

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Alberto Tibaji). **Diversidade sexual e teatro no Brasil: desafios para a história do espetáculo.** São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, Departamento de Artes da Cena. Professor Associado.<sup>1</sup>

RESUMO: nosso objetivo é abordar de modo pontual um único aspecto da relação entre teatro no Brasil e diversidade sexual, o da tensão entre comicidade e seriedade, utilizando a montagem de *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, de Fernando Melo, com seu primeiro espetáculo encenado em 1973. A referida tensão entre comicidade e seriedade será lida em relação a uma outra tensão: entre visibilidade e representação de homossexuais masculinos no teatro no Brasil durante os governos ilegítimos, resultantes do golpe civil-militar de 1964.

PALAVRAS-CHAVE: teatro no Brasil, diversidade sexual, Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá

ABSTRACT: our aim is to discuss a single aspect of the relationship between theater in Brazil and sexual diversity: the tension between comicity and seriousness, using the production of *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, by Fernando Melo, with its first show staged in 1973. This tension between comicity and seriousness will be read in relation to another tension: between visibility and representation of male homosexuals in the theater in Brazil during the illegitimate governments, resulting from the civil-military coup of 1964.

KEYWORDS: theater in Brazil, sexual diversity, Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá

Quase setenta anos depois, examinei durante meses o processo criminal, folheei páginas e páginas dos jornais paulistanos, tentei explorar pistas, conhecer detalhes, aproximar-me de Arias, Pedro Adukas, Ho-Fung, Maria Akiau, Ho Det Men, e extrair conclusões.

Não encontrei, porém, o mais aterrorizante elemento da cena do crime, fixado nas ilusões da memória. Quando a polícia entrou no restaurante, não teria encontrado apenas os corpos dos dois empregados e das outras duas vítimas, mas uma menina de traços orientais, que vagava por entre os corpos, empapando os pés no sangue e balbuciando: “Peto, peto”. De onde teria partido essa cena, que nem os autos judiciais, nem os jornais, nem o rádio, nem as testemunhas registraram? Do imaginário de algum parente, ou de uma empregada da casa? Ou seria um rumor mais amplo, que teria corrido na época, de boca em boca, embora não chegasse a se cristalizar em letras de forma, encarnando uma contracorrente racista à simpatia que a figura de Arias despertara? Não tenho respostas para essas perguntas e só posso

---

<sup>1</sup> Este texto resulta de comunicação proferida na Mesa Temática “Teatro e História: entre o ofício e a arte”, realizada no dia 16 de outubro, durante o X Congresso da ABRACE (UFRN: Natal, 2018). A proposta, tal como espelhada no resumo submetido e aprovado, foi elaborada por Maria de Lourdes Rabetti (UNIRIO; UFSJ) e inspirada em discussões ocorridas no GT História das Artes do Espetáculo, em 2016 e, especialmente, em colocação da Capes, em seu último Relatório de Avaliação (2017). Convidados pela professora, que apresentou a mesa, Alberto Ferreira da Rocha Junior (UFSJ), Larissa Neves (Unicamp), Paulo Maciel (UFOP) e Walter Lima Torres Neto (UFPR), produziram comunicações que discutem, em sua diversidade de perspectivas e de pesquisas, problemas ligados à história e à historiografia do teatro no Brasil.

dizer, ao fim destas linhas, que a errante menina imaginária, agora e para sempre, descansa em paz (FAUSTO, 2009, p.217-218)

## Introdução

Pode-se verificar uma dificuldade bastante grande de encontrar reflexões históricas e/ou teóricas sobre as relações entre diversidade sexual e história do teatro no Brasil. Essa dificuldade parece se acentuar na medida em que a produção acadêmica sobre teatro e diversidade sexual no Brasil tem se concentrado nos estudos *queer*, mais especificamente, numa estética contemporânea denominada *queer* que, talvez, possa ser considerada paradoxalmente uma normalização do *queer*, conforme apontamos em nosso artigo *Araci: teatro brasileiro, estudos queer e (auto)biografia*, publicado em 2016.

A escassez de discussões sobre o tema também nos leva a certos equívocos em relação a textos e espetáculos. Um bom exemplo disso, é a peça de Coelho Neto, *O patinho torto*, sobre a qual publicamos um artigo em 2017, intitulado *Apontamentos e reflexões sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual*<sup>2</sup>. O texto, baseado num caso real do que chamamos hoje de intersexualidade, apresenta muitos desafios para sua compreensão e encenação.

Algumas breves reflexões sobre Plínio Marcos, talvez um dos dramaturgos brasileiros mais citados quando se trata do tema da diversidade sexual no teatro, aparecem em obras panorâmicas sobre teatro no Brasil, com poucas reflexões sobre o tema em questão.

No segundo volume da *História do teatro brasileiro*, obra dirigida por João Roberto Faria, temos um trecho de duas páginas dedicado ao “Homoerotismo” (p. 305-306), no qual Silvana Garcia lista alguns textos, autores, espetáculos e artistas da cena teatral LGBT no Brasil, nas décadas de 1980 e 1990. Nesse mesmo trecho, a autora menciona apenas dois textos que tratam de “homoerotismo” no teatro no Brasil: a dissertação de mestrado de Newton

---

<sup>2</sup> Em *História do teatro brasileiro*, de Edwaldo Cafezeiro e Carmen Gadelha, por exemplo, a brevíssima referência a *O patinho torto*, de Coelho Neto nem mesmo aborda a questão da sexualidade, que atravessa a peça.

Moreno, que trata da “cena gay” em São Paulo, defendida em 2003 e aquela que pode ser considerada a obra mais extensa sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual, com uma ênfase na homossexualidade masculina: o livro de Severino J. Albuquerque, publicado em 2004, intitulado *Tentative transgressions: homosexuality, AIDS, and the theater in Brazil*.

### **Comicidade e seriedade numa peça de temática homossexual**

Vamos aqui abordar de modo pontual um único aspecto da relação entre teatro no Brasil e diversidade sexual, o da tensão entre comicidade e seriedade, utilizando a montagem de *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, da qual o ator Nestor Montemar fez parte em 1973<sup>3</sup>. A referida tensão entre comicidade e seriedade será lida aqui em relação a uma outra tensão: entre visibilidade e representação de homossexuais masculinos no teatro no Brasil durante os governos ilegítimos, resultantes do golpe civil-militar de 1964.

*Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, de Fernando Melo<sup>4</sup>, estreou em julho de 1973 no Rio de Janeiro. O texto trata de um relacionamento entre dois homens: Pedro e Renato. O primeiro é um enfermeiro que admira a atriz Greta Garbo e o segundo, um jovem interiorano que chega na cidade do Rio de Janeiro com a intenção de estudar medicina. No elenco de estreia, Nestor Montemar (Pedro), Mário Gomes (Renato) e Arlete Sales (Mary), sob a direção de Léo Jusi, cenários e figurinos de Colmar Diniz, no Teatro Santa Rosa. A peça ganha, em 1974, um segundo elenco, também sob a direção de Léo Jusi, que circula simultaneamente ao primeiro elenco, pelo Brasil. O texto é publicado no ano seguinte ao de sua estreia nos palcos cariocas, na *Revista da SBAT*. E ainda

---

<sup>3</sup> A peça manteve-se em circulação encenada por diferentes elencos até pelo menos o fim de 1978, percorrendo cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Alagoas, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Piauí, Pará, Goiás, Brasília, Bahia etc. Ganhou novas montagens nos anos de 1981 a 1987 e 1999. Foi apresentada na Argentina e nos Estados Unidos. Ainda é montada com certa frequência no Brasil.

<sup>4</sup> Fernando Melo – cujo nome às vezes é grafado como Fernando Mello – é um dramaturgo pernambucano que escreveu: *Se eu me chamasse Raimundo* (inicialmente intitulado *O sorvete colorido de Cleópatra*); *O trágico fim de Maria Goiabada*; *Vera Maria de Jesus, a condessa da Lapa*; *A noite do antílope dourado*; *Tá boa, Santa?*; *Quantos olhos tinha o teu último casinho?*; *Peguem o binóculo. Há um homem crucificado no meio do deserto*; *A santa ceia iluminada por mim*; *O dinossauro no ponto do ônibus*; e *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*.

em 1974, Carlos Imperial dirige o filme *O sexo das bonecas*, criação cinematográfica a partir do texto de Fernando Melo<sup>5</sup>.

Em matéria assinada por Marcílio Eira Moraes<sup>6</sup> (1973), já se anuncia a tensão por nós apontada e que será recorrente em várias críticas e entrevistas sobre o espetáculo *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*. Durante todo o texto, Moraes constrói o argumento de que o cômico navega no mar da angústia e que

[Fernando Melo] [p]refere assumir o caricatural no início para tentar superá-lo com o desenvolvimento da ação, numa trajetória em que o estereótipo vai cedendo lugar à dimensão humana dos personagens. Assim, no primeiro ato, as possibilidades cômicas do comportamento do homossexual são exploradas, e aprofundadas, até o ponto em que o conteúdo agressivo que o fundamenta começa a se manifestar, anulando a comicidade e revelando o preconceito que esconde. No segundo ato, o tratamento cômico será quase inteiramente abandonado.

Ou seja, o cômico para ser valorizado, deve atingir uma finalidade séria: mostrar, no caso do teatro, a dor da vida. Não é por acaso que o autor afirma: “[n]ada é mais fácil do que resvalar da comédia para a tragédia ou o melodrama”. Contudo, enquanto a tragédia pode ser um gênero respeitado, o melodrama, ou o dramalhão, não deve ser valorizado. Moraes afirma que, no final, a peça “deriva francamente para o dramalhão”, o que considera uma característica condenável, chegando a afirmar que “[q]ualquer plateia intelectualmente mais sofisticada certamente achará insuportável”.

Em várias outras críticas e matérias jornalísticas, vamos encontrar essa tensão, seguida de uma desvalorização do final melodramático do texto e do espetáculo. Vamos nos deter aqui apenas na crítica publicada por Yan Michalski (1973) no *Jornal do Brasil*, que já em seu segundo parágrafo anuncia essa tensão entre comicidade e seriedade:

O que há de mais louvável em *Greta Garbo* é o acerto com o qual o autor maneja o tratamento cômico de uma temática desesperada, equilibrando, em pelo menos 75% do texto, uma eficiente abordagem humorística com uma visão cheia

---

<sup>5</sup> Trata-se de documento fundamental para a pesquisa na medida em que temos os três artistas fazendo suas personagens. Ainda que a linguagem fílmica exija um desempenho atorial diferente daquele exigido pelo teatro, é possível pensar a gestualidade, voz e construção do personagem a partir do referido documento.

<sup>6</sup> Em matéria publicada no mesmo periódico, datada de 21 de junho de 1973, o nome do autor aparece como Marcílio Eiras de Moraes.

de compaixão de dois seres humanos que se encontram numa situação-limite de dor e decadência moral.

E reitera:

A coexistência de Pedro, envelhecido homossexual em fim de *carreira*, e Renato, jovem bonitão vindo do interior em busca de afirmação no Rio, provoca um riso quase constante; mas esse riso não é do tipo que diminui a dimensão humana dos personagens e sim, pelo contrário, do tipo que joga uma luz enriquecedora – embora cruelmente crítica – sobre a sua essência humana.

Depois de tecer elogios ao espetáculo, Michalski analisa alguns pontos fracos de “Greta Garbo” e conclui: “[m]as a falha principal não é esta, e sim a quebra do tom geral, do cômico para o melodramático, que prejudica a parte final da obra”. Novamente, enquanto a comicidade sustenta espetáculo, ele é avaliado de modo positivo. Entretanto, quando a comicidade resvala para o melodrama, ou para o dramalhão, o espetáculo, segundo Michalski, perde sua força e positividade.

Mas não é apenas o tom melodramático que deve ser condenado, mas também a graça fácil:

Nestor Montemar tem em *Greta Garbo* um desempenho em todos os sentidos superior aos seus trabalhos anteriores, trocando a sua costumeira composição de homossexual exibicionista, em tom de teatro de revista, por uma sentida interpretação de um ser humano atormentado, que acontece ser um homossexual. Só em alguns momentos, que não prejudicam gravemente o conjunto do trabalho, ele não consegue coibir ocasionais **pequenos excessos de graça fácil** (Grifos nossos).

### **Considerações finais: teatro, história e crítica**

Essas brevíssimas reflexões nos conduzem a algumas questões que solicitam mais tempo e dedicação para sua compreensão: em que medida a ‘costumeira composição de homossexual exibicionista’ é prejudicial para a visibilidade da homossexualidade masculina? Em que medida, a personagem desempenhada em ‘tom de teatro de revista’ reforça o estereótipo da ‘bicha

louca’?<sup>7</sup> Em que medida, há aí uma tentativa de desvalorização ‘[d]a bicha louca’ e a demonstração do preconceito contra homens homossexuais efeminados? Como explicar que os ‘pequenos excessos de graça fácil’ sejam obtidos a partir de ‘costumeira composição’ da personagem homossexual? Não teríamos aí um contrassenso? Não seria a ‘bicha louca’ uma personagem composta por longo e dedicado trabalho de atores? Formou-se aí um novo personagem-tipo, assim como a mulata pernóstica, o mulato pernóstico, o malandro etc.? Naquele momento, em termos teatrais e em termos sociais, a ‘bicha louca’ era necessária? Seria todo personagem-tipo, em qualquer circunstância, necessariamente, um modo de preservar a hegemonia de certos preconceitos? A ‘bicha louca’ é, hoje em dia, não apenas uma personagem desnecessária, mas uma personagem condenável?

Como disse Rabetti (2017), a historiografia do teatro no Brasil “parece encontrar suas notas dominantes na eleição do excepcional em detrimento do corriqueiro, dos grandes personagens em lugar de produções comuns, de rotina, importantes para um processo acumulativo” (p. 52). Tal afirmação facilmente encontra eco nas pesquisas que relacionam teatro no Brasil e diversidade sexual. É possível pensar as personagens *queer* e as *drag queens*, de hoje em dia, como reelaborações da ‘bicha louca’ de Nestor Montemar na década de 1970 no Rio de Janeiro? Em que medida, há aí um processo cumulativo que solicita nosso olhar e análise? Haveria hoje em dia uma glamourização da atualidade? E conseqüentemente um desinteresse em relação à história, a seus processos e documentos (no sentido mais amplo que essa palavra possui)? Estaria a glamourização da atualidade relacionada a uma exaltação do efêmero? Não estaríamos imersos numa crença de que a obra teatral se distingue das outras obras de arte por sua efemeridade? Permito-me aqui remeter a texto publicado em Memória ABRACE V, em que, fundamentado na obra *Verdade e método*, de Gadamer, defendi a ideia de que o que diferencia o teatro, a dança e a música da literatura, por exemplo, é seu grau de dispersão e de conseqüente disseminação. Se lembrarmos que o IV Congresso da ABRACE se inspirou na

---

<sup>7</sup> ‘Bicha louca’ entendida aqui de modo pejorativo, como em matéria publicada no dia 26 de junho de 1973, em que o mesmo Moraes, citando Nestor Montemar, garante que a personagem Pedro “não é aquela bicha louca, desvairada, que não quer dizer nada” (21 jun. 1973).

obra *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, talvez possamos afirmar que a insistência na ideia da efemeridade da cena teatral, e isso talvez seja uma hipótese a ser investigada, vem se mostrando uma tentativa de hegemonia dos dias sobre os trabalhos, ou se quiserem, uma hegemonia do momentâneo, do instantâneo, do efêmero, sobre o esforço transformador do trabalho rotineiro, que chafurda na materialidade das condições de produção da cena teatral; uma hegemonia do esplendor da obra efêmera, sobre a precariedade da cena passada; uma hegemonia da dimensão do presente sobre as outras dimensões da temporalidade humana. Como afirmou Fabiana Fontana (2017), “o teatro, assim como seu patrimônio documental, deve ser analisado antes em razão de sua historicidade, a fim de lhe resguardar os seus infinitos ângulos de observação enquanto fenômeno social e estético” (Fontana, 2017, p. 23). Quando o historiador se volta para o passado, assim como Orfeu se volta para Eurídice, dirige-se ao outro, ao infinitamente outro e só pode fazê-lo, se reconhecer sua indigência infinita, sua finitude radical e, colecionando “miudezas”, seu trabalho mesmo, o historiador reinventa, todos os dias, a vida.

#### **Referências bibliográficas:**

FAUSTO, Boris. **O crime do restaurante chinês**: carnaval, futebol e justiça na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FONTANA, Fabiana Siqueira. O que existe de permanente no reino do efêmero – os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. **Revista Sala Preta**, vol. 17, nº2, 2017. p.11-25.

MICHALSKI, Yan. Greta Garbo no inferno carioca. **Jornal do Brasil**, 10 jul. 1973. Caderno B, p.2.

MORAES, Marcílio Eira. Greta Garbo, o humor dos tipos oprimidos. In: **Jornal do Commercio**, 13 jul. 1973. Segundo Caderno, p. 3.

MORAES, Marcílio Eiras de. Foi uma noite louca: Greta Garbo estava lá. **Jornal do Commercio**, 21 jun. 1973, Primeiro caderno, p. 10.

RABETTI, Maria de Lourdes. Em busca da tradução teatral: o trabalho do historiador em meio a miudezas da cena e precariedades documentais. **Revista Sala Preta**, v.17, nº2, p. 49-71.

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Alberto Tibaji). Araci: teatro brasileiro, estudos *queer* e (auto)biografia. In: **Pitágoras 500**, Campinas/SP, nº10, p.55-68, 2016.

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Alberto Tibaji). Apontamentos e reflexões sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual. In: **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v.26, nº2, p.277-300, 2017.

TIBAJI, Alberto (Alberto Ferreira da Rocha Junior). O objeto de pesquisa da história das artes do espetáculo: do efêmero ao disperso. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2, 2001, Salvador. **Anais...** Salvador: ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), 2002. v.1, p. 319-324.