira etapa da pesquisa Silvero Pereira então viaja para Porto Alegre para “observar e absorver o modo de vida das travestis, transexuais e transformistas gaúchas nas boates, nas ruas, no presídio central, nas universidades e na forma como a sociedade regia a presença dessas meninas no cotidiano” (PEREIRA, 2017, p.11). A segunda etapa da pesquisa era destinada a criação textual, em que Silvero retorna a Fortaleza para analisar a experiência e dados coletados e escrever o que veio a ser o esboço para a dramaturgia. O processo de montagem do espetáculo, foi dividido em: “criação de cenas; preparação corporal e canto; e laboratório e rascunhos para novas cenas a partir dos experimentos em sala de ensaio” (PEREIRA, 2017, p.12). Assim surge então *BR-Trans*, que estreou em 20 de junho de 2013, dia do aniversário do ator, em sessão fechada para apenas 30 pessoas em Porto Alegre, onde se originou a pesquisa inicial. Na sequência, a peça fez sua primeira temporada, ainda na cidade, no Teatro de Arena de Porto Alegre. De lá, circulou por todo país, tendo sido assistida por mais de 60 mil espectadores, passado por mais de 70 cidades brasileiras e por países como Alemanha e Estados Unidos.

Além disso, foi indicada aos prêmios APTR 2015 nas categorias ator e autor; Questão de Crítica 2015 nas categorias autor, direção e espetáculo. Venceu, por meio de voto do júri popular, o prêmio de melhor espetáculo no Festival Nordestino de Teatro Guaramiranga. Em 2015 foi eleita pelos Jornais O Globo e Estadão, uma das melhores peças teatrais do ano.

1.3.2 – Contexto *Manifesto Transpofágico*

Renata Carvalho nasceu na cidade de Santos, em São Paulo, em 1981. Talvez seja hoje uma das atrizes mais importantes a representar a dramaturgia

brasileira com abordagens TLGBQI (?)¹². Certamente, uma das mais reconhecidas atrizes e dramaturgas trans na atualidade. Renata questionava e debatia sua identidade de gênero nos palcos desde a peça *Dentro de mim mora outra* (2012), em que já apresentava questões biográficas a respeito do fato de ser trans. Em 2016, passa a encenar uma das montagens que investigaremos em relação às tentativas de censura: *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu*, com texto britânico de Jo Clifford, em que manifesta através de seu corpo trans, a figura histórica de Jesus de Nazaré.

No presente momento, Renata tem se apresentado com sua obra mais recente e também objeto de análise desta pesquisa, agora sob ótica das questões de linguagem tanto textual quanto cênica: *Manifesto Transpofágico*, a qual a própria se refere como “a transpofagia da transpologia de uma transpóloga” (CARVALHO, 2021, p. 59). Em relação ao deslocamento do conceito de antropofagia para a ótica trans, abordaremos mais adiante ao analisar os aspectos da linguagem da obra. Porém nesse ponto, já é possível reconhecer a pertinência de Renata se considerar uma espécie de antropóloga especializada nas reflexões acerca do corpo trans na sociedade e em cena. O próprio texto *Manifesto Transpofágico*, nas palavras da autora

É resultado de uma pesquisa que desenvolvo em cima da corporeidade travesti/trans desde 2007 quando me torno Agente de Prevenção voluntária pela Secretaria Municipal de saúde de Santos em ISTs, HIV/AIDS, tuberculose e hepatites e passo a trabalhar com travestis e mulheres trans na prostituição. Com minhas pares tenho meu percebimento travesti e transiciono.

Além de entregar insumos (camisinhas, gel e informativos) em cines pornôs, ruas de prostituição, casas de cafetinas, praças, hotéis, pensões, banheiros públicos, no Porto e no auxílio a testagens na rua, participo de congressos, palestras, grupos de discussão e trabalho, reuniões e encontros.

Os estudos mais voltados para questões ligadas à saúde (psicologia, psiquiatria e ISTs) foram se ampliando para estudos acadêmicos, biografias, reportagens, documentários e obras artísticas contendo a temática ou personagens trans.

Um estudo teórico, científico, epistemológico e etnográfico acerca da minha Transcestralidade – ancestralidade trans, mas também empírico. Este estudo chamo de Transpologia – uma antropologia trans, ou seja, uma travesti que estuda o corpo travesti/trans – uma Transpóloga.

¹² Renata Carvalho e outras ativistas trans fazem uso dessa sigla para dar protagonismo ao corpo trans e mais visibilidade às identidades de gênero e sexuais que teriam menos visibilidade neste ponto de vista.

As especificidades dos atravessamentos de um corpo trans colocado em cena, projetaram uma relevância ímpar através da obra autoral de Renata de Carvalho, fazendo com que ela tenha se tornado uma referência de extrema relevância no teatro nacional. Isso pode ser comprovado pelo fato de que, assim como observamos no caso de Silvero Pereira, o trabalho de Renata no teatro, projetou uma visibilidade do seu trabalho de atriz que parece estar transcendendo os palcos e conquistando espaço também na indústria audiovisual. Ela se destaca em documentários como *Quem Tem Medo* (2022), com direção de Ricardo Alves Jr, Henrique Zanoni e Dellani Lima, que fala justamente sobre a censura nas artes e *Corpolítica* (2022), com direção de Pedro Henrique França, em que pessoas públicas LGBTQIAP+ de diferentes áreas discutem questões políticas. Em obras de ficção, deu vida à personagem Carmen na série *Pico da Neblina* (2019), com direção de Quico Meirelles, que foi uma das primeiras séries produzidas pelo canal internacional HBO no Brasil e se passa num suposto futuro em que a maconha foi legalizada no país. Faz parte do elenco de *Vento Seco* (2020), dirigido por Daniel Nolasco, que fala sobre relacionamentos gays no estado de Goiás e protagonizou ao lado dos atores Johnny Massaro e Victor Camilo o filme *Os Primeiros Soldados* (2022), dirigido e escrito por Rodrigo de Oliveira. O filme retrata membros da comunidade LGBTQIAP+ lutando contra a epidemia de HIV no início dos anos 1980. Com esse trabalho, recebeu o Prêmio Especial do Júri no 52º *International Film Festival of India* e o Prêmio Especial do Júri (Troféu Redentor) no 23º Festival do Rio.

1.3.3 – Contexto Tybyra

Tybyra, uma tragédia indígena brasileira (Tywyrá, ymã wai nhandewa regwa pindó reta-re) (2020) é ainda hoje uma obra inédita nos palcos, porém, a inovação na linguagem e estrutura dramatúrgica, associadas ao fato de dar voz de forma provavelmente inédita às vozes LGBTQIAP+ indígenas, faz desse um exemplo em termos de atualidade e relevância. Fica evidente na obra que as linguagens associadas aos conteúdos de gênero e sexualidades se modificam a partir de diferentes perspectivas culturais de autores em seu lugar de fala. Isso porque João criou uma linguagem própria.

A peça tem formato de monólogo em que a personagem dialoga com o silêncio, discorrendo sobre ancestralidade, fazendo críticas ao processo de colonização e imposição religiosa, como em *Oxy, eu sou Tupã*¹³, *Nhanderu*¹⁴, *Nhandetsy*¹⁵, *Jacy*,¹⁶ *Guaracy*¹⁷...*Né gostoso? É dos Encantados*¹⁸, *é de Deus também...* (SILVA, 2020, p. 37) Assim, é criando pontos de tensão que evidenciam as fragilidades na relação entre opressores e oprimidos em metáfora ao processo de invenção do que chamamos hoje Brasil, que é marcado por violências, dominação cultural, quando não, extermínio de culturas dos povos originários.

Nesse ponto, é válido também recorrer à sinopse de *Tybyra* que de certa forma da conta de resumir o enredo já estabelecendo uma visão crítica e com marcas de direção:

1614, São Luís do Maranhão, Brasil.

Preso à boca de um canhão, prestes a ser executado por sodomia por soldados franceses, *Tybyra*, Indígena Tupinambá, relembra a própria vida e propaga suas últimas palavras como se, depois de relâmpagos, o som dos trovões saísse de sua boca. Dramaturgia de estreia do artista Potyguar(a) João Nyn, uma ficção sobre o primeiro caso de TLBGfobia¹⁹ com um nativo documentado no país. (SILVA, 2020, p. 5)

Tybyra é o primeiro livro e dramaturgia lançados por João Nyn, que é um jovem ator, dramaturgo e cantor, nascido em 1989 na cidade de Natal, Rio Grande do Norte. Segundo consta na orelha da própria publicação, ele é formado na primeira turma de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e desenvolve trabalhos musicais com a banda *Androyde Sem Par*,

¹³ Divindade de diversas comunidades indígenas, as vezes também representada como trovão.

¹⁴ Divindade indígena masculina de origem Tupi Guarani.

¹⁵ Divindade indígena feminina de origem Tupi Guarani.

¹⁶ Divindade de diversas comunidades indígenas, as vezes também representada como a lua.

¹⁷ Divindade de diversas comunidades indígenas, as vezes também representada como o sol.

¹⁸ Em algumas etnias indígenas, quando alguém morre, se diz que a pessoa se encantou, assim, voltando a ser espírito da natureza, podendo ser cultuada como uma divindade.

¹⁹ Assim como observado na obra de Renata de Carvalho, João Nyn opta por essa versão da sigla que subverte a ordem das letras com intuito de colocar na frente as que seriam mais invisibilizadas dentro da luta.

com a qual lançou o álbum *Antena Rayz*. No teatro, realiza produções com o Coletivo Estopô Balaio e com a Cia. De Arte TEATRO INTERROMPIDO. Além disso, Juão se posiciona como ativista e comunicador da APIRN – Articulação dos povos indígenas do Rio Grande do Norte.

Segundo Juão, a obra “foy escryta partyndo da premyssa de cryar um novo documento que dyalogasse e atrytasse com o lyvro “Viagem ao Norte do Brasyl feita nos anos de 1613 a 1614” do Frade Francês Yves Devreux, regystro fonte da morte de Tybyra (...) Sendo assym, este lyvro (...) propõe-se a ser uma carta transtemporal sobre nossas exystências, para que nossas corpos não colham apenas vyolência como herança” (NYN, 2020, p. 100).

Nesse ponto é importante observar que os conteúdos referentes à Tybyra e/ou a Juão Nyn, eventualmente aparecem na presente pesquisa com a grafia que substitui a letra “i” por “y”, respeitando a linguagem utilizada pelo autor, que será melhor explicada no capítulo seguinte, em que a respectiva linguagem será analisada.

O livro foi lançado em 2020, portanto, durante a pandemia e atualmente, Juão está em fase de produção da primeira montagem de Tybyra. Até a finalização da dissertação, o espetáculo ainda não tinha previsão de estreia.

1.3.4 – Formas de Censura Contemporâneas

Se tomarmos o caso do ator Silvero Pereira como parâmetro para manifestações LGBTQIAP+ na dramaturgia brasileira, talvez tenhamos uma impressão equivocada a respeito da aceitação dos públicos a tais temáticas, pois como já foi abordado, trata-se talvez de uma das trajetórias profissionais mais bem sucedidas. Além de muitos trabalhos no currículo, o ator é detentor de diversos prêmios como um Grande Otelo do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, que é provavelmente o prêmio mais importante do cinema nacional; um Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro; um Prêmio Extra de Televisão; Prêmio Homem do Ano da Revista GQ, que inclusive recebeu vestido de mulher, performando uma sua *Drag*, além de ter sido indicado ao Prêmio Melhores do Ano da Rede Globo.

Essa trajetória é de extrema relevância se considerarmos que estamos no país que mais mata pessoas LGBTQIAP+ no mundo²⁰ e cuja homofobia é percebida por todos os corpos masculinos que apresentam características afeminadas, mesmo quando ainda crianças. Além disso, corpos afeminados são expressões do fracasso social ao serem reconhecidos como incapazes, uma vez que não são associados à boa execução de nenhuma das tarefas que são valorizadas nos corpos masculinos como o esporte (sobretudo futebol, esporte mais popular do país e associado ao homem habilidoso tido como másculo), automobilismo, construção civil, manuseamento de armas etc.

O fracasso do homem afeminado em performar ou ser reconhecido em habilidades reconhecidas como masculinas, parece reforçado pelo próprio sistema social que segundo Halberstam “obstina-se a nos impor as histórias de sucesso (...) invariavelmente ligadas aos valores da burguesia e ao alinhamento com as características que delimitam a normalidade, enquanto as histórias de fracasso são desprezadas e destinadas ao esquecimento” (HALBERSTAM *apud* NONATO, 2020, p.135). Halberstam, em oposição às imposições de histórias de sucesso, propõe que encontremos alternativas às compreensões convencionais do que é sucesso “em uma sociedade (cis)heteronormativa e capitalista”. Assim, o autor foca em “recuperar e evidenciar as histórias de fracasso a partir de uma perspectiva *queer* no intuito de enxergar as suas potencialidades subversivas e de confronto com a norma”.

Assim, a história de fracasso na perspectiva *queer* “imagina outros objetivos para a vida, para o amor, para arte e para o ser” (HALBERSTAM, 2011, p.88). Esse parece ter sido o caminho trilhado por Silvero, que é reconhecido por sua habilidade cênica com manifestações de personagens com alta capacidade de transmutar características físicas, embora todas elas continuem a manter os traços de feminilidade do próprio ator, diferindo de um antigo modelo que parecia viger no audiovisual brasileiro em que atores homossexuais jovens mantinham sua sexualidade em segredo em nome da empregabilidade numa indústria que exige, além do trabalho em si, uma exposição -e consequente venda- da imagem e vida

²⁰ “O Brasil ocupa o primeiro lugar no ranking de assassinatos de travestis e transexuais do mundo, com mais de quinhentos casos documentados entre 2012 e 2015, uma média de 160 casos por ano, 0,5 caso por dia. Só em janeiro de 2016, foram quase sessenta casos de homicídio por lesbo-homo-transfobia, numa estatística de quase dois casos por dia”. (PEREIRA, 2017, p. 54)

pessoal do artista, o qual se pretendia hétero, salvo raríssimas exceções, sendo estas, em geral, voltadas à comédia.

Todo esse sucesso de Silvero porém pode refletir um suposto avanço da mentalidade social ou ser apenas uma amostragem de uma exceção que confirma a regra, pois é evidente que, neste caso, há uma considerável visibilidade midiática devido ao trabalho no audiovisual que contribui para a aceitação desses temas por parte dos públicos de teatro. Independente dessa resposta, o fato é que até o presente momento, Silvero segue obtendo grande sucesso e aceitação dos públicos em todo Brasil, sem qualquer registro de nenhuma tentativa de censura à sua obra. Pelo contrário, atualmente circula também com trabalho musical em homenagem a Belchior, além de estrelar diversas campanhas publicitárias de diferentes marcas.

No entanto, a mesma aceitação crescente de artistas gays que é observada em casos como Silvero Pereira, Paulo Gustavo e tantos outros, ainda não é experimentada de forma ampla por artistas trans. São pouquíssimas as dramaturgias nacionais que abordam o tema e são raras as escalações de elenco com atrizes e atores trans fora do universo da prostituição ou algum tipo de crime.

Embora em teoria não exista hoje uma censura oficial, infelizmente, ainda existem restrições à liberdade de expressão advindas do próprio poder público com respaldo de segmentos sociais retrógrados. Um dos casos mais latentes é o do espetáculo *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* (2016), da autora britânica Jo Clifford estrelado pela atriz Renata Carvalho. A montagem tem uma estrutura dramática que remete à liturgia de uma missa celebrada por Renata que, de forma inédita, além da celebrante da missa, interpreta também passagens bíblicas ressignificadas a partir do seu corpo trans. Essa é a pergunta que inicia a peça: “e se Jesus vivesse nos tempos de hoje e fosse trans?”. A obra tem por base um dos pilares do discurso cristão: a aceitação.

Embora essa peça de Renata não contenha ofensa direta a nenhuma religião e o tema principal seja o amor e a aceitação do diferente, a montagem brasileira sofreu severas restrições à liberdade de expressão e chegou a ser impedida de se realizar por ações de movimentos retrógrados em Salvador (BA), Jundiaí (SP), Rio de Janeiro (RJ) e Garanhuns (PE). Segundo Renata, essas censuras (sic) envolveram “processos judiciais, violações, ataques e protestos em frente aos teatros, bomba, retirada de equipamentos, ameaças de morte e espancamentos,

linchamentos virtuais, fake news e muito ódio destinado ao corpo travesti” (CARVALHO, 2021, p. 59). A perseguição sofrida pela atriz durante o período em que circulava com o espetáculo parece comprovar que não caminhamos muito em relação a aceitação do corpo travesti, que durante o regime militar, entre as décadas de 1960 e 1980 eram perseguidas e presas ao serem enquadradas no crime de vadiagem, nesse caso “pelo simples fato de estarem vestidas com roupas femininas e podiam cumprir pena de até três meses de detenção. Muitas saíam da delegacia e eram presas novamente” (CARVALHO, 2021, p. 31).

Gianfrancesco Guarnieri, no prefácio do livro *Censura em cena* (2006) de Cristina Costa, se refere à censura como “uma espécie de ritual de poder”. (COSTA, 2006, p.17). Mesmo quando desamparada de legalidade jurídica, a restrição à liberdade de expressão é exercida sem critérios definidos por figuras de poder até os dias de hoje. Nesse sentido, os casos mais notórios de restrição à liberdade de expressão da peça de Renata Carvalho ocorreram nas cidades do Rio de Janeiro (RJ) e de Garanhuns (PE), onde, além de ações da sociedade civil, o poder público se envolveu, potencializando e, de certa forma, legitimando essa tentativa de restrição à liberdade de expressão.

No Rio de Janeiro, a montagem faria parte da programação da primeira edição da *Mostra Corpos Visíveis* e seria encenada na Arena Fernando Torres, no Parque de Madureira. O então prefeito Marcelo Crivella, articulou não só a proibição do espetáculo, mas também como forma de garanti-la, o fechamento prévio de toda Arena Fernando Torres na data em questão. Fez isso por meio de instrumentos legais, através de uma ordem judicial e, segundo a Revista Veja de junho de 2018, declarou ainda “*O espetáculo ofende a consciência dos cristãos. Essa arena está fechada. E na minha administração, nenhum espetáculo, nenhuma exposição vai ofender a religião das pessoas. Eu não vou permitir*”.

É importante destacar também que esse não foi o primeiro mecanismo legal desviado como instrumento de restringir liberdades de expressões artísticas do então prefeito. Em apenas sete meses de mandato, Crivella já havia impedido a realização de pelo menos outros dois eventos de cunho LGBTQIA+, a peça *Bicha Oca*, que teria sido realizada no Castelinho do Flamengo e a exposição citada em sua declaração, *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*. Na ocasião da proibição da exposição, Crivella também se apoiou na repercussão

negativa nas mídias sociais por segmentos retrógrados para afirmar que “ecoava a rejeição do povo do Rio ao conteúdo da mostra”.

Felizmente, no caso da peça *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* (2016), com Renata, o desfecho na cidade do Rio de Janeiro foi feliz, uma vez que a peça foi transferida para outra localidade, a Fundação Progresso, onde a peça obteve recorde de público e precisou fazer apresentações extras, cujos ingressos também se esgotaram.

Já em Garanhuns, a restrição à liberdade de expressão se deu de forma mais violenta. Ocorreu uma tentativa frustrada do então prefeito de impedir previamente a realização do espetáculo no Festival de Inverno de Garanhuns, apresentado pela Universidade Federal de Pernambuco. Tentando evitar confusões nos dias de apresentação, a produção do festival chegou a manter o local de apresentação como informação confidencial. As pessoas que compraram ingressos só souberam o local exato no dia da apresentação. Porém, movimentos retrógrados religiosos da região se uniram a agentes do poder público e invadiram o local da apresentação com a peça em andamento. Alegando a falta de autorização para realização do evento, chegaram a cortar a luz do espaço e retirar parte das cadeiras utilizadas pela plateia (que haviam sido fornecidas pela prefeitura) durante a realização da peça, que, de forma corajosa, Renata não interrompeu.

É curioso o fato de que essas tentativas de restrição à liberdade de expressão tenham sido previstas na própria dramaturgia da peça em trecho que diz “eles vão tentar apagar sua luz; eles vão tentar impedir que brilhe (...) te chamar de pervertida ou de monstro. Podem pior: te bater, humilhar, censurar”. A sequência traz ainda uma espécie de prenúncio de superação: “*abençoadas sejam as pessoas que te perseguem, porque isso significa que você está trazendo a mudança. A mudança vai acontecer de qualquer maneira*”. Essa mudança proposta por Renata se torna ainda mais evidente, pois a experiência não se encerra no fim do espetáculo. Existe uma espécie de epílogo ao fim de cada apresentação que vai além dos tradicionais agradecimentos e esperado discurso sobre a situação de pessoas trans no Brasil, uma vez que é o país onde mais se comete o crime de morte por homo e transfobia no mundo.

Isso porque, ao fim de cada apresentação, Renata lança a campanha “Diga sim ao talento trans”, propondo um pacto, para que, dentre outras coisas, no período

de trinta anos, artistas cisgênero não interpretem personagens trans. Os objetivos seriam, segundo ela, aumentar a empregabilidade de artistas trans, conseqüentemente reduzindo os riscos de vulnerabilidade econômica e normalizar a presença de trans em espaços de poder, reduzindo a vulnerabilidade social.

Nesse ponto, remeto a comparação entre a aceitação da sociedade em relação a artistas gays e trans feita anteriormente. A menção ao Silvero Pereira antes de refletir sobre a questão trans não se deu ao acaso. Renata se posiciona publicamente contra o ator há muitos anos, por sua recorrência em interpretar personagens trans, ignorando, portanto, o pacto dos trinta anos que Renata propõe. Sobre isso, em carta aberta do MONARTE (Movimento Nacional de Artistas Trans), que ela preside, publicada na Revista Cult (UOL) em 2018, afirma que Silvero “é o ator brasileiro que mais pratica o TRANS FAKE na atualidade”. Seria leviano (ou no mínimo precipitado antes de análise e debate profundo) afirmar que essa repreensão seja uma forma de restrição à liberdade de expressão. No entanto, ela serve de ponto de partida para, independente dos julgamentos e concordâncias pessoais, atentarmos a outras formas de se restringir certos tipos de encenação que possam ofender uma parcela da população.

Nessa lógica, se destaca como exemplo positivo a sugestão de restrições à liberdade de expressão que partiu de movimentos sociais pretos (e hoje parece ser uma quase unanimidade) em relação ao *Black face*, antiga e infelizmente recorrente prática em que atores e atrizes brancos escureciam o tom da sua pele para interpretar personagens pretos. Sendo assim, é importante não generalizar esse tipo de debate, pois, embora não existam benefícios sociais em restrições à liberdade de expressão que oprimem, devemos reconhecer que algumas restrições propostas pela demanda social servem de combate às opressões, ou seja, agem justamente no sentido oposto da opressão, justamente com intuito de combatê-la.

É nesse sentido que parece caminhar o entendimento artístico e social também que não se deve mais manifestar personagens indígenas por pessoas que não sejam pertencentes aos povos originários. Embora, infelizmente, não tenhamos muitos exemplos de personagens indígenas na dramaturgia nacional, na última década, parece que essa preocupação começa a emergir, a partir do crescente movimento social denominado retomada indígena. Tivemos pela primeira vez indicação de artistas indígenas nos principais prêmios teatrais do país, como no

caso de Yumo Apurinã, indicado dois anos consecutivos ao Prêmio APTR de Teatro, organizado pela Associação de Produtores de Teatro, pelas obras *Por Detrás do Balcão* e *O Balcão*, ambas com direção de Renato Carrera.

Ainda que hoje não sejam frequentes casos oficiais de restrição à liberdade de expressão por parte dos públicos ou não exista mais Censura oficial por meio das instituições públicas, devemos considerar que as transformações nos meios de produção teatral nos levam, de forma inédita, a depender quase que exclusivamente de um novo tipo de autorização para existir: o aval do patrocinador. Se no período do teatro moderno era possível que atores e companhias pegassem empréstimos bancários e/ou vender bens pessoais para empreender um novo espetáculo, o fato é que essa mentalidade empreendedora apenas com recurso pessoal está praticamente extinta no teatro profissional. Pode até ser que artistas e grupos iniciantes ainda atuem dessa forma no que podemos chamar de teatro independente. Embora o fazer teatral pressuponha uma coletividade inerente ao seu exercício, lemos nas entrelinhas que teatro independente, na prática, significa teatro independente de patrocinadores ou instituições de apoio. Provavelmente quem nos dias de hoje faz teatro profissional dessa forma, não o faz por vocação, mas pela dificuldade de acesso aos escassos recursos públicos de investimento na cultura brasileira.

A figura do patrocinador se tornou fundamental também porque a receita da bilheteria teatral já não é mais capaz de viabilizar a manutenção de companhias, nem a criação de novos espetáculos ou sequer a continuidade da carreira deles, através de sua circulação. Exceto no mercado de teatro musical ou espetáculos pontuais de muito sucesso, hoje as plateias são consideravelmente menores. Muitas mudanças ocorreram até chegarmos a essa atual realidade, desde o aumento contínuo dos valores associados ao consumo cultural como transporte e alimentação, até uma possível diminuição de interesse de consumo de teatro por parte dos públicos. Na prática, isso se refletiu na extinção ou nos novos usos de grandes edifícios teatrais. Em paralelo, surgiram diversas salas multiuso ou os chamados espaços alternativos. Se por um lado hoje temos uma oferta maior de teatro no bar, na rua, na garagem e até em contêiner, por outro, a perspectiva de teatros grandes com lotação máxima parece um privilégio para poucas produções. Questão que talvez só não se aplique ao gênero teatro musical, que ainda é um mercado

promissor, embora seja difícil precisar se o teatro musical tem mais público porque recebe mais patrocínio ou se recebe mais investimento porque tem mais público. De qualquer forma, é cada vez mais difícil não o considerar um mercado à parte, quando o custo de uma obra do gênero é extremamente mais elevado do que os demais, conseqüentemente, fazendo com que também disponham de verba para divulgação.

Devemos considerar também para analisar o declínio das plateias o fato que hoje dispomos de outras inúmeras formas de entretenimento inexistentes nos anos de 1950 e 1960. Algumas delas nos convidam a permanecer mais em casa em detrimento de circular pela cidade, como na crescente oferta de plataformas audiovisuais de consumo sob demanda individualizada, que impulsiona a cada dia o consumo de entretenimento e arte dentro de casa. Isso pode ser comprovado observando dados da pesquisa Públicos da Cultura realizada pelo SESC em 2013, que revelou que 61% da população brasileira nunca assistiu a uma peça de teatro em qualquer lugar, enquanto 91% já assistiu uma obra audiovisual dentro de casa.

Diante desse novo cenário, os artistas e companhias profissionais que dependem de patrocínio para existir, que são a maioria, ficam à mercê dos interesses das empresas patrocinadoras, que mesmo quando utilizam das Leis de Incentivo, muitas vezes seguem a lógica de fomento do *marketing*, em que se priorizam obras que terão mais visibilidade midiática e alcance de público em detrimento de outras de caráter mais experimental ou capazes de promover reflexões mais profundas. Isso leva indiretamente a uma restrição silenciosa à liberdade de expressão dos temas que tocam em pontos sensíveis da sociedade. Há na abordagem de questões consideradas polêmicas um certo risco de macular a imagem da empresa patrocinadora, caso a obra desagrade seu público de interesse. Então, ainda que não exista um mecanismo explícito de censura a certos temas por parte das empresas, na prática, sabemos que temas associados a questões políticas ou lutas sociais têm muito menos chance de conseguir patrocínio do que obras voltadas ao simples entretenimento.

Em contraponto às diversas formas contemporâneas que restringem às formas livres de expressão do pensamento, sobretudo, as que causam pontos de tensão com lógicas dominantes, temos o fato de que a recíproca é verdadeira, ou seja, quando as políticas públicas são propulsoras de conteúdos diversos, surgem obras significativas capazes de expandir nossas possibilidades de representações

LGBTQIAP+ na dramaturgia nacional. A exemplo disso temos o fato de que tanto a pesquisa que gerou a dramaturgia de *BR-Trans*, de Silvero Pereira, quanto a publicação da dramaturgia de *Manifesto Transpofágico*, de Renata Carvalho, foram realizadas através de financiamento público da cultura por meio de bolsa e edital, respectivamente. Isso reforça a necessidade de lutarmos pela inclusão dos temas relativos às diversidades sexuais e de gênero como linhas específicas de investimento no segmento cultural por meio de financiamento público. Somente assim, garantiremos a presença desses temas nos palcos brasileiros, uma vez que a maior parte das empresas patrocinadoras de teatro não os priorizam.

CAPÍTULO 2: TRANSFORMAÇÕES NA LINGUAGEM E PONTOS DE VISTA

Para compreender as transformações nas formas de representar personagens LGBTQIAP+, além da observância das marcas de linguagem em cada encenação, é necessário que se compreenda primeiramente as transformações das próprias questões sociais que elas representam. Não é possível falar em mudança na cena artística dissociada da mudança na mentalidade social de cada corrente e período histórico. Sendo assim, ainda que se tenha registro da homossexualidade e de suas expressões artísticas em diversas culturas e períodos muito anteriores, uma vez que a pesquisa estabelece seu ponto de vista a partir dos estudos *queer*, vamos partir das origens históricas do pensamento *queer* para estabelecer relações com as duas peças analisadas do teatro brasileiro. Até porque, não por acaso, considera-se como principal marco da origem histórica do pensamento *queer*, o surgimento de expressivos movimentos sociais que se deram a partir dos anos 1960, que é também a década das peças *o Beijo no Asfalto* (1961) e *Navalha na Carne* (1969). Reforçando, assim, a impressão de que a cena de cada período reflete suas respectivas questões históricas.

De acordo com Richard Miskolci, no livro *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças* (que foi publicado em 2012 e logo se tornou importante referência para os estudos *queer*) nos anos 1960 surgem 3 movimentos sociais expressivos, chamados “Novos Movimentos Sociais” que são: Movimento pelos direitos civis da população preta do sul dos EUA; Movimento Feminista (em sua 2ª onda, que reivindicava o fim das desigualdades, uma vez que a primeira onda teve foco no direito político e de propriedade) e Movimento Homossexual (nome que era chamado na época em que surgiu). Logo após elencá-los, o autor destaca que o entendimento de que esses movimentos eram “novos” já é um olhar “eurocêntrico porque atribui caráter de vanguarda apenas ao movimento operário das sociedades industriais do ocidente, ignorando o movimento abolicionista que lutou pela libertação dos escravos um século antes” (MISKOLCI, 2017, p. 21).

Felizmente, hoje já se dá mais importância às interseccionalidades dos movimentos sociais e se ignora menos os recortes de classe e raça que acrescentam especificidades a cada luta. De qualquer forma, considera-se que a novidade que esses movimentos trazem consigo e que aqui se fazem pertinentes

lembrar, é que passaram a considerar “o corpo, o desejo e a sexualidade (...) veículo pelo qual se expressavam relações de poder” (MISKOLCI, 2012, p.22).

Nesse sentido, cada um desses movimentos refutava os padrões morais pelos quais se viam oprimidos e, dentre outras coisas, reivindicavam direitos que feriam esses valores sociais retrógrados. Por exemplo: as/os homossexuais lutavam contra o aparato médico legal que as/os classificava como perigo social e psiquiátrico; mulheres estavam na luta pelos métodos contraceptivos e controle próprio da natalidade e negras/os lutando contra teorias e práticas raciais discriminatórias e, muitas vezes, violentas.

A partir das reivindicações de homossexuais e de mulheres (que são mais próximas das questões abordadas nesta pesquisa) destacamos que a desvinculação da sexualidade do ato reprodutivo é também um fator essencial para ampliação na sociedade de todo o debate *queer* ou LGBTQIAP+ que surge a partir daí. Isso foi essencial para reivindicarmos a liberdade de corpos que a ética religiosa e as organizações jurídicas tradicionalmente condenavam e criminalizavam, respectivamente.

Complementando a contextualização histórica necessária às reflexões sobre linguagem que virão a seguir, é importante destacar também outro marco na percepção social sobre questões relativas a gênero e sexualidade. Até o final dos anos 1980, ou seja, até começar a epidemia de HIV que assolou boa parte do mundo, os teóricos que produziam reflexões acerca de sexualidade e gênero, ainda as faziam quase que exclusivamente a partir da aceção do termo homossexualidade, seja feminina ou masculina. Com o avanço do debate desses temas, chegamos a uma mentalidade hoje que nos faz atentar para o fato que ao fazer isso, esses estudos acabavam, muitas vezes sem querer, reforçando a impressão social de que a heterossexualidade era a norma e a homossexualidade a exceção. Então, o segundo marco para os estudos *queer* aqui destacado é a quebra dessa lógica binária acerca da sexualidade, que antes só considera duas ou três possibilidades de expressão afetiva e identitária: hétero ou homo e, com sorte, se lembra do bi.

Essa mudança teria se dado em decorrência da radicalização dos movimentos relativos a gênero e sexualidade após a profusão de HIV na sociedade. Desse contexto, Richard Miskolci (2012) destaca a ação de dois grupos: *ACT UP*, grupo político internacional que trabalhava para melhorar a qualidade de vida das

peças com HIV, mudar as legislações e criar novas políticas públicas e *Queer Nation*, organização fundada em março de 1990 por ativistas da *ACT UP* para combater a escalada da violência contra gays nas ruas de Nova Iorque. Um aspecto curioso é que esse grupo tinha como uma de suas práticas “tirar pessoas do armário”, ou seja, revelar a sexualidade não normativa de pessoas. Além disso, faziam ações que promoviam a visibilidade de gêneros e sexualidades não normativas, como ocupar coletivamente lugares públicos, de forma a ressaltar que eles eram, em maioria, ocupados (e seguros) somente aos heterossexuais.

Assim, esse grupo deu enormes contribuições ao movimento, inclusive promovendo a ressignificação do termo *queer*. Ao adotá-lo como nome, subverte a depreciação de um termo que era considerado um xingamento e promove-o a um símbolo de resistência, amplamente utilizado nos estudos e vivências LGBTQIAP+. Diante desse contexto, Miskolci (2012) observa que a problemática *queer* não é só homossexual, mas abrange também todos os corpos e experiências considerados abjetos pela sociedade. Em termos sociais, a abjeção então constitui a experiência de ser temido e recusado, “pois sua própria existência ameaça uma visão homogênea e estável do que é a comunidade” (MISKOLCI, 2012, p.24).

Nesse ponto, o autor destaca também as diferenças entre o movimento homossexual dos anos 1960 do movimento *queer* postulado a partir do final dos anos 1980. Com todo respeito aos sujeitos e contribuições do movimento das décadas anteriores, pois suas reflexões e ações eram adequados (e em alguns pontos muito avançados) à mentalidade da época, não podemos deixar de observar que as pautas eram marcadas, sobretudo, pelas questões identitárias de sujeitos brancos, da classe média ou alta e que de certa forma, desejavam ser aceitos e até mesmo inseridos nos meios sociais. A exemplo disso, Miskolci utiliza a noção de “orgulho *gay*”, que pareceria tentar “criar uma imagem limpa e aceitável da homossexualidade”, mas que ao ser analisado, “o *slogan gay* do orgulho, mal encobre seu par necessário, a vergonha” (MISKOLCI, 2012, p.24). Em contraponto, o autor destaca o fato de que o movimento *queer* é focado não no desejo de aceitação social, mas em críticas às exigências sociais e aos valores moralistas preconceituosos. Sobre a questão, afirma:

O *queer*, portanto, não é uma defesa da homossexualidade, é a recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a existência da

linha da abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo”. (MISKOLCI, 2012, p.25).

Devido a essas diferenças estabelecidas entre os termos, apesar de as peças *O Beijo no Asfalto* (1961) e *Navalha na Carne* (1967) terem sido escritas nos anos 1960, quando a noção presente na sociedade e, conseqüentemente, vocabulários utilizados pelos autores remetia à homossexualidade, vamos considerar também na análise o conhecimento adquirido até aos dias de hoje. Ele é resultado do avanço do debate na sociedade e na conquista de direitos que não podem ser ignorados. Por isso, na análise de todas as montagens e peças citadas, faremos menção aos termos *queer* e LGBTQIAP+ mesmo que não existissem à época. Afinal, não são só os homossexuais que confrontam a norma e ao abranger todas as diferenças que compõem a diversidade, tornamos o trabalho mais representativo de toda uma expressiva comunidade que ainda hoje em algumas formas de discurso social é tida como minoria.

2.1 – Linguagem e pontos de vista em *O Beijo no Asfalto*

Nelson Rodrigues é um autor que se expressa de forma contundente desde a eleição de temas polêmicos até a lapidação refinada de diálogos, o que confere aos seus textos uma impressão de que já nasceram sendo textos clássicos e relevantes para dramaturgia brasileira. Seu exímio domínio das palavras o torna literalmente presente também nas entrelinhas. Tão importantes quanto as falas, as rubricas ajudam a ilustrar imagens, revelar sentimentos, indicar ações, descrever reações e estabelecer diversos outros apontamentos acerca de como o texto deve ser encenado. Mesmo que muitas vezes essas rubricas não sejam executáveis, elas ajudam na contextualização geral de sua obra.

São diversos exemplos que poderiam demonstrar a riqueza e importância das rubricas na obra de Nelson. Como o objeto de análise dessa etapa da pesquisa são as marcas de linguagem relativas ao universo LGBTQIAP+, serve de exemplo o trecho em que ocorre a primeira aparição do protagonista Arandir. Ele já entra em cena sendo confrontado pela polícia quanto a sua sexualidade, na tentativa de deslocá-lo de testemunha de uma morte a réu. É o momento em que jornalistas e

agentes públicos começam a construir o que se torna uma narrativa jornalística sensacionalista acerca de um beijo gay. A cena revela uma situação opressora que serve de terreno fértil para percebermos a riqueza das rubricas e como, por vezes, Nelson as utiliza quase na mesma proporção das falas. Como nesse trecho em que temos 14 rubricas para 19 falas:

“(...)
 ARANDIR (*recuando com sofrida humildade*)
 – Então, boa tarde, boa tarde.
 CUNHA – Um minutinho
 ARANDIR (*incerto*) – Comigo?
 CUNHA – Um momento.
 BARROS – Já prestou declarações.
 CUNHA (*entre divertido e ameaçador*)
 – Sei. Agora vai conversar comigo.
 ARUBA (*baixo e veemente para Arandir*)
 – O delegado
 AMADO – Senta
 ARANDIR (*sentindo a pressão de novo ambiente*)
 – Mas é que eu estou com um pouquinho de pressa.
 (*Arandir começa a ter medo. Ele próprio não sabe de quê*)
 CUNHA (*com o riso ofegante*)
 – Rapaz, a Polícia não tem pressa
 AMADO – Mas senta. (*Arandir olha em torno, como um bicho apavorado. Senta-se, finalmente*)
 ARANDIR (*sem ter de quê*) – Obrigado.
 BARROS (*baixo e reverente, para o Delegado*)
 – Ele é apenas testemunha.
 CUNHA – Não te mete. (*Arandir ergue-se sôfrego*)
 ARANDIR – Posso telefonar?
 CUNHA – Mais tarde. (*Amado cutuca o fotógrafo*)
 AMADO – Bate agora! (flash estoura. Arandir toma um choque)
 ARANDIR – Retrato?
 AMADO – Nervoso, rapaz? (*Arandir senta-se, une os joelhos*)
 (...)” (RODRIGUES, 2019, p.34)

Aqui vale um grifo especial para essa última rubrica do trecho destacado “(Arandir senta-se, une os joelhos)” (RODRIGUES, 2019, p.34). Chama atenção pois parece haver na rubrica de Nelson uma intencionalidade em reforçar a suspeição acerca da homossexualidade do personagem Arandir. Pois para a história seria totalmente irrelevante a forma como ele se senta, exceto pelo fato de que a forma de se sentar descrita remete a uma feminilidade, em especial se observada em contraponto ao comportamento bruto dos demais personagens que o cercam em

cena. Essa percepção de que Nelson estimula a suspeição da homossexualidade da personagem por meio de rubricas é reforçada pelo fato que, fora a pressão exercida por outros personagens, não há nada nas falas de fato ou no comportamento de Arandir que estabeleça o desejo sexual por pessoas do mesmo sexo. Então, de certa forma, é como se Nelson, através das rubricas, entrasse no jogo de seus próprios personagens que acusam Arandir.

Analisando as outras rubricas de *O Beijo no Asfalto*, é possível também perceber como elas acompanham toda a narrativa, refletindo a progressão de sentimentos dos personagens. Usando exemplos das pessoas mais próximas de Arandir, a primeira rubrica que aponta sentimento de seus familiares, indica que seu sogro, diante da suspeita da homossexualidade de Arandir, está “(*angustiado*)” (RODRIGUES, 2019, p. 23). Já o Werneck, colega de trabalho, após ver a menção do beijo no jornal, recebe Arandir na repartição “(*com um humor bestial*)” (RODRIGUES, 2019, p. 60). Na sequência, um dos exemplos é a surpresa da esposa de Arandir, quando pela primeira vez confirmam (mentirosamente) o fato de ele ser homossexual, como indica a rubrica que descreve a reação dela: “*Selminha olha, ora um, ora outro. Está lívida de espanto*” (RODRIGUES, 2019, p.103). Temos ainda as rubricas que indicam sentimentos mais viscerais, como a raiva ou cólera da esposa, indicadas respectivamente nas rubricas “(*num berro selvagem*)” (RODRIGUES, 2019, p.105) e “(*...desfigurada pela cólera, desprende-se com violência*)” (RODRIGUES, 2019, p. 106). No desfecho da peça, a explosão de ciúme do sogro, o leva a assassinar Arandir. Uma das rubricas o descreve momentos antes de cometer o crime como “(*fora de si*)”. (RODRIGUES, 2019, p. 136).

Como é possível observar, seja pela frequência que aparecem, riqueza de detalhes ou capacidade de descrever sentimentos e subjetividades das personagens, as rubricas representam um dos principais (ou seria o principal?) recursos da linguagem que Nelson Rodrigues utiliza na sua construção dramática e até mesmo cênica, uma vez que as rubricas têm algumas indicações que definem como o texto deve ser encenado. Sendo assim, ainda que sejam invisíveis aos olhos das plateias que assistem às montagens, as rubricas são elemento central para quem vai ler ou encenar Nelson.

Diferente das rubricas, que não são apreendidas de forma direta pelos públicos, há na linguagem de Nelson um elemento que lhes chamava atenção de forma bem objetiva, que são os xingamentos e as palavras impróprias. Sobre o tema,

é importante começarmos a reflexão pela observação de que o ato de xingar e associar questões de sexualidade e gênero a termos pejorativos é uma das formas de controle social da normatividade. Afinal, “homens e mulheres que constroem um perfil de gênero esperado e escondem o desejo por pessoas do mesmo sexo sofrem menos perseguição” (MISKOLCI, 2012, p.24). Sendo assim, é bem comum que a sociedade incite a esse comportamento “comportado e conformista” (MISKOLCI, 2012, p.24) de lidar com desejo por meio da hostilização e xingamento aos desviantes da norma. Esse é um processo que, infelizmente, muitas vezes começa dentro de casa, está fortemente presente nas escolas (através do que finalmente passamos a nomear, o *bullying*) e atravessa praticamente todos os ambientes que o corpo *queer* passa a ocupar.

Ainda hoje, é muito improvável que uma vivência LGBTQIAP+ não seja atravessada por alguma forma de opressão ao longo da vida. Por isso que na ótica *queer* o ideal não seria somente descobrir a forma correta de tratar alguém, mas sobretudo questionar todo processo de rotulação que gera o xingamento. Nesse sentido, a pesquisa adota também a noção de LGBTQIAP+fobia, pois não podemos associar apenas aos homossexuais a extrema violência e depreciação que sofrem todos que de alguma forma fogem à lógica normativa. Em outras palavras, essa opção semântica evita entendimentos como, por exemplo, se os bissexuais não sofressem algum tipo de exclusão ou violência por não estarem diretamente associados a noção de homofobia.

É importante também observar que aquilo que é considerado xingamento ou impróprio de ser dito depende da cultura linguística, período e, sobretudo, mentalidade de cada sociedade. Até os termos que designam palavras consideradas impróprias se transformaram com a passagem de tempo. O que antes era popularmente chamado de termo chulo ou nomes feios, hoje parece termos simplificado a um único vocábulo que representa todas as impropriedades, o palavrão. A significação *a priori* de palavrão é palavra grande e, na prática, essa “palavra grande” cumpre sua função ao ser tão extensa nas possibilidades de uso e significação. Isso nos remete às próprias transformações, quase compulsórias, que as palavras consideradas impróprias sofrem, na medida em que se transforma também a mentalidade social de cada época. Não seria então exagero dizer que para perceber as sociedades, no que se refere às transformações linguísticas, uma das melhores formas seria observar com atenção suas gírias e palavrões. Nesse

contexto, destacamos para fins de análise aqueles que podem ser considerados os maiores palavrões em *O Beijo no Asfalto*: “chupão” (RODRIGUES, 2019, p.80), “barca da Cantareira” e “gilete” (RODRIGUES, 2019, p.106).

O primeiro deles a aparecer é o “chupão”, na fala do personagem Amado Ribeiro: “Morto e te traía não com uma mulher, mas com um cara! Na hora de morrer, ainda levou um chupão!” (RODRIGUES, 2019, p.80). Amado Ribeiro é o personagem da peça que é o jornalista responsável por inventar a matéria sensacionalista (e mentirosa) acerca do beijo. O interessante é que o personagem existiu não só na dramaturgia. Nelson utilizou o mesmo nome de um colega que trabalhava com ele no jornal *Última Hora* e que também era conhecido por inventar situações sensacionalistas, transformando-as em notícia. No contexto da fala destacada, Amado está talvez na situação mais absurda de toda a peça. Durante o velório do homem que foi atropelado e antes de morrer teria pedido o beijo na boca ao protagonista Arandir, o repórter finge ser da polícia para pressionar a viúva do homem a assumir que ele era homossexual e mantinha uma relação romântica escondida com Arandir. Amado chega a ditar à viúva exatamente o que ele quer que ela fale, de acordo com seu desejo de noticiar. Na tentativa de convencê-la é que ele, dentre outros absurdos, acusa à viúva que seu falecido marido era amante de Arandir e como uma espécie de argumento que encerra a questão, se refere ao suposto beijo como um “chupão”, elevando o suposto contato labial entre dois homens a um status mais obscuro. A fala, pelo contexto e pontuação exclamativa ressalta o choque que era para a sociedade à época a utilização dessa palavra, que caso apareça numa dramaturgia contemporânea sequer será considerada um palavrão. Talvez seja percebida apenas como mais um dos gestuais que fazem parte das relações afetivas e sexuais.

Outro palavrão citado é Barca da Cantareira, cuja significação é dada sob forma de nota de rodapé na própria publicação de *O Beijo no Asfalto* que serve de consulta à presente pesquisa:

Barca da Cantareira: no Rio de Janeiro, antiga gíria chula para o homem que pratica sexo com homens e mulheres. O nome vem da barca que atravessava a Baía de Guanabara, na região conhecida como Cantareira, em que as pessoas e carros entravam por um lado e saíam pelo outro” (RODRIGUES, 2019, p.106)

No caso de *gilete*, estamos diante de uma metonímia clássica, em que a marca Gillette passou a designar lâminas de aço. Devido a sua característica de objeto cortante eficiente em qualquer direção, não é de hoje que a palavra *gilete* é utilizada para nomear sexualidades não heteronormativas, em especial a bissexualidade.

Os palavrões *gilete* e *barca da Cantareira* aparecem na mesma fala em contexto dramático em que o personagem Delegado Cunha menciona a possibilidade de bissexualidade de Arandir como forma de resolver a disputa de narrativas entre o Amado Batista e a Selminha. Na cena, o jornalista tenta convencer Selminha de que o marido dela é homossexual. É nesse momento que se dá a emblemática cena já citada que provocava reação negativa na plateia, em que a personagem, que era interpretada por Fernanda Montenegro usa de argumento o fato de que ela e o marido fazem sexo com muita frequência. Assim, o Delegado Cunha conclui que Arandir gosta de homem e de mulher utilizando as expressões *gilete* e *barca da Cantareira*. Hoje, talvez esses termos pudessem ser associados também a outra expressão de sexualidade, como pansexual. No entanto, se ainda hoje parte da população desconhece o termo, no Brasil do início dos anos 1960 a binaridade era ainda mais expressiva nesse campo, sendo provavelmente bissexual o único termo um pouco mais conhecido além de hétero e homossexual.

Realidade esta que se modifica somente depois da difusão dos pensamentos feministas como o de Judith Butler, que questionam a sexualidade binária e que serviram de base para os estudos *queer*. Felizmente, eles nos possibilitam uma maior diversidade de reflexões e fontes de conhecimento, que naturalmente nos fizeram compreender essas outras diferentes formas de identificação da sexualidade e gênero.

A partir da compreensão do processo de controle social das sexualidades não normativas através dos xingamentos e da localização dessas formas ofensivas de remeter a novas possibilidades de identificação sexual na obra de Nelson Rodrigues, se torna indispensável aprofundar a questão da violência. Ela se expressa em praticamente todos os personagens de *O Beijo no Asfalto*. Desde aquelas sofridas pelo protagonista Arandir, como a violência verbal advinda de seu colega de trabalho que o acusa do suposto homossexualismo até das personagens que têm a intenção de defendê-lo, como no exemplo de sua esposa Selminha que sugere que ele combata essa violência verbal, fazendo uso da violência física: “Como tua mulher,

eu te peço. Você vai lá amanhã e quebra. Quebra mesmo! A cara do sujeito!” (RODRIGUES, 2019, p.84). De fato, as ironias, xingamentos e associações pejorativas das sexualidades divergentes da norma costumam instaurar o ambiente que precede a violência física. A recusa de outras formas de expressão de gênero e sexualidade costumam ser violentas.

Como exemplo disso, temos o espantoso (mas que não surpreende) fato que na dramaturgia da peça e também na reação das plateias nos anos de 1960, o beijo gay choca mais e é mais comentado do que outros temas que se suporiam mais relevantes, como as mortes que abrem e fecham o texto; a corrupção da polícia e da mídia ou mesmo a própria criminalização da homossexualidade. Isso pode ser verificado, por exemplo, quando o jornalista Amado diz: “(...) a pederastia faz vender jornal pra burro! (...) Crime, batata! (RODRIGUES, 2019, p.118 – 119). Neste caso, o que deveria ser mais chocante do que a suposta manifestação de afeto homossexual em público, deveria ser a tentativa de criminalizá-la. O próprio uso da palavra pederastia parece refletir a tendência social da criminalização da homossexualidade, já que em sua origem ela está também associada a pedofilia, por significar a relação sexual com homens mais jovens.

Assim, além de criminalizar arbitrariamente o ato homossexual, contraditoriamente, os setores retrógrados da sociedade justificam crimes graves, como o assassinato, desde que sejam motivados pela defesa de seus valores. E assim, promovem o extermínio da população LGBTQIAP+ no Brasil, que destaca no *ranking* dos países que mais a assassina no mundo²¹. Essa realidade está representada nas falas do repórter Amado Ribeiro quando, bêbado, aconselha Aprígio e o incita ao assassinato de seu próprio genro Arandir, devido à crença que ele seria homossexual:

“AMADO (*fazendo uma insinuação evidente de miserável*) - “Vem cá. Escuta Aqui. Sabe que. Sinceramente. Se eu fosse você. Um pai. Se tivesse uma filha e minha filha casasse com um cara assim como o. Entende? Palavra de Honra! Dava-lhe um tiro na cara! (...)” (RODRIGUES, 2019, p.119)

²¹ Uma matéria do jornal Estadão, de Leon Ferrari, publicada em maio de 2022 informa que atualmente o Brasil tem ao menos cinco assassinatos de LGBTQIAP+ por semana e que essa estatística voltou a subir após o retorno das atividades presenciais após o isolamento da pandemia de Covid-19.

A seguir, complementa o discurso com a fala “Fora de brincadeira. Não é piada. Sério. E olha. A absolvição seria a maior barbada. Nenhum juiz te condenaria, nenhum!” (RODRIGUES, 2019, p.118 – 119), demonstrando que, em sua opinião, caso Aprígio de fato assassinasse Arandir, o crime ficaria facilmente impune, uma vez que a vítima seria homossexual. Infelizmente, depois de mais de sessenta anos, essa percepção de que nossos juristas não condenam a LGBTQIAP+fobia permanece atual.

Basta lembrar que ainda hoje agressões físicas de motivações LGBTQIAP+fóbicas não estão contempladas por legislação específica, o que poderia perfeitamente ser feito a exemplo da Lei Maria da Penha, que protege as mulheres. Além disso, declarações homofóbicas só passaram a ser crime em 2019 e mesmo assim, sem legislação específica, apenas incluída como uma das tipificações ao crime de racismo.

Embora em *O Beijo no Asfalto*, as marcas de linguagem destaquem com muita ênfase a questão social da homofobia, as palavras utilizadas e as indicações das rubricas de uma cena revelam ainda a desigualdade social e o racismo presente na sociedade da época. O racista em questão é o personagem que a esse ponto já pode ser identificado como o mais polêmico e opressor de *O Beijo no Asfalto*, o jornalista Amado Ribeiro que insatisfeito com a ausência de sua funcionária diz:

Estou safado da vida. Imagine que, a arrumadeira, uma preta gorda. *(baixo e sórdido)* Emprenhou. Ela faz o aborto em si mesma. Com talo de mamona. *(com fina malícia)* Não deixa de ser uma solução. *(muda de tom)* Mas parece que, desta vez, houve perfuração. Perfuração. Está morre, não morre. Vai morrer. *(pigarreando e com certo quê de culpado)* Mas olha cá:- eu não tenho nada com o peixe. O filho não é meu! (...)
(RODRIGUES, 2019, p.115)

Esse texto chocante de Amado, para os fins da pesquisa, dispensa aprofundamento de análise, até porque ele é bem explícito quanto ao racismo a julgar pelas palavras e, para não deixar dúvidas, é reforçado pelas rubricas. O que chama atenção é que, assim como no caso da homofobia, o racismo retratado na sociedade daquele período, também é infelizmente identificável com frequência no

discurso dos setores mais retrógrados da sociedade nos dias de hoje. Assim como outra forma de opressão presente no texto, como nas passagens “(...) A única coisa que me compra é mulher! (*faz o adendo rápido e incisivo*) e magra” ou ainda “Arandir não é homem pra (...) tua filha. Ela é magra e tão sem. Tão sem barriga” (RODRIGUES, 2019, p.116 e 120), que remetem à gordofobia.

Ao analisar como o pensamento, linguagem e ações de alguns personagens revelam questões relativas à homofobia, racismo e gordofobia, reflete-se que nem sempre é confortável ler ou assistir às peças de Nelson Rodrigues. Independente se a reação aos temas abordados é positiva ou não, ao se ter contato com sua obra, percebe-se algo difícil de nomear, mas que reconhecemos como pertencente a uma atmosfera única do autor. Para tentar nomear isso, há a expressão *universo rodrigueano*. No entanto, uma vez que o autor já não é vivo, os elencos sempre mudam e não é o mesmo diretor que encena Nelson Rodrigues, podemos nos questionar que(quais) elemento(s) torna(m) sua obra tão marcante e facilmente reconhecível. Talvez a resposta a essa pergunta esteja no reconhecimento da linguagem singular que confere unidade às obras. Essa unidade não se estabelece apenas com o recurso de repetição de temas, lugares e até de personagens. Diante do *universo rodrigueano*, as plateias podem ter a sensação de que estamos assistindo a peças mitológicas. E se existe uma mitologia suburbana carioca, os textos de Nelson Rodrigues são verdadeiros panteões onde ela se manifesta.

2.2 – Linguagem e pontos de vista em *Navalha na Carne*

Assim como observado, em especial, nas questões relativas a sexualidades na visão de mundo preconceituosa e agressiva da personagem Amado Ribeiro de *O Beijo no Asfalto* (RODRIGUES, 1961), em *Navalha na Carne* (MARCOS,1967) a violência se faz presente ao longo de toda peça em um ato. Isso se verifica já pelo título, talvez um dos mais impactantes e eficientes no sentido de designar violência na dramaturgia brasileira. De fato, *Navalha na Carne* revelou em seu tempo uma ferida aberta na sociedade brasileira, por ser, como vimos anteriormente um dos primeiros retratos realistas de um segmento social menos favorecido economicamente até então invisibilizado pelos demais grupos sociais.

Essa violência extrema também se verifica pelo fato que já a primeira cena retrata uma situação de violência contra uma mulher, em que Vado xinga Neusa

Sueli que, até então, não sabe qual é o motivo de estar sendo atacada. Segue o exemplo conforme trecho abaixo destacado:

“NEUSA SUELI — Oi, você está aí?
VADO — Que você acha?
NEUSA SUELI — É que você nunca chega tão cedo.
VADO — Não cheguei, sua vaca! Ainda nem sai!
NEUSA SUELI — Tá doente?
VADO — Doente o cacete!
NEUSA SUELI — Não precisa se zangar.
Só perguntei por perguntar.
VADO — Mas pode ficar sabendo que
estou com o ovo virado.”
(MARCOS, 2002, p.139)

A violência de gênero, junto com várias outras formas de opressão, é praticada contra a personagem Neusa Sueli ao longo de toda peça. Na atual compreensão de mundo, podemos identificar essa repetição sistemática de violência de gênero contra ela formando um contexto em que a misoginia se faz presente como um dos aspectos centrais da personagem. Neusa, além de vítima das violências psicológicas e físicas sofridas pelas mãos de Vado, tem uma relação ambígua com a personagem homossexual Veludo, que transita entre cumplicidade e opressão. Nesses momentos em que Veludo direciona sua violência contra Neusa, ele faz ataques motivados pelo gênero dela. Como quando diz “Não gosto que mulher me toque” (MARCOS, 2002, p. 158).

Segundo Butler, citada por Guacira Lopes Louro, as “normas regulatórias do sexo têm caráter performativo (...), ou seja, tem poder continuado e repetitivo de produzir aquilo que nomeiam. Sendo assim, repetem e reiteram a lógica do gênero” (LOURO, 2008, p.44). Sendo que essa lógica, na sociedade, tem como referência a ótica hetero cis normativa masculina. No caso da peça *Navalha na Carne* (MARCOS, 2002), isso se expressa pelo fato que Neusa Sueli é constantemente atacada por ser mulher e Veludo por ser homossexual e/ou apresentar ambiguidade de gênero sob esse ponto de vista binário. No entanto, nas disputas de poder com Vado, as outras personagens não o ofendem destacando o fato de ele ser classificado dentro da categoria homem. Isso provavelmente ocorre porque ele apresenta características físicas e comportamentais do que hoje chamaríamos de homem “padrão”, ou ainda

“padrãozinho”, ou seja, um homem cisgênero, branco, heterossexual, jovem, de corpo atlético e justamente por se enquadrar nesse padrão aceito socialmente, ter sua beleza reconhecida. Talvez o sucesso financeiro seja o único aspecto que Vado não apresente dentro desse perfil que costuma ocupar as posições de poder na sociedade atual. Ainda assim, dentro das dinâmicas de disputa de poder entre as personagens, ainda seria possível aferir certa superioridade a Vado no aspecto econômico, na medida em que, comparado às outras personagens, ele estaria em vantagem. Isso porque Veludo é um trabalhador assalariado submetido às condições insalubres do hotel em que trabalha e Neusa Sueli é uma prostituta que relata não conseguir fazer o mesmo dinheiro de antes pela vigilância da polícia. Depois do cafetão reclamar que ela dá para ele “Uma grana micha. Muito micha”, Neusa justifica dizendo que “A situação está uma bronca para todas (...) esse novo delegado que entrou aí está querendo fazer média. Toda hora passa o rapa”. (MARCOS, 2012, p.162). Assim, segue sistematicamente explorada financeiramente por Vado e pela polícia, provavelmente sem conseguir usufruir do próprio dinheiro sem intercorrências.

Além de poder ser reconhecido como um homem padrão e se colocar acima da personagem Neusa Sueli, Vado performa seu gênero masculino de forma acentuada, ou até estereotipada, reforçando em palavras e comportamentos sua masculinidade viril, bruta, ou seja, o tipo popularmente reconhecido como “machão”. Um dos recursos, além da violência física e psicológica, são as gírias que utiliza para mostrar sua malandragem: “Sou Vadinho, cafifa escolado. Judio de mulheres para elas gamarem” (MARCOS, 2012, p.168); “Eu sou o Vadinho das candongas, te tiro de letra fácil, fácil.” (MARCOS, 2012, p.142). Nesse aspecto, chama atenção o fato de que não só Vado, mas as demais personagens da peça parecem estereótipos, como quase a representar alegorias das identidades sexuais e de gênero que representam.

Neusa Sueli é uma prostituta decadente, considerada velha para a profissão e que por paixão ou solidão e insegurança, se permite ser explorada de todas as formas por um homem em troca de afeto. Chega a dizer isso diretamente, também utilizando gírias para denotar algum tipo de poder como em “É meu cafifa. Leva minha grana. Tem que me fazer gozar. Custe o que custar” (MARCOS, 2012, p.167).

Já Veludo, não é apenas uma personagem homossexual, mas aquela que poderia ser definida como “bicha louca”, termo investigado pelo orientador desta

pesquisa Alberto Ferreira da Rocha Junior (Alberto Tibaji) no artigo *A Personagem Bicha Louca e a Construção de uma Rede de Trabalho Atorial no Brasil da Ditadura Civil-Militar (1964-1985)*. Em sua conclusão, sintetiza:

Nossas investigações sobre o trabalho de atores no período da ditadura civil-militar (1964-1985) permitiram-nos perceber as relações que esses artistas mantiveram entre si, construindo uma rede que possibilitou simultaneamente criar uma personagem homossexual masculina, ainda que de modo estereotipado sob a designação de bicha louca, resistir à censura e de algum modo contribuir para a visibilidade de homossexuais masculinos num momento histórico em que de modo ainda muito incipiente se organizavam os primeiros grupos de luta pelos direitos da população LGBT²².

Nesse sentido, Veludo performa sua homossexualidade de forma acentuada e até mesmo podemos dizer estereotipada, ao ponto de, por vezes, abdicar do gênero masculino, se auto referindo no gênero feminino como no exemplo em que reage às agressões de Vado com a frase “Por que você não faz isso com um homem?” (MARCOS, 2002, p.149), como se ele próprio não se enquadrasse na categoria homem.

Nesse sentido, Veludo é a personagem mais interessante para se refletir sobre questões de sexualidades e gênero em *Navalha na Carne*. Considerando a mentalidade social dos anos 1960, era identificado como personagem homossexual. Em uma hipotética encenação atual, Veludo poderia ser representada por uma gama bem maior de possibilidades de existência no espectro LGBTQIAP+. A citada transição de designação entre os gêneros masculino e feminino por Veludo permitiria hoje que a personagem fosse representada por uma travesti ou alguém em processo de transição de gênero ou por uma pessoa não-binária, forma de identificação que só é possível a partir do importante trabalho de Judith Butler em separar sexualidade de gênero. Uma personagem não binária sequer seria considerada no ano em que a peça foi escrita, mas essa possibilidade numa encenação nos dias de hoje revela quão avançada era a obra de Plínio Marcos para o pensamento social naquele momento.

Isso porque Veludo parece estar na contramão do que se espera do comportamento de um homossexual, que para ser aceito, precisa se reprimir ou até mimetizar o comportamento heterossexual. Ainda hoje, isso se expressa pelos

²² Mantivemos a sigla adotada pelo autor, como nos demais casos da pesquisa.

infelizmente ainda populares comentários do tipo “precisa andar de mãos dadas?”; “precisa beijar em público?”; “precisa dar pinta?” etc. Sobre isso, Richard Miskolci destaca que “homens e mulheres que constroem um perfil de gênero esperado e escondem o desejo por pessoas do mesmo sexo sofrem menos perseguição” (MISKOLCI, 2012, p.33). Nesse contexto vale destacar que mesmo diante de diferentes formas de opressão que incluem violência física, psicológica, acusação de roubo, xingamentos etc., Veludo não recua na forma não normativa de exprimir sua identidade sexual.

Miskolci destaca também que a sociedade incita o comportamento “comportado e conformista” de lidar com o desejo através da hostilização e xingamento aos desviantes da norma. (MISKOLCI, 2012, p.33). Atualmente, ainda que seja possível perceber, sobretudo nas linguagens da internet, a preocupação com a correta identificação dos pronomes das pessoas, numa perspectiva *queer*, a ideia não é só descobrir a forma correta de tratar alguém, mas antes questionar esse processo de classificação que gera o xingamento, uma vez que o pensamento feminista inspirado por Judith Butler atenta para a necessidade de questionamento das estruturas de poder. Se existem pessoas consideradas erradas, anormais ou somente fora do padrão, é porque existe um padrão que é restrito para garantir a manutenção de privilégios das pessoas normativas que ocupam os lugares de poder.

Então devemos nos perguntar por quem e por que somos reprimidos de forma tão violenta. Sabemos que as regras sociais normativas se fazem valer através dos traumas aos quais pessoas LGBTQIAP+ são submetidas, afinal, é através do sistema de agressões e xingamentos que o desvio da norma tem o primeiro contato com a sexualidade. A maioria dos homossexuais são xingados na infância, antes mesmo de refletir sobre a própria sexualidade.

Tomando ainda como exemplo o Veludo em *Navalha na Carne*, temos aqui talvez uma das apresentações de personagem com maior quantidade de xingamentos da dramaturgia brasileira. Vado utiliza os seguintes palavrões para se referir à Veludo: “Bichona; bicha; viadinho; puto; veado de merda; filho-da-puta e veado nojento!” (MARCOS, 2002, p. 146-147). Tudo isso, somente no diálogo inicial, em pouco mais que uma página, fora os diversos outros xingamentos ao longo da peça.

Percebemos então que, em lógica que se assemelha à escrita de Nelson Rodrigues já analisada, o palavrão é um elemento essencial na boca das

personagens de Plínio Marcos, pelo motivo que refletem o pensamento da época e a posição social de cada um. É evidente que os palavrões não são utilizados para designar apenas Veludo. Eles estão presentes nas interações de todos com todos, como na fala de Vado para Neusa Sueli: “Agora, olha, sua puta sem-vergonha!” (Marcos, 2002, p.142). Sendo assim, se considerarmos que a obra é contemporânea a Nelson Rodrigues, podemos supor o quão chocante eram esses palavrões em muito maior quantidade.

O ataque verbal costuma preceder a violência física. Na peça não é diferente. Vado que é quem mais xinga, é também quem mais agride fisicamente. Isso se expressa em diversas rubricas. Aqui elas têm menos protagonismo que em Nelson Rodrigues, mas também ajudam muito na construção da peça. Um exemplo dessas diversas rubricas que indicam a violência física é “Vado empurra Neusa Sueli, que cai no chão” (MARCOS, 2002, p.139)

Como era de se esperar, a violência se faz presente em todas as esferas. Além da violência verbal e física entre as personagens, temos também situações de violência aguda em outros contextos da vida deles, relatados com muita naturalidade, como se fossem ações cotidianas. Um dos relatos que mais chama atenção é “O cara foi lá e malhou a Mariazinha. A coitada até abortou de tanta porrada que levou. (...) enquanto a desgraçada se danava no hospital, o sacana ia na leve com a grana da cadela do 102”. (MARCOS, 2012, p. 140).

Mesmo que a violência seja quase uma protagonista da peça, presente ao longo dela toda, um contraponto interessante é que todos eles em algum momento manifestam o limite ético em determinadas situações. É como se, mesmo aceitando a violência cotidiana, enxergassem nela a necessidade de alguns limites. Neusa Sueli, quando Vado a acusa de ser chata por tentar por limite nas agressões que sofre afirma “Eu tenho moral” (MARCOS, 2012, p. 159). No caso de Veludo, ele vai ao seu limite na passagem em que, desesperado, implora para fumar o cigarro de maconha de Vado, que nega e o expõe ao constrangimento de repetidas vezes fingir que vai permitir que Veludo fume e depois negar. Fechando a ação com um empurrão que leva Veludo ao chão. Na sequência, mesmo querendo fumar, Veludo se recusa e mesmo que Vado insista e até tente obrigá-lo, Veludo não aceita de jeito nenhum com a fala “Nem você me pedindo de joelhos” (MARCOS, 2012, p. 157).

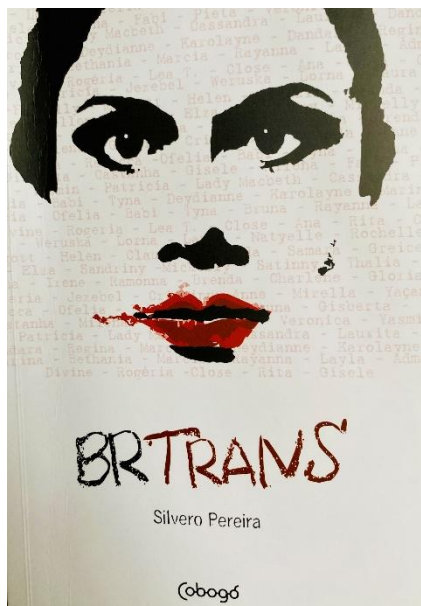
Mesmo Vado que, mantém uma postura de “machão”, sendo o que menos se abala com os xingamentos vindos dos outros, quando Neusa Sueli rebate um

xingamento dele dizendo que “Vovó das putas é a vaca que te pariu”, se indigna e coloca seu limite às ofensas: “Limpa essa boca quando falar da minha mãe” (MARCOS, 2012, p. 159). Com isso, as personagens se humanizam na medida em que não aceitam passivamente as violências para além do limite que conseguem aceitar. Em dado momento Neusa Sueli, cansada das brigas rotineiras, ainda que também as fomente, desabafa e chega a se questionar: “Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim” (MARCOS, 2012, p. 164).

Um outro exemplo de humanização que torna os personagens menos óbvios ou mais complexos, é que, talvez pela própria tentativa de fuga da violência, em alguns momentos, mencionam crenças ou remetem de alguma forma à espiritualidade. “Ai, meu São Jorge guerreiro” (MARCOS, 2012, p. 149), evoca Veludo quando o pressionam a confessar seu roubo; já quando sofre ameaça de agressão física faz referência bíblica “Bate nesta face, te viro a outra. Como Jesus Cristo” (MARCOS, 2012, p. 155) e em outro exemplo, quando está sentindo cócegas ao ser agarrado, diz “Meu Deus, que loucura! Que loucura divina! (MARCOS, 2012, p. 158).

No caso de Vado, em um dos únicos momentos da peça que se refere com afeto à Neusa Sueli (ainda que por interesse, pois está pedindo ajuda para imobilizar Veludo) a referencia como figura religiosa: “Sueli, meu amor, me ajuda! Sueli, minha santa, me ajuda! (MARCOS, 2012, p. 157).

2.3 – Linguagem e pontos de vista em *BR-TRANS*²³



Existe na análise de linguagem de *BR-Trans* um aspecto auspicioso já no título, que num primeiro olhar remete ao nome de uma de tantas rodovias brasileiras, seja pelo prefixo BR ou pelo próprio termo trans, que aparece em Transamazônica, por exemplo. Essa metáfora com a rodovia faz muito sentido se lembrarmos do já citado processo de construção da dramaturgia, que foi possibilitado justamente por uma bolsa de mobilidade em que o artista se deslocou de seu estado natal no nordeste (Ceará) para pesquisar trans do Sul do país, em Porto Alegre, literalmente atravessando o país. Acerca disso, Jean Wyllys²⁴, que assina o prefácio da publicação faz um adendo interessante uma vez que, segundo ele: “é preferencialmente nas ruas de passagem, nas estradas, nas BRs da vida que

²³ Imagem da capa da publicação da dramaturgia de *BR-Trans*, pela Editora Cobogó, em que vemos o ator Silvero Pereira em partes caracterizado como a principal personagem da peça, Gisele Almodóvar, porém de forma borrada, remetendo ao processo de construção e desconstrução na transição entre ator e personagem que ocorre ao longo da encenação. Como textura de fundo, são apresentados nomes que vão desde mulheres trans envolvidas na peça, como o da diretora Jezebel; de outras personagens citadas na peça como Ofélia e personalidades frequentemente citadas no universo LGBTQIAP+, trans ou não, como Elza, Close, Rogéria, dentre outras.

²⁴ Jean Wyllys de Matos Santos é jornalista, professor universitário e ex-deputado federal pelo Rio de Janeiro. Se tornou nacionalmente conhecido ao ser vencedor de uma das edições do programa de televisão brasileiro de maior audiência, o *Big Brother* Brasil, da Rede Globo.

travestis e transexuais brasileiras fazem o trottoir, a pista, ou seja, a prostituição itinerante” (WYLLYS, 2017, p.7)

O espetáculo como um todo faz um paralelo entre esse movimento de deslocamento com o próprio ato de transicionar entre a figura masculina e feminina. Assim como observado em Nelson Rodrigues e Plínio Marcos, mais uma vez as rubricas ganham um grande destaque na autoria e nesse caso ilustram esse movimento de transição logo no início, no ato chamado de prelúdio: “*O ator recepciona o público travestido e maquiado, mas com alguns adereços faltando*”. Assim, a peça começa não na voz da personagem e sim de Silvero, porém já com elementos da transição para figura feminina. A primeira fala é “Bom, eu me chamo Silvero Pereira, sou cearense do sertão central (...) fui morar numa comunidade na região metropolitana de Fortaleza, onde passei a conviver com muitas travestis e transformistas.”

Na sequência, vem o prólogo, em que as rubricas fazem outra indicação desse movimento entre masculino e feminino: “*O ator já completamente travestido de Gisele, assume essa nova personalidade que agora conversa com o público. O texto a seguir é dito com sotaque espanhol*”. Ao longo da peça se brinca com esse movimento de construir e desconstruir as figuras masculinas e femininas na transição entre Silvero e Gisele, ou seja, um movimento também entre ficção e realidade. Sobre isso, a diretora Jezebel de Carli pontua em *Movimentos da Encenação*, no final do livro da dramaturgia.

O que é de Silvero e o que é de Gisele, Babi, Bruna, Tyna, Dani, Milena, Marcelly e de tantas outras vozes presentes no espetáculo? (...) Evidencio a performance mais do que a interpretação de personagens, enfatizo a não linearidade, conduzo o ator ao campo da atuação, evitando a representação(...) Nesse ponto, já foi estabelecido o jogo que irá nortear a encenação: realidade e ficção. (CARLI, 2017, p.59).

Ainda sobre isso, o próprio autor Silvero diz em uma das notas

O texto BR-Trans não segue nenhuma estrutura aristotélica, nem mesmo tenta dar início e fim às tantas histórias que vivenciei. Muitas histórias vão se misturando, e às vezes se confundem com minha história pessoal. Essa é uma prática na minha construção do texto documental, em que procuro dar uma costura e criar uma confusão entre o pesquisador e seu objeto (...), por vezes chegando a confundir o público sobre se aquilo que escuta é fato ou ficção, se é sobre o entrevistado ou o entrevistador. (PEREIRA, 2017, p.53)

Essa dinâmica de movimento entre ficção e realidade parece se fazer presente no próprio ato de transição entre dramaturgia e notas de rodapé da publicação, uma vez que aparecem um total de 21 notas no texto, fora dois prefácios (um de Jean Wyllys e um do próprio Silvero Pereira); comentários do autor e da diretora no fim da publicação. Além disso, cada cena tem um título e cada título tem uma nota de rodapé, que têm aspectos de notas afetivas, em que Silvero compartilha memórias sobre o processo. Isso pode ser verificado por exemplo na quinta nota, referente a Cena I – MEDO DESSE ASSUNTO que aqui transcrevemos

Ao ler as primeiras páginas do livro *Toda Feita*, de Marco Benedetti, me identifiquei com o que o autor fala a respeito de sentir medo ao adentrar o universo de travestis, transformistas e transexuais. Dessa identificação surgiu este trecho da peça, numa ilustração clara sobre os meus sentimentos durante a pesquisa desenvolvida para o espetáculo. (PEREIRA, 2017, p. 48)

Além da presença contundente dessas notas de rodapé, existem aspectos centrais de linguagem que dialogam com as obras analisadas de Nelson e Plínio, como a já citada presença de rubricas com marcas de direção e, infelizmente e principalmente, a violência. Ela está presente tanto na dramaturgia de personagens como na CENA XI – O BOY, sobre uma mulher trans que se relaciona com homem violento “Ele me batia na frente do cliente, batia na minha cara, me levava pra casa e batia novamente”, quanto nas falas em primeira pessoa de Silvero, como em

Mas nem tudo são flores. A violência, verbal e física, também é lei no mundo da noite. E isso fortalece o medo de quem vive nesse universo. A violência verbal é corriqueira, você a encontra em qualquer lugar: na rua, na praça ou mesmo no caixa do supermercado. Mas a violência física... Bah! Essa eu acho que nunca vou conseguir explicar! (PEREIRA, 2017, p. 24)

Talvez devido a esse excesso de violência sofrida pelo universo trans, há um movimento interessante observado no texto de Silvero que é de representar situações de violência através de textos já consagrados, como quando usa um trecho da morte de Ofélia em Shakespeare em alusão ao assassinato em série de travestis numa cena, que parece muito servir ao contexto, em especial a frase “uma desgraça segue os passos de outra. Tão próximas elas vêm” (SILVERO, 2017, p.

26). Ou ainda quando usa uma metáfora do universo da fantasia para ilustrar uma situação de violência, ao mesmo tempo atenuando a violência, mas dando-lhe um caráter de terror, como quando retrata duas personagens trans como se elas fossem princesas da Disney.

Apanhar passou a ser rotina (...) acho que nem Walt Disney, Andersen ou os Grimm conseguiriam pensar em coisa mais terrível.

Na verdade, acho que Walt Disney pensou quando fez aquele filme *Bambi, o viadinho*. A viada-mãe vai para o meio da floresta. Há uma névoa e, de repente, só escutamos um barulho. E ninguém sabe o que aconteceu com ela. Bom era mais ou menos isso que acontecia com nossas princesas (PEREIRA, 2017, p. 31)

Ao mesmo tempo que há muito retrato e narração de violência, Silvero não faz mera reprodução dos xingamentos comuns aos corpos LGBTQIAP+ em seu texto. No exemplo acima “viadinho” é utilizado como uma piada para se referir de fato ao animal veado criança protagonista do filme. Reforçando a hipótese de que há uma transformação na cena LGBTQIAP+ a partir do momento que ela deixa de ser escrita *para* personagens não normativos e passa a ser escrita *por* esses corpos em seu lugar de fala, as demais vezes que palavras que designam LGBTQIAP+ aparecem no texto de Silvero, não são num lugar de xingamento e sim de vocabulário íntimo de quem faz parte da sigla. Como por exemplo na fala “Ela estava sentada no sofá (...) mostrando a franja, e disse: Olha bicha, já está quase um franjão” (PEREIRA, 2017, p. 32) Ou ainda no diálogo “-Bicha, qualquer dia tu deve fazer um show.../ -Que fazer show, viado!” (PEREIRA, 2017, p.41). Na mesma cena, o autor chega a brincar com esse vocabulário típico que poderia designar uma violência, mas faz parte do acervo de gírias LGBTQIAP+. “Aliás, qualquer dia desses vou quebrar a sua cara.../ - Se tu quebrar a minha cara eu quebro a sua também! / - Bicha doida! É quebrar com maquiagem, deixar o rosto mais afilado, mais feminino”. (PEREIRA, 2017, p.41).

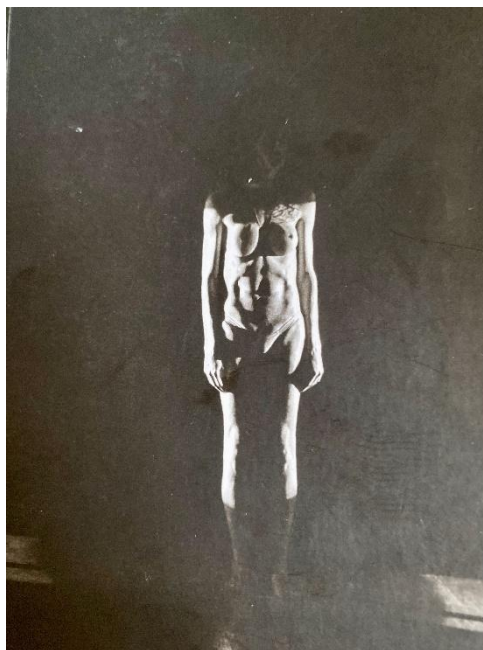
Destacando essa impressão de um aparente empoderamento em relação à linguagem, aparecem outros vocábulos típicos do Pajubá na obra de Silvero como *picumã* (PEREIRA, 2017, p.41), ou ainda, exemplo de uma sequência inteira de palavras e expressões do universo LGBTQIAP+

Assim, Branca de Neve e Cinderela se tornaram grandes amigas. Branca mostrou pra Cindy coisas importantes como maçãs envenenadas, madrastas, silicone,

cafetinas, hormônios, necas, odaras, erês, elzas e, o mais importante de todos: o feitiço de Áquila. De dia a realidade, à noite Michelle Pfeiffer” (PEREIRA, 2017, p. 30).

Por fim, destacamos um aspecto de produção que também denota uma inovação em termos de linguagem, principalmente se considerarmos o ano de estreia, em que isso não era tão frequente no Brasil. Isso porque no início do espetáculo, conforme indicado na própria dramaturgia, na contramão do que costumamos ver, o ator informava que o público poderia fotografar ou filmar a peça. Porém, isso só poderia ser feito desde que usassem a #brtrans caso fossem postar as imagens e vídeos nas redes sociais, sob a justificativa que a produção e o ator pudessem acompanhar a divulgação das imagens. Na prática, isso impulsiona a própria divulgação do espetáculo e acaba servindo de uma espécie de estímulo ao compartilhamento.

2.4 – Linguagem e pontos de vista em *Manifesto Transpofágico*²⁵



Emerge, da escuridão do palco, um corpo iluminado. Só de calcinha. Para muitos dos espectadores ele pode não ter nome; é para eles, inicialmente, apenas curioso, mas

²⁵ A imagem é a foto da capa da publicação da dramaturgia de *Manifesto Transpofágico*, em que a atriz Renata Carvalho aparece vestindo apenas uma calcinha e cujo rosto está escondido através de efeito de recorte de luz que é utilizado ao longo dos primeiros minutos do espetáculo, em que se revela apenas o corpo da atriz, dos ombros para baixo.

para mim ele tem nome e sobrenome: Renata Carvalho!²⁶

Para elaborar uma análise sobre a linguagem do texto e encenação de *Manifesto Transpofágico* (2021) de Renata de Carvalho, parece indispensável que se comece pelo próprio título. Sem deixar de ser uma dramaturgia, esse título indica que a linguagem vai para além de uma dramaturgia convencional, projetando uma expectativa de que a encenação romperá em alguma medida os parâmetros da ficção e flertará com a noção de performance em que a vivência da atriz é também elemento que constitui a dramaturgia do espetáculo. Para, então, melhor entendermos o conceito de performer, tomamos emprestado esse trecho de Féral

O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do performer (...) sem a passagem obrigatória por uma personagem. A performance toca o sujeito que vai para a cena, que se produz, que executa. Se o ator performa, ele realmente age com o seu corpo e sua voz em cena (FÉRAL, 2008, p.83 apud TECKERT, 2015, p. 134)

Seria inconcebível, por exemplo, que uma peça com esse título fosse interpretada por uma atriz ou ator cisgênero, afinal este é um “manifesto: o grito de um coro Travesti de e para o Teatro” (CARVALHO, 2021, p. 49). E por sua vez, a palavra manifesto faz referência a “declaração pública ou solene das razões que justificam certos atos ou fundamentam certos direitos”.²⁷

A ideia de manifesto e a aproximação com a linguagem de performance é reforçada pelo fato de que ao longo do texto e espetáculo, Renata fala em primeira pessoa. Exemplo já na primeira fala, da primeira cena: “Este é meu corpo. (...) Neste momento eu deveria me apresentar, dizer meu nome, talvez idade, quem eu sou” (CARVALHO, 2021, p. 8). Além disso, a percepção de que a linguagem da peça está mais próxima de um manifesto do que de uma dramaturgia convencional e se aproximando da noção de performance, se dá também pelo fato de que na dramaturgia aparecem diversas perguntas em aberto para serem feitas pela atriz aos públicos, inclusive diretamente da plateia, fora do palco, como em “Quem aqui acha que este corpo deveria estar nu naquele palco para este trabalho?”

²⁶ Parágrafo inicial do posfácio do livro de Renata Carvalho, *Manifesto Trans* (2021), escrito pela Prof^a. Dr^a Jaqueline Gomes de Jesus que descreve o início do espetáculo.

²⁷ Dicionário Informa. Manifesto. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/manifesto/>>. Acesso em 01 de agosto. 2023.

(CARVALHO, 2021, p. 43) ou “Alguém aqui tem alguma pergunta para me fazer, de qualquer ordem? Alguém necessita tirar alguma dúvida?” (CARVALHO, 2021, p.43), em que fica evidente a quebra da quarta parede, num momento que a atriz conversa diretamente com as pessoas da plateia, reforçando tanto a ideia de performance (na medida em que as reações das pessoas modificam totalmente a experiência do espetáculo a cada dia, que se torna, então, uma obra aberta), quanto o caráter pedagógico da obra, com a possibilidade de aprendizagem e consultas diretas à atriz sobre a vivência trans, o que atenderia aos objetivos de um manifesto.

Ainda sobre a importância do título para compreender a linguagem da obra, é necessário que se destaque que esse manifesto não é qualquer manifesto, mas sim um manifesto “transpofágico” (sic), neologismo de Renata de Carvalho para significar o ato de “antropofagia” realizado por uma pessoa trans. Nesse ponto é evidentemente necessário resgatar o próprio conceito “antropofagia” que remete ao “ato ritual de comer uma ou várias partes de um ser humano”²⁸, identificado em diversas comunidades de povos originários. Ademais, o título *Manifesto Transpofágico* parece estar também (e talvez até mais) próximo da noção de antropofagia cultural, metáfora que simboliza que a influência cultural de outros países deve ser devorada e assimilada para que criemos parâmetros culturais genuinamente nacionais. Essa noção advém da famosa obra cujo título provavelmente inspirou Renata, *Manifesto Antropófago*, escrito por Oswald de Andrade. Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, esse manifesto é

o cerne teórico do movimento nascente, que se dissolve com a separação entre ele e Tarsila, em 1929. Com frases de impacto, o texto reelabora o conceito eurocêntrico e negativo de antropofagia como metáfora de um processo crítico de formação da cultura brasileira. Se, para o europeu civilizado o homem americano era selvagem, ou seja, inferior, porque praticava o canibalismo, na visão positiva e inovadora de Andrade, exatamente nossa índole canibal permitira, na esfera da cultura, a assimilação crítica das ideias e modelos europeus. Como antropófagos somos capazes de deglutir as formas importadas para produzir algo genuinamente nacional, sem cair na antiga relação modelo/cópia, que dominou uma parcela da arte do período colonial e a arte brasileira acadêmica do século XIX e XX.²⁹

²⁸ Wikipedia. Antropofagia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Antropofagia>. Acesso em 01 de agosto. 2023.

²⁹ Enciclopédia Itaú Cultural. Antropofagia. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo74/antropofagia>. Acesso em 01 de agosto. 2023.

No caso de *Manifesto Transpofágico* (2021), em termos das forças dominantes que colonizam pensamentos e corpos, podemos fazer um paralelo entre as “formas importadas” /cultura estrangeira e toda cultura cis heteronormativa que Renata devora, nos ajuda a digerir e reconstruir, através de sua obra. Nesse ritual de ressignificação de seu próprio corpo de atriz em cena, a também dramaturga reinventa a própria linguagem, que passa a se fundamentar em neologismos inéditos que deslocam entendimentos cotidianos anteriores para a visão de mundo de pessoas trans.

Além dos termos já citados *transpologia* e *transpofagia*, existem outros exemplos de neologismos criados que parecem destacar o protagonismo trans na construção das reflexões apresentadas na obra de Renata. O texto fala, por exemplo, em “transcestralidade” (CARVALHO, 2021, p.11) do corpo em alusão à ancestralidade e “travesticídio³⁰. O Genocídio Travesti.” (CARVALHO, 2021, p.32).

Observamos ainda uma demarcação linguística no próprio gênero textual, que ela denomina “travaturgia”, que advém de conversa com Ave Terrena, também dramaturga, além de poeta, atriz e professora travesti brasileira (CARVALHO, 2021, p.49) e que aparece também em cena como em “aos que permaneceram, colocarei meu corpo travesti em primeira pessoa, em forma de manifesto (...) ou simplesmente uma travaturgia” (CARVALHO, 2021, p.10).

Esse rico contexto linguístico que rebatiza o próprio gênero literário e que, como vimos, se estabelece já no título da obra é o que define um tipo de texto e encenação única, quase como um memorial vivo do pensamento trans brasileiro e internacional, uma vez que a dramaturgia de Renata é costurada com sua própria pele, sem maquiagens, com o suprassumo do pensamento de pessoas trans, que no texto confluem numa mesma dramaturgia. O resultado da história que ela conta é obtido com a colagem de diversos termos, frases, histórias, memórias e gestos de outras trans que, ao se assistir à encenação, de tão bem integradas, parecem palavras da própria Renata, mas que ao lermos o texto, observamos dezenas de notas de rodapé que indicam diversas outras fontes.

Em termos de estrutura textual, para se ter a dimensão da amplitude dessa costura de outras vozes, vamos ao fato de que em um texto relativamente curto, que

³⁰ O termo teria sido usado pela primeira vez em 2018, na condenação de um homem que, três anos antes, matou a facadas a travesti Amnacy Diana Sacayán, na Argentina (CARVALHO, 2021, p.53)

ocupa apenas 25 páginas pequenas (já descontando as ilustrações), são mencionadas 66 notas de rodapé, cujos objetivos são referenciar outras falas, pessoas, dados e conceitos que aparecem na *travaturgia* de forma tão bem integrada que me surpreendi ao perceber que se tratavam de outras fontes, fato que passou despercebido quando fui assistir à peça no dia 24 de abril de 2023. São tantas palavras, expressões, dados e memórias produzidas por outros corpos trans em cena, que só na página 23, por exemplo, existem oito notas de rodapés que mencionam respectivamente oito citações, ou seja, expressões incorporadas de outras pessoas, mas cujo efeito nos dão uma sensação não de colagem e sim de uma dramaturgia contínua. Fato esse que merece uma análise, por isso transcrevo parte do texto com suas respectivas origens

(ao se referir ao seu órgão genital) mas sei escondê-lo com habilidade e experiência. Apertado em calcinhas elásticas. Amassado de tal modo que só quem procura encontra.³¹

Este corpo quis ser um corpo feminino. E é no corpo que as travestis se produzem enquanto sujeitas.³²

E vocês sabem que: o que Deus não dá, a farmácia vende.

Fui comprar beleza. ³³ Foram muitas injeções e comprimidos, era o que as amigas travestis indicavam em doses cavalares: Perlutan, Gestagerona (...)³⁴.

O Hormônio é como alimento para o corpo travesti.³⁵

(...)

E as curvas? Não chegavam. Este corpo foi atrás do famoso “óleo”, o silicone industrial Barra Mil. O “líquido mágico”³⁶

(...)

³¹ Expressão extraída do livro *A princesa: depoimentos de um (sic) travesti brasileiro e um líder das brigadas vermelhas*, de Fernanda Farias de Albuquerque e Maurício Jannelli (Nova Fronteira, 1994).

³² Noção referenciada no livro *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*, de Marco Benedetti (Gramond, 2005).

³³ Expressão do livro *Abjeção e desejo: uma etnografia travesti*, sobre o modelo preventivo de AIDS, de Larissa Pelúcio (Annablume, 2009).

³⁴ “Nomes de remédios anticoncepcionais à base de hormônios que inibem a ovulação. Travestis e mulheres trans ingerem esses hormônios em comprimidos ou injetam diretamente no corpo para ganhar traços ‘mais femininos’, como arredondamento do rosto, quadril, bumbum” (CARVALHO, 2021, p. 50).

³⁵ Ver nota 18. Frase da travesti Juliana Nogueira contida no livro.

³⁶ Expressão contida em diversos relatos de travestis presentes no livro *As aparências enganam? A arte de fazer-se travesti*, de Rafael França Gonçalves dos Santos (Appris, 2015).

O silicone industrial Barra Mil é um líquido transparente mais gelatinoso, oleoso, grosso, incolor e inodoro.³⁷ O processo é dolorido, demorado e arriscado.³⁸ (CARVALHO, 2021, p.23)

O protagonismo trans no estabelecimento da linguagem não acontece em detrimento do vocabulário típico da comunidade LGBTQIA+. Pelo contrário, Renata Carvalho também lança mão de expressões únicas e populares entre a comunidade. Exemplos: “neca” (CARVALHO, 2021, p.22), ao se referir ao órgão sexual masculino e “apetis” ou ainda “as gêmeas” (p.27), em alusão aos seios.

Infelizmente, as violências, também observadas como principais marcas nas linguagens de outras dramaturgias aqui analisadas, aqui novamente se faz presente. Afinal, “através da linguagem, há uma tentativa de moldar nossos corpos e subjetividades” (NONATO, 2020, p.95). Verificamos isso tanto pelos vocábulos quanto na rubrica da seguinte passagem que retrata como ela já foi abordada ainda na infância, só para citar um dos exemplos, “(com agressividade) Corpo Viado, Bicha, Viadinho, Boiola, Marica, Pederasta, Mulherzinha, Baitola, Perobo, Fresco, Frango.” (CARVALHO, 2021, p.15-16). Esse excesso de violência na vida real, leva a uma exaustão que se apresenta na dramaturgia já na primeira cena, no que seria apresentação da personagem, mas neste caso é apresentação da própria atriz

Eu estou aqui para desabafar sobre o cansaço que é ser.
 Às vezes eu gostaria de sair de mim, só para saber
 como é viver sem ser constantemente olhada, observada,
 comentada, apontada, achincalhada, sem escutar
 xingamentos, risos, piadas, expulsões, pedradas...
 (CARVALHO, 2021, p. 11)

Esse cansaço em existir num corpo travesti também é manifestado no final do espetáculo, no momento localizado entre uma cena de relato de uma automutilação de uma travesti e a explicação do conceito de manifesto em cena

Eu parei a peça aqui.
 O corpo está na plateia. Luz geral acende
 gradativamente na plateia.

³⁷ Fala a partir de trecho do vídeo “Goulart e os (sic) travestis”, produzido em 1987 para o programa Comando da Madrugada, da Rede Bandeirantes, disponível no YouTube.

³⁸ Descrição do processo de aplicação do silicone contido no livro *Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil*, de Don Kulick (Fiocruz, 2008).

Eu parei a peça aqui. Neste momento eu não consigo mais escrever. Na verdade, não é mais escrever, mas colocar em prática, em ação. Eu literalmente travei uma luta comigo mesma. Entre artista e a pessoa física. Isto é um manifesto, e todo manifesto tem como objetivo principal expor determinado ponto de vista publicamente para um indivíduo ou grupo de pessoas (CARVALHO, 2021, p. 37)

A partir da ideia de manifesto e do protagonismo trans nas diferentes reflexões que confluem na dramaturgia, mas sem deixar de dialogar com toda uma comunidade, Renata Carvalho desenvolve uma forma de linguagem autêntica, a partir da sua própria experiência no mundo, que é inspirada, segundo a própria, no conceito de *escrevivência* cunhado pela escritora, poeta e doutora em Literatura Conceição Evaristo, que utiliza esse termo que “nomeia seu processo de escrita e narrativa”. (CARVALHO, 2021, p. 49). Renata, logo no início do espetáculo anuncia “colocarei meu corpo travesti em primeira pessoa, em forma de manifesto, uma *escrevivência*” (CARVALHO, 2021, p. 10).

Nesse ponto, é importante observarmos que é possível identificar na dramaturgia múltiplas camadas. Existe o ponto de partida pessoal, explícito pela narrativa em primeira pessoa e memórias pessoais; em paralelo, essa espécie de memorial do pensamento trans, com a inclusão de palavras, expressões, memórias e reflexões de diversos outros corpos trans e, por fim, mas não menos importante, há uma profusão de dados e estatísticas. Por exemplo: “Estamos 90% na prostituição compulsória” (CARVALHO, 2021, p. 28).

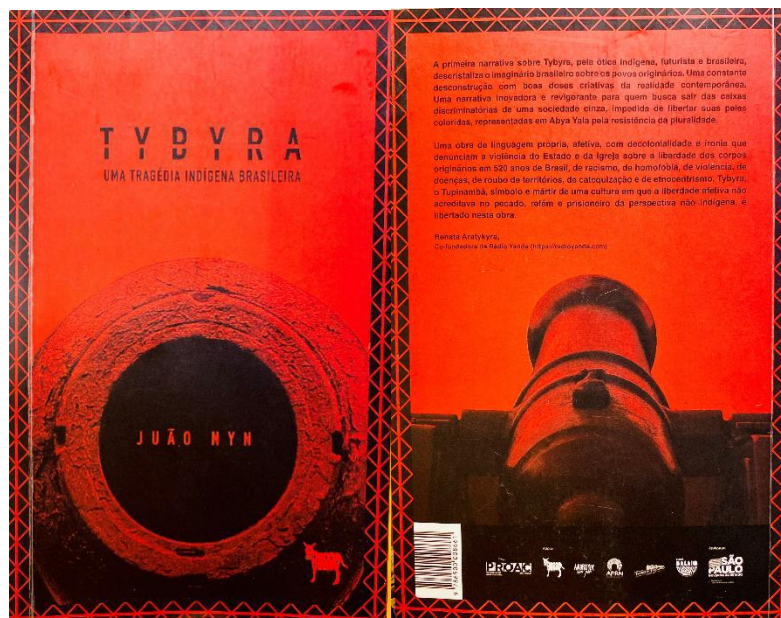
Isso muitas vezes aproxima a linguagem dramática da jornalística ou da pesquisa científica que, como vimos, foi o ponto de partida para a construção da obra. São diversos os exemplos em que percebemos o movimento de Renata de ser didática e informativa em seu espetáculo. Como no exemplo “O Brasil é o país que mais mata corpos como este no mundo, só que 82% das mortes são de travestis negras. O genocídio Travesti tem cor – o que talvez deixe este corpo ainda vivo, e acima da média de vida de 35 anos” (CARVALHO, 2021, p.34). Verificamos outro exemplo disso em “O efeito da vergonha é a dominação cis-heteronormativa, e por causa dela este corpo foi expulso da casa dos pais, assim como 90% dos corpos iguais a este o são”. (CARVALHO, 2021, p.16). Assim, vemos exemplos concretos em que Renata aproveita uma abordagem pessoal, capaz de sensibilizar, para

apresentar dados estatísticos, que dão potência ao momento cênico, gerando empatia e servindo também para informar.

A partir dessa perspectiva, podemos relacionar o sucesso da montagem de Renata Carvalho às reflexões da obra butleriana, onde, segundo Murillo Nonato, “é visível a formulação de uma malha teórica que nos direciona para a concepção de um sujeito capaz de ressignificar os códigos culturais” (NONATO, 2020, p. 92). A desconstrução proposta por Renata, cumpre o papel de ampliar nosso olhar para outras significações do corpo trans, em detrimento dos recorrentes lugares de violências, doenças e prostituição. Isso porque o sujeito, em Butler, “se caracteriza a partir do discurso e no discurso, carregando em si a potência de questionar as normas estabelecidas e de produzir performatividade inovadoras e críticas” (NONATO, 2020, p. 92).

Por fim, estabelecemos um paralelo do pensamento de Butler com a obra de Renata, na escolha de boa parte da encenação se passar com ela tendo o rosto encoberto em cena, através de recurso de iluminação cênica, conforme visto na imagem que abre esse tópico e é também capa do livro que contém a dramaturgia. Esse recurso causa um efeito perturbador e a “produção do corpo abjeto pode ter um retorno não necessariamente pacífico, mas sim perturbador. Nesse sentido, o abjeto surge como uma desorganização capacitadora ou como uma oportunidade de rearticulação das normas” (BUTLER, 2002 apud NONATO, 2020, p.92). E assim, desfrutamos do efeito cênico dessa escolha que, ao omitir o rosto de Renata, não parece invisibilizá-la e sim, ressaltar a potência de um corpo que representa tantos outros e transmite mensagens que reorganizam nossa visão sobre o corpo trans não só em cena, mas em sociedade.

2.5 – Linguagem e pontos de vista em *Tybyra*³⁹



Com o livro (físico) de *Tybyra* estabeleço uma outra relação. Porto ele como a quem carrega um amuleto, além de informação atual com alta carga de poesia contidas no próprio texto. Recebi das mãos do próprio João o livro que li pela primeira vez de forma despreziosa, mas ritualística com o também ator, Yumo Apurinã, que me apresentou ao autor e obra, pois já o havia encenado de forma virtual quando da ocasião de lançamento do livro, durante a pandemia.

Entrar em contato com *Tybyra* me fez sonhar novos futuros para a dramaturgia brasileira, a ponto de seguir o impulso de mover um pouco as estruturas que já havia estabelecido no desenvolvimento da pesquisa, com o fim de acolher essa obra que considero um marco importante no estudo das dramaturgias nacionais que abordam conteúdos de sexualidades e gêneros, sobretudo na perspectiva racializada de protagonismo oriundo de povos originários. Intuo que muitos outros estudos ainda serão feitos a partir dessa obra de João Nyn e contendo o impulso de seguir tentando ilustrar a dimensão da obra, deixo que ela fale por si,

³⁹ As imagens são as fotos da capa e contracapa da publicação do Livro *Tybyra – uma tragédia indígena brasileira*, pela editora Selo Do burro, em que o nome do autor aparece na boca do canhão, em alusão a forma que a figura histórica de Tybyra foi assassinada.

tecendo comentários à medida que identifique pontos de confluência com esta pesquisa.

Começando pela capa, elemento que cumpre muito bem seu papel de representar o conteúdo que embala, mas também de nos instigar a abrir o livro. Sua visualidade é simples e impactante, apenas nas cores preto e vermelho, as quais poderíamos remeter aos principais significados atribuídos a elas, respectivamente luto e sangue. Emoldurada por padrões geométricos que remetem a grafismos indígenas; tem o título em uma fonte que também aponta para essa estética e o nome do autor está na boca do canhão, posicionando João Nyn no mesmo lugar da personagem título Tybyra, um corpo indígena TLBG que já esteve nessa mira. Embora essa leitura não seja tão imediata para quem desconhece o enredo, pois o close no canhão confere certa abstração a imagem. Então, basta virar a contracapa que não temos mais dúvidas que João Nyn está na capa grafado na boca do canhão.

Antes mesmo de navegarmos Tybyra adentro, paramos na orelha do livro para atentar aos sinais de alerta nas palavras de JANAÚ⁴⁰ “Não se engane, o que acontece nas páginas deste livro é mais que uma dramaturgia, é mais do que um texto para uma encenação. É um eco – num tempo suspenso em que somos convidadas a honrar nossa memória ancestral”. Já aqui percebo que minha primeira leitura de forma ritual coincide com o tom ritual do próprio livro. Por exemplo, JANAÚ diz mais adiante, logo ao pé da orelha, que “toda criação é um ato espyrytual e coletivo” para introduzir a justificativa da linguagem que apresenta.

Juão escreve seu texto em Potyguês – um idioma criado por ele – a partir do Português que suprime o i colocando o y em seu lugar; vogal essa, oriunda do Tupi-Guarani e relativa a um som perdido em nossas gargantas. Se nos cortaram a língua originária, recriaremos nosso imaginário através da invenção de outros mundos. Potyguês é a vingança do som gutural, das profundezas das memórias de nossos encantados

⁴⁰ JANAÚ é uma poeta, artista-visual e educadora indígena de origem marajowara. Publicou os livros de poesia ‘Atlântida’ (Ed. Urutau), ‘Verão Cinza’ (Ed. Primata), ‘JANAÚ’ (AUA editorial), e ‘Felina Abissal’ (Editorial Nosotros). Trabalha com temas da retomada indígena e nas curas possíveis para o trauma colonial. Atualmente é professora na Educação Básica na cidade de Ubatuba, em São Paulo.

Sobre isso, o prefácio *Tybyra em luta* de Eliane Potiguara⁴¹ complementa “o texto usa o Y como um personagem que também foi, aos poucos, oprimido pela escrita portuguesa”. Na sequência, a *Yntrodução* de João Nyn é toda dedicada a esse tema do Y na linguagem da obra. Ao comunicar que quando escreve Tybyra ou quando Tybyra abre a boca,

todos os “i”s somem e são substytuídos dos Y (...) por fazerem parte da transmuação da vogal sagrada e por compartylharem da ancestralidade apresentada aquy.

(...)

Porque Y é uma vogal sagrada Tupy-Guarany.

Porque o Brasyl é um Paýs sem pingos nos “i”s.

Porque as lýnguas yndýgenas brasileiras não são alfabétycas.

Potyguês é um manyfesto lyteráryo e se apropria do alfabeto grego latyno para fazer uma demarcação Yndýgena Potyguara no Português.

(...)

É uma bryncadeyra e é séryo

(SILVA, 2020, p.11)

O livro apresenta o sumário que retrata bem o fato de João Nyn, assim como observado com mais destaque em Nelson Rodrigues, é um autor cujo texto vem com pistas de como a peça deve ser encenada. Isso porque ele a divide em 6 partes (Antes da luz, Luz I, Luz II, Luz III, Luz IV e Luz V, em que de fato, cada parte tem a indicação de um recorte de luz específico que é determinante para construção dramática. É um texto que traz muitas descrições de imagens construídas através da iluminação cênica, que revelam como João as vê e indicando como devem ser vistas pelos públicos, em detalhes. Temos um bom exemplo disso na Luz I que estabelece as regras desse jogo

A yluminação acende devagar, gradatyvamente revelam-se apenas a mandýbula e o pescoço do nhe´é moi porãa (ator/atriz). As cenas que se

41 “Considerada a primeira escritora indígena do Brasil, recebeu (...) o título de doutora “honoris causa” (...) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). (...) Prof.^a Eliane Potiguara é escritora, poeta, ativista, professora, empreendedora social de origem étnica potiguara de seus avós, migrantes nordestinos. É formada em Letras e Educação pela UFRJ e extensão em Educação e Meio ambiente pela UFOP. (...). Nasceu em 29/09/1950 na cidade do Rio de Janeiro. Recebeu o título de Cavaleiro da Ordem do Mérito Cultural do Brasil pelo Ministério da Cultura entregue em mãos pela Presidência da República. (...) Participou da elaboração da Declaração Universal dos Povos Indígenas/ONU por 6 anos nas sessões em Genebra. Possui 7 livros publicados”.

*Extraído do site oficial da escritora, disponível em <<http://www.elianepotiguara.org.br/>>. Acessado em 29 de outubro de 2023.

seguem são um monólogo, mas também um diálogo poético entre duas vogais Tupy-Guarany: o Y e o Sylêncyo (de onde tudo vem e para onde tudo vai). (SILVA, 2020, p. 28)

Se em Manifesto Transpofágico observamos um recorte de luz no corpo que apagava o rosto da atriz, em Tybyra parece termos um movimento contrário (ALERTA SPOILER) em que as luzes iniciais deixam em evidência apenas a boca, depois o rosto para só no final revelar que o tempo todo esse corpo estava amarrado na boca de um canhão.

Mesmo que no início só se revele uma espécie de close no rosto da personagem, sua personalidade lascívia é revelada por inteiro já nos momentos iniciais. É uma personagem livre, sensual e debochada, como podemos ver em “Pode entrar / Só mordo se pedyr / Vem... Só num gosto de português; francês eu cuydo...”. (SILVA, 2020, p.30).

Todas as falas parecem parte de um diálogo, porém em nenhum momento da peça conhecemos de fato o que dizem as vozes invisíveis. A personagem contracena o tempo todo com o silêncio, o que dá um efeito muito interessante ao texto, mantendo a leitura num estado constante de alerta, pois parte da história é oculta, nos cabendo apenas imaginar o que é dito para que Tybyra dê cada resposta ou tenha algumas de suas reações intensas. Isso capta nossa atenção, ajuda a manter a concentração e faz ser uma leitura leve e ágil.

Isso somado ao fato de Tybyra apresentar uma consciência de mundo e letramento nas questões sociais um tanto quanto avançadas para o período retratado, dão uma atmosfera atemporal ao texto, ao fundir comportamentos e vocabulários do passado a comportamentos e vocabulário contemporâneos. Tudo isso numa linguagem com marcas de expressões regionais. A exemplo temos a fala “Eu não ynfluencyo nynguém, nem nynguém me ynfluencya. Aquy a gente é tudo assym. É que eu dey bobeyra e peguey mays os conhecydos docês, aý, mays de vocês souberu...” (SILVA, 2020, p. 54), em que Tybyra justifica como se tornou conhecida por se deitar com os colonizadores de sua terra.

Algumas das vozes ocultas no silêncio com o qual Tybyra dialoga, parecem evocar vozes semelhantes às que oprimem personagens TLBGs nas demais obras analisadas. Isso pode ser observado na sequência das falas “Não yrmão...Não escute eles, me entenda... / Eu não quero ter o corpo de mulher, os cabelos longos,

não é yssó”. Podemos remeter isso a frequente confusão observada até os dias de hoje entre sexualidade, gênero e hábitos culturais, que muitas vezes rotulam corpos LGBTQIAP+ com critérios que os próprios sujeitos rotulados nem se identificam.

Ainda que *Tybyra* na ficção tenha dito isso há mais de 300 anos, ainda parece hoje importante lembrar que cabelo grande não define gênero. Assim como não define sexualidade. Até porque o binarismo na identificação de gênero não é sequer presente em culturas de povos originários. Nesse sentido, quando *Tybyra* se descreve diz “Não ymporta o que tenho abayxo...Ômy, muyé...Eu sou tudo: fauna e flora, ryo e mar, céu e terra! Sô ôru, ôru, entendeu? (SILVA, 200, p. 87), evocando a própria natureza, que é por essência livre e somente deixa de sê-la a partir de categorias humanas que incidem sobre elas.

Em relação aos vocábulos utilizados para nominar um corpo LGBTQIA+, João Nyn, no exercício da sua liberdade criativa, encontra também espaço para incluir expressão local de São Luýs do Maranhão “Qualyra eu sou, mas qué que tem? Ele também...” (SILVA, 2020, p. 49). Essas e outras expressões integram um glossário apresentado no final do livro, que denomina qualyra como “pederasta passyvo homossexual” (SILVA, 2020, p. 106).

A subversão da visão colonizadora que ainda predomina na literatura brasileira (em detrimento da visão de mundo dos povos originários), parece ser o objetivo central que permeia todo o livro. A começar pelo fato de que o capítulo que narra a execução do indígena por sodomia no livro *Viagem ao Norte do Brasil, feita nos anos de 1613 a 1614*, segundo consta no posfácio (SILVA, 2020, p.100), se chama “Do índio, condenado à morte, que pediu o batismo antes de morrer”, de onde se subentende pelo olhar colonizador que aquele indivíduo se afinizou aos valores cristãos de forma voluntária, como nos fazem querer crer literaturas do gênero. No entanto, sabemos da série de violências contidas nos bastidores do processo de evangelização, que frequentemente recorria a métodos de tortura até que o deus pregado pelo cristianismo na época fosse reconhecido. E muitas vezes, caso não houvesse essa conversão religiosa, as consequências poderiam incluir até mesmo a morte, muito recorrente na história do cristianismo como recurso de dominação e expansão da fé.

No entanto, em *Tybyra*, João descarta essa suposta subserviência de *Tybyra*, que até pede a benção ao padre, mas provando ser uma corpa impossível de disciplinar, pois ainda que presa e sob ameaças e agressões, debocha

- Ou, seu Padre...A Bença...
- Vay dá bença não?
- Vyxe que Padre mal-educado...
- Então...Não adyanta rezar por ýndyo , Padre...
- A nossa meya alma não acedyta nem yn mey Deus como o de vocês, num Deus que massacra sem myserycórdya, puque se é em nome dele...eu nego...
- Mas hóstya pode dá...Eu quero. Bota umas dez aquy. É, porque, se é pra lyvrrar esse demonho aquy neu, tem que ser uma ruma, como se fosse pra muyta gente, então você me dá a hóstya sufycyente como se fosse pra uma myssa toda cheya... (SILVA, 2020, p. 77)

A violência, aspecto comum a todas as obras analisadas ao longo da pesquisa de temas relativos a sexualidades e gêneros, também se faz presente em *Tybyra*. Diversas falas da personagem remetem a agressões físicas que são feitas de forma invisível. Além disso, o tempo todo a personagem devolve agressividade e xingamentos. Uma sequência que ilustra isso é “Ah! Não me bate! Já faley.../Quando eu saý daqy, vou arrancá teus couro, desgraça...” (SILVA, 2020, p.50)

Assim, concluímos os pontos de vista de cinco dramaturgias analisadas com a triste conclusão de que a violência parece ser a grande marca comum das linguagens contidas nas peças. Talvez o que mais conecte a vivência das personagens LGBTQIAP+ de destaque em cada obra. Tão presente que foi capaz de travessar gerações e permanecer em todos os imaginários possíveis de autores LGBTQIAP+. Independente de sexualidade, gênero e origem étnica, todes autores remetem às violências as quais nossos corpos são submetidos seja de forma física ou simbólica.

CONCLUSÃO

O desenvolvimento da minha pesquisa começou mesmo antes de ingressar no mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei, ao qual submeto a presente dissertação a fim de, posso dizer, finalmente, tentar obter o grau de mestre. Em março de 2020, portanto mês de início da Pandemia de Covid-19 no Brasil e no mundo, comecei a cursar como disciplina eletiva a cadeira *O Teatro no Brasil e em Portugal: o Épico, o Absurdo e a Censura*, ministradas pelas professoras Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo e Marcia Regina Rodrigues na Universidade de São Paulo. Diante da impossibilidade de frequentar compromissos presenciais, aproveitei o tempo livre, até então inédito na minha vida adulta, para cursar essa disciplina na tentativa de me aproximar do distante universo da pós-graduação em artes cênicas no Brasil. Considero que comecei com o pé direito e certamente foi essa oportunidade que me impulsionou a encarar o processo seletivo que me conectou à UFSJ.

De lá para cá, desafios, aprendizados e dramas a parte, somam-se então mais de três anos em que, mesmo nos momentos em que a rotina me afastava da academia, os temas censura, diversidades sexuais e de gênero na dramaturgia brasileira habitavam meus pensamentos, sonhos, ambições, preocupações e desejos. Como era de se esperar numa pesquisa desde a primeira linha pautada na perspectiva afetiva da minha experiência como um ator, diretor e produtor pertencente a sigla LGBTQIAP+, as coisas mudaram devido a passagem do tempo e meu olhar atento para o que vinha sendo produzido e como isso reverberava em mim. Nesse sentido meu primeiro grande aprendizado com meu mestre Alberto Tibaji, reforçado pela didática brilhante e provocante da professora Maria Clara Ferrer, que ministrou minha disciplina preferida do mestrado, foi sobre a necessidade de se estabelecer um bom recorte sobre o objeto pesquisado.

A princípio a noção de recorte feria meus sonhos megalomaniacos de estabelecer toda a historiografia definitiva das dramaturgias e encenações de cunho LGBTQIAP+ em um mero mestrado. A medida que ia colocando a mão na massa, fui compreendendo o trabalho que dá ser pesquisador e fui aceitando a necessidade de escolher apenas algumas das dezenas (ou talvez centenas?) de possibilidades de dramaturgia que fossem representativas do escopo da pesquisa a partir de uma hipótese de que seria possível verificar mudanças nas questões relativas a censuras

e linguagens das peças na medida em que deixavam de ser escritas *para* personagens LGBTQIAP+ e passavam a ser escritas *por* indivíduos que se reconheciam em alguma letra da sigla, e que levavam para cena suas questões em seu lugar de fala, ou seja, sob a ótica de quem vive no cotidiano as questões que se apresentam na dramaturgia.

Isso porque meu olhar crítico sobre os meios de produção, desde cedo me faziam questionar quem e de que forma se propunham as dramaturgias de maior alcance nacional. Foi então que, depois de muito diálogo, reflexão e leitura, combinei com Tibaji, que a essa altura já parecia um íntimo amigo, embora não nos conhecêssemos presencialmente, que abordaríamos as obras de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, representando os anos de 1960 e de Silvero Pereira fazendo a conexão com os dias atuais.

Tudo parecia caminhar, até que ainda na pandemia, tive a oportunidade de assistir a uma exibição on-line do espetáculo em que Renata Carvalho encarnava sua famosa e polêmica representação de Jesus. Essa obra atravessou meu afeto de tal maneira que passei, quase que em paralelo, a me debruçar numa pesquisa acerca de sua censura, que logo se revelou como o maior caso de uma obra impedida de ser exibida nos tempos mais recentes. Isso criou uma espécie de contradição na minha cabeça, pois eu havia elegido uma obra de ampla aceitação como BR-Trans, em detrimento desta outra que sofreu muito mais tentativas de censura, que era um dos parâmetros investigados na pesquisa. Essa contradição ganhou forças quando passei a acompanhar o posicionamento público de Renata contra o ator Silvero Pereira, justamente por se projetar nacionalmente através de uma prática que ela acusa e nomeia como *transfake*, em que um ator/atriz cis interpreta personagens trans. Foi então, que já em 2023, tive contato com a mais recente obra de Renata, *Manifesto Transpofágico*, cuja potência me arrebatou. Dessa vez de forma derradeira, pois tocou no segundo parâmetro da pesquisa, que é a linguagem. Se tornou impossível para mim falar de censura e linguagem acerca de questões de sexualidades e gênero sem falar de Renata, o que confesso que também vinha evitando, pois, uma das críticas da artista é justamente a presença de corpos trans como objeto de pesquisa e não como pesquisadores.

Me esquivei então desse outro aspecto de contradição através de uma estratégia que ampliasse ainda mais esse recorte, para que Renata não configurasse objeto único sobre um universo sobre o qual não estaria apropriado

para falar. Sendo assim, mantive na pesquisa a obra de Silvero, incluí a dela e passei a desejar por incluir ainda mais diversidade, abraçando outra interseccionalidade que julguei importante além de sexualidade e gênero: raça, sempre presente no debate de qualquer aspecto social no Brasil.

Foi assim que, de forma inesperada, mágica e resolutiva encontrei e abracei a estética única de João Nyn, que de cara se revelou riquíssima para investigações acerca de linguagens e, de quebra, demarca a presença indígena, historicamente excluída de absolutamente todos os espaços de poder de um país que não só dizimou sua população originária no passado, como parece fazer questão de inviabilizá-la até os dias atuais. Com isso, não considero que fiz nenhum recorte genial ou sequer capaz de ilustrar as diversidades complexas que coabitam o nosso território, mas passei a pelo menos a ficar em paz, por fazer o mínimo.

Considero esse resgate da memória da pesquisa essencial para justificar o porquê de ter mudado a estrutura do texto mesmo após a qualificação no mestrado. Até então, a qualificação havia sido percebida por mim como suficientemente bem-sucedida, para que houvesse a necessidade de uma mudança nos rumos da pesquisa. De qualquer forma, mantive e aprofundei o que havia sido construído até então, apenas adicionando novas obras e estabelecendo alguns ajustes para garantir uma melhor distribuição dos conteúdos.

Com isso, a introdução se manteve praticamente a mesma, em que apresentei a pesquisa evocando minhas memórias e afetos que a justificam e apresentando também os principais pensadores nos quais me apoio em minhas reflexões. Já no Capítulo 01, vimos a trajetória, contexto histórico e formas de censura que incidiram sobre todas as montagens analisadas: *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos; *BR-TRANS*, de Silvero Pereira; *Manifesto Transpofágico*, de Renata Carvalho e *Tybyra*, de João Nyn. No capítulo 2, investigamos as marcas na linguagem das dramaturgias que foram analisadas e conforme anunciado na introdução, aqui na conclusão, vemos a necessidade de fazer uma espécie de retrospectiva afetiva do percurso da pesquisa, compartilhando algumas reflexões adicionais que apontam para essa percepção de que alguma transformação pode ser observada entre obras dos anos de 1960 e anos 2010 em diante, onde estão localizadas as três últimas peças abordadas.

O principal ponto que comprovaria essa percepção está nas possibilidades de manifestação das personagens das peças para corpos LGBTQIAP+. Se nos anos

de 1960 as personagens dissidentes de gênero ou sexualidades normativas aparecem como personagens secundárias, ou como coprotagonistas ao lado de personagens normativas, talvez não seja por acaso que a maioria das personagens em obras contemporâneas são protagonistas e até mesmo personagens únicas de peças solo. Isso tem um efeito muito prático de aumentar o tempo da presença cênica, criando possibilidades de aprofundar, complexificar e desfrutar de muito mais reflexão.

Além disso, no que se refere às linguagens utilizadas por essas personagens, percebemos que os vocábulos utilizados para designar pessoas LGBTQIAP+ nos anos de 1960 eram sempre utilizados no intuito de ofender, por exemplo como vimos em *Veludo e Aprígio*. Já no caso de *Gisele*, *Renata* e *Tybyra*, verificamos uma inventividade de vocábulos dos que têm orgulho de suas expressões de sexualidade e gênero e abusam da criatividade para usar essa linguagem em diferentes contextos, não só o da violência simbólica.

Ainda assim, é importante pontuar que ao analisarmos as falas que expressam violência nas obras e ao compararmos os relatos de reações de público, um fato chama atenção. De certa forma, parece haver maior aceitação da violência quando ela aparece no contexto de vulnerabilidade econômica. Talvez isso reflita uma mentalidade brasileira, infelizmente presente até hoje, em que a pobreza parece justificar as violências. Por exemplo, o aborto clandestino com consequências graves para a saúde da mulher é abordado nas duas peças dos anos de 1960 de forma corriqueira, sem floreios e até com algum nível de sarcasmo.

Além disso, em *Navalha na Carne* como o contexto de pobreza é latente, a quantidade de menções à violência e de palavrões é muito maior. No entanto, os poucos palavrões em *O Beijo no Asfalto* parecem ter causado muito mais comoção nas plateias por serem ditos e por se referirem a pessoas da classe média, de quem não se esperava esse tipo de comportamento.

O fato aqui é que há uma diferença de linguagem nas peças que se estabelece na diferença de classe social às quais pertencem as personagens. Em resumo, como pode acontecer fora de cena, a violência e opressão, de uma forma ou de outra sempre se apresentam contra corpos LGBTQIAP+, mas a forma de expressão dessa violência e até mesmo sua intensidade, varia de acordo com a classe social.

Podemos notar esse fato no próprio fato de a homossexualidade masculina em *O beijo no asfalto* ser a única “dentro do armário”. Não por acaso, é a única dramaturgia em contexto de classe média, diferente do que pode ser observado ou nas dramaturgias de Silvero, Renata e João, uma vez que as personagens e os próprios artistas vêm de outra origem social. Sobre isso, recorreremos às percepções de Eve K. Sedgwick em *A epistemologia do armário* (2007) citado por Murillo Nonato (NONATO, 2020, p. 111)

na perspectiva da autora, o armário se configura como um símbolo da opressão homossexual desde ao menos o século XIX, período em que o conceito de homossexualidade foi forjado. O armário operaria como definiu Turcker (2009, p.8), como um instrumento de omissão ou negação da homossexualidade, obrigando os sujeitos homossexuais a viverem a sua sexualidade discretamente, na marginalidade, ao mesmo tempo em que constroem uma persona heterossexual para atuar em vida pública.

Vemos ainda, através da obra de Renata, que o corpo trans traz as especificidades de uma vivência LGBTQIAP+ em que sair do armário não é uma questão eletiva, a qual se escolhe de acordo com escolhas e motivações pessoais. Pelo contrário, o reconhecimento e identificação de gênero dissidente do que lhe foi atribuído no nascimento, traz implicações sociais imediatas e involuntárias ao desejo da atriz, através dos *olhares zoológicos*⁴² (CARVALHO, 2021, p. 22) que perpassam sua existência de forma incontestável, independente do seu desejo de se expor.

Outro movimento interessante, que reflete uma visão de mundo mais atual pode ser observado em Tybyra, uma vez que os recursos da ironia e deboche no relato da violência estão em sua boca, portanto, presentes no lado do oprimido. Isso subverte a lógica da comédia, aproximando-a de formas mais aceitas na contemporaneidade, em que se fazem piadas sobre o opressor, não sobre o oprimido, como costumava ser feito no humor datado de outrora. Acredito ser muito mais desafiador, devido a falta de referências já enraizadas em nossa sociedade, estabelecer a comicidade sem reproduzir as situações de violência contidas no

⁴² Expressão utilizada por Francine, mulher trans entrevistada por Chico Lurdemir em *A história incompleta de Brenda e de outras mulheres* (Confraria dos Ventos, 2016) e citada por Renata Carvalho na dramaturgia de *Manifesto Transpofágico*.

discurso que oprime, deslocando o humor para situações em que o oprimido faz graça com o opressor.

Devido às restrições de tempo e verticalização teórica, pertinentes a um trabalho de mestrado, ou seja, abdicando dos desejos megalomaníacos de um pesquisador iniciante já relatados, de forma alguma aqui se pretende esgotar o assunto ou dar conta de tamanha diversidade e complexidade na produção teatral brasileira. Pelo contrário, esse estudo marca a conclusão de apenas uma das etapas desta pesquisa, que pretende, em futuro doutorado, prosseguir no rastro de dramaturgias que englobem a pluralidade das identidades sexuais e de gênero em outras obras escritas na Língua Portuguesa dentro e fora do Brasil. Serão considerados também os aspectos culturais de cada país, em especial em relação aos temas aqui abordados como formas de censura e linguagens específicas das comunidades LGBTQIAP+.

Muita coisa acontece na sociedade entre a aceitação na dramaturgia da menção ao beijo *gay* até a conquista do corpo trans e travestigênero indígena de estar em cena. Porém, algumas reações de segmentos mais retrógrados da sociedade ainda resultam na tentativa de restringir a liberdade de expressão das vozes não normativas seja nas plateias ou nos mecanismos de fomento cultural. Então, espero com essa pesquisa contribuir para ratificar o papel fundamental que o teatro exerce na construção de uma sociedade mais justa, igualitária e diversa.

Acredito que essas sejam contribuições ímpares das artes e dos próprios artistas: promover reflexão, debater questões relevantes e contribuir para amplificar vozes oprimidas pelas desigualdades. Assim, depois de jogar a pedra no início do texto, resta a esperança de que, além de matar preconceitos de ontem, ela tenha servido de mais um tijolo na construção de subjetividades LGBTQIAP+ no amanhã.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE, Fernanda Farias de e Maurício Jannelli. **A princesa: depoimentos de um travesti brasileiro e um líder das brigadas vermelhas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BENEDETTI, Marco. **Toda feita: o corpo e o gênero das travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BRANDÃO, Tânia. **A máquina de repetir e a fábrica de estrela - Teatro dos Sete**. Rio De Janeiro: 7 Letras, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero – feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARLI, Jezebel de. Movimentos de encenação. In: PEREIRA, Silvero. **BR-Trans**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. p.57-65.

CARVALHO, Renata. **Manifesto Transpofágico**. São Paulo: Casa 1: Editora Monstra, 2021.

COSTA, M. C. C. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil / Arquivo Miroel Silveira**. São Paulo: EDUSP; FAPESP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

FERRARI, Leon. Brasil tem ao menos 5 assassinatos de LGBTI+ por semana, diz levantamento. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 11/05/2022. Disponível em: ≤ <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,brasil-assassinatos-lgbti-gays-transexuais-travestis-lesbicas-violencia,70004063587.amp>>. Acesso em 11 maio 2022.

FLOR, Ana. Verdade Nova no Teatro Brasileiro. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 01 de out. 1967.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22Navalha%20na%20carne%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=125417

Acesso em 10 out. 2023.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

Halberstam, J. **Female Masculinity**. Durham: Duke University Press, 1998.

JESUS, Jaqueline G. Feminismos Contemporâneos e interseccionalidade 2.0. Rebeh – **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, v.1, jan. 2028.

Disponível em: <http://www.revistas.unilab.edu.br/index.php/rebeh/article/view/87>.

Acesso em 10 agosto 2023.

JACINTHA, Maria. O caso de “Navalha na carne” e outros casos. **Jornal do Comercio**, Rio de Janeiro, 29 out. 1967. Suplemento Dominical, p.5. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&Pesq=%22Navalha%20na%20carne%22&pagfis=48228 Acesso em 22 out. 2023.

Jornal do Brasil. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22Navalha%20na%20carne%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=59757.

Acesso em 10/10/2023.

Jornal do Brasil. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Navalha%20na%20carne%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=101079.

Acesso em 10/10/2023.

O Jornal. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22Navalha%20na%20carne%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=125476

Acesso em 10/10/2023.

KULICK, Don. **Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.

LIMA, Carlos Henrique Lucas. **Linguagens pajubeyras: re(ex)sistência cultural e subversão da heteronormatividade**. Salvador: Editora Devires, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

LUDERMIR, Chico. **A história incompleta de Brenda e de outras mulheres**. Recife: Confraria dos Ventos, 2016.

MARCOS, Plínio. **Navalha na Carne**. São Paulo: Global Editora e Distribuidora LTDA, 2002.

MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob Pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1989.

MICHALSKI, Yan. A censura: Rainha Vitória ressuscitou? **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jun. 1967. Cad. B, p.2.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22Navalha%20na%20carne%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=101163

Acesso em 10 out. 2023.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer – um aprendizado pelas diferenças**. São Paulo: Editora Autêntica, 2012.

MÜLLER, Pedro. A Maioria é mulher. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 ago.1961. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22O%20beijo%20no%20asfalto%22&pagfis=20981 Acesso em 20 set. 2021.

NELMA. Quem é Plínio de Marcos. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 16 de ago.1967.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&pesq=%22Navalha%20na%20carne%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=58386

Acesso em 10 out. 2023.

NONATO, Murilo. **Vivências Afeminadas** – pensando corpos, gênero e sexualidades dissidentes. Salvador: Editora Devires, 2020.

Observatório da Diversidade – Pesquisa Públicos de Cultura. Disponível em:

<https://observatoriodadiversidade.org.br/pesquisa/publicos-de-cultura-sesc-2013/>.

Acesso em 13 maio 2020.

PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS**. São Paulo: Annablume, 2009.

PEREIRA, Silvero. **BR-Trans**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

Revista Veja. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/marcelo-crivella-e-acusado-de-censurar-peca-com-jesus-travesti-no-rio/>. Acesso em 16/07/2020.

RODRIGUES, Márcia Regina Rodrigues. **Absurdo e censura no teatro português: A produção dramatúrgica de Helder Prista Monteiro: 1959-1972**. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

ROCHA JÚNIOR, Alberto Ferreira da Rocha. **A Personagem Bicha Louca e a Construção de uma Rede de Trabalho Atorial no Brasil da Ditadura Civil-Militar (1964-1985)** em Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2021.

RODRIGUES, Nelson. **O Beijo no Asfalto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

SANTOS, Rafael França Gonçalves dos. **As aparências enganam? A arte de fazer-se travesti**. Curitiba: Appris, 2015.

SILVA, João Paulo Querino da. **Tybyra: uma tragédia brasileira = Tyryrá: ymã mba'e wai nhandewa regwa pindó reta-re**; Ilustrações Denilson Baniwa. São Paulo, SP: Selo do burro, 2020.

SCHLESENER, Anita Helena. Os tempos da História: Benjamin leitor de Marx e crítico do Marxismo. In: **Os tempos da história: leituras de Walter Benjamin**. Brasília: Liber Livros, 2011. p. 87-104.

SEDGWICK, EVE K. **A epistemologia do armário**. In: Dossiê Sexualidades Disparatadas. Cadernos Pagu. N. 28 Campinas: Núcleo de estudos de gênero Pagu – UNICAMP, 2007.

STECKERT, Daiane Dordete. **Possível cartografia para um corpo vocal queer em performance**. Florianópolis, 2015, 292f. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Doutorado em Teatro.

TUCKER, A. **Queer Visibilities : Space, Identity and Interaction in Cape Town**. Oxford : Wiley-Blackwell, 2009.

WYLLYS, Jean. Todos nós em transe. In: PEREIRA, Silvero. **BR-Trans**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. p.7-10.