

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

RAFAEL JOSÉ MASOTTI

TEATRO E SEXUALIDADE:
uma análise de *Agreste (Malva-Rosa)*



ARARAQUARA – S.P.
2016

Rafael José Masotti

TEATRO E SEXUALIDADE:
uma análise de *Agreste (Malva-Rosa)*

Trabalho de Dissertação de Mestrado,
apresentado ao Programa de Pós-Graduação
da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para
obtenção do título de Mestre em Estudos
Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do
Drama

Orientador: Elizabete Sanches Rocha

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – S.P.
2016

Masotti, Rafael José
Teatro e Sexualidade: Uma análise de Agreste
(Malva-Rosa) / Rafael José Masotti – 2016
121 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de
Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)
Orientador: Elizabete Sanches Rocha

1. Teatro Brasileiro. 2. Dramaturgia. 3.
Sexualidade. 4. Moreno, Newton. I.
Título.

RAFAEL JOSÉ MASOTTI

TEATRO E SEXUALIDADE:
uma análise de *Agreste (Malva-Rosa)*

Trabalho de Dissertação de Mestrado, apresentada Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel, Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do Drama

Orientador: Elizabete Sanches Rocha

Bolsa: CNPq

Data da defesa: 13/05/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Elizabete Sanches Rocha
UNESP – Campus de Franca

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti
UNESP – Campus de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Gilberto Martins
UNESP – Campus de Assis

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Elizabete Sanches Rocha, minha orientadora, pela pronta acolhida, pela condução cuidadosa do início ao fim; ao Newton Moreno, autor do *corpus*, pelos textos, pela gentileza; aos professores da UNESP de Araraquara, em especial à Renata Soares Junqueira, minha “madrinha” acadêmica, pelas contribuições imprescindíveis; à Celeste Dezotti, pela indicação da orientadora, pela perspicaz leitura do *corpus* e da dissertação; ao Gilberto Martins, professor da UNESP de Assis, pela disponibilidade e comentários assertivos na banca de defesa; ao dramaturgo uruguaio Juan Sebastián Peralta, com quem tive a oportunidade de fazer o *workshop* “Teatro e género: ni tan machos ni tan hembras”; à Lola Proaño e Ezequiel Lozano, professores da Universidade de Buenos Aires, pelo seminário “Teatro, género y política en America Latina”, pelas entrevistas; ao André Rosa, pelo *workshop* “Descolonizar o corpo: práticas subversivas em *performance*”, pela entrevista; ao Rodolfo Pereira de Lima, também pesquisador do Newton Moreno, pelo material compartilhado, pela solicitude. Ao Alexandre Cruz, o mestre dos mestres, o culpado de tudo; a todos da CASA DO TEATRO de Amparo, a “ilha chamada utopia” onde aprendemos mais e mais sobre o teatro e sobre a vida; aos amigos todos (os do mestrado, os de sempre), sem os quais, ah, que graça teria? À minha irmã, Mariana Masotti, meu duplo, minha glória; à Julinha, minha sobrinha, que dançava *Elephant Gun* comigo entre um parágrafo e outro, aliviando a tensão inevitável deste processo; ao meu querido tio Carlos, que me salvava quando meu velho *laptop* pensava em desistir; a meus pais, por tudo, por tudo, por tudo: *ad infinitum*; a toda a minha família, cada um, a seu modo, fundamental. Por fim, a todas as referências citadas nesta pesquisa (parte delas, deuses de meu panteão) e a todos que de algum modo contribuíram para a realização deste trabalho.

Ao CNPQ, pela bolsa concedida.

Os anjos de Sodoma

*Eu vi os anjos de Sodoma escalando
um monte até o céu*

*E suas asas destruídas pelo fogo
abanavam o ar da tarde*

*Eu vi os anjos de Sodoma semeando
prodígios para a criação não
perder seu ritmo de harpas*

*Eu vi os anjos de Sodoma lambendo
as feridas dos que morreram sem
alarde, dos suplicantes, dos suicidas
e dos jovens mortos*

*Eu vi os anjos de Sodoma crescendo
com o fogo e de suas bocas saltavam
medusas cegas*

*Eu vi os anjos de Sodoma desgrenhados e
violentos aniquilando os mercados,
roubando o sono das virgens,
criando palavras turbulentas*

*Eu vi os anjos de Sodoma inventando
a loucura e o arrependimento de Deus*

Roberto Piva, no livro *Paranóia*, de 1963

RESUMO

Segundo o imaginário ocidental, o teatro teria surgido das bacanais dionisíacas na Grécia Antiga. A despeito do caráter repressor de certos períodos da história, também é verdade que sua presumida natureza libertina sempre o acompanhou. No Brasil, por exemplo, não é de surpreender que o teatro nacional tenha se equilibrado entre o sagrado e o profano, afinal, é sabido que a consolidação de nossa moral, de fundo essencialmente católico, patriarcal, se deu em meio às práticas de uma sociedade imersa em uma vida sexual devassa. Atualmente, a temática e a expressão da sexualidade, que ocupam o centro de debates acalorados a respeito dos direitos humanos, marcam presença constante no teatro. Em vista de se ter o foco voltado para a intersecção entre teatro e sexualidade, a dissertação assinalou, no primeiro capítulo, evidências de tal cruzamento e, no segundo, analisou as estratégias dramáticas de *Agreste (Malva-Rosa)*, de Newton Moreno, obra paradigmática das discussões mais atuais tanto sobre dramaturgia quanto sexualidade. Viu-se que a peça carrega, sobretudo, o signo da ambiguidade. De um lado, firme no propósito de legitimar a arte do contar, a peça resgata a tradição da oralidade, elementos da cultura popular e estratégias clássicas das narrativas; estabelece, também, intertextos com cânones da arte. De outro lado, visando dismantlar regras clássicas do teatro, alinha-se com as tendências da dramaturgia contemporânea, criando um pastiche de gêneros e subgêneros que contam amorosamente uma história avessa à moral judaico-cristã vigente.

Palavras-chave: teatro brasileiro; dramaturgia; sexualidade; Newton Moreno.

ABSTRACT

According to the western imagination, theater has arisen from Dionysian bacchanals in the Ancient Greek. Despite the repressive character of certain historical periods, it is also true that its alleged libertine nature has always accompanied it. In Brazil, for instance, it is not surprising that the national theater has balanced between the sacred and the profane, after all, it is known that the consolidation of our moral, essentially catholic, patriarchal, was established amid practices of a society emerged in a lustful sexual life. Currently, the sexuality theme and expression, which occupy the center of intense debates on human rights, are constantly present in the theater. Due to having the focus turned to the intersection between theater and sexuality, this dissertation pointed out, in the first chapter, evidences of such crossing; in the second one, it analyzed the playwriting strategies of *Agreste (Malva-Rosa)*, by Newton Moreno, paradigmatic work of recent discussions about playwriting as well as sexuality. It was concluded that the play carries the sign of ambiguity. On one side, aimed at legitimating the art of storytelling, the play rescues the tradition of oral expression, elements of popular culture and narratives classical strategies; also, it establishes intertextuality with art canons. On the other side, with the target of dismantling classical rules of theater, it is aligned with the tendencies of contemporary playwriting, creating a pastiche of genres and subgenres to tell a story which is opposed to the ongoing Jewish- Christian moral.

Key words: Brazilian theater; playwriting; sexuality; Newton Moreno.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. TEATRO E SEXUALIDADE: um teatro chamado desejo.....	14
1.1 Sob o céu de Dioniso.....	14
1.2 Sexualidade no teatro nacional: das origens ao início do século XX.....	17
1.3 Sexualidade no teatro nacional: século XX e início do século XXI.....	28
1.4 Os anjos de Sodoma.....	41
1.5 Dramaturgia(s) e sexualidade(s): tendências contemporâneas.....	45
2. O AGRESTE É O MUNDO: uma análise de <i>Agreste (Malva-Rosa)</i>.....	53
2.1 Da análise: o ângulo de ataque.....	53
2.2 Newton Moreno, Newton obscuro.....	56
2.3 O que há, pois, em um título?.....	61
2.4 Dos gêneros (textuais/sexuais): o inexistente, o trans.....	65
2.5 Mas que coisa é fábula?.....	68
2.6 Do enredo.....	71
2.7 Poesia. Intertextualidades. Signos. Estruturas espacio-temporais.....	79
2.8 Do discurso: fragmentos amorosos, fragmentos odiosos.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	111

INTRODUÇÃO

Que o teatro seja uma arte verdadeiramente propícia para a expressão da sexualidade talvez ninguém conteste: o espírito dionisíaco que o acompanha desde as presumidas origens lhe garante, para dizer o mínimo, as marcas da diversidade e da subversividade, predicados muitíssimo favoráveis à manifestação mais plena da sexualidade. Evidenciar o fato era um objetivo primeiro – e o mais amplo – deste trabalho, antes ainda de se ingressar no mestrado. A princípio, já anotávamos um amontoado de exemplos que instigavam a investigar o tema.¹

Entretanto, a despeito de continuar sendo esse o impulso inicial, estava claro que, para levar a cabo a empreitada, parecia mais seguro delimitar o foco, como sempre se recomenda a uma pesquisa acadêmica. Logo, num segundo momento, passou-se de “teatro e sexualidade” para “teatro e sexualidade no Brasil”. Na ocasião, lembrava-se de antemão de nomes como Qorpo Santo, Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Vicente Pereira, Zé Celso, Hilda Hilst, Caio Fernando Abreu e de uns mais contemporâneos, porém, mesmo que todos interessassem, uma vez mais era preciso afunilar as ideias, encontrar um norte.

Em razão da formação na faculdade de Letras, área na qual se pretendia continuar na pós-graduação, estávamos à procura de um dramaturgo brasileiro – contemporâneo, menos estudado – que arrematasse a trajetória “devassa” vislumbrada e fizesse jus a uma investigação da ordem do texto dramático. Nesse ínterim, tomamos conhecimento de que o pernambucano Newton Moreno (1968-), da afamada *Agreste* (2004), reunia um repertório de peças “homoeróticas”, dentre as quais *Dentro* (2002)², cujo enredo, audacioso, traz à cena a história de dois homens praticantes de *fist-fucking*.

¹ Os antigos rituais báquicos gregos; a presença das máscaras fálicas na história do teatro; as piadas de duplo sentido no teatro popular (numa mirada maliciosa, uma espada ou qualquer objeto fálico passa a figurar um pênis; duas bolas fazem a vez dos seios de uma mulher; palavras contêm sentidos dúbios); o apelo erótico nas peças ditas comerciais; os tantos textos dramáticos que, com ou sem linguagem obscena, aludem a sexo, a sexualidades desde reprimidas às mais voluptuosas; a liberdade do corpo nas oficinas teatrais; o nu frequente nos espetáculos contemporâneos etc. Em outras palavras, havia um vastíssimo território a se explorar.

² O autor será devidamente apresentado no subitem “2.2 Newton Moreno, Newton Obsceno”. **Dentro** participou da Mostra de Dramaturgia Contemporânea do SESI em 2002 e estreou, em 2004, no Teatro ARENA, em SP, com Renato Borghi e Élcio Nogueira Seixas, na direção de Nilton Bicudo; **Agreste** estreou em 2004, sob a direção de Márcio Aurélio, no Teatro CACILDA BECKER, em SP, com a Cia. RAZÕES INVERSAS. Outras montagens da peça serão registradas no segundo capítulo da dissertação.

Impressionou, lendo a peça pela primeira vez, o tema altamente desviante do *status quo* e a linguagem de inclinação lírica contraposta à marginalidade da fábula, reinscrita num espaço-tempo particularmente rico em sentidos. Convictos de ser Moreno um autor pleiteando linguagem própria, sem abdicar da forma em detrimento do conteúdo, decidiu-se por uma pesquisa que fora, de início, intitulada *A sexualidade no teatro contemporâneo brasileiro: uma análise da peça Dentro, de Newton Moreno*.

No decorrer do mestrado, achou-se viável adicionar *Agreste* ao *corpus*, esta que, com maior apuramento formal, inscreve igualmente um discurso amoroso por meio da sexualidade, além de demarcar uma transição para uma nova fase do autor. Por esse motivo, o título chegou a ser *Teatro e sexualidade: uma análise das peças Dentro e Agreste (Malva-Rosa), de Newton Moreno*. Por fim, foi sugerido na banca de qualificação – acertadamente – reduzir o *corpus* a *Agreste*, o que, dadas as limitações naturalmente impostas a um mestrado, nos pareceu pertinente. Assim, finalizamos a pesquisa com o título *Teatro e sexualidade: uma análise de Agreste (Malva-Rosa)*.³

Convém dizer que, na ocasião em que se começou a articular a pesquisa no âmbito acadêmico, em 2013, não tínhamos notícia do grande entusiasmo testemunhado no país em torno dos estudos sociológicos e filosóficos da sexualidade – os de gênero, os da teoria *queer*, os da interseccionalidade etc –, que, sobretudo no ano passado (2015), impulsionados pelas agendas feministas e LGBT, vêm se popularizando nas redes sociais a cada dia.

Todavia, lemos, refletimos, e muito, sobre sexualidade a partir daí, de tudo o que foi se apresentando a nós em decorrência dessa intensa movimentação: congressos, textos acadêmicos, grupos de pesquisa, cursos, entrevistas, festivais de teatro e de cinema, programas e séries televisivas, *blogs* etc. Tivemos, também, o privilégio de participar do seminário “Teatro, Género y Política en America Latina (1980-2014)” na UDELAR (Universidad de la República), em Montevideu, Uruguai, em outubro de 2015; as aulas foram ministradas por Lola Proaño e complementadas por Ezequiel Lozano, Profs. Drs. da UBA (Universidad de Buenos Aires).⁴ Porém, faz-se necessário

As duas peças foram publicadas em um mesmo livro em edição bilíngue, português e francês, pela Coleção Palco Sur Scène, em 2008, junto a mais duas obras do autor.

³ No início, a peça recebeu o nome **Agreste** e teria sido rebatizada pelo autor na publicação, incluindo “(Malva-Rosa)” como uma espécie de subtítulo.

⁴ O seminário fez parte de uma série de atividades realizadas no país durante o período de trinta dias: assistimos a espetáculos, palestras, fizemos entrevistas com artistas locais e participamos do curso “Teatro y Género: ni tan machos ni tan hembras”, de Juan Sebastián Peralta. Se não encontramos espaço para escrever sobre essa experiência na dissertação, cujos objetivos são mais delimitados, certamente o breve intercâmbio nos fez refletir de maneira mais alargada sobre o tema da pesquisa.

esclarecer, não se tem a intenção de realizar uma análise sociológica (tampouco psicanalítica) *stricto sensu* da peça. Trata-se antes de um trabalho sobre teatro,⁵ teatro e sexualidade, necessariamente, nessa ordem. Dessa forma, o pensamento de autores como Michel Foucault (1926-1984), Judith Butler (1956-), Beatriz Preciado (1970-), entre outros, perpassa o nosso texto somente quando parece crucial e indispensável para o entendimento de algum assunto.

Nos dias atuais, ao se falar sobre a sexualidade de um indivíduo, torna-se imperioso distinguir sexualidade (orientação sexual: homossexualidade, heterossexualidade, bissexualidade etc) de sexo (condições biológicas, práticas sexuais etc) e de gênero (identidade: cis/trans/*queer* etc). Não deixando de considerar as diferenças entre esses conceitos, sempre que se utilizar aqui o termo “sexualidade” aleatoriamente, estaremos versando sobre o sentido mais expandido da palavra, enquanto temática, no intuito de englobar todo o campo semântico que alcança, para além também do indivíduo, abarcando as identidades, as práticas sexuais, o erotismo, a pornografia, o desejo, o amor.

Quanto à estrutura da dissertação, o primeiro capítulo, “1. TEATRO E SEXUALIDADE: um teatro chamado desejo”, encontra-se subdividido em cinco subcapítulos que, de algum modo, registram passos iniciais naqueles propósitos originários: estudar teatro e sexualidade; estudar teatro e sexualidade no Brasil. Em “1.1 Sob o céu de Dioniso”, volta-se à Grécia Antiga para reconhecer o universo teatral como domínio do orgiástico Dioniso; através dos dois subcapítulos seguintes, “1.2 Sexualidade no teatro nacional: das origens ao início do século XX” e “1.3 Sexualidade no teatro nacional: o século XX e o início do XXI”, faz-se um passeio pelas “vergonhas” (ora escancaradas, ora escondidas) do teatro brasileiro; em “1.4 Os anjos de Sodoma”, disponibiliza-se um espaço necessário para a expressão da homossexualidade e do movimento LGBT no teatro nacional.

O caminho de retorno realizado visou selecionar certos episódios que justificam a relevância do trabalho, tudo posto sempre em linhas gerais e sem a preocupação de se lembrar especificamente de determinado autor ou caso. Optou-se por esse roteiro por

⁵ Estamos inseridos em um programa de pós-graduação em Estudos Literários, na linha de pesquisa “Teorias e Crítica do Drama”. Por essa razão, e por acharmos absolutamente necessário e proveitoso para as pesquisas em teatro e em literatura, esforçamo-nos para estabelecer diálogo entre Letras e Artes Cênicas. Aquela tende a isolar o texto, excluindo, na maioria das vezes, as outras instâncias do teatro presentes nele; esta, dedicada a todas as instâncias do fenômeno teatral, nem sempre cuida do texto com o devido rigor.

confiar que ele, ao fim, elucidaria melhor *Agreste (Malva-Rosa)*, já que, nas palavras do autor, a obra deseja legitimação e ruptura: “Legitimação da arte do contar, do caminho de volta, da nostalgia das origens, da memória; ruptura de formas híbridas e desejos travestidos” (MORENO, 2004, p. 95).

O subcapítulo “1.5 Dramaturgia(s) e sexualidade(s): tendências contemporâneas” agrega a síntese dos principais estudos dramáticos pelos quais passamos antes de chegar à análise, a saber: a crise do drama; noções de teatro político; tendências da dramaturgia contemporânea. Também nesse ponto aproximam-se as tendências da dramaturgia contemporânea das tendências dos estudos sobre sexualidade.

Fundamentais também a nós, os estudos semiológicos foram retirados do primeiro capítulo, uma vez que, fazendo parte da “metodologia” de análise, por assim dizer, encontraram espaço privilegiado no decurso da segunda parte da dissertação. Cumpre ver que todo o primeiro capítulo respalda a reflexão do *corpus* e, mesmo quando não aparece diretamente nas análises, faz sombra ao que se quis dizer.

O segundo capítulo, “2. O AGRESTE É O MUNDO: uma análise de *Agreste (Malva-Rosa)*”, quis demonstrar a qualidade literária e dramática do *corpus*, instaurado em linguagem poética e amorosa. Ele está subdividido em oito subcapítulos: “2.1 Da análise: o ângulo de ataque”; “2.2 Newton Moreno, Newton obscuro”; “2.3 O que há, pois, em um título?”; “2.4 Dos gêneros (textuais/sexuais): o inexistente, o trans”; “2.5 Mas que coisa é fábula?”; “2.6 Do enredo”; “2.7 Poesia. Intertextualidades. Signos. Estruturas espaço-temporais”; “2.8 Do discurso: fragmentos amorosos, fragmentos odiosos”.

Tendo em vista um texto que se quer representado, aspirou-se a desvendar os procedimentos estéticos e a refletir, a partir das indicações intrínsecas à peça, sobre os elementos dispostos para a encenação, como parte indissolúvel do todo dramático, composto por fábula e espetáculo, diálogos e didascálias (didascálias: indicações cênicas em um texto dramático, semelhantemente conhecidas como rubricas).

Diante do processo descrito, o plano geral da dissertação se resumiu em assinalar, no primeiro capítulo, evidências da intersecção entre teatro e sexualidade e, no segundo, analisar as estratégias literárias e dramáticas de *Agreste (Malva-Rosa)*, obra significativa no teatro brasileiro contemporâneo, que, com tão grande pertinência, é paradigmática das discussões mais atuais tanto sobre dramaturgia quanto sexualidade.

1. TEATRO E SEXUALIDADE: um teatro chamado desejo

1.1 Sob o céu de Dioniso

Loucura. A pólis toda dionisou-se.

As bacantes, de Eurípides

Conquanto haja ainda qualquer divergência acerca do nascimento do teatro, não parece causar controvérsia dizer que no imaginário ocidental suas origens estão firmadas nos rituais dionisíacos, nas bacanais da Grécia Antiga.⁶ Julga-se, então, bastante aceitável argumentar que teatro e sexualidade, desde o princípio, têm relações imbricadas e incontornáveis, de forma que, ao voltar o foco para a sexualidade no teatro dos dias de hoje, tem-se um ímpeto natural de retornar, mesmo brevemente, aos seus primórdios.

Segundo a *Poética* ([?]1993), de Aristóteles, a tragédia se originou dos ditirambos e a comédia dos cantos fálicos, em ambos os casos, rituais em homenagem a Dioniso. Ao que consta, acompanhados de danças, flautas e tambores, os ditirambos⁷ eram cânticos entoados ao deus grego por um coro de homens que se vestiam de sátiros⁸ e selenos; aconteciam por ocasião das colheitas de uva na região da Ática grega e culminavam em festividades libertinas, incitadas pelo vinho, o “sangue da terra, sangue do céu” (DETIENNE, 1988, p. 65). Como se sabe, o filho de Zeus com a mortal Sêmele teria revelado a bebida aos homens; a descrição de Detienne (1988, p. 60-61) sobre a descoberta do fruto sagrado merece ser transcrita:

⁶ Tais cultos foram um tanto “domados” com o tempo e transformados em grandiosas celebrações anuais, que passaram a compor o calendário grego oficial; eram os festivais dionisíacos: as Antestérias, as Leneias, as Dionisíacas Rurais e as Dionisíacas Urbanas. Este último, o mais importante deles, teria sido instituído por Psístrato, tirano grego do séc. VI, responsável também pela organização das primeiras competições dramáticas (cf. ROCHA PEREIRA, M. H., 2012). Portanto, essas celebrações fizeram parte das atividades sociopolíticas do cidadão grego antigo.

⁷ Cf. MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004, p.129-130.

⁸ Cf. LISSARAGUE, F. The sexual life of satyrs. In: Halperin *et al* (Editors). **Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient world**. Princeton University Press: New Jersey, 1990, p. 53-81. O capítulo indicado oferece uma entrada especial para o universo dos sátiros, figuras míticas do séquito de Dioniso, de vida sexual intensa e sem limites: “they have all kinds of erotic partners – and they do not limit themselves to animate beings. They are often seen mating with amphoras [...]” (LISSARAGUE, 1990, p. 61).

Do alto do céu, um dia, uma gota de sangue dos deuses choveu sobre a terra. Daí germinou no meio das florestas um arbusto de hastes sarmentosas, com gavinhas e pâmpanos. Uma videira selvagem, que cresce por si mesma (*autophuês*), enrola-se em volta das árvores, naturalmente altiva. Até o momento em que Dioniso, vagando pelo mundo, a encontra, e nela reconhece o cacho pleno de um suco vermelho-escuro anunciado pelos oráculos de Réia.

No tocante aos cantos fálicos, o mesmo espírito amoral dos ditirambos estava presente. Sobre esses rituais, Massaud Moisés (2004, p. 79) explica que, no fim do inverno e em celebração da chegada da primavera, eram organizadas procissões em louvor a Dioniso. Conduzindo um falo enorme, “o povo entoava cânticos gratulatórios entremeados de danças e libações alcoólicas”. Esses cantos, presume-se, adquiriram tom jocoso e satírico e, em algum momento, inspirado na tragédia, um poeta teria estruturado essas “manifestações orgiásticas” em uma peça.

Dessa maneira, tanto tragédia quanto comédia, os dois primeiros gêneros dramáticos dos quais se tem notícia, compreendem Dioniso em sua gênese, mesmo que o desenvolvimento de cada um tenha ocorrido de forma particular: para os antigos era comum o provérbio “Nada a ver com Dioniso” (em grego: *οὐδὲν πρὸς Διόνυσον*) quando já não se conseguia identificar traços dele nas tragédias, que iam se afastando do universo dionisíaco; a comédia – gênero que teve em Aristófanes (c. 447 a. C. - 385 a. C.) o maior expoente –, por seu turno, apresentava com frequência o deus como personagem, era escrita em linguagem obscena e escatológica⁹ e mantinha elementos dionisíacos evidentes.

Dioniso e Dionisismo

Segundo Meneses (2002, p. IX), professor de História Antiga da USP, “[...] pode-se dizer, sem qualquer exagero, que Dioniso é a entidade mitológica mais sedutora e onipresente na cultura grega antiga [...]”. Multifacetado que é, seus domínios são vastos; deus de muitas máscaras, foi – e vem sendo – representado desde orgiástico e imoral a impiedoso e vingativo, por vezes antropofágico, estrangeiro, renegado, constantemente imprevisível, duplo e ambíguo, ele que “ora se apresenta como criança

⁹ HENDERSON, J. **The Maculate Muse: obscene language in Attic comedy**. Second Edition. New York: Oxford University Press, 1991. Nessa obra, repassa-se a natureza e a função da linguagem sexual e escatológica presente nas comédias da Ática antiga.

ou jovem, ora como velho, macho tanto quanto efeminado, sob forma animal ou humana” (MENESES, 2002, p. IX). Em síntese, fala-se que seu signo é o da diversidade¹⁰, palavra especialmente pertinente aqui, dada a sua recorrência no campo da sexualidade.

Dioniso tem servido a estudiosos de mitologia, religião, filosofia, sociologia, antropologia, história, psicologia, entre outras tantas áreas. Nesse sentido, em face do impacto de seus escritos, destaque-se aqui Friedrich Nietzsche (1844-1900); o memorável filósofo alemão resgata Dioniso e Apolo como dupla fonte de inspiração da arte grega, “a conciliação perfeita” (1992, p. 160), localizando nos ditirambos e, conseqüentemente, no nascimento da tragédia, um ponto de apoio para a compreensão da arte alemã de sua época.

Apolo figura aí como representante do mundo onírico e das máscaras civilizatórias, regido pelo *principium individuationis* (foco no indivíduo e não no coletivo); Dioniso, como representante da embriaguez, da desordem e, ao mesmo tempo, do poder de integração. Quando mais velho, Nietzsche viria a escrever um prefácio¹¹ à segunda edição da publicação de *O nascimento da tragédia*, lamentando a ingenuidade de seus escritos, com uma série de anotações ao leitor a respeito das problemáticas do livro. De fato, a dicotomia nietzschiana encontra hoje alguma rejeição, pois “ignora as polaridades essenciais que estão no interior do próprio Dioniso” (MENESES, 1988, p. XI).

Outro autor importante nesse tópico é Michel Maffesoli (1985), professor da SORBONNE, que elabora – inspirado em uma espécie de sabedoria dionisíaca – o que ele denomina de “sociologia da orgia”. De acordo com o francês, a orgia não se reduz ao sexo; há nela uma “ordem confusional” latente e uma potência de vida equivalente a uma metáfora do cotidiano e das relações sociais; abandona-se nela o princípio de individuação apolíneo. Instiga o pensamento do sociólogo, especialmente caro aos estudos dionisíacos no país:

Daí também a importância da obra de Michel Maffesoli para o entendimento do Brasil. Há o cotidiano brasileiro, as festas, os ritos, carnaval, candomblé, xangô, catimbó, tudo parte da orgia, entendida no sentido de *A sombra de Dioniso*. Orgia na comunhão, no sacrifício de animais que representam nossos vínculos de sangue, na mesa,

¹⁰ Cf. VIEIRA, T. **As Bacantes**. Introdução. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 42.

¹¹ Conferir a tradução de Jacó Guinsburg, 2ª edição, 3ª reimpressão (São Paulo: Perspectiva, 1992).

embriaguez, a mistura de identidades, a mesma força se agita em todos (MATA *apud* MAFFESOLI, 1985, p. 12).

Feita essa ligeira exposição, resguardando as distâncias entre a experiência grega de teatro e sexualidade e a da contemporaneidade, o que se deseja, por ora, é sobretudo reconhecer que, ao se tomar a Grécia como berço do teatro no Ocidente, estamos sob o céu de Dioniso, sob a égide de um deus obscuro, transgressor e diversificado, por excelência. Evoé! E como tem essa marca devassa se expressado no teatro brasileiro? É o que se verá a seguir.

1.2 Sexualidade no teatro nacional: das origens ao início do século XX

Nunca fomos catequizados [...]. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará. Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.

Manifesto Antropofágico, Oswald de Andrade

A Igreja Católica, alinhada com Platão, condenou por muito tempo o teatro; entendia que este corrompia o homem, pois era imoral e incitava paixões adormecidas. A consolidação da tradição dramática no seio da Igreja aconteceria somente na Idade Média tardia, período em que se identificou no drama o seu potencial para a instrução da doutrina cristã (cf. CARLSON, 1997, p. 26-33). Na *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*, Décio de Almeida Prado (2008, p. 19) afirma que “o teatro brasileiro nasceu à sombra da religião católica” e teve, portanto, em José de Anchieta (1534-15), um padre, o primeiro dramaturgo regular nacional; frisou, inclusive, que os oito sermões dramáticos de Anchieta foram enviados ao Vaticano como subsídio para a sua beatificação.

Assim, deparando-se com um teatro refém dos jesuítas, instrumento para a catequese dos índios, tende-se a presumir que na representação cênica ali se viu somente a sexualidade disciplinada pela doutrina cristã, subjugada às punições divinas – o que convém assumir como verdadeiro até certo ponto. Entretanto, não se deve omitir, sacro e profano nem sempre marcham em rumos opostos, ao contrário, esbarram-se amiúde,

borram os limites entre um e outro – haja vista o gozo divino (os orgasmos celestiais) de Santa Teresa D’Ávila.¹² No que diz respeito ao Brasil, não parece que as divisas puderam também ficar nitidamente demarcadas.¹³ Prado (2008, p. 21-22, grifo do autor) constata, por exemplo, que

A Igreja Católica continua a desempenhar papel relevante no teatro, pelo menos até meados do século [XVIII]. Uma religiosidade difusa e mal compreendida infiltrava-se de resto em todas as atividades sociais da Colônia, esbatendo, como em Portugal, as fronteiras entre o sagrado e o profano. Um viajante francês, que passou pela Bahia em 1717-1718, deixou consignado o seu espanto perante o que presenciou numa festividade religiosa [...] Dentro ou fora da igreja, dançavam, “misturados, padres, freiras, monges, cavalheiros e escravos”, sem contar o Vice-Rei e “mulheres de vida fácil”, o que arrancou do visitante um comentário ácido: “só faltavam as bacantes nessa festa”.

A propósito ainda do teatro jesuítico, Prado (2012, p. 24) define que dramaturgia e encenação eram percebidas como uma “festa maior” e, mesmo sendo religiosa, tinha traços “profanos e divertidos”. Com efeito, a própria conjuntura histórico-social aguçava comportamentos lascivos, a começar pela nudez dos índios, uma vez que “De um corpo puro, sem pecado, a um selvagem perigoso e pecador, foi um movimento relativamente rápido” (DEL PRIORE, 2001, p. 40).¹⁴

Em *Devassos no paraíso* (2002), importante livro sobre a história da homossexualidade no Brasil, João Silvério Trevisan (2002, p. 234, grifo nosso) confirma no capítulo “Reminiscências da cena travestida” que os ensinamentos da Igreja se corrompiam no calor das apresentações teatrais, normalmente ocorridas “em praça pública ou nos átrios das igrejas, consistindo em pantomimas e *danças lascivas*. Eram as chamadas Festas dos Loucos – no decorrer das quais *a população perdia as estribeiras*”.

¹² Cf. BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

¹³ Publicou-se, há pouco, o livro **Que seja em segredo: escritos da devassidão nos conventos brasileiros e portugueses dos séculos XVII e XVIII**, de Ana Miranda (Porto Alegre, RS: L&PM, 2014), com uma pesquisa sobre os poemas freiráticos, aqueles em que as freiras são objeto de amor e desejo. Conta-se que os poemas, muitas vezes, nasciam de experiências reais: “De noite, os portões se abriam para que os amantes entrassem furtivamente; muros eram escalados, fugas eram empreendidas com escândalo, abadessas que criassem obstáculos eram ameaçadas com facas. Alguns se disfarçavam em hábito feminino para se insinuar nos corredores em busca da eleita” (MIRANDA, 2014, p. 11).

¹⁴ Cf. **História do corpo no Brasil**, organizado por Mary Del Priore e Márcia Amantino (São Paulo: Editora UNESP, 2011). Ao traçar o trajeto do corpo no país, muitos dos capítulos retornam aos índios: “A preocupação com o corpo do índio e com seu controle será item importante do processo de cristianização e, conseqüentemente, para as formas de colonização do Novo Mundo” (DEL PRIORE, 2001, p. 17).

No ano de 1734, tamanha era a libertinagem que o bispo de Olinda proibiu espetáculos teatrais de qualquer natureza em todo o território sob seu domínio. Na sequência, o Marquês de Pombal ordena a criação de teatros públicos para instruir o povo, ação que não trouxe mudanças significativas ao cenário licencioso (cf. TREVISAN, 2002, p. 234-235). Na casa de Ópera do Recife, por exemplo, construída em 1772, “consta que era grande a promiscuidade entre frequentadores dos espetáculos e prostitutas, sem falar nas brigas e algazarras [...]” (TREVISAN, 2002, p. 235), de tal modo que os homens foram proibidos de entrar nas varandas onde ficavam as mulheres, sendo necessária a contratação de “sentinelas” e de um inspetor para supervisionar o local.¹⁵

No mais recente compêndio da história do teatro no Brasil de que tomamos nota, *História do Teatro Brasileiro* (2012)¹⁶, no capítulo “As raízes do teatro brasileiro” (encomadado a Décio de Almeida Prado), pondera-se sobre as origens do teatro no país:

O teatro chegou ao Brasil tão cedo ou tão tarde quanto se desejar. Se por teatro entendemos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX (PRADO, 2012, p. 21).

Depois de admitido o despudor no teatro praticado no período colonial, passamos já a investigar a marca da devassidão no segundo momento do teatro

¹⁵ Segue mais uma passagem sobre a euforia do período: “Por volta de 1824, o público do Recife viu-se arrebatado pela presença de uma tal Joanhina Castiga que, acompanhada de seu marido, dançava e cantava duetos e lundus extremamente lascivos, com umbigadas, remelexos e palavras dúbias” (TREVISAN, 2002, p. 235).

¹⁶ Nos dois volumes publicados (“Volume I: Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX” e “Volume II: Do modernismo às tendências contemporâneas”), intenta-se começar a saldar a dívida existente quanto ao registro do desenvolvimento do teatro no país, cujos equívocos de metodologia ora teriam privilegiado a dramaturgia em detrimento do palco, ora teriam privilegiado a encenação e a vida teatral em detrimento da dramaturgia. Fazendo eco a Sábato Magaldi, Faria (2012, p. 18) argumenta que, para uma visualização mais fiel “de todos os aspectos da vida cênica”, a história do teatro não deve ser escrita por um único pesquisador, com o que estamos de acordo. Convidou-se, então, mais de 40 pesquisadores, “é a primeira [história do teatro] em nosso país escrita com base no espírito universitário de pesquisa” (FARIA, 2012, p. 20), e veio a lume o que nos parece um trabalho já mais completo e organizado sobre o tema.

brasileiro, o de “plena expressão”, logo depois da Independência, a que se referiu o crítico teatral na citação acima. De acordo com Trevisan (cf. 2002, p. 235), a Família Real chega ao Brasil e edifica teatros mais novos e modernos, o imperador Dom Pedro I estabelece a censura em 1830 a fim de salvar a moral do teatro: nada muda, a “mundanidade obscena” marcava presença constante na Corte.

Considerando-se que o teatro se amalgamava com a realidade sociocultural do país, caberia verificar o quadro da superabundante vida sexual no Brasil exposto no clássico *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre.¹⁷ Na obra de Freyre, passagens célebres como a seguinte podem ser vistas:

O ambiente em que começou a vida brasileira foi de grande intoxicação sexual. O europeu saltava em terra escorregando em índia nua. Os próprios padres da Companhia precisavam descer com cuidado, se não atolavam o pé em carne. Muitos clérigos, dos outros, deixaram-se contaminar pela devassidão (FREYRE, 2003, p. 161).

O sociólogo pernambucano evidencia tanto a permissividade sexual em nossas terras quanto as condições repressivas do contexto patriarcal, no qual se desenvolvia o país. Sob a ótica desta pesquisa, sublinhe-se desse livro a relação sexual dos europeus com as índias, a dos senhores de engenho com as escravas e o processo chamado de “sifilização”. Freyre (2003, p. 111), ao denunciar as causas da epidemia de sífilis no Brasil Colônia, conclui: “Costuma dizer-se que a civilização e a sifilização andam juntas. O Brasil, entretanto, parece ter-se sifilizado antes de se haver civilizado”.

Convém lembrar que a sífilis foi uma doença atribuída aos negros pelos europeus, que partiam do imaginário segundo o qual os negros traziam uma espécie de devassidão biológica, sendo muito afeitos às coisas do corpo e da carne. E por isso mesmo se justificava sua escravidão, pois eram bons para o uso, úteis como “corpos” (no trabalho e no prazer); critérios assim julgavam ainda os corpos dos índios, no caso, mais propícios ao prazer que ao trabalho. Todas essas “verdades” disseminadas perpassam a formação “torta” da identidade nacional. As relações de poder sobre o

¹⁷ Gilberto Freyre, no tocante à sexualidade no Brasil, é leitura obrigatória a qualquer pesquisador. A nós ganha ainda dupla significância, dado que suas obras têm figurado como uma das referências centrais das pesquisas de Newton Moreno, autor do nosso *corpus*, e já lhe serviu de base para a montagem de dois espetáculos, *Assombrações do Recife Velho* (2005) e *Memória da Cana* (2009), com o grupo OS FOFOS ENCENAM. Cf. MORENO, N. *Teatro de uma saudade: experiências de memória brasileira em “Assombrações do Recife velho” e “Memória da Cana”*. Tese (Doutorado em Teoria e História do Teatro). Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2011.

território alheio, sobre o corpo alheio, sobre a identidade alheia, foram, antes de mais nada, relações de intensa opressão, de violência exploratória.

Nesse aspecto, Freyre foi muito contestado por ter trazido, segundo alguns, uma visão suavizada desse processo. Roberto Ventura (2000, p. 54) faz uma exposição da recepção e da trajetória dessa obra que, acusada de ser escrita em linguagem vulgar, obscena, causara “surpresa e espanto, quando de seu lançamento, por suas saborosas descrições dos hábitos sexuais dos senhores de engenho, patriarcas muitas vezes chegados a um sadomasoquismo”.

O professor ressalta a relevância de *Casa-Grande & Senzala*, visto que o pernambucano fora inovador ao dar ao sexo o valor devido na formação de nossa cultura e sociedade, lembrando ao fim, aliás, que chegou a ser nomeado por Darcy Ribeiro como o “maior livro já escrito no país” (VENTURA, 2000, p. 77).

Entretanto, também são abalizadas as contradições (ora inovador, ora conservador) e as críticas feitas ao autor e à obra, que poderia ser lida como uma “autobiografia sexual, em que Freyre dá compreensão histórica a seu entusiasmo pelas mulatas” (VENTURA, 2000, p. 55), uma história sobre a senzala contada da ótica da casa-grande, isto é, “mirou o canal da perspectiva do alpendre” (VENTURA, 2000, p. 76). Por fim, todas as incoerências do autor e da obra seriam também reflexos da elite e do povo que ele havia intencionado retratar: “o dualismo entre ordem e liberdade, entre autoridade e democracia” (VENTURA, 2000, p. 77).

Avançando no teatro do século XIX, chegou como pôde no Brasil alguma influência do Romantismo que, depois de ter surgido na Alemanha, ia ganhando terreno na Europa e substituindo o teatro classicista francês. Despontar-se-ia nesse contexto Gonçalves de Magalhães (1811-1882), conhecido por muitos como o nosso “primeiro romântico”, embora a alcunha nem sempre lhe sirva, pois “ele nunca definiu bem se queria ser o último clássico ou o primeiro romântico” (PRADO, 2008, p. 44). O autor de *Antônio José, ou O poeta e a Inquisição* (1838) não aprovava as “amoralidades” dos românticos, bradando que eles “convertem a cena em um bacanal, em uma orgia de imaginação, sem bem moral algum, antes em seu dano” (MAGALHÃES *apud* PRADO, 2008, p. 43).

Dos textos românticos no país, o *Macário* (1852), de Alvarez de Azevedo, requereria destaque, principalmente se se levar em conta a relação ambígua, supostamente homoerótica, entre as personagens Satã e Macário, notada pelo crítico Antônio Candido (cf. TREVISAN, 2002, p. 250). Embora ansiassem os românticos

uma essência de fundo nacionalista, demoraria ainda para o teatro brasileiro conquistar a independência: o que se encenou nos palcos nacionais foi, por muito tempo, reprodução precária do teatro português (e este último do teatro francês).¹⁸

Não ignorando o processo de desenvolvimento particular de nosso país, somente no decurso do século XX teríamos conquistado certa originalidade. Impõe-se como fundamental, então, sublinhar que a expressão da sexualidade no teatro brasileiro revela ainda processos históricos e culturais sujeitos ao andamento de processos históricos e culturais além-mares. Assim, examinando os fatos com lentes de mais longo alcance, chegamos a Michel Foucault (1926-1984). Foucault (1988, p. 09), ao escrever sobre a história da sexualidade no Ocidente, expôs que, até o início do século XVII, “as palavras eram ditas sem reticência excessiva, e as coisas, sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade”.

Contudo, com a ascensão da burguesia, iniciara-se um tempo de controle subjetivo – por meio de discursos autoritários: o médico, o jurídico, o policial, o religioso, o escolar etc –, que viria a se consolidar no século XIX (e ainda hoje nos acomete). Logo, a partir da decadência da aristocracia e do surgimento da população e de suas demandas, passou-se a sacralizar a família nuclear tradicional:

A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais (FOUCAULT, 1988, p. 09).

Correlato a esse cenário, o teatro, na Europa e aqui, foi abdicando dos dramas da aristocracia e dando vez aos dramas familiares enclausurados no lar burguês, cujo ápice

¹⁸ No século XIX, ia-se ao teatro para ostentar uma posição social de destaque. O uso dos binóculos, por exemplo, dá bem a medida de um público pouco preocupado com a verdadeira apreciação de uma obra dramática: ia-se ao teatro para ver e ser visto. É principalmente dessa fase a construção dos teatros mais pomposos em nossas terras. Em Portugal, ter um camarote no Teatro SÃO CARLOS, por exemplo, patenteava uma condição financeira privilegiada. A disposição dos camarotes (eles remetem à arquitetura das casas portuguesas da época, sendo o andar mais baixo destinado às classes mais abastadas e o mais alto às menos abastadas), o lugar central da realeza, tudo na arquitetura faz menção a uma representação alegórica hierárquica da sociedade portuguesa. Inculta, a burguesia que ascendera há pouco, ávida por copiar os hábitos dos nobres, usava o teatro como forma de inclusão nesse meio.

teria ocorrido nas peças naturalistas. Ubersfeld (2005, p. 24) analisa que “Brecht está certo em dizer que essa dramaturgia é conservadora, paternalista” por lidar com o espectador como uma criança e não alavancar mudanças nos indivíduos:

O melodrama ou o drama burguês expressam o sonho de uma liberação passional que só ocorrerá no imaginário. É assim que centenas de milhares de pessoas (ou milhões, se acrescentarmos o cinema) terão visto e compreendido *A Dama das Camélias*. Que a paixão não perturbe a ordem do mundo!

No recorte que estamos fazendo, é significativo, inclusive, o frenesi que causou por aqui a montagem de *A Dama das Camélias* (1848), do romance de Alexandre Dumas Filho, por trazer um dos temas prediletos de José de Alencar e de todo realista brasileiro: a cortesã, a prostituta elegante – as operetas, Joaquim Manoel de Macedo e outros dramaturgos recorriam igualmente à figura lasciva (cf. PRADO, 2008, p. 82); *A Dama das Camélias* abriu estrada para dramaturgos como Artur Azevedo que, na mesma linha, mais tarde, “[...] trata a sexualidade com uma desenvoltura inadmissível em outros tempos” (PRADO, 2008, p. 152).

Em vias de concluir o perfil do teatro até os primeiros anos do século XX, Prado (2008, p. 172) sintetiza o espetáculo como apenas o início de uma vida noturna prolongada em ambientes mais convenientes, e os apelos explícitos feitos à sexualidade, “lançados dentro e fora do palco, não passavam na verdade de exceções consentidas pela moral pública, que via atores e atrizes como seres diferentes, suspensos entre o ilícito e o artístico”. Intriga que Décio de Almeida Prado não planejasse dizer da sexualidade no teatro brasileiro em nenhum dos textos citados; o plano do autor é sempre mais amplo: dizer do teatro em certos contextos históricos.

Não obstante, como temos verificado, a sexualidade é inerente ao processo de formação do teatro nacional, logo, ele refere-se com regularidade ao tema – esse acontecimento foi notado (e não somente no que tange ao Brasil) em outros autores que, tendo como alvo o teatro, esbarram inevitavelmente em sexualidade. O inverso também se vê: aqueles que, mirando a sexualidade, esbarram ou apoiam-se no teatro. Do último caso, tem-se, como exemplo, nada menos que as análises freudianas das peças gregas ou as análises feministas da figura de Antígona.

Assume-se assim que no primeiro momento do teatro brasileiro, o jesuítico, compreendido como uma grande festa, sacro e profano se misturam, não sendo possível extremar com exatidão os terrenos de um e de outro. No segundo momento, da Independência até o início do século XX, a sexualidade no teatro brasileiro escancara-se nos bastidores, nas relações entre atores/atrizes (muitas delas prostitutas¹⁹) e público frequentador dos espetáculos, mas desfila na ponta dos pés dentro da cena, razoavelmente reprimida nos enredos ficcionais, nos quais, o mais ousado que se encontrava eram prostitutas elegantes, traições conjugais, duplos sentidos nas comédias, excetuando-se a passagem de Qorpo Santo, peculiar e autêntica, registrada na sequência.

Homossexualidade (ou sodomia) e teatro no século XIX: Qorpo Santo

Faz-se obrigatório, antes de se operar a transição para o século seguinte, escrever sobre a presença da homossexualidade no teatro desse período, enfatizando que não se deseja atrelá-la à devassidão, como se coubesse qualquer culpa ou demérito. É necessário ficar claro que não se intenciona impor juízos de valor de nenhuma ordem sobre qualquer prática, identidade e/ou orientação sexual exposta no trabalho: toma-se devassidão aqui como a perversão de costumes vigentes em uma determinada sociedade. Também não se deseja explicar ou justificar a homossexualidade, o que será feito devidamente pelos psicanalistas e por outros profissionais. Tomamo-la, é fato, como parte da expressão da sexualidade do ser humano e, conseqüentemente, da representação da sexualidade no teatro.

Sabe-se que os códigos de conduta sexual podem se alterar drasticamente de época para época, de comunidade para comunidade. Desse modo, é bastante comum que

¹⁹ Sábato Magaldi, em 1991 (p. 32), escreveu que as carteiras profissionais das atrizes até 50 anos antes se assemelhavam às das prostitutas, dado que em várias fases foram elas que desempenharam o ofício no país. Do ponto de vista da ficção, quantas personagens prostitutas/michês/cafetinas/cafetões não povoam a nossa dramaturgia? No teatro brasileiro, o dramaturgo Plínio Marcos (1935-1999) explorou obstinadamente a marginalidade desse universo. Nesse mesmo campo, um conto que tem inspirado várias montagens teatrais é “Dama da noite”, do livro **Os dragões não conhecem o paraíso** (2005), de Caio Fernando Abreu. Ele traz uma prostituta à espera do amor, falando incessantemente sobre sexo, solidão e morte. Uma intensa pesquisa sobre o assunto prostituição está disponível no livro **Os prazeres da noite**, de Margareth Rago (1991). Cf. RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991. Em complemento, por um novo olhar para o assunto prostituição nos dias de hoje, é interessante ver o pequeno vídeo disponível no *youtube*, intitulado “Porque Gabriela gosta da palavra puta/Why Gabriela prefers the word puta”, de Gabriela Silva Leite (1951-2013), prostituta da região (não oficial) da Boca do Lixo, em SP, que estudou Ciências Sociais na USP e chegou a ser considerada a maior ativista dos direitos das prostitutas no país.

o que se toma por impróprio e condenável em uma determinada sociedade seja aceitável e até estimulado em outra. Como exemplo, observemos um caso consideravelmente estranho para nós:

A Manchu mother, for instance, would routinely suck her small son's penis in public but would never kiss his cheek. For, among the Manchus, fellatio is a form of sexual behavior except in the context of mother and small son, whereas kissing of any kind is always sexual. We are perplexed because, in our culture, fellatio is always sexual, whereas cheek-kissing among kin never is (HENDERSON *apud* HALPERIN *et al*, 1990, p. 03).

Tais dessemelhanças culturais exprimem o que se tem visto de modo afim acerca da homossexualidade: a união amorosa-sexual entre pessoas do mesmo sexo vem sendo testemunhada (com maior, menor ou nenhum julgamento) desde o início dos tempos, em povos primitivos, antigos, tribos indígenas as mais diversas, sociedades modernas.²⁰ “Homossexualidade” é o termo mais usado e comumente aceito na atualidade para descrever a atração sexual/amorosa entre indivíduos do mesmo sexo.²¹

Porém, falar de “homossexualidade no teatro do século XIX” parecerá anacrônico, pois, até o século XIX, o “homossexual” não existia como categoria definida do modo como se entende nos dias atuais: referiam-se ao relacionamento entre pessoas do mesmo sexo como “sodomia” (ou “uranismo”), palavra que remonta à história bíblica de Sodoma e Gomorra, cidades sobre as quais teria sobrevivido a ira de Deus por conta dos atos imorais, “homoeróticos”, sádicos, praticados ali. Como íamos dizendo, o “sodomita” era visto como um pecador, “era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie” (FOUCAULT, 1988, p. 51); a prática não mantinha relação direta com a identidade do indivíduo, como mantém hoje.

²⁰ Em “Homo Erectus”, conto de abertura do livro **Balé Ralé** (2005), o escritor Marcelino Freire (1968-) registra a antiguidade do tema: “Sabe o homem que encontraram no gelo? Encontraram no gelo da Prússia? Enrolado? Os arqueólogos encontraram no gelo gelado da Prússia? Perto das colinas calcárias da Prússia? [no conto, há duas páginas de perguntas antes da afirmação transcrita na sequência] [...] Este homem dava o cu para outros homens. [pula-se uma linha] E ninguém – até então – tinha nada a ver com isso.”

²¹ Vê-se também, entre outros termos, “homoafetividade” e “homoerotismo”, cujos significados escondem diferenças semânticas e históricas: do primeiro, argumenta-se que a relação fraterna entre um filho e um pai ou entre uma mãe e uma filha, por exemplo, seriam também “homoafetivas”, já que não deixa de haver nesses casos afetividade entre dois seres do mesmo sexo; do segundo, sendo um termo advindo da história da arte, há quem argumente que está destituído das lutas políticas ulteriores vividas pelos homossexuais.

É curioso observar também que o termo “sodomia”, até certo tempo, foi igualmente utilizado para descrever o sexo oral e anal dentro e fora do casamento cristão, por serem práticas que, de modo semelhante, não promoviam a reprodução da espécie humana (cf. TREVISAN, 2002, p. 110) – não reproduzi-la é um aspecto problemático da homossexualidade não só para o cristianismo, mas também para o capitalismo. Devido aos discursos autoritários e reguladores indicados por Foucault (1988), explicitados anteriormente, a prática homossexual constituía-se como afronta ao modelo burguês e capitalista de sociedade, baseado na família reprodutiva, consolidado no século XIX.

Em decorrência dessa razão óbvia, acredita-se, a homossexualidade não encontrou nesse tempo um espaço propício para ser encenada. Isto porque, nas perseguições sofridas por um poeta como Oscar Wilde²² (1854-1900), por exemplo, tem-se um bom panorama do que poderia sobrevir a quem ousasse expor em praça pública essa “atração de semelhantes”. Convém reparar que a vigilância e o sistema opressor, mais instrumentalizados no século XIX, não teriam começado nesse período, basta ver, por exemplo, a prisão de Marquês de Sade (1740-1814) por suas perversões sexuais no século anterior.

Na literatura nacional, pertencem a Gregório de Matos, o “Boca do Inferno”, os primeiros escritos homossexuais conhecidos (cf. TREVISAN, 2002, p. 249). No texto dramático, José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo Santo (1829-1883), teria sido o pioneiro a estampar a homossexualidade com todas as letras (cf. TREVISAN, 2002, p. 249). No ano de 1864, o “louco manso do Guaíba” tem as primeiras crises de alucinação; confinado em um manicômio, escreve dezesseis peças entre os meses de janeiro e maio de 1866, dentre elas *A separação de dois esposos*.

Na comédia, uma peça curta em três atos, é apresentada a irreverente história de Farmácia e Esculápio. Certos diálogos flertam com o absurdo, porque não fazem sentido lógico ou porque não estão de acordo com a moral da época. Mesmo casada, Farmácia tem um “namorado”, (ironicamente) de nome Fidélis; a primeira alusão à homossexualidade está na fala dela, que conversa com as filhas pequenas como se fossem adultas, perguntando-lhes sobre namorados:

²² Cf. GUZIK, A. O artista que pôs a hipocrisia no palco. **Revista Cult**. Versão *on-line*. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-artista-que-pos-a-hipocrisia-no-palco/>>. Acesso em: set. 2015.

Farmácia: Conta-me, Lídia, como está a tua camarada? E você, Idalina, há de me dizer como ficou o seu namorado; pois eu sei que já vai gostando do primo Pedrinho! [...]

Idalina: Ora esta, mamãe, parece criança! Vejam só, sendo eu uma menina de dez anos, já hei de ter namorados! [...]

Lídia: E eu que ainda sou pequenina, quem faz caso de mim? Que camaradas posso eu ter? (QORPO SANTO, 2001, p. 221)

Posteriormente à decisão de Farmácia e Esculápio de morrerem juntos e procurarem a felicidade no Céu, desgostosos com a Terra que, na opinião deles, lhes fora ingrata, aparecem no terceiro e último ato os “exóticos” criados Tamanduá e Tatu. Em contraponto aos patrões, mesmo vivos, o “casamento” dos empregados realiza-se na Terra somente em plano espiritual e “nem todos os demônios que habitam por todas as regiões” (QORPO SANTO, 2001, p. 224) poderão divorciá-los.

O conflito principal da cena ocorre porque Tamanduá não se satisfaz com o casamento do espírito e quer igualmente a união da carne; Tatu, apesar de tratar o companheiro carinhosamente, chamando-lhe de “queridinho” e até fazendo-lhe afagos, acaba, no entanto, decidindo pôr um fim na relação: “já que quer o imundo e absurdo casamento carnal, declaro-lhe que não sou mais seu sócio (*empurrando-o*)” (QORPO SANTO, 2001, p. 224).

O desfecho da comédia transcorre em “clima de *vaudeville*” (TREVISAN, 2002, p. 275), em uma luta dos dois esposos separados, aos gritos, rasgando roupas, tirando botas e chapéus. Assim, a separação dos dois esposos anunciada no título aceita comparações plurais dos dois tipos de casais expostos na peça.

Em vida, as obras do gaúcho não obtiveram crédito e só puderam ser encenadas por volta de cem anos depois, em 1966. O crítico teatral Yan Michalski (1932-1990), após assistir à montagem de Antonio Carlos de Sena, em 1968, declarou que a redescoberta de Qorpo Santo “torna[va] parcialmente obsoletos todos os livros de história da dramaturgia brasileira”. Com efeito, Qorpo-Santo é assumido pela crítica teatral no país hoje como uma espécie de precursor do “Teatro do Absurdo” – o termo, se bem que consagrado, é muito combatido, pois incluiria num mesmo movimento autores de naturezas francamente distintas – com traços raros de inovação e modernidade dramatúrgicas no país.²³

²³ Cf. *site* da Enciclopédia Itaú Cultural.

Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8151/qorpo-santo>>. Acesso em: set. 2015.

1.3 Sexualidade no teatro nacional: o século XX e o início do XXI

*Eu sou a floresta virgem das garotas convulsivas
Eu sou o disco-voador tatuado
Eu sou o garoto e a garota Casa Grande & Senzala
Eu sou a orgia com o garoto loiro e sua namorada de vagina colorida
(ele vestia a calcinha dela e dançava feito Shiva no meu corpo)*

Trecho do poema *Vertigem*, de Roberto Piva

No decorrer do século XX, uma profusão de fatos situam a sexualidade no centro dos holofotes: já na primeira década, a psicanálise, desde Sigmund Freud (1856-1939), passa a explicar o ser humano, traumas e relações por meio da sexualidade; o movimento feminista avança a todo vapor estremecendo noções estanques dos papéis do homem e da mulher; depois dos anos 1950, a indústria pornográfica²⁴ cresce vertiginosamente; de 1970 em diante, a luta do ativismo “*gay*” movimenta multidões.

Em Foucault (1988, p. 160), lê-se que o poder na sociedade fora por muito tempo regido pelo sangue (derramar o sangue, ser de uma linhagem específica), “quanto a nós, estamos em uma sociedade do ‘sexo’, ou melhor, ‘de sexualidade’”. Sublinhe-se que a passagem de um sistema de controle a outro não se deu de forma brusca, sem interação, porém,

foram os novos procedimentos de poder, elaborados durante a época clássica e postos em ação no século XIX, que fizeram passar nossas sociedades de uma *simbólica do sangue* para uma *analítica da sexualidade*. Não é difícil ver que, se há algo que se encontra do lado da lei, da morte, da transgressão, do simbólico e da soberania, é o sangue; a sexualidade, quanto a ela, encontra-se do lado da norma, do saber, da vida, do sentido, das disciplinas e das regulamentações (FOUCAULT, 1988, p. 161).

Portanto, dessa modificação nas formas estruturais do exercício do poder teriam se desenvolvido políticas – discursos, por vezes, subjetivos – que ditam normas de conduta a fim de garantir a “manutenção da vida”, daí o conceito *biopolítica*: a religião, a medicina, o sistema jurídico e policial se organizam de tal modo que promovam, em última instância, a continuidade da família burguesa nuclear.

²⁴ O filme **Boogie Nights** (1997), de Paul Thomas Anderson, retrata o momento histórico (década de 1970) em que a indústria pornográfica toma corpo nos Estados Unidos.

Normas de conduta existem em qualquer sociedade organizada. No entanto, a partir do século XIX, elas tomam características de controle especialmente nocivas, logo, reclama-se perceber a relevância de se decifrar esse “dispositivo de sexualidade” (heterocentrado: de orientação heterossexual) imperante na sociedade moderna, isto é, entender a ligação intrínseca da sexualidade com os novos mecanismos de poder; apenas quando esclarecidos acerca de seu funcionamento é que se poderá resistir a ser o que temos sido: “corpos-máquina”, “docilizados”, disciplinados por um aparato técnico bastante equipado para o controle dos seres nas sociedades industriais e pós-industriais.

O corolário desse aparelhamento é que não corresponder ao exercício predominante da sexualidade burguesa acarreta uma lista de desigualdades e perigos: exclusão social, diferença de direitos e oportunidades e – ironicamente em nome da vida – até mesmo a morte. A releitura que Paul B. Preciado (nascido Beatriz Preciado), professor da UNIVERSITÉ PARIS VIII, faz do pensamento foucaultiano tem revolucionado esse tema. De acordo com o autor, “à história da sexualidade iniciada por Foucault devemos acrescentar vários capítulos” (PRECIADO, 2011, p. 12).²⁵

Frente ao contexto apresentado, como terá se comportado a sexualidade no Brasil a partir do século XX? De certo, não escapou ilesa e continuou também refém da reafirmação de valores patriarcais comandados pelo pensamento burguês e judaico-cristão, pelo “dispositivo de sexualidade” a que aludira o pensador francês, sobretudo em virtude das ditaduras políticas – com censuras à arte e ao pensamento crítico – e da ascensão e enraizamento da cultura de massa desde a segunda metade do século. Mas, é claro, o indomável Dioniso volta e meia mostra as caras e faz contrapontos indecentes.

De agora em diante, avançamos a passos ainda mais largos e os poucos episódios eleitos têm por finalidade unicamente terminar de esboçar uma amostra dos ápices da marca devassa do teatro nacional. O recorte privilegia apenas três referências teatrais desse período: um dramaturgo, um encenador, um grupo – dos mais marcantes, acredita-se, do ponto de vista deste trabalho. Na continuação, mais perto, por fim, da obra de Newton Moreno, iremos ancorar no século XXI.

²⁵ Trataremos mais da questão no subcapítulo “1.5 Dramaturgia(s) e sexualidade(s): tendências contemporâneas”.

Não tenho culpa se o espectador resolve projetar em mim a sua própria obscenidade.

Nelson Rodrigues

No Brasil, até as primeiras décadas do século XX, ainda se ansiava por um pensamento não colonizado, um teatro feito por artistas e temas que refletissem os dramas da nação. João Caetano (1808-1863) fundou a primeira companhia de teatro com atores brasileiros para reagir à supremacia portuguesa nos palcos; José de Alencar (1829-1877) lamentava o gosto do público nacional pelas peças estrangeiras; “Artur Azevedo (1855-1908) organizou, no princípio deste século [o XX], uma temporada só de originais brasileiros [...]” (MAGALDI, 2006, p. 90).

Em 1922, a Semana de Arte Moderna marcou o início da modernidade nas letras brasileiras; todavia, ela tardou no teatro. Magaldi (1997, p. 217) sustentou: “A lufada renovadora da dramaturgia contemporânea partiu de *Vestido de Noiva* – não se contesta mais”. No ano de 1943, a peça de Nelson Rodrigues, sob a direção do polonês Zbigniew Marian Ziemiński (1908-1978), com o grupo amador carioca OS COMEDIANTEs, fez o brasileiro ver-se finalmente representado, desnudando em cena a zona norte do Rio de Janeiro.

Assistiu-se no palco à assimilação da psicanálise, ao recorte e à montagem cinematográfica aplicados ao drama, à desintegração das unidades aristotélicas por meio dos planos da realidade, da memória e da alucinação em uma peça farta de signos, influenciada pelos teatros simbolista e expressionista desenvolvidos na Europa desde o início do século XX: a modernidade que, em outras ocasiões, ameaçava chegar, havia chegado de vez ao teatro brasileiro. Claro está que a crítica nem sempre se alinha nesse ponto e muitos não concedem à obra este marco.²⁷

Mais tarde, reconhecendo a falta de êxito na recepção de peças como *Álbum de família* (1945), *Anjo Negro* (1946) e *Senhora dos afogados* (1947), o “anjo pornográfico” qualificou seu trabalho de “teatro desagradável [...] obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia” (RODRIGUES, 1993, p. 37). Obsessivo inveterado, reprisava temáticas ocupando-se incansavelmente

²⁶ Cf. CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

²⁷ Reivindica-se menção a Oswald de Andrade; a este, o próprio Magaldi (cf. 2006, p. 135-141) faz justiça em outros textos. A respeito da modernidade no teatro (admitindo ou não **Vestido de Noiva** como um marco), muito se aceita que ela faz parte de um processo maior, iniciado antes e solidificado depois de 1943.

da sexualidade latente e manifesta de suas personagens; de modo geral, incesto, prostituição, traição e homossexualidade (ou sugestão à homossexualidade) compõem o universo rodrigueano: seu destino é mesmo pecar.

Em *Beijo no asfalto* (1960), toda a trama se enleia em torno de um beijo dado por Arandir em um rapaz desconhecido. Estirado no asfalto, enquanto agoniza após um atropelamento, um moribundo pede um beijo a Arandir; comovido com a cena, ele consente beijá-lo, mesmo na presença de seu sogro (Aprígio, pai de Selminha, esposa de Arandir) e de outros passantes. A imprensa, oportunista e ardilosa, identifica na ocorrência um chamariz para a venda de jornais e faz dela manchete sensacionalista, manipulando pessoas e fatos para vender mais e mais.

Diante do caso, a orientação sexual e até a inocência de Arandir (a imprensa o acusa de ter empurrado propositalmente o rapaz na frente do ônibus) passam a ser especuladas por toda a cidade. A hipocrisia da sociedade retratada se explicita na cena final, quando Aprígio, um dos que se mostravam desconfiados da sexualidade do genro, confessa um amor enrustido por ele: “Aprígio: [...] Quero que morra sabendo. O meu ódio é amor” (RODRIGUES, 1993, p. 989).

Toda nudez será castigada (1965) elucida, desde o título, a tensão sexual do período. No enredo, um adolescente puritano, Serginho, que vivia junto das tias enlutado pela morte da mãe, apaixona-se pela enigmática prostituta Geni, a nova esposa de seu pai, Herculano. Este havia prometido fidelidade àquela que morrera. Num jogo dramático dinâmico, o enredo evolui por meio de reviravoltas inesperadas, como acontece na cena final: Serginho foge de avião com um ladrão boliviano, aquele que o estuprara no tempo em que esteve preso...

Teve peças censuradas, encontrou dificuldades para montá-las, para alguns foi um homem reacionário, machista, mas “a violência das paixões, a audácia formal, o diálogo vivo e nervoso, distante das delongas literárias fizeram de Nelson Rodrigues o autor da obra mais sólida do moderno teatro brasileiro” (MAGALDI, 2006, p. 83): vem a calhar a nós reconhecer que o texto teatral foi com ele novamente alçado ao nível da literatura (cf. MAGALDI, 1997, p. 227).

UM ENCENADOR: Zé Celso – a Grécia é aqui!

Teatro é orgia. É o poder do teatro. É o foder do teatro.

Zé Celso

No ano de 1967, acontece uma estreia decisiva para o teatro brasileiro: *O rei da Vela*, do Teatro OFICINA. A peça de Oswald de Andrade (1890-1954), publicada em 1937, poderia ser, na perspectiva de Magaldi (cf. 2006, p. 135), o marco inicial da renovação do moderno teatro nacional, tivesse ela sido encenada por um estrangeiro – como ocorreu com *Vestido de Noiva* – quando de sua publicação. No entanto, não o foi: o ano de 1937 é ainda o de nascimento de José Celso Martinez Corrêa (1937-), popularmente conhecido como “Zé Celso”, o paulista que a levaria aos palcos trinta anos depois em montagem histórica.

Segundo Labaki (2002, p. 11), “Zé Celso é o bode do teatro brasileiro. Enquanto ele bale, a caravana é obrigada a passar. O mundo é obrigado a se mover”. Juntamente com Renato Borghi²⁸ (1939-), fundou em 1958 o Teatro OFICINA – entre os “melhores” do mundo, em uma lista feita pelo THE GUARDIAN.²⁹ Na seção de arquitetura do jornal, ele aparece em primeiro lugar entre os “the most stunning stages” do mundo. Em atividade permanente, o Teatro OFICINA contou recentemente com montagens como *Para dar um fim no juízo de Deus* (2015) e *Mistérios Gozosos* (2015).

Esses e outros espetáculos, *O banquete* (2009) e *As bacantes* (1995), por exemplo, todos dirigidos por Zé Celso, são característicos de uma expressão libertária apical no teatro nacional; o encenador investiga o caráter festivo e obsceno do teatro em apresentações que remontam imediatamente aos rituais báquicos. Nudez deliberada, masturbação em público, presença de falos gigantes e toda sorte de despudor habitam o centro dos espetáculos, resultando, por vezes, em orgias cênicas; neles, as forças da natureza e da libido duelam com as imposições da ordem e da Cultura (no sentido da Psicanálise), postura que tem razão política de existir:

[...] A noção de que era preciso trabalhar o corpo para compreender e mudar a sociedade vinha do psicanalista Wilhelm Reich (1897-1957)

²⁸ Esse é o mesmo Renato Borghi que encenou em 2004 a peça **Dentro**, de Newton Moreno, conforme se citou na introdução.

²⁹ O endereço eletrônico de acesso para a lista está disponível em:

<<http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/11/the-10-best-theatres-architecture-epidaurus-radio-city-music-hall>>. Acesso em: abr. 2016.

[...] Em suma, Reich diz que há uma relação direta entre as estruturas sociais e as estruturas subjetivas. As forças sociais de dominação política e econômica são introjetadas nos indivíduos em “couraças” físicas e psíquicas. Trabalhar um nível sem trabalhar o outro é inútil. Essa foi a origem do caráter cada vez mais sexuado do trabalho de Zé Celso, que o levaria ao paroxismo de realizar, nos anos 80, orgias de verdade em cena. Para ele, qualquer acontecimento cênico que não envolva a energia sexual de atores e plateia é incompleto (LABAKI, 2002, p. 33).

Não é de se estranhar que ele não seja unanimidade para a crítica especializada e tampouco para o público leigo; diz-se que foi um “pequeno-burguês” – quando não “fascista” – ou que perdeu há muito o rigor artístico e descambou para uma indecência despropositada. Para uns, o encenador ultrapassa fronteiras indesejáveis: horrorizam-se n’*O Banquete*³⁰, por exemplo, em cenas como aquela na qual Zé Celso introduz vagarosamente o dedo indicador no ânus de um dos atores enquanto recita com eloquência o poema “Soneto do olho do cu”, de Arthur Rimbaud e Paul Verlaine. Para outros, é exatamente por tais extravagâncias cênicas que deve ser honrado, pois não são indecorosas sem motivação justa, mas, antes, nos fazem enxergar com lupas adequadas nossos corpos escravizados.

Em todo caso, porque foi um dos pilares do movimento tropicalista e dispõe ainda de voz ativa no cenário nacional, não se pode deixar de anotar a participação e a contribuição do encenador para o teatro e para a cultura brasileira; para Labaki (2002, p. 76), trata-se de “um cidadão imprescindível para a pólis”. Ademais, acreditamos, ninguém simboliza melhor que Zé Celso, no país, o ponto de confluência de teatro e sexualidade.³¹

³⁰ A cena está disponível em: <<https://vimeo.com/129630705>>. Acesso em: set. 2015. Todas as peças do encenador citadas nesse item contêm ficha técnica, fotos, comentários etc, no *website* do Teatro OFICINA. Disponível em: <www.teatroficina.com.br/>. Acesso em: set. 2015.

³¹ Em tempo, cabe lembrar, em uma pesquisa realizada na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, que Zé Celso é nascido e criado nessa cidade. Acontece em Araraquara, anualmente, a Semana Luis Antônio Martínez Corrêa, em homenagem a seu irmão, vítima supostamente de um crime homofóbico no ano de 1987. A importância (e os desprazeres) da cidade na formação do artista pode ser conferida em: MARTINEZ CORRÊA, J.C. Romper com a família, quebrar os clichés. In: CAMARGO DE STAAL, A. H. (seleção, org. e notas). **Zé Celso Martínez Corrêa. Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Ed. 34, 1988, p. 21-35.

We are not men, we are not women, we are people.

Dzi Croquettes

“Não somos homens, não somos mulheres, somos gente”, esse era o lema dos DZI CROQUETTES, um grupo de teatro brasileiro revolucionário da década de 1970, inspirado nos THE COCKETTES (“As caralhetes”), grupo teatral anárquico de São Francisco, nos *gender-fuckers*³² e no movimento *gay off-broadway* norte americano (cf. TREVISAN, 2002, p. 288; MORENO, 2003, p. 38).

Newton Moreno (2003, p. 38) relata que os treze atores-dançarinos “apresentavam-se androginamente no palco, vestidos com símbolos masculinos e femininos; barbas e batom, *soutien* e cueca. Com uma força criativa contestatória, eles apoiavam-se na tradição antropofágica e paródica da revista brasileira”. Avalia-se que a trupe defendia a liberdade de expressão, mas que não era, por assim dizer, ativista dos direitos *gays*: davam um grito retumbante de liberdade “contra qualquer tipo de repressão” (MORENO, 2003, p. 38) em plena ditadura militar. Não obstante, acabaram por se transformar em um estímulo capital para a liberação e revolução sexual-comportamental da época.

Andrea Ormon (2010), em crítica na Revista CINÉTICA sobre o documentário intitulado de *Dzi Croquettes* (2009), avaliou:

[...] afinal, ninguém consegue sustentar a tese de que a influência do grupo de treze moços tenha se restringido a um formato cênico; a um punhado de minutos em cima do palco, quilos de strass, plumas, cenografia vigorosa, dança, humor refinado. Trata-se, sobretudo, da história de uma pulsão, de um mistério profundo pela ascese artística que melhora, depura e transforma o humano.³³

Em função do sucesso estrondoso obtido pelo documentário, que reúne depoimentos de artistas de renome (Aderbal Freire Filho, Ney Matogrosso, Elke

³² *Gender-fuckers* foi um termo utilizado para designar um movimento de pessoas que se vestiam simultaneamente com traços masculinos e femininos em São Francisco, Califórnia, na década de 1970, com a intenção militante de se apagar os limites entre os gêneros, entendidos aí como construção cultural (cf. TREVISAN, 2002, p. 288).

³³ ORMOND, A. Pare, repare. **REVISTA CINÉTICA**. Belo Horizonte: 2010. ISSN: 1983-0343. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/dzicroquettes2.htm>> Acesso em: set. 2015.

Maravilha, Cláudia Raia, Miguel Falabela, Pedro Cardoso, Norma Bengel, o ícone *gay* internacional Liza Minelli) e de integrantes do grupo original (Bayard Tonelli, Ciro Barcelos, Cláudio Tovar, Rogério de Polli e Benedito Lacerda), uma ênfase justa tem sido dada ao grupo, até então desconhecido das novas gerações: a UNICAMP recuperou em seus arquivos e publicou, em 2010, a dissertação *A palavra mágica Dzi: uma resposta difícil de perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral* (1979), de Rosa Maria Lobert.

Esteve também em cartaz há pouco, no Rio de Janeiro e em São Paulo, o *Dzi Croquettes em Bandalha* (2015), espetáculo em homenagem ao grupo, com direção de Ciro Barcelos, um dos integrantes do grupo inicial. A passagem apoteótica do grupo pelos palcos brasileiros, recuperada pelo filme, deverá ser ainda muito revisitada por quem quer que se preste a contar a história do teatro nacional nos anos 1970 ou a história da construção das identidades *queer*³⁴ no país, conforme já se vê no artigo publicado *on-line: Dzi Croquettes: uma política queer de atravessamentos entre o real e o teatral* ([20-?]), de Djalma Thuller.

Nos homens tanto peludos quanto purpurinados da “família Dzi” (assim se identificavam), há o germe da representação de novos modelos de família e identidades no país, cooperando para a desconstrução de padrões heteronormativos³⁵, como se vê repetidamente nas novelas, no cinema e no teatro (mais) comercial.³⁶

Teatro de Revista no século XX

Para um quadro um pouco mais completo da presença da devassidão nos espetáculos do século XX, é essencial retomar a evolução do teatro de revista no

³⁴ A teoria *queer*, um desenvolvimento dos estudos *gays/lésbicos*, pensa identidades “normais” em relação às identidades *queer* (termo em língua inglesa que guarda o sentido de “estranho”, “desviante”, usado para se referir às todos os divergentes do padrão de gênero estabelecido), sem favorecer uma nem outra. Entre outros, os seguintes textos elucidam a questão: **Problemas de Gênero** (2003), de Judith Butler; **Judith Butler e a teoria queer** (2012), de Sara Salih; **Multidões Queer** (2011) e **Manifesto Contra-sexual** (2002), de Beatriz Preciado. O assunto será retomado mais à frente.

³⁵ Para mais informações sobre o assunto heteronormatividade, cf. MISKOLCI, Richard. **A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização**. Sociologias nO. 21, Porto Alegre Jan./Jun 2009, p.150-182.

³⁶ Com o mesmo espírito libertário, outro grupo da mesma época e magnitude foi o pernambucano “VIVENCIAL DIVERSIONES”: “sua estética, ao contrário dos Dzi, era *trash*, de poucos recursos, da reinvenção da pobreza e do lixo, ganhando uma poesia simples e cruel” (cf. MORENO, 2003, p. 38). Recentemente, o grupo serviu de inspiração ao filme **Tatuagem** (2013), de Hilton Lacerda.

Brasil;³⁷ a propósito, formato cênico do qual se apropriaram os DZI CROQUETTES: a apresentação de números substituindo o texto clássico; presença intensa de música e dança; constante sátira política.

O gênero, com origens no teatro popular, importado da França e de Portugal, se desenvolveu com sucesso no país desde o século XIX, ficando bandeira em nossos palcos graças a dramaturgos como Artur Azevedo e Moreira Sampaio (cf. VENEZIANO, 1991, p. 27). Originalmente pautado na sátira aos acontecimentos da atualidade, agradava ao público a tonalidade jocosa e imoral dos espetáculos, o duplo sentido dos textos, as interpretações debochadas e, em parte, improvisadas dos atores.

De acordo com Veneziano (1991, p. 52-53), depois da década de 1960, com a chegada da cultura de massa, viu-se a “decadência” do gênero, o qual descambou para a obscenidade completa:

Os palcos do teatro musicado, amordaçados pela censura política e contaminados pelos novos valores de comportamento, abriram cada vez mais espaço para a pornografia explícita [...] A revista das décadas anteriores, com sua visão de mundo otimista e ingênua, ficaria agora deslocada no ambiente cultural moderno [...] Os títulos das revistas da década de 60, simplesmente os títulos, revelam o quadro. Vejamos alguns: *Strip-Bossa*, *Strip-tease em Bossa Nova*, *Strip-tease da Morta*, *Strip-tease em Fá Maior*, *Strip-tease é nosso*.

Em seguida, se no teatro de revista no Brasil o travestimento de atores já ocorria desde o século XIX, com fins estritamente cômicos (cf. VENEZIANO, 1991, p. 53), depois de *Les Girls*, de Meira Guimarães, travestis como Rogéria, Valéria e Brigitte de Búzios assumem de uma vez os papéis femininos: é chegada a fase da revista-gay, que, segundo Veneziano (*apud* Moreno, 1991, p. 53), a faz chafurdar ainda mais na vulgaridade, equiparando-se aos “teatros de quinta categoria onde hoje, tristemente, um *play-back* entoa *Hello Dolly*, ou *New York New York* para dublagens das grandes *stars* do cinema americano. Chamam a isto revista. Mal-aventurados os desinformados, os pobres de espírito”.

Newton Moreno (2003, p. 31) comenta o posicionamento de Veneziano: “acredito que a professora Neyde não se refira aos espetáculos montados por Rogéria e

³⁷ Cf. VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

Companhia que, no meu entender, ajudaram a sustentar e recuperar o brilho da arte da revista brasileira”. Faz sentido que Moreno pense assim, afinal de contas, o argumento central de sua dissertação, defendida em 2003 na USP, é exatamente sinalizar as contribuições da cena “gay” – paulista – para o teatro no Brasil.³⁸

Na dissertação, traça-se um painel da expressão da homossexualidade no teatro paulista (incluindo também seu trabalho como dramaturgo): travestimento e lesbianismo no palco, homocultura e *shows* artísticos da noite “gay” (de *drag queens*, *drag kings*, travestis e transgêneros) configuram alguns dos tópicos abordados pelo autor-pesquisador. Os termos “gay” e “homeroetismo” utilizados no ano de 2003 já encontram hoje forte recusa quando usados para representar a comunidade LGBT, ponto discutido mais à frente em “1.4 Os anjos de Sodoma”.

Em terras tupiniquins, não foram poucos aqueles que subverteram a ordem (em maior ou menor grau) ao longo do século XX no teatro. Dos que não compareceram ainda nessa rápida marcha nossa, quantos ainda não poderiam ser citados? Dercy Gonçalves, Vicente Pereira, Miguel Falabela, Antônio Bivar, José Vicente, Alcides Nogueira, Darcy Penteadó, Hilda Hilst, Maurício Abud (com a montagem histórica de *Nossa Senhora das Flores*, em 1985, baseado no romance de Jean Genet) e muitos outros. Alguns aparecerão ainda, mas cada um desses autores (os citados, os não citados) requerem estudos exclusivos, logo, assumimos os limites desta pesquisa e continuamos a jornada acenando a uns e outros.³⁹

SÉCULO XXI: Teatro Contemporâneo Brasileiro e Sexualidade

Nesse começo de milênio, quem se puser a pensar a sexualidade no país irá se deparar com um cenário em plena expansão. Há de se dizer que os estudos acadêmicos, em especial os de gênero, a teoria *queer* e os da interseccionalidade têm ampliado os debates. Os estudos de gênero abarcam estudos interdisciplinares sobre as identidades

³⁸ Cf. MORENO, N. **A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Teoria e História do Teatro). Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2003.

³⁹ Na cena paulista, por exemplo, a última década do século passado conheceu também, entre os mais “malditos”, OS SATYROS, grupo fundado em 1989 por Ivam Cabral e Rodolfo Garcia Vásquez, com sede hoje na Praça Roosevelt, no centro da cidade de São Paulo. Com pesquisa de linguagem própria, o grupo explora bastante o universo de Marquês de Sade, quem já lhe rendeu a Tetralogia Libertina (quatro espetáculos derivados das libertinagens do francês). Encontra-se material do grupo no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.satyros.com.br/>>. Acesso em: abr. 2016.

de gênero do ser humano, de características biológicas a construções socioculturais; o extenso campo de atuação abrange pautas políticas do feminismo (pioneiro no assunto), dos estudos LGBT, da teoria *queer*, entre outras.

Em relação a essas pautas, embora todas objetivem, *a priori*, esmorecer o constructo patriarcal, constata-se a ocorrência de certo desmantelamento de ideias entre vertentes de cada uma dessas correntes que, muitas vezes, por não partilharem do mesmo ponto de vista epistemológico, podem se anular por completo.

Um exemplo desses entrechoques, verificou-se, pode suceder entre as feministas e a teoria *queer*. Uma parcela das feministas, de base marxista, “moderna”, tem interesses mais diretamente ligados aos direitos da mulher na sociedade, portanto, na igualdade de gêneros. Nessa linha de pensamento, a cisão da sociedade entre homens e mulheres não está no centro do debate, mas, sim, o modo desigual e opressivo dessa divisão, comprovada por meio de toda a história da humanidade (a julgar pela história da arte, da religião – a mulher pecadora, submissa, a “costela” do homem – e do trabalho).

A teoria *queer*, resultante do raciocínio pós-estruturalista, “pós-moderno”, conta com nomes como Judith Butler (1956-) que, igualmente feminista, partindo do pensamento foucaultiano, nota incongruências dentro do movimento feminista (especialmente das feministas mais radicais). Passa-se a questionar todo o investimento sociocultural nas definições de gênero desde antes do nascimento do ser humano, avalizando que o binarismo das identidades tradicionais (macho/fêmea, homem/mulher, masculino/feminino), preestabelecido pelos discursos de poder, exclui, inclusive, um sem número de mulheres incapazes de corresponder a eles.

Dentre as razões que se tem, argumenta-se que o considerado presumidamente “natural”, biológico, fica comprometido frente à existência de pessoas nascidas com os dois sexos (hermafroditas, chamados hoje de intersexo) e frente à ocorrência de tantas pessoas que não “performam”⁴⁰ o gênero, de orientação heteronormativa, designado no nascimento (homens e mulheres homossexuais; transexuais; travestis etc). Assim, tornam-se abjetos todos os que não se enquadram nessas leis de nascimento e de performatividade social. Portanto, a teoria *queer* mira a desconstrução do binarismo de gênero em favor de identidades individuais, com liberdade para a redefinição de novos

⁴⁰ O conceito de performatividade é central nos estudos de Judith Butler. Cf. Salih (2012); Peralta (2015).

modelos. As identidades dissidentes do sistema vigente são chamadas de identidades *queer*.

Outra vertente de pesquisa nesse campo, muito influente na atualidade, diz respeito aos estudos da interseccionalidade, derivados das feministas negras norte-americanas (cf. YUVAL DAVIS, 2006, p. 193-209). Elas fizeram perceber que as vivências (e opressões) de uma norte-americana branca e rica, por exemplo, e as de uma afrodescendente negra e pobre eram substancialmente distintas e esse fato merecia atenção. Portanto, os estudos da interseccionalidade entrelaçam sexo, sexualidade e gênero a raça, religião, classe, nacionalidade.

Essas e outras questões desdobram-se em outras ainda. De todo modo, como íamos dizendo no começo, o tema “sexualidade” é dos mais efervescentes: leigos e especialistas apropriam-se da matéria atualmente, ocasionando discussões acaloradas nos veículos de comunicação. A psicanalista Maria Rita Khell (2015) resume o quadro, que teria começado lá atrás:

Há cem anos não se fala em outra coisa. O falatório surpreenderia o próprio Freud. Se ele criou um espaço e uma escuta para que a histérica pudesse fazer falar seu sexo, num tempo cuja norma era o silêncio, o que restaria ainda por dizer ao psicanalista, quando a sexualidade circula freneticamente em palavras e imagens, como a mais universal das mercadorias?⁴¹

Como se pode conferir nos espetáculos em cartaz nas grandes cidades, a sexualidade – e não é de hoje – tem sido muitíssimo aproveitada pelos interesses do sistema capitalista. Quantos não se beneficiam no teatro do “sexo-mercadoria”? Há uma avalanche de peças atendendo aos apelos mais claros do mercado (a exemplo daquelas com apelo erótico, da sensualidade nos dramas românticos e das comédias com piadas sexuais, isto é, boa parte das peças em cartaz) e fortalecendo estruturas contra as quais outros lutam.

De outro lado, em concomitância com esse afluxo, não raro se tem visto peças polemizando a igualdade de gênero por meio da assimilação de uma nova galeria de identidades e sexualidades nos textos dramáticos e nos espetáculos. Estimulados pelo

⁴¹ Texto escrito originalmente em 1992 e publicado novamente em 2 mar. 2015, no *blog* da BOITEMPO. Disponível em: <<http://blogdaboitempo.com.br/2015/03/02/maria-rita-kehl-a-minima-diferenca/>>. Acesso em: set. 2015.

cinema e pela televisão, pela militância política ou por incentivos de leis culturais, os enredos ficcionais passam a incluir *gays* e lésbicas como protagonistas, problematizando a visibilidade reduzida e os estereótipos cômicos; ainda com menor espaço, porém relevante repercussão, marcam presença já também travestis, transexuais, identidades *queer*.

Não se sabe ainda ao certo a real contribuição desta movimentação em prol da diversidade, que, em alguns casos, também se beneficia visivelmente de uma nova orientação do mercado. A verdade é que, de uma maneira ou de outra, seja se aproveitando das leis do mercado, seja verdadeiramente estremecendo os centros reguladores do poder, o teatro não para de falar sobre sexualidades, sobre identidades, sobre sexo. Ou melhor, os artistas – por meio do teatro – não param de falar sobre sexualidades, sobre identidades, sobre sexo.

No começo dos anos 2000, o grupo TEATRO DA VERTIGEM, no espetáculo *Apocalypse 1, 11*, realizado em um presídio desativado (o presídio do Hipódromo) na cidade de São Paulo, contrata um casal pornô profissional, da região da Boca do Lixo, para atuar em um contexto ficcional no qual faziam sexo explícito em cena. Na direção de Antônio Araújo (1966-), a obra finalizou a “Trilogia Bíblica” feita pelo grupo, que começara com *O paraíso perdido* (1992), realizado na igreja de Santa Ifigênia, do bairro paulistano Santa Cecília – com ferrenha oposição dos fiéis – e com *O livro de Jó* (1995), realizado em um hospital desativado (Humberto 1, em São Paulo).⁴²

Fazendo um salto para o ano de 2015, o 22º FESTIVAL MIX BRASIL de Cultura da Diversidade, pôde reunir exclusivamente peças e *performances* com temática sexual. Mencionamos dois dos trabalhos apresentados nesse evento: 1) *Genet: o poeta ladrão*. Com direção de Sérgio Ferrara, a peça se baseia na adolescência de Jean Genet (1910-1986), poeta, romancista e dramaturgo francês caríssimo ao tema da sexualidade no teatro e na literatura – referência para o universo ficcional de Newton Moreno; 2) *Macaquinhos*. Polêmica *performance* na qual nove *performers*

⁴² O TEATRO DA VERTIGEM revolucionou o modo de se fazer teatro no Brasil. A trupe abandonou o palco italiano à procura de espaços não convencionais e também demonstrou os ganhos que se pode obter nos chamados “processos colaborativos”, isto é, no aproveitamento integralizado – sem a hierarquia diretor-ator – de todos os envolvidos na construção do espetáculo, incluindo um novo olhar para o dramaturgo (nesses casos, ele acompanha o processo de montagem, produzindo textos diretamente para a cena, em diálogo com ator, diretor, iluminador, cenógrafo e outros profissionais). Newton Moreno faz parte dessa leva de dramaturgos que, em vários processos, escreve e adapta textos para a criação específica de um espetáculo. Não é o caso de **Agreste (Malva-Rosa)**, mas esse conceito renovado de dramaturgia, a serviço da cena, parece estar no cerne da escritura da peça (cf. TOSCANO, 2004).

nus investigam minuciosamente os ânus uns dos outros à luz branca diante do público. *A performance* foi concebida por Caio (nome artístico), Mavi Velloso e Yang Dallas.⁴³

1.4 Os anjos de Sodoma

Para o cineasta Pier Paolo Pasolini (*apud* TREVISAN, 2002, p. 19), “o tabu da homossexualidade é um dos mais sólidos ferrolhos morais das sociedades pós-industriais”. Estima-se que cerca de cinquenta mil homossexuais⁴⁴ tenham sido perseguidos pelo Terceiro Reich; eram identificados com os famosos *pink triangles* e levados para os campos de concentração alemães: entre dez e quinze mil deles foram mortos, questão – não sem razão – velada nos *blockbusters* norte-americanos sobre a tragédia da Segunda Guerra Mundial.

No teatro, a peça *Bent* (1979), de Martin Sherman, alcançou grande prestígio por ser a pioneira a expor o tema. No tempo em que a tragédia sucedeu, não havia um movimento organizado por pessoas que se assumissem publicamente como homossexuais; a necessidade de *get out of the closet*⁴⁵ só aconteceria anos depois. *Stonewall*, famoso bar de Nova Iorque, teria sido o lugar onde os “*gays*” – assim se conta – se reuniram (com fins políticos) pela primeira vez, em 28 de junho de 1969, em resistência aos maus-tratos que vinham recebendo da polícia da cidade.

A rebelião ficou reconhecida historicamente como o início do ativismo homossexual no mundo. Ao longo da década de 1970, os Estados Unidos lideram o movimento que começara também a se organizar, ainda fragilmente, mundo afora. É

⁴³ *A performance* aconteceu pela primeira vez em 29 jul. 2014, na 10ª edição da MOSTRA DE PERFORMANCE VERBO, em SP.

⁴⁴ O termo “homossexual” está sendo usado para contar a história da maneira com que ela era vista à luz da época. Contudo, é primordial ver que transexuais e travestis (parte dessa história de perseguição), por exemplo, não são – ou não se consideram – necessariamente, homossexuais, pois se entende hoje que a orientação sexual não está diretamente, e necessariamente, relacionada à identidade de gênero do indivíduo: há casos de transexuais homens/mulheres heterossexuais, por exemplo (cf. BENTO, 2004, p. 143-172). Também é essencial levar em conta que a diversidade da sexualidade humana não se encerra em categorias tão fixas como homossexualidade e heterossexualidade, como se todos os indivíduos pudessem ser classificados assim. A “Escala *Kinsey*”, por exemplo, criada por Alfred Charles Kinsey (1894-1956), subdivide as categorias em outras subcategorias, atestando sua variabilidade. A vida de Alfred Kinsey inspirou o filme **Kinsey, vamos falar de sexo** (2005), de Bill Condon.

⁴⁵ Gíria da língua inglesa importada e traduzida no Brasil como “sair do armário”, o equivalente a se revelar como homossexual para a sociedade. Sobre o tema, ver: SEDGICK, E. K. Epistemology of the Closet. In: ABELOVE, Henry *et al.* **The lesbian and gay studies reader**. New York/London: Routledge, 1993. Pages 45-61.

dessa época a proliferação dos bares e boates *gays*, das primeiras saunas *gays*, dos clubes de S&M (sodomismo) (cf. RUBLIN, 2012).

Ao cabo de alguns anos, quando a comunidade passara a alcançar certo respeito na sociedade, eis que o “câncer” ou a “peste *gay*” (como ficou conhecida, equivocadamente e por muito tempo, a *Aids*) aparece e dizima sem piedade, depois de 1980, milhões de pessoas, a maioria delas homossexuais, no Brasil e no mundo, estigmatizando mais uma vez o antigo “sodomita pecador”, agora duplamente “doente”: homossexual e “aidético”.

Foi nesse contexto dramático, reclamando ações do governo norte-americano para o investimento em remédios e tratamentos, que a comunidade viu-se obrigada a reunir forças novamente, saindo em massa às ruas. No teatro, muitas peças representaram o episódio e foram nomeadas de “Aids Drama”. *The normal heart* (1985), de Larry Kramer e *As is*, de William Hoffman (1985) transformaram a “*Aids* em ‘estrela’ do teatro norte-americano” (MORENO, 2003, p. 24) por retratar o acontecimento e denunciar o descaso do governo do então presidente Ronald Reagan com a situação.⁴⁶

Pontue-se que o ano de 2015 foi histórico para o ativismo: a Suprema Corte dos Estados Unidos decretou, no mês de junho, o direito ao casamento homossexual em todos os seus 50 estados. Em vista da incontestável influência política e econômica do país no mundo, espera-se que a conquista norte-americana seja um marco para o início de novos tempos. No decurso das últimas décadas, o movimento *gay* vem substituindo com frequência o nome (hoje, conhecido como movimento ou ativismo LGBT), com siglas⁴⁷ que tentam contemplar todos os envolvidos nessa batalha por direitos humanos.

O erotizado Brasil, os “Estados Unidos do Fogo”⁴⁸, desde a descoberta surpreendeu o europeu por seus costumes impudicos, afinal, “a verdade é que, entre os

⁴⁶ Cf. MORENO, 2003, p. 22-24. No Brasil, as peças **A mancha roxa** (19--), de Plínio Marcos, e **O homem e a mancha** (1994), de Caio Fernando Abreu, entre outras peças, abordaram o assunto. Caio Fernando Abreu (1948-1996), o “Cazuza da literatura”, escreveu sobre a *Aids* incontáveis vezes, antes e depois de saber de seu diagnóstico de soropositivo. O Brasil, sabe-se, viu muitos artistas sucumbirem diante da doença.

⁴⁷ Já se viu GLS (*gays*, lésbicas e simpatizantes), GLBT (*gays*, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais), LGBT (o “L” de lésbicas foi posto na frente para promover a visibilidade dessa parcela de pessoas que teriam menos voz que os *gays* homens, suposta herança do machismo), LBTT (lésbicas, *gays*, bissexuais, travestis e transexuais – sentiu-se aí a necessidade de se duplicar o “T” para realçar a luta das transexuais) e LBTTQ (lésbicas, *gays*, bissexuais, travestis, transexuais e *queer*), entre outras. Pelo que se notou, a sigla que tem sido usada com mais assiduidade nos veículos de comunicação, no entanto, é a sigla LGBT, considerando-se o “T” igualmente para travestis e transexuais.

⁴⁸ Assim o argentino Tulio Carella (1912-1979) propunha, poeticamente, que se chamasse o Brasil. Carella, católico e místico, foi professor de Direção Teatral e Cenografia na Universidade do Recife na

indígenas, os códigos sexuais nada tinham em comum com o puritanismo ocidental daquela época [Brasil Colônia]” (TREVISAN, 2002, p. 64). Todavia, “nada chocava mais os cristãos da época do que a prática do ‘pecado nefando’, ‘sodomia’ ou ‘sujidade’ – nomes dados então à relação de dois iguais que, segundo o pesquisador Abelardo Romero, ‘grassava há séculos, entre os brasis, como uma doença contagiosa’” (TREVISAN, 2002, p. 65, grifo do autor). Não era de se esperar menos, a Santa Inquisição, que fora “obrigada a se abrandar em solo brasileiro” (TREVISAN, 2002, p. 137), não deixou de punir por aqui os “sodomitas” – com penalidades mais ou menos severas, a depender da situação.

Não obstante, alguns séculos depois, no Brasil e no Ocidente, a história parece um tanto outra. Ao menos, no que diz respeito à postura da Igreja Católica. Basta lembrar que, até aqui, o Papa Francisco tem dado declarações sobretudo amistosas sobre a homossexualidade, esquivando-se de condená-la, o que já se configura como um grande avanço para a comunidade LGBT, que teria começado oficialmente suas atividades no país em 1997⁴⁹, quase trinta anos depois de *Stonewall*; o GRUPO GAY da Bahia, sob a direção do professor da UFBA, Luis Mott (1946-), é o mais antigo e respeitado nacionalmente.

No que diz respeito à “Sodoma” do teatro, pensando na teoria teatral ocidental, posteriormente aos anos 1980, por conta dos estudos feministas e pós-modernos, mudanças significativas ocorrem:

A descentralização do sujeito no pós-modernismo é um projeto de particular importância para o feminismo, já que convencionalmente o “eu” masculino, com o qual a mulher está relacionada como o “Outro”, o objeto do desejo masculino e, nas artes espectrais, do olhar masculino proprietário [...]. *Uma tarefa importante para uma estratégia representacional alternativa é, portanto, a desintegração desse aparato heterossexual de orientação masculina* (CARLSON, 1997, p. 513, grifo nosso).

Dos estudos feministas vieram os de orientação lésbica, dos mais importantes da década; os de teatro homossexual masculino, mesmo estando mais presentes nos palcos (sabemos que assim o era nos Estados Unidos, por exemplo), geraram menos

década de 1960 e deixou registrado em diário sua passagem – de religioso a devasso – pelo país. Segundo Trevisan (2002, p. 75), o documento “se constitui num dos mais perturbadores documentos sobre o súbito processo de transformação (ou loucura) de um estrangeiro nos trópicos”.

⁴⁹ Cf. o *website*: <http://www.cepac.org.br/agentesdacidadania/?page_id=185>. Acesso em: set. 2015.

discussão teórica (cf. CARLSON, 1997, p. 517). Para Newton Moreno (2003, p. 06), no Brasil, “a dramaturgia homoerótica nunca rareou, apenas não tinha espaço para ser encenada e, frente ao receio do fracasso ou à falta de produtores, muitos escritores enterraram seus textos [...]”. Na atualidade, os exemplos se multiplicam.

A parada LGBT tem promovido a diversidade nas artes nos últimos anos. Em 2004, ocorreu o ciclo de leituras “Devassos da Dramaturgia”, com autores como Newton Moreno, Sérgio Pires, Joao Silvério Trevisan, António Rogerio Toscano, entre outros (cf. TOSCANO, 2004). O assunto é tão imediato que a SP ESCOLA DE TEATRO, por meio do projeto “Anatomia do fauno”, reuniu nos meses de abril e maio de 2016 nomes do teatro para debater homoerotismo e teoria *queer* em cena.

Dos trabalhos de reconhecimento nacional, em meio a outros tantos, cite-se Nelson Baskerville (1961-), no espetáculo *Luís Antônio Gabriela* (2011). Nele, o diretor retrata a história, baseada em fatos biográficos, do irmão Luís Antônio, desde uma infância vivida sob o jugo de um pai austero até a mudança para a Espanha depois dos 30 anos de idade, quando assume a identidade de Gabriela.⁵⁰

Outro caso digno de nota é o da CIA. HIATO, no projeto “Ficção”. Na direção de Leonardo Moreira, investigando as fronteiras entre ficção e realidade, em um dos monólogos, apresenta-se a história “real” de Thiago Amaral. O ator havia rompido com o pai, este que o rejeitava como filho por ser homossexual. Na montagem, o pai (não ator) de Thiago Amaral é convidado a escrever uma história na qual o filho correspondesse a seu real “projeto” de filho: o pai aceita o desafio e o que se vê em cena é o desenrolar de uma situação da vida real escamoteada pela ficção do teatro.

Wilson Martins (*apud* Lima, 2015, p. 05) problematiza impasses de se falar em um teatro homoerótico:

[...] apesar do afluxo de gays para as artes cênicas, há dificuldade para se relacionar “teatro” e “homossexualidade”. Em princípio, não é possível pensar a configuração de um ‘teatro homoerótico’ como gênero, chave de compreensão do texto dramático em relação a um conjunto de convenções e normas. Por exemplo, não há nada que unifique, além da presença de homossexuais em seus enredos, produções tão diferentes [...] A ausência de uma forma discursiva específica para dar conta das singularidades dessa produção teatral

⁵⁰ Cf. DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. **Bonecas falando para o mundo: identidades sexuais “desviantes” e teatro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2014.

leva-nos a chamá-lo de “teatro sobre o homoerotismo”, valendo-se da preposição para denominar textos e encenações que tocam a homossexualidade, elegendo-a como tema, tendo os homossexuais como seu público preferencial ou, ainda, incluindo a diversidade sexual como parte destacada da obra. Nesse sentido, incluímos no “teatro sobre o homoerotismo” autores que, apesar de tratarem do homoerotismo, defendem o caráter universal de suas tramas e de seus conflitos ficcionais. É esse o caso do dramaturgo recifense Newton Moreno. [...]

Em São Paulo, Rodolfo Lima (2015), pesquisador de Newton Moreno, tem reunido um extenso material sobre o assunto em pauta. Ele enfrenta resistência quando defende o conceito de “teatro *gay*”⁵¹ para se referir a peças de temática LGBT. Em função de todo o percurso exposto antes, diz-se que a agenda *gay* não alcança sozinha as outras agendas da militância, portanto, o termo estaria ultrapassado. Lima, notem, não desconsidera as críticas a seu posicionamento, haja vista que o trecho acima foi encontrado em sua dissertação.

De mais a mais, também é fato que toda a discussão não cativa parte dos artistas de teatro – especialmente aqueles que não admitem ou não desejam ver seus trabalhos associados ao universo “*gay*” (e/ou LGBT). Para estes, qualquer investida em arranjos temáticos em tal direção reduz a significação de um trabalho artístico. É preciso levar em conta que as razões de tal parecer, certas vezes, estão diretamente relacionadas à forma de se compreender a função da arte na sociedade e não a um menor ou maior comprometimento social.

1.5 Dramaturgia(s) e sexualidade(s): tendências contemporâneas

O drama moderno, do final do século XIX até 1950, de acordo com Peter Szondi (2001), estaria em crise por uma incompatibilidade entre forma e conteúdo. Representar as novas configurações da sociedade, as relações intersubjetivas, representar o homem fragmentado, solitário, ensimesmado em seus conflitos internos, não seria mais possível

⁵¹ Rodolfo Lima realizou o evento “Em busca de um teatro *gay*”, no espaço cultural CASA CONTEMPORÂNEA, em São Paulo, de 02 de dezembro de 2014 a 25 de janeiro de 2015, com a presença de Newton Moreno, Dagoberto Feliz, Rodolfo Garcia Vásquez, Nelson Baskerville, Valmir Santos, Wilton Garcia, entre outros. Lima também é ator, há anos encena peças baseadas em textos de Marcelino Freire e Caio Fernando Abreu e escreve críticas teatrais sobre peças “*gays*”. O acesso a seus textos críticos está disponibilizado no seguinte *link*: <<https://www.facebook.com/embuscadeumteatogay>> Acesso em: abr. 2016.

pelos diálogos, a forma do drama, por excelência; impera nesse período uma incomunicabilidade que gera discursos monológicos, no mais das vezes.

N’*As três irmãs* (1901), de Anton Tchekhov, uma das obras utilizadas pelo teórico para defender sua teoria do drama moderno, as personagens vivem presas na lembrança nostálgica do tempo em que viviam em Moscou e na utopia de voltarem para lá um dia; renunciam ao presente e à comunicação, fadadas à solidão. Nesse sentido, uma passagem bastante notável é o diálogo entre Andrei, o irmão das três irmãs, e Ferapont, um funcionário quase surdo da administração da cidade: “Se não ouvisse mal, irmãozinho, eu não conversaria com você. Afinal de contas, tenho de conversar com alguém. Minha esposa não me entende, às minhas irmãs eu temo, não sei por que razão [...]” (SZONDI, 2001, p. 46).

O drama em estado puro, em Szondi (2001, p. 30), “[...] deve ser desligado de tudo que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. O dramaturgo está ausente no drama”. No drama moderno, os diálogos que simulavam o presente começam a incluir o passado – característica dos romances – nos conflitos cênicos, excedendo os limites do palco. Ao repassar uma lista de nomes do teatro, de Ibsen a Arthur Miller, Szondi (2001) afirma que o texto dramático teria, pela tensão forma *versus* conteúdo, evoluído para o distanciamento épico à procura de “tentativas de solução” e “tentativas de salvamento”.

Em Szondi (2001), o teatro épico brechtiano representa apenas uma das tentativas de solução para a crise do drama. Entende-se, no entanto, que o teatro épico, se não começou em Brecht, teve, por certo, culminância em sua obra (cf. MAGALDI, 2008, p. 10). Os limites entre o que se chamou de teatro político e épico nem sempre ficaram bem estabelecidos. Há mais de 20 anos já se dizia isso: “Os qualificativos têm sido empregados com abundância nos últimos anos, um pouco ao gosto de cada usuário, esquecendo-se possível rigor técnico [...]” (MAGALDI, 1991, p. 103).

Na Europa, historicamente, o teatro político estaria mais ligado às experiências dramáticas de Brecht e do encenador alemão Erwin Piscator (1893-1966), um defensor do teatro como ferramenta para a luta de classes:

a seu ver [o de Piscator], a arte se definiria apenas meio, e não fim. O radicalismo ideológico levava-o a dar mais importância ao aspecto político que ao artístico [...]. Esclarece o animador que foi desterrada do programa a palavra *arte*; suas obras eram proclamações, com as

quais se queria intervir nos acontecimentos diários, fazer *política* [...].
(MAGALDI, 1991, p. 103)

Na esteira do pensamento marxista, a teoria de Piscator continha na essência as ideias brechtianas (cf. MAGALDI, 1991, p. 104). Se Aristóteles chamou a atenção na *Poética* para que não se desse forma épica à tragédia (cf. SZONDI, 2001, p. 23), o alemão Bertold Brecht, dramaturgo, teórico e encenador teatral – “o destruidor consciente da dramaturgia aristotélica” (HELIODORA, 2007, p. 145) – encontrou no teatro épico os meios para se produzir e pensar um teatro político. Investiu em criar estratégias cênicas para que o público, mais distintamente o proletariado, se tornasse crítico em relação ao mundo que vê representado. Brecht acreditava que o teatro puramente dramático poderia ser prejudicial por envolver o espectador emocionalmente a tal ponto de impedi-lo de uma atitude crítica diante da cena (cf. SARRAZAC, 2012).

Afinado com a problemática forma-conteúdo sobre a qual discorreu Szondi depois, menos por estética que por ideologia política (se bem que a ideologia não o impediu de construir obras cuja estética viria a consagrá-lo como uma das maiores referências do teatro moderno), o alemão procurou sistematizar o uso de artifícios cênicos que revelassem a encenação, assumindo-a como ficcional, na expectativa de distanciar o espectador do drama apresentado. Com tal proposta, valia-se em suas peças da inserção de narradores, da comunicação direta entre o ator e o público, de músicas comentando a ação, da exposição do aparato cênico, do ator analisando a personagem representada.

Na peça *A alma boa de Setsuan* (1940), elaborou o *verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento) na cena final do espetáculo. No epílogo, um dos atores, e não personagem, aparece na ribalta, a título de desculpas, para confessar que a peça não termina bem – Chen te, a personagem principal, está clamando por ajuda e os deuses estão partindo, felizes, sem nada fazerem para ajudá-la. No cosmo brechtiano, os bons fenecem, pois assim é o mundo e não se pode confiar nos deuses; sugere-se ao espectador imaginar soluções, tornando-o participante da ação desenrolada no palco:

para esse horrível impasse, a solução no momento,
talvez fosse vocês mesmos darem trato ao pensamento,
até descobrir um jeito pelo qual pudesse a gente
ajudar uma alma boa acabar decentemente [...]
(BRECHT, 1992, p. 185)

No Brasil, agradou muito a primeira montagem dessa peça, a pioneira de Brecht no país, pela Cia MARIA DELLA COSTA no ano de 1958, no TEATRO MUNICIPAL do Rio de Janeiro. Mesmo a rigorosa Bárbara Heliadora (cf. 2007, p. 415), apesar da desaprovação em relação ao cenário, ao figurino e ao desnível do elenco, recomendou o espetáculo como um dos mais dignos trabalhos vistos no Rio por aquela época.

Certos artistas se colocam na contramão do teatro chamado político, em defesa da arte acima de todos os interesses – Eugene Ionesco, por exemplo (MAGALDI, 1991, p. 105); para outros, “o texto teatral é um texto necessariamente exposto à política [...] ele articula proposições que só são completamente claras do ponto de vista da política [...]” (BADIOU *apud* RYNGAERT, 1998, p. 42). Iná Camargo Costa (2001, p. 113) afirmou: “[...] para a corrente de pensadores com a qual eu me identifico, o teatro político desde sempre é muito mais político quando se declara apolítico ou contra o teatro político” (CAMARGO COSTA, 2001, p.113). Nesse sentido, o teatro verdadeiramente político nem sempre precisaria lutar de forma engajada e panfletária.

A expressão “teatro político” se aplicou no Brasil, de modo geral, a grupos de esquerda (MAGALDI, 2006, p. 103). Passível de críticas⁵², o que de mais significativo se passou foi a investida do Teatro ARENA, que reuniu e promoveu artistas como Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), Oduvaldo Viana Filho (1936-1974), Milton Gonçalves (1933-), Augusto Boal (1931-2009), entre outros.

Fez-se história por meio de montagens como *Eles não usam Black Tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal e *Arena conta Zumbi* (1965), de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Este último dirigiria no ARENA o conhecido “Seminário de Dramaturgia”, ocorrido entre os anos de 1958 e 1961, e se transformaria em referência internacional depois da década de 70, período em que sua estética teatral (o Teatro do Oprimido) começaria a se difundir. O Teatro do Oprimido busca a transformação da realidade pelo teatro, trata-se da arte teatral como ferramenta de defesa e ataque nas mãos dos oprimidos; guardadas as diferenças, é muitas vezes compreendido em diálogo com o teatro brechtiano.

De acordo com Ryngaert (1995, p. 17-18), considerando-se a variedade dos tipos de texto vistos no teatro contemporâneo, “parece impossível definir hoje características absolutas da escrita teatral, pelo menos de maneira teórica”. Jean Pierre Sarrazac (2002), n’*O futuro do drama*, sustentou que o teatro vive um momento, mais que tudo,

⁵² Cf. CAMARGO COSTA, Iná. **A hora e a vez do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

incerto: “a modernidade da escrita dramática decide-se num movimento duplo que consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas formas” (SARRAZAC, 2002, p. 36). Depois de Brecht, assume-se na dramaturgia a descontinuidade, a pluralidade das escritas, num *patchwork* de muitas linguagens, uma colagem de gêneros e recursos estilísticos (cf. SARRAZAC, 2002, p. 24).

Tais percepções do texto dramático contemporâneo são aqui naturalmente úteis, dado que as obras de Newton Moreno são representativas dessa tendência, e, não bastasse, encontrou-se aí um ponto de convergência com os estudos de Paul B. Preciado (1970-), referência atual dos estudos da sexualidade, conforme já se mencionou. É necessário deixar claro que os dois autores têm objetivos distintos (o primeiro fala de teatro, o segundo de sexualidade), no entanto, achamos curiosa a coincidência e queríamos registrá-la, pois ao se aproximar os dois temas, parece haver aí mais um aspecto em comum entre um e outro.

Sarrazac (2002, p. 226), estudando os desdobramentos do teatro brechtiano na França, apresenta o dramaturgo contemporâneo como um “autor-rapsodo do futuro”. Quando assume a predominância do elemento narrativo no drama contemporâneo, o autor propõe “a designação de ‘rapsódia’ como uma alternativa à ‘romancização’ [de Bakhtin] e à epicização [de Szondi]” e verifica que o drama estaria em marcha contra a sua “natureza” se (e tão-somente) se tomar como verdades absolutas as definições clássicas, aristotélicas do drama, que acompanharam toda a história do teatro ocidental:

Era já neste sentido que Lope de Vega sugeria, contrariando o neo-aristotelismo em vigor na época, que se juntasse Terêncio e Sêneca para se obter “uma espécie de monstro semelhante ao Minotauro de Pasifar”. Mas desdizia-se no mesmo instante ao concluir falsamente que esta “variedade” se encontrava na natureza. Lope pressentia, certamente, o perigo que no seu tempo representava pretender exceptuar a obra dramática da ordem da natureza. Estabeleçamos hoje as bases de uma estética *contra naturam*. E penetremos, sem medo, no antro do monstro (SARRAZAC, 2002, p. 28).

Na mesma época, Paul B. Preciado (2002), em seu *Manifesto Contra-sexual*, faz uma releitura da biopolítica foucaultiana por meio da figura do *dildo* (vibrador sexual) e passa a incorporar mais radicalmente o sexo (e não só o gênero) nos debates da

sexualidade: “Este es un libro sobre dildos, sobre sexos de plástico y sobre la plasticidad de los sexos” (PRECIADO, 2002, p. 18); soma-se aí a intervenção da medicina na constituição dos corpos contemporâneos – silicone, plásticas, operação de mudança de sexo etc –, de forma que o filósofo coloca deliberadamente em xeque a noção de “Natureza” dos corpos e da sexualidade, requerendo a todos os enfeitados o direito à diferença:

La contra-sexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros. La contra-sexualidad es en primer lugar: un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas (Judith Butler, 2001). En segundo lugar: la contra-sexualidad apunta a sustituir este contrato social que denominamos Naturaleza por un contrato contra-sexual. En el marco del contrato contra-sexual, los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes. Se reconocen a si mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas. Por consiguiente, renuncian no solo a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente, sino también a los beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas significantes (PRECIADO, 2002, 18-19, grifo nosso).

Desde as leituras dos dois pensadores cotejados, então, poder-se-ia formular que tanto dramaturgia – pensamos no teatro, na realidade – quanto sexualidade estariam experienciando tendências “*contra naturam*”? Ou contra qualquer “natureza” forjada, imposta de modo inquestionável? Em outras palavras, parece haver uma subversão a qualquer imposição apriorística ou essencial no campo teatral e no campo sexual.

Faz-se essas indagações recordando de obras como *Dentro*⁵³ e *Agreste (Malva-Rosa)*, as quais marcham duplamente contra a “natureza” quando renunciam, do ponto de vista formal, as regras aristotélicas (de ação, tempo e espaço) e quando, do ponto de vista do conteúdo, apresentam histórias avessas à moral judaico-cristã, burguesa, esta

⁵³ Em seu manifesto, o filósofo entende também que, não servindo à reprodução, o ânus é a chave para uma revolução sexual (“contrassexual”), porque unificador: “¿quién no tiene ano?” (PRECIADO, 2002, p. 27). Ao fazer uma analogia entre sexo e capital, chega a nomear os praticantes de *fist-fucking* como “trabalhadores do ânus”, reconhecendo neles a condição de “novos proletários”. Ora, nessa esteira, se se fez política no teatro em nome dos proletários e os novos proletários seriam os *fist-fuckers*, que tipo de política estará articulando uma peça como **Dentro** (lembramos, sobre *fist-fuckers*)?

que se empenha em regular a concepção de naturalidade dos corpos, das sexualidades, das relações interpessoais.

Finalizamos assim o primeiro capítulo com a expectativa de ter feito um panorama mínimo sobre evidências das afinidades entre teatro e sexualidade – tanto é verdade que se entrelaçam desde sempre, que, não é difícil perceber, poderíamos ter recorrido a inúmeros outros exemplos. No entanto, cumprindo a proposta da pesquisa, no capítulo que está por vir, elegeu-se como *corpus* e analisou-se dramaturgicamente e literariamente *Agreste (Malva-Rosa)*, de Newton Moreno.

Meu sexo – leu em voz alta, com certa solenidade – é declarado, indiscutivelmente e sem sombra de dúvida (que dizia eu há um minuto, Shel?), feminino.

Orlando, de Virginia Woolf

*Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto:
que as pessoas não estão sempre iguais,
ainda não foram terminadas –
mas que elas vão sempre mudando.*

Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa

2. O AGRESTE É O MUNDO: uma análise de *Agreste* (Malva-Rosa)

2.1 Da análise: o ângulo de ataque

As teorias do teatro atualizam terminologias, conceitos e abordagens conforme mudam as épocas, as tendências artísticas e de acordo com as evoluções nos estudos acadêmicos. Frente à vastidão, é comum não saber onde aportar em terreno de vocação tão instável. Nas palavras de Patrice Pavis (2011, p. 151), “para conhecer este estranho objeto chamado teatro, primeiro é preciso saber que olhar dirigir a ele, em que perspectiva abordá-lo e segundo que ângulo de ataque”.

Por conseguinte, Pavis (2011, p. 152, grifo nosso) assinala a existência de inúmeros meios, todos válidos, de se estudá-lo, contanto que sejam demarcados os limites epistemológicos e permitidos os atravessamentos inevitáveis e desejáveis dessa atividade: “No final das contas, pode-se estudar o teatro? Enquanto modelização e espelho deformante do mundo, ele se presta a *todas* as questões, a *todas* as abordagens, a *todos* os desejos de conhecimento, a *todos* os recortes do saber e da pesquisa”.

No tocante a esse “ângulo de ataque”, neste segundo capítulo, levando em conta os pontos repassados e a fortuna crítica da obra, queríamos que predominasse, especialmente, uma visada semiológica para a análise do *corpus*, uma vez que partiríamos da forma para apreender o conteúdo. Adiante-se que nem sempre isso pôde ocorrer, já que não se quis restringir o pensamento crítico, as interferências e a fluidez das ideias a um único campo de atuação. No entanto, é preciso legitimar a semiologia enquanto impulso original que mais faz nos lançar para outras áreas do conhecimento, além de organizar, de alguma maneira, diferentes interpretações.

Na contramão das chamadas “peças bem feitas” que vinham dominando o teatro desde o século XIX, depois dos anos 1960, um teatro “físico”, fundamentado no corpo do ator, toma conta da cena: determinadas vanguardas teatrais, muitas vezes inspiradas em Antonin Artaud, chegam a excluir cabalmente a palavra do espetáculo (cf. RYNGAERT, 1996, p. 03-31). Matteo Bonfitto (cf. 2009, p. 56) defende que o criador do teatro da crueldade não condena o texto em si e, sim, reclama que a encenação não se submeta a ele.

Somente no final do século XX a prática teatral teria voltado a conceder aos textos a sua relevância (cf. RYNGAERT, 1996, p. 09). Quanto a esta abordagem

analítica, o enfoque será destinado ao texto dramático; miramo-lo na qualidade de portador de gérmen de espetáculo. Tendo em mente que ele se projeta para a encenação, está sempre em direção ao palco (RYNGAERT, 1996, p. 25):

um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem completar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não era [...] Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto “a caminho” do palco.

Em *Para Ler o teatro*, Anne Ubersfeld (2005) propõe um modo de decupagem do texto dramático com a finalidade de fornecer subsídio para um maior aproveitamento do texto de teatro a toda a classe teatral, aos acadêmicos e ao público em geral. No capítulo introdutório, diz que o “pequeno livro não tem outra ambição senão fornecer para a leitura do teatro algumas chaves muito simples, indicar um certo número de procedimentos de leitura” (UBERSFELD, 2005, p. XII).

No decorrer do livro, revisitam-se e refazem-se os modelos actanciais estruturalistas, adaptando-os ao teatro, sem deixar de enfatizar a fragilidade de qualquer esquema inflexível diante de uma arte que tende a rejeitar amarras muito firmes. Para a professora da UNIVERSIDADE DE PARIS III, o texto dramático se lança em todo o tempo para a sua representação (real ou virtual), ou seja, existe um projeto de encenação em cada texto dramático e é de suma relevância não olvidá-lo ou diminuí-lo. Assim, do leitor requer-se habilidade para enjambrar os signos dispostos no mosaico do texto teatral, sempre lacunar.⁵⁴

É sabido que todo texto literário é lacunar – “uma máquina preguiçosa que exige do leitor um duro trabalho de cooperação para preencher os espaços do não-dito ou do já dito que ficou em branco” (ECO *apud* RYNGAERT, 1996, p 03.) – e, decerto, mais

⁵⁴ No princípio, tinha-se como plano explorar determinados conceitos desta obra francesa (essa era a “metodologia” idealizada por nós) que nos revelariam **Agreste**. Porém, na prática da escrita, ocorreu que – sem perder o seu “espírito” – os resultados por vezes nos pareceram demasiado técnicos. Assim, quando necessário, recorremos ao livro **Introdução à análise do teatro**, de Jean-Pierre Ryngaert (1996), que, escrito numa linguagem menos técnica, tem também conteúdo suficiente para a sistematização dos conceitos centrais de uma análise do teatro. Em complemento, **Ler o teatro contemporâneo** (1998), também do mesmo autor, **Dicionário de Teatro** (2011), de Patrice Pavis, e **Léxico do teatro contemporâneo** (2012), de Jean-Pierre Sarrazac, foram igualmente fundamentais para a análise.

ainda no teatro contemporâneo. Toscano (cf. 2004, p. 106), para quem *Agreste (Malva-Rosa)* vai em par com os rumos da dramaturgia contemporânea, denomina-a de “desejante [...] dona de textualidade portanto aberta [...] deseja a re-semantização elaborada pelo outro, que a complete”. Fazemos coro ao argumento de Toscano, junto do qual semelhantemente concluímos: *Agreste (Malva-Rosa)* é sobretudo convidativa, visto que deseja o leitor, deseja o encenador.

Esse ponto se esclarecerá no decurso do capítulo, mas trazemo-lo de antemão porque, na feitura das análises, viu-se que tendíamos a interromper percursos para recomeçar outra vez; primeiro, é claro, porque não haveria tempo hábil para desenvolver extensivamente um a um, inúmeros e sem fim que eram, e, depois, porque averiguar cada pista “desejante” não garantia uma compreensão mais global da peça, desviando-nos do foco.

Entretanto, esse impasse, que aparentemente interditava o processo analítico, se mostrou igualmente um real método a nós: ao reconhecer, por fim, que a peça não se prende a nada firmemente, permitiu-se mirar nessa e naquela direção, dado que na junção desse processo entendeu-se mais da natureza fluida, dinâmica, do ser humano representado ali (“as criaturas inadequadas e feitas de devir” (TOSCANO, 2004, p. 109)), e, logo, da sexualidade representada ali.

Uma alternativa de análise, sabíamos, seria tomar o “segredo” de Etevaldo e fundar-nos, por exemplo, numa pesquisa exclusivamente sociocrítica, psicanalítica, filosófica, contudo, em vista de nossa formação, preferiu-se verificar os meios pelos quais o texto dramático em si se articula literariamente para contar a história (de fundo sexual) de Etevaldo e Maria.⁵⁵

Por isso, a trajetória total que se fez passa pelos seguintes tópicos: o autor, o título, o gênero, o material fabular, o enredo, a poesia, os signos, as intertextualidades, as estruturas espaço-temporais, o discurso. Na união dos assuntos deste segundo capítulo, espera-se ter uma ideia um tanto mais completa sobre a qualidade literária da peça na condição de texto dramático e da representação da sexualidade presente na obra.

⁵⁵ A esposa e VIÚVA de Etevaldo não tem nome na peça. O(a) contador(a) diz que a chamavam de Maria (e a ele de Zé), assim, vamos nos referir a ela como Maria para facilitar a comunicação.

2.2 Newton Moreno, Newton obsceno

Newton Moreno (1968) formou-se bacharel em artes cênicas pela UNICAMP com o espetáculo de conclusão *Primeiras Estórias*, adaptação do clássico roseano, dirigido por João das Neves (n. 1935-) em 1995; é mestre e doutor em Artes Cênicas pela USP, sob orientação de Silvia Fernandes. Segundo Marici Salomão (2009, p. 95), coordenadora do Curso de Dramaturgia da SP ESCOLA DE TEATRO, “[...] o nome que surge na primeira metade da década [anos 2000] é Newton Moreno, autor de *Deus Sabia de Tudo e não Fez Nada* (2001), *Dentro* (2002) e do grande sucesso *Agreste* (2004) [...]”.

Foi *Agreste*, é bem verdade, que o inscreveu nas primeiras páginas do teatro brasileiro contemporâneo. Na direção de Marcio Aurélio, com a Cia. RAZÕES INVERSAS, a montagem de 2004 ganhou diversos prêmios, como o SHELL e o APCA de melhor autor. Desde então, alcançou notoriedade, conquistou mais vezes prêmios prestigiados no país, com textos encenados por atores reconhecidos nacionalmente, sempre com notas muito positivas do público e da crítica. Na introdução da publicação das peças *As Centenárias* e *Maria do Caritó*⁵⁶, pela editora Terceiro Nome, Dib Carneiro Neto (2009, p. 06) já dizia:

Na seção Antologia Pessoal do jornal *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, um dos pedidos para os entrevistados é ‘apontar dramaturgos jovens que já entraram para a história do teatro brasileiro’. Lembrado com muita frequência na enquete, ele está sempre lá: Newton Moreno. Quase que só dá o Nirto no jornal! Nirto é como ele gosta de ser chamado na informalidade mambembe de sua vida de artista e como frequentemente assina bilhetes e *e-mails*, revelando muito de seu jeito simples e de sua opção dramaturgica: distante da norma culta, voltada para a linguagem e a temática regionalistas, a cultura popular, as raízes nordestinas [...]

As raízes nordestinas, posteriormente veremos com maiores detalhes, representam uma espécie de “segunda fase” inaugurada por *Agreste* (*Malva-Rosa*). No entanto, a exemplo de *Ópera* (2007), *Deus sabia de tudo e não fez nada* (2001), *Dentro* (2002) e *A refeição* (2008), o autor recifense havia criado nas primeiras peças um

⁵⁶ **As centenárias** foi especialmente escrita para as atrizes Marieta Severo e Andréa Beltrão; estreou no Teatro POEIRA em 2007, com direção de Aderbal Freire Filho, e recebeu o prêmio SHELL Rio e Prêmio CONTIGO! de melhor texto teatral de 2008. Para informações sobre **Maria do Caritó**, conferir o item 2.3.

cenário transgressor e obsceno, transitando por temas como homossexualidade (na terceira idade, entre dois cães, entre um senhor de engenho e um escravo, entre dois guerrilheiros etc), transexualidade, travestismo, prostituição, e, ainda, *Aids*, escatologia, antropofagia (no sentido oswaldiano e até literal).

De todas elas, em nossa opinião, a obra de conteúdo mais radical é *Dentro*. Se *Agreste* virá a ser saudada como sua obra prima, em *Dentro*, na linhagem de Marquês de Sade, Antonin Artaud e Jean Genet, o autor nos dá uma prévia de um lirismo disposto a chafurdar na subversão para escrever um discurso amoroso na marginalidade: a peça adentra o cosmo dos praticantes de *fist-fucking*. *Fisting*, *fist fuck* ou *fist-fucking*⁵⁷ é a prática sexual que consiste na inserção do punho (até o antebraço, em alguns casos) no ânus ou na vagina.

Em entrevista, Moreno conta ter inicialmente lido interessado a chamada *body art* (cortes, modificações no corpo) e, depois, chegado à prática dissidente do *fist-fucking*. Após conversar com alguns adeptos, percebera haver uma espécie de ritualização em torno da prática, dado que exigia muita confiança entre os parceiros: “com todo mundo que eu falava... tinha uma ética, tinha um campo de uma ritualização, tinha um pacto, tinha uma coisa de... um encontro muito sério, de uma confiança muito grande [...]”.⁵⁸

Interessante o paralelo feito por Slavoj Žižek (2004, p. 26) entre a prática desviante e o processo de criação de um poeta. Nas palavras do filósofo, a escrita “inspirada” estaria para a ereção (involuntária) tanto quanto a escrita racionalizada para o *fisting* (planejada):

O *fist-fucking*, a foda de punho, introduz nessa série [o autor se refere a outras práticas sexuais anteriormente] uma síntese impossível entre mão (o órgão da atividade instrumental, do trabalho pesado) e vagina (órgão de geração passiva ‘espontânea’). O punho (foco do trabalho objetivo, a mão como parte mais bem controlada e treinada do corpo) substitui o falo (o órgão fora de nosso controle consciente por excelência, já que a ereção vem e vai independentemente da nossa vontade), numa espécie de correlato de quem se aproxima de um estado que deve surgir ‘espontaneamente’ de maneira instrumental e bem planejada (o poeta que constrói seus poemas de maneira ‘racional’, por exemplo, é um *fist-fucker* poético).

⁵⁷ Para conhecer mais sobre a história e a disseminação da prática de *fist-fucking*, que teria se expandido especialmente nos anos 70, em São Francisco, nos Estados Unidos, confirmam: RUBIN, Gayle. **Deviations**. Durham, NC: Duke University Press, 2012.

⁵⁸ A entrevista está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uMTZig_W_TM> Acesso em: abr. 2016. Soares de Siqueira (2006, p. 144-145) faz uma seleção de textos críticos demonstrando que a peça foi bem recebida pela crítica, que se atentou especialmente para o caráter não realista do texto.

De estrutura fragmentada, descontínua, *Dentro*, uma peça curta, em um ato só, traz duas figuras⁵⁹: RAPAZ e HOMEM. RAPAZ, enquanto pratica o *fisting* com HOMEM, recorda o tempo em que pagava para tocar “as entranhas mornas e tépidas” (MORENO, 2008, p. 51) do menino Binho, seu único amor. Nas rubricas, esclarece-se a proposta: “Luz alterna-se entre homem e rapaz nunca focalizando-os juntos” (MORENO, 2008, p. 50); “Luz no rapaz que transa com o homem. Só seu rosto, voltado para o público, visivelmente entorpecido de *poppers* e prazer” (MORENO, 2008, p. 53).

Em *Dentro*, o requinte da linguagem faz contraponto à marginalidade do tema: “A gente quer por a mão em tudo. Na Lua, em Marte, em Deus” (MORENO, 2008, p. 51); *Dentro* quer rasgar o corpo do outro: “Primeiro sonhei que me vestia de Binho como se fosse uma pele [...] Depois sonhei que comia seus pedaços” (MORENO, 2008, p. 54); aspira devorá-lo para chegar a sua essência: “Ele escavaria toda aquela matéria para resgatar a si” (MORENO, 2008, p. 53).

Na cena final, quando o RAPAZ repete “Quem alcança meu coração? Quem alcança meu coração?”, a luz focaliza o HOMEM segurando um coração (MORENO, 2008, p. 57). Por intermédio do maior signo do amor romântico, o coração, faz-se a sugestão metafórica da prática enquanto busca incessante do amor: o querer, não importam os meios, chegar ao coração do outro.

Silvana Garcia (MORENO, 2008, p. 15), professora da Escola de Artes Dramáticas (EAD), julga ser Moreno um autor que funde amor e sexo sem podermos distingui-los. E acrescenta: “Sim. Newton é obsceno, se quiserem. Ele desafia o pudor, ele manifesta sentimentos e ideias que costumam ser banidos sem indulgência pela sociedade bem-comportada, esta sim indecente em sua hipocrisia e moralismo”.⁶⁰

⁵⁹ Na prática do teatro contemporâneo, muito se fala da crise da noção de personagem: “não é difícil ver que sua situação [a da personagem] se agrava. Dividida, explodida, distribuída em vários intérpretes, questionada em seu discurso, reduplicada, dispersa, não há violência que a escritura teatral ou a encenação contemporânea não lhe imponham” (UBERSFELD, 2005, p. 67). O diretor Márcio Aurélio prefere chamar as de **Agreste**, por exemplo, de “figuras”, termo comum hoje que substituiria a ideia clássica das personagens “bem-feitas”, redondas. Nas primeiras obras, Moreno dá vida mesmo a “seres inacabados” (cf. TOSCANO, 2004, p. X), desses que escapam às definições mais tradicionais do teatro e da literatura. As figuras de **Dentro** não têm nome (estratégia repetida em **A cicatriz é a flor** (2008), em **A refeição** (2008), em **Agreste** (2004)), são chamadas vagamente de “HOMEM” e “RAPAZ”, não têm classe social, raça, nacionalidade; assim, conhecemo-las através das poucas informações das rubricas, “HOMEM de meia-idade [...] adeptos de *fist-fucking*” e das falas que manifestam suas memórias amorosas, afetivas, sexuais. Portanto, às vezes nos referiremos a elas (as de **Dentro**, as de **Agreste**, depois) como “personagens”, por conta da fluidez da escrita, mas levamos em conta a “crise” existente nelas.

⁶⁰ O trecho já foi aproveitado por Lima (2015, p. 05) na introdução de sua dissertação.

Em seguida, em seu percurso como criador, o dramaturgo de *Dentro* mostra-se atento à história e às tendências da tradição dramática para compor *Agreste (Malva-Rosa)*, uma obra seminal para o teatro contemporâneo no Brasil. Remetendo ao *Grande Sertão: Veredas* (1994), de Guimarães Rosa, une a seca e a pobreza do Nordeste da literatura regionalista a outro problema vitimador de milhares de pessoas no sertão e no mundo todos os dias: a brutalidade ante as diferenças.

A fim de contextualizar a peça, reproduzimos abaixo a **versão 1** que fizemos de seu enredo, retomada mais adiante na análise (ver item 2.6):

Em Agreste, um(a) contador(a) de histórias narra a vida de dois sertanejos que, depois de anos envolvidos em um jogo erótico-amoroso, fugiram e viveram juntos como marido e mulher, por vinte e dois anos, em um povoado no Nordeste do Brasil. Quando o marido (Etevaldo) morreu, descobriu-se que ele era, biologicamente, do sexo feminino. A comunidade se revoltou com a descoberta e ateou fogo à casa do casal, enquanto, dentro, a viúva velava o defunto.

De trajetória singular, *Agreste (Malva-Rosa)* é já uma espécie de clássico da nova dramaturgia no Brasil, e, acreditamos, com futuro promissor ainda. Prova incontestável, além dos lauréis, é que não só as escolas de teatro tem-na revisitado e divulgado recorrentemente, como também vem sendo remontada em diferentes ocasiões⁶¹, fato bem raro entre os novos dramaturgos brasileiros. Em geral, participando de processos colaborativos, produzem textos dependentes da linguagem de um determinado grupo e/ou muitas vezes nem chegam a ser publicados, não ocasionando tantas montagens.⁶²

⁶¹ Citamos algumas além da primeira montagem: **Agreste Malvarosa** (2010), CIA AMOK, da cidade do Rio de Janeiro, sob a direção de Stephane Brodt e Ana Teixeira; **Agreste** (2011), PREQARIA CIA, do estado de Minas Gerais, sob a direção de João Valadares; **Agreste** (2013), com Anderson Parente, sob a direção de Manlio Macchiavello; **Devaneios poéticos em cenas de Agreste** (2015), Conservatório Dramático e Musical de Tatuí, SP, sob a direção de Rose Tureck; **Agreste adentro** (2015), UNICAMP, sob a direção de Mário Santana; **Agreste** (2015), TEUC (Teatro Estudio Universidad de Cartagena), Colômbia, sob a direção de Eparquio Vega, entre outras.

⁶² Além das qualidades textuais, de trabalhar com a cultura popular e de lidar com temas universais, outras razões que nos levam a pensar na quantidade de encenações geradas é o fato óbvio de ser uma peça curta, e, assim, requerer poucos recursos, facilitando o processo. Talvez esses argumentos complementares não justifiquem a montagem do RAZÕES INVERSAS nem a do AMOK, produções consideráveis no cenário atual, mas sim as montagens e leituras nas escolas de teatro, que, grosso modo, dispõem de pouco financiamento.

Embora não tão abastada, fato condizente com a juventude da obra, *Agreste* – e também *Dentro* – comporta até um razoável exercício crítico. Tivemos acesso ao “Dossiê Agreste”, material crítico impresso e *on-line* reunido na Revista SALA PRETA da USP. Publicado em 2004 em função da estreia bem sucedida, o material inclui, além da obra em si (sua primeira publicação), mais quatro textos:

1) o artigo “Agreste: uma nostalgia das origens”, de Newton Moreno. Nele, o autor fala sobre o processo de escrita da peça; 2) o artigo “Agreste: uma dramaturgia desejante”, de Antônio Rogério Toscano, no qual o professor da EAD defende o texto como uma “máquina de sentidos”; 3) o artigo “A tragédia contemporânea – ignorância”, de Márcio Aurélio. O encenador discorre nele sobre a escolha do texto e sobre a montagem; 4) um pequeno texto crítico feito à primeira montagem, intitulado “Agreste”, de Mariângela Alves de Lima.

Na sequência cronológica, subsequentemente ao dossiê, vieram: 1) a tese *A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno*, de Soares de Siqueira (2006); 2) o artigo “Agreste: o paradigma da forma híbrida”, de Machado (2011); 3) a dissertação *Formas de ser um, de ser só: modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea*, de Brito (2015); 4) a dissertação *O homoerotismo na dramaturgia nacional: um olhar obscuro para a dramaturgia de Newton Moreno*, de Lima (2015).

Foi ao conjunto de textos do dossiê da SALA PRETA e aos trabalhos acadêmicos citados agora (mais a uns que outros) que mais se recorreu ao longo da dissertação. Na escrita, preferiu-se evocá-los quando, e se, dialogavam diretamente com os assuntos tratados. Logo, este trabalho, quando devedor de qualquer um deles, tem o cuidado de indicá-los pontualmente.

No tocante ao texto de *Agreste*, em específico, apenas os artigos de Toscano (2004) e Machado (2011), e a tese de Soares de Siqueira (2006), que analisa ainda mais cinco obras, dedicam-se inteiramente a ele; os outros têm outro *corpus* ou se referem à montagem de 2004, e não ao texto. Outro ponto a se observar é que duas das dissertações sobre Moreno datam do ano passado, a de Lima e a de Brito, ou seja, sinais do entusiasmo atual sobre o autor. À exceção dos trabalhos acadêmicos citados, apesar da recepção calorosa aos escritos do autor, muito do que se encontrou publicado – ao menos, do que chegou até nós – foram comentários, de caráter apresentativo, concisos e principalmente elogiosos em jornais impressos e *on-line*.

Nessa sucinta apresentação do autor, queríamos assinalar também que Newton Moreno tem se envolvido em projetos diversificados, provando ser um artista múltiplo: ele, que já escrevera a peça *Memória da Cana* (2009), inspirada em Nelson Rodrigues e dirigira *A paixão segundo GH* (2014), a partir do romance de Clarice Lispector, ganhou mais uma vez o APCA de melhor dramaturgia com o musical *O Grande Circo Místico* (2014), baseado na obra de Chico Buarque e Edu Lobo, na mesma época em que estreou em 2015 na dramaturgia da minissérie televisiva *Amorteamo*, na REDE GLOBO, sobre histórias de assombração do Recife Velho.

2.3 O que há, pois, em um título?

*What is in a name? That which we call rose,
By any other name would smell as sweet;
So Romeo would, were he not Romeo call'd
Retain the dear perfection which he owes
Without that title [...]*

Romeu e Julieta, Ato II, Cena II

O título e o subtítulo são elementos didascálicos, o “primeiro sinal” de uma obra, e merecem, não há dúvida, consideração, visto que indicam as intenções de estilo (se tradicional ou moderno), escondem o que virá a ser conhecido pela fábula ou servem, de igual modo, para chamar a atenção (cf. RYNGAERT 1995, p. 36-38; PAVIS, 2011, p. 410-411). Por pouco que seja, as pistas contidas aí se associam – mais cedo ou mais tarde – à relação do leitor com o texto.

Dar um título a uma peça é, para o autor, uma forma de anunciar ou de confundir seu sentido. Para o leitor, o título é uma primeira referência [...] O título anuncia um projeto de acordo com a tradição cultural, ou pelo contrário, manifesta uma ruptura: em *A cantora careca*, como se sabe, não há nenhuma cantora, calva ou cabeluda [...] Os contemporâneos exploram às vezes a extensão do título [...] Demonstam uma aparente objetividade [...] ou apostam na metáfora (*A solidão nos campos de algodão*) [...] (RYNGAERT, 2006, p. 36-38).

Na trajetória dramaturgical de Newton Moreno, já se encontram títulos que deixam ver suas intenções cômicas (*Maria do Caritó*⁶³; *As centenárias*), outros mais objetivos com os nomes de suas personagens principais (*Jacinta* (2013); *Godofredo e Alice* (2010)) e, entre outros mais, há aqueles emblemáticos que, se prenunciam a obra, o fazem com metáforas, alegorias, símbolos. É o caso de *Deus sabia de tudo e não fez nada*, *Dentro*, *A cicatriz é a flor*, *Agreste* (*Malva-Rosa*).

Em *Agreste* (*Malva-Rosa*)⁶⁴, as palavras do título/subtítulo não constam do texto da obra, fato que reforça o caráter metafórico e sígnico que concentram: é tarefa do leitor/espectador relacioná-las à fábula posteriormente, num “jogo inicial com um conteúdo a ser revelado” (RYNGAERT, 2006, p. 38), já que, à primeira vista, não há nenhum “embrião de narrativa” (RYNGAERT, 2006, p. 37) explícito em *Agreste* (*Malva-Rosa*), como se viu em *Assombrações do Recife Velho*, por exemplo, obra do autor que conta, de fato, histórias sobrenaturais da cidade do Recife antigo.

Com o título *Agreste*, em um primeiro momento, delimita-se o espaço geográfico, aquele conhecido por suas condições climáticas e/ou, com algum esforço, pensar-se-á nas características que o local em si abriga, quais sejam, a dureza, a incivilidade: “Zona fitogeográfica do Nordeste do Brasil, próxima ao litoral, entre a mata e a caatinga, de solo pedregoso e vegetação xerófito” (DICIONÁRIO HOUAISS> agreste). Márcio Aurélio (2004, p. 121) diz que “*Agreste* deixa de ser região geográfica característica e passa a ser também adjetivo”; Soares de Siqueira (2006) também percebe essa dupla acepção da palavra.

Em contraponto, com o subtítulo “(Malva-Rosa)”, sobretudo em se tomando a palavra como sinônimo de flor (ignorando o fato de ser uma planta-flor resistente ao sol, nem lá tão frágil assim), o que nos parece mais óbvio, remete-se à delicadeza, à

⁶³ **Maria do Caritó** foi uma peça escrita especialmente para a volta da atriz Lilia Cabral aos palcos. Segundo Moreno, a escrita do texto se deu porque a atriz, de considerável sucesso na televisão e no cinema nacional, tinha a intenção de promover um reencontro com seus antigos amigos de cena, Fernando Neves e Silvia Poggetti, parceiros do autor no grupo OS FOFOS ENCENAM. **Maria do Caritó** é um bom exemplo do jogo lúdico entre título e enredo: Maria é, naturalmente, a personagem principal que dá título à peça. Caritó, seu sobrenome, é também seu “estado civil”. De acordo com o dicionário HOUAISS, a palavra “caritó” significa “prateleira ou nicho rústico nas paredes das casas sertanejas”, “lugar para se guardar coisas velhas” e um “local imaginário onde se guardam as solteironas”. E, sim, a peça conta a história de uma mulher, Maria Caritó, “solteirona perto dos quarenta anos. Foi prometida pelo próprio pai para ser a noiva virgem de um santo, o desconhecido São Djalminha. Respeita o pai, mas não aguenta mais os hormônios e os desejos de encontrar o verdadeiro amor” (MORENO, 2009, p. 98).

⁶⁴ Das montagens, até agora somente a do AMOK, do Rio de Janeiro, incluiu **Malvarosa** no título – mas, não sabemos os porquês, bem assim, mantendo a maiúscula na primeira palavra, sem os parênteses e sem o hífen. Na publicação de 2008, vê-se **AGRESTE** (*Malva-Rosa*), com negrito no título. No entanto, por ser comum que os títulos figurem em publicações em negrito e pela falta de rigor na grafia da palavra, ficamos desestimulados a tentar ver sentidos aí (apesar do contraste entre título e subtítulo parecer sugestivo).

suavidade, deixando patente no título, por contraste, um presságio da oposição estrutural na diegese da peça (cf. SOARES DE SIQUEIRA, 2006, p. 275).

É passível de se admitir que, antes de se sentar ao redor da fogueira com o(a) velho(a) contador(a) de histórias do autor pernambucano, ao conhecer o título, o leitor/público rememore o erótico agreste de Tieta, de Jorge Amado, e idealize um Nordeste paradisíaco, envolto em areia e mar, bem “onde o vento deposita diária colheita de areia, a mais alva, a mais fina, escolhida a propósito para formar a praia singular de Mangue Seco, sem comparação com nenhuma outra” (JORGE AMADO, Tieta do Agreste, 1997, p. 11). As palavras do escritor baiano, porém, descrevem apenas em partes o cenário arenoso de Moreno, sem mar e, conseqüentemente, água, onde resta não mais que a “margem do que fora um riacho” (MORENO, 2008, p. 21), mais próximo do Nordeste da seca.

Quanto à segunda parte, o subtítulo “(Malva-Rosa)” – “seu contraditório e eclipsado subtítulo” (TOSCANO, 2004, p. 107) –, ela aparece entre parênteses, prática pouco habitual nos textos dramáticos. Foi curioso saber que se tem por costume guardar a flor dessa planta nos armários para combater o cheiro de mofo. Como se sabe, o armário é símbolo corrente do enclausuramento da sexualidade, logo, “sentir o cheiro adocicado de malva” equivale, em certas regiões do país, a perceber que um indivíduo é, embora não o declare, homossexual (cf. SOARES DE SIQUEIRA, 2006, p. 275).

Assim sendo, optar pelo uso dos parênteses faz da escolha linguística um possível jogo dinâmico com a história da flor e com o enredo da peça. Em outras palavras, os parênteses que “abrigam” a palavra “Malva-Rosa” fazem a vez do armário simbólico que esconde, o mais possível, a real condição daqueles indivíduos cujas identidades sexuais não estão declaradas abertamente na vida social, evidente diálogo com a fábula.

Sabendo ser malva-rosa uma planta/flor, pode-se inferir que “(Malva-Rosa)”, por ser um subtítulo e/ou estar entre parênteses, qualifica (ou explica) o tipo de Agreste em questão, isto é, não um Agreste inteiramente rigoroso, rústico, mas suavizado pela presença da flor: um agreste *malva-rosa*. Tal dedução faz sentido quando se toma a palavra “malva”, em isolado, ela que, além de substantivo feminino e masculino, guarda ao mesmo tempo a função sintática de adjetivo (e de dois gêneros e números): “que tem essa cor [a cor rosa arroxeadada ou violeta da flor da malva]; diz-se dessa cor”.

No entanto, essa função sintática (de adjetivar, qualificar) não está atribuída à palavra “malva-rosa”, descrita unicamente como um substantivo feminino. “Agreste”,

por sua vez, funciona como substantivo masculino e adjetivo de dois gêneros. Pois então, se se pensar nos parênteses como um sinal tipográfico que isola as palavras em um texto, ficará mais explícita a marca da ambiguidade presente no título: de um lado “Agreste”, substantivo masculino e adjetivo de dois gêneros (Etevaldo?), e de outro, “(Malva-Rosa)”, substantivo feminino (Maria?) – tem-se aí, na classificação morfológica das palavras, um jogo de gêneros que lembra as identidades de gêneros sexuais das personagens no enredo.

Acresça-se que “Agreste”, no sentido mais sertanejo do termo, alude ao campo semântico do universo masculino caricatural, um lugar de “cabra-macho”, de jagunços, como o Severino de Aracajú, de Ariano Suassuna, terreno do mitológico rei do cangaço, o Lampião; “(Malva-Rosa)”, ao contrário, remonta ao campo semântico do universo feminino mais caricato: constantemente nos referimos a uma mulher como a uma flor e, da perspectiva do amor romântico, talvez não haja flor mais valorizada que uma rosa. Pareceu-nos também que alude formalmente ao título do *Grande Sertão: Veredas*, constituído de duas partes (e três palavras, se desmembramos “malva” e “rosa”) e a última palavra do título de Moreno, “Rosa”, é exatamente o último nome do escritor mineiro Guimarães Rosa, autor do principal intertexto da obra.⁶⁵

Numa outra mirada, “flor” e “rosa” configuram-se ainda como “chamamentos” comumente feitos aos homossexuais em tom depreciativo ou jocoso quando se quer invocar a ideia de um homem fragilizado, no momento em que não desempenha satisfatoriamente a virilidade masculina (cf. SOARES DE SIQUEIRA, 2006, p. 275). Alusões dessa ordem não passam despercebidas ao se analisar o título de uma obra cujas noções binárias dos gêneros sexuais (homem *versus* mulher, masculino *versus* feminino) estão, é incontestável, em foco.

Para finalizar, surpreendeu quando, ao “abreviar” por acaso *Agreste (Malva-Rosa)* – não raro se vê o *Grande Sertão: Veredas* grafado como “GSV” – chegou-se a “A(M-R)” ou a “AMR”: o título se concentra num significante que contém visualmente

⁶⁵ Vale a pena conferir a análise que Paulo Ronai faz do título de **Grande Sertão: Veredas** na introdução escrita para a publicação da obra pela editora Nova Fronteira (Rio de Janeiro, 2001). Ela nos inspirou na busca por significados no título do *corpus*. E quantas “Rosas” ocupam a arte e o imaginário nordestino? A Rosa de **Uma mulher vestida de sol** (2005), de Ariano Suassuna; a Rosa de **O pagador de promessas** (2002), de Dias Gomes; a Rosa de **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1964), de Glauber Rocha etc. Em complemento, se quisermos ler a peça como uma história de amor, também podemos lembrar da “Rosa de Sarom”, dos **Cânticos dos Cânticos** bíblico. No mais, o final trágico da história não nos deixa esquecer, “Da rosa da rosa/Da rosa de Hiroshima/A rosa hereditária/A rosa radioativa/ Estúpida e inválida/A rosa com cirrose/A anti-rosa atômica/Sem cor sem perfume/Sem rosa, sem nada”, do poema de Vinicius de Moraes (1913-1980), musicado posteriormente.

uma palavra; coincidência ou não, a palavra “AMOR”. Porém, interpretamos, deformado porque impronunciável: ora, se o primeiro caso é de todo indizível porque sinais não constituem obviamente palavras, no segundo, suprimindo-os, faltaria apenas a letra “O” (desinência masculina!) para formar a palavra “amor”. Um “AMR” impronunciável? “O amor que não ousa dizer o seu nome?”⁶⁶ Se se quiser, está aí mais uma vez um protótipo metafórico de uma das leituras da fábula.

A partir dessas observações, poder-se-ia concluir que, em diversos planos (morfológico, semântico, tipográfico), o título faz referência ao percurso e a conflitos das personagens no enredo. Não se espera do leitor/espectador de imediato as associações realizadas acima, e outras tantas, ao se defrontar com o título pela primeira vez, mas nada lhe impede de retornar e identificar nele significados, a princípio, ocultos, como se fez. Fato é que mesmo não projetados, um a um, pelo autor-*scriptor*⁶⁷, eles estão presentes no título (ou em nossa leitura do título?), e isso, acredita-se, é uma pequena amostra da qualidade literária e da riqueza sígnica da obra.

2.4 Dos gêneros (textuais/sexuais): o inexistente, o trans

O gênero de uma obra teatral, quando grafado nas rubricas, vem normalmente depois do título. Tal indicação cênica é inexistente em *Agreste* – alternativa bem usual no teatro contemporâneo. Em razão desse vazio, certas designações atribuídas à obra, externas a ela, já cuidaram de classificá-la, por exemplo, como “tragédia contemporânea” (AURÉLIO, 2004), “poema dramático” (BOULAY, 2008, p. 11) e “fábula agreste” (MORENO, 2004, p. 95).

A ocorrência se explica facilmente porque a não inscrição do gênero como item didascálico não nos priva de enxergar no tecido textual que a peça, conquanto não se

⁶⁶ Referência ao memorável poema de Oscar Wilde sobre a homossexualidade. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/sonetos/172971>> Acesso em: abr. 2016. Lima (2015, p. 8), que não analisa o título de *Agreste* na dissertação, já havia feito menção à frase clássica ao se referir à homossexualidade.

⁶⁷ Ubersfeld (2005) prefere chamar o autor, neste caso, de *scriptor*, percebendo a ficcionalização da figura do autor no texto dramático. Ou seja, o autor do discurso de nosso *corpus* não seria propriamente Newton Moreno; este seria o *scriptor*, aquele que organiza as condições de fala de **Agreste**, portanto, organizador do discurso presente na peça. Talvez facilite pensar que qualquer autor pode escrever um texto dramático (ou seja, organizar o discurso presente numa obra) não condizente com o seu discurso e/ou ideologia pessoal, por exemplo.

prenda formalmente a nenhuma fonte em particular, reúne um amontoado de referências, abrangendo traços da tragédia clássica, dos poemas dramáticos, das fábulas e, ainda, dos dramas românticos, dos autos-de-fé, da literatura de cordel, da prática de contação de histórias.

Se a palavra “gênero” pode designar o formato de drama de uma peça, ela compreende antes a ideia de “gênero literário”, assunto extenso e profuso, repassado brevemente a seguir a fim de dizer algo sobre gênero em *Agreste*. Construiu-se historicamente desde a Antiguidade a distinção de três gêneros literários (o épico, o lírico e o dramático) que se fundem amiúde, mas, desde Aristóteles, ao teatro caberia essencialmente a forma dramática.

O autor dramático ocidental, gradualmente, e com maior ênfase no drama romântico do século XIX e nas vanguardas do século passado (tais como os movimentos naturalista, simbolista e épico), empregou meios para romper com a rigidez das regras da dramaturgia clássica (cf. PAVIS, 2011, p. 115), o que se teria efetuado principalmente quando se trouxe ao teatro uma consciência renovada do ser humano (cf. SZONDI, 2001). Já na segunda metade do século passado, a exemplo de dramaturgos como Samuel Beckett e Eugene Ionesco, personagens, fábula, espaço, tempo, tudo permanece em estado contínuo de crise, culminando, em situações mais radicais, na repulsão total às regras aristotélicas.

No que diz respeito a *Agreste*, no artigo “*Agreste*: o paradigma da forma híbrida”, o Prof. Dr. Luís Cláudio Machado (2011, sem paginação) explicita a fusão dos gêneros literários na peça, que “traz a consciência, já quase canônica, da dissolução, ou pelo menos da porosidade dos limites entre os gêneros”. Toscano (*apud* Brito, 2004, p.105), movido por outro escopo, liga as estruturas cambiantes do gênero literário da peça à mobilidade do gênero sexual da figura de Etevaldo.

O que aparenta pertencer a determinado gênero, de fato esconde facetas ambíguas, e, nas camadas profundas, um gênero pode degenerar em outro, em assumido recorte como “*transgênero*” e contemporâneo.

Em síntese, *Agreste* é formalmente um travesti cujo corpo estrutural é transitivo, de gênero móvel, tanto quanto o é a figura de Etevaldo, presença cênica de um nordestino mítico, apenas narrado e *inexistente* como matéria concreta (TOSCANO, 2015, p. 52, grifo nosso).

Esse ponto do texto de Toscano, em específico, foi aproveitado por Brito (2015) em sua dissertação de mestrado. A pesquisadora estendeu o raciocínio a *Dentro*, observando que, também nessa obra, transgridem-se as normas de gênero nos âmbitos da forma e do conteúdo, fazendo jus novamente ao epíteto de “transgênero”⁶⁸ de modo duplicado: no conteúdo, os “homens” da peça não correspondem ao “projeto” masculino de gênero, e, na forma, “o épico, o lírico e o dramático, *atravessam-se mutuamente para construir, ao final, uma forma única, desviada, transviada*” (BRITO, 2015, p. 52, grifos da autora).⁶⁹

Quanto à aplicação dos estudos de gênero (sexual) no teatro, eles não datam de agora; os debates chegaram ao teatro em conjunto com a dinâmica evolutiva desse campo de estudos (feministas > estudos lésbicos > gays > LGBT). Por outro lado, se a reflexão ganhou estofamento mais recentemente (a partir de 1980, principalmente), e por razões políticas, desde sempre o teatro se mostra um lugar decididamente especial para essas questões, uma vez que, fundamentado no jogo de máscaras, cria deslocamentos identitários em vários âmbitos. Um estudo sobre os duplos do teatro explicaria melhor esse fato: além dos deslocamentos do ator para a personagem, temos pensado que, sob a ótica do texto dramático, o próprio jogo teatral intrínseco a sua natureza convida o leitor igualmente a um descentramento identitário.⁷⁰

Juan Sebastián Peralta (2015, p. 74), em *Ni tan machos ni tan hembras*, defende que “todo produto cultural porta en si mismo una visión de género, la cual podrá estar em consonância o em dissonância con el relato dominante”. A partir de Teresa de Lauretis (1938-), para quem o cinema estabeleceu os modelos de gênero na cultura ocidental, o dramaturgo e pesquisador uruguaio procura no teatro exemplos de deslocamento do modelo hegemônico dos tratamentos de gênero: macho/fêmea; masculino/feminino; homem/mulher.

⁶⁸ O trocadilho é permitido porque em língua portuguesa a palavra “gênero”, de etimologia latina – “descendência, origem” –, engloba juntamente os dois tipos de gêneros referidos pelos autores. Recorde-se que, em inglês, por exemplo, distingue-se *genre*, gênero literário, de *gender*, gênero sexual.

⁶⁹ Em artigo posterior, “A poética transgênera” (2015), a autora se empenha em desenvolver ainda o tema da dissertação.

⁷⁰ Imaginem um leitor brasileiro, homem, por volta de 35 anos de idade, pertencente à classe social menos favorecida, dispondo-se a ler **Romeu e Julieta**, de William Shakespeare. Sabe-se que o leitor de teatro mais experiente, explorando o potencial espetacular do texto, irá entrar no jogo do dramaturgo inglês e “brincar” de ser Romeu, isto é, brincar de ser um adolescente, italiano e rico. Interessante pensar que esse mesmo leitor será convidado no mesmo texto a “brincar” de ser Julieta, uma adolescente italiana, branca e rica... Quanto mais se entregar ao jogo teatral, ao *play* do teatro, mais irá se permitir brincar de mudar a voz, o corpo, ou seja, mais irá se deslocar de si para o outro. Arriscamos afirmar, portanto, que a própria natureza do texto teatral convoca a tais deslocamentos.

Agreste é, no mais alto grau, exemplar de um modelo que se desvia das configurações tradicionais de gênero (literário e sexual), pois, tal como se viu, em resumo, estudar o gênero na obra nos faz percebê-lo tanto na condição de gênero inexistente (elemento didascálico) quanto na condição de gênero “trans” (híbrido na forma e no conteúdo)⁷¹. Em ambos os casos, metaforiza-se a evolução do percurso de Etevaldo, quem, apresentado inicialmente como “ele” pelo(a) contador(a), será odiosamente identificado como “ela”, “mulher”, “fêmea”, quando, após a morte, tiver o corpo exposto sem as roupas.

2.5 Mas que coisa é fábula?

Fala-se que o léxico da ficção está repleto de imprecisões na contemporaneidade, “misturando sentidos comuns e sentidos eruditos, empregos vulgarizados e empregos técnicos” (RYNGAERT, 1995, p. 53), o que talvez se complique mais no Brasil, onde muitas vezes se está sujeito a traduções nem sempre possíveis ou apropriadas. Nesse caso, um bom exemplo é a noção de fábula e enredo no teatro. Pavis (cf. 2011, p. 157-161) toma nota de certas contradições da conceituação de fábula no teatro, dos clássicos a Brecht, percebendo que “Um panorama dos inúmeros empregos de ‘fábula’ deixa compreender duas concepções opostas: [1] – como material anterior à composição da peça; [2] – como estrutura narrativa da história” (PAVIS, 2011, p. 157).

Os gregos antigos, repetidamente, escreveram suas obras baseados em mitos e histórias orais correntes em sua época. Assim se diz igualmente dos autores da era elisabetana, como Shakespeare em *Hamlet* ou *Romeu e Julieta*, por exemplo, inspirados em histórias célebres correntes em seu tempo. Ora, e o que se sabe do material fabular, anterior à composição de *Agreste*? Em princípio, a figura mais acertada para aclarar o assunto seria o nosso autor, Newton Moreno.

Conviria salientar que todo e qualquer material extratextual, como a memória e as declarações do autor e da crítica, por exemplo, não compõe necessariamente o universo ficcional da peça, autônoma em sentidos. Contudo, quer seja validando-as, quer seja recusando-as, as informações extratextuais passam a integrar a completude do

⁷¹ Cf. TOSCANO, 2004; BRITO, 2015.

fenômeno teatral, interferindo – muitas vezes, mas nem sempre, bastaria pensar que nem todo leitor/espectador tem acesso a esse material – na relação com a obra.⁷²

No artigo “Agreste: uma nostalgia das origens”, Moreno (2004, p. 93) diz que *Agreste* é um trabalho de resgate de suas memórias, um movimento de retorno às origens, ou seja, o Nordeste:

A memória guiou os primeiros escritos de *Agreste*. No início, a memória de uma grande companheira de teatro nordestino que dividia comigo os relatos de suas visitas ao interior de Pernambuco, onde trabalhava com orientação sexual de mulheres camponesas/lavradoras há quinze anos atrás.

A cada retorno à cidade do Recife, contava-me assustada do desconhecimento que essas mulheres tinham de seu corpo, que elas tinham de sua sexualidade, de sua máquina-corpo, do silogismo tortuoso de sua feminilidade. Aterrorizava-a a ignorância que essas mulheres tinham de si.

A peça começou ali. E veio se organizando em dois eixos centrais: a medida aterradora desse desconhecimento e os desdobramentos da ignorância que se disseminava nestas comunidades; e o recurso do contador de estórias do Nordeste.

Frente ao quadro, é provável que os psicanalistas dissessem que Newton Moreno sempre esteve em busca de suas origens, antes e depois de seu “retorno” ao Nordeste, uma vez que sua primeira temática de pesquisa, a sexualidade, é, para a psicanálise, fundante no homem. De qualquer modo, considerando a fala de Moreno, ficaria declarada a primeira fonte, a matéria bruta explorada pelo autor-*scriptor* para a criação de *Agreste (Malva-Rosa)*, “o material anterior à composição da obra”: o desconhecimento das mulheres nordestinas acerca de seus corpos e sexualidade. Mas por quais veredas andara Newton Moreno que quisesse retornar?

Bem como já o dissemos na apresentação do autor, em seus primeiros trabalhos como dramaturgo, ele lidou com temas controversos, insistindo em uma espécie de

⁷² Na literatura, por influência das correntes formalistas mais radicais, falou-se muito na “morte” do autor, de modo que muitas vezes rejeitou-se qualquer menção a biografias, a referências assumidas pelo escritor: interessaria o texto pelo texto, “livre” da voz do autor. A discussão é bastante fecunda e ainda hoje há divergências nesse ponto. Pelo que se notou, os estudiosos de teatro nunca abandonaram de vez o autor dramático na sua busca por sentidos. Se isso é verdade, dois motivos talvez o justifiquem: 1) por conta da especificidade do texto teatral, que carrega a voz do autor (se bem que ficcionalizada) nas indicações cênicas (cf. UBERSFELD, 2005, p. 06-07), diferentemente da literatura, de modo geral; 2) por tais ideias terem ganhado espaço na literatura num tempo em que ocorria toda uma agitação no teatro em favor de afirmar sua independência, tentando destituir o texto do lugar central do teatro, o que teria ocasionado o fato de que as questões que ora preocupavam a crítica literária nem sempre serviram ou interessaram aos debates do teatro.

engajamento profano. Àquela altura, quando do sucesso da montagem de Márcio Aurélio, Toscano (2004, p. 113) publicara que “em sua batalha por um novo olhar sobre a diferença, o autor lança os dados para que se consagre no palco a transgressão poética, com o que é incomum e vive à margem”.

Concluída no ano de 2003, um ano antes da montagem de *Agreste*, sua dissertação de mestrado confirma o interesse na temática da sexualidade e um posicionamento francamente politizado sobre o assunto. Desde o artigo supracitado e de sua tese de doutorado, poder-se-ia inferir que em *Agreste*, a temática – quando não abandonada – começara a tomar outros contornos e revestira-se de uma espécie de mito-sacralidade, material que o autor teria encontrado em sua terra natal, por onde não esconde profundo apreço: “Sim, o Nordeste é um Céu pra mim; onde minha sensibilidade foi treinada com hóstia, procissões e sinos badalando forte” (MORENO, 2011, p. 13).

Assim, a peça ocuparia a linha limítrofe que incluiu o Nordeste de vez em sua dramaturgia, como se comprova em obras posteriores (*As centenárias*, *Memórias da Cana* e *Assombrações do Recife Velho*). Brito (2010, sem paginação) já registrou os dois presumidos movimentos de sua obra:

O trabalho de Moreno pode ser dividido, basicamente, em dois eixos temáticos: um girando em torno do universo e da cultura homoeróticos, a partir do quê problematiza as questões relacionadas a gênero e sexualidade, como trazemos aqui; e outro que se debruça sobre a cultura nordestina, berço do autor, de origem pernambucana. Os textos que produz até mais ou menos 2004, alguns dos quais comentaremos a seguir, são voltados àquele primeiro universo/eixo temático. *Agreste (Malva-Rosa)*, escrita naquele ano, marca a transição para uma nova fase de sua dramaturgia, que se debruça, então, sobre a cultura nordestina; podemos encontrar, nesta peça em específico, a junção desses dois universos/eixos temáticos.

Mesmo alterando o norte das pesquisas e da escrita, cabe dizer que pareceria infundado sustentar que a “batalha por um novo olhar sobre a diferença” observada por Toscano fora superada.⁷³ Até mesmo porque parte das obras dessa “primeira fase” do autor está publicada e vem sendo encenada atualmente; e, há pouco, o artista concedeu

⁷³ A propósito, Lima (2015, p. 01), na abertura de sua dissertação, compartilha um texto jornalístico que fora escrito para a apresentação da peça *Ópera* (2007), texto de Newton Moreno, no FESTIVAL DE CURITIBA DE TEATRO. A autora Soraya Belusi também destaca o lugar especial de Moreno (e do diretor Celso Cruz) no cenário teatral: “Mais do que levantar bandeira contra a homofobia, ambos os artistas estão na briga a favor da diferença, seja ela qual for”. O texto pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/maneiras-de-amar-1.315121>>. Acesso em: mar 2016.

entrevistas discutindo o tema. De toda forma, importa aqui reconhecer o encontro dessas duas vertentes no *corpus*.

No que concerne ao material fabular do qual falávamos antes, é proveitoso se atentar igualmente para as intertextualidades de *Agrete*. Contudo, preferiremos tratar do tópico posteriormente, no item 2.7.2.

Isto posto, podemos retomar a segunda noção de fábula mencionada no dicionário de Pavis (2011, p. 157), que diz respeito à estrutura narrativa, o que corresponderia, na prática de um autor dramático, a “estruturar as ações – motivações, conflitos, resoluções, desenlace – num espaço tempo que é ‘abstrato’ e construído a partir do espaço/tempo e do comportamento dos homens”. Tal esquema, organizador dos episódios da narrativa, seria mais ou menos rigoroso, sujeito às estratégias de cada autor. Essa simplificação remonta a Aristóteles, para quem “o enredo, ‘junção de ações consumadas’, situa-se no próprio texto mais do que em suas fontes ou em uma anterioridade qualquer” (RYNGAERT, 2011, p. 55).

Para fins didáticos, de agora em diante nos referiremos à fábula em concordância com o segundo sentido exposto no dicionário de Pavis: fábula enquanto estrutura narrativa da história, sinônimo então de enredo.

2.6 Do enredo

Vejamos as didascálias iniciais de *Agrete* com o objetivo de descobrir, por ora, apenas a situação inicial da peça.

Na abertura, apresenta-se a primeira proposta cênica do autor: “servir como exercício de narrativa para um ator-contador” (MORENO, 2008, p. 18). Sugere-se que ele interprete todas as “vozes”, explorando as técnicas artesanais da prática de contação de histórias, parte do imaginário nordestino. Na continuidade, oferece-se uma segunda solução cênica: o(a) contador(a) ser acompanhado por “outro(s) ator(es) que cria(m) uma partitura física para determinados momentos da história. Da união destas duas linguagens – a oralidade e a dança-teatro; verbo e movimento – será feito o espetáculo” (MORENO, 2008, p. 18).

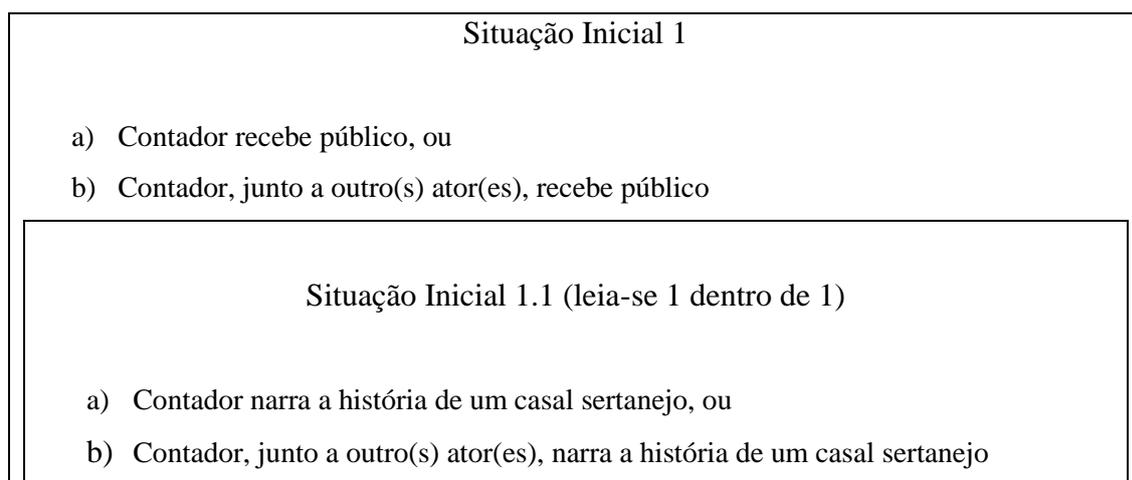
Em seguida, está a explicação do tipo de narrador eleito: não um narrador qualquer, mas um “velho (a) contador (a) de estórias. Daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola/ sanfona, pontua suas

histórias com as músicas e acordes que saem de seu instrumento” (MORENO, 2008, p. 18). Por fim, prevê-se até a chegada do público, recebido pelo contador, quem “dá o clima de cada passagem do texto, pausas, enfim, é o grande condutor da cena” (MORENO, 2008, p. 18).

Independentemente da escolha da leitura/encenação – narrador(a) solitário(a) ou acompanhado(a) –, percebe-se que há uma situação ficcional proposta antes mesmo propriamente da fábula, revelada na sequência. Ou seja, a apresentação do(a) contador(a) já estabelece de imediato um jogo lúdico com o leitor/público, e isso independe ainda da história a ser contada.

Com isso, ao analisar a situação inicial de *Agreste*, o que se está tentando dizer é que, quanto mais a leitura/encenação decante a figura do contador de histórias antes da leitura/exposição do enredo, tanto mais se criará a ilusão de dois universos ficcionais, em verdade um dentro de outro, pois que a figura do(a) narrador(a) não participa diretamente do enredo do casal sertanejo. Essa estratégia enfatiza o efeito teatral – e mais ainda no caso de haver atores “dançando” as palavras do(a) contador(a), porque obriga o leitor/público a ver, mais de uma vez, que não se trata de realidade e sim de ficção, de teatro (como almejava o teatro brechtiano).

Na encenação, passar apressadamente para a contação da história, sem assentar o universo do(a) narrador(a) até o ponto de alcançar o tempo-espaço exigido no texto, poderá prejudicar, por certo, a *performance* da história.⁷⁴ Nessas circunstâncias, sintetizou-se a situação inicial da obra no seguinte esquema:



⁷⁴ Márcio Aurélio (2004, p. 117), a seu modo, enfrentou a dificuldade da proposta: “Ensaiávamos em São Paulo, na região do centro. Era impossível não ter a sonoridade da cidade o tempo todo na cabeça e isso colocava uma questão: como fazer para que o espectador, que sai desse ambiente urbano, entre, aceite e respeite o tempo exigido pela realidade narrativa da cena?”.

A história contada

Estabelecidas as condições iniciais da obra, seguimos agora em busca do enredo. “O enredo é uma pura abstração que perseguimos. Ao procurar estabelecê-lo, saímos do teatro e nos encaminhamos para a narrativa” (RYNGAERT, 1995, p. 59). Nessa linha de raciocínio, perseguir o enredo de *Agreste* equivaleria a sair de um teatro de narrativa prevalente e se encaminhar mais uma vez, e por completo, para a narrativa.

Soares de Siqueira (2006, p. 244) dissera que a fábula de *Agreste* (e ele se refere nesse momento a *Dentro* também) poderia ser facilmente identificada se se olhasse para a sua estrutura épica, porque ao se depender do tempo presente característico do drama, a fábula ficaria “esgarçada”. Machado (2011) até identificara em *Agreste* elementos das peças bem-feitas francesas, pontuando ele, de modo semelhante ao que dissera o primeiro crítico, que tais elementos se apresentam através da narrativa. Em Toscano (cf. 2004, p. 106), diz-se que o “formalismo depurado” da peça fica turvado pela ambiguidade dos elementos da obra, não se enquadrando em classificações herméticas.

Com efeito, pode-se ver que, de um lado, na qualidade de texto dramático, *Agreste* se dirige na contramão das regras clássicas (de ação-tempo-espço), dado que é escasso de diálogos e de tempo presente, do “aqui-agora” do teatro (aquele do drama absoluto szondiano). De outro lado, favorece-se de elementos clássicos do gênero narrativo, que, por sua vez, se assemelham aos das peças bem-feitas francesas – exposição, conflitos, desenvolvimento, clímax e desfecho (vide exemplos no quadro abaixo).

Exposição: o jogo erótico-amoroso de Etevaldo e Maria

Conflitos: a cerca, a ausência do falo

Desenvolvimento: a fuga pelo Nordeste, a vida no povoado, a morte de Etevaldo

Clímax: o furo na cerca, a ausência do falo, a revolta da comunidade

Desfecho: o incêndio ao casebre, o momento final de Maria com Etevaldo

Fundamentados na premissa de se querer encontrar o enredo dramático, colocando-nos na posição de narradores, tentamos recontar a história contada pelo(a) contador(a). Logo, tendo em mente a situação inicial já desdobrada, fez-se uma passagem pelo enredo de *Agreste* com o plano de recontar os principais fatos da

narrativa; o exercício foi registrado abaixo em duas versões, evitando-se pormenores da obra, abstrações do enredo e efeitos de estilo.

Enredo de *Agreste* – versão 1

Em *Agreste*, um(a) contador(a) de histórias narra a vida de dois sertanejos que, depois de anos envolvidos em um jogo erótico-amoroso, fugiram e viveram juntos como marido e mulher, por vinte e dois anos, em um povoado no Nordeste do Brasil. Quando o marido (Etevaldo) morreu, descobriu-se que ele era, biologicamente, do sexo feminino. A comunidade se revoltou com a descoberta e ateou fogo à casa do casal, enquanto, dentro, a viúva velava o defunto.

Enredo de *Agreste* – versão 2 (expandida)

Em *Agreste*, um contador de histórias recebe o público e narra um trecho da vida de dois sertanejos – a princípio, “ele” e “ela”. “Ele” fazia uma longa caminhada para encontrar “ela” e quando se viam ficavam a exatos cinco metros de distância, separados por uma cerca. Assim ocorreu por anos até que, certo dia, “ela” ousou ultrapassar a cerca. Em seguida, fugiram juntos Nordeste adentro e foram abatidos pela seca do sertão. Salvos por uma mulher, desconhecida, foram levados a um povoado onde construíram uma pequena casa e viveram como marido e mulher por vinte e dois anos. Na sequência, tendo morrido o marido, a viúva está velando o defunto e, nesse ínterim, ao prepará-lo nas tradições nordestinas, as vizinhas descobriram que o marido, na realidade, era biologicamente do sexo feminino, pois não tinha um pênis. Revoltados com a descoberta, as autoridades (o padre, o delegado, o coronel) e toda a comunidade condenaram o casal com palavras, culminando no ato de – não se sabe quem, nem quantos – atear fogo à casa do casal. A viúva agradeceu aos céus por morrer com Etevaldo (a essa altura sabemos o nome dele). As fagulhas do incêndio se espalharam por dias.

Traduz-se na primeira versão o que se presume que seja o núcleo do enredo ou uma primeira leitura do enredo. Na segunda versão, foi-se incluindo situações subsidiárias dos movimentos sintetizados na primeira delas. Se, para recompor o enredo em detalhes, se fizessem versões mais expandidas (fizemos e, ante os resultados, achamos desnecessário registrá-los aqui), passar-se-ia a embrenhar nos “comentários”

do(a) narrador(a) acerca das motivações das personagens, resvalando de vez nas estratégias poéticas do autor-*scriptor*, portanto, abstratas, desejanter.

Fez-se abaixo uma seleção de cinco textos sobre o enredo de *Agreste*, escritos em diferentes contextos e veículos de comunicação. Ao reuni-los, a título de exposição, é vantajoso observar o modo com que cada autor narra *Agreste*, assinalando coisas, omitindo outras, a depender das intenções, e/ou dos efeitos de estilo e interpretação de cada um. Embora parte deles se refira à obra no âmbito da encenação, interessa nesse ponto transcrevê-los, total ou parcialmente, esforçando-nos por recuperar momentos em que se tratou do enredo da peça.

Relembramos que o foco da nossa análise é sempre o texto de *Agreste*, portanto, quaisquer menções a espetáculos deverão ser entendidas como um desdobramento do tema, solicitados exclusivamente nos casos em que ampliam a visão do *corpus*.

[Texto 1]

Uma comprida cerca separa um casal de lavradores, de paragens entre sertanejas e míticas. Transposto o obstáculo, a moça e o moço se unem, até que a morte dele e as intromissões da comunidade os separem.

Assim se delineia "Agreste", peça de Newton Moreno, 35, autor recifense radicado em São Paulo, encenada por Márcio Aurélio, 55, com o seu grupo, a companhia Razões Inversas. A montagem inicia temporada hoje no teatro Cacilda Becker.

O texto roça a linhagem dramaturgica de temática homossexual praticada por Moreno em outras criações, caso de "Deus Sabia de Tudo e Não Fez Nada". Revelações maiores acerca da "pequena surpresa" contida na obra, no entanto, ele pede para que não sejam, por ora, divulgadas [...].⁷⁵

[Texto 2]

No meio da seca, um casal de lavradores simples descobre o amor e foge. Presentem que "algo" de perigoso paira sobre seu amor. A esposa vem a compreender o porquê, anos depois, após a morte do marido. Essa mulher machucada pela perda, sem entender a dimensão de seus atos, acaba sendo vítima do horror e da intolerância.

AGRESTE é um vigoroso manifesto poético, uma fábula sobre ignorância, preconceito e amor incondicional. Em cena, dois atores narram e representam as personagens de sua estória. Esses atores

⁷⁵ Pedro Ivo Dubra, no jornal FOLHA DE SÃO PAULO, em 15 de janeiro de 2004, para a estreia da primeira montagem de **Agreste**. Título do texto: "Moreno traça fábula agreste de Moreno". Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u40501.shtml>>. Acesso em: fev. 2016.

montam e desmontam a cena, com o mesmo domínio que assumem a passagem narrador-personagem para personagem-narrador.⁷⁶

[Texto 3]

[...] Se, na aparência, a peça trata do drama romântico de um casal sertanejo que, depois de desconfiada aproximação, corre por um longo e ressecado estradão de terra árida – que leva ao sertão mais fundo do Brasil – para proteger a fragilidade de seu amor, numa segunda etapa – de camadas mais profundas, reveladoras do desejo –, o recorte narrativo se concentra em escavar segredos e em flagrar o casamento lésbico de duas mulheres de vidas secas que guardam escondido, inclusive para si mesmas, um amor que não pode ser nomeado [...].⁷⁷

[Texto 4]

Em *Agreste*, há uma mulher que trabalha travestida de homem, exercendo as funções de um “macho”. A descoberta de sua genitália feminina, escondida nas vestes culturalmente associadas ao gênero masculino, desemboca no ato de repúdio e homofobia a que as personagens são submetidas. A simples menção surgida no imaginário dos outros personagens, do ato sexual entre as duas mulheres, é a fagulha necessária para se acender o fogo inquisidor em que as mesmas são postas. Já que os corpos das duas mulheres são incendiados pela população, enquanto VIÚVA sozinha, [sic] vela a companheira dentro de casa.⁷⁸

[Texto 5]

A abordagem dos textos “Dentro” e “Agreste” ocorre a partir de duas perspectivas: o amor e o homem. O que é o homem? O que faz de alguém um homem? E o que (ou quem) pode esse homem amar? Uma abordagem que busca, através do trato quase cru da encenação, relativizar as relações humanas, desde o amor à intolerância [sic]. A instância épica do ator que narra e rege a cena como ferramenta para expor o espectador às perspectivas visadas.⁷⁹

⁷⁶ Sinopse da primeira montagem de **Agreste**, postada por Paulo Marcello, ator da peça, no *blog* da CIA RAZÕES INVERSAS, em 27 de agosto de 2010.

Disponível em: <<http://www.razoesinversas.com.br/2010/08/27/agreste/>>. Acesso em: fev. 2016.

⁷⁷ Antônio Rogério Toscano sobre a dramaturgia de Moreno. Título do texto: “Agreste: uma dramaturgia desejante”. Publicado no “Dossiê Agreste”, já mencionado antes.

⁷⁸ Rodolfo Lima (2015), na dissertação “O homoerotismo na dramaturgia nacional: um olhar obscuro para a dramaturgia de Newton Moreno”. Ainda que não faça parte de seu *corpus*, ao escrever sobre homossexualidade e religião na obra de Moreno, o autor faz esse resumo do enredo.

⁷⁹ Sinopse (autor não identificado) escrita para a montagem de **Agreste Adentro**, 2015, espetáculo de alunos do sexto período em Artes Cênicas, da UNICAMP, sob a direção de Márcio Santana, que contemplou dois textos de Newton Moreno, **Agreste** e **Dentro**. Disponível em:

<<http://heyevent.com/event/wb7lzdavbd5hga/trezencena-agreste-adentro>>. Acesso em: fev. 2016.

Quando se expuseram os cinco trechos acima, o objetivo central era exclusivamente demonstrar que engendram interpretações as mais plurais sobre o enredo/fábula, atestando já sua capacidade – própria do texto teatral – de centro irradiador de perspectivas múltiplas: para Brecht (*apud* PAVIS, 2011, p. 159), “ler a fábula é dar uma interpretação [...], é escolher uma divisão dos acentos significativos da peça” (BRECHT *apud* PAVIS, 2011, p. 159). Além disso, frisem-se dois pontos relevantes aqui:

1) Alguns textos nem sequer tocam no assunto sexualidade, falam da peça à sombra do amor, da intolerância, da condição do homem, o que é bastante frequente nas leituras que se faz, em geral, de *Agreste*. Nesses casos, a presença da sexualidade, por exemplo, fica eclipsada por outras temáticas, o que nos parece compreensível e fazer sentido. Entretanto, em nossa opinião, isso poderá ocorrer quando se elaborar uma leitura vertical (paradigmática)⁸⁰, dizer do conjunto da obra somando sentidos que, juntas, as unidades significantes contêm: o resultante dessa soma é sempre variável.

No entanto, ao desvelar suas estruturas, realizando uma leitura horizontal (sintagmática), isto é, que observa os encadeamentos dos episódios e a lógica narrativa (cf. PAVIS, 2011, p. 228), é provável que ninguém ignore ser a obra de fundo sexual: é a condição *sexual* – não ter um pênis – de Etevaldo que gera uma reviravolta na comunidade, ressignifica tudo o que veio antes disso e se torna a razão do que virá depois. Logo, do ponto de vista do enredo, diríamos que a sexualidade é estrutural em *Agreste*.

2) Averiguou-se que, quase sempre (e não somente nesses textos), retratam a fábula como uma história de duas mulheres e/ou homossexual e/ou homoerótica e/ou *gay* e/ou dizem que Etevaldo era uma mulher travestida de homem... Não temos nós o objetivo de desqualificar nenhuma dessas falas, pois, acreditamos, uma a uma podem guardar suas razões. No entanto, no contexto atual, conforme se viu no primeiro capítulo, haverá quem as problematize.

Transpondo o raciocínio do que tem se visto nos debates de gênero à história dos sertanejos, teríamos o seguinte: afirmar que Etevaldo, cuja identificação na

⁸⁰ A leitura vertical (ou transversal) interessa-se menos pela fábula, vai nos pormenores para compreender o todo, favorece o distanciamento crítico; a leitura horizontal (e já falaremos dela no texto) atém-se à fábula e é acertada para facilitar a identificação. Ambas são desejadas nas análises. Querendo entender em detalhes os procedimentos desses dois tipos de análise, conferir Pavis (2011, p. 228) e Demarcy (2006, p. 23-38).

sociedade ocorria como homem (ou seja, performatizava o gênero masculino), era mesmo uma mulher travestida de homem, corresponderia a não reconhecer/legitimar sua identidade de gênero, isto é, não reconhecer a sua transgeneridade – já que Etevaldo não nascera homem, e teria supostamente feito a transição do gênero feminino para o masculino (na fábula, nada se sabe sobre isso).

Aceitando-se que Etevaldo era um homem, porque não o era biologicamente, ele seria, então, um homem transexual, e se era um homem (mesmo transexual), portanto, porque mantinha uma relação com uma mulher, Maria, ele seria assim – reclamariam alguns – um homem trans “heterossexual”.

A crítica que a teoria *queer* faz a esse tipo de classificação é que, novamente, a tentativa de inclusão desses indivíduos numa espécie de discurso politicamente correto estaria se dando por meio de um binarismo de gênero e sexualidade, que tem como modelo o constructo hegemônico. Daí a preferência daqueles pensadores por chamar de “identidades *queer*” essas identidades desviantes, assumindo a sua parcela de “estranheza”, de “*queerness*”, pois nisso estaria a sua autenticidade.

Quanto a *Agreste*, por ser ambígua em todo o tempo, promovendo leituras diversificadas, preferimos interpretar que se abre para as classificações (havendo a necessidade) do outro, desejante nesse ponto também; o discurso cambiante do(a) contador(a) que, mesmo depois da revelação, ora chama Etevaldo no feminino, ora no masculino, confirmaria mais essa abertura, crucial, da obra. Gostamos de pensar que ao mesmo tempo nenhum e todos os termos cabem a ela.

No entanto, julgamos fundamental para o exercício crítico, no mínimo, relativizar o uso imperativo de qualquer terminologia para *Agreste*, assim, a ambiguidade da obra, o que supomos ser um de seus grandes méritos, não se fragilizará. *Agreste*, de natureza camaleônica, serve muito bem aos debates mais atuais sobre sexualidade e merece ser explorada por esse viés desde que se note que, na condição de obra de arte, excede as intenções desse ou daquele movimento, estando mais propensa a funcionar como um texto chave que se abre de mil modos (não apenas formalmente, mas tematicamente), como quiser o leitor/espectador.

2.7 Poesia. Signos. Intertextualidades. Estruturas espacio-temporais.

2.7.1. A poesia

Para Ezra Pound (1991, p. 36, tradução nossa), “a boa literatura é simplesmente linguagem carregada de significado elevada ao mais alto grau possível” e “[a poesia] é a mais concentrada de todas as formas de expressão verbal”.

No verbete “poesia”, Pavis (2011, p. 294-295) comenta as problemáticas da poesia no teatro, tal como o fato de que esta se basta, não solicita outros suportes e, desprovida de nortes para a representação, “[...] mais que o texto dramático destinado aos atores, o texto poético (ou filosófico) fica à mercê do que a encenação fizer dele [...]”. Na continuação, o autor faz ver também as “razões do sucesso da entrada da poesia no teatro”, pois “[...] ao teatralizar-se, ao enunciar-se em público, a poesia reencontra suas origens na poesia oral ou no conto de certas culturas orais remanescentes [...]”.

Os liames entre o teatro e a poesia nos conduzem a assuntos antigos, milenares, à oralidade dos rapsodos, a Aristóteles, a Platão. A questão também é assunto contemporâneo: fala-se da presença do lirismo, de uma voz lírica, ou ainda da forma poética de certos textos dramáticos (reconhecidos às vezes como “poemas dramáticos”, como expressões da crise do drama absoluto szondiano (SARRAZAC, 2012, 140-142)). Tocamos nesse ponto porque logo se vê que a forma poética de *Agreste* requer atenção. Com efeito, pensamos que o trabalho com a linguagem poética, disparadora de sentidos, seja responsável por intensificar ainda o *status* lacunar, desejante, de *Agreste*.

Que maçãs terão caído na cabeça desse Newton? Segundo Toscano (cf. 2004, p. 108), as vermelhas, as do pecado original, oferecidas ao leitor/espectador para que, comendo-as, reinvente o Éden cristão. Reproduz-se abaixo a passagem inspirada formulada por Toscano:

Participante, esse espectador ideal de *Agreste* seria um cocriador, necessário para dar suporte à abertura de possibilidades, típica de uma dramaturgia contemporânea.

Nesta atividade lúdica, em que o sujeito deveria ser chamado sensualmente pela obra de volta a uma espécie de paraíso perdido para reconstruir a trajetória de Adão e de Eva, é que está a grande armadilha forjada por Newton Moreno. Porque o dramaturgo dá corda à identificação e permite, pela participação ativa na criação de

imagens apenas sugeridas pelo processo narrativo, que o leitor interfira com o seu próprio erotismo na recuperação do pecado original que mancha com culpa o mundo primevo das criaturas do texto.

Entretanto, *quando se mordem as maçãs vermelhas*, que são as palavras compostas pelo dramaturgo, ele – de volta à condição de criador, ou como o Deus cristão que manda à Terra o seu representante (ou filho; o narrador?) – revela-se. Então impõe, a todos, que convivam com os elementos que justificam a sua criação. Diz quais são os seus pontos inegociáveis. Evidencia o irredutível de sua presença. Que o espectador participe, mas que acate as condições do jogo. A serpente dá o “bote/arataca” (TOSCANO, 2004, p. 108).

A ideia geral metaforizada pelo professor, o “desejante” de *Agreste*, clareava à proporção que nos aprofundávamos nas análises, pois tudo aquilo que se tentava escrever forçava a um posicionamento, parecendo depender quase inteiramente de colaboração direta na busca por sentidos – frente a uma “máquina de sentidos”. Sabe-se que sempre se tem um ponto de vista, uma perspectiva ao se ler uma fábula. Entretanto, de pendor altamente subjetivo, nada na peça se encerra facilmente (vide já o título, o gênero, o enredo e o itens subsequentes desta análise), insinuando-se a fim de que não apenas se tenha um ponto de vista (posicione-se para ver), mas para que ajam (posicione-se para agir) perante ela; insinuando-se a cada leitor/encenador com o intuito de que adentre ele no “prazer do texto” e encontre os múltiplos sentidos poéticos à disposição.

Essa característica lacunar, típica do texto contemporâneo, se encontra realmente realçada em *Agreste (Malva-Rosa)*. Foi quando se deslocou para o posto de narrador das ações⁸¹ detalhadas da peça, querendo ainda apreender o enredo, que se constatou a sedução do leitor/espectador (convocado a representar o papel de pecador, cedendo à tentação da serpente? Ou de Deus, recriando o paraíso a seu bel prazer?), incitado ao jogo erótico com as palavras, a completar as ações e não ações do texto. Recortamos abaixo dois trechos “poeticamente desejantes” presentes nos primeiros momentos da obra, desses que tornam confusa a concepção das ações físicas e, portanto, a projeção delas ao palco.

⁸¹ Dado que as ações físicas são consideradas estruturais no teatro por uma série de pensadores, procurar encontrá-las num texto dramático é recorrente na práxis teatral (cf. BONFITTO, 2009) e também recomendada para a análise do texto (cf. RYNGAERT, 1996). Foi o que se tentou fazer: encontrar as ações físicas nas falas, o que, naturalmente, seria problemático pela estrutura narrativa da peça e, concluiremos na sequência do texto, mais problemático ainda pelo feitio poético do texto.

“Ele deixava um beijo na madeira do cercado. Ela colhia” (MORENO, 2008, p. 19)

Como representar o colhimento de um beijo deixado? Como entende o leitor essa ação? Afinal, de que modo materializa-se um beijo a tal ponto que se possa colhê-lo? Roçando os lábios no mesmo local (na madeira do cercado) de um beijo dado, tempos depois, tentando de algum modo senti-lo?

“Foram se estreitando. Chocando sua intimidade” (MORENO, 2008, p. 19)

O que, em ações, traduz dois seres que se estreitam? Que vão, aos poucos, chegando perto um do outro? Quão perto? De que maneira se chocam as intimidades? Estão as personagens num jogo de atração/repulsão? Eroticamento?

Mesmo que a subjetividade seja imanente a esses processos, nos dois exemplos supratranscritos, típicos em *Agreste*, a forma do texto, elevada pela poesia, “o significante fundamental do indefinível, do inqualificável” (JEAN-LUC NANCY, 2005, p. 40), não consente explicar as ações físicas dos actantes, desabrochando um universo ainda mais preñado de possibilidades sógnicas: o maior prazer (as maçãs vermelhas) nasce do aceno licencioso do texto poético para que o deflorem com a imaginação, numa cartada erótica mais insinuante na incompletude do texto que no desenvolvimento da fábula ou na eleição do campo semântico das palavras.

Percebam que a noção representativa de ação física está abalada em *Agreste* desde as duas propostas cênicas do autor para a composição do espetáculo: 1) um ator-atriz sozinho(a) num exercício de narrativa, pontuando a história com música. Narrando, e não representando, dilui-se o aspecto dramático; 2) um ator-atriz acompanhado(a) de outro(a)(s) ator(es)-atriz(es) executando uma partitura física/dança-teatro/movimentos. As ações não dramatizam as palavras, mas acompanham-nas como se na função de símbolos, alegorias. Dessa forma, as indicações cênicas e o texto, por intermédio do desencadeamento palavra-ação, convergem para um esquema alternativo de teatralidade, e não para o clássico sentido segundo o qual um ator deve agir em cena enquanto fala.

Queremos reforçar mais quatro pontos que manifestam com clareza o elo “desejante” entre a obra e o leitor/espectador: as intertextualidades (2.7.2); os signos (2.7.3); as estruturas espacio-temporais (2.7.4); o discurso (2.8).

2.7.2. As intertextualidades

Segundo Pavis (2011, p.213), a teoria da intertextualidade diz “que um texto só é compreensível pelo jogo dos textos que o precedem e que, por transformação, influenciam-no e trabalham-no”, logo, quando se procura ligações entre dois textos, expande-se o horizonte da leitura. Nesse imbróglio, há textos supostamente articulados pelo autor-*scriptor* com a finalidade de obter certos efeitos e há ainda os que, em decorrência desses articulados com consciência (ou não) por ele, unem-se a uma porção de outros; o leitor/público é continuamente chamado a completar essas lacunas. Vejamos o que já disse Moreno (2004, p. 95) sobre as “matrizes” textuais de *Agreste*:

Agreste recorre a um dos elementos do imaginário sertanejo – a figura da mulher que se finge/traveste de homem. Recurso magistralmente acionado por Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* [...] dentre outras aparições na literatura popular do Nordeste. Dessa herança de autores nordestinos, deve-se considerar a ideia de cânone com fundador de uma matriz de literatura nacional. Nesse sentido, Guimarães Rosa é matriz, João Cabral de Melo Neto é matriz, Graciliano Ramos é matriz [...]

Alicerces de *Agreste*, o imaginário sertanejo faz despontar intertextos com autores e obras formadores de um mosaico feito de traços pouco exatos de uns e outros, deixando sempre um campo amplamente aberto para associações e interpretações. Das pistas fornecidas por Moreno (notórias no texto), tomamos aqui a interface com o enredo do romance roseano⁸² como uma “matriz” desses jogos textuais, que organiza a nossa reflexão, visto que o elemento estrutural dos dois enredos é o mesmo: o travestimento – em Rosa, o de Diadorim; em Moreno, o de Etevaldo.

O travestimento (mulher/homem e homem/mulher) é um recurso antigo do teatro. Até mesmo nas *Bacantes* (2003), de Eurípides, Penteu se veste de mulher para poder assistir aos rituais dionisíacos dos quais as mulheres da cidade andavam participando; também é um recurso muito utilizado nas farsas, no Teatro de Revista e no teatro “comercial”, com propósitos cômicos.

⁸² Soares de Siqueira (2006, p. 276-279), em sua análise, aproximou também **Agreste** de dois textos: de **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa e de **Antígona**, de Sófocles, avaliando que a intertextualidade na peça não é explícita, isto é, não está dada no texto, mas se alia a elas no enredo contado e, conseqüentemente, no discurso proferido: segundo o autor, discursos que valorizam a alteridade.

Os casos de Etevaldo e de Diadorim funcionam com fins dramáticos e lembram mais a história real de seres que, não podendo vivenciar plenamente a sua sexualidade na sociedade onde vivem, se “escondem” atrás de roupas de homens; ou lembram mais a história de seres que nasceram biologicamente no corpo de uma mulher e, não se identificando assim, vivenciavam a identidade masculina sem assumir a transição de gênero publicamente, para escapar assim de represálias. Moreno (*apud* SOARES DE SIQUEIRA, 2006, p. 276) diz que no século XVII, há histórias de mulheres que, sob disfarces masculinos, ganharam até patente nas Forças Armadas da Europa.

No romance do mineiro, Riobaldo, o narrador-personagem, rememora sua afeição crescente e conflituosa por Diadorim (em verdade, o jagunço Reinaldo, apelidado de Diadorim por Riobaldo) nos tempos em que esteve às voltas com as guerras da jagunçagem. Tentando vingar seu pai, Diadorim morre, já no final da narrativa. Enquanto uma mulher preparava o corpo para o enterro, descobre-se que Diadorim era uma “mulher”, Maria Deodorina, confirma-se depois; o desenlace inesperado renova ao leitor todo o conflito emocional do narrador.

As memórias também guiam *Agreste* (*Malva-Rosa*), o drama de Etevaldo e Maria, dois amantes no mais rústico do sertão, narrado a partir das lembranças de um(a) contador(a) de histórias nordestino(a). Quando Etevaldo morre, revela-se o mesmo segredo de Diadorim, qual seja, ele nascera com o sexo biológico feminino; essa condição sexual redimensiona a história que vinha sendo contada e dá rumos trágicos ao que ainda virá depois. Cumpre lembrar, como percebeu Soares de Siqueira (cf. 2006, p. 278), que em *Grande Sertão* tal fato de alguma forma redime Riobaldo – da sugerida homossexualidade – enquanto em *Agreste* representa a virada de sorte das personagens.

Presente nos dois enredos, a transformação das identidades intensifica-se em *Agreste* por meio do jogo das máscaras característico do teatro. Em adição, a escolha dos nomes na peça entrecruza sentidos dessa ordem: Etevaldo lembra Reinaldo, personagens de evolução similar, mas evoca de modo semelhante a Riobaldo, assomando ambiguidade à situação. Já o nome de nascimento de Diadorim, Maria (Deodorina), é o mesmo pelo qual chamavam a Viúva; isto é mais uma vez paradoxal, não somente pelas trajetórias distintas das duas figuras, mas porque em *Agreste* chamavam Maria a alguém que – ao que se sabe – não nascera com esse nome, ao passo que em *Grande Sertão* alguém (Diadorim) nascido com o nome de Maria não se identificava assim.

Ao intentar aproximar as obras, vamos sendo obrigados a reorganizar o pensamento e admitir que tanto se tocam quanto se distanciam, resultando em um exercício que certamente pode ora confundir ora criar uma nova teia de sentidos. Assim, tomamos *Grande Sertão: Veredas* para fazer ver que, no momento em que se trava um claro diálogo com esta obra de caráter universal, *Agreste* se beneficia sobremaneira; se na primeira “o sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 1994, p. 96), na segunda, na qual a cerca a ser ultrapassada continha um “buraco enorme como o sertão”, aceitamos a deixa e concluímos ao nosso modo: o *Agreste* é o mundo, pois transita pelo que há de mais folclórico alcançando voos universais, remetendo primeiro a referências regionalistas a fim de se lançar para outras próprias de todo ser humano.

Listamos alguns exemplos ilustrativos dessa afirmação: um primeiro contato com o título, e isso já foi visto, pode remeter a Jorge Amado; assim como o erotismo, a animalização das personagens (cf. item 2.8) e as idas e vindas da cena inicial de *Agreste*, apesar das diferenças (*Agreste* é, claro, mais, muito mais, inocente e “amorosa”), trazem o sol, a areia, os dois amantes e o sangue da cena de abertura de *Tieta do Agreste*, aquela em que a adolescente Tieta – comparada a uma cabra do bode Inácio – perde a virgindade e sangra nas dunas de Mangue Seco.

Em *Uma mulher vestida de sol* (2005), de Ariano Suassuna, “a primeira grande tragédia produzida no Nordeste” (BORBA FILHO *apud* SUASSUNA, 1964), aparecia já o Nordeste mitológico, com elementos religiosos. Nela, também uma cerca divide os amantes⁸³ (de famílias rivais), de nomes Rosa – e é Rosa quem atravessa a cerca, como Maria em *Agreste* – e Francisco, mortos tragicamente no sertão. Em uma única frase da peça de Suassuna encontram-se, por exemplo, quatro elementos de *Agreste*: “Do jeito que as coisas estão, com esse sol quente, essa poeira, o velame e a malva ressecados pelo sol, qualquer faísca isso aqui pega fogo! Que lugar!”. (SUASSUNA, 2005, pag. 42, grifo nosso).⁸⁴

⁸³ A divisão dos amantes de **Agreste** por uma cerca, na qual se encontra um furo, pode também se iluminar com outra história de fim trágico, a clássica de Piramo e Tisbe; nela, esses dois amantes tentam namorar pelas fendas de um muro que os separa (em função da rivalidade dos pais, como em **Romeu e Julieta**, que, aliás, também traz um muro a dividir os amantes). A história já foi recontada por vários escritores, dentre eles, William Shakespeare, em **Sonho de uma noite de verão**.

⁸⁴ Suassuna (cf. 2005, p. 28) disse que desde essa primeira peça já tinha por objetivo tentar começar a recriar (resgatando a poesia épica regional) o romancista nordestino, acreditando ser o sertão um lugar de todo fecundo para o trágico. **Agreste** e **Uma mulher vestida de sol** se desenvolvem cada uma a seu modo e as aproximações, acreditamos, do ponto de vista do enredo, não se sustentam. Porém, o imaginário sertanejo sobre o qual fala Moreno pode ser visto em abundância nessa e noutras obras daquele que é, para muitos, o maior dramaturgo do Nordeste.

Toscano (2004, p. 107) já associara a corrida eufórica de Etevaldo e Maria pelo sertão ao cinema de Glauber Rocha: “uma corrida incansável, sertão adentro, como a contrariar a busca do mar glauberiano de *Deus e o diabo na terra do sol*” (TOSCANO, 2004, p. 107). Cumpre esclarecer que o mar no filme do baiano, de acordo com o crítico Ismail Xavier (cf. 2007, p. 91-93), tem o signo da esperança e da revolução. Porém, ao fim da corrida dos sertanejos de *Agreste* não há mar – “Pensaram: chegariam no mar de tanto passo. Chegariam, se tivessem corrido esse tanto de chão pro outro lado” (MORENO, 2008, p. 21) –, o que pode representar uma prenúncia do triste destino dos dois.

Na passagem pela seca, “onde vai ter sempre uma rês mais murcha e um filho mais moribundo” (MORENO, 2008, p. 21), *Agreste* avizinha-se mais de *Vidas Secas* (1970), de Graciliano Ramos ou de *Morte e Vida Severina* (1987), de João Cabral de Melo Neto, e de outros romances regionalistas, desses que denunciam as condições precárias de vida em certas regiões do país. Quando já abatidos pelo sol, deitam os dois sertanejos para descansar debaixo de um pé de mandacaru, é difícil não recordar, quando falamos de cultura popular, de que este “quando fulôra na seca é o sinal que a chuva vem lá no sertão”, como no “Xote das Meninas”, célebre canção de Luiz Gonzaga.

De fato, ocorre logo na sequência a aparição de uma mulher misteriosa e “Da sua boca tudo soava gotas de chuva, barreiros cheios, açude vazando, água da calha [...]” (MORENO, 2008, p. 22) e esta que os salva da morte, esta mulher sem nome, se desenhando “ao longe feito miragem. [Que] Veio lenta feito a justiça”, poderá fazer lembrar a mãe de Deus (do catolicismo), a Nossa Senhora, piedosa, compadecida, típica do imaginário nordestino (mais uma vez, das peças de Ariano Suassuna, por exemplo).

Bertolote Boulay (2008, p. 11) compara o destino de Maria àquele “que se reservou a Branca Dias no clássico da nossa dramaturgia *O Santo Inquérito* de Dias Gomes”. No exercício de procurar outros diálogos ainda, Maria, silenciosa, ignorante, remeterá à ignorância da Macabéa clariceana, ou, quando chega a “grunhir”, à forma primitiva de falar de Fabiano, de *Vidas Secas*; as vozes da comunidade remeterão diretamente às vozes do coro grego; as velhas vizinhas, quando maldosas, às tias rodriguianas; os nomes Zé e Maria ao casal bíblico, os pais de Jesus; o nome do coronel, Heráclito, ao do filósofo grego antigo; os varais e as lavouras mencionados pelo(a) contador(a) ao fim, respectivamente ao sangue marcado nos varais do filme

Abril Despedaçado (2002), de Walter Salles, e aos perigos das leis patriarcais inscritos no livro *Lavoura Arcaica* (1989), de Raduan Nassar.

Cada uma dessas referências que se demonstrou (outras ainda aparecerão nas análises) poderão levar a mais outras. Assim, aos moldes de um elaborado pastiche, *Agreste* harmoniza uma verdadeira rede de subtextos, que mais figuram como vislumbres, sem fortes amarras a essa ou àquela obra, criando um todo coerente que garante a evolução particular e bem sucedida da obra, criando o mundo (desejante) que *Agreste* é.

2.7.3 Os signos: o fogo, o sol, o duplo

Derivando dos estudos de Ferdinand de Saussure (1857-1913) na Linguística, em meados do século passado, a Semiologia passou a se aplicar com maior rigor ao teatro. Nesse campo, os termos e conceitos também oscilam com frequência e compreendem diferenças genéricas, inexatas, sobretudo no teatro em que as análises semiológicas, tendo atravessado algumas etapas, ainda vêm se ajustando (cf. PAVIS, 2011, p. 350-355). Kowzan (1976, p. 61) afirma que “na representação teatral tudo é signo” (palavra, ator cenário, figurino, adereço, luz, maquiagem). Quando diz isso, o autor está aludindo à encenação teatral.

Porém, dado que estamos analisando o texto, é preciso ver de que maneira se pode identificar no texto dramático os vários sistemas de signos que integram o sistema cênico. Segundo Ubersfeld (2005), na leitura, existe já um projeto do espetáculo escrito pelo autor-*scriptor*, presente na reunião dos sistemas de signos sugeridos nas didascálias e nos diálogos. Logo, o texto teatral dispõe de um germen de espetáculo e o leitor é aquele que, mediante a habilidade para desvendar os códigos dramaturgicos, projeta-o para o palco.

Percebam que, na encenação, a palavra é um signo linguístico e todos os outros sistemas de signos são classificados como não linguísticos. Isto é, quando o ator fala em cena, ele está a fazer uso de um signo linguístico; já o figurino, o cenário, todos os outros elementos que compõem a mesma cena figuram como signos não linguísticos. Quanto ao texto, as falas das personagens figuram como signos linguísticos (palavras: para serem faladas) e as didascálias como signos não linguísticos (ações: para serem

executadas). Na encenação, pode ocorrer a mobilidade de um sistema a outro, ou seja, um gesto ser transposto em palavras, uma palavra ser representada em ações etc.

Em *Agreste*, quando as rubricas anotam “música”, “poeira”, “tempo”, “pausa”, “atores que representam o casal estudam o buraco”, os sistemas de signos propostos não são os linguísticos, por se dirigirem ao palco e, logo, a representação deles não se fará, necessariamente, por meio das palavras; o leitor hábil na leitura do texto dramático percebe tais deslocamentos.

Fundada na narrativa, *Agreste* aparelha também, por intermédio das falas, uma infinidade de signos linguísticos que se encontram poeticamente repletos de conotação, desejando do leitor/espectador percepção da rede de sentidos a que aludem. A fim de exemplificar, deixemos recair o foco sobre o signo “fogo”. O “fogo” em *Agreste* é um signo linguístico porque aparece escrito somente nas falas do(a) contador(a). No entanto, o encenador é convidado ao jogo desejante (ao devir cênico) de interpretação desses signos linguísticos, abertos a serem transpostos cenicamente a outros sistemas de signos.⁸⁵

Vamos analisá-lo sob uma ótica semântica, reconhecendo certos significados contidos nele, expandido numa rede de significados entrelaçados com outros signos da obra, a começar pelo “sol”.

O elemento fogo da última cena aparece desde o início, desde o sol que ambienta a primeira cena, ao descrever Etevaldo: “Sua cultura era o sol. Sua família era o sol” (MORENO, 2008, p. 19). Na abertura, denota a seca do Nordeste, abrandada ainda, e assemelha-se ao sol do pregador do *Eclesiastes* bíblico, aquele companheiro dos trabalhadores que, sob ele, seguem sua sina. Num primeiro movimento, pelo vai-e-vem dos amantes e porque não há vida sem sol, também se pode lê-lo na qualidade de gerador de vida, o fecundador (cf. CHEVALIER, 1986). Em seguida, apresenta-se o sol implacável da seca, roubando-lhes a razão, prefigurando o fatídico fim.

Dentro do casebre, desloca-se o sol para o candeeiro – “ele apagou o candeeiro. Por anos, este foi o sinal, o código” (MORENO, 2008, p. 23) –, código do fogo do amor e da paixão, que, apagado na luminária, se acendia nos corpos, aquecidos debaixo dos lençóis. Na morte do marido, o fogo comparece nas velas, signo cristão, luz de Deus

⁸⁵ Márcio Aurélio (2004), por exemplo, na cena final de sua montagem de *Agreste*, introduziu na cena uma pequena casa de madeira, objeto cênico simbólico no qual os atores lançam fogo, firmando um pacto ficcional com o público que vê nada mais que a materialização metonímica lúdica da narrativa (numa encenação realista, simular-se-ia, por exemplo, Maria e Etevaldo sendo queimados). Em vista da importância na fábula, o diretor transformou em elementos cênicos dois itens que no texto fazem parte unicamente da narrativa.

para a alma dos homens; símbolo da tristeza, do luto, as velas carregam um fogo minguento, mítico, preparação para um rito de passagem. Na sequência, momentos antes do fogo assolar a casa dos sertanejos, armazena-se metonimicamente no fósforo o fogo ocasionador do incêndio.

A ira da comunidade (queimar a casa) alegoriza a ira divina, aquela do fogo dizimador das cidades de Sodoma e Gomorra e, em última instância, o destino bíblico reservado aos que vivem e morrem “em pecado escuro” (MORENO, 2008, p. 30): o inferno apocalíptico. Bem como a Igreja Católica, que condenava os “sodomitas” às fogueiras da Santa Inquisição, agiu igualmente a comunidade entregando antecipadamente o infortúnio que crê lhes aguardar após a morte.

Igualmente se alude ao inferno em “Algo morno crescia na alma [do casal]. Era um vapor no forno” (MORENO, 2008, 21) e nos xingamentos “filhas do demo”, “belzebu”, “mulesta da peste” (MORENO, 2008, p. 32). Na sequência, as cinzas, materialização do fim, antagonizam a poeira (o pó, matéria criadora do homem edênico), que se levantava na corrida dos sertanejos. Além do mais, a cor opaca das cinzas cuida de exprimir a tristeza do cenário. Enfim, as fagulhas remanescentes, vestígios finais do fogo, simbolizam nas últimas falas o rastro da ignorância se alastrando de geração em geração.

Enfocou-se, na passagem acima, o fogo num esquema que se pode resumir cronologicamente em: sol > candeeiro > vela > fósforo > fogo > cinzas > fagulhas. Quiséssemos averiguar as unidades mínimas, isolaríamos esses (e outros) signos e, um a um, inspirariam certamente outras interpretações.

Apurar, por exemplo, as entradas do verbete “sol” no *Dicionário de Símbolos* de Jean-Paul Chevalier (1986) alargam, em nossa opinião, a leitura da peça. Se se diz na peça que a cultura de Etevaldo é o sol – e o sol é polivalente em significados –, ele automaticamente se agrega a uma miríade de culturas. Em várias ocasiões, na maior parte delas, o sol simboliza o masculino (equilibrando-se com a lua, símbolo do feminino), a soberania, a vitalidade do homem. Regente do signo de leão,

También desde siempre el sol es para la astrología el símbolo del principio generador masculino y del principio de autoridad, cuya primera encarnación para el individuo es el padre; es también el símbolo de la región psíquica instaurada por la influencia paterna que comprende las funciones de adiestramiento, educación, conciencia, disciplina y moral [...] (CHEVALIER, 1986, p. 953).

Em Terry Eagleton (2006, p. 235), lemos que “[...] ao ‘introjetar’ (tornar sua) essa lei patriarcal, a criança começa a formar aquilo que Freud chama de superego, a voz punitiva da consciência”. Logo, neste princípio residiria nossa eterna condenação: somos quem somos sempre na ânsia de ser o que espera o “Grande Outro” – as vozes da Cultura, das leis do pai, tema da Psicanálise. Nessa linha de pensamento (sol = pai = autoridade), o sol funcionaria em *Agreste* como um signo que anuncia, constitui e duplica o ambiente moralista da obra e a supremacia do patriarcado no mundo onde vivem as personagens da história: quando não ajustados aos imperativos da própria cultura (a seu sol), eles sucumbem.

Reparem que o sol, entretanto, não se encerra em categorias fixas, inalteráveis. À parte outros significados, em função da fábula de *Agreste*, sublinhamos que, em certas circunstâncias, inverte papéis e o sol-pai é reverenciado como sol-mãe.

7. La luna es siempre yin con respecto al sol, que es yang, pues éste irradia directamente su luz, mientras que la luna refleja la del sol: el uno es pues principio activo y la otra principio pasivo [...] La dualidad activo-pasivo, macho-hembra - que es también la del fuego y el agua -, no es una regla absoluta. En el Japón, y también entre los montañeses de Vietnam del Sur, el sol es femenino, y la luna masculina (así como en la lengua alemana, conviene señalarlo) [...]
11. [...] El sol es hembra (madre sol) y la luna macho (padre luna) en las civilizaciones pastoriles nómadas. Lo mismo ocurre en la mayor parte de las tribus turcomongolas del Asia central (HARA, 130-132).
12. El nombre del sol era femenino en céltico como en todas las lenguas indoeuropeas antiguas [...] (CHEVALIER, 1986, p. 951-952).

Por esse prisma, tende-se a formular que, portando em si a dualidade masculino-feminino, o signo pode igualmente metaforizar a natureza dúbia de Etevaldo. Conviria dizer que o sol é desde sempre o mesmo, ainda quando se alteram as culturas em torno dele. Do mesmo modo, o sertanejo era um só indivíduo, mas a maneira com que é visto se altera de caso em caso: segundo Maria, nem homem nem mulher, Etevaldo era Etevaldo; segundo a comunidade, uma mulher (travestida de homem); segundo certos estudos de gênero já mencionados, um homem transexual. Feito o sol, encarna um ser uno que se transmuta em outros tantos e nos encoraja a perguntar: quantos assim não existiram/existem/existirão debaixo do sol de outros povos, de outros tempos, com vereditos (e rótulos, chamamentos) muito, pouco ou nada assemelhados aos dele?

Também se observou que Moreno se vale em especial de signos marcadamente cristãos e nordestinos, porém, muitos deles, primitivos, arcaicos – um contador de

histórias, música, os amantes, uma cerca, uma flor, o sol, o falo, a mulher, a fêmea, o fogo –, desdobram-se em sentidos de cultura em cultura, corroborando a universalidade de *Agreste*, que, como se viu, dá ensejo a aproximações as mais variadas. O próprio autor contou que apresentar *Agreste* na Alemanha ressignificou naquele local a cerca, afinal, era um país onde a ideia de limites divisórios remeteu inevitavelmente ao contexto histórico do muro de Berlim (cf. MORENO *apud* LIMA, 2015, p. 178).

Outro ponto a se anotar nesse ponto é a reincidência dos duplos da obra. Pavis (2011, p. 117-118) percebe o duplo como um tema próprio da representação teatral, arte na qual os signos se mostram tanto de forma referencial, imitando e falando do mundo, quanto auto-referencial, falando de si: “Entre a identidade e a alteridade, por isso irrealizável, a personagem, como o teatro, está eternamente em busca de seu duplo”. Basta pensar no jogo das máscaras do ator, no duplo ator-público, na dupla enunciação teatral (veremos esse ponto posteriormente).⁸⁶

A respeito do fenômeno do duplo, caberia ainda lembrar o ensaio “Das Unheimliche”⁸⁷, de Sigmund Freud (1996), no qual, averiguando o tema da estética, o alemão procura as origens das coisas estranhas, provocadoras de medo e horror. Perfazendo dois caminhos – descritos nos dois parágrafos abaixo – para provar sua tese, nos adianta que ambos conduzirão ao mesmo resultado: “[...] o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, p. 238).

1) A origem da palavra *unheimliche* (estranho) e suas entradas em várias línguas. Após um extenso aprofundamento linguístico, percorrendo as dificuldades de tradução do termo em outros idiomas, verifica que, em alemão, *heimliche* também comporta entre os seus significados um que é exatamente o mesmo de seu oposto *unheimliche*: “[...] Assim, o que é *heimliche* vem a ser *unheimliche* [...]” (FREUD, 1996, p. 242); ou seja, o que é estranho é igualmente familiar;

2) As pessoas, impressões e eventos que despertam os sentimentos de estranheza nos indivíduos. Sublinhe-se o complexo de castração, a epilepsia e a loucura, a magia e a bruxaria, os pressentimentos, a intenção de fazer mal, o medo da morte, a compulsão à

⁸⁶ O duplo no teatro remete também ao já citado Antonin Artaud, no **O teatro e seu duplo** (2006). Na obra, o autor se manifesta em favor do caráter sagrado do teatro.

⁸⁷ O termo no Brasil ficou conhecido como “o estranho”. O conceito freudiano foi expandido por uma série de pensadores, dentre eles, Julia Kristeva, no livro **Estrangeiros para nós mesmos** (2004).

repetição (ex: repetição de números, as coincidências), o horror a ser enterrado vivo e, entre outros ainda, salientamos – e logo retomaremos – o fenômeno do duplo.

Como é sabido, Freud continuamente se referiu à literatura e ao teatro para explicar processos psíquicos. No artigo mencionado, tomou como objeto de reflexão o conto “O homem da areia”, de E.T.A. Hoffmann, que, em sua opinião, foi bem sucedido na criação literária de efeitos estranhos. De acordo com o psicanalista, a literatura abre um campo mais fértil que a realidade na elaboração de tais acontecimentos; no percurso ficcional de Natanael, a personagem central do conto encontra uma série de metáforas do *unheimliche* que lhe servem de exemplo.

Evocou-se o conceito freudiano porque a fábula de *Agreste* manifestaria (fosse realidade) claramente um caso de *unheimliche*; Etevaldo é um ser bem querido pela comunidade ao longo da vida, “íntegro como Jesus”, mas, após a morte – “Essa região desconhecida cujas raias jamais viajante algum atravessou de volta”, (cf. *Hamlet*, Ato 3, Cena 1) – deixa de corresponder à projeção cristã em torno do homem e ressurge amedrontador, “mulesta da peste”, portanto, configurando-se como um estranho, apesar de estrangeiro, igualmente familiar.

O fenômeno do ‘duplo’, sublinhado como uma das mais frequentes formas de estranhamento, apareceria, segundo o psicanalista, em todos os graus de desenvolvimento do ser humano e pode se manifestar de muitas maneiras. Em “O estrangeiro: nossa condição”, é esclarecedor o que Santos Souza (1998, p. 159) afirma sobre o assunto:

Que o duplo possa suscitar inquietude e estranheza não é evidente, não se vê de imediato o porquê [...] É verdade, mas isso se dá porque a imagem do duplo se confunde com o eu ideal, imagem de plenitude e onipotência com que sonha nosso pequeno e frágil eu. No entanto, é por aí mesmo, por fazer contraste com nosso miserável eu, por assinalar nossa precariedade, é por isto que a imagem do duplo ganha seu sentido terrorífico, ameaçador. O que era imagem especular vira espectro, vulto, fantasma anunciador da morte. O que era motivo de júbilo torna-se causa de estranheza, o familiar é agora estranho.

Agreste em todo o tempo se ampara sob o signo da duplicidade: na rubrica, oralidade/dança-teatro, verbo/ movimento; o contador pode ser uma contadora, os atores podem ser atrizes; duas são as figuras principais, localizadas nos extremos opostos da cerca; por 22 (dois iguais) anos vivem o casal como marido e mulher; duas vizinhas

(VE1 e VE2) preparam o defunto; quando enumeradas, duas vozes (VOZ 1 e VOZ 2) comentam a cena; há dois pontos de exclamação em “Deus!!” (MORENO, 2008, p. 25), em “O MARIDO DELA É FÊMEA!!” (MORENO, 2008, p. 29), em “Herege! Herege!!” (MORENO, 2008, p. 31); duas vezes é dito: “É mulher. É mulher.” (MORENO, 2008, p. 28); duas pessoas morrem na peça...

Duplos espelhados e/ou reversos, desde o título, tudo emana (e conflui para) a ambivalência capital da obra: descobrir que ele é ela, que o masculino é feminino, que o homem é mulher. Porém, a fatura desse processo é que a ambiguidade de *Agreste* desestabiliza assertivas imperantes, converte-as em dúvidas antigas, shakespearianas. Na peça, a máxima de *Hamlet* paira no ar distanciada, em terceira pessoa: “ser ou não ser?” se transfigura em “é ou não é?”. Nem bem se verbaliza a pergunta e, apoiada na inexistência do falo, chega logo e decisiva a resposta furiosa da comunidade: é, não há dúvida, “O MARIDO DELA É FÊMEA!!” (MORENO, 2008, p. 29, grifo nosso).

Se em *Hamlet* a voz do pai surge do além-túmulo reclamando justiça, em *Agreste* surge em vida, intolerante, representada na voz do padre, do delegado, do coronel, das pessoas do povoado, julgando vivos (Maria) e mortos (Etevaldo). Ao leitor/espectador, haverá chance de relativizar: ser ou não ser? É ou não é? Era ou não era? Eis questões que ficam, ao fim e ao cabo, para que cada um esquadrinhe depois.

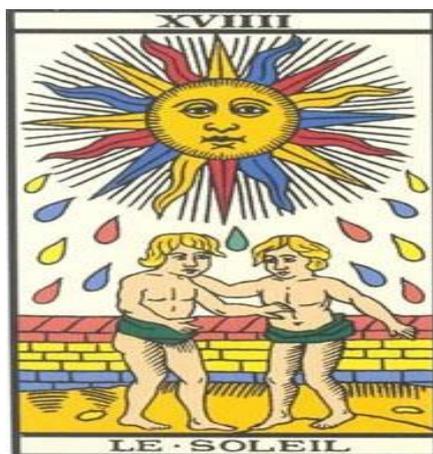
Haveria ainda o que dizer sobre o sol, sobre o fogo, sobre o duplo, e muito mais sobre os tantos signos de *Agreste*, linguísticos ou não, em virtude de seu potencial sígnico (desejante!). Entretanto, intencionando repassar apenas mais um ponto lacunar do texto, já arrematamos o assunto “signo” compartilhando uma imagem (vide imagem 1 abaixo⁸⁸): a carta “Sol” do tarô de Marselha que, percebam (com dois iguais numa relação aparentemente inocente diante de um muro, e sob um sol colorido, do qual escorrem treze lágrimas), lembra visualmente a fábula – o começo da fábula – de *Agreste*.

Curioso que a carta, cujo significado está relacionado quase sempre à sorte e bem-aventuranças, quando sai invertida prenuncia maus augúrios na vida, no amor, no casamento. Ora, se ainda hoje se lê “inversão” para “[...] atração entre ou relacionamento de pessoas do mesmo sexo; homossexualidade” (cf. HOUAISS), diga-se que a informação nos remeteu diretamente à peça, pois que nela a “inversão” é a causa do trágico.

⁸⁸ Imagem disponível em: <http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_19_sol.asp>. Acesso em: abr. 2016.

Para todos os efeitos, é imprescindível deixar bem evidente que a carta é um dado externo à obra, sem nenhum vínculo direto com o enredo, encontrada por nós enquanto pesquisávamos os significados do elemento “sol”. Permitimo-nos trazê-la aqui sobretudo por achar que seria útil para enfatizar a discussão dos signos (e, se quisermos, o seu caráter místico e sagrado, questões que interessam ao autor, desenvolvidas por ele em pesquisa de doutorado).

Imagem 1



2.7.4 As estruturas espacio-temporais

Ryngaert (1995, p. 75) salienta o paradoxo de se querer investigar no texto categorias tão subjetivas como o espaço e o tempo, ajuizando, porém, que “as marcas espacio-temporais de um texto são o signo de sua estética. Elas organizam o microcosmo da ficção e a estruturam segundo princípios decisivos [...] indicam modos diferentes de perceber o mundo”.

Fragmentos, elipses, alusões, encadeamentos, descontinuidades, pausas, e outros recursos mais, caracterizam as estruturas espacio-temporais de *Agreste*.

As didascálias sinalizam os intervalos e a progressão da narração, como que subdividindo a cena em pequenos blocos pela inclusão de músicas, tempo, pausas, ações. Entretanto, as indicações cênicas, que comandam o ritmo (impreciso) do texto, dizem pouco das temporalidades e espacialidades da história. Na indicação inicial, a

alusão ao tipo de narrador(a) a que se aspira, “Daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola/sanfona” (MORENO, 2008, p. 18), exterioriza as primeiras sugestões espaciais.

Deve-se lembrar ainda que aparecerão posteriormente nas indicações o buraco da cerca e a poeira, que também circulam no texto e interferem não apenas na composição do espaço, mas no tempo e ritmo da cena. No mais, se estivéssemos sujeitos apenas às indicações cênicas, não saberíamos nem bem quando nem bem onde se sucede a fábula narrada (lembramos que há na peça dois espaços ficcionais: o primeiro, do(a) narrador(a), mais delimitado no início, e o segundo, o da fábula, completamente impreciso no momento em que começa a peça). As informações teriam que ser apanhadas das falas,⁸⁹ tarefa mais uma vez abstrata, desejanse.

A seguir, vamos elucidar nos tópicos abaixo uma amostra das marcas espaciais (A) e das marcas temporais (B) mais notórias na peça.

(A) Do Espaço

Precisão/imprecisão. É pelo título (e pelos elementos típicos) que se imagina acontecer a história em algum recanto do Agreste, do Nordeste. De um lado, não se tem ideia de onde vinha “ele” e nem de onde está “ela” quando se inicia a exposição da narrativa. De outro lado, a distância, os “exatos cinco metros, sem nem um centímetro a mais ou a menos” (MORENO, 2008, p. 18), prescreve uma divisão espacial delimitada, como numa dança em *staccato* (de movimentos bruscos). Cada qual – ele e ela – numa extremidade do palco, ou da imaginação, com limites que pressagiam os impedimentos do amor, da vida.

O Nordeste. De várias formas o Nordeste surge no texto. Citamos algumas: 1) mitificado na figura e nas falas do(a) contador(a), “Era lavrador no Nordeste do país. Reino de areia e de sede” (MORENO, 2008, p. 19), nas nuvens de poeira, na aparição de “uma mulher que se desenhava ao longe feito miragem” (MORENO, 2008, p. 22); 2)

⁸⁹ Pavis (2011, p. 208) diferencia as indicações cênicas das indicações espaço-temporais. As primeiras seriam as rubricas, as últimas seriam “as menções explícitas, no texto dramático, a um lugar, a um tempo [...] [que] são ‘ouvidas’ pelo leitor-espectador e contribuem para o estabelecimento da ficção; elas não têm que ser necessariamente traduzidas na ficção, mas sua não-consideração, até mesmo seu total desvio, nunca são inocentes, e o espectador, se estiver atento, não deixará de observá-las. Inversamente, nada obriga o encenador a concretizar, na encenação, as indicações cênicas, as quais não são ouvidas pelo espectador e possuem um estatuto totalmente diferente do texto dramático ao qual pertencem as indicações espaço-temporais”.

por elementos típicos de sua cultura popular: cuscuZ, cuia, mandacaru, jabá, candeeiro, incelenças etc; 3) pelas condições climáticas: sol, aridez, sede etc; 4) pela escolha lexical das personagens: “trelosa”, “trabalheira da gota serena”, “oxente”, “não se avexe não”, “mulé”, “bilola”, “bichinha”, “mundiça”, “mulesta da peste”, “muriçoca” etc; 5) pelas intertextualidades com outros autores cujas obras revelam o mesmo contexto cultural, tais como João Cabral de Melo Neto, Graciliano Ramos, Ariano Suassuna, Glauber Rocha, Guimarães Rosa etc.

A cerca. A cerca que os separa é um elemento do espaço. Nela existe um furo, “era um buraco enorme como o sertão” (MORENO, 2008, p. 20). Que buraco pode ser do tamanho do sertão? Deve se dizer que o texto sugere muitos espaços poéticos, nas falas e nas didascálias, da primeira à última linha.

Natureza/civilização. Após a travessia, faz-se espacialmente a transição da natureza para a “civilização”, de um local indefinido, aberto, para outro fechado, que vai se estreitando mais e mais (espaço indefinido > Nordeste> Nordeste da seca> povoado > casebre > quarto) e que torna a abrir-se no final (lavouras, varais, gerações). Enquanto estavam isolados, nada os acontecia de mal; quando revelados ao mundo, o mal se estabelece tragicamente.

A intimidade. Dos vinte e dois anos que convivem Etevaldo e Maria como marido e mulher, tem-se narrado os primeiros *flashes* da “malemolente investigação” (MORENO, 2008, p. 23), depois, os amantes debaixo dos lençóis e, por fim, o pavio do candeeiro se apagando nas horas mais íntimas. À exceção disso e de um pouco mais, estamos do lado de fora da casa: o espaço da intimidade é preservado, misterioso.

O casebre. Na morte de Etevaldo, somos levados outra vez para dentro do casebre, menos misterioso agora, mais exposto, com atmosfera carregada de tristeza e lágrimas. O cenário é feito de uma mesa que sustenta o defunto em uma sala povoada “de mosquito e mulher” (MORENO, 2008, p. 24).

Iluminação. Quando Maria foi em direção a Jesus, “beijou o quadro na altura do coração. A vela apagou-se, só se via a luz no coração de Cristo” (MORENO, 2008, p. 24-25). Vejam que os contrastes entre claro e escuro da iluminação dos ambientes afetam, nesse e noutros casos, as espacialidades de *Agreste* (candeeiro aceso e candeeiro apagado, sol e noite).

Interior/exterior. O corpo do marido é encaminhado para o quarto em cortejo feito pelos vizinhos, local onde, na preparação do defunto, revelar-se-á a peripécia. A partir da descoberta, toda a comunidade, nos entornos da casa, hostilmente se mobiliza:

“facções se formavam e a notícia galopava” (MORENO, 2008, p. 29). Os acontecimentos subsequentes se alternam entre o interior (Maria com o padre, Maria com o delegado, Maria com Etevaldo) e o exterior do casebre (as saídas do padre e do delegado da casa, o grupo de incendiários cerceando a casa, as fagulhas se espalhando).

Cenário inicial/Cenário final. O cenário inicial da peça traz um cenário de filme de *western*, solar, repleto de luz. Apesar da incivilidade, contém marcas de sangue, desejo, comida, tudo exala vida. O cenário final de *Agreste*, desolador, cinza, é estático, deixa o leitor/público enlutado pelos sertanejos.

(B) Do tempo

Imprecisão. O tempo de *Agreste* é quase sempre vago, impreciso. Não se sabe se a fábula aconteceu há pouco ou há um século, por exemplo, circunstâncias que cooperam para a universalidade da obra. Não se sabe a idade de Etevaldo e Maria. O retardamento e a inexatidão das informações fazem emergir um espaço-tempo dilatado, mítico.

O ritmo. Sugere-se que o(a) narrador(a), o “grande condutor da cena”, indique as pausas da história. O ritmo, incerto por excelência no teatro, sujeito ao andamento da leitura/encenação, se dilata mais em um texto que se fragmenta com palavras como “tempo”, “pausa”, “música”, sem nenhuma referência à duração dessas intervenções. Quanto tempo dura nesse caso o tempo, a pausa, a música?

Passado/presente. Inicialmente, o texto, de inclinação épica, inscreve a história em algum momento no passado. Isso se dá, por exemplo, por intermédio do tempo dos verbos (“andava”, “se viam”, “ficavam”). No momento em que se diz “até hoje” (MORENO, 2008, p. 23), o texto abandona a estrutura exclusivamente épica, pautada no passado, e passa a trazer também diálogos, vacilando entre o épico e o dramático.

A hesitação. Enquanto havia a cerca, que dividiu os amantes “por meses, anos” (MORENO, 2008, p. 19), estes se viam sem regularidade: “às vezes, podia demorar um mês para se encontrar” (MORENO, 2008, 19). Percebam que a hesitação dos amantes também é uma questão temporal. Qual o momento certo de ir? De ficar? (E espacial: até onde ir?).

A premonição. Na literatura, chama-se “prolepse” a antecipação (temporal) de algum acontecimento no futuro na narrativa – o oposto de “analepse”. Essa é a estratégia literária de que se faz uso em “Se chegassem muito perto, Deus sabe o que aconteceria. Tinha alguma coisa no amor deles que não devia acontecer. Mas aconteceu” (MORENO, 2008, p. 18). Está posto, logo de saída, que a cerca não se deve trespassar: a premonição da tragédia está contida nessa passagem. É claro que ao leitor/ouvinte – àquele ideal, ingênuo, refém da história – não lhe ocorre ainda o porquê; mais tarde, ele terá a chance de fazer as associações.⁹⁰

Vinte e dois anos/Uma noite. Quanto tempo perdura a travessia deles pela seca? Dias? Um dia? Uma tarde? É certo que, no povoado, por vinte e dois anos, vivem como marido e mulher. A estratégia épica, comum nos romances, faz a história avançar mais de duas décadas em uma frase, desdizendo mais uma vez as regras clássicas de tempo do teatro. No entanto, entre a reviravolta e o ato trágico não se vai mais que uma noite, pois, “nem bem a madrugada se punha [...] Começaram a incendiar o casebre” (MORENO, 2008, p. 35).

Silêncio. A palavra “silêncio” figura quatro vezes no texto: “uma pausa de um *silêncio* pesado” (MORENO, 2008, p. 21, grifo nosso); “O *silêncio*. Um *silêncio* que esfriava o sangue” (MORENO, 2008, p. 25, grifo nosso); “Cinzas. *Silêncio*” (MORENO, 2008, p. 35, grifo nosso). Maria era tímida, silenciosa: “E era a primeira vez que ela falava com alguém mais que duas sentenças” (MORENO, 2008, p. 25); Primeiro, Etevaldo não dispõe de voz alguma, conhecemo-lo pela narrativa. Em um segundo momento, o silêncio de Etevaldo é o da morte. Fazendo lembrar a clássica frase de *Hamlet*, “o resto é silêncio”, em *Agreste* todos os ditos e não ditos ecoam nas pausas, nos tempos, nos silêncios da obra.

⁹⁰ O(a) contador(a) afirma que o amor deles não deveria ter acontecido por saber da condenação que os aguardava? Caberia indagar: e o amor deles não deveria mesmo ter acontecido? Ou é a condenação da comunidade que não deveria ter acontecido? O questionamento é válido na medida em que se quiser se aprofundar no discurso, na escolha das palavras (linguagem popular com certos traços da linguagem culta, como quem quer também “embelezar” o discurso), nas condições de fala do(a) contador(a) na história... Ele ainda diz que “Deus sabia o que poderia acontecer”; alguém poderá argumentar que seja uma espécie de eco de obra anterior: “Deus sabia de tudo e [mais uma vez] não fez nada”.

2.8 Do discurso: fragmentos amorosos, fragmentos odiosos

Se é amor ou se é ódio o que está a sua espera, não sabe o homem. Tudo lhe está oculto no futuro.

BÍBLIA, Eclesiastes, 9, 1

Deslindar o discurso teatral talvez seja das mais espinhosas tarefas do teatro. Perguntas simples (quem fala? o que fala? por quais motivos fala?) se enlaçam na dupla enunciação teatral (UBERSFELD, 1996, p. 06-07): o entrecruzamento das vozes presentes nas falas e nas didascálias.

Ocorre, por vezes, de se aproximar a biografia do autor às de determinadas personagens, o que, do ponto de vista do jogo dramático textual, seria insustentável: trata-se antes de um esquema ficcional⁹¹ arquitetado intencionalmente pelo autor-*scriptor*. Nesse jogo de faz-de-contas, ele é aquele responsável, nas didascálias, por nomear cada personagem e destinar a cada uma delas a parte de discurso que lhe cabe, os seus silêncios e também os seus gestos: ou seja, ele prepara as condições da obra.

Nessa linha, foi o autor-*scriptor* quem, ao escrever *Agreste*, atribuiu a(o) contador(a) a tarefa de contar a história, do mesmo modo que também foi ele quem organizou todo o conjunto das falas posteriores da fábula. Entretanto, é essencial ver que ele próprio, o autor, nada fala, faz sempre outro falar por ele. Ubersfeld (2005, p. 07) detalha a importância desse tópico:

Essa distinção é fundamental porque permite ver como o autor *não se diz* no teatro, mas escreve para que *um outro* fale em seu lugar – e não somente outro, mas uma coleção de *outros* numa série de réplicas. O texto de teatro não pode jamais ser entendido como confidência, ou mesmo como expressão da “personalidade”, dos “sentimentos” e dos “problemas” do autor, pois todos os aspectos subjetivos são expressamente remetidos a outros locutores.

Ubersfeld (2005, p. 06-07) afirma ainda que, nas falas, as personagens (e não o autor) são o sujeito da enunciação. Convém aclarar que cada personagem num texto dramático representa apenas parte do discurso da obra, uma vez que o “pedaço” de fala a ela atribuído se sujeita à relação com outras falas e elementos significantes.

⁹¹ A distinção realidade/ficção é bastante explorada hoje no teatro. Esse ponto não invalida (e complica até) a reflexão seguinte, cujo alvo é explicitar a polifonia do teatro.

Um exemplo dessa ordem é que o público/leitor só consegue identificar a hipocrisia do padre quando este sai gritando “Herege! Herege!!” porque houve uma cena anterior (conhecida do leitor/público, desconhecida da comunidade) na qual ele confessa a Maria ter enterrado outros como Etevaldo, uns que morreram “fazendo menos barulho” e, ainda, despede-se da viúva dizendo “Que Deus lhe abençoe” (MORENO, 2008, p. 31). Logo, sabemos nós que sua ação condenatória subsequente não é movida pela crença de que Etevaldo e Maria teriam cometido, de fato, heresia contra Deus, mas em função de dar à comunidade a resposta que, ante aos fatos, esperam de um padre.

Mesmo na condição de sujeito da enunciação, tendo sido criadas pelo autor, as falas das personagens ocupam, na realidade, um “entre-lugar”, pois ficam “nas sutilezas do eu-tu-ele, em que o autor faz falar personagens que têm necessidade do corpo do ator para nascerem e da presença do público para existirem por completo” (RYNGAERT, 1995, p. 140).

Por essas razões, a análise do discurso no teatro lida com dificuldades decorrentes de uma polifonia geradora de uma mobilidade de interpretações, conforme bem demonstraram os modelos actanciais, de abordagem estruturalista (cf. UBERSFELD, 1996). Ainda assim, admitindo-se as complicações, uma análise crítica de uma obra teatral é capaz de iluminar os discursos dominantes que, na constituição do todo dramático, uma peça contém. Ou, fazer reparar, ao menos, quais estratégias dramáticas e literárias usa o autor-*scriptor* para dizer o que diz.

Partimos do pressuposto de que o discurso teatral é formado não somente da conjunção das falas (signos linguísticos habilitados a se mover a outros sistemas de signos), mas ainda de todos os signos dispostos nas falas e nas didascálias (palavras, cenário, iluminação, músicas, adereços, maquiagem). Desse modo, perguntamos: de que forma o texto de *Agreste* se organiza discursivamente na união de suas estratégias dramáticas e literárias? Em função do escopo da dissertação, queríamos destacar nesse ponto dois discursos (dois movimentos, duas “danças”) contrários estruturais na obra: um amoroso, um odioso. Chamamos aqui o primeiro de “fragmentos amorosos” e o segundo de “fragmentos odiosos”.

Moreno afirmou várias vezes que teria por alvo de seu trabalho como dramaturgo escrever um discurso amoroso, questão bem explorada por Soares de Siqueira (2006) no tocante à peça *Dentro*. Quanto à *Agreste*, o pesquisador não toma esse aspecto de forma estrutural, embora diga ao fim que o amor é a temática central da

peça. É preciso esclarecer que, numa outra linha – que não nega as conclusões desse autor –, o nosso argumento nesse ponto do trabalho não corresponde a afirmar que o amor seja a temática central (não negamos essa leitura, é certo, mas outros já disseram, por exemplo, que a temática central da peça é a intolerância; achamos, na verdade, essa equação irresolúvel e, portanto, não nos dedicamos a ela), mas sim de que o discurso amoroso (do autor-*scriptor*), estratégico, em torno da história de Etevaldo e Maria, quer incitar a compaixão e a piedade do leitor/público.

Soares de Siqueira, com outras palavras e outros objetivos – ver a crise da masculinidade na obra –, identifica também dois discursos em oposição (destacando-lhes o caráter político, ideológico), fato que estaria presente em todo texto, e, logo, com algum ajuste, as nossas percepções nesse item se alinham também às desse pesquisador, e, principalmente, se beneficiam delas para a conclusão de nossa leitura mais global da obra, incluindo toda a passagem feita por nós nos outros itens, conforme se verá ao fim.

Prosseguindo com a análise, concentra-se na peça o que parece ser o “foco narrativo” (estratégia típica das narrativas) em uma única figura e é por suas lentes que se verá a história: um velho(a) contador(a) de histórias que “recebe o público, dá o clima de cada passagem do texto, pausas, enfim, é o grande condutor da cena (MORENO, 2008, p. 18)”. Na condição de um “demiurgo”, feito aqueles narradores oniscientes da literatura, ele teria o controle total da fábula – no entanto, por se tratar de texto dramático, isso deve ser problematizado.

Na qualidade de contador(a), em situação privilegiada, é lhe dado conhecer os pensamentos (“Pensaram: chegariam no mar de tanto passo [...] E pensaram que não devia existir um lugar mais árido que aquele” (MORENO, 2008, p. 21)), os sentimentos (“Correram. De tanta euforia e medo [...] o peito arfava de contentamento e prazer [...] não queriam mostrar a dúvida passeando dentro dos seus olhos” (MORENO, 2008, p. 21)), acessar as intimidades (“Uma semana depois, eles se tocaram” [...] “um dia, ela se escondeu embaixo do lençol; ele apagou o candeeiro” (MORENO, 2008, p. 23) e esquadriñar até mesmo a alma das personagens: “algo morno crescia na alma” (MORENO, 2008, p. 21).

O “grande condutor da cena” nos conduzirá, então, pela fábula. Num primeiro movimento, sublinha o jogo erótico-amoroso e a travessia do casal pelo Nordeste, rememorando uma história de amor desenrolada na *via-crucis* de dois seres sobretudo ingênuos; o discurso criado é articulado por todo um aparato que mais quer – não obstante não esteja assumido com todas as letras – fazer sentir empatia pelas

personagens. Na avaliação feita aqui, a finalidade desse discurso “amoroso” (amoroso não porque conta uma história de amor, mas especialmente pela maneira com que a conta) é gerar compaixão, piedade, no leitor/público.

Em linguagem popular (de prosódia nordestina, cordelista, conferindo ritmo ao texto e facilitando a identificação do leitor/público – não requer nenhuma erudição para acompanhá-lo), a abertura inicial da fábula traz dois amantes distantes da urbanidade da cidade, com poucas marcas de civilização; aproxima-os dos elementos da natureza – “confiavam um no outro, que nem a terra na chuva”, “eram como rochas velhas secando na espera” (MORENO, 2008, p. 19) –, e de uma natureza animalesca até – “tímidos como caramujo”, “ela dançava, grunhia, sujava-se de terra” (MORENO, 2008, p. 20) –, de modo que, vendo-os quase animalizados, tenderia o leitor/público (ideal) a sentir já uma dose de pena dos dois.⁹²

Entremeadas de músicas, pausas, poeira⁹³ (e dança/movimento, no caso de haver mais atores), as falas do(a) contador(a) avançam percorrendo todo o episódio da passagem pela seca até o assentamento no arraial sem que nenhuma palavra comprometa a índole do casal: tudo leva a crer na mais absoluta inocência dos dois (cf. SOARES DE SIQUEIRA, 2006, p. 273). Por conseguinte, no falecimento do marido, aparecem as incelenças – cânticos típicos nordestinos entoados nos velórios sertanejos – e o cenário é de luto e tristeza: “Traziam seus cantos no suspiro da noite. Todas empregavam as melhores palavras de um parco vocabulário para defini-lo” (MORENO, 2008, p. 23).

As falas do(a) contador(a), antes ainda da peripécia, querem informar a tristeza dos vizinhos, a tristeza de Maria, sentimento de que ele(ela) próprio(a) compartilha: “É muito triste uma mulher comendo e chorando. Ainda mais viúva” (MORENO, 2008, p. 24). A despeito de nada sabermos da morte do marido, da maneira com que é exposta, apresenta-se como um rito de passagem: o destino de todos os homens. Terminasse aí, o

⁹² É mister anotar – porque o assunto agora é discurso – que a escolha do agreste nordestino compõe o cenário do subalterno, dada a escassez de recursos da região (em especial, porque o Nordeste da peça, com certa dose de denuncia social, é o mais caricatural possível). No contexto político atual, com todo o ódio que se tem visto para com o Nordeste do país, a região como cenário faz ganhar, mais que nunca, nova conotação política.

⁹³ Em todo o tempo, o autor-*scriptor* acentua as falas da contação por meio das indicações cênicas, intensificando os efeitos que se quer obter. Em **Agreste**, as músicas, pausas e tempos fragmentam a linearidade da história, recurso essencial que, na esteira de Brecht, como já se disse, oferece ao leitor/público tempo para reflexão (acrescente-se que a indicação da poeira se levantando alude ao futuro nebuloso do casal).

leitor/público teria conhecido mais uma história de amor – em estilo de drama romântico – de fim triste, dramático.

A fim de ilustrar, retirou-se uma amostra do vocabulário usado nesse primeiro movimento de *Agreste*, autenticando o campo semântico “amoroso” (e compassivo) das falas e didascálias. Em nossa acepção, todo o primeiro movimento é “amoroso”, portanto, não sendo viável transcrevê-lo na íntegra, buscou-se em alguns substantivos, estes que retêm a essência das frases, uma modesta amostra do vocabulário, conforme se vê abaixo:

(cf. MORENO, 2008, p. 19-27)

distância, cerca, sorriso, flor, perfume, deus, amor, beijo, intimidade, confiança, sangue, sol, incerteza, dúvida, enigma, coragem, respiração, lua, coração, criança, espanto, dança, grunhidos, hálito, atravessamento, música, corrida, euforia, medo, fuga, mar, lágrimas, mãos, tranquilidade, contentamento, pavor, alegria, receio, pausa, silêncio, alma, afeto, desmaio, razão, mulher, miragem, palavras, marido, mulher, casal, sentimentos, estrelas, saudades, estima, luz, céu, cântico...

Em suma, teria se articulado até o velório de Etevaldo um discurso composto de maneira tal que todos os elementos no texto dramático – e não somente o que se pôde ver nesse e noutros itens – estivesse já a serviço de fazer sentir piedade por Etevaldo e Maria. Tendo conseguido ou não comover até essa etapa, a peça não termina na morte de Etevaldo, como é sabido. Na preparação do defunto, interrompe-se a estrutura narrativa e passa-se a inserir falas dramatizadas, mudando a dinâmica do texto/cena:

VE1 (interrompendo o canto) – Oxente, cadê?
CONTADOR (A) – A viúva já tinha entregue o paletó.
VE1 – Maria de Deus, cadê a trouxa?
CONTADOR (A) – Assustou-se a velha.
VE1 – Faz tempo que eu não vejo um, mas isso aqui não é peru.

Essa cena, de início, cômica, é, entretanto, o início das adversidades. Descobrimos a “verdade” de Etevaldo, a viúva sofre a austeridade dos cidadãos do arraial; enlevados pelo ódio, escancaram o pior de si. Importa salientar que todo esse segundo movimento – de ódio, os “fragmentos odiosos” –, no qual a comunidade demoniza as figuras centrais, continua sujeito às interferências do(a) contador(a), cujos comentários ora pretendem aliviar a odiosa onda que se dissemina (exemplo 1, abaixo) ora parecem ter não mais que a função de dar agilidade à cena⁹⁴ (exemplo 2, abaixo):

[Exemplo 1: ao fim da cena de Maria com o Padre]

CONTADOR (A) – Estatelada no chão, viu o padre sair de casa. Levantou-se a custo. A casa estava vazia. Escura. Agarrou-se ao candeeiro. Cobriu seu marido. Sem investigar-lhe a nudez. Incomodou-a estar só. Queria cantar para ouvir alguém. Não sabia se Jesus estava com ela ou não [...]

[Exemplo 2: na chegada do delegado]

VOZES – “Belzebu”

CONTADOR (A) – O delegado apeou na porta dela.

VOZES – “Filhas do Demo”

CONTADOR – Disparou uns três tiros pro alto para tanger o gado revoltado.

[...]

Na sequência, a violenta chegada do delegado, no trato humilhante a Maria, representa o ápice da degradação da figura. Soares de Siqueira (2006), que, lembre-se, sonda a crise da masculinidade na peça, ressalta a condição de alteridade do “homoerotismo” – e também da prostituição – comprovado nas palavras do delegado. O autoritarismo da cena, com referência ao coronelismo da região, representaria, junto ao aspecto religioso da comunidade (já visto na figura do padre e nas vozes das velhas e dos que rondam a casa), o discurso falocêntrico da comunidade de *Agreste*. Tal discurso pode ser notado com maior evidência no texto, para o autor, naquele trecho em que as velhas usam de inúmeros termos – incrédulas perante o fato de Etevaldo não ter um pênis – para nominar o falo inexistente (MORENO, 2008, p. 27-28):

⁹⁴ No teatro dito político, os comentários de um narrador, no entanto, têm sempre a suposta função de quebrar a ilusão teatral, lembrando ao leitor/público que é uma história contada, impedindo-o de se identificar por completo com a cena.

VE1 – Menina, cadê a bilola?
VE2 – ... a bilunga?
VE1 – ... a bimba?
VE2 – ... o ganso?
VE1 – ... a macaca?
[...]

Interessante o autor lembrar que em *Grande Sertão: Veredas*, um jogo linguístico de mesma ordem acontece, uma vez que Riobaldo segue nomeando também do início ao fim, e de muitas formas, o diabo. Aproveitamos para arrematar que a dúvida perseguidora do protagonista no romance roseano (existe o diabo?) não está presente na visão da comunidade sertaneja de *Agreste*: o diabo ali existe – nem se questiona – e é exatamente porque existe o diabo e toda a crença cristã que não se concebe a ideia de, em um casamento (composto necessariamente da união de um homem e uma mulher), não haver a presença de um falo (de um homem).

Na linha de pensamento desenvolvido, o autor-*scriptor* segue organizando os episódios de modo que faça surtir os efeitos finais almejados. Por isso, então, no segundo movimento da peça, o de ódio, ainda que se permitam interferências do(a) contador(a), não há música, nem incelenças, estas últimas que traziam algum alento, e os sons se resumem aos dos gritos rodeando a casa, aos tiros do delegado, aos gados mugindo.

Tendo saído o delegado, volta a voz do(a) contador(a) descrevendo a situação emocional de Maria nessa hora: “Ela se sentia um prato de comida estragada. Uma carniça. Um penico. Um escarro. Uma doença. Um pus. Um cancro. Uma gota. Suja, suja, imunda. E não entendia por que” (MORENO, 2008, p. 33). Evidentemente, as comparações abjetas, a fim de exprimir ao leitor/público o que ocorria no íntimo da personagem, reduzem-na a condições sub-humanas; frisando a ignorância completa da viúva, reclama-se de novo, nas entrelinhas, um olhar compassivo.

Em seguida, interrompe-se a evolução dramática que vinha se desenvolvendo no passado e volta-se, nas falas do(a) contador(a), a um passado ainda mais longínquo: à infância de Maria (exemplos claros do descumprimento das regras clássicas do teatro, que solicitam, a rigor, o tempo presente). É aí que volta a música, acompanhando o canto de fé da viúva; nesse ponto, o apelo textual – melancólico, dramático – feito ao

leitor/público chega a aproximar os desejos da viúva ao desprendimento de um mártir: “Queria estar com a mãe, queria ter ido no lugar dela quando morreu. Assim como trocava de lugar com Etevaldo agora” (MORENO, 2008, p. 34).

Pois é bem nesse momento de profunda melancolia que entra em cena o autor-*scriptor* e indica “pausa”, afinal, é necessário fôlego para mudar o tom e o rumo das palavras novamente, agora que intenciona retomar a evolução dramática anterior, qual seja o desenrolar da trágica noite que a viúva enfrentava. A mesma comunidade que empregara na primeira parte as “melhores palavras de um parco vocabulário” (MORENO, 2008, p. 23), comparando Etevaldo a Cristo e aos anjos, é aquela que empregará agora “as piores palavras da língua” (MORENO, 2008, p. 34), provando-se circunstanciais – mais um dos duplos da peça.

O resultado do ódio instalado no arraial resulta no incêndio do casebre, queimando Maria viva, emparedada com Etevaldo morto. Transcreveu-se no quadro abaixo certas falas representativas do segundo movimento da peça (dos “fragmentos odiosos”), os julgamentos desmedidos, de ódio, das pessoas do povoado.

(MORENO, 2008, p. 27-35)

“Foi enganada a bichinha”, “Elas vieram foi fugida para sujar nosso lugar com essa mundiça”, “Não é ele, mocinha. É ela!”, “Nunca”, “Não posso. Morreu em pecado escuro”, “Eles sabem que eu sei que ele é mulé”, “Herege! Herege!!”, “Belzebu”, “Filhas do Demo”, “ “Mulesta da peste”, [toda a fala do delegado], “foi só o delegado sair latindo pela caatinga, e os gritos voltaram. Um grupo velou a madrugada inteira com impropérios, xingamentos, escárnios, maldições, pragas. Criaram um ódio. Desenterram a pior parte deles. Desenterraram as piores palavras da língua [...]”

Caberia recordar o que estava indicado na primeira rubrica: “da união destas duas linguagens – a oralidade e a *dança-teatro*; verbo e *movimento* – será feito o espetáculo” (MORENO, 2008, p. 18). Em vista disso, que dança embalaria a oralidade

(o verbo) daquele primeiro movimento? Daqueles “fragmentos amorosos”? Que dança é a do amor e a da vida? E, depois, em face dos acontecimentos, como dançar o ódio? E mais: como dançar a morte? Lembrou-se aqui do Butoh (ver imagem 2 abaixo⁹⁵), dança oriunda do Japão, surgida após a Segunda Grande Guerra, que dançou o desespero de um país devastado, entregue à completa ruína.

Imagem 2



A situação final

Maria não lamenta a desgraça que se abatera sobre si, como de praxe fazem os heróis trágicos. Em absoluto, seus carrascos “mal sabiam que dentro a viúva agradecia a benção de morrer com Etevaldo. Temia muito mais viver sem ele, por certo. Tinha cantado bonito. Deus tinha lhe ouvido, afinal” (MORENO, 2008, p. 35).

Enquanto o fogo sobe pelas paredes, acende uma última vez o candeeiro (este que sempre se apagara nas horas mais íntimas) e, antes que as chamas vençam a casa, permite-se experienciar certas epifanias antes impensadas: “descobre então o que era

⁹⁵ Imagem 2. Kazuo Ohno (1906-2010), o maior intérprete de Butoh no mundo. Disponível em: <<http://www.japansociety.org/performing-arts-60th-anniversary>>. Acesso: abr. 2016.

mulher” (MORENO, 2008, p.35), deita-se ao lado de Etevaldo, dá-lhe um beijo na boca – sem contar que “abriu-lhe os olhos no meio do beijo, enquanto o fogo ganhava a casa inteira” (MORENO, 2008, p. 35).

Todo o discurso amoroso – sobrepondo-se ao odioso – que se articulava pelo autor-*scriptor*, por meio de um arsenal de recursos dramáticos desde o início da fábula, teria por meta final que, ante ao infeliz desfecho – se a morte de Etevaldo havia sido dramática, a de Maria será agora trágica –, tivesse o leitor/público compaixão do casal agreste, como nas tragédias clássicas.

No entanto, depois dessas ações derradeiras, ressurge o autor-*scriptor*, interrompe pontualmente a ação trágica e a suposta comoção, para escrever uma última indicação cênica de pausa; de certo, a mais explicitamente convidativa à reflexão, provocando o distanciamento do sentimento catártico em que se encontra o leitor/público (ideal). Em nossa opinião, não sendo abertamente didática, a obra desejará do leitor/público a conclusão (ou, como preferimos, as conclusões) sobre o que se passou.

Soares de Siqueira (2006, p. 273), perto de findar o argumento que tem acerca do discurso da obra, se questiona: “Voltemos, agora, ao discurso da narrativa; ou melhor, ao discurso do narrador. Que valores sustenta? Para onde o Contador pretende nos conduzir?”(SOARES DE SIQUEIRA, 2006, p. 273).⁹⁶ Alicerçado nos estudos da análise do discurso literário, chega ao entendimento de que o(a) contador(a) não se alinha ao discurso masculino hegemônico (falocêntrico, androcêntrico), incapaz, este, de conceber que duas pessoas do mesmo sexo se amem genuinamente:

O narrador se posiciona ideologicamente contra a intolerância e a favor do amor, independentemente das formas variadas de vivenciá-lo. Com esse discurso, ele se afasta ideologicamente do grupo masculino burguês e adota o homoerotismo como forma possível de vivenciar o amor. Ele assume a *alteridade* como tema de sua narrativa, realça-lhe o caráter de alteridade, ao confrontá-lo com o discurso masculino hegemônico, e procura, sub-repticiamente, desmitificar, diante dos ouvintes, a própria alteridade, tornando-a familiar. É o amor, em

⁹⁶ Segundo os estudos da semiologia teatral, já se teve a oportunidade de expor, é o autor-*scriptor*, no final das contas, quem nos conduz pela fábula e não o(a) contador(a). Portanto, quando na didascália inicial se diz que ele é o “grande condutor da cena” – como nós mesmos temos explorado –, o autor-*scriptor* estaria criando mais uma armadilha para o leitor/público, logo, é preciso estar atento ao fato de que o discurso do(a) contador(a) também é conduzido. Por conta da polifonia do teatro, ele não é o senhor do discurso, ainda que seja o senhor da cena. O que estamos dizendo só tem importância quando assumimos que **Agreste** é – como de fato é, não se pode esquecer – uma peça de teatro e não uma narrativa (embora a narrativa seja uma estratégia dramática predominante na peça).

última instância, o elemento temático de destaque nessa narrativa [...] (SOARES DE SIQUEIRA, 2006, p. 274, grifo do autor).

Num plano mais geral para o pesquisador, a dramaturgia de *Agreste* – pautada no discurso do(a) narrador(a) – revelaria o mundo de forma maniqueísta, clivando a história entre bem e mal: a comunidade e as autoridades, intolerantes; Maria, cândida, inocente. Tal estratégia teria por finalidade demarcar o discurso masculino moderno “de forma estereotipada, para propor, didaticamente, uma reflexão sobre a intolerância diante das práticas consideradas de *alteridade*, como o homoerotismo” (SOARES DE SIQUEIRA, 2006, p. 275, grifo do autor).

Queríamos ver antes o desfecho da peça e sintetizar igualmente algum pensamento final sobre o que vínhamos dizendo neste item. Percebam que, posteriormente à pausa, retorna o(a) contador(a) e arremata a história com os seguintes dizeres: “O dia amanhecia e as fagulhas resistiram por dias. Cinzas. Silêncio. As fagulhas, em suspenso, como um eco, pairavam, sobre lavouras, varais e gerações (MORENO, 2008, p. 35).”

Portanto, como se vê, o comentário final da narração, de inclinação poética, conotativa, que aparenta ser a moral da fábula, não escancara o sentido da “moral” (o que não equivale a dizer que ela não exista), exigindo ainda interpretação, uma vez que não parece absolutamente manifesto, do ponto de vista mais pragmático, a forma com que se faz o convite à reflexão. Ou ainda, e é mais isso que se quer dizer, não parece nem mesmo que a reflexão desejada do leitor/público esteja claramente definida nessa passagem.

Dizemos isso porque o que se lê nessa passagem é que as fagulhas continuam se espalhando por varais e gerações; vinculá-las à fábula e conceber que elas (comparadas ao eco) se espalham por gerações – o que é naturalmente uma licença poética, pois, na realidade, como poderiam as fagulhas espalhar-se por gerações? – assim como os atos odiosos da comunidade se repetem (ecoam) a cada nova geração, já requer, por menos que seja, habilidade de leitura de signo, portanto, não se trata de mensagem dada.

No entanto, mesmo o leitor/público ideal – que faz essas primeiras, e mesmo outras, associações –, a que reflexão é levado? A que conduz o discurso da peça? Em que pensa o leitor/público comovido a quem não se chamou em voz alta a encontrar uma solução – como faz o ator na última cena d’*A alma boa de Setsuan*, como se viu?

Avalia-se que, não obstante haja no texto a união de dois discursos claramente em oposição (que chamamos de “fragmentos amorosos” e “fragmentos odiosos”) – “maniqueístas” até, como dissera Soares Siqueira (2006) –, é sobretudo a maneira com que o autor-*scriptor* os organiza que levará ao fim, por intermédio de uma linguagem poética, a uma matriz, como temos repetido com Toscano, desejante.

Em outras palavras, em nossa leitura, é o discurso amoroso envolto na história (de amor? “O que seria isso?”) contada que transforma o texto ao fim numa “máquina de sentidos”, desejante em última instância da reflexão do outro: deseja-se reflexão acerca de atos odiosos de qualquer ordem, acerca da intolerância frente à diversidade (sexual e de outras naturezas), acerca dos riscos da ignorância, acerca das aventuras e desventuras do amor, acerca da hipocrisia da Igreja, acerca dos valores subjetivos implícitos nos atos odiosos...

Isto é, mesmo o convite à reflexão feito no texto é desejante; está sujeito às junções que cada um vier a fazer dos tópicos – título, gênero, enredo, poesia, signos, intertextualidade etc – repassados na análise (e de outros não analisados), ou seja, de todos os signos articulados pelo autor-*scriptor* para a criação de seu todo discursivo, que, no caso, é um discurso amoroso sobre a história narrada em *Agreste (Malva-Rosa)*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na feitura desta dissertação, o ponto de partida que se impunha era Dioniso. A bem da verdade, queríamos também que fosse o ponto de chegada. Que começássemos ao menos a formular, na esteira dos gregos: o que tem o teatro contemporâneo a ver com Dioniso? Primeiro, porque o chamativo deus, a maior divindade do teatro, figura igualmente como um símbolo da devassidão e, segundo, porque, quando pensávamos em sexualidade, vislumbrávamos a amplitude da palavra, aspirando a um entendimento mais próximo da percepção dos gregos antigos.

Tentando reformular agora, o que se tinha em mente naquela ocasião era uma pesquisa sobre sexualidade e liberdade no teatro. No entanto, a fim de entender mais sobre a presumida liberdade da expressão da sexualidade no teatro, foi primordial identificar a “escassez” dela fora das fronteiras do teatro. No trajeto, topamos, definitivamente, com a ideia de sexualidade e poder, afinal, tem se falado, “everything is about sex, except sex, sex is about power” – dizeres atribuídos ao poeta Oscar Wilde.

Agreste (Malva-Rosa) representa precisamente na fábula a sexualidade prisioneira das leis sociais. Nesse sentido, todas as suas personagens configuram-se como “corpos docilizados” pelo dispositivo de sexualidade mencionado por Foucault. Etevaldo e Maria, em virtude de terem transgredido as normas, devem ser excluídos por aqueles que vigiam dia e noite para punir (cf. ALVES DE LIMA, 2004).

Na análise da peça, tentou-se validar que, para contar essa história, o autor-*scriptor* articula um manancial de signos (locais e universais) com o aparente objetivo de criar um discurso amoroso sobre o casal sertanejo, desejando que leitor/público/encenador colaborem na elaboração dos sentidos. Assim, a peça se torna “desejante” signo a signo e, em último nível, “desejante” das reflexões capaz de suscitar. Viu-se ainda que a peça carrega, sobretudo, o signo da ambiguidade.

De um lado, com o intuito de legitimar a arte do contar, resgata a tradição da oralidade, os elementos da cultura popular e as estratégias clássicas das narrativas, além de estabelecer intertextos com cânones da arte. De outro lado, visando romper formalmente, alinha-se com as inclinações da dramaturgia contemporânea e desmantela regras clássicas do teatro, criando um pastiche de gêneros e subgêneros que contam amorosamente uma história avessa à moral judaico-cristã vigente.

Agreste é sintomática de tendências contemporâneas, nas quais forma e conteúdo vacilam entre a afirmação e o desmoronamento de regras milenares, fragilizando os fundamentos clássicos (aristotélicos) do teatro. No que diz respeito aos estudos no campo da sexualidade, assim como se demonstrou, eles têm avançado no propósito de desconstruir as antigas leis patriarcais. Portanto, estudar a intersecção entre teatro e sexualidade nos dias atuais requer reconhecer regras existentes e lidar em todo o tempo com a iminência de novos contratos, de novas regras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS E BIBLIOGRAFIA GERAL

ABREU, Caio Fernando. **Estranhos estrangeiros**. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____. Os dragões não conhecem o paraíso. In: _____. **Caio 3D: o essencial da década de 80**. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

ABREU, Luís Alberto de. A personagem contemporânea: uma hipótese. **Sala Preta** (Revista do Departamento de Artes Cênicas da USP): São Paulo, v 1 (1), 61-67, jun. 2001.

_____. A restauração da narrativa. In: NICOLETE, Adélia (Org.). **Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMADO, Jorge. **Tieta do Agreste**. Rio de Janeiro: Record, 1977.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropofágico. **Revista de Antropofagia**: São Paulo, Ano I, No. I, maio de 1928.

_____. **O rei da vela**. São Paulo: Difel, 1967.

_____. **O santeiro do mangue e outros poemas**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Ed. bilíngue. São Paulo: Ars Poética, 1993.

ARTAUD, Antonin. **Cartas Desde Rodez**. Madrid: Fundamentos, 1980.

_____. **O Teatro e Seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSIS CÉSAR, Maria Rita de. Orlando ou um outro aprendizado do corpo. In: RAGO, Margareth (org). Dossiê Estéticas da Existência. Unicamp. **Revista Aulas**, Campinas, nº 7, p. 113-123, 2010.

AURÉLIO, Márcio. A tragédia contemporânea: ignorância. **Sala Preta** (Revista do Departamento de Artes Cênicas da USP): São Paulo, v. 4, 115-121, 2004.

BAUMAN, Z. **O mal estar na pós-modernidade**. Tradução de: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- BENTO, Berenice Alves de Melo. Da transexualidade oficial às transexualidades. In: PISCITELLI, Adriana *et al* (Orgs.). **Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Trad. Jacó Guinsburg *et al*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BIEBER, Margarete. **The History of the Greek and Roman Theater**. 2nd ed. New Jersey: Princeton University Press, 1961.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BRECHT, B. **A alma boa de Setsuan**. Trad. Geir Campos e Antônio Bulhões. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- BREMMER, Jan (org). **De Safo a Sade: momentos na história da sexualidade**. Trad. Cid Knipel Moreira. Campinas: Papyrus, 1995.
- BRITO, Nayara Macedo Barbosa de. **Formas de ser um, de ser só. Modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, Judith. **Undoing gender**. New York and London: Routledge, 2004.
- CAMARGO COSTA, Iná. **A hora e a vez do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. **Teatro Político no Brasil**. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 24, p. 113-120, 2001. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/viewFile/828/722>> Acesso em: abr. 2016.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.
- CASTRO, R. **O anjo pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHEVALIER, Jean *et al*. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1988.

DELEUZE, Gilles *et al.* **O anti-édipo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DEL PRIORE, Mary *et al* (orgs). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

DETIENNE, M. **Dioniso a céu aberto**. Trad. Carmen Cavalcanti. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira *et al* (orgs). **Prazeres dissidentes**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. **Bonecas falando para o mundo: identidades sexuais “desviantes” e teatro contemporâneo**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2014.

DUBRA, Pedro Ivo. **Moreno traça fábula agreste de Moreno**. Jornal Folha de São Paulo. São Paulo, 15 de janeiro de 2004. Folha Ilustrada.

ECO, Umberto. A semiologia dá um salto de quantidade. In: Ginsburg, Jacó *et al.* **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL. Seção: Pessoas. **Qorpo Santo**. ISBN: 978-85-7979-060-7. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8151/qorpo-santo>> Acesso em: set. 2015.

EURÍPIDES. **As bacantes**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FARIA, João Roberto (Direção). **História do teatro brasileiro (volume I)**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

_____. (Direção). **História do teatro brasileiro (volume 2)**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **História da sexualidade (volume 1): a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque et al. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **História da sexualidade (volume 2): o uso dos prazeres**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **História da sexualidade (volume 3): o cuidado de si**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. 14ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **Os anormais**. Curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FREUD, Sigmund. (1908 [1907]). **Escritores criativos e devaneio**. Vol.9 da Edição standard brasileira das obras completas. Rio de Janeiro, Imago, 1977.

_____. O estranho. In: _____. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago editora, 1996.

_____. **O mal-estar na civilização**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics – Companhia das Letras, 2011.

_____. **Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade**. Trad. Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

FREIRE, Marcelino. **Balé Ralé**. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 48ª ed. Rio de Janeiro: Global Editora, 2003.

GENET, Jean. **Nossa senhora das flores**. Trad. Newton Goldman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.

GOMES, Alfredo Dias. **O pagador de promessas**. 36ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1992.

GUINSBURG, Jacó *et al* (orgs). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUZIK, A. O artista que pôs a hipocrisia no palco. **Revista Cult**. Versão online Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-artista-que-pos-a-hipocrisia-no-palco/>> Acesso em: set. 2015.

HALL, Stuart. Descentrando o sujeito. In: _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 35-46.

HELIODORA, Bárbara. Brecht: uma análise. In: BRAGA, Cláudia (org). **Bárbara Heliadora: escritos sobre teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HENDERSON, J. **The Maculate Muse: obscene language in Attic comedy**. Second Edition. New York: Oxford University Press, 1991

HENDERSON, J. Introduction. In: Halperin *et al* (Editors). **Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient world**. Princeton University Press: New Jersey, 1990, p. 03.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva. Versão 1.0. 1 [CD-ROM]. 2001.

KHELL, Maria Rita. **A mínima diferença**. *Blog da Boitempo*. Publicado em 02/03/2015. Disponível em: <<http://blogdaboitempo.com.br/2015/03/02/maria-rita-kehl-a-minima-diferenca/>> Acesso em: abr. 2016.

KOWZAN, T. O signo no teatro. In: NUNES, L. A. *et al* (org). **O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática**. Porto Alegre: Globo, 1977.

KRAMER, Larry. **The Normal Heart**. New York: Plume Penguin Group: 1985.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LABAKI, Aimar. **Folha explica: José Celso Martinez Correa**. São Paulo: Publifolha, 2002.

LIMA, Mariângela Alves de. Agreste. **Sala Preta** (Revista do Departamento de Artes Cênicas da USP): São Paulo, v. 4, 123-124, 2004.

LIMA, Rodolfo. **O homoerotismo na dramaturgia nacional: um olhar obscuro para a dramaturgia de Newton Moreno**. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural). Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo. Unicamp, Campinas, 2015.

LISSARAGUE, François. The sexual life of satyrs. In: Halperin *et al* (Editors). **Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient world**. Princeton University Press: New Jersey, 1990, p. 53-81.

LOBERT, Rosa Maria. **A palavra mágica Dzi: uma resposta difícil de se perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH. Unicamp, Campinas, 1979.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MARCOS, Plínio. **A mancha rocha**. São Paulo: [S.n.], [19--].

MACHADO, Luís Cláudio. **Agreste: o paradigma da forma híbrida**. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC, Centro, Centros – Ética, Estética. Curitiba: 2011. Disponível em: <http://www.academia.edu/1351998/AGRESTE_O_PARADIGMA_DA_FORMA_H%C3%84BRIDA> Acesso em: abr. 2016.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia**. Trad. Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

MAGALDI, Sábato *et al.* **Cem anos de teatro em São Paulo**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

_____. **Introdução ao teatro**. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

_____. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. 3ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Global Editora, 1997.

_____. **Teatro sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MELLO, Luiz. **Novas famílias: conjugalidade homossexual no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. In: KERÉNYI, Carl. **Dioniso. Imagem arquetípica da vida indestrutível**. São Paulo: Odysseus, 2002.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. **Revista Sociologias**: n. 21, Porto Alegre, jan-jun, 2009, p.150-182.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004, p.129-130.

MORENO, Newton. **Agreste. Body art. A refeição**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2008.

MORENO, Newton. **As centenárias e Maria do Caritó**. São Paulo: Terceiro Nome, 2009.

_____. **Agreste: uma nostalgia das origens**. Sala Preta (Revista do Departamento de Artes Cênicas da USP): São Paulo, v. 4, 93-96, 2004.

_____. **Deus sabia de tudo e não fez nada**. Texto não publicado oficialmente. Digitalizado. 2001.

_____. **A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Teoria e História do Teatro). Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2003.

_____. **Ópera**. Texto não publicado oficialmente. Digitalizado. 2014.

_____. **Teatro de uma saudade: experiências de memória brasileira em “Assombrações do Recife velho” e “Memória da Cana”**. Tese (Doutorado em Teoria e História do Teatro). Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2011.

MORENO, Newton. **The Celio Cruz Show**. Texto não publicado oficialmente. Digitalizado. 2011.

_____. **Godofredo e Alice**. 2010. Disponível em:
<<http://www.conexoes.org.br/uploads/pecas/2a96b108e1cf5f9251e18dd3ce121e4b.pdf>>
Acesso em: abr. 2016.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. 3ª ed. revista pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo**. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes *et al.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Trad. Jacó Ginsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

ORMOND, Andrea. Pare, repare. **REVISTA CINÉTICA**. Belo Horizonte, 2010. ISSN: 1983-0343.
Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/dzicroquettes2.htm>>. Acesso em: set. 2015.

PARKER, Richard. **Abaixo do equador: culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. Jacó Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERALTA, Juan Sebastián. **Ni tan machos ni tan hembras**. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Uruguay, 2014.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PRECIADO, Beatriz. **Manifiesto Contra-sexual**. Madrid: Opera Prima, 2002.

_____. Multidões *queer*: notas para uma política dos “anormais”. **Revista: Estudos Feministas**, Florianópolis, 19(1): 312, janeiro-abril/2011.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1991.

RAMOS, Graciliano Ramos. **Vidas Secas**. 24ª ed. São Paulo: Ed. Martins, 1970.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. Estudos de História da Cultura Clássica. I vol – **Cultura Grega**. 11ª ed. revisada e atualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012

- RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. **Grande Sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
Disponível em:
<<http://stoa.usp.br/carloshgn/files/-1/20292/GrandeSertoVeredasGuimaresRosa.pdf>>
Acesso em: abr. 2016.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RUBIN, Gayle. **Deviations**. Durham: Duke University Press, 2012.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SADE, Marquês de. **Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem**. Trad. Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Trad. Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- SALOMÃO, Marici. Os limites do autodidatismo na dramaturgia brasileira. **SALA PRETA** (Revista do Departamento de Artes Cênicas da USP): São Paulo, v. 8, 89-97, 2008.
- SANCHES ROCHA, Elizabete. Dialogismo e polifonia em *Gota d'água*. In: FACHIN, L.; DEZOTTI, M. C. C. (org). **Teatro em debate**. Série Estudos Literários, nº 2– 2003. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. **O homossexual auspicioso**. Comunicação proferida no *Center for Gay and Lesbian Studies* da Universidade de Nova York. Mimeo, 1998.
- SANTO, Qorpo. **Teatro Completo: Qorpo Santo**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTOS SOUZA, Neusa. O estrangeiro: nossa condição. In: KOLTAI, C. **O estrangeiro**. São Paulo: Escuta: Fapesp, 1998.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.
- _____. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SEDGICK, Eve Kosofsky. Epistemology of the Closet. In: ABELOVE, Henry *et al.* **The lesbian and gay studies reader**. New York/London: Routledge, 1993. Pages 45-61.

SHAKESPEARE, William. **The complete works of William Shakespeare**. 14th impression. Bungay, Suffolk: Spring Books, 1971.

_____. **Romeu e Julieta**. Tradução e introdução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SOARES DE SIQUEIRA, Elton Bruno. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno**. Recife : O Autor, 2007. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2007. Disponível em: <<http://www.pgletras.com.br/2006/teses/tese-elton.pdf>> Acesso em: abr. 2016.

SOUZA, Laura de Mello e. **O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

STAAL, Ana Helena de Camargo (org). **Zé Celso Martinez Correa: Primeiro Ato. Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998.

STOREY, I. C *et al.* **A guide to ancient Greek Drama**. Oxford: Blackwell, 2005.

SUASSUNA, Ariano. **Uma mulher vestida de sol**. 3^a edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880 – 1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TOSCANO, Antônio Rogério. Agreste: uma dramaturgia desejanste. **Sala preta** (Revista do Departamento de Artes Cênicas da USP): São Paulo, v. 4, 105-113, 2004.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso. A homossexualidade no Brasil: da colônia à atualidade**. 5^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre. O Dioniso mascarado das *Bacantes* de Eurípidés. In VERNANT, J.P. *et al.* **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WEDEKIND, Frank. **O despertar da Primavera**. Trad. de Maria Adélia Silva Melo. 2 ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1991, p. 11-29.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 91-93.

YUVAL-DAVIS, Nira. Intersectionality and Feminist Politics. *European Journal of Women's Studies*, **SAGE Publications** (UK and US), 2006, 13 (3), pp.193-209. <10.1177/1350506806065752>. <hal-00571274>

ŽIŽEK, Slavoj. **A visão em paralaxe. Introdução: o materialismo dialético bate à porta.** Disponível em:

<http://revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/visao_em_paralaxe_-_introducao.pdf>

Acesso em: abr. 2016.

ESPETÁCULOS CITADOS

AGRESTE. RAZÕES INVERSAS. Direção de Márcio Aurélio. Estreia em São Paulo em 2004.

AGRESTE Malvarosa. CIA RAZÕES INVERSAS. Direção de Stephane Brodt e Ana Teixeira. Estreia em Rio de Janeiro em 2010.

AGRESTE. PREQARIA CIA. Direção de João Valadares. Estreia em 2013 em Sete Lagoas, MG.

AGRESTE. Direção de Manlio Macchiavello. Monólogo. Com Anderson Parente. Estreia em São Luís, Maranhão, 2012.

AGRESTE ADENTRO. UNICAMP. Direção de Mário Santana. Estreia em 2015 em Campinas, SP.

AGRESTE. TEUC (Teatro Estudio Universidad de Cartagena). Direção de Eparquio Veja. Estreia em Cartagena em 2015.

APOCALIPSE 1,11. Processo Colaborativo do grupo “Teatro da Vertigem”. Estreia em janeiro de 2000 em São Paulo.

DEVANEIOS POÉTICOS EM CENAS DE AGRESTE. Direção de Rose Tureck. Conservatório Musical e Dramático de Tatuí, SP. Estreia em Tatuí, SP, em 2014.

DZI CROQUETTES EM BANDÁLIA. Direção de Ciro Barcelos. Com Ciro Barcelos, Bruno Gissoni, Demétrio Gil e grande elenco. Participação especial de Bayard Tonelli. Estreia no Rio de Janeiro em 2013.

GENET, O POETA LADRÃO. Dramaturgia de Zen Salles. Direção de Sérgio Ferrara. Com Ricardo Gelli, Fransérgio Araújo, Nicolas Trevijano, Rogério Britto, Felipe Palhares, Ralph Maizza, Gabriele Lopez, Jhe Oliveira, Magno Argolo e Bruno Bianchi. Estreia em São Paulo em 2014.

O GRANDE CIRCO MÍSTICO. Dramaturgia de Newton Moreno e Alessandro Toller. Direção musical de João Fonseca. Direção geral de João Fonseca. Estreia no Rio de Janeiro em 2014.

FICÇÃO #1. CIA HIATO. Direção de Leonardo Moreira. Monólogo. Com Thiago Amaral. Estreia em 2013 em São Paulo.

O LIVRO DE JÓ. Processo colaborativo do grupo TEATRO DA VERTIGEM. Estreia em 1995 em São Paulo.

LUIS-ANTÔNIO GABRIELA. CIA MUNGUNZÁ. Dramaturgia e direção de Nelson Baskerville. Estreia em 16/03/2011 em São Paulo.

NOSSA SENHORA DAS FLORES. Inspirado no romance de Jean Genet. Adaptação de Maurício Abud e Luis Armando Queiroz. Direção de Maurício Abud. Estreia em 1985 em São Paulo.

A PAIXÃO SEGUNDO GH. Inspirado no romance de Clarice Lispector. Adaptação de Newton Moreno e Luciana Lyra. Direção de Newton Moreno. Estreia em 2014 no Recife.

O PARAÍSO PERDIDO. Processo colaborativo do grupo TEATRO DA VERTIGEM. Estreia em 1992 em São Paulo.

FILMES CITADOS

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Roteiro: KarimAinouz, Sérgio Machado, João Moreira Salles, Walter Salles, Daniela Thomas. Com Rodrigo Santoro, José Dumont, Rita Assemany, Luiz Carlos Vasconcelos e grande elenco. Brasil, França, Suíça, 2001.

BOOGIE NIGHTS. Direção e roteiro: Paul Thomas Anderson. Produzido por Paul Thomas Anderson e Michael de Luca. Com Julianne Moore, Mark Wahlberg, Philip Seymour Hoffman e grande elenco. Estados Unidos, 1997.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Com Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Maurício do Valle Othon Bastos e grande elenco. Brasil, 1964.

DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: TRIA Productions, Canal Brasil. Edição: Raphael Alvarez. Roteiro: Tatiana Issa. Cinematografia: Jorge Galo, Raphael Alvarez, Tatiana Issa. Brasil, 2009.

TATUAGEM. Direção e roteiro: Hilton Lacerda. Com Irandhir Santos, Jesuíta Barbosa, Rodrigo Garcia, Silvio Restiffe, Sylvia Prado e grande elenco. Brasil, 2013.

KINSEY – VAMOS FALAR DE SEXO. Direção: Bill Condon. Com Liam Neeson, Laura Linney, Peter Sarsgaard, Chris O'Donnell, Timothy Hutton, John Lithgow, Oliver Platt e grande elenco. Estados Unidos, 2014.

MINISSÉRIE CITADA:

AMORTEAMO. Criada por Cláudio Paiva, Guel Arraes e Newton Moreno. Roteiro Dramatúrgico: Newton Moreno, Cláudia Gomes e Julia Spadaccini. Direção Geral: Flávia Lacerda. Produção: Rede Globo de Televisão. Estreia em rede nacional em maio de 2015.

PERFORMANCE CITADA:

MACAQUINHOS. *Performance* concebida por Caio (nome artístico), Mavi Velloso e Yang Dallas. Realizada pela primeira vez em 29/07/2014, na 10ª edição da MOSTRA DE PERFORMANCE VERBO, em São Paulo.

WEBSITES CITADOS

OS SATYROS. Disponível em: <<http://www.satyros.com.br/>> . Acesso em: abr. 2016.

TEATRO OFICINA. Disponível em: <www.teatroficina.com.br/>. Acesso em: abr. 2016.