

“ATRITOS, RANGIDOS E DELEITES DE UTOPIAS”: O DIREITO À CENA

Alberto Ferreira da Rocha Jr. (Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ)¹

RESUMO

Este trabalho fez parte da mesa redonda intitulada Teatro e História: historiografias do espetáculo e palcos de direitos humanos, proposta pela professora Beti Rabetti/Maria de Lourdes Rabetti e é resultado de pesquisa intitulada Diversidade sexual e teatro no Brasil: visibilidade, minoritarismo e representação, com financiamento pelo Edital de Demanda Universal 2018 do CNPq. A presença de personagens LGBTQIA+ nos palcos no Brasil, tímida ainda nos anos 1950 e 1960, ganha vigor a partir da década de 1970, mais especialmente a partir de 1973 com *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, texto de Fernando Melo, inegável sucesso de público. Se naquele momento, ouvem-se os atritos entre a criação do espetáculo e os órgãos de censura e crítica, hoje os atritos se dão entre uma visão - talvez anacrônica - da parte de certo discurso em defesa da população LGBTQIA+ e as personagens de homossexuais masculinas afetadas. Nesse sentido, interessa-nos o rangido das articulações entre cena e direitos da população LGBTQIA+.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro no Brasil; diversidade sexual; história das artes do espetáculo.

ABSTRACT

This work was part of the round table entitled Theater and History: historiographies of the spectacle and human rights stages, proposed by professor Beti Rabetti/Maria de Lourdes Rabetti and is the result of a research entitled Sexual diversity and theater in Brazil: visibility, minority and representation, financed by the CNPq Universal Demand Notice 2018. The presence of LGBTQIA+ characters on stages in Brazil, still shy in the 1950s and 1960s, gained strength from the 1970s, more especially from 1973 with *Greta Garbo, who would say, ended up in Irajá*, text by Fernando Melo, undeniable blockbuster. If at

¹Professor Titular no Departamento de Artes da Cena e professor permanente no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de São João del-Rei.

that time, there is friction between the creation of the show and the organs of censorship and criticism, today the friction takes place between a vision - perhaps anachronistic - of a certain speech in defense of the LGBTQIA+ population and the characters of male homosexuals affected. In this sense, we are interested in the creaking of the articulations between the scene and the rights of the LGBTQIA+ population.

KEYWORDS: Theatre in Brazil; sexual diversity; performing arts history.

Introdução

Este trabalho faz parte da mesa redonda intitulada Teatro e História: historiografias do espetáculo e palcos de direitos humanos, proposta pela professora Beti Rabetti/Maria de Lourdes Rabetti e é resultado de pesquisa docente intitulada Diversidade sexual e teatro no Brasil: visibilidade, minoritarismo e representação, com financiamento pelo Edital de Demanda Universal 2018 do CNPq. Dividimos nosso texto em três partes: uma primeira parte, conforme indicado no resumo de proposição desta mesa, com uma breve discussão sobre a escrita da história do espetáculo. Em seguida, uma breve narrativa sobre a presença de personagens homossexuais masculinas nos palcos brasileiros no período da ditadura civil-militar de 1964 a 1985 e, ao final, uma nova retomada da discussão sobre a escrita da história das artes do espetáculo.

Primeira parte: a questão da presença e dos espectros na escrita da história das artes do espetáculo

Com Platão cessa o viço originário da mitologia e o mágico perde a taumaturgia da palavra. Do mythos se passa para o lógos. O raciocínio otimista dos conceitos substitui as visões proféticas dos mistérios. O império da lógica vai se alongando e começa a cobrir todos os espaços. Para ter algum valor real nada pode deixar de ser lógico (CARNEIRO LEÃO, 1986, p.19)

Tomando a reflexão do professor Carneiro Leão como inspiração, queremos com este trabalho questionar a hegemonia do real e da presença, que começam a cobrir todos os espaços da vida humana. Para ter algum valor, é preciso ser real e estar presente, ainda

que remotamente.² Assim, nas artes cênicas da contemporaneidade, cada vez mais, a ficção - ou se quiserem, a cena - vai sendo substituída, pela realidade.

A justa exigência de uma cena igualitária, utopia de um lugar sem hegemonias, sem atritos e sem rangidos, vai reduzindo a distância e a diferença entre ficção e realidade, tornando imperiosa, senão imperativa, a identidade entre ficção e realidade, com evidente valorização do real em detrimento da ficção. É assim que cena e personagem vão perdendo cada vez mais espaço para realidade e *performer*. É assim que cada vez mais a cena autobiográfica, por exemplo, vai se confundindo com um relato em primeira pessoa sobre a história de vida de *performers*, sem trazer para os processos de criação cênica, por exemplo, as possibilidades abertas pela noção de espaço biográfico, elaborada por Leonor Arfuch (2010) ou, por exemplo, pelas duas autobiografias escritas por Gertrude Stein (2009; 2010): *A Autobiografia de Alice B. Toklas* e *A Autobiografia de todo mundo*.

À pergunta lançada pela pesquisadora Beti Rabetti, “Seria a história do espetáculo uma história de direitos humanos?”, respondemos desde já que a história das artes do espetáculo e, sobretudo aquela que trata das artes do espetáculo no Brasil, pode ser lida e escrita como uma história de direitos humanos. A história, enquanto narrativa urdida por nós, seres humanos, estabelecendo-se a partir de documentos e monumentos³ postos em diálogo pela/o historiador/a pode trazer para o nosso campo de debates a relação entre cena espetacular e direitos humanos. Contudo, parece-nos importante para a escrita da história das artes do espetáculo no Brasil em sua relação com os direitos humanos atentar para a figura do espectro, abordada por Jacques Derrida (1994; 2001) em duas de suas obras, *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*, que é resultado de conferência pronunciada pelo pensador argelino em 1993 e *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, resultado de uma conferência

²Não vamos nos deter aqui na discussão sobre a presença cênica, mas algumas boas contribuições para a discussão estão publicadas na *Revista de Estudos da Presença*. Alguns artigos trazem reflexões que podem auxiliar na compreensão do que seria a presença espectral, ainda que não tratem especificamente sobre o assunto. Assim, permitimo-nos indicar Ferrer (2017) e Giorgi (2017), além de Silva (2017), este último mais especificamente sobre a noção de presença em Heidegger. Os três artigos fazem parte de um dossiê sobre “Presença e seus campos de relações”.

³Refiro-me aqui ao texto de Le Goff (1996), no qual o historiador traça um breve panorama das noções de monumento e de documento no campo da história, mostrando que nenhum documento é inócuo, valorizando a análise das condições de produção de documentos e apontando para a importância da ampliação do campo da documentação que passa a abraçar documentos não escritos, como objetos, imagens, registros sonoros etc.

pronunciada em 1994. É a partir da cena inicial de *Hamlet*, com o retorno do fantasma, que Derrida (1994) traz para sua reflexão a questão do espectro.

A primeira fala em *Hamlet* é uma pergunta, pronunciada por Bernardo: “Quem está aí?” [Who’s there?] (Shakespeare, 1969, p.533). Bernardo está chegando para substituir Francisco em sua guarda noturna, e como já esteve diante do fantasma, quer provavelmente certificar-se de que não é o fantasma que ali se encontra. Mas em resposta ouve “Sois vós quem deveis responder. Alto e dai-vos a conhecer” [Nay, answer me: stand and unfold yourself] (Shakespeare, 1969, p.533). Assim, uma das questões que conduz o texto da peça trabalha a partir da tentativa de descobrir o outro com quem falamos [Who’s there?/Unfold yourself], já que esse outro pode não ser real, e sim um espectro.

Derrida chama atenção para o fato de que o texto do Manifesto do Partido Comunista começa com uma alusão a um fantasma [*Gespensit*]: um fantasma ronda a Europa e esse fantasma é o Comunismo. Assim, Derrida vai discutir o pensamento de Marx em contraponto com a noção de fantasma/espectro, a partir do texto de Shakespeare. Como aponta Derrida (1994), “ora, o que é o *estar aí*⁴ de um espectro? Qual é o modo de presença de um espectro, essa é a única questão que gostaríamos de formular aqui” (p.58). O espectro - o fantasma, a aparição - está simultaneamente presente e ausente, é e não é. E talvez justamente o espectro que ronda o teatro seja o espectro da presença, ou ao menos de um determinado tipo de compreensão do que seja a presença. Nesse sentido, as exigências históricas da presença de personagens e de *performers* LGBTQIA+ em cena precisam ser pensadas no horizonte da discussão do que é a presença cênica, a presença em cena, as fronteiras entre cena e realidade, e entre personagem e *performer*.⁵ Nosso convite para uma reflexão sobre o que é essa presença - uma presença espectral que assombra a escrita da história das artes do espetáculo no Brasil -, inspira-se em alguns momentos da obra de Nelson Rodrigues.

⁴Em francês, Derrida (1993, p.69-70) usa a expressão *être-là*, referindo-se certamente ao *Dasein* proposto por Heidegger em *Ser e Tempo*. Portanto, talvez a tradução em português devesse ser ‘ser-aí’ ou ‘presença’, que é como Márcia de Sá Cavalcante traduz *Dasein* para a edição brasileira da editora Vozes (Cf. Heidegger, 1988; 1989).

⁵Essa fronteira dificilmente é questionada. Derrida (1994) aponta para a pressuposição da diferença entre “um espectro e uma realidade efetivamente presente, entre um espírito e uma *Wirklichkeit*” (p.59).

Em primeiro lugar, inspira-se no final do texto *Vestido de noiva*, quando Lúcia está terminando de se arrumar para o casamento com Pedro: “[l]uz sobre Alaíde e Clessi, poéticos fantasmas”; Lúcia estende os braços e pede o buquê de noiva:

[c]rescendo da música, funeral e festiva. Quando Lúcia pede o *bouquet*, Alaíde, como um fantasma, avança em direção da irmã, por uma das escadas laterais, numa atitude de quem vai entregar o *bouquet*. Clessi sobe a outra escada. Uma luz vertical acompanha Alaíde e Clessi. Todos imóveis em pleno gesto. Apaga-se, então, toda a cena, só ficando iluminado, sob uma luz lunar, o túmulo de Alaíde. Crescendo da Marcha fúnebre. Trevas. (Rodrigues, 1993c, p.394)

Em seguida, inspira-se num breve momento de Valsa nº6, quando a personagem Sônia “avança para a plateia” (Rodrigues, 1993b, p.409), encara as/os espectadoras/es e com medo diz:

[m]as eu não vejo o vosso rosto... Nem o de ninguém aqui...

(grita)

E cada um de vós?

(percorre e examina, face a face, cada um dos rostos da plateia)

Tem certeza da própria existência?

(grita)

Respondam!

(baixo, com um riso surdo, feliz e cruel)

Ou sois uma visão minha, vós e vossa cadeira? (p.409)

Finalmente, inspira-se em *Senhora dos afogados*, no mar, “personagem invisível” (Rodrigues, 1993a, p.673), segundo o próprio dramaturgo, ameaçador, “próximo e profético” (Rodrigues, 1993a, p.673), que depois de levar as mulheres, levará os homens e, como diz a Avó, “depois de não existir mais a família - a casa! (olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto) Então, o mar virá aqui, levará a casa, os retratos, os espelhos!” (Rodrigues, 1993a, p.675). Mas o mar, ainda que invisível, está situado em lugar designado pela Avó, personagem de ficção: “[m]inha neta Clarinha não

se matou... Foi o mar... Aquele ali... (*indica na direção da plateia*) Sempre ele... (Rodrigues, 1993a, p.675).⁶

Há, portanto, um enfrentamento que atravessa a obra de Nelson Rodrigues: um embate entre realidade e ficção, presença e ausência. A plateia, em sua escuridão, ameaça engolir e afogar o mundo da ficção. E é esse confronto que precisa ser levado em consideração quando se pensa a história das artes do espetáculo na sua relação com a visibilidade da população LGBTQIA+ seja por meio das personagens, seja por meio de *performers*.

Segunda parte: Diversidade Sexual e a Ditadura Civil-Militar: de 1964 a 1985

Do ponto de vista *historiográfico* ainda é escassa a produção acadêmica sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual. As publicações em periódicos e as teses e dissertações defendidas tratam de espetáculos teatrais da década de 1990 e, sobretudo, do século XXI, a partir dos estudos *queer*. Acrescente-se a isso a escassez de reflexões sobre diversidade sexual durante o período da ditadura civil-militar no Brasil. Nesse sentido, o livro organizado por James Green e Renan Quinalha (2014) intitulado *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade* reúne textos de pesquisadoras/es renomadas/os sobre a questão da diversidade sexual durante o período citado, a partir de enfoques bastante diferenciados, porém não conta com nenhum capítulo específico sobre manifestações artísticas ou teatrais. O livro de João Silvério Trevisan (2018), *Devassos no paraíso*, que, em 2018, ganhou uma quarta edição revista e ampliada, é certamente um dos principais manuais sobre diversidade sexual no Brasil. Numa parte intitulada *A arte de ser ambígua*, temos acesso a um panorama geral das artes da cena, indo do século XVIII ao final da década de 1980, não sendo, no entanto, um livro especializado na área teatral. Finalmente, aquele que é talvez o único livro que trata sobre a presença da homossexualidade masculina na dramaturgia produzida no Brasil: *Tentative transgressions* [*Transgressões hesitantes/Transgressões provisórias* em português], de Severino J. Albuquerque (2004). Trata-se de um livro publicado em inglês - sem tradução para o português - por um pesquisador brasileiro, radicado nos Estados

⁶Em seu livro, resultado de sua tese de doutorado, Ângela Leite Lopes (2007) propõe a ideia de fusão ou de confrontação entre os planos da realidade e da alucinação (p.205). Tomamos a ideia de confrontação para pensar a relação entre ficção e realidade.

Unidos, cuja abordagem privilegia a dramaturgia, discutindo alguns textos brasileiros da década de 1970 e seguintes, com foco na presença de personagens portadores do vírus HIV.

Na história do movimento LGBTQIA+ no Brasil, ainda está por ser pensada a contribuição de personagens e de artistas homossexuais masculinos em nossos palcos entre 1964 e 1985.

A repressão à diversidade sexual e de gênero e a todo tipo de comportamento que fugisse aos padrões heteronormativos e de cisgeneridade não foi uma questão menor para as autoridades do período nem para a população em geral. O controle da moral e dos bons costumes contava com poderoso aparato legislativo e com dispositivos institucionais como, por exemplo, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), as delegacias de costumes e o decreto-lei nº 869, de 12 de setembro de 1969 (Brasil, 1969), instituindo as disciplinas educação moral e cívica; organização social e política brasileira; e estudos de problemas brasileiros. Ainda que se considere 1985 o término do período ditatorial, muitos instrumentos legais permaneceram vigentes durante alguns anos. A revogação do referido decreto-lei, por exemplo, só se deu por meio da lei 8.663, de 14 de junho de 1993 (Brasil, 1993) (cf. Rodrigues, 2014).

A homossexualidade masculina durante a ditadura

Ganhou destaque nos jornais, em 1972, a censura a três homossexuais publicamente conhecidos. Houve uma “recomendação” a emissoras de TV para retirar de suas programações Denner Pamplona de Abreu, Clodovil Hernandez e Clóvis Bornay. Segundo Luís Carlos Sarmiento (1972, p. 3, grifo do autor), a

[...] gota d'água que levou as autoridades a recomendar a medida extrema aconteceu no programa dominical de Sílvio Santos, em São Paulo, quando Clóvis Bornay, ‘muito na dele’, dançou uma valsa – de salto alto e peruca – com o produtor, provocando imediatamente centenas de telefonemas de protestos. No dia seguinte, endossando a revolta das famílias, os jornais paulistas publicaram fotos da dança de Bornay com Sílvio Santos e com legendas como essa: *‘Isto não pode continuar’*.

Ainda segundo Sarmiento (1972, p. 3), “terça-feira passada [02 maio 1972], as direções das emissoras de todo o País receberam um delicado ofício da Censura Federal recomendando a não exibição em seu programa dos dois costureiros e do campeão do desfile de fantasias no Municipal”. Fato é que Clodovil foi substituído por Lúcio Mauro

no júri do Chacrinha, Denner perdeu o contrato com a TV Itacolomi, deixando de realizar seu programa Denner é um luxo e saindo do corpo de jurados de Flávio Cavalcanti, e Clóvis Bornay deixou o corpo de jurados de Sílvio Santos.

Em relação aos jornais, Rita Rodrigues (2014) aborda a instauração de inquéritos criminais e/ou de ações penais contra jornalistas que de alguma forma tratavam da questão da homossexualidade na imprensa paulista e carioca: o primeiro deles foi Celso Curi, que publicou a famosa Coluna do Meio na edição paulista do jornal *Última Hora*, e que em 1977 foi denunciado por “[...] promover a licença de costumes e o homossexualismo especificamente [...]” (Rodrigues, 2014, p.221), só sendo absolvido em 1979; em 1978, 11 jornalistas também foram acusados de “[...] fazer apologia malsã do homossexualismo [...]” (Rodrigues, 2014, p.222) ao publicar na revista *IstoÉ* matéria intitulada *O poder homossexual*; em 1978, jornalistas da revista *Interview* também foram objeto de inquérito criminal por publicar matéria de conteúdo homossexual; finalmente em 1979, os editores do jornal *Lampião da Esquina* foram levados ao Dops (Rodrigues, 2014, p.220-222), sendo também inocentados. Uma denúncia, entretanto, resultou no encarceramento do jornalista Roosevelt Antônio Chrysóstomo de Oliveira, dos quadros de *Lampião da Esquina*. Acusado de pedofilia heterossexual, foi encarcerado em 04 de julho de 1981 e inocentado em 17 de março de 1983, quando foi finalmente libertado⁷. As acusações de atentado à moral e aos bons costumes, fundamentadas no artigo 17 da Lei de Imprensa (Brasil, 1967)⁸ se estenderam por toda a década de 1970, obrigando-nos a refletir sobre a importância da presença de personagens e de artistas homossexuais nos palcos brasileiros durante o período que vai de 1964 a 1985 e, mais especificamente, na década de 1970, quando, em tantas outras instâncias, eram combatidos os atos que tornavam visíveis a homossexualidade masculina e outras formas de dissidências sexuais e de gênero.

Outro exemplo do combate à explicitação da dissidência sexual e de gênero, e que começa a nos aproximar da cena teatral da época, foi a proibição a bailes de travestis – homens fantasiados com roupas femininas – no início da década de 1970 (cf. Green, 2000). Contudo, conforme observa Rita Rodrigues (2014, p. 207), “[...] no ano de 1972,

⁷ O Caso Chrysóstomo, como ficou conhecido, é discutido no texto de Rodrigues (2014). Antônio Chrysóstomo faleceu alguns meses após sua soltura. Em 1983, a editora Codecri publicou livro de autoria de Chrysóstomo (1983). Com prefácio de Herbert Daniel, o livro agrupa algumas peças do processo e uma peça teatral, escrita pelo jornalista durante seu tempo na cadeia, intitulada *Olho no olho*.

⁸ Fundamental lembrar que, diferentemente de muitos outros países, no Brasil não houve lei que proibisse expressamente a homossexualidade.

que é quando se dará a expulsão dos homossexuais da televisão, as travestis atrizes parecem retomar suas atividades: Valéria volta ao país e estreia neste mesmo ano o espetáculo *Misto quente*⁹; Rogéria, em 1973, estreia *Por via das dúvidas*, sob a direção de Agildo Ribeiro¹⁰. Certamente “[...] o estado autoritário brasileiro não agia de forma linear ou em bloco [...]” (Rodrigues, 2014, p. 222), e os censores provavelmente levavam em consideração as diferenças quantitativas de público entre teatro, televisão, rádio e cinema. É preciso também considerar as diferenças entre estados e municípios, sendo alguns mais conservadores do que outros, o que significava que em determinados lugares, ainda que próximo a 1985, as ações de repressão à população LGBTQIA+ ao invés de diminuir, recrudesceram, como em São Paulo. Além disso, havia diferenças entre os censores. Em 1982, Nestor Montemar reconheceu, por exemplo, que a censora Solange Hernandez vetava alguns detalhes inofensivos que prejudicavam o bom andamento do espetáculo, enquanto o censor que lhe antecederia parecia compreender melhor a linguagem teatral (Peleias, 1982).

Desse modo, o que se pode observar é efetivamente um quadro de lutas na sociedade brasileira ao longo do regime ditatorial civil-militar no âmbito do que o projeto conservador e autoritário chamou de moral e bons costumes. Assim, durante a década de 1960, a repressão à população LGBTQIA+ e, de novo, mais especificamente a homossexuais masculinos e a travestis, é intensa. A partir de 1976, com a portaria 390 da Delegacia Seccional Centro, estavam autorizadas prisões de travestis para efeito de averiguação, com o intuito de se criar um cadastro de travestis da cidade de São Paulo. Assim, os indícios apontam para os espetáculos teatrais, do período em questão, como lugares de resistência, de visibilidade e, provavelmente, de sociabilidade para a população LGBTQIA+.

⁹ *Misto quente* – que aparece listado como *show* – estreou no dia 22 de julho de 1972, no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, e tinha no elenco Agildo Ribeiro, Valéria e Pedrinho Mattar, com direção de Augusto César Vanucci. O espetáculo antes de estrear passou por problemas com a censura. Segundo notícia publicada no *Jornal do Brasil*, “A atual política da censura de aos poucos diminuir a participação de travestis na televisão e no teatro é a única explicação dos produtores da peça teatral *Misto Quente* para os cortes feitos pelo Serviço de Censura em 50% do texto, obrigando um adiamento da estreia que seria hoje” (Censura..., 1972, p.27), o que reitera as afirmações de Green e de Rodrigues.

¹⁰ O espetáculo – que também aparece listado como *show* – estreou em outubro de 1973, sob direção de Agildo Ribeiro. Os anúncios para sua divulgação começam um pouco antes de sua estreia e exibem frases como *Mas eu não sou nem mulher/ nem homem. Sou um enigma/ Por via das dúvidas/me chamem Rogéria; Ele ou ela. Você é quem escolhe/ Por via das dúvidas/ Vá ao Princesa Isabel a partir do dia 25/ Me chamem Rogéria*. Às vezes o título completo aparece como *Por via das dúvidas ou (Por dúvida das vias)*. Em alguns anúncios, destaca-se que Rogéria foi trazida de Paris para o Rio de Janeiro.

A presença de personagens LGBTQIA+ nos palcos no Brasil, tímida ainda nos anos 1950 e 1960, ganha vigor a partir da década de 1970, mais especialmente a partir de 1973 com *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, texto de Fernando Melo, inegável sucesso de público, com apresentações nas principais capitais brasileiras ao longo de toda a década de 1970. Naquele momento, ouvem-se os atritos entre a criação do espetáculo e os órgãos de censura e crítica. O texto é escrito em 1970 e submetido à censura, mas só recebe em 1973 autorização para ser apresentado ao público, mesmo assim, com a condição de ser realizado um ensaio para a Censura. Segundo Arivaldo Sacramento de Souza (2014), há também uma enorme polêmica a respeito do beijo final entre as personagens Pedro e Renato.

Não poderíamos, é claro, deixar de mencionar aqui o grupo Dzi Croquetes e suas apresentações no Brasil e na Europa. O espetáculo *Gente computada igual a você* foi um marco na história das artes do espetáculo no Brasil, tendo também enfrentado a censura. No caso, o grupo e seus espetáculos certamente precisam ser pensados, assim como o Vivencial Diversiones, em Pernambuco, como uma proposta *queer*, antes mesmo do termo ser usado para se referir a dissidências sexuais e de gênero.

Nossa hipótese atual de pesquisa é que os excessos dos desempenhos de atores como Nestor Montemar em *Greta Garbo* parecem migrar para os exageros de uma estética *camp*, presente no trabalho de *drag queens*, intensificando simultaneamente uma linguagem cênica especializada e um espaço delimitado para uma estética cultural dos excessos, composição que articula um repertório da comicidade popular no Brasil.

Terceira parte:

Propomos, portanto, o cuidado para que o direito de estar em cena - seja como personagem, seja como performer - não apague o direito à cena; o cuidado para que a luta contra a hegemonia de cenas brancas, masculinas, heterossexistas, elitistas não apague o direito à ficção.

A escrita da história das artes do espetáculo pode ser o lugar mais propício para conjurar espectros: narrativa histórica e poesia, fictício, ficcional e real, saberes de encruzilhadas, estéticas do excesso, Derrida, Marx, Costa Lima, Luiz Rufino, Gertrude Stein, Arfuch e tantas mais; um lugar no qual se ouvem os atritos e rangidos das lutas sociais e históricas e com isso a escrita da história das artes do espetáculo pode vir a ser um **lugar** apropriado para deleites de **utopias**.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Severino J. **Tentative transgressions: homosexuality, AIDS, and the theater in Brazil**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BRASIL. Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. Regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informação. **Diário Oficial da União**, Brasília, 10 fev. 1967. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/15250.htm>. Acesso em 09 abr. 2021.

BRASIL. Decreto-lei nº 869, de 12 de setembro de 1969. Dispõe sobre a inclusão da Educação Moral e Cívica como disciplina obrigatória, nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no País, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 12 set. 1969. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del0869.htm>. Acesso em: 09 abr. 2021.

BRASIL. Lei nº 8.663, de 14 de junho de 1993. Revoga o Decreto-Lei nº 869, de 12 de dezembro de 1969, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 15 jun. 1993. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1989_1994/18663.htm. Acesso em: 09 abr. 2021.

CARNEIRO LEÃO, Emanuel. Platão, a luz e as sombras da crítica. In: **Arte Palavra**, Rio de Janeiro, 1986, nº1, p.18-p.23. A crítica em questão.

CENSURA corta “Misto quente”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 27, Primeiro Caderno, 20 jul. 1972.

CHRYSÓSTOMO, Antônio. **Caso Chrysóstomo: o julgamento de um preconceito**. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

DERRIDA, Jacques. **Spectres de Marx**. L’État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. Paris: Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FERRER, Maria Clara. Presenças Impessoais: tons de humano na cena-paisagem. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 626-648, set./dez. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266069866>>

GIORGI, Margherita de. Présence et Micropolitique du Sensible: *Ouverture Alcina*, un cas de composition postdramatique. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 437-474, set./dez. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266063597>>

GREEN, James. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: Unesp, 2000.

GREEN, James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1988; 1989. 2v

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. Trad. Suzana Ferreira Borges. In: **História e memória**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1996. p.535-553.

LOPES, Ângela Leite. **Nelson Rodrigues**: trágico, então moderno. 2ª ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

PELEIAS, Sandra. Pela arte, ele contrariou até o pai. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 11 mar. 1982.

RODRIGUES, Nelson. Senhora dos afogados. In: **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993a. p.671-728.

RODRIGUES, Nelson. Valsa nº6. In: **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993b. p.395-430.

RODRIGUES, Nelson. Vestido de noiva. In: **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993c. p.345-394.

RODRIGUES, Rita de Cassia Colaço. De Denner a Chrysóstomo, a repressão invisibilizada. As homossexualidades na ditadura. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCar, 2014. P. 201– 244.

SARMENTO, Luís Carlos. Os “indesejáveis” fora da TV. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p.3, Primeiro Caderno, 05 maio 1972.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1969. p.529-619.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: **The complete works of William Shakespeare**. New York: Grosset & Dunlap, 1911. p.1007-1052.

SILVA, Wellington Amancio da. Hans Ulrich Gumbrecht Leitorde Martin Heidegger: Concepção de produção de presença. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 505-522, set./dez. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266069414>>

SOUZA, Arivaldo Sacramento de. **Nas tramas de Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá**: crítica filológica e estudo de sexualidades. Tese (Doutorado em Letras e Linguísticas) – Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguísticas. Orientadora: Dra. Rosa Borges dos Santos. 2014.

STEIN, Gertrude. **A Autobiografia de Alice B. Toklas**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

STEIN, Gertrude. **A Autobiografia de todo mundo**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.