

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DO DEPARTAMENTO DE LETRAS  
MODERNAS  
DOUTORADO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM  
INGLÊS

HISTORICIDADE, REPRESENTAÇÃO E SEXUALIDADE: UMA LEITURA  
CRÍTICA DAS CONTRADIÇÕES DO TEATRO CONTEMPORÂNEO EM  
*BENT* de MARTIN SHERMAN e *AMOR E RESTOS HUMANOS* de BRAD  
FRASER

Lajosy Silva

São Paulo  
Julho de 2007

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LAJOSY SILVA

HISTORICIDADE, REPRESENTAÇÃO E SEXUALIDADE: UMA LEITURA  
CRÍTICA DAS CONTRADIÇÕES DO TEATRO CONTEMPORÂNEO EM  
*BENT* de MARTIN SHERMAN e *AMOR E RESTOS HUMANOS* de BRAD  
FRASER

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do  
Departamento de Letras Modernas da Faculdade de  
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade  
de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do  
título de Doutor em Estudos Lingüísticos e Literários em  
Inglês.

Orientadora: Profª Dra. Maria Sílvia Betti

São Paulo  
Universidade de São Paulo  
Agosto de 2007

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E**  
**LITERÁRIOS EM INGLÊS**

Tese intitulada “*Historicidade, Representação e Sexualidade: uma leitura crítica das contradições do teatro contemporâneo em Bent de Martin Sherman e Amor e Restos Humanos de Brad Fraser*”, de autoria de Lajosy Silva, defendida diante da banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª Dra. Maria Silvia Betti

Profª. Dra. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto

Profª Dra. Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro de Azevedo

Profº. Dr. Jorge Almeida

Profº Dr. Sérgio de Carvalho

Agosto de 2007

*A não-dedicatória:* diante das péssimas condições de emprego, o diálogo surdo nos congressos, simpósios e dentro da própria academia, não dedico esse trabalho a ninguém; fruto de um período difícil, mas enfim superado.

## AGRADECIMENTOS

- Agradeço à orientação da Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Sílvia Betti durante o processo de elaboração da tese, das leituras e discussões;
- À minha família em sua distância (quase infinda) em Minas Gerais: Joana, Larice, Priscila, Jorge Luiz e agora... Isadora e Mariana para completar nosso pequeno núcleo familiar;
- Ao grande amigo Fúlvio Torres Flores pelo apoio e carinho;
- Aos amigos que fiz na USP e que acompanharam essa fase: Sirlei e Reginaldo Dudalski, Roberto Biscaro e Graziela Pinheiro;
- Aos amigos do *English on Campus*, com quem compartilhei bons momentos de amizade e companheirismo: Gisele, Gláucia, Vanessa (*in memoriam*), Vera Ramos e Valdemar;
- Aos amigos no exterior que sugeriram idéias e colaboraram com livros e informações úteis: Dan McLean (Texas), Jim Guy (Kansas), Paul Pike e Andrew Hicks (Toronto), Tori (Singapura), Eric Ellsworth (Las Vegas) e Ron Wilson (Fort Wayne);
- Aos amigos que fiz na cidade de São Paulo e que me ajudaram em diversos momentos, muito além da questão acadêmica: Alexandre Rodrigues, Graciel Barbieri e Márcio Maia;
- Ao grande amigo e irmão Marcos Medeiros Dantas e a Confraria do Tambor, grupo que encenou *Bent* a partir da minha tradução sob a direção de Paulo Merísio;
- Aos diretores Roberto Vignati e Carlos Gradim que foram solícitos e receptivos num país em que a pesquisa é tão negligenciada e a memória, quase inexistente.

## Resumo

Esse trabalho pretende discutir a questão histórica e da representação da homossexualidade no teatro a partir de duas peças de teatro: *Bent* do americano Martin Sherman e *Amor e Restos Humanos* do canadense Brad Fraser. As peças encenadas em 1979 e 1989 permitem uma leitura e interpretação do tempo e do espaço enquanto representação da história e das contradições da sociedade contemporânea. O trabalho também pretende discutir a noção de gênero e suas limitações enquanto representação de minorias, assim como a representação da homossexualidade estaria ligada a questões mais amplas que abarcam aspectos sócio-econômicos, políticos e ideológicos.

**Palavras-chave:** teatro, sexualidade, história, gênero e política.

## **Abstract**

This work aims to discuss the historical concerned to the representation of homosexuality in the theater based on the reading of two plays: *Bent* by American playwright Martin Sherman and *Unidentified Human Remains and The True Nature of Love* by Canadian playwright Brad Fraser. These two plays were performed in 1979 and 1989 and allow us to develop an interpretation of time and space as historical representation of the contradictions of contemporary society. This work also aims to discuss the notion of genre and its limitations towards the representation of minorities as well as the homosexuality would be connected to wider issues such as social, economic, political and ideological issues.

**Key-words:** theater, sexuality, history, genre and politics.

## Sumário

Introdução .....	09
<b>Capítulo 1</b>	
<b>História, Representação e Sexualidade: Uma introdução teórica no teatro contemporâneo</b>	
1. Representação e História .....	12
2. A poética da “fragmentação” e minimalismo na literatura moderna .....	29
3. Patriarcado e Modelo Heteronormativo e a Sexualidade .....	31
<b>Capítulo 2</b>	
<b>O Diálogo Político e Histórico: uma leitura analítica de <i>Bent</i> de Martin Sherman</b>	
1. O diálogo histórico e político em <i>Bent</i> de Martin Sherman .....	41
2. <i>Bent</i> : expressões do político e do coletivo no discurso das personagens .....	64
3. O amor político em <i>Bent</i> .....	73
<b>Capítulo 3</b>	
<b>O <i>Mixmaster</i> Dramático: o conservadorismo da experimentação em <i>Amor e Restos Humanos</i> de Brad Fraser</b>	
1. <i>Amor e Restos Humanos</i> : painéis de um <i>mixmaster</i> .....	79
2. O simulacro em <i>Amor e Restos Humanos</i> .....	94
3. A metáfora do <i>serial killer</i> .....	106
<b>Capítulo 4</b>	
<b>Representação da Homoafetividade no Teatro: política e crítica à noção de gênero</b>	
1. O contraponto histórico de <i>Bent</i> : história, gênero e contradições .....	110
2. A verdadeira natureza do Amor: Historicidade, Utopia e Degradação .....	118
3. AIDS e a metáfora do coletivo .....	133
4. A memória histórica: humor <i>camp</i> e estereótipos .....	138
5. A subcultura <i>gay</i> : as limitações do discurso de gênero e identidade .....	143
6. O visível e o invisível na representação da homossexualidade .....	151
<b>Capítulo 5</b>	
<b>As Encenações no Brasil: perspectivas, conflitos e descobertas cênicas</b>	
1. A encenação de <i>Amor e Restos Humanos</i> (2003): a clausura das .....	170
sensações	
2. A encenação de <i>Bent</i> (1981): diálogos com o passado e o presente .....	179
3. Análise e tradução de <i>Bent</i> (2006): prática e diálogo .....	197
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>213</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>224</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>228</b>

## Introdução

Este trabalho pretende analisar a questão da representação histórica da homossexualidade no teatro tendo duas peças como *corpus*: *Bent* de Martin Sherman e *Unidentified Human Remains and The True Nature of Love*<sup>1</sup>, do dramaturgo e cineasta canadense Brad Fraser. As duas peças foram encenadas no Brasil, sendo *Bent*, mantido com seu título original em inglês e a segunda, traduzida como *Amor e Restos Humanos*, resultado da tradução da versão cinematografia da peça, dirigida pelo cineasta Denys Arcand em 1993. Nesse caso, a peça de Brad Fraser será mencionada como *Amor e Restos Humanos*, devido essa tradução ser mais conhecida, embora o título original seja discutido ao longo do trabalho.

A escolha das peças é um dos primeiros pontos que procuro ressaltar nessa introdução, já que se trata de um teatro contemporâneo, produzido no final dos anos setenta (*Bent*) e oitenta (*Amor e Restos Humanos*). Martin Sherman é um dramaturgo mais conhecido apenas por uma peça, *Bent*, embora ele tenha escrito outras: algumas foram encenadas nos Estados Unidos; outras permanecem inéditas. Por outro lado, Brad Fraser sobressaiu-se com uma outra peça, *Pobre Super Homem*, que chegou a ser montada no Brasil. O dramaturgo canadense ainda desenvolve atividades como cineasta, apresentador de TV e roteirista.

A questão da representação é um ponto que pretendo discutir, mas que não parte da questão de uma identidade ou mapeamento da visibilidade *gay* no teatro como um subgênero literário. Procuro levantar discussões e questões relacionadas à representação histórica dos homossexuais sob duas perspectivas. A primeira diz respeito à perseguição durante o regime nazista, as barbáries e a repressão num diálogo político com os movimentos dos *gay civil rights* do anos 60 presente em *Bent*. Em *Amor e Restos Humanos*, a discussão abarca o

---

<sup>1</sup> *Restos Humanos Não Identificados e A Verdadeira Natureza do Amor* foi encenada em 2000 pela Cia. do Teatro Sonoro no Rio de Janeiro. *Amor e Restos Humanos* é uma montagem mineira realizada em 2003 pelo Grupo Odeon de Belo Horizonte e analisada neste trabalho.

surgimento da AIDS e o processo contínuo de alienação no qual o indivíduo se mantém isolado em grandes centros urbanos, tema comum no teatro contemporâneo.

No primeiro capítulo, eu desenvolvo um levantamento teórico com base nos estudos do historiador de teatro Peter Szondi no que diz respeito à crise do drama burguês que nos orienta quanto ao teatro do final do século XIX, August Strindberg e Henrik Ibsen, até chegar no teatro contemporâneo de Martin Sherman e Brad Fraser. Esse percurso é importante para que o leitor tenha uma compreensão de como o teatro sofreu modificações quanto à sua estrutura formal, rupturas com o drama da *sala de estar*, a inserção de elementos epicizantes e o hibridismo como características formais e estruturais do teatro contemporâneo. Nesse mesmo capítulo, procuro descrever questões relacionadas à forma e ao conteúdo das peças, tendo em vista que o conteúdo se mostra a partir da forma e esta última se constitui como reflexo do seu conteúdo.

História é a palavra-chave para se compreender os desdobramentos da representação da homossexualidade no teatro, uma vez que *Bent* procura resgatar esse aspecto quando trata da perseguição aos homossexuais durante ao regime e sua categorização nos campos de concentração, ao passo que *Amor e Restos Humanos* está situado num patamar já considerado como um subgênero do teatro, o *gay drama*. Esse subgênero foi criado como uma espécie de concessão, nicho mercadológico num contexto sócio-econômico no qual os homossexuais seriam representados, portanto, sob essa perspectiva histórico crítica, o primeiro capítulo busca apontar as primeiras contradições desse gênero a partir da sua gênese e proposta de representação híbrida. Não pretendo aqui endossar esse subgênero, mas expor suas limitações e questionar seu aspecto funcional enquanto categoria dentro de representação.

A representação da homossexualidade esbarra em conceitos como padrão heteronormativo e patriarcado, citados várias vezes por teóricos como Alan Sinfield, contudo, é preciso levantar questões políticas e ideológicas à medida que esse patriarcado precisa ser

analisado sob o viés da história e como desdobramento da luta de classes no discurso das personagens. O primeiro capítulo, dessa forma, justifica-se como uma introdução sobre aspectos estruturais e de conteúdo.

No segundo e terceiro capítulos, analiso as peças estudadas que reproduzem um simulacro de representações e sensações, embora esses simulacros constituem duas esferas distintas: a primeira institucionalizada e histórica (o campo de concentração em *Bent*) e a outra, esvaziada e alienada pela mercantilização e ausência de perspectivas (representada pelos centros urbanos em *Amor e Restos Humanos*).

No quarto capítulo, analiso a questão das metáforas representadas pelo *serial killer* na sociedade contemporânea, assim como a AIDS, estereótipos e historicidade. Existe também uma análise comparativa com outros textos e filmes, utilizada para explicitar a relação entre as peças escolhidas que dialogam e tratam da representação da homossexualidade, associada a um processo contínuo de mercantilização, quando questões como visibilidade e identidade são reduzidas a nichos mercadológicos. A questão utópica do amor é também outro ponto abordado pelo capítulo, uma vez que *Amor e Restos Humanos* e *Bent* tratam da questão da idealização de um sentimento que precisa ser visto – uma das hipóteses e questões discutidas – como um processo histórico e relacionado a uma ideologia dominante.

Como anexo, procuro analisar as encenações das peças no Brasil, tendo em vista questões relacionadas às opções cênicas e de concepção a partir de registros fotográficos dos espetáculos e entrevistas concedidas pelos diretores. Esse anexo é de suma importância para o meu trabalho, pois foi uma pesquisa importante como registro, assim como a organização de documentos e empenho dos diretores que, gentilmente, cederam seus acervos e tiveram a paciência e o ensejo de contribuírem para a minha pesquisa.

## CAPÍTULO 1

### **HISTÓRIA, REPRESENTAÇÃO E SEXUALIDADE: uma introdução teórica no teatro contemporâneo**

#### **1. Representação e História**

A representação parece ser um termo de difícil compreensão, quando se trata de analisá-la sob uma perspectiva conceitual. Estabelecer um significado que traduza o que é *representar* advém de uma relação entre mimese (representação) e realidade que tem sua natureza estruturada na imitação. Como observa Patrice Pavis, a origem da palavra *mimese* (do grego *mimeistkai*) é definida como ato de imitar por meios físicos e lingüísticos no qual a poética aristotélica estabelece a produção artística como representação da ação/*práxis* (Pavis, 1999, p. 241).

Não pretendo aqui discutir o conceito de representação, mas estabelecer as implicações formais da representação dramaturgica da história, tendo em vista questões sócio-econômicas, políticas e ideológicas no teatro contemporâneo ao tratar da homossexualidade. As duas peças escolhidas para esse trabalho descrevem dois pontos que pretendo analisar: a representação histórica e política em *Bent*, de Martin Sherman e o processo de alienação do indivíduo em *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*, de Brad Fraser; ao fornecer pistas de como os autores fazem a representação dramaturgica da história e da sexualidade em seus respectivos trabalhos.

A escolha dos textos estabelece duas oposições que são discutidas: a questão da consciência política e histórica e o processo de alienação do indivíduo diante de uma ideologia dominante. Trata-se de um trabalho que procura mapear e sugerir perspectivas de análise que subvertam a definição de gênero na qual as duas peças poderiam estar inseridas, o *gay drama*, uma vez que esse subgênero na literatura dramática pode reduzir sua análise diante das inúmeras possibilidades de leitura sugeridas pelos textos.

A necessidade de subverter o conceito de *gay drama*, no qual as peças estudadas estariam incluídas, deu-se a partir da sua recepção pela crítica norte-americana, principalmente, *Bent*, quando foi encenada na Broadway em 1979. Embora peças com temáticas *gays* tenham proliferado a partir da metade do século XX nos Estados Unidos, é a montagem de *Bent* que se tornou uma das primeiras peças com personagens homossexuais trazidas para um contexto fora dos espaços alternativos. É certo que sua estréia ocorreu em Londres, lugar onde o dramaturgo Martin Sherman decidiu morar, porém, a montagem na Broadway foi um marco como apontam críticas positivas e negativas que serão citadas mais adiante.

Quanto à *Amor e Restos Humanos*, o próprio processo de montagem no Canadá, adiado e abandonado diversas vezes durante os anos noventa, ocorreu-se em função da temática homossexual e pelo fato do autor, Brad Fraser, ser completamente desconhecido no meio teatral canadense; algo que o próprio autor comenta na introdução à peça. A montagem passou por inúmeras revisões até chegar à versão final, mas o dramaturgo, ao contrário de Martin Sherman, insiste na idéia de enquadrar a peça como teatro alternativo pelos temas que aborda (drogas, AIDS, homossexualidade, marginalidade, dentre outros).

Uma das questões deste trabalho é discutir como rótulos para um determinado tipo de literatura produzida por uma minoria pode ser uma maneira ideológica e reducionista de se analisar uma peça. É possível rever certos preconceitos que acabam por delimitar a compreensão dessas peças e situá-las num contexto mais amplo que abarque outras áreas como a Sociologia, a Economia e a História.

A representação da homossexualidade no teatro passa por uma dicotomia que nos aponta para tentativas de interpretação ligadas ao estudo de gênero e identidade, uma vez que escrever para um determinado público minoritário estabelece um enquadramento e segmento da produção artística. No caso do teatro, existe o *gay drama* como definição para esse grupo

minoritário, os homossexuais, dado que a justificativa para a existência de uma peça de teatro *gay* encontra respaldo na ausência de visibilidade dessa minoria.

Num primeiro momento, a visibilidade parece ser a justificativa para a existência de uma produção cultural que coloque em evidência questões que historicamente foram suprimidas ao longo do tempo; historicizar essa supressão aponta para questões como a homofobia e a discriminação do qual os homossexuais são vítimas, assim como as mulheres, os negros e outras minorias dentro de um sistema denominado patriarcado. Contudo, nem todas as minorias são representadas, já que a questão da visibilidade não toca nas questões de classes: quem são os homossexuais representados nas peças de dramaturgos como Martin Sherman, Terrence McNally, Brad Fraser, Martin Crowley e Robert Patrick, dentre tantos autores que escrevem para essa suposta minoria?

Não me parece que seja pertinente dizer que o que respalda a existência de uma peça *gay* é a ausência de visibilidade dessa “minoria”; e sim que, a partir de um certo momento dentro do capitalismo, o surgimento de consumidores em potencial para esse tipo de trabalho passa a alimentar a criação de produtos culturais dirigidos a eles. Se forem *gays* e consumidores, o sistema está pronto para abrir espaço para eles e para alardear argumentos que falam do direito das minorias, no respeito às diferenças. Esses produtos culturais exercem um papel que é legitimado dentro do sistema e pelo sistema. Eles podem até surgir revestidos de visceral e veemente protesto contra o amordaçamento imposto por esse sistema, mas a partir do momento em que desencadeiam a possibilidade de alimentarem um filão de consumo, os mecanismos de legitimação e aceitação serão prontamente acionados; e tudo ficará revestido de conquista libertária.

Assim a palavra-chave não é *visibilidade* e sim *consumo*, uma vez que temos exemplos como as paradas *gays*, já devidamente empresariadas e transformadas em atração turística. Se transformar em consumo, tudo é permitido. É importante ressaltar que a uma

certa altura da história, os homossexuais passaram a constituir um nicho de mercado interessante ao sistema a ponto de motivar a criação de produtos culturais a eles dirigidos, sendo a maioria desses produtos voltados para uma classe média com poder aquisitivo, isto é, nem todos os homossexuais são visíveis nesses produtos culturais ou alvo das campanhas de publicidade dirigidas à classe média consumidora. De fato, livros como *Gays, Lesbians and Consumer Behavior* de Daniel L. Wardlow ensinam como a trabalhar a questão de capitalizar a partir da idéia de uma minoria representativa formada por homossexuais de classe média, consumidores potenciais de produtos.

A homofobia é assunto que mobiliza uma gama de entidades voltadas para combatê-la, assim como os estudos de gênero, os *gays studies*, cujos resultados são apresentados em simpósios ou congressos para defender os direitos dos homossexuais ou sugerir a existência de uma cultura *gay*. No campo dos estudos literários, os *gays studies* concentram-se na análise de romances, peças e poemas que estejam relacionados à premissa de um suposto universo homossexual, marginal, mesmo que questões de classe e de ordem sócio-econômica sejam negligenciadas.

Essa busca por uma *identidade gay* é usada, na maioria das vezes, como alicerce para a inserção dessas obras no mercado ou para que os homossexuais sintam-se melhor representados, embora a legitimização da sexualidade nem sempre aponte para questões mais amplas que tornariam a discussão em torno da repressão e da homofobia mais abrangentes como o fato de que a maioria das peças dirigidas a homossexuais descreve os centros urbanos como um refúgio ou espaço das ambições de uma classe média ascendente.

É bom lembrar que Oscar Wilde não foi preso e punido quando tornou pública sua homossexualidade, mas quando transgrediu a barreira de classe em seu relacionamento com Lord Alfred Douglas, o Bosie, filho de um aristocrata, sendo Wilde, oriundo de uma família

de intelectuais, mas com ligações restritas com a aristocracia que o dramaturgo tanto satirizou em suas peças.

A Companhia de Teatro Os Satyros encenou *De Profundis*<sup>2</sup>, inspirados nos eventos relatados no texto literário em forma de carta escrito por Wilde durante a prisão no cárcere de *Reading*. O espetáculo dos Satyros pode ser visto como um retrato da perda, mas, antes de tudo, trata-se da vontade máxima do artista que, a partir da experiência própria, consegue ir além do que a capacidade humana tem a propor como reflexão social sobre os ditames que o levaram à prisão sob uma perspectiva poética e filosófica. O romance entre Oscar Wilde e Lord Alfred Douglas - embora salpicado aqui e ali como tema da peça - não é a referência total do espetáculo, mas sim as condições de rejeição ao que é diferente, criadas pelo coletivo como o rebaixamento do indivíduo em todas suas instâncias na prisão.

O relato da dor e da marginalidade das relações homoafetivas é narrado como uma experiência profunda tal como o próprio título da peça dos Satyros sugere, sem que seja necessário conhecer os pormenores do processo da experiência “real” e biográfica de Oscar Wilde. A idéia de que “*o homem mata aquilo que ama*” é o mergulho na profundidade da descoberta: se nada é para sempre, por que o Amor haveria de ser uma exceção? A questão é de consciência crítica e um pensamento pessimista diante da hipocrisia do coletivo que condena o homossexual (aqui marginalizado e destituído da sua liberdade); e esta consciência, Wilde desenvolve no cárcere de *Reading*, quando escreve ensaios como *O Caso do Guarda Martin*, *A Balada no Cárcere de Reading* sobre a realidade das penitenciárias inglesas e reflexões sobre o socialismo; escritos que surpreendem pela experiência, antes vivenciada por questões particulares, mas que se tornam abrangentes, dado a consciência crítica do autor que desenvolve a partir da observação do outro lado da sociedade inglesa que ele tanto retratou em suas peças ao satirizá-la em suas comédias de costumes.

---

<sup>2</sup> *De Profundis* é um espetáculo baseado na obra e vida de Oscar Wilde, sendo o texto escrito por Ivam Cabral e dirigido por Rodolfo Garcia Vasquez, encenado em 2006 no Espaço dos Satyros.

Oscar Wilde foi alimentado por um sistema que o nutriu e o desprezou ao cruzar fronteiras; parte de seu teatro é uma leitura irônica, crítica social e de costumes, mas que no fundo reverencia involuntariamente aquilo que ele critica, portanto, o seu sucesso comercial como dramaturgo em peças como *The Importance of Being Earnest*. Suas reflexões literárias pós-*Reading* constituem um capítulo à parte (desprezado, muitas das vezes) por se tratar de reflexões sobre o socialismo e história que as peças anteriores em questão não abordavam, porque aqui se tem um outro Wilde, não menos importante que o primeiro; reflexo das experiências profundas trazidas pelo outro lado da beleza, a dor e o reconhecimento da condenação coletiva pela ousadia de enfrentar os limites de classe impostos.

Diante da representação, o que poderíamos considerar como História? O que seria *historicizar*? Quanto ao teatro, campo de estudo privilegiado deste trabalho, a introdução sobre o conceito de História descreve o quanto é importante escapar da definição de *História* como elemento ligado a um passado nostálgico e distanciado, evolução ou progresso. História aqui deve se aproximar do conceito de retomar o passado, porém, com a perspectiva (e expectativa) de relacioná-lo ao *Presente*, entender o mapeamento cognitivo (termo de Fredric Jameson) como possibilidade de leitura e análise da produção artística.

Edward Hallet Carr afirma que

quando tentamos responder à pergunta ‘que é história?’ nossa resposta, consciente ou inconscientemente reflete nossa própria posição no tempo, e faz parte da nossa resposta a uma pergunta mais ampla: que visão nos temos da sociedade em que vivemos? (Carr, 2002, p. 44).

Nesse caso, tentar entender a História é localizar-se no tempo e no espaço. Historicizar é muito mais que reunir uma gama de fatos de maneira empírica e positivista, mas analisá-los sob uma perspectiva interpretativa. O que determina um fato como histórico é a interpretação que damos a ele; e a ausência de interpretação, da valorização de uma hermenêutica, consolida o apagamento e o esmaecimento de uma consciência histórica e política. A História deve ser encarada como um processo social no qual os indivíduos precisam ser vistos como

seres sociais. O que se vê, em termos de estudos, é a idéia de que o indivíduo isolado fomenta o psicologismo como ferramenta para se analisar os problemas sociais. Portanto, literatura, cinema e teatro, na maioria das vezes, são vistos por críticos como processos de individualização e identificação, jamais processos ou registros de uma época, tempo e espaço, refletidos em sua forma e conteúdo. Não se trata aqui de exigir do dramaturgo, romancista ou poeta uma aula de História, mas que tipo de diálogo sua obra desenvolve com seu tempo em contraposição às fragmentações pós-modernas.

Esse diálogo está fundamentado numa seleção de fatos que devem ser estudados a partir de uma leitura feita a partir do texto, mesmo que exista uma discordância com a interpretação dada pelo crítico literário. Ao historicizar, existe uma ação mútua e recíproca entre o passado e o presente, pois se trata de um “*processo contínuo de interação entre o historiador e seus fatos, um diálogo interminável entre o presente e o passado*” (Carr, op. cit. p. 65), da mesma forma que a sociedade e o artista são inseparáveis, necessários, sendo impossível vendo-os como opostos, uma vez que a sociedade age sobre o artista; e este “responde” ao seu tempo e constrói uma forma que abriga no seu conteúdo uma interpretação do mundo.

A contextualização da obra de arte ultrapassa a questão de apontar datas, séculos com o intuito de estabelecer uma leitura histórica, porém, estabelecer o quanto *tempo* e *espaço* podem estar dentro e fora da mesma. Nesse caso, é importante entender a *forma* e o *conteúdo* de uma peça de teatro como elementos que dialogam e estabelecem uma contextualização sócio-econômica, política e ideológica, modalidade permanente de expressão artística e suas inúmeras possibilidades de leitura.

A *forma* e o *conteúdo* situam-se como elementos que permitem um diálogo constante e analítico, historicizando-se reciprocamente. Não podemos mais falar de *forma* enquanto representação estrutural, desvinculado do contexto histórico e político, bem como a questão

ideológica na qual o autor está situado, considerando as ambivalências do discurso literário e suas mediações. Dessa forma, é interessante observar que a própria construção de uma peça pode falar mais sobre si mesma e sua contextualização histórica do que o autor em entrevistas ou introduções às suas obras pretendia dizer.

A História trata de processos coletivos que dizem respeito a toda sociedade e não a indivíduos separadamente, considerando os diferentes segmentos tais como a divisão de classes no âmbito sócio-econômico. Em outras palavras, a discussão sobre a luta de classes ou sua estratificação é hoje um tanto diluída diante da mobilidade social ou a alienação de se entender “*classe social*” como um parâmetro de análise, porém, aqui ele deve ser entendido como categoria de estudo do discurso literário.

Quanto à mobilidade social, Edward Hallet Carr nos chama atenção para

uma revolução social que trouxe novos grupos sociais para posições de poder. Ela funcionou, como sempre, através de indivíduos e pela oferta de oportunidades ao desenvolvimento individual; e desde que nos estágios iniciais do capitalismo as unidades de produção e distribuição estavam em grande parte na mão de indivíduos isolados, a ideologia da nova ordem social enfatizou fortemente o papel da iniciativa individual na ordem social (op, cit, p. 70)

Em outras palavras, a partir da iniciativa pessoal, o indivíduo tem o poder de realizar qualquer empreendimento, portanto, a idéia do *self-made man*, a idéia de que se lutarmos, nos empreendermos, descreve a falsa idéia de uma democracia massificada; que não contribui para uma compreensão do processo do conflito de classes, diluído diante da possibilidade de que tudo podemos se seguirmos regras estabelecidas por abstrações como *mercado de trabalho*.

Na coletânea de ensaios e entrevistas *Em Defesa da História*, Aijaz Ahmad afirma que “*a denominada moderna cultura de massa não pode ser separada dos processos de produção em massa, especulação com vistas a lucros extraordinários, sistemas de comunicação de massa, etc*” (Ahmad, 1999, p. 107). Toda prática cultural parece estar ligada a um modelo

econômico vigente, por mais que se fale de cultura alternativa que acaba por se enquadrar em nichos mercadológicos restritos.

Esse teatro alternativo, por exemplo, estabelece esse processo de espetacularização do que antes se “escondia” nos teatros da *off-off Broadway*; ou instalações inusitadas como prédios, hospitais abandonados como se observa em grandes centros urbanos na encenação de companhias brasileiras como o Teatro da Vertigem.

No seu artigo sobre o que seria arte alternativa<sup>3</sup>, Edélcio Mostaço comenta que Charles Baudelaire já comentava a noção do processo de mercantilização da produção artística em meados do século XIX, antes mesmo da noção de indústria cultural. Para o autor, a perspectiva do mercado é um fato e para “*não se ter ilusões*” quanto à produção artística que pretende ser alternativa. Na verdade, muito do que se chama alternativo seria resultado de uma “crise de linguagens” em oposição ao choque das leis de mercado que dominariam a produção artística, ou seja, o que é tido como alternativo seria uma resposta à essa demanda da indústria cultural (Mostaço, 1984, p. 04).

Para Mostaço, existe o uso freqüente de uma

auto-definição empregada por certos artistas (ou por seus críticos) de que são independentes, alternativos, marginais, experimentais. Quando não tudo ao mesmo tempo, combinações de duas ou mais destas nomeações. São eles, porém, conceitos que, não qualificam, com maior ou menor rigor, atitudes ou gestos evidenciados em suas atuações (op. cit., p. 4)

A radicalização de certas formas de representação no teatro tende a criar uma falsa idéia de que as rupturas estruturais da narrativa estão sempre mudando e de que há inovação no campo do teatro, quando, na verdade, existem apenas reformulações de práticas teatrais antigas, mas recicladas dentro do processo de apagamento histórico que constituem a negação do que já foi criado, além do contexto sócio-econômico no qual essas produções estão inseridas.

---

<sup>3</sup> Alternativa: Independência Ou Morte, notas sobre o circuito da ideologia. IN: *em Arte em Revista* N° 8, 1984.

A forma dramática trata justamente do microcosmo das inter-relações pessoais e subjetivas do indivíduo enquanto tal, dirigindo o seu foco aos conflitos particulares que lhe dizem respeito. Por isso, quando algum grau de representação de processos históricos enquanto tais ocorre dentro do drama, este se apresenta de maneira particularmente tensa e crítica. A história não “cabe” na forma dramática, e por isso ela a implode e gera fissuras, fazendo com que as relações de tempo e espaço, as construções dialógicas, a concepção das personagens e a própria concepção da narrativa se transfigurem e se afastem das características da forma dramática pura.

Assim sendo, estudar a representação da historicidade numa peça é algo que requer, antes de mais nada, um levantamento minucioso das “ocorrências” formais do texto: até que ponto ele flexibiliza a forma do drama para acomodar o tratamento das questões históricas? Até que ponto ele transgride a forma dramática para fazer a história caber nos limites de uma peça dramática?

O conceito de história levantado em *Em Defesa da História* é justamente para discutir a questão do relativismo moral e social que parece ter diluído discussões sobre produção e cultura, uma vez que é pertinente para a ideologia dominante estabelecer a alienação do indivíduo. Por essa razão, acredito que a flexibilização de noções e definições do que é História e noção de classes estabelece até que ponto a tessitura dramática de certas peças de teatro aponta para a obediência e para formação de grupos (ou tribos, palavra mais comum na linguagem coloquial), quando existe a dispersão do coletivo que busca se encontrar naquilo que é representado na obra literária, seja para apaziguar seus anseios, suas necessidades momentâneas de prazer.

Discussões sobre a arte como escapismo ou como processo de identificação são antigas. Theodor Adorno já apontava na sua análise da indústria cultural e da sociedade, quando o trabalhador “*deve se orientar pela unidade da produção*”, tarefa esquematizada, seu

assujeitamento perante à indústria (Adorno, 2002, p. 13). O trabalhador compra um produto cultural para seu consumo e espera o espelhamento que esse produto possa lhe trazer em termos de prazer e sensações; dessa forma, como o próprio Adorno reitera, “*o lamento dos historiadores de arte e dos defensores da cultura sobre a extinção da força geradora de estilo*” (*idem*, p.19) acaba por descrever a ausência de crítica sobre os mecanismos que constituem historicamente a base de qualquer produção de filmes, peças de teatros e literatura.

Questões como estilo e estética, portanto, podem ser discussões infrutíferas, quando levamos em conta o ato de sugar e aproveitar, regurgitar a noção do que é *arte*, transformada em produto, tirado do seu contexto histórico e sócio-econômico. Pode ser que a mobilidade social e as oscilações de ordem econômica produzam esse tipo de incerteza no coletivo, o sentimento de que não há no que se apoiar, no que se sustentar politicamente, quando tudo o que é político passa a ser chamado de panfletário, “pobre” em termos de estilo e estética por uma ideologia dominante, apoiada por grupos conservadores e pelas grandes corporações; que não permite a insurgência do indivíduo, daí o conceito de história ser importante para uma compreensão além da “invenção” ou de quem seria proprietário desse conceito.

Nesse sentido, Aijaz Ahmad chama atenção para o discurso do multiculturalismo presente nos grandes centros universitários, quando “*cada cultura, como etnia separada, teria uma estrutura própria de formação de identidade*” (Ahmad, 1999, p. 119) , a idéia de que é preciso identificar-se, pertencer a um grupo (não classe social) como forma de atenuar discussões mais profundas acerca dos efeitos do capitalismo na sociedade contemporânea.

Quantas vezes ouvimos a palavra *cidadania* ou os direitos do indivíduo sem saber para quem essas expressões são direcionadas? A quem se destina todo filme ou peça de teatro que vamos assistir? Quais são as condições em que certos produtos culturais são concebidos, embalados e vendidos? Historicizar essas questões e estabelecer uma leitura crítica parecem ser o verdadeiro desafio e obstáculo para quem se propõe a buscar – além da vivência do

cotidiano e de fatos isolados como os tratados pelos noticiários das grandes redes de televisão, *blogs*, notícias rápidas da *internet* – uma leitura crítica do mundo contemporâneo.

O capitalismo é um sistema totalizante como nenhum outro, ou seja, capaz de penetrar e de determinar todas as esferas da existência material e psíquica do ser humano. Para que se possa construir algum grau de compreensão crítica eficaz a esse sistema é preciso proceder de forma igualmente totalizante, ou seja, capaz de enxergar e de dissecar criticamente os macro-processos envolvidos no sistema e como eles são operados por este na produção de cultura. Não é casual portanto o fato do sistema solapar a perspectiva totalizante e contrapor fragmentações de todos os tipos: identidades, etnias, culturas, nacionalidades, diásporas, orientações sexuais, dentre outros. Abarcar a história, nesse caso, passa a ser apresentado como uma abordagem coerente e apegada aos determinismos econômicos.

No mundo do consumo, a idéia de estudar o mundo como algo exterior a nós e que resiste à nossa ação é substituída pela idéia de estudar o mundo como uma realidade que foi, na verdade, construída a partir não de diferentes possibilidades de leituras, mas o engendramento de culturas particulares e psicologizantes, etnias e diversidade. Estudar o mundo sob essa perspectiva significa enxergá-lo como relativo e resultante de interpretações desconexas, pois nada é concreto o suficiente sob qualquer perspectiva, uma vez que tudo pode ser relativizado e estar em constante mutação. Portanto, historicizar e desenvolver um diálogo dialético entre várias áreas de estudo seria a alternativa mais eficaz para interpretar e discutir os processos de representação artística, seja qual for sua modalidade: literatura, teatro, artes plásticas, música, cinema, dentre outras.

No que diz respeito à literatura dramática contemporânea, sobretudo a concepção de tragédia moderna, Raymond Williams afirma que

há um tipo de tragédia que termina com o homem nu e desamparado, exposto à tempestade que ele mesmo desencadeou. Esse pôr-se a descoberto na luta tem sido um impasse comum ao humanismo e ao liberalismo. (...) A tragédia, desse ponto de vista, é inerente. Não se trata de que o homem é frustrado por outros homens e pela sociedade nos seus desejos mais profundos e primários. A questão

é que esses desejos incluem, também, destruição e autodestruição (Williams, 2003, p. 143)

As antigas determinações que moviam o sujeito perdem o sentido, quando as relações interpessoais são insuficientes para explicar a totalidade das ações que norteiam as personagens, isto é, o objetivo ou a “motivação” dramática das personagens se perdeu diante das barreiras impostas pela própria personagem na estrutura formal da peça, uma vez que o diálogo tornou-se redundante, repetitivo e insuficiente para tornar a ação dramática mais efetiva. O domínio do diálogo, antes uma característica inerente à personagem no drama, não consegue impor sentido às suas ações isoladas no simulacro da sociedade contemporânea, alienada e dominada pelo mercantilismo e a cultura de massas.

No drama moderno de Ibsen, Tchekhov e Strindberg, percebe-se claramente a valorização do passado enquanto força motriz para a ação das personagens. Esses dramaturgos não seguem o modelo de representação do presente em cena, pois este parece existir para presentificar o passado, em detrimento da unidade dramática aristotélica que exige a fluência da cena.

O teatro de Anton Tchekhov parece descrever a ação que não atinge um ápice dramático, já que as personagens estão presas em lembranças do passado numa constante renúncia ao presente e seu poder transformador. É comum o tema de uma aristocracia campestre falida e desiludida em peças como *Três Irmãs* e *Tio Vânia*. No caso das peças de Tchekov, Szondi afirma que “*seu presente é pressionado pelo passado e pelo futuro, é um entretempo, tempo de estar exposto, no qual o retorno à pátria perdida é a única meta*” (Szondi, 2003, p. 46); pátria entendida aqui como o esmaecimento do *Sonho* diante das forças do Tempo, sendo a recusa ao diálogo e à ação, a condenação das personagens de Tchekhov.

Szondi comenta que “*o naturalismo, por mais que tenha se portado de modo revolucionário e tenha querido sê-lo inclusive no estilo e na ‘visão de mundo’, tomou na dramaturgia uma direção conservadora*” (Szondi, op. cit., p. 54). É interessante reler *O*

*romance experimental e o Naturalismo no teatro* de Emile Zola, pois o autor de *Germinal* define o teatro como espaço limitado para as representações naturalistas, dado que o palco não as comportaria, além da predominância de um teatro burguês na sua época. Zola comenta que o “*teatro foi sempre a última cidadela da convenção*” e completa que

a forma naturalista, daqui em diante completa e fixa no romance, está muito longe de assim estar no teatro, e concluí que deverá completar-se, que aí tomará cedo ou tarde seu rigor científico; senão o teatro se banalizará se tornará cada vez mais inferior (Zola, 1979, p. 121/122)

Zola considera os dramaturgos da época, Emile Augier, Alexandre Dumas Filho e Victorien Sardou como “*operários que limpam as vias e não criadores, gênios que fundam um monumento*” (Zola, op. cit., p. 122). Eles não trariam qualquer tipo de contribuição formal para o teatro, pois contribuiriam para a manutenção de uma representação da burguesia francesa do século XVIII.

Em contrapartida, o teatro de Strindberg incumbe-se da tarefa de reescrever a ação sob uma perspectiva naturalista ao

representar acontecimentos psíquicos ocultos. Ele a resolve ao se concentrar em seu personagem central, seja se restringindo a ele de modo geral (monodrama), seja apreendendo os outros a partir de sua perspectiva (dramaturgia do eu), com o que, no entanto, deixa de ser drama (Szondi, 2003, p. 58).

Por que deixaria de ser drama já que estamos falando da valorização do conflito de uma personagem? Deixa de ser drama por que não favorece uma ação e sim sua estagnação?

O “drama de estação” [Stationendrama] de Strindberg é uma outra solução para os impasses criados pela crise do drama burguês, quando o dramaturgo divide suas peças em cenas, episódios para transformar a subjetividade em algo representável em cena. O dramaturgo ambiciona criar o “drama subjetivo”, uma tentativa de propor um teatro na contramão do teatro psicologizante que reproduziria o pensamento humano na íntegra como era pretensão de um teatro realista defendido pelo próprio autor na introdução de *Senhorita Júlia*.

No drama moderno, Szondi observa que, em alguns momentos, certas personagens não possuem uma justificativa para a construção de uma ação dramática, daí o esvaziamento do drama burguês e a falha de reconhecer o herói trágico moderno enquanto representação do coletivo. O herói trágico moderno parece espelhar a idéia de que “*os vícios de que são prisioneiros os privam da relação intersubjetiva*” (Szondi, op. cit., p. 78), isto é, a correspondência e a conversação da ação dramática desgastaram-se num ato contínuo de alienação e isolamento.

Szondi ainda complementa que

a psicologização progressiva do romance no século XX torna o *monologue intérieur* cada vez mais essencial; a mudança estilística (abstraindo Dujardin) se efetiva na obra de James Joyce: o solilóquio interna torna-se aqui o próprio princípio formal e explode o estilo épico tradicional (Szondi, op. cit., p. 96).

Se o drama burguês já designa uma classe social, o drama moderno com elementos do pós-moderno (auto-referências, supressão de aspectos históricos e políticos) não se caracteriza como tal, mesmo quando temos um teatro alternativo que teima em ficar à margem da indústria cultural e de outros meios de produção que estabeleçam a mercantilização como sua base.

Apesar da forma dramática se consolidar no fim do século XVIII, é possível observar uma estrutura híbrida, quando traços dramáticos podem ser detectados juntamente com traços épicos, expressionistas, o teatro do Absurdo, o drama policial, dentre outros, ao longo do século XX, quando nos atemos à análise de peças como *Bent* e *Amor e Restos Humanos*. Esse hibridismo parece dialogar com as agendas políticas dos anos oitenta e noventa, quando o que mais importava era a discussão de uma política de raça, gênero e sexualidade, assim como a defesa da *atitude*, “ter atitude”, gestual comum no final do século XX, quando se propõe a atitude individual e hedonista como posicionamento na defesa do “eu”, do sucesso e do surgimento das celebridades instantâneas.

Frederic Jameson afirma que

As representações utópicas tiveram um extraordinário *revival* nos anos 60; e se o pós-moderno é o substitutivo para os anos 60, e a compensação por seu fracasso político, a questão da Utopia deveria ser o teste crucial do que restou de nossa capacidade de imaginar qualquer tipo de mudança (Jameson, 2000, p. 19).

O pós-modernismo prevê a inclusão e apropriação de vários elementos estéticos e referenciais, sendo o esvaziamento da Utopia da transformação social e política da sociedade, a conseqüência, assim como a destruição da crença de que a alteridade pode contribuir para a construção de uma sociedade que beneficie todas as classes sociais. A inevitabilidade, o sentimento de impotência e a ausência de uma saída ou alternativa parecem ser o epicentro dessa discussão que defende o neoliberalismo como referencial de política econômica, quando o indivíduo se torna objeto diante do ato de consumir, incapaz de compreender e questionar a realidade que o cerca; sendo esta última reduzida a mera abstração, condicionada pelos meios de produção da sociedade capitalista.

O esvaziamento do conteúdo tende a contribuir para o avanço da indústria cultural que transforma qualquer representação artística em mercadoria. Essa produção artística, agora mercadoria, não promove discussões e reflexões sobre a relação entre o indivíduo e a coletividade, suas ações e reações diante de uma dominante cultural, já que o valor de troca é o que interessa à indústria cultural.

A produção em série, a cópia da cópia e a supremacia da imagem são características dessa indústria, uma vez que não importam as supostas transgressões da forma e inovações: elas sempre estão no plano da superfície dos objetos, já que a indústria cultural está mais comprometida com a produção de mercadorias, cada vez mais superficiais, alienantes e despolidizadas. A própria questão da estética passa a ser vista como integrada à produção das mercadorias, “*com um ritmo de turn over*” cada vez mais acelerado (Jameson, op. cit., p. 30), isto é, a reprodução contínua de filmes (*remakes*, continuações), peças de teatro (em ritmo acelerado, apoiadas no seu caráter mais técnico e performático) e música (recheado de *samples*, pedaços de outras músicas) constituem a essência e a lógica dos meios de produção.

Não se trata mais de experimentar para romper barreiras e desafiar uma Ideologia Dominante, mas de diluir discussões e desconstruir noções como *Tempo* e *Espaço* para reafirmar o vazio da pós-modernidade.

Essa falta de profundidade contribui para um novo tipo de superficialidade, uma vez que a obra de arte passa ser vista como fetiche, fantasia e ilusão consumida como um item qualquer de supermercado ou usada como alívio imediato para a angústia, a válvula de escape centrada no consumismo. Não é de se espantar, por exemplo, o avanço dos manuais de auto-ajuda e de uma terapia calcada na valorização do indivíduo, com soluções mágicas para os conflitos do cotidiano. Isso contribui para o que Jameson chama de “esmaecimento do afeto”, já que estamos diante de uma cultura fetichista, baseada na idéia do prazer imediato, a substituição do sentimento e da emoção.

Em seu livro *Rational Society*, Deborah Cook descreve uma “*substantiva erosão das conexões sociais entre indivíduos*”, uma vez que ela “*transforma as relações interpessoais em relações centradas em objetos*”, pois os indivíduos se relacionam a partir da troca do que propriamente uma valorização do sentimento (Cook, 2004, p. 45). A representação artística calcada na representação do indivíduo e nas relações interpessoais busca criticar esse aspecto da alienação e do esmaecimento do afeto, embora, na maioria das vezes, a discussão sobre solidão e perda de referenciais políticos e humanitários se esgota na mesma medida em que provoca algum tipo de discussão ao utilizar a violência para falar da própria violência. Isso não quer dizer que os produtos culturais na era do pós-modernismo são destituídos de sentimentos, mas que estes “*são agora auto-sustentados e impessoais e costumam ser dominados por um tipo peculiar de euforia*” (Jameson, op. cit., p. 43). Essa euforia é uma constante compulsão à neurose diante da informação e do desejo de consumir para justificar a existência humana. Se Descartes sugeria a célebre citação de que o ser humano existe a partir do pensamento, aqui estamos diante de uma nova proposição existencial: *compro, logo existo*.

A esquizofrenia e a constante transformação de hábitos voltados para a manutenção do consumo são características dessa pós-modernidade. Portanto, qualquer motivação política em torno de causas comuns e coletivas torna-se difícil e ineficaz, à medida que não conseguimos mais entender a totalidade, devido o surgimento de inúmeros problemas pessoais (neuroses e manias) que solapam a visão do indivíduo e seu posicionamento político.

A política econômica neoliberal não nos oferece alternativa e afeta a produção cultural, quando temos uma série de filmes e peças de teatro que obedecem a uma lógica de consumo totalmente desvinculada de um movimento artístico coeso ou que aponte para qualquer possibilidade de transformação e surgimento de novas expressões artísticas, progressistas como o teatro político, engajado em causas mais coletivas.

O estudioso da cultura e da história passa a ser reduzido como uma voz solitária ou

uma máquina mais fechada e aterradora, na mesma medida perde, uma vez que a capacidade crítica de seu trabalho fica assim neutralizado, e os impulsos de revolta e de negação, para não falar de transformação social, são percebidos, cada vez mais, como gestos inúteis e triviais no enfrentamento do elemento oposto (Jameson, *op. cit.*, 31).

Não é possível separar o caráter político da escritura, por mais que os meios de produção estabelecem seu esvaziamento. Portanto, a responsabilidade do escritor e intelectual é se posicionar diante do mundo, independente de questões partidárias e ideológicas nos quais ele possa estar inserido, uma vez que não faz sentido separar a forma (a tessitura dramaturgica) do conteúdo (temas, subtemas e ideologia) do seu contexto histórico e sócio-político, assim como a influência da economia na produção artística.

## **2. A poética da “fragmentação” e minimalismo na literatura moderna**

Para exemplificar o minimalismo na literatura moderna, Jameson cita Fernando Pessoa, Pirandello e Conrad como expoentes dessa estética da fragmentação. Acredito que, sobretudo, Fernando Pessoa e Pirandello são bons exemplos, já que os heterônimos de Pessoa

– a fragmentação do poeta em várias identidades como forma de compreensão da realidade – e o metateatro de Pirandello subvertem a questão dos pontos de vista ao propor diferentes perspectivas da totalidade e acabam por reiterar o conceito de relatividade de Einstein na literatura. Há ainda que acrescentar dois exemplos que são extremamente emblemáticos na prosa moderna, explicitando ainda mais esse conceito de relativismo monádico: as técnicas de fluxo de consciência de Virginia Woolf e James Joyce.

Nesse caso, é possível utilizar o mapeamento cognitivo do qual Fredric Jameson trata no seu texto *Cognitive Mapping*, que descreve a possibilidade de análise da obra artística enquanto representação de um período histórico sócio-econômico. Jameson descreve o surgimento de uma literatura no fim do século dezenove que tenta se apoiar a partir de uma consciência fechada, denominada por ele de “relativismo monádico” (Jameson, 1998, p. 279); cuja expressão artística tem seu foco na experiência individual e parece negar a representação da totalidade social ao valorizar a subjetividade e a abstração do *eu-interior*, da busca por uma identidade que tenta se organizar num mundo ausente de sentido.

Jameson parece entender que esse tipo de literatura utiliza uma ideologia filosófica amparada na apropriação vulgar da teoria da relatividade de Einstein que acaba por distorcer e fragmentar o conceito de realidade num movimento não linear, centrífugo que não se encontra e não permite uma leitura da realidade enquanto totalidade. Jameson não está interessado em realizar julgamentos estéticos e literários, mas ressalta que

essas formas, cujo contexto é geralmente aquele da vida privada da classe média, nada mais do que estabelece sintomas e expressões distorcidas da penetração da experiência e vivência da classe média por essa estranha e nova relatividade global (Jameson, 1988, p. 279).

Em outras palavras, Jameson parece dizer que essa experiência individual acaba por reiterar o conceito de classe média enquanto único meio de representação da vida cotidiana. Basta imaginar os romances de Virginia Woolf que tentam dar conta da experiência individual como única forma de apreensão da realidade, desconsiderando o momento histórico no qual o

indivíduo está inserido. Em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, por exemplo, a protagonista procura se afastar dos efeitos imediatos da Primeira Guerra Mundial ao preparar festas, embora seja atormentada aqui e ali por uma personagem, Septimus, vítima da guerra. A alienação da personagem é um emblema de como o papel da história, da política e da luta de classes são esquecidas a serviço de uma ideologia burguesa que vê na experiência individual um culto ao isolamento, fruto do século XX.

### **3. Patriarcado e Modelo Heteronormativo e a Sexualidade**

A origem da palavra *patriarcado* parece ter sua fundamentação em pressupostos religiosos e políticos na Bíblia e no Alcorão, quando referenciais como a constituição familiar tornaram-se síntese e modelo a partir da égide do homem que sustenta e estabelece as relações de poder na sociedade. A sustentação da unidade familiar pode ter seu reflexo na Bíblia, na idéia da procriação, desde que o Cristianismo estabelece uma unidade no qual o homem torna-se o provedor da família e simboliza o grau máximo de uma hierarquia conquistada e reiterada pela superioridade física do homem sobre a mulher.

Retomar a condenação de Eva no *Velho Testamento* por destruir o Éden idealizado pelo criador (entendido aqui como valorização do masculino e supressão do feminino) torna-se o primeiro indício de um pressuposto ideológico que estabelece a fraqueza feminina como referencial, contribuindo para o ideal da superioridade masculina. Consequentemente, qualquer elemento que se relacione ao feminino também deve sofrer repressão pelo patriarcado; daí a questão da discriminação do feminino estar relacionada à homossexualidade.

Aqui o Éden não abarca apenas a questão do *Paraíso Perdido*, como o Cristianismo busca valorizar em qualquer uma das suas variações (Protestantismo e Catolicismo), mas o símbolo de um *Estado*, tendo como unidade mínima a família composta por um casal (homem

e mulher) e suas ramificações (filhos e filhas); uma hierarquia na qual o *masculino* deve ser o componente mais importante. A unidade familiar é modelo heteronormativo por excelência, sendo a quebra do mesmo e sua constituição hierárquica, a destruição do patriarcado. Esse patriarcado já existente no feudalismo acentua-se ainda mais com a ascensão da burguesia no século XVIII.

Em introdução à *Teoria do Drama Burguês* de Peter Szondi, Sérgio de Carvalho afirma que

a base da organização social burguesa, a pequena família patriarcal oferece assim matéria farta para o drama burguês do século XVIII. Em nome dos homens comuns se constroem os enquadramentos moralizantes da pedagogia dramática. (Szondi, op. cit., p. 12)

De acordo com essa pedagogia, o homem é visto como racional e conservador, enquanto a mulher é sentimental e protetora. A ideologia heteronormativa prevê que a combinação e o equilíbrio da razão e o sentimento produzem a formação educacional no sustento da espécie humana. A ideologia dominante sustenta-se nesse modelo no qual os homens e as mulheres devem construir seus referenciais ao suplantarem as ambivalências que poderiam surgir em qualquer instância, política, representativa e artística.

Michel Foucault nos chama atenção para a ascensão da burguesia como fator preponderante para a moralidade no século XVIII, quando a repressão sexual dos anos XVII é substituída pela ideologia da constituição da família. Falar sobre sexualidade e incentivar a reprodução eram elementos importantes para a criação de um Estado forte e estatisticamente superior a de outras nações. Nesse período, o caráter repressivo da sexualidade ainda existe, mas ele é mediado pela educação rígida e da orientação que se estende desde a escola, a igreja e políticas públicas de saúde que poderiam interferir na formação do indivíduo nessa sociedade marcada pela progressão contínua do núcleo familiar como sustentáculo.

Foucault fala que a repressão é historicamente “*evidente, porque essa repressão está profundamente firmada, possui raízes e razões sólidas*”, relacionadas à mecânica do poder

(vide ideologia dominante). Esse regime de poder sustentaria a discussão da sexualidade humana no plano discursivo, não apenas a repressão propriamente dita, mas deve levar em consideração “*o fato de se falar de sexo, de quem fala, os lugares e os pontos de vista de que se fala, e as instituições que incitam a fazê-lo*” (Foucault, 1988, p. 15/16). A discussão em relação ao sexo é dominado inicialmente a partir da linguagem; controlá-lo no plano discursivo seria silenciar a sexualidade e condená-la ao mutismo. Por essa razão, a confissão na Idade Média era o sustentáculo primordial, uma vez que confessar era a única maneira encontrada para expor a relação do indivíduo com sua própria sexualidade e seus conflitos, mediados novamente por uma instituição dominadora, a Igreja.

Foucault afirma que

uma das grandes novidades das técnicas de poder, no século XVIII, foi o surgimento da ‘população’, como problema econômico e político: população-riqueza, população mão-de-obra ou capacidade de trabalho, população em equilíbrio entre seu crescimento próprio e as fontes de que dispõe. Os governos percebem que não tem que lidar simplesmente com sujeitos, nem mesmo com um ‘povo’, porém com uma população (Foucault, op. cit. p. 28)

Essa concepção de crescimento populacional nos dá uma diretriz que estabelece o surgimento de classes distintas (campesinato, nobreza e burguesia) em constante choque de idéias e interesses. Nesse contexto apontado por Foucault, surge a preocupação de se estudar a taxa de natalidade, a idade do casamento, os nascimentos legítimos e ilegítimos, a preocupação e a frequência das relações sexuais (Foucault, op. cit., p. 28). Nesse ponto, é que teremos o surgimento também da fixação do preconceito e discriminação contra outras manifestações sexuais fora do padrão que irão afetar os séculos XIX e XX.

No século XIX, o homossexual torna-se “personagem”, destacado como uma forma singular e perigosa, dono de uma natureza própria. Ele não é apenas “pecado”, mas uma espécie que se individualiza ao extremo: corporal, gestual e psicologicamente como uma maneira de inverter a si própria, contrário aos padrões heteronormativos. A “mecânica do poder” ou ideologia dominante levantada por Foucault estabelece a homossexualidade como

um “corpo” distinto e visível diante da invisibilidade dentro da heteronormatividade. Portanto, não se questiona os heterossexuais (institucionalizados pelo padrão da ideologia dominante), mas o corpo estranho e exótico que o homossexual se constitui, menos pela prática sexual, mas pela necessidade de identificá-lo, rotulá-lo e subjugá-lo ideologicamente.

Em *Gênero, patriarcado, violência*, Heleieth Saffioti aponta uma relação entre dominação e exploração no patriarcado que “suspeita-se” ser tripartite, ou seja, esteja relacionada à política, economia e social (Saffioti, 2004, p. 95). A questão da dominação ideológica está centrada no pressuposto histórico quanto à supressão do feminino e da representação da homossexualidade ao longo da história, devido à submissão e destruição de referenciais das minorias; e por consequência, a insurgência de uma consciência negra ou a valorização do *Pride*<sup>4</sup>, orgulho de ser negro, *gay* e mulher. Contudo, torna-se importante salientar que o estudo da representação da sexualidade deve abarcar a questão da totalidade, uma vez que se torna impossível excluir qualquer manifestação sexual mesmo que determinada forma de representação artística seja direcionada a uma minoria que não teve visibilidade no campo de produção literária.

Há de se observar um contrato social que estabelece o patriarcado como modelo heteronormativo e as relações patriarcais no qual o homem prevalece como epicentro das relações sócio-políticas, isto é, essa estrutura de poder propõe o homem como *sujeito*, enquanto os demais seriam vistos como sustentáculo para essa ideologia dominante. Entretanto, estabelecer que o patriarcado é responsável por todos os males da sociedade contemporânea seria reconhecer as limitações da teoria de gênero; que aponta a visibilidade como única forma de representação política.

De acordo com essa “política” da visibilidade, o subgênero *gay drama* constituiria uma categoria dentro dos gêneros literários, defendido como única forma de representação e

---

<sup>4</sup> *Pride* é um termo que surge durante as revoluções da contracultura durante a década de sessenta, no qual paradas e manifestações políticas tomam espaços públicos para protestar contra um suposto grupo majoritário.

espaço visível para a homossexualidade, mas que precisaria ser vista sob uma perspectiva histórica, considerando a coletividade e não o individual; do contrário, corre o risco de ser mais um espaço numa estante que nada tem a acrescentar a não ser o caráter exótico que esses rótulos sustentam como a descrição de uma subcultura praticável apenas em espaços alternativos, contribuindo para seu processo de guetificação.

A representação da homossexualidade sofre o efeito das questões econômicas dentro dos meios de produção como qualquer outra forma de representação, sendo a Economia um dos aspectos que precisa ser usado como base para análise do que conhecemos por *obra de arte*. O próprio conceito de *obra de arte* nos parece vago, uma vez que é preciso estabelecer e mapear o que seria arte dentro dos conceitos de arte e suas denominações: alta cultura em seu grau de erudição, cultura popular e cultura de massa. A produção artística apresenta características determinadas pela estrutura material de existência da sociedade onde foi criada.

A homossexualidade começa a ser representada enquanto gênero a partir da década de sessenta com o avanço da contracultura e movimentos da luta por direitos civis, estabelecendo uma ligação com o movimento feminista e negro. A existência de um grupo reformista militante no final da década de 60 pertence a uma série de fatos históricos que descrevem a *estrutura de sentimento* (termo de Raymond Williams) dialogando com as revoltas estudantis de maio de 1968 em Paris, assim como a invasão da Vietnã, a liberação das drogas, a Primavera de Praga na antiga Tcheco - Eslováquia e a ascensão do movimento hippie.

Durante a década de 60, podemos observar o avanço da discussão sobre a sexualidade, iniciada por Kinsey com a publicação do seu livro *O Comportamento do Macho Humano* em 1948. Contudo, não há fato histórico que alimenta ainda mais a discussão sobre a homossexualidade do que os acontecimentos no bairro de *Greenwich Village*, quando policiais invadem um bar gay chamado *Stonewall Inn* e foram contra-atacados por jovens

*gays* durante um tumulto que durou dois dias, levando a questão da repressão a homossexuais para a mídia (Spencer, 1996, p. 349).

Em seu *Prefácio Político* à edição de *Eros e Civilização*, Herbert Marcuse aponta para a questão política dos movimentos contraculturais da década de sessenta como forma de insurgência contra a “*ininterrupta produção e consumo do supérfluo*” (Marcuse, 1999, p. 25) para que o indivíduo reivindique a libertação de uma ideologia dominante que prega o conservadorismo e a alienação política. Essa mesma alienação que defendia a invasão do Vietnã por tropas americanas encontra respaldo no conservadorismo da era Bush, quando este invade o Iraque e se autoproclama como representação de uma força divina.

*Eros e Civilização* parece ser mais uma tentativa de mapear um momento histórico e político do que uma proposta teórica psicanalítica sobre a sexualidade. Rerler o livro agora pode nos revelar a surpresa de que muitas das questões apresentadas por Marcuse ainda são pertinentes se considerarmos o movimento conservador de segmentos de uma direita conservadora, manifestada pelo Vaticano e o Protestantismo de grandes empresários e suas ramificações oligarcas como a família Bush.

A ressonância da Guerra do Vietnã na invasão do Iraque não é gratuita, quando temos a glorificação do Herói (o bombeiro americano, no caso da destruição do *World Trade Center*), o sacrifício da vida pela cidade e pelo Estado e a nação. Esse sacrifício permite que o coletivo desmorone diante da histeria coletiva e não compreenda que a cura dos males deve ser feita tendo em vista o todo, ou seja, não faz sentido glorificar o indivíduo (visto aqui como unidade máxima, o *Herói*) se não existe a cura da desordem geral. Mesmo com os avanços tecnológicos e multiplicidade das maneiras dos meios de comunicação (internet, por exemplo) é preciso compreender que não há liberdade dentro da felicidade mítica prometida por uma ideologia dominante totalmente tomada pela mercantilização e pelo desejo de ascensão social a partir dos referenciais de uma classe média alienada.

Se nos anos sessenta, Marcuse aponta para um progresso intensificado que estabelece a ausência de liberdade do indivíduo diante da repressão, é cabível relacionar essa retomada de uma consciência política (ainda que tímida) na produção artística de filmes como *The Corporation*<sup>5</sup> e *Tiros em Columbine* do documentarista Michael Moore, que analisam o impacto das grandes corporações na coletividade; assim como os efeitos de uma política que valoriza a violência e a reiteração da defesa da propriedade para a utilização de armas. A questão colocada por Marcuse ainda prevalece: há uma relação entre civilização e repressão? O ser humano para ser civilizado precisa ser reprimido?

O desejo de liberdade dos movimentos da contracultura parece sugerir que o instinto tem uma relação histórica, pois é mutável ao mesmo tempo em que é latente seu desejo de romper com as amarras da sociedade e a ideologia dominante que o reprime. O “pai primordial”, como arquétipo da dominação cristã, parece caracterizar a história da civilização ocidental como Marcuse defende no seu livro, marco nas discussões políticas da década de sessenta. É curioso observar como o autor defende a leitura da metapsicologia freudiana como uma tentativa de investigar “*a terrível necessidade da vinculação íntima entre civilização e barbarismo, progresso e sofrimento, liberdade e infelicidade*”, conceitos que parecem fragmentados na sociedade pós-moderna (Marcuse, 1999, p. 38).

É interessante observar que o esmaecimento do afeto (termo já citado por Fredric Jameson) ganha respaldo se considerarmos a questão da memória perdida, uma vez que a História perde seu contraponto para o imediatismo e a ansiedade de nossa época, causando um instinto de morte que é peculiar no atraso que causa ao indivíduo. Em outras palavras, a repressão causada pelo consumo – aqui visto como uma falsa liberdade – tende a reestruturar o aprisionamento do indivíduo diante de forças que ele não consegue mais reconhecer: na

---

<sup>5</sup> Documentário dirigido por Mark Achbar, Jennifer Abbot e Joel Bakan sobre a influência das grandes corporações no processo de alienação de consumidores e a desconstrução de conceitos como ética e moral a favor das vendas e da manipulação a partir da publicidade e marketing. O documentário está disponível no Brasil em DVD, com o título em inglês mantido pela distribuidora.

década de sessenta, os inimigos eram visíveis, no início do século XXI são disfarçados pelo *marketing* e a publicidade.

Nas peças estudadas, por exemplo, é possível observar o germen da autodestruição, uma vez que o “instinto de morte” das personagens estabelece a destrutividade como alívio para a tensão, fuga inconsciente à dor e às carências vitais. De fato, o alerta de Marcuse parece dialogar com a *Utopia* de transformação da sociedade que se perdeu no final dos anos sessenta, quando a cooptação dos movimentos políticos da contracultura passou do alternativo para mais uma opção de mercado. O que chamamos de civilização (e que dá nome ao livro de Marcuse) e modernidade, na verdade, é outro nome para a cultura de dominação que se estende até os nossos dias.

A própria palavra trabalho – defendido como a garantia do bem-estar do indivíduo na sociedade – o aprisiona no sistema mercantilista de consumo, já que trabalhamos para comprar e consumir; e o dinheiro, antes garantia de autonomia e recursos, acaba por ser o objetivo e não o meio de conseguir o objetivo. Não nos surpreende o fato de que o visual e a imagem tenham se sobreposto aos princípios da autonomia e libertação do indivíduo defendido por Marcuse, pois estamos na esfera do fetiche e o sujeito transformado num mero *voyeur*. Na sociedade pós-moderna, tudo é imediato, portanto, a sexualidade também se tornou um produto.

Quando desconstrói o modelo heteronormativo do sexo enquanto meio reprodução humana, Marcuse estabelece que o prazer pode ser libertário – a chave política da contracultura. Para o autor,

a gratificação dos instintos parciais e a genitalidade não-procriadora são, de acordo com o grau de sua independência, consideradas tabus como perversões, sublimadas ou transformadas em subsidiárias da sexualidade procriadora. Além disso, a sexualidade procriadora é canalizada, na maioria das civilizações, para o âmbito das instituições monogâmicas (Marcuse, op. cit., p. 55)

O homossexual é considerado uma forma de perversão dentro dessa instituição monogâmica e heteronormativa, devendo ser “subsidiária” e “escondida” para manter uma ideologia dominante no qual o patriarcado deve ser o referencial. O que não se discute é o quanto a heterossexualidade apenas é legitimada devido à sua função procriadora e economicamente sustentável. A partir do momento em que a homossexualidade passa a ser um “tema” rentável dentro do sistema de produção das mercadorias, ele pode ser assimilado por qualquer ideologia contrária.

Isso justifica o quanto a contracultura parece ter sido um movimento defasado e antiquado para teóricos e os movimentos pelos direitos civis dos *gays*, reacionários. Trata-se de defender a idéia de que os homossexuais apenas desejam os privilégios (casamento, adoção de filhos, dentre outros) de acordo com um padrão heteronormativo sustentado pelo patriarcado, pois só assim sua orientação sexual seria legitimada pela sociedade, como provedor da família e do Estado.

Durante os *Gay Civil Rights*, a homossexualidade não era vista como uma orientação sexual, como é defendida por militantes homossexuais atualmente, mas como uma forma de expressão livre de rótulos e preceitos, já que o ato de ser “diferente” era estabelecer uma oposição a valores de uma ideologia dominante tais como o patriarcado, o protestantismo, o conservadorismo da direita de Richard Nixon que apoiava guerras como a do Vietnã. O uso das drogas, nesse caso, também era visto como um ato de rebeldia, posição de enfrentamento como as imagens do musical *Hair* de James Rado e Gerome Ragnini; imagem muito distante da mercantilização e do consumo em alto escala que movimenta milhões na clandestinidade do tráfico de drogas.

De acordo com a leitura de *Eros e Civilização*, é importante ter em mente que os instintos sexuais buscam o prazer e a libertação. A pergunta a ser feita é se os homossexuais - diante da homofobia e discriminação - ainda assim são capazes de unir o sexo ao afeto

socializado e institucional ao enfrentar politicamente as limitações que a sociedade impõe no seu cotidiano. Além disso, é importante compreender que qualquer embate e luta pelos direitos tenha seu respaldo no posicionamento político proposta pela análise de *Bent e Amor e Restos Humanos*.

## CAPÍTULO 2

### O DIÁLOGO POLÍTICO E HISTÓRICO: uma leitura analítica de *Bent* de Martin Sherman

#### 1. O diálogo histórico e político em *Bent* de Martin Sherman

*Bent*, escrita por Martin Sherman em 1979, trata da perseguição a homossexuais na Alemanha durante a ascensão do nazismo. O conflito aqui focaliza o cotidiano de duas personagens, Max e Horst num campo de concentração, onde judeus, homossexuais e prisioneiros políticos tentam sobreviver. Nesse campo de concentração, os prisioneiros são divididos em grupos, obrigados a usar roupas marcadas por figuras geométricas que os distinguem: os prisioneiros políticos, contrários ao partido nacionalista de Hitler, recebem um triângulo vermelho; criminosos comuns, o triângulo verde; os judeus, uma estrela amarela; sendo os homossexuais, a mais baixa categoria, o triângulo rosa.

A peça é dividida em dois atos: a ação do primeiro ocorre em Berlim, com a descrição da fuga das personagens para uma floresta; depois elas são levadas para um campo de concentração em Dachau. No segundo ato, a ação da peça ocorre nesse campo de concentração, quando observamos o cotidiano das personagens Max e Horst na tarefa inútil de mover pedras de um lado para o outro, utilizado como forma de tortura psicológica.

O espaço da peça é dividido entre o privado e o público, quando as personagens deixam seu apartamento e passam a vagar pela Alemanha. No início do primeiro ato, a peça começa com a descrição do apartamento das personagens e a perseguição aos homossexuais é anunciada, embora Max e Rudy, um casal de namorados, não dêem crédito aos avisos que circulam no *meio gay* de Berlim. O cenário inicial é realista na descrição do apartamento, embora essa descrição seja breve: “*A sala de estar de um apartamento. Pequeno. Móvel esparsa. Uma mesa com plantas. A porta à direita leva a um corredor para fora. Bem próximo está uma saída para a cozinha. À direita, uma saída para o quarto, e perto uma saída para o*

*banheiro*” (Sherman, 1979, p. 1). Existem outros complementos na fala das personagens quando elas comentam sobre a pobreza de recursos do apartamento ao definirem como uma espelunca.

É interessante observar como Martin Sherman é econômico no uso das rubricas ao contrário de dramaturgos como Tennessee Williams, Arthur Miller e Eugene O’Neill que são mais detalhistas nas notas de produção, descrição de cenários e personagens. A informação sobre as personagens é restrita à idade (Max tem 34 anos) e o que elas praticam enquanto ação (movimentação no palco), clara demonstração que esse teatro contemporâneo tem a economia e na agilidade dos diálogos sua premissa como encenação.

Aqui estamos na Berlim dos anos trinta e a cena inicial se passa num bairro freqüentado por artistas e boêmios. A ação começa no ano de 1934 e sabe-se que há uma efervescência cultural *gay* durante este período na Alemanha, com reflexos em pontos marginalizados dos Estados Unidos como o Harlem e em Paris, descrito por Colin Spencer, como a política da Era do Jazz (Spencer, 1996, p. 322/328). Nesse período, observa-se que a velha ordem autocrática – entendida como uma harmonia social mantida a partir da hegemonia de um império como o Britânico com pequenas erupções aqui e ali de revolta social – já estava enfraquecida, com o aumento dos conflitos na Europa; que já haviam levado o continente à Primeira Guerra Mundial. Existe também nesse mesmo período uma efervescência cultural na Europa que leva artistas a se rebelarem contra o passado como atestam os movimentos de vanguarda, os resquícios e os resultados de movimentos sociais como a Revolução Russa de 1917, o impacto da queda da bolsa de Nova Iorque em 1929.

Na Era do Jazz, intelectuais e artistas ainda parecem estar sob a influência dos movimentos de vanguarda modernista e desconhecem as transformações políticas que ocorrem na Alemanha, com a ascensão gradativa de Adolf Hitler ao poder. Na década de 20, o novo e o velho estão em constante conflito, mas não há o reconhecimento das transformações

de comportamento como atestam o julgamento de Oscar Wilde; e os homossexuais são tolerados, desde que não ultrapassem os limites sociais que lhe são impostos. Nesse caso, a cena berlinense representa o refúgio para artistas e boêmios, assim como Paris que, por muito tempo, constituiu-se como referencial geográfico para a proliferação do experimentalismo e das transições entre o velho e o novo. De fato, os escritos de Henry Miller, o apelo erótico dos contos de Anais Ninn são evidências dessa efervescência que encontram respaldo no campo da expressão da sexualidade que, dificilmente, poderiam ser encontrados numa América conservadora ao extremo, sendo evidências fartas as restrições aos líderes socialistas, às correntes imigratórias diante da das *Prohibition Laws*, dentre outros exemplos. Muitas das vezes, romances com temáticas voltadas aos homossexuais eram impressos particularmente ou circulavam num grupo restrito de intelectuais.

Dentro da política da Era do Jazz, existem também movimentos como a *Renascença do Harlem*, quando artistas e intelectuais buscavam movimentos de igualdade para os negros. As festas particulares – embaladas por jazz - eram manifestações que reuniam inúmeros artistas como Cole Porter, Cary Grant e Bessie Smith, onde a sexualidade era vivida como uma existência marginalizada, mas completa em sua harmonia quando negros, feministas e homossexuais pareciam se identificar no que pode se chamar das primeiras manifestações do processo de guetificação das minorias (Spencer, op. cit., p. 326).

Na estrutura da peça, esse referência à *Era do Jazz* é apenas breve, pois Martin Sherman decidiu levar essa descrição para o cinema, quando adaptou a obra como roteirista e produtor em 1997. No filme<sup>6</sup>, existe uma profusão de imagens que exploram a explosão sexual e a guetificação de uma Berlim, dividida entre o Nazismo e a vida boêmia apenas narrada pelas personagens na peça.

---

<sup>6</sup> *Bent*, direção de Sean Mathias, 1997, apenas disponível em VHS no Brasil.

Maximilian Berber é o típico homossexual descendente de classe média que habita o meio artístico e *gay* de uma Berlim noturna e marginalizada, quando seu cotidiano se resume a festas e bebedeiras ao lado de amigos e amantes ocasionais. Alienado e egoísta, Max parece fruto de uma classe média, pequeno-burguesa, alheia às transformações políticas pelas quais a Alemanha está passando: o fortalecimento do Partido Nacional dos Trabalhadores Socialistas, o título oficial do partido nazista e sua política de perseguição a homossexuais, judeus e intelectuais contrários à política nacionalista de Hitler.

Max divide um apartamento com Rudolf Hennings (Rudy), estudante de balé, com quem mantém um relacionamento sem compromisso. De fato, Max é o protótipo do homossexual promíscuo que não acredita em relacionamentos e compromissos afetivos, pois é flagrado com outros homens por Rudy e afirma que os homossexuais são incapazes de amar. Essa descrição inicial, como já foi dita, aparece no início da peça e retoma uma estrutura formal calcada no *drama da sala de estar*, contudo, com o desenrolar da ação, Martin Sherman estabelece um distanciamento entre a cena doméstica (o apartamento) e a cena coletiva (o campo de concentração). Essa ruptura é essencial para quebrar a unidade dramática que transcorre com uma sucessão de eventos e intervenções como assassinatos, chantagens, violência física e psicológica. O que inicialmente parece cômico para o espectador toma proporções maiores ao inserir-se num contexto mais amplo, num tom crescendo de representação dramática.

Os diálogos são curtos para acentuar ainda mais a tradição de um teatro ágil e a favor da ação dramática, embora Martin Sherman procure descrever um sinal de denúncia e representação histórica, mesmo que a partir do cotidiano das personagens, suas características psicológicas e oposição de papéis como iremos ver no embate entre Max, homossexual enrustido e despolitizado, e seu contraponto dramático, Horst, homossexual assumido e engajado. A oposição das duas personagens é essencial para uma compreensão da peça como

parte de um teatro ainda estruturada na tradição do melodrama e da *well-made play* (peça bem-feita), alinhavada para conduzir o público a um clímax.

Quanto à cena *gay* berlinense, ela não parece muito distante do *meio gay* atual, pois as práticas são as mesmas: Max e Rudy freqüentam bares gays, onde homossexuais buscam socialização e sexo casual. É possível reconhecer alguns elementos do meio *GLS* contemporâneo como a travesti Greta, proprietária do clube onde Max e Rudy se divertem e trabalham, a marginalização das personagens reduzidas a guetos enquanto único espaço de socialização.

A cena inicial de *Bent* encena a relação das personagens Max e Rudy, que reforçam alguns dos estereótipos valorizados no *meio gay*. Trata-se da valorização de papéis inspirados no modelo heteronormativo (macho e fêmea): Max é o homossexual masculino e sedutor, enquanto Rudy é o sensível e delicado, aproximando-se do modelo efeminado. As rubricas não fornecem descrições detalhadas sobre as personagens a não ser a idade de Max (trinta e quatro anos, já mencionada) e o movimentar de Rudy que cuida de plantas e serve Max de café, toalhas e outros objetos como uma mãe extremosa que cuida do filho.

Por representar Max como o estereótipo do homossexual ativo, dominador e persuasivo, Sherman tipifica essa personagem para descrever o caráter manipulador do homem, apoiado no patriarcado. A tipificação acaba por estabelecer papéis que especificam elementos como classe social e posicionamento ideológico: Max está sempre pronto para fazer acordos e a palavra “*deal*” (acordo em inglês) descreve a ação constante da personagem que acredita na sua habilidade de tramitar e negociar para escapar das responsabilidades sociais como o pagamento do aluguel, manter uma existência despreocupada com dinheiro, à base de negociatas, vendas de drogas, dentre outros. No campo de concentração, essa mesma atitude é utilizada, quando Max faz acordos, tratos para se passar por judeu, obter medicamentos para o companheiro de trabalhos.

Como já foi dito, o espaço da primeira cena é típico do drama burguês: um apartamento com móveis esparsos, sendo o refúgio das personagens. A idade de Max e Rudy é citada nos moldes realistas nas rubricas, mesmo que a platéia não saiba desse detalhe de antemão em termos numéricos. Nas rubricas das peças de dramaturgos como Tennessee Williams, por exemplo, há uma descrição precisa e minuciosa do vestuário, estatura das personagens, detalhes para a produção das peças que sugerem a produção profissional e o trabalho de técnicos (figurinistas, iluminadores, cenógrafos, dentre outros); descrição esta que se aproxima do romance como se a rubrica representasse a imagem de um “narrador”.

No caso de *Bent*, Martin Sherman procura descrever o espaço aproximando-se de uma escrita realista, mesmo que não tão detalhista como nas peças de Tennessee Williams. A mudança de espaço, apartamento (privado) para as ruas de Berlim, floresta, campo de concentração (coletivo) estabelece uma independência maior em termos de solução cênica nos quais as personagens passam a ser confrontadas com conflitos exteriores (guerra, perseguição política) que ultrapassam o conflito da sala de estar. É interessante que o ato de viver o presente, a busca pela sobrevivência, estabelece um outro direcionamento da ação e o reconhecimento de um conflito maior que a homofobia, aqui redimensionada e triplicada, dado que a perseguição aos homossexuais é institucionalizada, referendada por toda uma coletividade.

No início da peça, Max e Rudy parecem passar por dificuldades econômicas: Max deve dinheiro para o proprietário do apartamento onde moram e discute com Rudy como poderiam conseguir dinheiro para pagar o aluguel. Apesar das dificuldades, Max e Rudy parecem indiferentes a esse detalhe e mantêm um padrão de vida de classe média, à medida que freqüentam festas e casas noturnas, sem se preocupar muito com as cobranças do proprietário do imóvel, Rosen, um judeu ridicularizado pelas personagens que, curiosamente,

acaba no mesmo campo de concentração de Dachau, onde Max vai trabalhar ao passar-se por judeu.

Essa contradição de identidades é um ponto que enfatiza a tentativa de Martin Sherman, judeu e homossexual, de inserir as variantes de discriminação que as personagens homossexuais podem vivenciar e os graus de distanciamento que existe entre as minorias. O fato de Rosen ser judeu em contraponto com um legítimo alemão homossexual (Max), na mais baixa categoria do campo, é um aspecto pouco explorado, já que a estrutura formal da peça concentra-se em duas personagens no segundo ato, o cotidiano de Max e Horst no campo de concentração. É importante ressaltar que, mesmo num espaço que se pretende como registro histórico, o campo de concentração, Martin Sherman ainda consegue alinhar a ação da peça para o conflito tradicional e dramático a despeito das possibilidades de leitura extra-gênero que o recorte escolhido poderia sugerir.

O elemento desencadeador da ação em *Bent* é Wolfgang Granz, soldado da Gestapo, de quem Max não se recorda de ter passado uma noite. Rudy reage àquela presença com uma estudada indiferença, pois, ao mesmo tempo em que está magoado com o namorado, tenta lembrar Max que eles precisam viver uma relação mais estável. Essa discussão é entrecortada por uma reflexão de Rudy sobre plantas, descrevendo um pouco da imaturidade e o vazio no qual as personagens estão inseridas: o ato de nomear plantas, conversar com elas parece ser uma fuga de Rudy diante da indiferença de Max.

Esse prelúdio é banal diante dos rumos que a peça se direciona, mas ele serve para que Martin Sherman descreva as profundas transformações que irão permear a vida de Max no campo de concentração até o desenlace da peça. Embora demonstre algum sentimento por Rudy, Max não consegue desenvolver uma afeição genuína que corresponda às aspirações românticas do bailarino; este se ressentia da promiscuidade do namorado, porém, aceita suas

traições como um espectador passivo. Entretanto, Rudy afirma que não lhe interessa viver a dor, porque ela “machuca” e não faz seu “estilo” (op. cit., p. 7).

No caso de Max, o desejo de ascender economicamente estabelece uma recusa a aceitar o coletivo e à valorização do oportunismo no que diz respeito a garantir seus privilégios (consumir, ser visto no meio *gay*, vestir-se bem). Para seduzir e impressionar o Wolfgang Granz, pivô da tragédia que se abate sobre o casal de namorados, Max se faz passar por um “barão”, com uma propriedade no campo. Wolf apóia-se nessa imagem para constituir uma relação duradoura, já que não está acostumado a conhecer pessoas maduras e estáveis, dando a entender que os relacionamentos interpessoais (namoro, romance) apenas conseguem alguma legitimidade quando a estabilidade financeira torna-se seu principal alicerce.

O surgimento da Gestapo parece situar as personagens num contexto que ultrapassa o drama doméstico dos relacionamentos, quando os oficiais prendem Wolfgang que buscava refúgio na casa de Max e Rudy. Sherman utiliza um recurso de integrar duas cenas que ocorrem ao mesmo tempo para dar agilidade e tempo para que os atores (sobretudo os que interpretam Rudy e Max) possam escapar, com o surgimento da travesti Greta que inicia a peça com uma canção.

Antes de serem presos, Max e Rudy buscam ajuda em Greta; que tenta intermediar uma fuga para os dois para a Holanda. Ameaçada pela Gestapo, Greta acabou delatando Wolfgang, mas ela procura desfazer sua traição ao ajudar na fuga dos namorados. Sherman descreve a alienação de Max e Rudy, quando Greta pergunta aos dois em que mundo eles vivem, por não saberem sobre a atuação da Gestapo no país (Sherman, op. cit, p. 12). Ambos, Max e Rudy são relutantes quanto a deixar Berlim, pois acreditam que é uma situação passageira.

Entre a cena 1 e 2 do primeiro ato, há a transposição do espaço privado para o público, implicando no dimensionamento do conflito das personagens que passa do micro (o desejo de

se estabelecer em Berlim) para o macro (a ascensão do Nazismo e seu impacto na Alemanha). A rubrica indica a precisão histórica (Berlim, 1934) que agora se torna temporalmente demarcada para uma compreensão dos eventos que irão se suceder.

A segunda cena do primeiro ato abre com uma canção que defronta a imagem de uma Berlim romântica e propícia à homossexualidade, quando Greta canta uma música envolvida pelo cenário decadente de seu clube:

Ruas de Berlim,  
 Eu devo te deixar logo,  
 Ah, você irá me esquecer?  
 Eu passei por aqui?  
 Me encontre um bar,  
 Nas ruas de paralelepípedos,  
 Onde os rapazes são bonitos.  
 Eu não posso amar  
 Por mais que um dia  
 Mas um dia é o bastante nessa cidade.  
 Me encontre um rapaz,  
 Com dois olhos da cor do oceano,  
 E mostre a ele nenhuma piedade.  
 Arranque seus olhos,  
 Ele nunca precisa ver  
 Como eles comem você viva nessa cidade.  
 (...) (Sherman, op. cit., p. 11).

A imagem de Greta remete às *drag queens* contemporâneas, cuja essência parece ser a valorização da imagem do homossexual ligado a uma identidade exagerada do feminino. Essa imagem busca se impor, chocar ou satirizar a própria feminilidade, aqui utilizada como superação da homofobia da qual os homossexuais são vítimas. É como se existisse uma superação do conflito a partir da sugestão do mesmo, como se os homossexuais que se identificam com esse modelo de representação (efeminado e exagerado das *drags*) utilizassem a parodia do feminino para suplantar a homofobia ao reiterar o seu rebaixamento - a ligação com o feminino, visto que homossexuais são homens que gostam de outros homens como as mulheres – para depois criticá-lo a partir do deboche. O deboche, no caso, parece ser a clara intenção de transformar o “defeito” (ser homossexual) em qualidade (atitude e afetação) na valorização do glamour e na aparência estilizada do feminino, elevado ao extremo. Trata-se, na verdade, de uma tentativa de insurgência contra um modelo de repressão (rejeição ao

feminino) a partir da sua própria sugestão, a reiteração do feminino com o intuito de enfatizá-lo para depois criticá-lo.

A *drag queen* parece nos dizer que depois de toda essa discussão sobre papéis, identidades e a libertação da sexualidade sob a égide dos anos sessenta e da ascensão do feminino na sociedade contemporânea, a repressão sexual ainda não foi conjurada, pois ela continua ainda em algum lugar, mesmo que esse “lugar” tenha se dimensionado em outras esferas de representação como a mídia ou seja reduzido a produtos falsamente questionadores do *status quo* da indústria cultural.

A revolução sexual perpetrada durante os anos sessenta parece ter apaziguado as distinções entre o que é correto, *straight*, gíria para qualificar heterossexuais em inglês e o errado, subversivo, *perverted*, expressão comumente usada antes do advento da palavra *gay*; sendo esta última, tradução para *alegre*, usada sem essa categorização atual para falar de comportamentos espontâneos e *alegres* na língua inglesa. É comum vermos a expressão *gay* em romances de língua inglesa do século XVIII e XIX, sem a conotação atual que procura rotular e definir uma orientação sexual influenciada pela homoafetividade.

Homossexuais como Greta, quando assumem a *persona* feminina exagerada da *drag queen*, procuram ser mais do que objetos de escárnio e piada, mas uma extrapolação do próprio ego reprimido, da brincadeira que se quer fazer com os gêneros. Antes marginalizado e ridicularizado, o homossexual quer, a partir da imagem da *drag queen* comum no meio *gay*, ser sujeito e impor uma identidade que se comporta e quem dá as cartas numa sociedade repressora, mesmo que a contradição esteja no seu limitado campo de ação (boates *gays*), quando esse homossexual reina pleno ou reduzido a ser um elemento exótico em programas de TV, quando se configura como uma imagem reiterada do *estranho e curioso* para telespectadores. Em outras palavras, a imagem da *drag queen* ainda pode ser um revés que, ao mesmo tempo que brinca com o gênero (masculino ou feminino), pode reiterar o feminino

como estereótipo do homossexual, portanto, imagem distorcida do que é ser feminino, sem acrescentar qualquer conquista política para os homossexuais que desejam superar a homofobia.

É certo que existe uma defesa de que o trabalho das *drag queens* e transformistas representa uma tentativa de se aproximar da *performance*, de um trabalho artístico que dialoga com a prática dos atores (comicidade, sobretudo) ou dos cantores (as imitações e dublagens). Nas brincadeiras de palco, por exemplo, observa-se muito a exploração de um humor *camp*, debochado, que brinca com os gêneros (masculino e feminino) e papéis sexuais (ativo e passivo). Existe também uma fuga do humor politicamente correto, quando *drag queens* brasileiras famosas como Silvetty Montila, Nanny People e Natasha Racha usam homossexuais que habitam a zona leste de São Paulo como mote de suas piadas, numa franca alusão à diferença de classes, mesmo que o espaço seja aberto ao público de todas as classes sociais e a casa noturna defenda a idéia da integração e da diversidade; sem nos esquecermos das piadas feitas com preferências sexuais como ser passivo, aludido aqui como inferior na comunidade *gay*.

Ao criticar esses artistas e seu humor, pode ser que exista um apagamento das questões e problemáticas que suas performances no palco apontam, isto é, discriminação social e de papéis fixos nas relações homoafetivas, porém, existe uma ideologia dominante da qual não se pode escapar que é a falácia de que há uma integração social e de tolerância dentro da própria diversidade. É fato que, em algumas casas noturnas de São Paulo, travestis não são permitidos, assim como o alto valor da consumação (bebidas e entrada) favoreçam uma discriminação social e de gênero. Outro ponto relevante é a criação de zonas de interação entre homossexuais e heterossexuais, criados para apaziguar a tensão que existe entre essas categorias, uma vez que existem datas e dias específicos da semana reservados para

heterossexuais; ou um dado mais inquietante que é a idéia de cobrar mais caro de um heterossexual para que ele não atrapalhe ou afugente o público do estabelecimento GLS.

Esse trabalho não pretende discutir essas contradições no âmbito geral, uma vez que as peças escolhidas apenas sugerem essa possibilidade de leitura. De fato, *Bent*, com a imagem de Greta, apenas reitera a idéia de que existe o conformismo e o conservadorismo no meio *gay*, embora seja difícil mapear esse meio por completo ou sugerir uma transformação dessa realidade baseada numa análise das peças. Contudo, é possível afirmar que essa “realidade da subcultura” apenas sustenta uma ideologia erguida a partir das contradições dos próprios estudos de comportamento que buscam reafirmá-la como única possibilidade de enfrentamento dos homossexuais diante da opressão. A discussão em torno desses temas parece cair numa digressão contínua da qual os estudos *gays* não conseguem escapar, quando teóricos dos estudos culturais como Alan Sinfield já adiantam que o conflito com a subcultura é quase permanente, fruto de um atraso das políticas de libertação sexual ocorrida nos anos sessenta.

Se nos atermos à peça, a música de Martin Sherman, cantada por Greta, é um recurso utilizado para descrever os anos de repressão à homossexualidade na Berlim dos anos trinta, mas que pode ser visto ainda hoje nos guetos *gays*: o culto ao ambiente noturno e o paradoxo entre o desejo de permanecer e abandonar o gueto. Há ainda o mito da promiscuidade, quando a personagem canta os versos “*Eu não posso amar/ Por mais que um dia/Mas um dia é o bastante nessa cidade*” que descrevem a efemeridade das relações afetivas entre homossexuais. Num outro momento da canção, o ato de devorar o outro parece descrever elementos de um caos urbano que consome as personagens: “*como eles comem você viva nessa cidade*”.

Os estereótipos da cena *gay* são o da já citada *drag queen* e o bailarino efeminado com o intuito de apontar o simulacro que uma casa noturna *gay* representa para os homossexuais,

uma espécie de válvula de escape. É preciso ressaltar que os estereótipos são defendidos pelos próprios homossexuais da peça como se estes constituíssem uma espécie de identidade e divisor de papéis que, ao longo da peça, Martin Sherman procura desmistificar, mesmo que esse processo possa ser visto como conservador, à medida que as personagens são conduzidas para um aprendizado moral do que é certo ou errado.

Greta está a par dos acontecimentos que norteiam a Alemanha, quando a personagem comenta a prisão de Ernst Röhm. Rudy o descreve como uma “bicha gorda” que frequenta o meio *gay*, já que ele chefia a “Sturmabteilung” (SA), a polícia do partido nazista, responsável por controlar manifestações e políticas contrárias ao partido de Hitler. Nesse caso, é interessante observar as contradições entre a política de limpeza étnica, a dos judeus e outras “raças inferiores” diante do padrão ariano, assim como comportamentos considerados como impuros e abomináveis como a homossexualidade, devido à existência de homossexuais no próprio exército alemão.

Ernst Röhm (1887-1934) atuou durante a Primeira Guerra Mundial com forte participação política e militar e teve um papel importante na construção do Partido Nazista. Após um encontro com Adolf Hitler, Röhm tornou-se seu principal aliado na base nazista que ajudou a fundar e defender; ele era notório por sua capacidade administrativa, além da sua homossexualidade declarada. O episódio a que Greta cita refere-se à “traição” de Hitler que não hesita em descartar Röhm, dado que sua conduta (inclusive a sexual) começa a prejudicar a imagem do Partido Nazista: trata-se do evento conhecido como a *Noite das Facas Longas*.

A *Noite das Facas Longas* (em alemão *Nacht der langen Messer*) aconteceu na noite de 29 para 30 de junho de 1934, quando Hitler procedeu na eliminação da *Sturmabteilungen* (SA), ou "Seção de Assalto" em alemão, organização para-militar nazista, e seu chefe Ernst Röhm. A expressão *Noite das facas longas* origina-se de um verso de uma canção das SA – e

também da carnificina do episódio, quando Röhm, acuado, recusou-se a se matar, sendo assassinado juntamente com outros setenta oficiais.

Röhm acreditava também numa segunda revolução socialista na Alemanha; a polícia da SA também tinha problemas políticos e de aceitação dentro da classe empresarial alemã e do próprio exército, embora a importância da SA, com seus rompantes de violência, tenham sido importantes ao espalhar o terror e o medo na população<sup>7</sup>.

Ao tratar da violência e da cultura da agressividade contemporânea, Jacob Pinheiro Goldberg traça um paralelo entre a histeria coletiva nazista e a violência urbana dos nossos dias ao falar sobre Hitler

Quando Hitler ordena o incêndio do Reichstag e acende os fornos crematórios de Buchenwald, aciona, ao mesmo tempo, o gatilho do terrorismo pessoal, no homicídio de Erich Rohm. Uma vida de frustração afetiva, sexo anormal e sífilis progressiva invoca a paranóia hitlerista – proposta de ordem no caos do mundo – que é reflexo do seu caos interior (Goldberg, 2004, p. 20)

A paranóia hitlerista resulta numa série de manifestações e encontra resposta no fascismo praticado por Mussolini na Itália, quando os ideais são substituídos pelo instinto de destruição do coletivo, construindo “*impérios da ficção sobre a destruição*” (Goldberg, op. cit., p. 20).

Greta cita também uma espécie de complô contra Hitler, planejado por Röhm e outro oficial, o conde Wolf-Heinrich Von Helldorf (1896-1944), assim como o personagem ficcional Wolfgang Granz, o rapaz loiro que havia sido preso no apartamento de Max e Rudy. A junção de personagens históricos a personagens ficcionais constitui uma técnica que Sherman utiliza para fundamentar a consistência dramática da cena com elementos épicos que lhe dão sustentação representativa. Trata de utilizar a história como pano de fundo, mas trazê-la como contextualização de um conflito que atinge toda uma coletividade e presentifica a idéia de que a violência contra homossexuais ainda persiste na sociedade que pode não ser

---

<sup>7</sup> Informações obtidas a partir do site <http://www.adolfhitler.ws/lib/nsdap/Rohm.html>, acesso em 21/01/2006.

tão diferente da Berlim de 1934; quando nos deparamos com discursos de uma direita conservadora e por segmentos da igreja que insistem em punir homossexuais, assim como a proliferação do neonazismo.

Greta também representa o homossexual acuado e delator, quando ele confessa a Max e Rudy que havia delatado Wolf para a Gestapo. Para Greta, não existe contradição entre viver sua homossexualidade e ser casado, pois a personagem acha que pode deixar de ser o que é de acordo com as conveniências; no caso, com a ascensão do nazismo, “ela” acredita que pode voltar à sua vida normal e ser “ele”: *“Todo mundo sabe que eu não sou bicha. Eu tenho esposa e filhos. Claro, que isso não importa muito nos dias de hoje, importa? Mas eu ainda não sou viado!”* (op. cit., p. 14).

A reação de Rudy é contrária quando Greta oferece dinheiro para que eles fujam de Berlim, por considerar o dinheiro desonesto. Mais adiante, Max tenta negociar com seu tio Freddie com o dinheiro da delação: mais uma vez a questão do “acordo” (portanto, do “deal”) é reiterado no discurso da personagem.

Tio Freddie é um homem de meia-idade que mora em Colônia, apoiado pela família por sustentar um casamento de fachada para acobertar sua orientação sexual. Na terceira cena do primeiro ato, ele comenta a nova lei instaurada pelo regime nazista que proíbe a visibilidade dos homossexuais em todos os sentidos: *“Nós não temos permissão de ser bichas mais. Nós nem podemos beijar ou abraçar. Ou fantasiar. Eles podem te prender por ter pensamentos assim”* (Sherman, 1979, p. 16). Tio Freddie pergunta para Max se ele realmente vai se arriscar por Rudy, uma vez que ele é efeminado e pode ser facilmente identificado pelos oficiais da Gestapo:

**Max:** Eu preciso de duas (passagens).

**Freddie:** Não posso conseguir duas.

**Max:** Claro que pode.

**Freddie.** (...). Você tem que ter cuidado agora. Mas o que há? Você o ama?

**Max:** Quem?

**Freddie:** O bailarino!

(...)

**Max:** Não seja estúpido. O que é Amor? Besteira. Eu sou crescido. Eu só me sinto responsável por ele.

**Freddie:** Bichas não dão conta desse tipo de responsabilidade. (Sherman, op. cit., p. 16/17)

A preocupação do tio Freddie está no fato de Rudy ser efeminado e sua ligação com o sobrinho, pois Rudy e Max são conhecidos por todos como um casal, podendo ser identificados pela comunidade local. Os outros homossexuais não querem ser vistos com eles, uma vez que correm o risco de serem presos pela política da Gestapo. Ser *gay* ou estar relacionado a eles também faz parte de uma política de discriminação e homofobia generalizada pelos próprios homossexuais.

Diante desse quadro, é possível dizer que a inserção dos homossexuais na mídia atualmente parece levantar a idéia de que ser *gay* não é sinônimo de ser efeminado. No entanto, esse tipo de afirmação possui uma conotação política, já que estabelece uma espécie de ruptura com o paradigma do homossexual como representação de uma “alma feminina” num corpo masculino. Dessa forma, Max só pode ser aceito pela sociedade berlinense por não representar um estereótipo *gay*, uma vez que ele é mais discreto que Rudy. Outro fator é o distanciamento de classes e ocupações: Rudy é bailarino (profissão reservada para homossexuais), enquanto Max vem de uma família tradicional de classe média.

Tio Freddie comenta que a “*família toma conta*” dele, ao passo que Max atira sua homossexualidade no “*rosto de todo mundo*” (Sherman, op. cit., p. 16). Nesse trecho, assumir-se perante a sociedade é um ato político de afirmação, sendo a família a primeira instância social. O conflito de Max parece se localizar entre o caráter afetivo de uma relação amorosa (portanto, elemento dramático e micro) e a aceitação da sociedade (épico, macro e político), sendo a questão da classe social a qual ele pertence (a média), o agente propulsor de um sentimento de autopreservação constante. Max se recusa a dividir uma tenda com refugiados que, na sua maioria, são desempregados e párias, pois ele foi criado para ter uma

existência confortável. O conforto e as vantagens, conseguidos a partir dos acordos, é uma política que Max pratica a todo instante quando se sente ameaçado; mesmo no campo de concentração, quando praticamente parece impossível fazer acordos com a Gestapo, como bem observa Horst, personagem que Max irá conhecer gradativamente no campo de Dachau.

A origem pequeno-burguesa de Max estabelece uma consciência reacionária diante das transformações sócio-políticas na Alemanha nazista. O libelo individualista parece se configurar nesse trecho quando a personagem afirma que *“eles me querem. É um bom negócio. Eu sou filho único. Lembra-se daquele casamento que meu pai queria arranjar? O pai dela tinha uma fábrica de botões também”* (Sherman, op. cit., p. 17). Nessa passagem, Max argumenta que pode deixar a vida marginalizada de Berlim, uma vez que seu pai tinha um casamento arranjado com a filha do proprietário de uma fábrica de botões. Ele acrescenta *“se eu quiser um rapaz, irei pagar um. Assim como você. Eu serei uma bicha quieta e... discreta. Não é justo? É o que meu pai sempre quis!”* (idem, p. 17).

Embora o ano seja o de 1934, será que o momento histórico descrito em *Bent* está tão distante assim de nós atualmente?

Em *Gay and After*, Alan Sinfield argumenta que a quantidade de homens casados com mulheres que se envolvem com outros homens ainda é o fator preponderante para a manutenção de um sistema de troca entre o que a sociedade espera de um homem e o que ele pode conseguir se representar bem o seu papel: *“alguns desses maridos gostam da vida familiar, amam suas esposas, e não vêem nenhuma contradição entre sexo ocasional e experiências gays e um estilo de vida e imagem heterossexual”* (Sinfield, 1998, p. 12). Podemos deduzir que essa imagem heterossexual é defendida por Max como uma defesa diante da marginalidade que seu relacionamento com Rudy representa, uma vez que a conveniência e as oportunidades de uma relação heterossexual, amparadas pela legalidade e o aval da sociedade, são fatores que lhe interessam como a estabilidade sócio-econômica.

Quando a fuga para Holanda é frustrada, Max e Rudy acabam presos pela polícia da Gestapo. Durante o interrogatório, Max nega que é homossexual e não reconhece Rudy; que é espancado pelos oficiais nazistas. Os oficiais testam os sentimentos de Max por Rudy e pedem para que ele bata no namorado com violência, perguntando se Max o reconhece como amigo. A cena é entrecortada pelo barulho do trem que avança; Max conta até dez para se acalmar – hábito que realiza toda vez que se sente nervoso – enquanto as rubricas delimitam o espaço das personagens que se vêem na escuridão com focos de luz no rosto e depois se abre num círculo (Sherman, 1979, p. 26/27).

O jogo de luz é um elemento dramático que Sherman utiliza sempre, o *blackout*, para construir uma instância dramática que cria uma expectativa para a cena seguinte numa concepção episódica da ação que se desenvolve diante dos olhos do espectador. O suspense criado pela Gestapo é entrecortado pelo barulho do trem, assim como a tortura psicológica das personagens: os óculos de Rudy (símbolos da fragilidade da personagem) acabam por condená-lo, quando estes são destruídos pelos oficiais da Gestapo. Esse aspecto episódico de *Bent*, enquanto estrutura formal, comunica-se na organização do conteúdo, quando a estrutura básica ou linha narrativa da peça pode avançar dramaticamente para o engedramento do conflito que agora é redimensionado para uma esfera mais ampla: a morte e a degradação no campo de concentração.

A partir desta cena, encerrada por um foco de luz nos prisioneiros, existe um *blackout* que nos leva para o cotidiano dos prisioneiros no campo de concentração. Lá Max reencontra Horst, um outro homossexual que veste o triângulo cor-de-rosa e presenciou a cena do interrogatório e assassinato de Rudy; sendo Max, aconselhado por Horst, a não fazer nada, porque ele poderia morrer ao tentar a ajudar o namorado. Horst ressalta que a morte de Rudy deve-se ao fato dele usar óculos ao deixar entrever sua fragilidade.

Ao contrário de Max, que afirma ser judeu para evitar a insígnia cor-de-rosa, Horst assume sua sexualidade e serve de contraponto a Max, pois ele frequentemente questiona sua mentira como forma de sobreviver à perseguição dos nazistas. Dentro do que podemos chamar de teatro subjetivo, valorização de elementos poéticos e conflitos interiores, Horst é a personagem que antagoniza, sem constituir-se como vilão, ao atuar como consciência crítica que Sherman utiliza para reiterar a mensagem que o autor procura “passar” para a platéia, a idéia de que os homossexuais devem se posicionar politicamente diante da sociedade, ou seja, assumindo-se como são, sem subterfúgios ou mentiras, mesmo que o desenlace da peça resulte na morte de Horst.

Pode ser que esse aspecto político do afeto seja amparado numa visão conservadora de que a homoafetividade deve ser defendida como um *bem*, algo a ser preservado diante do ambiente inóspito que o campo de concentração se constitui como microcosmo, levado às últimas conseqüências como representação de um espaço social sustentado pela repressão. Contudo, é preciso afirmar que o direito ao afeto estava ainda na pauta das discussões, como resquícios das lutas pelos direitos civis dos homossexuais no ano em que a peça foi encenada nos Estados Unidos. Atualmente, a questão dos direitos civis dos homossexuais parece estar direcionada para a necessidade de igualdade que os homossexuais buscam dentro da militância política como os direitos à pensão, aposentadoria e adoção de crianças. Percebe-se que, nessa passagem de tempo, dos anos sessenta para esse início de século, que as lutas das minorias estagnaram-se num patamar mais formal, menos agressivo e mais midiático, como irei discutir mais adiante ao analisar as paradas *gays*.

Max é levado a provar sua heterossexualidade de uma maneira mórbida pelos oficiais, à medida que é forçado a manter relações sexuais com o cadáver de uma jovem judia:

**Max:** Eles me levaram... pra aquela sala...

**Horst:** Onde?

**Max:** Naquela sala.

**Horst:** No trem?

**Max:** No trem. E eles disseram... Prove que você é... Então eu fiz...

**Horst:** Provar que você é o quê?

**Max:** Não.

**Horst:** Não o quê?

**Max:** Bicha<sup>8</sup>. (...)

**Max:** (...) Talvez ela tivesse treze anos... Talvez estivesse morta. (Sherman, op. cit., p. 31)

Ainda chocado com a lembrança da garota, Max afirma que os oficiais o chamaram de *bent* e duvidaram da sua virilidade e gostaram de presenciar a brutalidade do ato.

De acordo com o Dicionário da Oxford, a palavra *bent* pode significar pendor ou interesse por determinada habilidade artística, além de um termo pejorativo para descrever homossexuais (Oxford, 1995, pg. 100). É necessário fazer uma relação entre a palavra *bent*, participio de *bend* (curvar, entortar), para a imagem construída do homossexual masculino que se curva para ser passivo no ato sexual, desviando assim do que é direito e reto (*straight*), além do significado de corrupto e desonesto apresentado pelo dicionário.

A partir dessa cena, ocorre o processo do aprendizado de Max, que precisa reavaliar sua sexualidade e sua responsabilidade por aqueles que o amam; sentimento este despertado por Horst, pois ambos se apaixonam. A peça de Martin Sherman ainda discute a responsabilidade social de Max que, a partir do momento em que nega ser homossexual, tenta ser uma outra pessoa e parece representar a mentira como única maneira de sobreviver à perseguição na sociedade, reduzida ao cotidiano do campo de concentração.

No campo de concentração, Max novamente tenta se valer dos acordos (“*deals*”) e acredita que tem proteção da Gestapo a partir desse ato contínuo de negociar: a transferência de Horst para seu campo de trabalho e os medicamentos para curar o companheiro.

*Bent* pode ser vista como uma tentativa de adentrar na discussão do contexto histórico – a perseguição aos homossexuais durante a Alemanha Nazista – e os conflitos individuais e de classe perpretados por duas personagens que representam dois extremos: Horst é o homossexual culto e responsável que decide se assumir como auto-afirmação dentro de uma

---

<sup>8</sup> Na tradução que fiz, a palavra *bent* aparece pela primeira vez nessa passagem. No inglês contemporâneo, a palavra *queer* é mais utilizada no sentido pejorativo

sociedade que o reprime e assume os riscos de tal ato, enquanto Max se esconde no gueto homossexual e prefere ver o mascaramento da sua homossexualidade em detrimento de sua visibilidade social.

Os guardas instigam a heterossexualidade de Max, mesmo sabendo da sua relação com Rudy anterior ao interrogatório. O horror da cena, a violação do cadáver da garota, descreve o sacrifício que Max tem que fazer para manter sua nova identidade, a judia (portanto, um nível acima do de Horst), pagando o preço das mortes e das injustiças praticadas pelos oficiais. É o preço que Max julga ser capaz de pagar a custo da sua instabilidade mental, testado até o desenlace da peça.

O campo de concentração descreve a mesma proibição reservada de um desejo que não pode se manifestar: Max passa a desejar Horst, enquanto ambos realizam o trabalho inútil de juntar pedras e mudá-las de lugar, sem qualquer função e utilidade nas atividades do campo. Eles não podem se tocar, não podem trocar palavras, nem sequer olhar um para o outro, enquanto realizam sua tarefa inútil de mover pedras de um lado para o outro.

Dramaticamente, é interessante como esse exercício de Sherman realça a importância da palavra e da linguagem na construção da tessitura dramática. Existe um elemento epicizante que teima em deslocar o que seria dramático (o diálogo das personagens) para uma representação do que não se sustentaria como tal, uma vez que a ideia de personagens que não se observam, não se tocam, pode estabelecer uma outra leitura da peça e aponta para uma possibilidade de integração entre o que é o seu aspecto formal (diálogo) e conteúdo (discurso das personagens), capturados no momento da encenação e pela platéia, já que não é permitido que as personagens se observem ao longo da peça. Embora não exista espaço para o diálogo, este se insinua pelas brechas dadas pelos oficiais nazistas que observam os prisioneiros à distância. Horst e Max têm que se desdobrar entre a tarefa árdua de carregar pedras e a conversação entrecortada quando eles passam um pelo outro ao longo da cena: cada

movimento, numa repetição monótona e constante, estabelece que o diálogo é a única possibilidade de manutenção da sanidade mental das personagens.

Para fugir a essa tarefa, Max e Horst criam um jogo de representação inspirado na brincadeira *Simon says*, criando a fantasia de que estão se amando. É curioso observar que o jogo de simulação sexual entre as personagens pode remeter à conversação telefônica (o sexo por telefone) e da projeção de fantasias (nas salas de bate-papo da *internet*) em que amantes virtuais trocam carícias. A diferença é que a distância temporal entre o surgimento de formas de socialização como a *internet* parece levantar a hipótese de que as transformações tecnológicas pouco contribuem para uma visibilidade do *Amor que não ousa dizer seu nome*, entendido aqui como simulacro puro e simples, ao contrário do jogo de Max e Horst que é contextualizado numa sociedade repressora. Em particular, nessa cena, existe a tentativa de rebelião provocada pelo condicionamento e pela repressão dos instintos, pois a homossexualidade passa a ser exercida a partir da sugestão da palavra:

**Max:** Você não pode me ver.

**Horst:** Eu posso sentir você.

**Max:** Queria que a gente pudesse se olhar.

**Horst:** Eu posso sentir você.

**Max:** Eles odeiam se alguém fica olhando para outra pessoa.

**Horst:** Eu dei uma olhadinha.

**Max:** Em quê?

**Horst:** Em você.

(...)

**Horst:** Todo mundo sente falta disso.

**Max:** Não.

**Horst:** Alguns enlouquecem sentindo falta disso.

**Max:** Não.

**Horst:** Ah, deixa disso! Ninguém vai nos ouvir. Você não é uma estrela amarela comigo, lembra,? Você sente falta disso.

(op. cit., p. 46/47)

Martin Sherman utiliza a palavra enquanto mecanismo de concretização da homoafetividade e satisfação sexual. No espaço íntimo e privado da conversação, do diálogo que as personagens dividem com a platéia, existe um mecanismo que favorece a verbalização dos sentimentos, pois é a solução cênica que o dramaturgo engendra para que as personagens possam se tocar, se desejar e escapar da repressão por alguns instantes. Nesse espaço, Max

não precisa fazer acordos, nem precisa fingir que é judeu, pois, nessa última instância que lhe resta, a personagem pode concretizar sua verdadeira orientação sexual a partir da palavra.

A ausência de um contexto histórico de repressão parece restringir o instinto sexual que se conforma com os simulacros de socialização como a sala de bate-papo nos dias de hoje. Mas a repressão é necessária para transformar a homossexualidade em questão política e explicitar a rebelião do oprimido? Como uma peça de teatro pode sugerir discussões e questionamentos quando ela centraliza seus conflitos num momento histórico distante?

Em *Bent*, a repressão aos homossexuais torna-se prática institucional que pode ser vista ainda hoje, quando muitos são assassinados em centros urbanos por *skinheads* ou cidades do interior, onde vigora o descaso da polícia e das autoridades locais para com os direitos dos homossexuais, muitas das vezes, contribuindo com a discriminação e perseguição a *gays* e lésbicas.

O jogo de *Simon Says*<sup>9</sup> descreve uma ruptura com a estrutura dramática, pois aqui não temos a representação, mas a sugestão de um ato. Esse aspecto formal reforça a questão da multiplicidade representativa que uma ação pode ter ao reforçar a forma do jogo, da brincadeira que a simulação do sexo sugere, quando não há um espaço dramático para representá-la. Esse espaço dramático seria a constituição da simulação do sexo e da nudez das personagens que são forçadas a não representá-la, vivenciando-a, porém, a partir da sugestão da palavra, que se torna mais forte que a própria ação. A simulação do sexo implica em rebelião, luta contra a opressão e a não-representação torna-se mais efetiva que a ação dramática (o sexo sugerido literalmente).

O dramaturgo parte do conflito particular - o conflito de Max e o ato de assumir sua sexualidade - para a questão histórica da representação, uma vez que a perseguição nazista aos homossexuais raramente é mencionada por historiadores. De fato, o autor descreve um

---

<sup>9</sup> *Simon Says* é uma brincadeira comum entre crianças americanas, quando um líder diz o que todas as demais devem fazer.

apêndice histórico que resgata a origem da perseguição nazista ao longo da história alemã, com detalhes e datas no fim da peça.

## **2. *Bent: expressões do político e do coletivo no discurso das personagens***

Escrita em 1979 e levado aos palcos da Broadway no início dos anos oitenta, com Richard Gere no papel de Max, a peça foi um sucesso, permitindo que estudos históricos incluíssem a perseguição a homossexuais durante os períodos da Segunda Guerra Mundial. A recepção da peça nos Estados Unidos foi vista com desconfiança pela comunidade judaica, já que os judeus se consideravam as “vítimas” maiores do Holocausto. No Brasil, contudo, a comunidade judaica organizou debates para discutir a questão do Holocausto abordada pela montagem brasileira da peça.

Para Colin Spencer, a homossexualidade tornou-se um ato contra o Estado no século XX, pois

a conjunção carnal entre dois homens tinha o caráter de um ato político de insubordinação, um flagrante ao ataque Zeigest moral que todos, em princípio deveriam honrar. No entanto, 60 anos se passariam (da Primeira Guerra) até os homossexuais começassem a tomar consciência da natureza política de seus atos (Spencer, 1996, p. 305).

Enquanto crime contra o Estado, a homossexualidade passa a ser vista não apenas como um conflito individual, mas como uma tentativa de politizar a questão do engajamento como enfrentamento de uma situação coletiva (a Segunda Guerra) e seus desdobramentos futuros. Não há a discussão em torno da consciência do herói em *Bent* como um ato coletivo a julgar pelas limitações da estrutura dramática da peça que valoriza uma consciência política e individual, quando Max deve escolher entre a mentira (engodo para se livrar da morte) e a verdade (exclusão e morte simbólica da vontade) em choque com suas aspirações e conflitos pessoais. Por vezes, Max nos faz pensar nas personagens de Arthur Miller e seus dilemas morais, quando o nome e a sexualidade estão em jogo: em *The Crucible*, de Arthur Miller,

John Proctor fica dividido entre sacrificar sua honra em nome da confissão de que está envolvido em bruxaria para salvar sua vida, enquanto em *Bent*, existe o conflito de Max entre assumir sua homossexualidade e ter “privilégios” como judeu num campo de concentração.

É certo afirmar que essa estrutura formal, do herói individualizado, deriva do teatro *ibseniano*, cujo exemplo mais claro é a peça *O Inimigo do Povo*, quando o doutor Thomas Stockmann representa uma voz dissonante diante do coletivo ao se posicionar contra os políticos e a coletividade nas suas denúncias de que as águas termais de sua cidade, fonte de economia e investimentos da região, estão contaminadas. Diante do seu posicionamento político, o de não se curvar às ameaças perpetradas pelo prefeito local, seu próprio irmão, e enfrentar a opinião pública contrária às suas idéias de fecharem a estação termal, o doutor Stockmann é a representação máxima do herói isolado que se resume a uma fala emblemática, quando a personagem afirma que “o homem mais forte no mundo é o que está mais só” (Ibsen, 2000, p. 143). Arthur Miller, por exemplo, nunca escondeu sua influência *ibseniana*, à medida que o teatro de Henrik Ibsen é um dos pontos-chaves nas transformações do teatro norte-americano no início do século XX ao influenciar autores como Eugene O’Neil. Pode ser que muitas das vezes Ibsen seja conhecido mais como um dramaturgo ainda preocupado com a valorização do teatro realista - peças como *O Inimigo do Povo*, *Casa de Bonecas* e *Hedda Gabler* são sempre mencionadas como peças realistas – apesar dele enveredar por experimentações em peças como *A Dama do Mar*.

O que interessa observar aqui é esse padrão formal do isolamento do herói que pode ser visto na representação de Horst que luta contra uma unanimidade para se tornar livre, assim como o Doutor Stockmann que se recusa a viver nas “imundícies” de um lugar, cujo a noção de coletividade e “povo” é manipulada em função de uma elite, de acordo com suas conveniências. Trata-se de um recurso dramático convencional que Martin Sherman utiliza para descrever o perigo que a coletividade representa a partir do nazismo, embora o autor não

aprofunde questões como a representação política desse pensamento; e no segundo ato, a peça se sustenta apenas no embate da questão da homoafetividade entre Max e Horst.

A opção de Sherman por um recorte histórico não poderia ser, por outro lado, interpretada como utilização do passado como metáfora do presente? A estratégia de abordar o passado como recurso crítico para remeter ao presente foi o mesmo expediente utilizado por Arthur Miller em *The Crucible*, quando o que está realmente em questão é o conflito ético e político do intelectual de esquerda diante do macartismo.

Dessa forma, Sherman parece defender uma estratégia parecida com a de Miller ao mostrar que os atos de violência e discriminação contra homossexuais no presente têm um parentesco direto com o fascismo e o nazismo, ou seja, com o sistema de idéias que implantou e geriu os campos de extermínio. Embora *Bent* desloque a ação para o drama das personagens, é importante ressaltar que esse drama pessoal se estende para uma representação da história que não se traveste de relíquia para provar que os homossexuais atualmente vivem dias melhores. Se levarmos em conta a tragédia das vítimas do campo de concentração, percebemos que a tragédia de Max e Horst é tão devastadora quanto o Holocausto, uma vez que o destino de todos - homossexuais, judeus e prisioneiros políticos - era o mesmo: morte lenta e degradante nos campos de concentração.

O período anterior à Segunda Guerra parece ilustrar a perseguição aos homossexuais que são explicitados devido à ligação entre sua guerra particular (conflito íntimo das personagens) e guerra mundial (coletiva e abrangente). A transformação de Max - que passa a reconhecer sua sexualidade enquanto enfrentamento político - é contra a inércia regressiva que busca o equilíbrio numa sociedade preconceituosa e fascista como a Alemanha da época.

Num determinado momento da peça, Max diz que os homossexuais “*não nasceram para o amor*” e reifica a expressão pejorativa *queer* (bicha ou viado em português) inúmeras vezes quando fala dos homossexuais enquanto o *Outro*, não se incluindo nesse grupo

(Sherman, 1979, p. 49). No mesmo trecho, Horst argumenta que eles devem se salvar, lembrando espécies que vivem num lugar inóspito e hostil, pois todos estão ligados: judeus, homossexuais e criminosos políticos.

Esse diálogo de Max e Horst parece difundir a idéia das políticas de auto-afirmação tão presentes na década de setenta e marcam a necessidade de reconhecer o *amor* como legitimização da homossexualidade. Isso pode ter influenciado a escrita de Martin Sherman que viveu o momento pós-*Stonewall*, uma vez que os anos setenta são conhecidos como o surgimento dos movimentos de luta pela libertação homossexual no mundo (Spencer, 1996, p. 349/352). Horst também comenta o quanto é hostilizado pelos demais integrantes do campo de concentração (judeus e prisioneiros políticos, dentre outros), pois estes o enxergam como uma minoria que não deve ser respeitada. Seria uma alusão às questões políticas que impedem uma compreensão das minorias num contexto mais amplo politicamente? Como enquadrar questões coletivas que abarquem essa suposta minoria?

O contraponto entre Max e Horst é fundamental para a construção do conflito da peça que emerge dos papéis que os homossexuais representam a partir dos padrões heteronormativos do patriarcado: Max se acredita superior aos demais homossexuais por ser o ativo na relação sexual e utiliza a bebida para materializar o *amor*, pois quando está sóbrio é incapaz de assumir qualquer sentimento por outro homem. Max afirma que “*Eu não me lembro. Eu nunca pude me lembrar. Sempre estava bêbado. Havia sempre coca. Nada parecia importar muito*” (op. cit., p. 55). É nesse processo de auto-rejeição que a personagem age contra a memória afetiva, pois Max não admite ser gentil – acredita, inclusive que as pessoas gostam dele por ser rude, característica machista e oportunista que enfatiza a defesa dos papéis de submissão e repressão – ao passo que o amor de Horst se manifesta terno e gentil como o de Rudy.

Nesse ponto, Horst diz que não há diferença entre Max e os guardas da Gestapo, pois ele transforma a dor enquanto única representação possível do *Amor* entre dois homens (*idem*, p. 54). A incomunicabilidade afetiva também é fruto da ausência de uma política de auto-aceitação que isola e reforça valores de discriminação do patriarcado, uma vez que Max acredita, como pontua no primeiro ato da peça, que pode se beneficiar dos privilégios que um homossexual de classe média ao cumprir com as exigências da sociedade ao se casar. Esses privilégios estão amparados na liberdade de ação que a personagem pode ter ao transitar entre uma vida baseada no oportunismo (o casamento) e a marginal (sua orientação sexual).

Nesse intermédio, existe a noção de subcultura e guetificação da homossexualidade, mesmo que o gueto possa existir tanto em ambientes nobres como a região dos Jardins, bairro de classe média de cidades como São Paulo, quanto em centros como a rua Vieira de Carvalho, com seus comércios e casas noturnas dirigidas para um público de poder aquisitivo menor. Para muitos homossexuais que questionam o gueto, a minoria parece estar conduzida a um espaço delimitado, onde existe a discriminação e o distanciamento, quando o meio representa o aspecto negativo e a degradação moral que aparece tanto em *Bent*, quanto em *Amor e Restos Humanos*, peça que iremos discutir no próximo capítulo. Esse aspecto negativo estaria relacionado à promiscuidade, à marginalização que o meio *gay* representa, quando ele se torna uma solução para os problemas de socialização dos homossexuais, mas também representa o encarceramento e a delimitação espacial das relações homoafetivas.

Alan Sinfield discute a questão da subcultura *gay* que seria moldada a partir de padrões de gênero, raça, classe, idade e educação, determinados por uma cultura heterossexual branca e de classe média. Para ele, a única possibilidade de reformular a questão da homossexualidade além da subcultura é a tentativa de renegociar as lutas por uma visibilidade social que fuja dos papéis de repressão e submissão identificados e estabelecidos pelos padrões heteronormativos (Sinfield, 1998, p. 18). A resposta parece estar no fato de que

existe uma minoria dentro da própria minoria, isto é, uma minoria num campo majoritário (o de classe média) que não consegue integrar uma minoria (negra, hispânica, contexto norte-americano).

O que temos em *Bent* é o enfrentamento social a qual Max e Horst são submetidos, uma vez que o campo de concentração representa um espaço explícito da luta pela sobrevivência; que ultrapassa papéis e ideologias de classe média, individualistas e alienantes como vemos hoje no discurso de algumas manifestações *gays* como paradas e eventos midiáticos como o beijo de celebridades do mesmo sexo em programas de TV; que tentam se insinuar como imagens de uma rebelião sexual na sociedade do espetáculo.

Para Alan Sinfield, a homofobia – explicitada na peça enquanto embate político – contribui para as estruturas de capital e do patriarcado, uma vez que os homossexuais representam uma profunda resistência aos valores dominantes em vários segmentos da sociedade (Sinfield, op. cit., p. 25). Quanto aos papéis de *macho* e *fêmea*, Max tenta reproduzi-los na sua relação com Horst, pois ele almeja se distinguir, com o intuito de ser salvo pelo sistema. Sendo assim, é importante ressaltar a ideologia patriarcal que delimita o espaço dos homossexuais como sendo o do feminino, considerado inferior. Portanto, antes de libertar o homossexual, é preciso repensar a discriminação a qual as mulheres são submetidas.

Max acredita que negar o feminino é romper com a discriminação que os *gays* sofrem e pode assim ser poupado pelos oficiais da Gestapo. Entretanto, Horst se recusa a viver o papel de vítima e rejeita a proteção de Max que tenta salvá-lo da perseguição dos oficiais da Gestapo; o que não pôde fazer por Rudy. Sendo assim, Horst promulga a variante de papéis e *personas* que um homossexual pode ter, quando afirma que

Existem nazistas *gays*. Santos *gays*. Mediocridades *gays* (...). É por isso que eu assinei a petição de Hirschfeld. É por isso que estou aqui. É por essa razão que estou usando esse triângulo. É por isso que você (Max) deveria estar usando isso também. (Sherman, 1979, p. 58)

Mais uma vez, Sherman cita um personagem histórico, Magnus Hirschfeld (1868-1935) para ressaltar o caráter político e de resistência que a peça descrever ao fazer um paralelo entre a alienação de Max e o engajamento de Horst. Magnus Hirschfeld foi um ativista gay que compilou e catalogou mais de 20.000 livros e 35.000 fotografias sobre a homossexualidade, numa tentativa de educar a população alemã sobre a questão dos direitos dos homossexuais. Além dessa pesquisa, Hirschfeld fundou grupos de ajudas para homossexuais e defendeu problemas sociais como o alcoolismo e a prostituição. Contudo, seu trabalho foi totalmente destruído quando Hitler chegou ao poder (Spencer, 1996, p. 307/308). A petição a qual Horst se refere trata da legalização da homossexualidade como prática comum na Alemanha, um dos primeiros documentos públicos organizados por Hirschfeld que organizou o Comitê Humanitário Científico em 1897, quando pretendia trazer a discussão sobre a homossexualidade à tona no país.

Horst não se confessa *homossexual* para que possa ser oferecido como mero sacrifício em nome de uma minoria. Trata-se de uma tentativa política de auto-afirmação que não encontra reflexos na hipocrisia de classe média de Max, acomodado com sua posição social dentro da estrutura de discriminação promovida pelos nazistas. Max acredita que está mais seguro, simplesmente, porque finge ser judeu e foge dos estereótipos de efeminação dos quais Rudy e Horst parecem ser exemplos. A sexualidade para Max é apenas um momento de satisfação que se consegue na embriaguez e na mentira. Ele não reconhece que a heterossexualidade é legitimada apenas porque existe a função procriadora e constituição da família, fora isso, ela é semelhante à homossexualidade na busca pelo prazer através do sexo.

Em *Diálogos sobre os prazeres do Sexo* – Nietzsche, Freud e Marx, Michel Foucault propõe que os *gays* são capazes de expressar seu amor recíproco de modos mais diversos que o usual; e são capazes de desenvolver novas formas de socialização que ainda não foram institucionalizadas pelo patriarcado (Foucault, 2000, p. 41). Portanto, cabe a eles representar

suas próprias relações, algo que Horst julga ser capaz de fazer em detrimento da covardia de Max que tenta se adaptar ao sistema.

Num diálogo importante da peça, Horst reclama da valorização do sofrimento e da dor em oposição à afetividade, quando ele compara Max aos guardas da Gestapo e reconhece o esmaecimento do afeto num mundo sem saída:

**Horst:** Você é como a Gestapo. Você é como os guardas. Eu já observava isso, quando estávamos lá fora. As pessoas causavam dor umas nas outras e chamavam isso de amor. Eu não quero ser assim mais. Você não faz amor para machucar as pessoas. (op. cit., p. 57)

Esse olhar de dentro para fora é uma característica essencial da ação dramática, pois a personagem reconhece a cisão entre dois mundos: o seu particular, sua defesa da homoafetividade e o exterior, conjunção de forças opressoras que não se misturam. Essa desintegração torna-se o motor trágico que conduz a personagem à morte, uma vez que a solução dada por Sherman, quando Horst se revolta e ataca os guardas, é a única possível dentro da estrutura de repressão do campo.

Por outro lado, enquanto oposição, Max pode ser analisado como o homem imaturo que se recusa a amadurecer, tão comum no *meio gay*, quando a valorização da juventude é fator preponderante na organização do pensamento ocidental. A valorização dos papéis estabelece uma relação de poder e de rebaixamento que remete às hierarquias do patriarcado observados no exército (major, coronal, cabo), uma vez que temos a relação entre opressores (oficiais da Gestapo) e oprimidos (*gays*, judeus e criminosos) no campo de concentração.

A partir das brechas na estrutura de poder, Max consegue se infiltrar no batalhão nazista e mantém um caso com um dos oficiais da Gestapo que cuida do campo de concentração. Ele utiliza esse privilégio para ajudar Horst, mas este ainda se recusa a aceitar a ajuda como forma de isolar Max para que ele repense sua hipocrisia. Enciumado com a relação entre Max e Horst, o oficial obriga o último a caminhar para uma cerca eletrificada, sendo executado com um tiro por se recusar a cumprir a ordem. Com a morte de Horst, o

desenlace da peça é pontuado com a tarefa inútil de Max: empilhar pedras para removê-las de um lado para o outro. A personagem conta até dez para ver se consegue controlar suas emoções e não resistindo caminha para a cerca, vestindo a jaqueta de Horst com o triângulo cor-de-rosa.

No desenlace da peça, a morte de Max parece descrever a ruptura com o sistema que o alimentava, embora essa ruptura o leve à destruição e encerre as possibilidades de representação do conflito das personagens para além da perda. Não se trata de derrotismo, mas o reconhecimento de um aprendizado e da consciência da perda, quando Max abraça Horst e o segura pela primeira vez num gesto que pode significar seu apego ao único valor construído no campo de concentração, a consciência de um amor libertário representado por Horst.

As rubricas indicam que a morte de Max ocorre entre as luzes emitidas pela cerca elétrica que remetem ao cercado, à curvatura representa pela simbologia do título da peça; que também pode ter essa significação: “*A cerca se ilumina. Torna-se mais luminosa, mais luminosa até que a luz consume o palco e cega a audiência*” (Sherman, 1979, pg. 64). Esse ato de cegar a audiência parece levantar a hipótese da redenção de Max, vista aqui como a liberdade oferecida pela morte, renúncia ao sistema que nutriu a personagem durante a prisão no campo e ressalta sua verdadeira prisão anterior ao campo de concentração.

Martin Sherman utiliza um contexto mais complexo e amplo – como a da perseguição dos judeus – como contraponto para o drama urbano de peças como as de Terrence McNally e Brad Fraser; que tratam do conflito de homossexuais nas grandes metrópoles. Esse contraponto parece aparar-se no relato histórico com vistas à representação da homossexualidade sob uma perspectiva histórica, ao passo que as peças dos outros autores situam-se nos dramas particulares de homossexuais mais integrados ao *mainstream* ou acomodados com seus papéis dentro das regras da heteronormatividade.

### 3. O amor político em *Bent*

A primeira cena do segundo ato de *Bent* é aberta com uma cerca que se estende ao longo do palco, assim como as pilhas de rocha que Max e Horst devem carregar de um lado para o outro. O diálogo da primeira cena é marcado por uma tensão entre as duas personagens e oficiais nazistas, quando é possível descrever o caráter onipresente da repressão. O oficial do exército diz “Eu vejo tudo”, o que nos remete ao *Big Brother* de 1984 de George Orwell, alegoria de regimes totalitários. O diálogo monocórdio com respostas monossilábicas ocorre da seguinte forma:

**Guarda:** Aqui. Você vai trabalhar aqui.  
**Horst:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Ele irá explicar.  
**Horst:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Eu estou lá encima.  
**Horst:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Eu vejo tudo.  
**Horst:** Sim, senhor.  
 (...)
 **Guarda:** (a Max) Você.  
**Max:** (abaixa a rocha) Sim, senhor.  
**Guarda:** Diga a ele o que fazer.  
**Max:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Nada de moleza.  
**Max:** Não, senhor.  
**Guarda:** Eu vejo tudo.  
**Max:** Sim, senhor.  
**Guarda:** (a Horst) Você.  
**Horst:** Sim, senhor.  
**Guarda:** A cada duas horas tem um período de descanso.  
**Horst:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Três minutos.  
**Horst:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Fique atento.  
**Horst:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Não se mexa.  
**Horst:** Não, senhor.  
**Guarda:** Descansar.  
**Horst:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Três minutos.  
**Horst:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Um sino toca.  
**Horst:** Sim, senhor.  
**Guarda:** (a Max) Você.  
**Max:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Explique pra ele.  
**Max:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Quando o sino tocar.  
**Max:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Não se mexa.  
**Max:** Não, senhor.

**Guarda:** Três minutos.  
**Horst:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Ele irá explicar.  
**Horst:** Sim, senhor.  
**Guarda:** (a Max) Você.  
**Max:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Você é responsável.  
**Max:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Estou lá encima.  
**Max:** Sim, senhor.  
**Guarda:** (a Horst) Você.  
**Horst:** Sim, senhor.  
**Guarda:** Eu vejo tudo.  
 (Sherman, 1979, p. 33/35)

A fala incisiva e mínima é característica de ambientes repressores e serve de base para o jogo de *Simon Says* que Horst e Max usam para fugir da repressão do campo. A tortura das pedras no campo é tida como uma tentativa de enlouquecer as personagens diante de um simulacro (o ato de mover pedras) aparentemente sem sentido: ato comum em regimes totalitários no qual – além da violência física – existe a psicológica para destruir qualquer possibilidade de resgate do oprimido diante do seu opressor.

De fato, Martin Sherman parece reduzir a representação do nazismo sob uma perspectiva que favoreça a ação dramática, à medida que as personagens são vigiadas e não existe menção dos oficiais em cena nas rubricas.

O cenário da peça também não se altera no segundo ato, pois temos a descrição do campo de trabalho (as pedreiras) onde Max e Horst realizam o ato ininterrupto de mover pedras. Existe uma semelhança entre esse cenário de *Bent* e *Esperando Godot* de Samuel Beckett, pois ambos esperam por uma transformação no seu cotidiano: batatas para saciar a fome, as Olimpíadas em Berlim e a mudança do tempo. Nada parece acontecer para mudar o cenário e a vida das personagens, cujo *leitmotiv* parece a sobrevivência. No caso de Beckett, a espera parece ser de ordem existencial diante do absurdo da guerra e das imagens do cenário devastado da peça (a árvore que perde folhas, por exemplo), enquanto o cenário de *Bent* é um simulacro de uma experiência realista de confinamento.

Sherman cria o paralelo das Olimpíadas que estariam ocorrendo naquele momento, assim como estabelece o quanto o diálogo não avança em termos de ação. Esta é interrompida pelo silêncio, quando as personagens parecem não ter nenhuma motivação exterior para agir diante da brutalidade a qual são submetidas no campo de trabalho. É possível relacionar esse ato de mover as pedras como o ato inútil de esperar *Godot*: o absurdo da guerra, o ato de mover pedras, o próprio conceito de absurdo num contexto realista da forma teatral.

Num ato de desespero, Horst rompe com a estagnação da ação, quando, num acesso delirante, afirma que ama tudo o que cerca e que sonha com pedras num ato contínuo de movê-las que o persegue até quando fecha seus olhos (Sherman, op. cit., p. 47). A própria questão do suicídio é abordada pela personagem como um ato de livre arbítrio, um ato que contraria as expectativas dos nazistas, já que seria a libertação do indivíduo diante da repressão.

Diante dessa forma, qualquer repressão de afeto torna-se um ato político como a representação do amor entre iguais diante da adversidade. Nessa cena em particular, Horst trava o seguinte diálogo com Max:

**Horst:** Você deveria estar aqui conosco. Onde você realmente pertence.

**Max:** Não. Mas você não deveria estar aqui.

**Horst:** Eu quero estar aqui.

**Max:** Você quer ficar aqui? Você está louco?

**Horst:** Claro que eu estou louco. Estou tentando te dizer que eu estou louco. E eu quero ficar aqui.

**Max:** Por quê?

**Horst:** Porque... Porque eu amo pedras. (pausa) Porque eu amo você. (silêncio). Eu amo. Eu amo você. Quando não estou sonhando com pedras, eu estou sonhando com você. Nas últimas seis semanas, eu tenho sonhado contigo. Isso me ajuda a levantar. Me ajuda a ter certeza que minha cama está bem feita pra que eu não seja punido. Me ajuda a comer essa comida fedorenta. (...) Sabendo que irei vê-lo. Pelo menos no canto dos meus olhos. Ao passar. É uma razão para viver. Então eu estou feliz de estar. (Sherman, op. cit., p. 49)

Mais adiante, Horst afirma que tem um sinal – o ato de mexer a pálpebra esquerda para Max – e expressa seu amor quando descreve a possibilidade de expressar afeto, mesmo na frente dos guardas. Esse amor não expresso fisicamente, restrito a esse pequeno gesto, acaba por redimensionar o laço afetivo para além das barreiras do campo de concentração.

Contudo, Max reconhece o caráter destrutivo desse amor que se torna uma afronta política à sociedade, quando afirma que não pode retribuir o amor de Max, pois *bichas não foram feitas para amar*.

Max comenta um fato sobre seu passado que descreve seu entendimento do afeto enquanto uma proibição da sociedade:

**Max:** (...) Eu pensei que amava alguém uma vez. Ele trabalhava na fábrica do meu pai. Meu pai pagou pra ele ir embora. E ele foi. Bichas não foram feitas para amar. Eles não querem que a gente se ame. Você sabe quem me amava? Aquele garoto. Aquele dançarino. Eu não me lembro do nome dele. Mas eu o matei. Não vê? Bichas não foram feitas para amar. Eu matarei você também. Me odeie. É melhor assim. Me odeie. Não me ame. (op. cit., p. 50)

Nesse extremo, as personagens travam duas oposições: o amor libertário e a aceitação de uma realidade esmagadora. Dessa forma, Horst reconhece na incapacidade de amar de Horst o individualismo com a chegada do inverno; sendo essa estação o símbolo que representa a morte ou a necessidade de renascimento de uma consciência política e afetiva, característica já levantada do herói individual e sozinho diante da coletividade. Num primeiro momento, o individualismo deveria prevalecer para que Max e Horst sobrevivam à realidade do campo, mas Horst defende que existe uma liberdade muito maior do que o cotidiano de repressão no campo de concentração, ao passo que Max já se integrou e aceita as regras impostas pelos nazistas a partir dos acordos.

A partir dessa idéia, é possível comparar a situação vivida por Max e Horst ao filme *Sunshine*<sup>10</sup>, dirigido por István Szabo, que descreve três gerações de uma família húngara e judia na Alemanha Nazista. Numa das cenas, o tio pergunta ao sobrinho – que havia assistido à execução do próprio pai num campo nazista – por que centenas de pessoas não fizeram nada para evitar seu assassinato, já que o campo de concentração era dominado por não mais que cinquenta guardas; que poderiam ser rendidos pelos prisioneiros do campo em quantidade bastante superior. O sobrinho, aturdido com a pergunta do tio, não sabe como explicar, ao que

---

<sup>10</sup> *Sunshine* (1999), filme dirigido por István Szabo, disponível em DVD no Brasil.

a avó intervém para chamar atenção sobre o medo coletivo que impera sob o indivíduo. O clima opressor do campo de concentração consegue estabelecer uma relação de intimidação do indivíduo levado ao grau mínimo de sua tolerância física e psicológica. Trata-se do mesmo embate entre as personagens de *Bent*, sendo o medo a arma mais poderosa para controlar o indivíduo que mesmo acuado num espaço coletivo (o campo de concentração) não consegue se rebelar.

Na segunda tentativa de fazer sexo, a partir do jogo *Simon Says*, Max e Horst fracassam, pois Horst não consegue mais acreditar na afeição de Max:

**Max:** Eu vou te aquecer.

(Pausa)

**Horst:** Você não pode.

**Max:** Você vai sentir o calor...

**Horst:** Não consigo.

**Max:** Você vai sentir isso.

(Pausa)

**Horst:** Nos meus dedos?

**Max:** Em toda parte.

**Horst:** Não consigo.

**Max:** Estou beijando seus dedos.

**Horst:** Eles estão insensíveis.

**Max:** Minha boca está quente.

**Horst:** Eles estão frios. (Sherman, op. cit., p. 53)

Horst reclama que o companheiro o machuca com seus gestos, ao passo que Max afirma que gosta de ser ferido, pois ele defende a idéia de que as pessoas gostavam quando ele era rude na relação sexual. É interessante observar que o comportamento de Max se apresenta como uma rejeição do amor gentil e terno que ultrapassa a questão sexual, portanto, configura-se no verdadeiro desafio dos homossexuais, a valorização do afeto, muito mais do que a questão da legitimização da orientação sexual que serve de mote para a maioria das peças de temática *gay*.

De fato, *Bent* constrói uma importante hipótese na condução de uma peça, cujo tema é a representação da homossexualidade, uma vez que ela lida com a impossibilidade do amor que se desfaz na morte. A peça é construída a partir de inúmeras impossibilidades. Trata-se da tragédia da impossibilidade do amor, da dor e da ausência de sentidos na crueldade. Como

poderíamos então representar o gesto mínimo de Horst – que mexe com a pálpebra esquerda – em cena?

Do ponto de vista dramático, da representação do conflito, é interessante observar que o silêncio e a ausência de espaço para a expressão do amor exteriorizam elementos muito mais abrangentes do que a orientação sexual. A questão da representatividade em *Bent* está em sua forma: trata-se de uma peça realista, mas com elementos que exteriorizam os conflitos das personagens (culpa, medo, responsabilidades, afeição) para além da questão da homossexualidade. O conteúdo é condensado num simulacro e constitui um aprendizado para as personagens que – além de lutar por sua sobrevivência – precisam aprender a lidar com as diferenças e desenvolver uma consciência política das suas ações. O mérito de Sherman é transpor essas questões que ultrapassam a questão do direito de ser homossexual numa sociedade repressora e homofóbica, mas contribuir para uma leitura do direito à vida, o direito de amar no seu contexto mais amplo, macro e coletivo.

## CAPÍTULO 3

### **O MIXMASTER DRAMÁTICO: o conservadorismo da experimentação em *Amor e Restos Humanos* de Brad Fraser**

#### **1. *Amor e Restos Humanos*: painéis de um *mixmaster***

A peça *Unidentified Human Remains and The True Nature of Love* do autor canadense Brad Fraser procura mapear o cotidiano de habitantes de grandes centros urbanos: a solidão e o isolamento das personagens, assombrados pela AIDS. *Amor e Restos Humanos* é uma peça do final dos anos oitenta, que busca representar esse mundo ‘pós-AIDS’ a partir do cotidiano de duas personagens. A ação se passa num grande centro urbano do Canadá, Edmonton, na província de Alberta, e descreve o cotidiano de David e Candy, colegas de quarto e amantes.

David é ator, mas trabalha como garçom num restaurante, enquanto Candy é crítica literária num jornal local. Há ainda quatro personagens que complementam esse mosaico urbano: Benita (uma paranormal, prostituta e traficante de cocaína), Jerri (lésbica e apaixonada por Candy), Kane (colega de David no restaurante), Bernie (velho amigo de David) e Robert (dono do bar, por quem Candy tenta uma aproximação amorosa).

Aparentemente, a peça se concentra nas desventuras amorosas desses dois amigos: David procura sexo anônimo com homens, enquanto Candy se divide entre um relacionamento homossexual com Jerri e encontros com Robert, em busca de uma satisfação sexual e amorosa. Durante a peça, um *serial killer* assombra a cidade e corpos de mulheres são encontrados mutilados e abandonados em locais desertos. Esse resumo é a representação do cotidiano prosaico, sem heróis e heroínas que povoam um centro urbano, sendo a metáfora dos restos humanos não-identificados na maneira como o dramaturgo constrói a ação narrativa a partir da fragmentação das cenas.

Fraser utiliza uma estrutura semelhante ao do coro grego quando dá voz às personagens que se movimentam no palco, narrando fatos como se quisessem dar voz a um sentimento coletivo de angústia e desespero. Trata-se de um painel formado por vozes que podem ser ouvidas aqui e ali como pedaços não-identificados de um corpo ou mesmo dos pensamentos das personagens. Em alguns momentos, as frases são compostas por palavras únicas que devem transmitir sentimentos de angústia, repressão ou desejo: *sozinho, escuro, morrendo*, dentre outros fragmentos ao longo da peça.

No início da peça, antes mesmo que as personagens se apresentem enquanto *persona*, caracterizadas e individualizadas, a rubrica sugere pontos de luz sobre os atores que nomeiam partes do corpo humano como introdução: *pele, sangue, peitos, cabelo, pés, mãos* (Fraser, 1996, p. 31). Essas partes sustentam a escritura dramática da peça numa tentativa de representá-lo como uma estrutura orgânica pulsante dentro da proposta de um teatro subjetivo hiperativo com ações simultâneas e quebras constantes de continuidade dramática como a edição de um filme.

Para compor as personagens da peça, Brad Fraser parece ter utilizado estereótipos para propor que a difícil arte de amar é tão complicada para *gays* e heterossexuais: David é o homossexual ativo, descrente e narcisista que enxerga no sexo anônimo uma maneira de afirmar sua independência emocional. Numa das suas falas, ele diz que tem um *blind date* com o destino, reforçando esse aspecto do anonimato nas relações homossexuais que privilegiam o contato rápido e efêmero.

A euforia pode ser vista como um elo que liga as personagens, sem qualquer motivação exterior ou ligação com um passado que explique suas ações. As personagens simplesmente movem-se pelo palco, dialogam, estabelecem elos que ora se juntam, ora se partem como um fluxo contínuo, que não leva a qualquer lugar. Nesse engedramento das ações, não existe espaço para reflexão das ações que constituem uma espécie de contínua

repetição do cotidiano, um ato constante de circular por espaços mínimos (apartamentos, clubes, academias) até o seu esgotamento.

A estrutura formal da peça é fragmentada e busca diluir a ação dramática a partir de pequenas cenas alinhavadas por pequenos acontecimentos, embora a premissa da peça seja buscar na representação “picotada” e interrompida uma tentativa de romper com as estruturas formais do drama como unidade de tempo e espaço.

Em *Drama in Performance*, Raymond Williams afirma que a palavra “drama” é utilizada para designar duas acepções: o trabalho literário (o texto de uma peça) e descrever a *performance* (entendido aqui como encenação), sua produção (Williams, 2000, p. 170). Para Williams, é importante ressaltar que o ato de escrever, assim como o de encenar são atos distintos, embora uma peça de teatro, comparado ao romance, seja um trabalho literário escrito para ser encenado. A tessitura de uma peça de teatro é, antes de mais nada, uma extensão da visão que o dramaturgo busca sugerir na sua escrita, uma vez que toda peça de teatro tem em vista uma representação visual que pode ser convencional ao seguir as unidades dramáticas aristotélicas ou romper com elas, quando insere elementos épicos.

É importante ressaltar que a ação fragmentada de Brad Fraser também interfere na maneira como as personagens são apresentadas. Portanto, não se trata aqui de discutir construção dos personagens ou partir de uma análise que estabelece parâmetros, perfis psicologizantes para uma compreensão da peça.

De fato, a peça parece ser construída a partir de uma fórmula tradicional que é se concentrar em duas personagens (David e Candy) que, por sua vez, agregam outras personagens, utilizadas aqui para pontuar as ações do que chamaríamos de “protagonistas” no molde tradicional.

Como já foi dito, David é garçom e ex-ator que abandonou a profissão, decepcionado com seu trabalho, uma vez que ele aspirava a trabalhos mais sérios, com um

comprometimento artístico maior. Ele confirma a mesmice do *meio gay* quando afirma que tudo parece ser a mesma coisa: a música, os rostos dos frequentadores e o preço das bebidas, descrevendo o cotidiano de homossexuais que só falam de suas relações sexuais e desencontros amorosos (Fraser, 1996, p. 39/40). O vazio das relações do *meio gay* incomoda David, porém, é necessário observar que ele não consegue se livrar desse meio que acaba sendo seu único espaço de atuação, exceto lugares públicos escusos e isolados, onde ele encontra prazer sexual com estranhos.

Candy é a imagem da mulher solitária que trabalha como editora de livros e tenta superar suas frustrações amorosas, quando conhece uma colega de academia, Jerri, e decide investir numa relação homossexual pela primeira vez. Num primeiro momento, Candy parece ser o estereótipo heterossexual do simpatizante *gay*, uma vez que a personagem se apóia no amigo homossexual, David, na tentativa de encontrar afeto e superar suas frustrações com os homens. Fraser utiliza Candy para reforçar a idéia de que só heterossexuais marginalizados podem se aproximar de *gays*, porém, a tolerância de Candy é colocada à prova quando ela tenta se envolver com Jerri, homossexual pura e ingênua que nutre um amor incondicional pela personagem.

É interessante notar que o dramaturgo descreve essas personagens, alimentadas pela profusão de imagens como um subproduto da cultura de massas para a *Geração MTV*, reduzidas a reinventar um cotidiano que não atende às suas expectativas primárias como um bom parceiro sexual, roupas e bens de consumo. É nesse limiar de alienação - e por que não de autocomiseração - que as personagens de *Amor e Restos Humanos* desfiam sentenças vazias num cenário tão opaco quanto suas vidas. Nesse caso, o *serial killer* que amedronta a cidade parece ser o único momento em que esse cotidiano se torna menos monótono e irreal.

Nas introduções das peças de Brad Fraser, feitas pelo próprio dramaturgo, observa-se muito o sentimento do artista autocentrado, quando ele comenta as dificuldades de montar

suas peças nos circuitos teatrais. Ele desabafa que os únicos que poderiam estar interessados seriam “*the grand-happy*” ou “*ex-hippies*” que – após verem seus sonhos fracassarem no movimento da contracultura – enxergariam no teatro de Fraser uma espécie de refúgio para seus conflitos diante da massificação da indústria cultural (Fraser, op. cit., p.1).

Assim como suas personagens, Fraser divide o sonho de encenar suas peças entre os subempregos como garçom que ele manteve durante o processo de montagem e de divulgação das suas peças. A oportunidade de montar *Amor e Restos Humanos*, por exemplo, ocorreu em pequenos festivais, descrevendo a única possibilidade como espaço para o teatro alternativo.

Fraser parece escrever para um determinado público (os *outsiders*), marginalizados que dificilmente seriam representados num espaço tradicional de classe média no contexto canadense. No contexto norte-americano, por outro lado, o circuito alternativo da *off-off Broadway* de Nova Iorque trata prioritariamente dos *outsiders* e congêneres, cujos teatros são freqüentados por espectadores de classe média branca dos bairros *Greenwich Village*, *Soho*, *Chelsea* e *Lower Manhattan*, ou seja, existe um circuito de classe média para a representação dos *outsiders*, marginalizados, deserdados da ideologia dominante do *Sonho Americano*. No Brasil, observa-se esse movimento na Praça Roosevelt, sobretudo, o trabalho do Espaço dos Satyros que agora reúne os Parlapatões como referencial de teatro alternativo.

Dessa forma, drogados, prostitutas e homossexuais estariam livre dos psicologismos comum ao drama burguês, pois esse universo seria alternativo e refratário como resposta a uma classe média estável que procura por encenações “tradicionais”, embora essa caracterização do marginalizados date do Naturalismo, portanto, nenhuma novidade no final do século XX.

Quando analisa a questão da escrita dramaturgica, Raymond Williams nos chama atenção para a importância do espaço e como o dramaturgo escreve a partir das sugestões (ou limitações) sugeridas por esse espaço arquitetônico (op. cit., 175). É interessante observar que

em *Amor e Restos Humanos*, as personagens não buscam uma solução, nem caminham para um desfecho trágico e condenatório: novamente o movimento circular da ação dramática se faz e se encerra quando, na fala final, Benita simplesmente diz “*Eu amo todos vocês!*”. A consciência do aprendizado parece se ater à idéia de que existe uma “verdade” (a AIDS) que reintegra as personagens no desenlace da peça, quando estas são obrigadas a encarar o condicionamento existencial no qual estavam inseridas, quando também a identidade do *serial killer* (Bernie) é revelada. Os marginalizados aqui precisam ser compreendidos, aceitos para que a noção de Amor, sua verdadeira natureza, se reconstrua a partir dos pedaços, dos restos humanos não-identificados.

Trata-se de uma solução convencional para uma peça que, a princípio, procura romper com as estruturas do drama tradicional ao sugerir um coro nos moldes do teatro épico, ao sugerir o painel de vozes e a disposição dos atores em vários pontos do palco. Nesse caso, o aspecto de performance da peça é mais emblemático que propriamente as rupturas que sua proposta cênica enquanto texto parece sugerir. A performance é sugerida pela movimentação contínua em cena, uma euforia constante e interrupções do que seria uma cena numa peça de teatro convencional. Com efeito, a ruptura da cena está na tentativa de Brad Fraser de sugerir a marginalização como ponto de partida para o engedramento da ação picotada e editada como um filme.

No teatro burguês do século XIX, a marginalizada Marguerite Gaultier, personagem de *A Dama das Camélias* é representada como a cortesã romântica que morre em sacrifício para elevar e purificar sua natureza corrompida: ela é a prostituta que ama e é capaz de se regenerar caso encontre o verdadeiro amor. Essa mesma imagem é utilizada por Tennessee Williams, quando Blanche Dubois se compara com a personagem de Dumas Filho como uma extensão da prostituta alegre e apaixonada que Gaultier lhe parece ser. O romantismo de *A Dama das Camélias* desintegra-se diante da tragédia da incompreensão em *Um Bonde*

*Chamado Desejo*: o espaço temporal que separam as duas peças parece descrever o quanto o ideal romântico do amor ao marginal esvaziou-se diante da insurgência de outros valores como a substituição do velho pelo novo, da velhice pela juventude. Blanche é, porém, uma falsa Marguerite, pois nada tem de elevação de espírito ou de desprendimento como ela quer convencer as demais personagens, pois se trata de uma representação da *representação* em cena, quando o marginalizado acaba por se contentar como vítima de um sistema ou deseja sustentar uma idealização romântica criada para enganar e se proteger.

No conjunto das peças de Brad Fraser, o marginal tornou-se uma espécie de títere, marionete que se manipula num espaço de alternâncias ao girar em torno de conflitos cotidianos, assim como esse conjunto descreve o fracasso da ideologia dos *hippies*, ávidos por um mundo libertário em sua plena acepção, convertidos a imagens congeladas de um sistema mercadológico que fazem dos *hippies* um elemento exótico, devidamente integrados em lojas que vendem roupas e acessórios inspirados na cultura alternativa. Aos ex-hippies, parece restar esse consolo de ver os desencontros de uma comunidade *yuppie*, jovens ascendentes de classe média que proliferaram na década de oitenta se desintegrarem como as personagens de *Amor e Restos Humanos*.

Para Brad Fraser, de acordo com o contexto canadense, a expressão da sexualidade e da violência na sociedade contemporânea foram temas difíceis para representar no palco, de modo que a produção de *Amor e Restos Humanos* passou por inúmeras revisões para que Fraser criasse uma encenação mais dinâmica. Na introdução à edição canadense de *Amor e Restos Humanos*, Fraser utiliza inúmeras vezes a expressão “*edited*” como se a revisão da peça fosse uma espécie de edição de um filme ou roteiro. Mais adiante, o autor comenta a mistura de referências que reuniram *Children of the Damned*<sup>11</sup>, *The Crucible* de Arthur Miller e *Quem tem medo de Virgínia Woolf?* de Edward Albee para a composição de suas

---

<sup>11</sup> *Children of the Damned* (1964), filme de terror sobre crianças idênticas que dominam uma comunidade ao cometer atos de violência contra seus pais.

peças, comparadas a um “*mixmaster recheado com os corações e outros órgãos vitais*” das pessoas que participaram do processo de criação de *Amor e Restos Humanos* (Fraser, op. cit., p. 13).

A questão “orgânica” levantada pelo dramaturgo nos faz pensar numa dramaturgia que apenas consegue sobreviver graças a inúmeras referências tomadas de empréstimos das mais inusitadas fontes que abrangem desde cânones da literatura, passando por histórias em quadrinhos, filmes de teatro e noticiários de TV num grande liquidificador (entendido aqui como o *mixmaster* do autor). Existe também uma preocupação com a unidade dramática temporal, quando Fraser comenta sobre os ritmos de uma peça ou do espaço em que ela se manifesta como encenação.

Geralmente negligenciadas pela crítica, as notas de produção de uma peça de teatro podem fornecer dados interessantes para uma compreensão do processo de criação do teatro, saber, portanto, quais os mecanismos que o dramaturgo utilizou como parâmetro para a encenação de suas peças. Na maioria das vezes, as notas de produção estão “fora” do texto dramático, mas apontam para seu aspecto como uma instância prévia da própria encenação.

No caso de *Amor e Restos Humanos*, a nota da peça sugere que

Durante o curso da ação, nenhum dos atores deve deixar o palco a menos que seja absolutamente necessário. A peça é escrita com um plano secundário usado para criar um pano de fundo para a ação principal, como indicado nas direções de palco (Fraser, op. cit., p. 30).

A permanência contínua dos atores no palco parece descrever uma espécie de elemento épico, mesmo que não seja *brechtiano*, uma vez que a fala das personagens que estão nesse plano secundário (ou contracena, segundo o jargão utilizado no teatro) podem interferir na ação principal, quebrando a unidade dramática; e ao mesmo tempo favorece a ação dramática com um elemento dinâmico que prenda a atenção do espectador, quando a ação principal não consegue dar um panorama dos conflitos das personagens. O mosaico humano é constituído de vozes como um painel para dar unidade aos restos humanos

espalhados, sugeridos através dos atores que se afastam da *persona* (entendido aqui como personagem que interpretam).

No seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis não cita o verbete *contracena*, mas parece sugerir um sinônimo para essa palavra no verbete *contraponto* quando fala de “*duas ou mais séries de imagens de linhas temáticas ou de intrigas paralelas que se correspondem de acordo com um princípio de contraste*” (Pavis, 1999, p. 70). O que nos faz pensar na possibilidade de um painel criado pelo dramaturgo para compor várias cenas em pontos dispersos no palco, interligadas por uma ação principal, mas que ocorrem paralelamente ao longo da peça.

Quanto a essa técnica, Pavis comenta que

O uso do contraponto exige do dramaturgo e do espectador a capacidade de compor ‘especialmente’ e de agrupar, de acordo com o tema ou o lugar elementos a priori sem relação; exige ainda a capacidade de considerar a encenação como orquestração muito precisa de vozes e instrumentos diversos (Pavis, op. cit., p. 71)

*Amor e Restos Humanos* utiliza as rubricas como um panorama espacial rico em detalhes e sugestões para sua montagem. A dramaturgia de Brad Fraser procura estabelecer um retorno à valorização do diálogo como se ele fosse auto-suficiente no que diz respeito às indicações cênicas (as rubricas). Não há a utilização de recursos como o registro das intenções ou da intensidade das falas de determinada personagem, para que a ator possa desenvolver determinado tipo de registro vocal e gestual (forte, alto, baixo, submisso, dentre outros). Em outras palavras, não há um acompanhamento técnico para os diálogos, a não ser a sugestão da movimentação dos atores, cabendo ao ator ou diretor encontrar a intensidade, como se o próprio diálogo estabelecesse essa intenção, sem a necessidade de uma rubrica detalhada.

Assim como em *Bent*, a descrição das personagens tão minuciosa nas peças dos dramaturgos norte-americanos citados desaparece, pois não temos uma compreensão da estatura, peso e vestuário das personagens. Essa descaracterização da rubrica contribui

também para um apagamento de outras referências como subtexto para a construção da personagem, sua classe social e seu passado para entender os desdobramentos da ação no presente. Contudo, é importante frisar que existem comentários esparsos quando David fala da sua amizade com Bernie ou mesmo tenta fugir do passado, quando nega o trabalho de ator num seriado de TV.

Embora tome emprestado certos elementos do teatro de Tchekhov, como a sensação de paralisia das personagens ou a idéia de que a ação nunca “decola”, as personagens de Fraser estão concentradas no ato contínuo de viver o presente sem estabelecer, no entanto, qualquer motivação anterior para suas ações. A ação dramática tornou-se uma espécie de camisa de força, uma ação débil que não contribui para nenhuma movimentação ou construção de conflito no sentido psicológico da palavra. As personagens de *Amor e Restos Humanos* querem agir, mas elas sofrem de uma motivação que não as alcança, quando se está em jogo entre abrir mão de um *status* econômico e o ideal romântico de viver a vida, alienado de questões relacionadas ao coletivo como o posicionamento político, noções como ética e responsabilidade.

Na peça, a “dramaturgia do eu” de Strindberg é constante, pois as personagens falam mais sobre si próprias do que engendram qualquer transformação do seu cotidiano ou sequer apresentam perspectivas conciliadoras para os seus conflitos existenciais; então não estaríamos diante de uma outra forma de drama, levando o drama subjetivo de Strindberg ao extremo? A dramaturgia do eu não é um monólogo predominante em *Amor e Restos Humanos* como em *A Mais Forte* de Strindberg, mas a constituição de diálogos (ou, às vezes, de falsos monólogos) que se entrecruzam. O cotidiano aqui ganha contornos de uma existência contínua numa valorização do caráter artificial da existência humana reduzida a sobreviver nos grandes centros urbanos, ao sufocamento das ambições pessoais e da recusa a

qualquer tipo de aprendizado que permite uma insurgência de novos valores e de crescimento profissional e intelectual.

A maioria das personagens já passou dos trinta anos, mas elas ainda guardam resquícios de uma adolescência mal vivida em termos de aspirações, pobre em realizações e perspectivas. David é o ator frustrado que aspirava a grandes papéis no cinema e no teatro, tendo como única experiência profissional a participação de um seriado televisivo que não correspondia ao seu talento. Ele se apresenta para a platéia no seu primeiro diálogo da peça: *Querida! Eu sou homossexual!*, uma sátira aos seriados de TV quando o marido volta do trabalho e afirma “*Querida, cheguei em casa*”. Da mesma forma, David anuncia a relação entre a morte de Dana, uma ex-namorada de Bernie que se matara, e os restos humanos do título da peça, aparentemente sem sentido (Fraser, op. cit., p. 33).

As personagens de *Amor e Restos Humanos* estão presas em valores da classe média que compreendem às suas aspirações sociais e sua necessidade de visibilidade que não se coadunam. Personagens como David, o ator fracassado, reiteram a ideologia de uma classe média confusa e perdida que encontra ecos na geração dos anos sessenta, agora totalmente dominada pelo jogo do mercado financeiro e pela indústria cultural. A tipificação dos “restos humanos” - enquanto metáfora do desmembramento das instituições como a *família* e a *religião* - não consegue esconder que suas personagens desejam vislumbrar uma visão romântica do amor. A motivação das personagens não é nada mais do que o antigo desejo de compreensão que se estabelece ao longo da peça; as personagens parecem filhos da intolerância e da violência do mundo moderno.

Quanto à forma, Fraser presentifica o que é narrado ao inserir Bernie que fala, assim como várias personagens da peça, a partir de uma secretária eletrônica. A secretária eletrônica é um recurso formal que o dramaturgo utiliza para construir dramaticamente os desencontros das personagens que nunca estão presentes, embora estejam em cena ao longo da peça.

A secretária eletrônica representa a mecanização dos desencontros entre as personagens, pois ela parece estabelecer o que não é dito e confessado. Trata-se de um confessionário pós-moderno como os *emails* que substituem as cartas escritas, nesse caso, as “mensagens” podem ser apagadas; e conseqüentemente, a memória perde sua função na sociedade contemporânea.

As personagens operam a partir de “chaves”: ternura, paixão, ódio, sofrimento são abstrações construídas a partir dessa pintura narrativa. David, por exemplo, é o estereótipo do “*gay blasé*”, alguém que está embotado pelo excesso de estímulos (sensoriais, afetivos, intelectuais) ou de prazeres, e que se tornou insensível ou indiferente a eles. Seu tédio é demonstrado pela afetação, espécie de humor *camp* presente nas suas falas que ressaltam sua mordacidade e sarcasmo. Ele não acredita numa coletividade e seu papel na sociedade. O hedonismo é uma clara representação dessa filosofia do culto a si mesmo, ao prazer ou fuga de responsabilidades.

Por outro lado, os “homens” de Candy estão sempre abaixo das suas expectativas. A personagem descreve e reforça certo estereótipo da mulher independente moderna que estabelece um distanciamento do modelo heteronormativo (constituir família, dar continuidade à espécie, tornar-se mãe). O orgasmo tornou-se o objetivo: “*Eu preciso de alguém que me leve ao orgasmo*” (Fraser, op. cit. , p. 41).

A narração de sonhos e experiências passadas interfere na construção de uma unidade dramática na peça quando esses diálogos são entrecortados por outras cenas, interrompidos, por exemplo, quando Benita canta *Lavander Blue Dilly*, uma canção de ninar do século XVIII que surge como fundo musical para pontuar o final de algumas cenas. A utilização dessa canção nos faz pensar numa tentativa de contemporizar com a brutalidade dos assassinatos, quando a violência parece encontrar ecos num pesadelo do qual as personagens não conseguem acordar.

Para manter a estrutura convencional do thriller ou do romance policial, Brad Fraser “planta” inúmeros índices para despertar o interesse do espectador sobre a identidade do *serial killer* que ataca a cidade: Bernie com as mãos sujas de sangue, o brinco na casa de Robert, as saídas misteriosas de David, dentre outros. As narrações dos assassinatos, feitos por Benita, também integram essa estratégia de criar suspense, contudo, o que mais chama atenção é como a juventude parece ser o alvo dos assassinatos, como se o fato de ser jovem tivesse a simbologia da morte da juventude, portanto, da transformação daquela sociedade degradada.

Os assassinatos pontuam a ação dramática como pequenos blocos narrativos aparentemente dispersos. A pergunta seria: qual é a função dessas pequenas inserções que duram cerca de segundos em oposição à cena principal? No caso, parece sugerir que as ações são múltiplas e fragmentadas como se fossem filtradas por uma máquina fotográfica. Os cortes (ou a edição) estão relacionados ao cinema que, por sua vez, bebe da ação dramática, base essencial do drama. Pode ser que o cinema moderno tenha contribuído para o processo de aceleração no teatro, pois Brad Fraser comenta a influência do cinema na sua dramaturgia.

Não é a primeira vez que cinema e teatro caminham juntos: Piscator realiza esse trabalho quando insere pequenos fragmentos de cenas, assim como Tennessee Williams em peças como *The Glass Menagerie*. A utilização do aparato cinematográfico sugere um panorama ou explicitação dos conflitos, quando a ação dramática não dá conta de estabelecê-los em cena. Em outra peça de Brad Fraser, *Poor Superman*, o uso de *captions* (legendas) para contrastar os sentimentos das personagens em cena, substituindo o *à parte* da comédia de Molière para ilustrar as diferenças entre o que as personagens dizem e o que elas realmente gostariam de expressar.

Esse caráter aparentemente epicizante está na opção de Brad Fraser ao utilizar uma narradora (Benita) que entrecorta as cenas com suas narrativas sobre assassinatos. É como se

– ao mesmo tempo em que expõe a loucura do indivíduo isolado e suas angústias – o dramaturgo parece reiterar a própria violência aqui revestida em forma de espetáculo:

**Benita:** O caso do namorado sem-cabeça. Essa é uma boa história. Uma garota e o namorado dela estão indo para o baile de formatura. Todos bem vestidos, mas estão atrasados, certo? Então, eles estão nessa estrada quando de repente a gasolina acaba. O rapaz pede para a garota esperar no carro. Ele sai para pedir ajuda. Ela não quer ficar sozinha, mas com seus sapatos de salto alto... ela diz 'vou esperar'. Mas está assustada.

**Jerri:** Sozinha.

**Benita:** Então o rapaz diz para ela ficar no banco de trás e se cobrir com um cobertor e não aparecer até que ele bata na janela do carro.

**Robert:** Escuro.

**Benita:** Ela se tranca e faz o que ele disse. E ela espera, espera, espera por ele. Então, depois de muito tempo, ela ouve esse som. Ela acha que é ele. Batendo na janela por ela. Então, ela levanta o cobertor e não consegue ver nada. Mas o som ainda está lá... Algo gotejando.

**Kane:** Úmido.

**Benita:** Ela não consegue ver de onde esse som está vindo. Então ela se esconde debaixo do cobertor e fica lá a noite inteira chorando.

**Bernie:** Morrendo.

**Benita:** Finalmente, de manhã uma batida na janela. Ela olha para fora. Tem um policial dizendo "Saia do carro e nos acompanhe, moça".

**Candy:** Por quê?

**Benita:** Ele pede para ela não se virar. Ela caminha até o carro da polícia mas não resiste e olha para trás.

**David:** (alto) NÃO!

**Benita:** O namorado dela está dependurado numa árvore acima do carro. Todo sem pele, sem cabeça. O som que ela ouvia era o sangue caindo no capô do carro a noite inteira. Eles tiveram que colocá-la num hospício até o fim de sua vida. Minha mãe me contou essa história. Ela disse que aconteceu com uma amiga dela quando elas eram jovens.

(Fraser, 1996, p. 31-32)

Essas narrativas de Benita constituem uma tentativa de descaracterizar o indivíduo a partir das lendas urbanas, ou seja, histórias sobre assassinatos que podem ter acontecido ou não ao remeter às narrativas policiais. A única justificativa para essa narrativa de Benita parece residir no fato de que há um *serial killer* em Edmunton, mas "o caso do namorado sem cabeça" parece descrever uma pálida tentativa de utilizar o grotesco como inserção da violência pela violência comumente presente em certa produção do teatro alternativo contemporâneo, uma vez que a violência é utilizada como forma de expressão ou reiteração do seu *modus operandi* ao girar em torno de si mesma, sem apontar para um posicionamento crítico. É como se a banalização da violência fosse a própria violência que se mostra despida como um gesto débil aos olhos do espectador.

*Amor e Restos Humanos* parece sugerir a construção de um painel, uma espécie de pintura narrativa que as personagens constroem quando interferem na ação com palavras soltas numa tentativa de dar significado e reforçar o que se passa em cena. Na peça, o presente é favorecido por causa da aceleração e esquizofrenia que permeia a unidade dramática: as personagens parecem em constante ebulição, mesmo que esta efervescência nada acrescenta para o desenvolvimento da forma e do conteúdo, descrevendo a problemática da peça que reside na aliteração de ruídos e a idéia constante de autodestruição das personagens.

A aceleração acaba por definir a esfera do vazio e do simulacro dos quais as personagens tentam escapar, sem compreender exatamente onde estão e em que contexto social e temporal elas habitam. Na peça, a alegoria dos restos humanos é incompleta, pois ela apenas se materializa em cena na disposição em forma de painel das personagens, representação esta fragmentada. Essa alegoria consegue expor uma representação do pós-moderno no qual ela está incluída como uma consequência da sociedade de classe média alienada e destituída de autocrítica

Szondi afirma que “*na medida em que o caminho subjetivo toma o lugar da ação objetiva, as categorias de unidade de tempo e de lugar também caducam*” (Szondi, 2003, p. 63), ou seja, tempo e espaço se mostram conflitantes em *Bent*, quando o campo de concentração torna-se o simulacro da repressão, sendo as personagens, obrigadas a dialogar num espaço com inúmeras restrições. As categorias de unidade de tempo e de lugar “caducam” em *Amor e Restos Humanos*, quando a unidade dramática tradicional é substituída por intervenções de um narrador (Benita) e o simulacro do vazio parece absorver as personagens completamente. Nesse ínterim, temos dois tipos de simulacro: o da opressão (*Bent*) e o do vazio e alienação (*Amor e Restos Humanos*). O simulacro da opressão é uma tentativa de se valer como político embora utilize a história como pano de fundo para as questões que procura descrever: Segunda Guerra Mundial e Ascensão do Nazismo. Em *Amor*

e *Restos Humanos*, o caos dramático é defendido como alternativa a um modelo convencional de representação, mas que acaba por reiterá-lo ao girar em torno de si até exaurir-se como um liquidificador de sensações comuns à era do *videoclip* e da profusão de imagens.

## 2. O simulacro em *Amor e Restos Humanos*

Para Guy Debord, o sistema econômico no isolamento é uma produção que recria um simulacro de sensações para uma multidão solitária: “*do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento*” (Debord, 2003, p. 22). Esse processo de isolamento não é mais do que uma valorização da perda da unidade do mundo, uma vez que o indivíduo torna-se mera representação de uma individualidade abstrata e vazia.

No Dicionário Houaiss<sup>12</sup>, a definição da palavra *simulacro* não é espacial como discutimos aqui, mas sim uma representação abstrata ao utilizar palavras como *sombra, imagem, aparência, espectro, retrato*. Do latim, *simulacrum*, existe uma junção entre *semelhança* e *representação* que nos faz refletir sobre a longevidade da palavra. Contudo, na sinonímia da palavra, encontramos também o fingimento em oposição à realidade que talvez seja o aspecto mais interessante, quando tratamos da negação da realidade (não confundir com Realismo), porém, da totalidade que essa realidade propõe em todos os âmbitos das relações interpessoais (social, política, econômica, cultural, noções de classe, dentre outras). É nessa dicotomia entre a realidade do sistema capitalista e o simulacro representativo, falso e espetacularizado que Guy Debord constitui suas reflexões sobre a sociedade do espetáculo.

Debord comenta que “*a origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo, e a expansão gigantesca do espetáculo moderno revela a totalidade dessa perda*” (Debord, op. cit, p. 23). Dessa forma, podemos atribuir à construção de um simulacro, a simulação de

---

<sup>12</sup> Dicionário Houaiss, <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=simulacro&styp=k&x=12&y=18>, acesso em 06 de março, 2006.

sensações que se tornou a sociedade contemporânea a partir da idéia das “multidões solitárias” que se encontram em torno do vazio transformado pelos meios de comunicação, mesmo com a pretensão de unir as pessoas: *internet* e seus derivados, *blogs*, grupos de discussão, *orkut*, salas de bate-papo, dentre outros mecanismos utilizados para aproximar as pessoas.

O autor discute a “separação generalizada” nas relações de trabalho que reproduzem esse distanciamento entre o que se produz, o que se consome e a comunicação social direta que o indivíduo possa ter com esses bens. A abstração generalizada do que não se pode nomear torna qualquer luta, qualquer rebelião impossível contra a sociedade do espetáculo: como enfrentar o que não se explica e não se nomeia? O simulacro pode ser entendido aqui como simulação, espaço artificial da ação, palavra ligada à imagem ou a sombra do que é ou poderia ter sido. A dissimulação também parece ser uma derivação dessa palavra, assim como a idéia de que é uma imagem enganosa.

No caso das peças estudadas, *Amor e Restos Humanos* reproduz esse simulacro das sensações e do espetáculo ao mostrar um painel “orgânico” dos restos humanos como metáfora da fragmentação do mundo moderno. A dinâmica do *voyeurismo* ressalta “a alienação do espectador em favor do objeto contemplado” (Debord, op. cit., p. 24), pois o *voyeur* não age; ele apenas observa o que acontece, sem interferir, sem constituir qualquer tipo de ação ou transformação social.

O olhar do *voyeur* de *Amor e Restos Humanos* está na construção de cenas isoladas e fragmentadas como os restos humanos. O ato isolado das personagens de narrar ou verbalizar sensações como *medo*, *angústia* e *solidão* encontram sua configuração no painel de imagens que a peça constrói: o caos da vida urbana, o esmaecimento do afeto e dos sonhos das personagens, a ausência de compreensão, a alienação. Quanto mais as personagens contemplam a ação, o desenrolar do presente, mais limitado seus movimentos se tornam

diante das “*imagens dominantes*” (termo de Debord) que correspondem à ideologia dominante do sistema neoliberal que fragmenta e relativiza qualquer possibilidade de insurgência contra o *mainstream*.

A proposta do neoliberalismo, feita por economistas franceses, alemães e norte-americanos visava fundamentar um Estado regulador e assistencialista, quando a intenção é afrouxar suas relações com o mercado econômico. O Estado dá plenos poderes a esse mercado ao restringir o seu papel e sua intervenção ao eximir-se das conseqüências de políticas econômicas que poderiam afetar a coletividade. O *establishment*, nesse caso, tende a pulverizar as relações de trabalho e questões como educação, movimento sindical e outras formas de aglomerações que defenderiam o interesse de uma maioria.

Em *A História do Pensamento Econômico*, E. K. Hunt e Howard J. Sherman afirmam que o neoliberalismo tornou-se um assunto de especialistas, os economistas, que de uma forma extremamente matemática, para que leigos não tivessem como questionar os números estatísticos, estabelecessem determinada economia como sendo a ideal para um país. Não é de se estranhar, por exemplo, no contexto brasileiro, a dificuldade de ex-ministros como Pedro Malan e Antonio Palocci de justificar a alta taxa de juros e o sacrifício do coletivo em função de uma sustentabilidade econômica baseada em números (risco país, por exemplo), em detrimento das necessidades de grande parte da população. Esse aspecto hermético que priva do assalariado e do leigo em economia o acesso a informações consegue constituir uma verdadeira horda de indivíduos incapazes de questionar o que se passa, não que sejam alienados por uma decisão, uma escolha pessoal, mas incapazes de questionar ditames que lhes são impostos como numa ditadura qualquer apoiada e sistematizada pela mídia e pelos jornais, assim como as grandes corporações que precisam defender seus interesses e lucros.

Os autores afirmam que

À medida que foi se tornando hermético, deixando de ser uma doutrina acessível para os leigos como era a princípio, o liberalismo clássico perdeu muito de sua eficácia enquanto ideologia popular do capitalismo. Várias organizações

empenham-se, atualmente, em difundir uma versão simplificada, mais acessível da ideologia clássica (...) A maioria dos críticos atribui o fracasso da ideologia liberal-clássica antes de tudo à sua incapacidade de explicar a realidade da imensa concentração do poder econômico em mãos de uma parcela bem inferior a 1% de todas as corporações norte-americanas (Hunt e Sherman, 2005, p. 188,189).

No caso de *Amor e Restos Humanos*, o Estado desapareceu e as referências dessa política econômica que advém de 1970, consolidando-se nos anos oitenta e noventa, estabelece a destruição da noção de classes e uma mobilidade na qual as personagens gravitam: não há referências de formação intelectual e consciência, mas sim um aspecto flutuante das relações econômicas, quando as personagens parecem transitar entre um emprego e outro, sem jamais criar vínculos ou qualquer tipo de reflexão sobre as relações de trabalho. Os empregos de David e Candy são temporários: garçom e crítica de uma revista. A palavra *temporário* (ou *temp job* em inglês) reflete essa incapacidade de insurgência e a insatisfação das personagens com suas funções no sistema.

Questões econômicas como as abordadas por E. K. Hunt e Howard J. Sherman parecem estar a anos luz do cotidiano das personagens de *Amor e Restos Humanos*; aqui reduzidas a meros fantoches de um sistema, embora, conscientes de que há algo errado na maneira como conduzem suas vidas e suas ambições pessoais.

É importante frisar que – em raros momentos – existem manifestações de insatisfação das personagens ou sequer uma verbalização das questões apontadas aqui como as condições de trabalho ou problemas econômicos, uma vez que o objetivo das personagens parece “viver” no sentido mais efêmero da palavra.

Por que então analisar uma peça que parece sugerir a alienação como força motriz e o panorama oco e vazio no qual as personagens estão inseridas? Nesse caso, *Amor e Restos Humanos* seria uma peça “ruim”? A partir de que ponto de vista crítico, podemos analisar uma peça que descreve um universo tão espetacularizado e alienante como o das personagens David e Candy?

O termo “ruim” parece difícil de ser analisado ultimamente, já que é impossível ignorar o avanço dos subprodutos da indústria cultural; porém, é possível historicizar esse avanço e apontar questões que os estudos culturais, a Sociologia e a História podem suprir, em vez de adentrar pelo estudo do signo pelo signo, da metáfora pela metáfora e de arquétipos. A dificuldade de se avaliar e estudar um produto cultural parece residir no fato de que os padrões estéticos vigentes atualmente - sobretudo, diante do avanço da indústria cultural - não estão mais voltados à idéia de estabelecer se determinado produto (romance, filme, peça de teatro ou *cd*) é “bom” ou “ruim”, mas a legitimização do produto diante de quem o consome.

Se o produto é vendável, pode ser que exista espaço para uma “crítica” àquela peça de teatro em jornais ou revistas que, no máximo, a descreva e aponte seus defeitos ou qualidades para quem vai assisti-la; pode ser também que um crítico de teatro estabeleça um critério de avaliação como a quantidade de estrelas para um espetáculo em cartaz. No *Guia da Folha de São Paulo*, por exemplo, uma estrela corresponde a “ruim”; duas estrelas, a regular; três, bom e por último, quatro estrelas, ótimo. Nesse caso, analisa-se mais o impacto massificante do produto e sua possibilidade de venda, sem uma leitura aprofundada ou tentativa de interpretação das problemáticas que esse produto aponta enquanto pensamento crítico. O simulacro criado pelas “estrelas” estabelece a incapacidade de estabelecer um diálogo entre a crítica, a análise do produto cultural e o público, uma vez que as reflexões sobre cultura e arte perdem espaço para os anunciantes; ou mesmo que existe espaço, ele seja pautado pela relevância do produto.

A problemática do simulacro levantado por Debord aponta para a evidente “*perda de qualidade, em todos os níveis, dos objetos que a linguagem espetacular utiliza e das atitudes que ela ordena apenas traduz o caráter fundamental da produção real que afasta a realidade*” (Debord, 2003, p. 28). O simulacro cria sensações irreais, falsas, a reprodução pela

reprodução, a sensação de *dejá vu* predominante de uma cultural referencial já apontada nesse trabalho. O simulacro cria sensações irreais que não estariam ao alcance de todos, embora ele “beba na fonte” de todo o cabedal de imagens constituído ao longo dos séculos momentos históricos do ocidente e oriente, em diferentes épocas. Trata-se de um lado contraditório uma vez que ele sugere “sensações irreais”, mas, reconhecíveis, pois essas sensações já foram fartamente vivenciadas anteriormente. O apagamento histórico está justamente na tentativa de valorizar a sensação irreal do simulacro em detrimento de reconhecer e criticar a repetição contínua, do esgotamento da forma ou de romper com a ideologia dominante presente no discurso da indústria cultural.

Como já foi dito, Brad Fraser descreve a composição de *Amor e Restos Humanos* como um “*mixmaster*”, um liquidificador, um caleidoscópio, já que os fragmentos ficam girando no vazio e vão se reagrupando ao formar novas imagens num movimento de eterna espiral. O liquidificador também pode ser visto como uma tentativa de criar uma massa homogênea no seu ato de triturar os “restos humanos” sugeridos pelo título da peça. Os “restos humanos” também podem estar relacionados à arqueologia, quando tenta se explicar a origem de povos, de crimes praticados e as tentativas de solucioná-los a partir dos restos deixados nos sítios arqueológicos.

A predominância de aspectos auto-referenciais dos produtos da indústria cultural no pós-modernismo quebra qualquer possibilidade de unidade, de compreensão espacial e social, como se a pergunta feita por Roberto Schwartz (que horas são e onde estamos?) tivesse se perdido no emaranhado de imagens produzidas, descoladas do seu contexto histórico e sócio-econômico, mesmo porque a noção de tempo e “hora” é construída ficcionalmente e não vivenciada historicamente.

Em *Amor e Restos Humanos*, a alienação das personagens não é uma bandeira na qual elas se auto-afirmam para sobreviver, mas a descrição de um panorama sócio-econômico de

uma classe média fracassada, sobreviventes dos movimentos da contracultura, despolitizados. Se na fase primitiva do capitalismo, noções como proletário e empregador, socialismo ou capitalismo eram fundamentais para se compreender a totalidade, hoje a noção de consumidor se sobrepõe a qualquer variação possível de relação social que possamos apreender em todos os parâmetros sócio-cultural, político. O consumidor tornou-se a *persona* e o produto artístico, a mercadoria. Não devem nos surpreender, portanto, definições como *ator-mercadoria*, *cinema pipoca*, *blockbuster*, *teatro alternativo*, *cinema independente* que surgem como tentativas de nomear os produtos culturais da atualidade.

Diante da paralisação dos sentidos promovidos pelos produtos da indústria cultural, as produções *hollywoodianas* com seus efeitos especiais, os grandes espetáculos da *Broadway*, optamos por uma sobrevivência nos centros urbanos, quando o mínimo torna-se o máximo, já que a idéia de consumir à vontade nos permite sobreviver diante das privações (*stress*, caos urbano, isolamento); que a sociedade do espetáculo nos impõe. Debord usa o termo “*sobrevivência ampliada*” quando descreve a realidade do simulacro como uma “*riqueza ilusória*” na qual “*o consumidor real torna-se consumidor de ilusões*”, pois “*a mercadoria é essa ilusão efetivamente real, e o espetáculo é sua manifestação geral*” (Debord, op. cit., p. 33).

A relação da imagem parece nos remeter à sinestesia, relação espontânea observada entre o caráter da aparência ou o cruzamento de sensações, associação de palavras ou expressões criada a partir de uma determinada expressão. Aqui, parece-me que estamos longe da questão da ação dramática propriamente dita, já discutida por Peter Szondi, mas a constituição de um simulacro imagético durante o espetáculo. Estamos diante da sensação momentânea, repulsa ao grotesco e ao banal representado em cena: personagens que cheiram cocaína, estupro, agressão física, dentre outros.

Com efeito, Tennessee Williams já nos falava desse efeito sinestésico na introdução de uma edição em espanhol de *Gata em Teto de Zinco Quente*, quando o autor descreve a ilusão teatral como um apoio que o espectador utiliza para fugir da realidade; algo que Tom Wingfield, de *The Glass Menagerie*, busca nos cinemas durante a Grande Depressão Norte-Americana. Esse cruzamento de sensações aponta para um teatro sensorial, distante do teatro dialético *brechtiano*, por exemplo, quando a discussão e a reflexão da cena desaparecem em função da vivência das personagens.

A quarta parede – muitas vezes definida como marca estilística do teatro realista – merece, certamente, uma consideração no que diz respeito ao processo de identificação tão discutido por teóricos; porém, descartado num ponto que Williams evoca no seu artigo que é a idéia de que a identificação apenas permanece enquanto o espetáculo acontece, pois quando as luzes do teatro são acesas, toda essa “magia” desaparece. É de se notar que o processo de identificação é efêmero, dado que a platéia presencia um drama que não é seu; e mesmo que ele fosse, poderia ser utilizado como um ato expurgatório dos seus conflitos, já que o conflito pertence ao outro. O *thriller*, filme ou peça de suspense, provoca essa sensação, porque o espectador pode vivenciar “com segurança” os riscos e impactos de problemas que não são seus e nem vão ser, mas que ele olha com ávida curiosidade de *voyeur*.

Na introdução de suas peças, Brad Fraser escreve inúmeras páginas para esboçar um panorama da encenação das suas peças, ao reiterar a premissa de que a criação da peça está ligada ao cotidiano de quem as escreve, ou seja, as dificuldades de ser dramaturgo, encenar peças num cenário que lhe é hostil; experiência já apontada por Tennessee Williams em vários artigos introdutórios às suas peças publicadas. Para Brad Fraser, existe uma paralisa moral em Edmunton, capital da província de Alberta no Canadá, uma capital como qualquer outra cidade de porte médio. De fato, o que se entende por percurso das personagens ou o

caos urbano de Edmonton pode ser encenado e transferido para qualquer centro urbano, dado a sua banalidade, a sensação de paralisa que acomete a sociedade pós-moderna e globalizada.

Nesse simulacro existencial, existe uma chantagem que se traduz na forma mais pobre (comer, morar), já que a “*sobrevivência ampliada*” apontada por Debord reduz o ser humano à mesquinharia, à incapacidade de insurgir contra o sistema dominante, tal é o seu zelo para com o simples ato de viver o cotidiano; ignorar o coletivo ou contribuir eventualmente com instituições de caridade com um sentimento de *mea culpa* purificado. Quando David afirma que não se importa com a destruição da camada de ozônio em *Amor e Restos Humanos*, não enxergamos apenas a questão da alienação sobre a questão ecológica, mas aquele cinismo do qual Albert Camus já denunciava em suas peças como *Estado de Sítio*: o niilismo de personagens que não conseguem transformar o seu *habitat* ou são incapazes de trazer qualquer tipo de contribuição para o coletivo.

Guy Debord publica *La Société du spectacle* em 1967 e sua leitura nos afeta até hoje ao dialogar com outras publicações como *A Era do Vazio* de Gilles Lipovetsky. No prólogo à edição de *A Era do Vazio*, o autor nos chama atenção para

a desagregação da sociedade, dos costumes, do indivíduo contemporâneo da época do consumo de massa, a emergência de um modo de socialização e de individualização inédito, em ruptura com o instituído desde os séculos XVII e XVIII. (...) Nosso tempo só logrou evacuar a escatologia revolucionária levando a cabo uma revolução permanente do cotidiano e do próprio indivíduo: privatização alargada, erosão das identidades sociais, desafeção ideológica e política, desestabilização acelerada das personalidades, eis-nos vivendo uma segunda revolução individualista (Lipovetsky, 2002, p. 7)

Lipovetsky nos chama atenção para a pulverização das regras racionais coletivas, quando o ideal de subordinação individual e da relação pessoal suplantou as questões políticas e históricas. Esse ideal de subordinação está na prática da rigidez com que as grandes corporações e a política neoliberal das privatizações privam o indivíduo de um contato com o coletivo. Segundo o autor, a ideologia individualista faz parte de uma lógica que prega o direito supremo à liberdade, associado à revolução do ato de consumir (Lipovetsky, op. cit., p. 9).

As personagens de *Amor e Restos Humanos* são amálgamas dessa lógica individualista, que prega uma tendência à diversificação, da psicologização dos comportamentos agora estudados sob uma perspectiva microscópica como num laboratório. Isso ocorre também com uma série de produções para o teatro que buscam retratar os centros urbanos e sua marginalidade.

Os musicais *Closer to Heaven*<sup>13</sup> de Jonathan Harvey e *Rent* de Jonathan Larson também procuram descrever esse espaço urbano, quando os autores trazem a questão da marginalização da homossexualidade e os desencontros de artistas, freqüentadores de zonas boemias em Londres e Nova Iorque. O primeiro musical é sobre um rapaz ironicamente chamado *Straight Dave* (jogo de palavras para heterossexual em inglês) que busca o sucesso em Londres, quando se descobre homossexual e convive com a marginalidade de um clube *gay* local.

Numa das canções chamada *Something Special*, a personagem expressa seu desejo de querer ser “alguém especial”, “jogar o jogo de Londres” para sobreviver. Assim como em *Amor e Restos Humanos*, a marginalidade é um aspecto explorado pelo musical que fala sobre drogas, cena *gay* londrina e da guetificação da homossexualidade. A tradução de *Closer to Heaven, Mais Perto do Paraíso*, parece descrever essa necessidade hedonista do indivíduo de conquistar seu lugar na sociedade de classe média, a esperança de encontrar seu espaço, ser “alguém” dentro da multidão solitária dos grandes centros urbanos.

Jonathan Harvey tornou-se especialista em retratar o cenário londrino *gay*. Sua peça mais famosa é *Beautiful Thing: un urban fairytale* (adaptada para o cinema e traduzida como *Delicada Atração*) ainda não encenada no Brasil, mas que se tornou um sucesso de público quando adaptado para o cinema. Nessa peça em particular, dois jovens do subúrbio de Londres descobrem a homossexualidade, embalados pela trilha sonora do grupo *The Mamas*

---

<sup>13</sup> Escrito em parceria com o grupo de música pop *Pet Shop Boys*, formado por Neil Tennant e Chris Lowe, artistas *gays* conhecidos do cenário londrino.

*and The Pappas*; sobretudo, a música de Cassy Elliot, integrante do grupo, conhecida por seu excesso de peso e sua morte precoce.

O desejo dos jovens é de enfrentar a homofobia do qual são vítimas, mas também sair do subúrbio e conhecer os prazeres do *West End*, parte rica e de classe média londrina. A auto-afirmação e a auto-aceitação – construída a partir da negação da classe social a qual pertencem – parecem conduzir as personagens para esse processo de conhecimento de si próprios, quando os homossexuais acreditam na mobilidade e ascensão social como forma de se protegerem da homofobia.

Quanto à *Rent*, trata-se uma releitura da ópera *La Boheme* de Puccini adaptada para o centro de Nova Iorque, quando artistas tentam montar um espetáculo e são assombrados pelo espectro da pobreza e a falta de recursos. O título da peça remete ao fato de não terem dinheiro sequer para pagar o aluguel. O panorama da peça é o mesmo de *Amor e Restos Humanos* e *Closer to Heaven*: artistas marginalizados, sem-teto, drogados e soropositivos. Esses musicais de forte apelo para o público homossexual constituem uma vertente que corroboram com a idéia da espetacularização da marginalidade que ganha espaço na mídia e reforça o estereótipo do artista marginalizado e tragado pelo sistema econômico.

É interessante observar que o autor de *Rent*, Jonathan Larson, inspirou-se em sua própria situação econômica como Brad Fraser ao escrever a peça-musical. Ironicamente, ele faleceu antes de ver o reconhecimento da peça que recebeu inúmeros prêmios e continua em cartaz na Broadway desde 1995.

Em todo caso, todas essas peças parecem dialogar e estabelecer uma leitura do final do século XX como a catarse do hedonismo e a sobreposição do indivíduo sobre o coletivo, a busca da individualidade em detrimento da universalidade, a valorização extrema do *star system*, os quinze minutos de fama de Andy Warhol e sua *pop art*. A política passa pelo crivo

da mercadoria, baseada no *marketing* pessoal: o sucesso e a ascensão social, o culto à celebridade, o narcisismo, dentre outros.

A deserção política e crítica parece descrever esse *fin-de-siècle*, quando a geração dos anos oitenta e noventa são rendidos pelas imagens e pela canonização das celebridades instantâneas. Portanto, não nos surpreende as angústias das personagens de *Amor e Restos Humanos* que espelham uma espécie de Narciso ainda mais oco e vazio de sentimentos. O Narciso aqui, para além do mito, espelha-se no que Lipovetsky chama de narcisismo que dialoga não com um capitalismo autoritário, mas um capitalismo hedonista e permissivo (Lipovetsky, op. cit., p. 48). A sedução agora é a partir da imagem, não somente a procura por privilégios garantidos pelo bem estar sócio-econômico, isto é, a garantia dos privilégios e dos bens materiais, mas do valor imagético e fetichizado desses mesmos privilégios: estar “antenado” com os ditames da moda, freqüentar lugares, estar em evidência, dentre outros privilégios.

Mais adiante, Lipovetsky fala da despolitização e do processo gradativo da dessindicalização, da descrença no Estado e no poder público como reflexos dessa nova espécie de capitalismo permissivo, cujo enfoque é valorizar o ambiente corporativo. Para o autor, “*a contestação estudantil*” desapareceu, “*a contracultura*” esgotou-se como parâmetro político. Dessa forma, questões filosóficas, econômicas, políticas e militares tornam-se tão interessantes quanto a banalização da intimidade alheia num *reality show* (Lipovetsky, op. cit., p. 48).

As personagens de *Amor e Restos Humanos* tentam “*dar as costas*” para esse processo de alienação e caminham para uma desintegração emocional. Para elas, viver no presente, sem qualquer relação com o passado e premissa para o futuro, significa perder o sentido da continuidade histórica, dos efeitos do mundo exterior no ambiente *gay*, no gueto e no minúsculo apartamento que habitam. Esse presente é contínuo e reciclado, pois qualquer

ameaça ao conforto doméstico da classe média, da liberdade de consumir é encarado como o conflito essencial da individualidade.

O ato contínuo de Candy de ir à academia de ginástica pode ser o avanço da cultura ao corpo ou a idealização de um corpo que apenas se encontra nas revistas e na propaganda, estabelecida, sobretudo, no início dos anos oitenta pelos vídeos de ginástico de Jane Fonda. Por sua vez, David tem nos seus encontros sexuais com estranhos, uma válvula de escape para uma autonomia temporária do Eu. Contudo, quanto mais a busca pelo prazer, mais a incerteza e a interrogação acumulam o indivíduo de uma *overdose* de hedonismo que terminam por destruí-lo, pois a experiência individual tende a neutralizá-lo com o excesso de informações e possibilidades que o cercam.

As obsessões da sociedade pós-moderna parecem encontrar seu esgotamento no início do século XXI, quando questões coletivas como o terrorismo, a guerra do Iraque, a falta de água no planeta, os escândalos econômicos das grandes corporações, apontam para a insurgência de uma retomada política e histórica, mesmo que essa retomada possa ser solapada pela massificação e a interferência da mídia.

### **3. A metáfora do *serial killer***

O subtema do *serial killer* em *Amor e Restos Humanos* é outro aspecto que precisa ser observado além das teorias psicológicas que tentam explicar ou psicologizar um assassino em série. Aqui estamos no campo da ficção, da representação teatral, mas o *serial killer* é metáfora por excelência da violência urbana que persegue as personagens da peça. Ele pode ser visto como uma representação demoníaca de uma vingança individual contra o coletivo, a valorização do ‘anti-herói’ do capitalismo tardio que transforma a morte como experiência única, filtrada pelas lentes da câmera no cinema. Vale ressaltar que os filmes sobre *serial killers* são explorados para intensificar esse fascínio pela cultura do terror e da vingança do

homem comum: o vizinho inofensivo e insignificante ao lado pode ser um assassino em série, inalcançável no seu isolamento.

É como se o homem comum se cansasse da mediocridade a qual é condenado por não se enquadrar nos padrões vigentes de beleza e sucesso. Ele busca uma tentativa de significado na morte dolorosa e lenta das suas vítimas, compartilhando com a platéia, atraída pela repugnância da violência impossível de ser concebida fora das telas, mas aceita como representação de um desejo irrefreável pelo sofrimento alheio.

É certo que a imagem mais famosa do *serial killer* no cinema se deve ao filme *O Silêncio dos Inocentes*, de Jonathan Demme, quando Hannibal Lecter, um psiquiatra renomado, transforma a *persona* do *serial killer* em algo atraente apesar das atrocidades cometidas pela personagem (canibalismo). Essa relativização do mal – transformado em algo atraente - é muito freqüente no gênero policial, quando a platéia tende a criar um vínculo de repulsa e atração diante das imagens mostradas pelo cinema a ponto dos filmes sobre *serial killers* terem se transformado em subgênero no cinema após o sucesso de bilheteria de *O Silêncio dos Inocentes*.

Em *Amor e Restos Humanos*, Fraser planta “pistas falsas” para dispersar o espectador sobre a real identidade do assassino. Trata-se de uma técnica que busca aliar o suspense à ação dramática comum no gênero denominado *thriller*, contudo, quando a identidade do assassino é revelada, podemos apreender que o autor busca extrair da suposta estabilidade sócio-econômica de Bernie, o verdadeiro assassino, o vazio do homem comum dominado pelo cotidiano, pelo fracasso pessoal e da ausência de comunicabilidade.

Bernie é o funcionário público que trabalha numa empresa estatal, casado e acomodado, ao passo que David é o artista que se recusa a fazer parte do *mainstream*, a série de TV em que trabalhava, para trabalhar como garçom em festas. É curioso observar que, embora mais distante da marginalidade, do gueto *gay* no qual David busca consolo e conforto,

Bernie é a representação da mediocridade e do vazio do homem comum que se vinga das mulheres que não consegue manter e conquistar. Em oposição a essa imagem, existe o sentimento de David por Bernie que enxerga no amigo uma espécie de idealização do amor não consumado, dado o seu niilismo e incapacidade de acreditar que os homossexuais podem estabelecer qualquer vínculo afetivo.

Assim, David de *Amor e Restos Humanos* e Max de *Bent* são personagens que estabelecem um panorama do homossexual niilista, que possui um alto índice de rejeição por si próprio em detrimento da sociedade heteronormativa que eles julgam responsável por suas escolhas e posicionamento político. Enquanto Max procura se adaptar ao campo de concentração e ignora os apelos de consciência política de Horst, David adapta-se ao gueto, ao reduto *gay* e estabelece essa valorização constante de vivenciar o presente como forma de fugir de questões que abalariam seu cotidiano como a destruição da camada de ozônio ou a AIDS que começa a afetar seus amigos.

O *serial killer* de *Amor e Restos Humanos* é a imagem preconizada do individualismo que tortura e escarnece das suas vítimas publicamente ao transformar a morte em espetáculo. No simulacro de *Bent*, o campo de concentração, os nazistas são assassinos institucionalizados que exploram o prazer de matar ao reduzir o indivíduo em grupos coletivos e categorizados no qual os homossexuais pertencem à mais baixa categoria. Por mais que se escreva e procura-se uma resposta sobre o porquê do Holocausto, nada parece explicar a histeria coletiva que se apossou dos alemães para cometer tais atrocidades. Contudo, vale a pena reler *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, de Bertold Brecht, para compreendermos que essa histeria coletiva é mais complexa do que se imagina, já que envolve aspectos sócio-econômicos, cooptação, engedramento das classes mais pobres e da humilhação coletiva. Não se trata aqui de justificar as ações, mas compreender até que ponto a coletividade também pode ser responsabilizada pelos seus atos e em que condições históricas

acontecimentos como o Holocausto tomaram a proporção que tiveram para evitar o surgimento de movimentos inspirados no nazismo.

Dessa forma, a indignação histórica – termo utilizado aqui para chamar atenção para a alienação das novas gerações - é reconhecer o surgimento dos neonazistas que espancam e brutalizam *gays* e minorias no processo de descontinuidade histórica já citada. Para muitos, o horror do Holocausto parece uma imagem pálida, assim como a glorificação de símbolos nazistas levadas em tom de brincadeira; bem como a distorção histórica em estudos defendidos por historiadores (sic) que buscam provar a inexistência dos campos de concentração ou supostas fotomontagens desses lugares e das vítimas do Holocausto que, segundo seus defensores, teriam sido criados por comunidades judaicas para condenar o neonazismo. Muitas dessas defesas e comunidades que apóiam o neonazismo podem facilmente ser encontradas em *sites* pela *internet*.

## CAPÍTULO 4

### REPRESENTAÇÃO DA HOMOAFETIVIDADE NO TEATRO: política e crítica à noção de gênero

#### 1. O contraponto histórico de *Bent*: história, gênero e contradições

*Bent* traça um panorama histórico que, gradualmente, atinge a maioria da audiência, quando a peça é encenada e descreve o cotidiano num campo de concentração. Em 1979, ano da primeira montagem da peça, a reação da comunidade judaica americana foi de desdém, uma vez que os judeus eram considerados os mais atingidos pelo Holocausto. Portanto, Martin Sherman, dramaturgo judeu e homossexual, tratou de levar a questão para os palcos numa clara alusão à dificuldade de se historicizar a homofobia e a desigualdade no que diz respeito aos direitos das minorias num momento histórico e político importante, reflexo dos movimentos da contracultura dos anos sessenta.

Nicholas de Jongh comenta que peças como *Bent* ajudaram a criar imagens de “heróis gays” que romperam com os estereótipos ao relacionar suas vidas privadas a um mundo exterior e legitimar uma imagem positiva e heróica de homossexuais que enfrentam a violência da qual são vítimas, quando sua orientação sexual torna-se “pena de morte”. Para Jongh, Martin Sherman não teria escrito *Bent* se não tivesse um respaldo histórico dos movimentos pelos *Gay Civil Rights* do final dos 1960 e 1970 (Jongh, 1992, p. 144).

Martin Sherman escreveu *Bent* a partir do contato com uma companhia de teatro chamada *Gay Sweatshop*, fundada em 1975 em Londres, com o intuito de se opor ao *mainstream* teatral londrino que não parecia interessado em montar peças cujo tema estaria ligado à homossexualidade (op. cit., p. 146). O grupo parecia interessado em se opor à ideologia dominante que valorizava os estereótipos em detrimento de qualquer representação menos caricata dos homossexuais.

Jongh acrescenta que Martin Sherman comenta que as pessoas apareceriam nas ruas do *Greenwich Village* de Nova Iorque, vestidas com uniformes nazistas diante da comunidade *gay* local; esses uniformes representariam uma espécie de apelo fetichista do guarda ou oficial nazista, atraentes para homossexuais alienados do contexto histórico do qual foram vítimas no passado. Portanto, o dramaturgo teve a motivação de escrever uma peça que relembresse os homossexuais dos abusos sofridos durante o período nazista, já que muitos viviam a “liberdade ilusória” de que estariam livres a partir das manifestações públicas como paradas *gays* durante o surgimento dos *Gay Civil Rights* (op. cit., p. 149).

Nesse período, a comunidade *gay* americana (a maioria branca e de classe média) do Castro em São Francisco também já demonstrava os primeiros indícios do que é possível enxergar hoje nas paradas *gays* americanas, quando homossexuais de uma classe social mais abastada evitam outras minorias dentro da minoria (negros, hispânicos e imigrantes). A comunidade branca e *gay* do Castro não gostava de se misturar aos negros, mesmo que os *Gay Civil Rights* dialogassem com os movimentos negro e feminista naquele período.

Ao cobrir a parada *gay* de Nova Iorque de 2007, Alejandra Villasmil observa que

A parada *gay* de Nova York já foi uma poderosa reivindicação pelos direitos dos homossexuais, mas, com o tempo, deixou de lado o tom crítico e se transformou em uma festa para "sair do armário" e esbanjar aparência. A parada do Orgulho *Gay*, que acontece hoje na Big Apple, é uma celebração de rua que perdeu o sentido, e até mesmo o glamour, para os homossexuais, bissexuais e transexuais abertamente declarados ou que obtiveram status social. Segundo alguns *gays*, jornalistas e figuras políticas de Nova York, a apatia obedece a vários fatores, entre eles a convicção de que "todo dia é dia *gay*" e que parada se transformou em um evento arcaico e pitoresco.

Os homossexuais abastados, por exemplo, não mais participam da marcha, que, a cada ano, recebe mais imigrantes recém-chegados, "enrustidos" e turistas. Para outros observadores, a explicação é histórica. O desfile teria deixado de defender uma mensagem política como nos anos 70, quando eram lembrados anualmente os distúrbios de Stonewall, ou nos anos 80, quando alertava para a Aids<sup>14</sup>.

---

14 Reportagem acessada no site <http://noticias.terra.com.br/mundo/interna/0,,OI1709149-EI294,00.html>. Data de acesso, 25/06/2007.

Essas contradições dentro da própria comunidade *gay* estabelecem a questão sócio-econômica como fator preponderante para demarcar territórios, isto é, territórios que nem todos os homossexuais se sentem mais à vontade em frequentar. A própria noção de comunidade é questionável, uma vez que ela não abarca a totalidade da minoria, agora fragmentada pelas paradas *gays* que se tornam apenas uma vitrine turística. No Brasil, por outro lado, as paradas representam o que já é “ruína” em outros países como um avanço em termos de visibilidade.

Dessa forma, descrever o passado para falar do presente é uma motivação no campo da representação artística no que tange ao Holocausto para lembrar que nem tudo deve ser motivo de festa e celebração, já que a luta pelos direitos de qualquer parcela do coletivo é um processo contínuo e sugere os conflitos descritos pela jornalista como a discriminação exercida por homossexuais contra outros homossexuais.

Depois do reconhecimento artístico por *Bent*, Martin Sherman volta às suas origens com outros textos sobre a consciência judaica em peças como *Next Year in Jerusalem* e o monólogo *Rose*<sup>15</sup>. O monólogo, por exemplo, parece potencializar o contexto de eventos políticos e sociais a partir da memória de uma judia que tenta compreender os episódios envolvendo a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o estabelecimento do Estado de Israel em 1948<sup>16</sup>.

O tema do Holocausto também é revisto por Arthur Miller na peça *Broken Glass*, quando, numa tentativa isolada de pensamento histórico-crítico, o dramaturgo analisa a postura dos judeus americanos que foram indiferentes ao tratamento dado aos judeus na Alemanha antes mesmo do início da guerra. São os mesmos judeus que, dirigentes da Academia de Cinemas e Artes, endinheirados dentro da indústria cinematográfica que criaram

---

<sup>15</sup> Encenado no Brasil como *Rose*, *Rose* em 2001, direção de Roberto Vignati, o mesmo diretor da primeira montagem de *Bent* no Brasil.

<sup>16</sup> Segundo crítica da peça no Brasil, conforme pode ser visto no site <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0507200101.htm> acessado no dia 20/01/2006.

o Oscar, premiam e favorecem diretores e produtores cujos filmes e documentários tratam do Holocausto atualmente na premiação numa tentativa clara de manter a imagem do genocídio vívida e se beneficiar dela numa contradição constante diante de como lidar com um tema delicado como o genocídio dos judeus nos campos de concentração.

*Broken Glass* descreve a história do casal Phillip e Sylvia Gellburg no final da década de trinta nos Estados Unidos, antes do início da Segunda Guerra Mundial. Phillip trabalha como executivo numa companhia importante, ligada ao Banco de *Wall Street*. Sua esposa, Sylvia, está obcecada com as notícias de judeus forçados a realizar trabalhos humilhantes na Alemanha. Depois de ver fotos que mostram velhos judeus escovando calçadas com uma escova de dente, ela entra em colapso e não consegue mais andar<sup>17</sup>. Nessa peça, Arthur Miller procura criticar a ausência de consciência política por parte de judeus como Phillip Gellburg que renega sua origem judaica, assim como o Max de *Bent* nega ser homossexual para escapar da categoria mais baixa do campo de concentração.

Da mesma forma que *Bent*, *Rose* e *Broken Glass*, o cinema procura analisar o nazismo sob uma perspectiva que busca descrever historicamente a partir da imagem, às vezes, sob uma perspectiva sentimental e heróica como em *A Lista de Schindler* de Steven Spielberg, ou historicamente desconcertante e equivocada como *A Vida é Bela* de Roberto Begnini.

Entretanto, existem panoramas mais precisos como *Amém* de Costas-Gravas que descreve a negligência da igreja católica quanto às práticas nazistas antes do início da Segunda Guerra Mundial sob o pontificado de Pio XII ou o registro histórico de *A Queda- As últimas horas de Hitler* de Oliver Hirschbiegel; que tentam mapear para a sociedade contemporânea a histeria coletiva nazista numa tentativa de compreender o que levou a nação alemã a apoiar Adolf Hitler. Nesse último filme em particular, é utilizado o depoimento de

---

<sup>17</sup> Recomendo ler o artigo “*O Conflito da Identidade em Broken de Glass de Arthur Miller*” publicado por mim na revista eletrônica da Faculdade do Guarujá: <http://www.faculdadedoguaruja.com.br/index.htm>

Traudl Junge, secretária de Hitler, no final como uma espécie de catarse, quando, em primeira pessoa, Traudl demonstra perplexidade diante do horror que presenciou e apoiou, mesmo sendo uma simples secretária. Suas palavras finais buscam um perdão histórico, quando ela afirma ter desconhecido o horror do Holocausto na época, embora não saiba como se desculpar perante o mundo por ser sobrevivente e testemunha da loucura nazista. A questão que se propõe então é: qual é a responsabilidade do indivíduo perante o coletivo quando ele apóia atos criminosos, mesmo inconsciente das repercussões como Traudl Junge busca defender em seu depoimento?

Como justificar, por exemplo, o fato de Elia Kazan, importante diretor americano na consolidação da encenação da dramaturgia americana, ter contribuído para a histeria comunista e persecutória de Joseph McCarthy ao delatar amigos e colegas durante a inquisição macartista nos Estados Unidos? Quando homenageado pela academia cinematográfica com um Oscar Honorário por sua contribuição artística, Kazan demonstrou desconforto diante da platéia – parte aplaudia, outra parte saiu da sala – e reduziu seu discurso de agradecimento como um ato de compreensão dos seus atos no passado. A História, nesse caso, cobra a coerência política do indivíduo perante o coletivo, mesmo o artista não é poupado.

A peça *Angels in America* de Tony Kushner é outra tentativa de representar dramaturgicamente o governo de Ronald Reagan, quando a AIDS se tornou epidemia graças à negligência do governo republicano ao ignorar o avanço da doença, defendida como uma *praga gay*, doença restrita aos homossexuais, uma vez que era do interesse dos partidos conservadores e do fundamentalismo religioso representado pelos mórmons de Utah manter a doença como uma epidemia isolada e concentrada nos párias da sociedade (homossexuais e drogados).

O diálogo entre Roy Cohn, membro do partido republicano, político influente durante o período de caça às bruxas macartista, e seu médico Henry descreve claramente a postura da sociedade heteronormativa no que diz respeito à AIDS e aos homossexuais. Cohn afirma que *“homossexuais são homens que em quinze anos foram incapazes de mudar uma lei antidiscriminação (...) Homossexuais são homens que conhecem ninguém e que ninguém conhece”* (Kushner, 1993, p. 45). A contradição do discurso de Cohn, ele mesmo homossexual e peça-chave do governo republicano, aponta para a ausência de representação política dos homossexuais numa sociedade que se baseia nos princípios de igualdade e direito de expressão.

Por outro lado, como explicar a histeria coletiva diante de desastres ecológicos que destruíram Nova Orleans, quando dirigentes de igrejas fundamentalistas culpam os homossexuais e a legalização do aborto como punição divina? Como explicar a insurgência do pontificado de Bento XVI que persegue homossexuais dentro da Igreja Católica, mesmo com dados e pesquisas que apontam que uma grande porcentagem da igreja é formada por homossexuais?

Numa entrevista concedida à *Revista Veja* em 13 de agosto de 2003<sup>18</sup>, o bispo suíço naturalizado brasileiro, Karl Josef Romer, afirma que *“o homossexual deve ser integralmente respeitado em seus direitos como pessoa e em sua dignidade”*, embora não consiga explicar o documento divulgado pela Igreja Católica no mesmo ano em que trata os homossexuais como *“anomalia”*. Mais adiante, Romer afirma que *“a anomalia é uma palavra que significa que na homossexualidade a expressão sexual, genital, não consegue realizar aquilo que é a ordem fundamental do sexo: a complementaridade e a abertura a uma nova vida”*. Mais uma vez, entramos no terreno da sexualidade procriadora do qual Marcuse analisa em *Eros e Civilização*, como forma de repressão do indivíduo que sente, nas palavras do bispo, apenas

---

<sup>18</sup> ROMER Karl Josef REVISTA VEJA, Editora Abril. Edição 1815, 13 de agosto de 2003.

realizado quando o sexo representa “uma união aberta para a vida”. Recentemente, Bento XVI permitiu a publicação de documentos que proíbem a participação de homossexuais da vida eclesial dentro da hierarquia da igreja.

Por outro lado, *Bent* de Martin Sherman é uma representação histórica do direito à vida, do direito ao afeto que encontra seu respaldo nas últimas falas de Max, quando ele afirma que ama Horst e pergunta “*Que mal há nisso? (silêncio) O que há de errado com isso?*” (Sherman, 1979, p. 63).

É interessante observar que, mesmo no campo da Religião, existem estudos que buscam se contrapor ao dogmatismo presente no discurso de pessoas como Karl Josef Romer, como o surgimento da *Jesus Metropolitan Community Church*, igreja protestante que aceita homossexuais como membros efetivos da sua comunidade, assim como representantes dentro da sua própria hierarquia (pastores, reverendos) que podem ser abertamente homossexuais. No livro *The Children are free – Reexamining the Biblical Evidence on Same-Sex Relationships*, os autores Rev. Jeff Miner e John Tyler Connoley, com formação e pós-graduação em Teologia, combatem os argumentos bíblicos e interpretações errôneas que incentivam a homofobia e a intolerância. Em contraponto, existem comunidades como a *Exodus* que defendem técnicas de conversão de homossexuais, com centros de reabilitação para a cura da homossexualidade, inclusive, com depoimentos de “ex-homossexuais” que incentivam a procura da instituição para resolver seus conflitos<sup>19</sup>.

Como contraponto à alienação descrita em *Amor e Restos Humanos*, *Bent* torna-se uma representação histórica, resposta ao apagamento, atentado à memória, quando as novas gerações são influenciadas pela cultura da banalidade da indústria cultural, ignorantes da continuidade histórica e vítimas das cisões entre o passado, o presente e o futuro, tragados para a vala comum do culto à informação inútil, da agressividade das técnicas de *marketing* e

---

<sup>19</sup> Para informações sobre a comunidade, acessei o site <http://www.exodus.to/>

da publicidade que vendem produtos culturais descontextualizados, com suas “idéias fora do lugar” (termo de Roberto Schwartz).

No filme *O Oposto do Sexo*<sup>20</sup>, dirigido pelo diretor *gay* Don Roos, Bill, um professor homossexual, trava um diálogo interessante com um dos seus alunos que o chantageia ao acusá-lo de abuso sexual. A chantagem, na verdade, tem o intuito de angariar dinheiro para uma viagem que o aluno pretende fazer com o namorado do professor, desprezado por ser velho e ridicularizado por toda escola e comunidade local. O professor acaba por acuar o aluno e indaga do que adiantaram todas as lutas, a militância política dos anos 60, quando os jovens *gays* apenas se importam em utilizar o *piercing* da moda.

Esse diálogo parece refletir a indignação de Alan Sinfield, quando ele também reclama dos desdobramentos da militância *gay* dos anos sessenta, quando os grupos militantes atuais comemoram o fato de ter uma seção *gay* na loja de departamentos da *Bloomingdale's*. Da mesma forma, a militância *gay* brasileira focaliza toda sua atenção na expectativa de que ocorra a primeira cena de beijo *gay* numa novela das oito na Rede Globo, como se o beijo - utilizado para levantar ibope e vender produtos - espetacularizado e vendido como produto de consumo pudesse resolver questões relacionadas à homofobia e aceitação dos homossexuais pela sociedade brasileira. Do que adianta a visibilidade televisiva, de uma revista *gay*, de filmes *gays*, peças *gays*, se a questão política e histórica das lutas dos homossexuais é soterrada por uma avalanche de eventos midiáticos que nada tem a acrescentar para a luta diária de milhares de homossexuais que são assassinados todos os anos no mundo todo? Da mesma forma, como compreender o horror do Holocausto, quando homossexuais foram assassinados e traduzir esse evento para platéias jovens que mal sabem sobre a existência da Segunda Guerra Mundial; sem transformar a representação histórica de *Bent* como uma peça

---

<sup>20</sup> *O Oposto do Sexo*, 1998, dirigido por Don Roos, lançado no Brasil, disponível em VHS.

de museu, isolada de outros acontecimentos como os já citados crimes cometidos contra homossexuais?

Numa montagem de *Bent* no Brasil, realizada em 2005 no Rio de Janeiro, o programa da peça traz – além do esclarecimento e contextualização histórica – dados que projetam o Brasil como campeão no assassinato de homossexuais. A encenação de *Bent* será discutida em outro capítulo, mas aqui já podemos adiantar a importância de historicizar a representação de uma peça, tanto no seu programa distribuído para o público, quanto no palco, seja na utilização de uma linguagem ou soluções cênicas que apontem para o processo histórico e sua ligação com o presente.

## **2. A verdadeira natureza do Amor: Historicidade, Utopia e Degradação**

A legitimação do afeto é o maior desafio para os homossexuais, pois a questão da orientação sexual pode ser secundária, já que o aspecto do sentimento legitimado (aparentemente exclusivo dos heterossexuais) torna-se o enfoque da maioria das peças pertencentes ao gênero *gay drama*. A manifestação do desejo passa pelo individual, configurando sua orientação pessoal e acaba por entrar em choque com o coletivo; ele também sugere o posicionamento político do indivíduo perante a sociedade. Tanto em *Amor e Restos Humanos*, quanto em *Bent*, a legitimação do afeto é um tema recorrente.

É possível que a questão da representação da homoafetividade seja um inesperado rompante político para quem compreende “política” como uma defesa da coletividade, ou seja, compreender a importância de um teatro voltado para causas mais abrangentes e coletivas que afetam não apenas uma minoria mas a coletividade: as atuais condições (precárias) de trabalho, o avanço de uma política neoliberal e suas conseqüências em todas as instâncias possíveis.

O conceito de *político* aqui talvez seja relativizado e direcionado para uma minoria. Contudo, o próprio conceito de *minoria* parece dizer respeito a poucos, quando, na verdade, outros tanto não conseguem assumir sua orientação sexual numa sociedade repressora. Esse posicionamento político direcionado para a homoafetividade é constante em *Bent*, já que se trata do aprendizado de Max, sua auto-aceitação como homossexual e a valorização do direito de amar perante os escombros causados pela guerra, quando o aparente “amor entre iguais” parece entrever a dificuldade de aceitação dentre dos limites de um gueto (campo de concentração) em comparação a um outro gueto (cenário gay de festas em Berlim).

O *amor* aqui não é apenas fraternal, mas está relacionado à sobrevivência, à dignidade que pode se traduzir na representação de um *amor político*. Esse amor diz respeito à necessidade individual de enfrentamento do homossexual com a coletividade que o rejeita. O aprendizado de Max – que ocorre cenicamente no ato contínuo de remover pedras de um lado para o outro – constitui o *leitmotiv* da personagem, como uma espécie de reconhecimento do afeto, de um amor libertário, muito mais do que um sentimento abstrato e puramente estético no seu sentido mais idealizado como defendem os Românticos no século XIX.

Em *Bent* é possível reconhecer elementos épicos para falar de um amor que não pode ser representado. Não há um discurso político que alcance um patamar sob uma perspectiva dialética, embora as personagens dialoguem e busquem uma “verdade” na convivência que travam no campo de concentração. Essa “verdade” pode ser vista como uma tentativa de estabelecer o que é um direito individual (a homoafetividade) diante do coletivo numa instância mais individual mediada pelo diálogo formal e tradicional.

Essa instância histórica na qual *Bent* se sustenta não consegue fugir de uma estrutura formal e tradicional do teatro; que é o da conversação e da manutenção do diálogo tradicional. Em contrapartida, a instância histórica acaba por exigir do texto mais do que ele cumpre, mesmo que a peça busque mais uma visão panorâmica do que foi o nazismo na Alemanha,

sem muitos detalhes. Nesse caso, a história parece não caber na estrutura dramática da peça, já que esta seria limitada pelo diálogo, incapaz de reproduzir todos os pormenores que compõem o cenário da perseguição aos homossexuais durante o regime nazista. Não nos deve surpreender que o recorte histórico utilizado por Martin Sherman comece em 1934, antes da eclosão da guerra a nível mundial, uma vez que um recorte pós 1940 implicaria na totalidade do que a guerra foi na perseguição e assassinato não apenas de homossexuais, mas qualquer representação contrária ao imaginário de conquista e destruição nazista.

Como já foi dito, encenar *Bent* como um item de museu para emocionar as platéias não nos parece a melhor proposta, uma vez que é preciso situar historicamente a peça, mas relacioná-la ao presente momento num diálogo contínuo e dialético.

Quanto a *Amor e Restos Humanos*, a questão política é fragmentada – quando não inexistente – no discurso das personagens. O processo de alienação já foi apontado, mas torna-se importante ressaltar o quanto as personagens buscam uma representação do amor baseada num retrocesso, na ideologia romântica do conceito abstrato e idealizado. Entretanto, é possível historicizar esse conceito de *amor* para além das armadilhas da abstração e dos mitos que envolvem *Eros* e *Thanatos*.

O livro *Contra o Amor* – uma polémica, da americana Laura Kipnis, parece falar sobre a ditadura e a hegemonia de um “amor” que deve sobreviver a qualquer atribuição moral ou questionamento, isto é, o esforço hercúleo que as pessoas fazem para preservar uma relação dos efeitos do tempo (entendido aqui como a monotonia e o cotidiano). A autora discute sobre um sentimento entronizado como ideal de sucesso e realização. O *amor* aqui não é aquele sentimento metafísico tão defendido pelos românticos ou que flutua no limbo do Mundo das Idéias de Platão, perfeito em sua idealização, o amor platônico, a contemplação do ser amado sem jamais manifestar qualquer sinal que traia nossos sentimentos, como era o ideal de Amor durante a Idade Média entre cortesãs e seus admiradores.

Esse amor idealizado, tão perfeito, maior até que o objeto de afeição é o contraponto para a visão de amor que Kipnis discute em seu livro: o amor institucional (o amor sacramentado a partir do casamento), relação social que desemboca em outras ramificações (família, filhos, amigos do trabalho, dentre outras).

Segundo Kipnis, o amor institucional precisa ser preservado, estar atento ao parceiro como se sua vida toda dependesse disso ou, talvez, para os mais cínicos, encontrar brechas nesse amor totalitário para que se possa respirar e sobreviver. A sensação de segurança, a estrutura que o amor institucional nos proporciona, sem falar das vantagens sociais, pois é interessante como as pessoas se socializam com a idéia de que existe o casal perfeito; o casal que transmite sucesso em seus empreendimentos, servindo como moldura para esse amor institucional.

Contrária a essa idéia de amor institucional, Kipnis comenta que “*vivemos em uma época sexualmente interessante, o que significa uma cultura que consegue ser ao mesmo tempo hipersexualizada e conservar suas escoras puritanas em proporções exatamente iguais*” (Kipnis, 2005, p. 20). A questão do amor institucional – traduzido no casamento – pode ser historicizada a partir da ascensão da burguesia no século XVIII, quando a derrocada do feudalismo e a aristocracia apontam para uma nova ordem das relações interpessoais.

Constituir família é prover a sociedade, então, o Amor – longe da idealização romântica e libertária de poetas como Byron, Shelley e Keats – torna-se a base fundamental para o processo de civilização que Sigmund Freud viria questionar no início do século XX; assim como os desdobramentos de suas teorias no já citado *Eros e Civilização* de Marcuse e o conjunto de três volumes sobre a *História da Sexualidade*, de Michel Foucault.

A partir de romances burgueses produzidos durante o século XVIII como *Pamela*, romance epistolar de Samuel Richardson, que narra a trajetória de uma jovem criada assediada pelo patrão, podemos mapear como o amor institucional se consolida como ditame

social. O sucesso do romance na época consolidou a burguesia ascendente inglesa como formadora de opinião, uma vez que o público feminino se identificava com o universo descrito por Richardson e seus valores: a ascensão social do casamento entre uma criada e seu patrão aristocrata.

Jane Austen nos descreve a ascensão social proporcionada pelo casamento, quando as heroínas dos seus romances são fadadas a procurar um marido por interesses sócio-econômicos, uma vez que as mulheres da época não podiam ascender socialmente a não ser pelo casamento; sendo considerada párias, aquelas que não seguissem os preceitos da sociedade puritana no final do século XVIII descrita em romances como *Orgulho e Preconceito e Razão e Sensibilidade*.

No teatro, a representação do amor institucional seria feita a partir do melodrama durante os séculos XVIII e XIX. O melodrama caracterizava-se por histórias sentimentais, cujo intuito era divulgar a ideologia dominante do casamento como objetivo e reificação da mentalidade pequeno-burguesa. A emoção aqui é nivelada pelo processo de identificação, pelo “*teatro culinário*” (termo de Bertold Brecht), quando as platéias se identificavam com as agruras e peripécias de heróis e heroínas que desejavam se casar, mesmo pertencendo a classes sócias diferentes, cujo objetivo era a ascensão sócio-econômica a partir do casamento.

O já citado *A Dama das Camélias* de Alexandre Dumas Filho, publicado como romance em 1857, mas encenado e adaptado para os palcos é um típico exemplar desse teatro que descreve a impossibilidade amorosa entre uma prostituta que busca se redimir através do amor, consolidando assim o valor do casamento e um final moralizante que encantava as platéias da época.

Muito já se publicou sobre o melodrama, contudo, o ideal do casamento burguês constitui um dos seus temas mais reverenciados para nos mostrar que o amor também pode ser historicizado e classificado dentro de uma ideologia dominante. Não ser bem sucedido no

amor institucional pode ser um fracasso social, pois o indivíduo estaria longe de conquistar seu espaço social e privilégios que a sociedade burguesa (e de classe média na atualidade) pode proporcionar.

Quanto à representação da homoafetividade no teatro, poucos foram os registros que se salvaram do ponto de vista histórico e documental. Vale ressaltar que o próprio teatro já era marginalizado na Inglaterra vitoriana, de modo que restam apenas relatos esparsos como atesta Colin Spencer em *Homossexualidade* – uma história, já citado nesse trabalho. A tentativa de Colin Spencer, assim como a de muitos estudiosos de homocultura, é um reflexo da necessidade que se tem de historicizar as minorias (os homossexuais, os negros e a escrita feminina) ao reunir inúmeros documentos escritos e esparsos na tentativa de construir uma constelação de textos e referências sobre a representação da homossexualidade.

O apagamento histórico, do qual as minorias se julgam vítimas, faz com que inúmeros romances, peças de teatro e filmes busquem historicizar a homossexualidade em momentos em que a própria palavra *gay* não existia; sendo *gay*, um termo que advém de “alegre” para descrever o estereótipo do homossexual bem-humorado e risível. Esse processo de historicização, muitas das vezes, é anacrônico e adquire um caráter de compensação para as perdas.

Em *Bent*, não se busca o amor institucional, mas o amor político que se transforma num processo de aprendizado como já foi dito anteriormente. Não se trata de separar a questão afetiva, mas o amor político é uma demonstração de enfrentamento do indivíduo perante a sociedade que o reprime, uma vez que a homossexualidade está longe de ser considerada como uma ramificação do amor institucional, dado que homossexuais não constituem família e sua prática social não colabora para uma “*união aberta para (uma nova) vida*”. Na peça, o amor político seria militante, uma vez que qualquer forma de

relacionamento humano tem uma dimensão política ao ser contextualizado na *polis* e na vida comunitária.

Se em *Bent*, o amor político está relacionado à sobrevivência nos campos de concentração, o que podemos observar hoje é a luta de militantes homossexuais pelos mesmos privilégios que o amor institucional oferece a heterossexuais como pensão, o direito de adotar filhos, planos de saúde para o parceiro, dentre outros. O amor institucional torna-se uma contradição para homossexuais que não desejam se enquadrar no aspecto institucional e sócio-econômico estabelecido pelo Estado, mesmo porque, como já foi mencionado, esses homossexuais deveriam pertencer um “grupo seletivo” de indivíduos bem-sucedidos, com pré-requisitos (ser branco e de classe média) para vivenciar esse tipo de amor ligado à prática coletiva.

É como se o amor idealizado e romântico tivesse sido substituído por uma idéia que institucionalizar o *amor homossexual* com bases nos privilégios e vantagens dos valores heteronormativos seria o equivalente à aceitação da homossexualidade perante a sociedade predominantemente heteronormativa, isto é, busca-se uma recompensa por séculos de rejeição para que os direitos sejam equivalentes e as diferenças sejam enfim suplantadas. Dessa forma, uma vez que as relações homoafetivas contribuam para uma operacionalização do Estado enquanto instituição no seu grau mais mínimo (família) até o político (prefeitos, senadores, governadores *gays*), essas diferenças tendem a desaparecer; e pode ser que a homofobia seja algo ultrapassado, mas esse processo de aceitação deve se estender ainda por muito tempo a julgar pelas correntes conservadoras como a Igreja Católica, setores da Igreja Anglicana e ramificações, segmentos do fundamentalismo protestante que se opõem fortemente contra a prática homossexual, que poderá vir a ser institucionalizada, caso o casamento entre pessoas do mesmo sexo e a adoção de crianças sejam aprovadas como leis.

Em seu artigo *Os direitos dos homossexuais a tratamento isonômico perante a Previdência Social*, Paulo Gilberto Cogo Leivas levanta a questão de uma abordagem jurídica-dogmática dos direitos fundamentais da igualdade, já que o conceito de igualdade parece ser um pressuposto formal que não coaduna com a idéia de que se pretende criar uma identidade homossexual, capaz de se igualar a uma identidade heterossexual (Leivas, 2002, p. 49).

Esse trabalho pretende justamente provar hipoteticamente que a questão da identidade é irrelevante diante das transformações coletivas pelas quais a sociedade passa e exige do indivíduo como uma inserção política da luta de classes e sua totalidade, por mais que a luta de *gays* e lésbicas seja importante enquanto reconhecimento de seus direitos. A questão a ser defendida e discutida nesse trabalho é que a sexualidade torna-se apenas um fator dentre inúmeros que caracterizam o indivíduo; indivíduo este integrado ao discurso dialético, da desmistificação de uma ideologia dominante que se sustenta a partir de movimentos isolados e não-integradas a movimentos sociais.

A questão da institucionalização dos direitos, base da constituição do amor institucional, baseia-se no fato de que a “igualdade formal” (termo jurídico citado por Leivas) estabelece o direito de julgar ao Estado, precisamente, a Lei, instância superior, que não deve se curvar a preceitos individuais, “à custa de algumas pessoas” (Golin e Weiler, op. cit. p. 50).

Em *Amor e Restos Humanos*, a descrença no amor institucional é evidente no discurso de David, pois ele não percebe sequer a existência de um Estado que fundamente a legalidade da sua orientação sexual. Aliás, a própria questão da orientação sexual é indiferente para a personagem, já que o que importa é vivenciá-la e não torná-la um embate, uma discussão aprofundada do que significa ser *gay* do ponto de vista dialético, das dificuldades encontradas pelos homossexuais e sua auto-aceitação. O niilismo é predominante no discurso da

personagem, pois estamos num momento histórico que não assinala qualquer tipo de repressão a não ser aquela baseada nos pressupostos do sucesso e da realização pessoal.

Os “*gays não foram feitos para amar*” é uma ideologia constante no discurso de Max e David, embora as peças sejam separadas por dez anos; mesmo que Martin Sherman e Brad Fraser pertençam a gerações diferentes de dramaturgos, todavia, o diálogo e o posicionamento de ambos descrevem o percurso histórico da representação da homossexualidade.

A contradição do prefixo “homo” (igual) em detrimento do tratamento dado aos homossexuais em suas várias denominações ao longo da história (invertidos, pervertidos, bichas, viados, *gays*) estabelece a historicidade como fator predominante na transformação das relações entre o que parece ser diferente e o que é igual, isto é, homossexual não é igual no sentido extremo da palavra (pessoas do mesmo sexo que fazem sexo com pessoas do mesmo), mas a disparidade que existe entre a aceitação do que é diferente (heterossexuais, nesse caso, responderiam à diferença enquanto prática sexual) e sua convivência, a tal chamada tolerância à diversidade e sua valorização.

A preocupação com a diversidade tornou-se a bandeira da militância *gay* por inúmeras razões: acredita-se que a convivência no zoológico humano, tradução para agrupamentos de indivíduos em espaços públicos, seria uma tentativa de harmonia igual aos preceitos praticados durante o movimento da contracultura, quando lemas como “*Black is Beautiful*”, o Amor Livre, tão celebrado no musical *Hair* sugeriam a existência de uma atmosfera propícia à convivência pacífica entre as diferenças, mesmo que essas diferenças jamais levassem em conta as questões de classe e os problemas de transformação econômica que eclodiriam de forma mais evidente nas décadas posteriores com o avanço do neoliberalismo.

As diferenças podem até existir no campo da política, mas elas existem apenas no âmbito interpessoal, isto é, entre duas pessoas que desejam se relacionar sexualmente, de modo que qualquer discussão que centralize apenas na esfera do íntimo (no sentido mais

extremo da palavra) tende a ser simplista ou levada para a espetacularização do desejo. Afinal, a experiência sexual é elementar e pode ser escancarada num filme ou numa peça de teatro, mas as limitações impostas pelo distanciamento ficcional (simulação do que se vê no palco ou na tela) estabelecem o que vemos como apenas mais uma representação das inúmeras possibilidades de sexualidade. Os conflitos podem permanecer os mesmos: solidão, medo, insegurança e anseios, tanto para homossexuais e heterossexuais.

Obviamente, existem pesquisadores – principalmente no campo da psicanálise voltada para homossexuais – que elaboram estatísticas e provam a existência de um grau maior em termos percentuais de homossexuais que estariam mais sujeitos à depressão, ao alcoolismo e drogas, em função da resistência da sociedade em aceitá-los. Contudo, dificilmente, até por uma questão de mercado (é preciso ter pacientes em consultórios para discutir seus problemas de auto-aceitação e rejeição) que a questão da sexualidade é uma constituinte da existência humana que somada a tantas outras deveria constituir a base de enfrentamento do indivíduo perante aquilo que o rejeita.

Nesse caso, é interessante observar como Alan Sinfield estabelece a luta contra a homofobia relacionada a todos os movimentos de segregação, inclusive, os de ordem sócio-econômica, quando *gays* são marginalizados por não pertencerem a um determinado tipo de padrão (o homossexual de classe média, branco e ascendente economicamente).

Para Thomas Waugh, por exemplo, a questão das imagens sexuais e a luta por um discurso relacionado à identidade, relacionada à globalização, é mais antigo do que se imagina, datando do processo de colonialismo durante a expansão portuguesa, espanhola e inglesa (Lopes et. al, 2004, p. 17). A questão da organização social na qual os homossexuais estariam sendo inseridos sempre foi uma fonte de pesquisa apontada pelo autor que já preconiza os estudos atuais da homocultura, porém, estabelecendo os ditames sociais como fatores preponderantes do que propriamente a construção de uma identidade *gay*.

Em *Bent*, o diálogo é com o amor político dentro de uma organização social, fruto das lutas pelos direitos civis dos *gays* nos movimentos da contracultura dos anos sessenta, enquanto em *Amor e Restos Humanos*, a idéia do amor fragmentado e amor líquido (termo de Zygmunt Bauman) ocupa boa parte da tessitura dramaturgica da peça tanto na sua forma - os restos humanos não-identificados organizados em painéis no discurso das personagens - quanto no seu conteúdo, o isolamento e o esmaecimento do afeto.

No prefácio a *Amor Líquido – Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos*, Zygmunt Bauman cita Ulrich, herói do romance *O Homem Sem Qualidades* de Robert Musil, como “*não tendo qualidades próprias, herdadas, adquiridas ou incorporadas, sendo representante típico de nossa sociedade líquida*” (Bauman, 2004, p. 7). O herói desse romance, homem sem vínculos (morais, éticos ou institucionais) tornou-se o que os estudos literários classificam como anti-herói moderno, contrário ao imaginário do herói romântico.

Esse anti-herói moderno personificado por personagens como David de *Amor e Restos Humanos* estão muito além dos protagonistas conflituosos dos romances realistas e naturalistas de autores como Flaubert e Stendhal no que diz respeito à degradação moral e ética, ao niilismo predominante no seu conjunto de caracteres que o definem como *persona* literária e ficcional.

Zygmunt Bauman utiliza a metáfora da água, da liquidez como uma reflexão sobre a sociedade pós-moderna, cujos referenciais sócio-políticos são degradados e destituídos de uma visão da totalidade como já foi apontado por outros autores ao longo desse trabalho como Fredric Jameson, Guy Debord, Gilles Lipovetsky e Laura Kipnis.

Para Bauman, os cidadãos da sociedade líquida, desligados, precisam se conectar, uma vez que os vínculos afetivos que os prendem são “frouxos” e podem ser desfeitos a qualquer momento; a liquidez dessa sociedade está no fato de que nada parece ser permanente e estável. O sociólogo descreve a “alteridade” e uma nova acepção para a palavra *amor* que está

no choque entre o amor institucional já apontado e o amor idealizado pelo Romantismo Ocidental, amparado pelos interesses defendidos pela moral pequeno-burguesa de sucesso no amor, visto aqui como um empreendimento social.

A fragmentação dos vínculos afetivos é eminente em *Amor e Restos Humanos*, independente da orientação sexual das personagens. Nesse cenário urbano, existe a vaga ilusão de que as pessoas estão mais “abertas” para a experiência amorosa e aos prazeres do sexo, quando, na verdade, essa abertura é efêmera, pois as personagens não conseguem mais administrar as inúmeras possibilidades de conexões que vêm a frente: *internet*, sites de encontros, ruptura de tabus, dentre outros.

Nesse caso, o indivíduo estaria dividido, incapaz de escolher entre a atração e a repulsa, entre esperanças e temores, redundando na sua incapacidade de agir. A terapia é vista então como forma de ajuda, assim como os inúmeros livros de auto-ajuda e antidepressivos à disposição no mercado da cura, da felicidade mercantilizada e publicitária.

Em *Amor e Restos Humanos*, a divisão entre ambições pessoais e a insatisfação com o coletivo e seus valores são proeminentes de uma geração presa à idéia de que é possível acreditar nas instituições (casamento, família), porém, encontrando fissuras para que possam respirar e encontrar algum conforto (o uso das drogas, o sexo anônimo e compulsivo).

No início da peça, Candy, que trabalha como crítica literária num jornal, ironiza o fato de ter que resenhar sobre um livro de auto-ajuda intitulado *Teach me How to Love* de Linda Carlyle, que descreve a trajetória de uma pobre jovem americana que se muda para Nova Iorque e faz sucesso na indústria da moda. Ela comenta com David sobre a possibilidade de fazer uma análise do livro que contenha três parágrafos ao classificar o livro como “merda” (Fraser, 1996, p. 34). Para Bauman, “*não se pode aprender a amar, tal como não se pode aprender a morrer. E não se pode aprender a arte ilusória – inexistente, embora*

*ardentemente desejada – de evitar suas garras e ficar fora de seu caminho*” (Bauman, 2004, p. 17), de modo que o posicionamento de Candy diante do romance de auto-ajuda faz sentido.

Ao longo da peça, durante os desencontros das personagens, é possível observar o quanto o poder de romper qualquer laço afetivo é visto como um dom, uma prática que valoriza a quantidade em detrimento da qualidade e da dificuldade de se manter uma estrutura sólida: “relações de qualidade”, portanto, são evitáveis, pois elas impedem o fluxo e a construção de um painel de amantes ocasionais. É preciso se livrar do “refugio”, o Outro, que, na relação amorosa é sempre visto como um intruso diante da chegada de outro parceiro.

Diante dos avanços de Kane, David sente-se ameaçado, pois é obrigado a refletir sobre uma relação duradoura, baseada no afeto. Para Candy, o amor é uma espécie de utopia, quando ela comenta sobre sua necessidade de constituir família. Ela se contrapõe ao niilismo de David quando afirma que ele não enxerga uma diferença entre uma cerveja e outra e uma “*trepada*” (Fraser, op. cit., p. 133).

Muito se escreve sobre a degradação das relações interpessoais que tem seu contraponto nos livros de auto-ajuda, manuais de sobrevivência na sociedade pós-moderna, assim como as terapias e os antidepressivos, constituindo uma verdadeira indústria da exploração da fragilidade emocional. Os relacionamentos são vistos como um investimento de riscos, pressupostos; e quando fracassam, há uma necessidade de reinvestir ou se livrar das “ações” correspondentes ao último relacionamento (Bauman, 2004, p. 30); que acaba por reduzir o companheiro/parceiro ao refugio e à inutilidade, objeto de consumo descartável. O conflito individual das relações amorosas não-sucedidas é levado às últimas conseqüências em peças como *Amor e Restos Humanos*, à medida que Brad Fraser busca mapear o caos no qual as personagens habitam para descrever a alteridade da *Verdade Natureza do Amor*, aqui visto como uma ironia do autor, mesmo que Brad Fraser não consiga resistir à tentação de escrever um final conciliador e moralista ao punir a personagem causadora dos conflitos

(Bernie, *o serial killer*) com a morte numa tentativa de resgatar David do seu niilismo operante.

Tanto para homossexuais, quanto heterossexuais, o amor institucional parece representar a única possibilidade de inserção na sociedade, de modo que “estar só” é o mesmo que fracassar, permanecer à margem da sociedade. Passaram-se séculos para que essa noção de *amor* não se modificasse e permanecesse inerente às transformações da sociedade contemporânea.

Analisando especificamente a representação da homossexualidade, o amor institucional parece ser o escape que muitos homossexuais procuram para evitar o gueto, escapar dos estereótipos de que são incapazes de amar. A superficialidade dos julgamentos entre duas pessoas que dialogam e discutem suas motivações numa peça de teatro, recorte mínimo das relações interpessoais, nos faz acreditar que o individualismo prevalece enquanto modo de enquadrar a sexualidade “fora dos padrões” como um desejo que deve ser defendido para que se possa sobreviver.

Em *Amor e Restos Humanos*, o objeto amado torna-se o “amante ocasional”, quando a ação de amar corresponde a vivenciar apenas as vantagens momentâneas que uma relação pode oferecer: um orgasmo, momentos de prazer, alívio. Influências sócio-políticas estão distantes dessa noção de prazer que defende “o amante ocasional” como item necessário para além dos padrões de classe média que estabelecem o casamento, o *LTR* (abreviatura comum em inglês para designar *Long Term Relationships*) como representação do ideal de amor institucional.

A idéia de que somos seres únicos acaba por determinar o quanto a sociedade pós-moderna está voltada para uma compreensão reducionista e alienada do que o coletivo representa. Personagens como David e Candy reificam a negação do *Outro* para se autopreservarem diante dos conflitos que uma relação amorosa representa, ou seja, a busca

pela verdadeira natureza do amor termina por ser uma contradição, já que as personagens dividem-se entre o desejo e a repulsa, a negação e a afirmação da necessidade de se relacionarem. O *Outro* parece ser reduzido a portas que se abrem e fecham de acordo com a conveniência e necessidades das personagens. Não nos deve surpreender, por exemplo, perceber no diálogo das personagens uma agressividade, valorização da violência doméstica, constituindo-se como palco e essência do conflito individual e desejo de autodestruição.

O espaço das personagens – o pequeno apartamento que habitam em Edmonton – tornou-se picotado para reiterar a idéia de que quanto menor o espaço dramático e ação das personagens, menor serão as suas possibilidades de transgressão. A peça de Brad Fraser brinca com a questão dos gêneros: quem é o quê? quem faz o que com quem? o que é ser *gay*?, dentre tantas outras questões abordadas pelo texto. Candy, por exemplo, é a mulher independente, mas sem espaço, incapaz de lidar com suas frustrações, dividida entre o moralismo do patriarcado e dar continuidade à libertação feminina ao assumir suas fantasias sexuais com homens e mulheres. David é o homossexual bonito, talentoso e dotado de um humor sarcástico que afasta qualquer possibilidade de valorização da afetividade, mesmo sendo um ator, artista, e que deveria estar atento a uma percepção mais sensível do que o cerca.

Em *Amor e Restos Humanos*, parece existir a cultura do *date*, do *blind date*, termos em inglês que significam respectivamente “namorar” e “encontro às escuras”. Embora as personagens tenham passado dos seus trinta anos, o não-amadurecimento é uma premissa do percurso contrário ao aprendizado que já observamos em *Bent*, de Martin Sherman.

Bauman afirma que não há certeza no amor, pois estaríamos lidando com o *Outro*, portanto, regurgitar a falácia do amor abstrato parece ser o fadário de quem pretende se estender sobre essa discussão na representação artística, uma vez que estaríamos condenados a desconhecer os segredos do relacionamento perfeito (Bauman, op. cit.; p. 35). A incerteza é

característica essencial da relação a dois, já que ao lidar com o *Outro*, estaríamos diante do atraente e do reflexo da nossa própria idealização do que seria a verdadeira natureza do amor.

### 3. AIDS e a metáfora do coletivo

No drama moderno, o isolamento é um tema recorrente, cujo *leitmotiv* conduz as personagens a um processo de autocomiseração, quando resta o lamento de se viver em grandes centros urbanos e conflitos relacionados à passagem do tempo, o vazio e à ausência de espaço para a concretização do sonho.

De fato, Szondi nos chama atenção para o

isolamento dos homens que acarreta ‘a abstração e intelectualização’ dos seus conflitos, quando as oposições extremadas entre os homens isolados já estão, em certo sentido, vencidas desde o princípio por força da objetividade engendrada pela intelectualização (Szondi, 2003, p. 109).

Esse processo de intelectualização parece nos remeter à constante reflexão oriunda de um pensamento, cuja fonte bebe no existencialismo de Sartre, sobretudo, se considerarmos o aspecto simbólico do inferno de *Entre Quatro Paredes*, no qual três personagens dividem o mesmo espaço e tentam lidar com o cotidiano, o espelhamento das suas *personas* no outro, crimes revelados diante do público e de si mesmos.

Na peça de Sartre, o isolamento é espacialmente construído num tom crescente e dramático, porém, demistificador das relações interpessoais, ou seja, a peça de Sartre acaba por desconstruir a noção que temos de nós mesmos em oposição ao que realmente somos enquanto representamos papéis, elemento também explorado em *As Criadas* e *O Balcão* de Jean Genet. Em *Amor e Restos Humanos*, o isolamento é, sobretudo, desejado e cultivado pelas personagens para se proteger de questionamentos maiores. Esse existencialismo degradado parte do pressuposto de um mundo fora de sintonia, contudo, sem explicitar que as próprias personagens se desvinculam do coletivo, de uma compreensão mais efetiva do que as

cerca. Eis que a AIDS surge para dar um significado para esse mundo caótico, tornando-se a metáfora do coletivo na peça.

No seu livro *Aids e suas Metáforas*, Susan Sontag analisa a questão da utilização da metáfora na sociedade contemporânea a partir da *Poética* de Aristóteles (1457 A.C), quando metáfora seria “*dizer uma coisa é ou parece outra que não ela mesma é uma operação mental tão antiga quanto a filosofia e a poesia, e é a origem da maioria dos tipos de saber – inclusive o científico – e de expressividade*” (Sontag, 1989, p. 9). A questão do pensamento é sempre colocada pela autora como um ato contínuo, mesmo que a interpretação possa ser levada ao engano ao criticar o uso da metáfora como representação de um tempo.

A autora explica a utilização dos termos *esquerda* e *direita* como denominações na área da política, quando explica a origem das palavras e suas conotações até os nossos dias:

A origem desses termos é geralmente situada na Revolução Francesa, quando, em 1789, na Assembléia Nacional, os republicanos e radicais sentavam-se à esquerda do presidente, enquanto os monarquistas e conservadores ficavam à direita. (Sontag, op. cit., p. 10)

A questão do progressismo da ala esquerda é um fato que parece estar relacionado às transformações sócio-econômicas ao abarcar o coletivo, ao passo que a direita parece bloquear, impedir com seu conservadorismo a não-transformação, a preservação da instituição e de valores integrados ao discurso da ideologia dominante das elites. A questão do correto, do direito complementa outros significados que a palavra possui para além do campo partidário.

Quanto à metáfora, Sontag acredita que ela seja utilizada no discurso político como uma tentativa de mapear a partir do corpo – “*a orientação espacial do corpo*”- esquerda e direita, assim como movimentos sociais (para cima e para baixo, para frente e para trás) – “*apropriadas para descrever os conflitos sociais, uma prática metafórica*” (Sontag, op. cit., p. 10)

A metáfora do corpo é uma tentativa de mapear, compreender uma sociedade liberal ou não, assim como ela pode ser utilizada para mostrar o quanto essa sociedade pode estar doente. Sontag é contra a questão da metáfora e dos estigmas que ela pode causar como, por exemplo, ao falar do câncer, motivação pessoal da autora para escrever o livro, uma vez que ela acredita que a metáfora é *“antiexplicativa, como a comparação religiosa - e poética – entre o corpo e o templo, feita por São Paulo”* (Sontag, op. cit., p. 12).

Quando a AIDS surgiu, ela invadiu e perturbou a sociedade contemporânea, mas com a passagem do tempo, a diluição da memória histórica fez com que ela se desvanecesse. O vírus, mutável e transformador tornou-se a metáfora da alteridade de uma Era (sobretudo as duas últimas décadas do século XX) como um elemento destruidor do coletivo, uma guerra que envolve toda a sociedade. A gripe espanhola, a peste negra e a AIDS são exemplos claros que mobilizam (para o bem ou para o mal) as transformações na sociedade, quando a doença torna-se o *Inimigo*, personificação do Mal que destrói o coletivo. Doenças como câncer atacam o indivíduo, criam o conflito individual que pode até ser coletivo, mas se restringe aos familiares e amigos, ao passo que a AIDS é contagiosa, mutante, exigindo controle e precaução.

Para Sontag, *“a metáfora dá forma à visão de uma doença particularmente temida como um ‘outro’ alienígena, tal como o inimigo é encarado nas guerras modernas; e a transformação da doença em inimigo leva inevitavelmente à atribuição de culpa ao paciente”* (Sontag, op. cit., p. 16). De fato, a AIDS, como “praga gay”, foi interpretada erroneamente como a punição pela liberação sexual dos anos sessenta e setenta, quando a promiscuidade atribuída aos homossexuais teria espalhado a doença.

Para Sontag, o termo AIDS *“requer a presença de outras doenças, as chamadas infecções e malignidades oportunistas”*, não se trata, portanto, de uma doença única, embora tenha sido interpretada como uma invasão e sua transmissão como a disseminação, a

“poluição” dentre as relações interpessoais (Sontag, op. cit., p. 21/22), quando a vulnerabilidade torna-se fator preponderante da desestabilidade emocional e física do indivíduo que, ao ser exposto pela doença, torna-se um corpo estranho no coletivo.

É certo que *Amor e Restos Humanos* historiciza a AIDS num período de consciência de que a doença está se alastrando (final dos anos 80). Embora historicamente, a doença tenha sido divulgada no início da década de oitenta<sup>21</sup>, durante esse período, acreditava-se que se tratava de uma doença que pertencia a grupos de riscos. É preciso também levar em conta que a ressaca da liberação sexual foi apontada como uma das insurgências da doença, disseminada como uma “calamidade” na qual a própria vítima tornava-se responsável e culpada por sua contaminação.

O próprio fato da AIDS ter tido um nome prévio relacionado aos *gays* - GRID (*Gay-Related Immune Deficiency*) – foi responsável por inúmeros paradigmas criados para associar a causa e sua disseminação da doença como responsabilidade dos homossexuais. Na literatura, inúmeras peças *gays* descrevem esse período, as que mais se destacam, pertencem ao dramaturgo Terrence McNally, dentre as quais, cito *Lips Together Teeth Apart* e *Love! Valour and Compassion*.

Sobretudo em *Love! Valour! Compassion!*, observa-se a questão do cotidiano de um grupo de amigos homossexuais e o avanço da doença, a transformação causada pela sua chegada. Ali se constitui uma *família* que deve ser preservada: amigos que se gostam, às vezes se detestam, toleram-se num processo contínuo de aprendizado. Essa peça, em particular, representa um panorama de como as relações entre homossexuais podem ser construídas além dos modelos heteronormativos, já que as personagens parecem se bastar enquanto “amigos”, uma família que não se desintegra; que se alimenta dos próprios dramas para fazer sentido.

---

<sup>21</sup> A AIDS foi levada em questão em 1981, quando os primeiros registros sobre a doença apareceram em periódicos: no dia 18 de maio, no *New York Native* (um jornal gay), em 5 de junho, na publicação científica *Morbidity and Mortality Weekly Report* e em 3 de julho, na edição do *The New York Times*.

O drama familiar ganha um novo contorno sob uma perspectiva do *gay drama*: os irmãos gêmeos de personalidades diferentes, os casais (um jovem e outro mais velho), o latino-americano, os artistas e suas paixões. As personagens falam sobre si mesmas, sobre as outras a partir da leitura de um diário, revelam-se como num jogo de espelhos, painel semelhante ao de *Amor e Restos Humanos*, mesmo que o cotidiano das personagens de McNally seja mais ameno, comparado à turbulência de Edmonton na peça de Brad Fraser.

A perspectiva heterossexual quanto ao impacto da AIDS é exposta em *Lips Together Teeth Apart*, quando um grupo de heterossexuais visita uma casa de veraneio do irmão homossexual de uma das personagens, já falecido em decorrência da doença. Assim como Fraser, McNally e tantos outros dramaturgos não conseguiram escapar dessa estrutura de sentimento que norteou parte da dramaturgia inserida no *gay drama*, pois a AIDS parecia um panorama do qual os próprios homossexuais expõem suas culpas, medos e conflitos diante da doença.

No Brasil, o romance *Risco de Vida* de Alberto Guzik foi adaptado para o teatro com o intuito também de descrever esse cotidiano. A peça, reduzida ao cotidiano de um casal, concentra-se mais no drama particular do casal afetado pela AIDS do que o panorama geral que o romance busca reproduzir ao falar de São Paulo, um painel cultural da cidade na década de oitenta.

Em todas as peças apontadas, a AIDS é sempre um elemento doloroso. Não se trata apenas de um conflito individual que afeta apenas a personagem (paciente, “sofredora”), mas pertence a uma ameaça à imaginação coletiva, assim como foram a tuberculose e a sífilis no passado: *Spectros*, de Ibsen é um bom exemplo dessa influência “naturalista”, quando a doença se torna uma metáfora da sociedade doente e estagnada.

De fato, Sontag afirma que um colapso cardíaco pode até ser um acontecimento, mas não dá “à pessoa uma nova identidade”, ao contrário de doenças infecciosas que são vistas como desumanizadoras (Sontag, op. cit., p. 46). A reconstrução da unidade – a partir das ruínas – parece ser o paradigma do coletivo, quando uma doença infecciosa surge para contaminar e espalhar o pânico dentre as estruturas que constituem as relações interpessoais.

#### 4. A memória histórica: humor *camp* e estereótipos

A passagem do tempo é a chave para construção de uma memória histórica, mas passagem que se observa a partir das mudanças e das transformações de uma sociedade. No teatro, isso também não deve ser ignorado. Vejamos o caso da peça *The Boys in the Band*, de Martin Crowley: encenada em 1968, a peça possui a mesma estrutura de *Love! Valour! Compassion!*, quando um grupo de amigos se reúne para uma festa de aniversário. Assim como na peça de Terrence McNally, todas as personagens são homossexuais e a trama gira em torno do seu cotidiano dentre os vários tipos criados por Crowley para descrever o homossexual de classe média em suas diversas facetas que se complementam: o narcisista, o retraído, o efeminado, o cínico, dentre outros. Os conflitos das personagens são restritos à auto-aceitação, à afirmação social e o medo da velhice.

A descrição das personagens remete a uma idealização do homossexual norte-americano: todos de boa aparência, atléticos e anglo-saxões. Uma das personagens, por exemplo, Donald comenta que a vida lhe parece como um “*quebra-cabeça*”, com pedaços que precisam ser relacionados (Crowley, 2003, p. 11). Esse “quebra-cabeça” aponta para a necessidade de construir uma identidade; que parece estar relacionada à criação de uma rede, conexão de amigos que possuem gostos e afinidades, embora as personagens – no campo ideológico – apresentem suas diferenças e seus conflitos.

É interessante observar a relação entre as personagens da peça que parecem descrever uma estética *camp*, humor sarcástico e corrosivo que redundam em uma referência específica do que seria o “universo” *gay* de classe média norte-americano, povoado de citações a filmes *hollywoodianos* (sobretudo, melodramas) e atrizes ícones do *star system* (Betty Grable e Bette Davis, por exemplo); algo que se repete em *Love! Valour! Compassion!*, quando uma das personagens fala dos números musicais da Broadway e cita Barbra Streisand como ícone *gay*.

No dicionário da Oxford, a tradução da palavra *camp* corresponde a uma atitude, maneira de um homem que busca agir como mulher, deliberadamente efeminado no seu gestual, voz e

humor. Além de ser um adjetivo, *camp* também é utilizado como um verbo: agir de uma forma mais efeminada perante um grupo de pessoas, com o intuito de expressar um estilo performático e exagerado (Oxford, 1995, p. 161). Na coletânea de ensaios *The Politics and Poetics of Camp*, o organizador Moe Meyer apresenta o *camp* como uma forma política de ativismo *gay*, que pode ser subversivo e contundente. Richard Dyer e Jack Babuscio vêem o *camp* como um elemento central da cultura *gay* canibalizado pela indústria cultural, também submetido a olhares que o enxergam como despolitizado e voltado a expedientes estetizantes mais do que politizantes.

Em *The Boys in the Band*, Michael reúne um grupo de amigos para comemorar o aniversário de Harold, quando ele recebe a visita repentina de um ex-colega e amigo de faculdade, Alan, heterossexual e casado. Michael pede para que os amigos não ajam como efeminados ao utilizar a palavra *camp* como um verbo para esconder sua orientação sexual do amigo. Emory, um dos mais afetados e efeminados, que se recusa a comportar de outra maneira, provoca uma briga que quase acaba com a festa. Além do aspecto cômico da cena, a questão da hipocrisia e da interferência de um heterossexual parece abalar a harmonia entre os amigos.

Há, inclusive, uma referência satírica a *Suddenly Last Summer (De repente no Último Verão)*, de Tennessee Williams, quando Michael serve o jantar e afirma que Sebastian Venable está sendo servido. Essa personagem de Tennessee Williams é devorada por uma turba de garotos famintos, sendo um referencial cômico do humor *camp* que as personagens usam num tom jocoso para falar de si próprias ao longo da peça, quando, embora sendo homens, chamam-se por *ela* e usam nomes femininos como *Mary* ou *Harriet*.

Esse pequeno simulacro - no qual o feminino é aludido como piada - estabelece um traço comum que é autodenominar-se *queer* (viado, bicha) como forma de se desligar do caráter pejorativo que a homossexualidade possui na sociedade heteronormativa ou até mesmo, embora muitos homossexuais se recusem a admitir, acabam por revelar um aspecto misógino das relações homoafetivas quando a alusão ao feminino é feito como um ato depreciativo. Caso fossem ditas por um heterossexual, a palavras *bicha* e *viado* seriam uma ofensa, ao passo que o mesmo não

ocorre dentre o grupo de amigos que – ao se denominarem no feminino – estão se livrando do aspecto pejorativo que a palavra carrega. O mesmo ocorre com a palavra *nigger* (criolo, preto) em inglês; o aspecto pejorativo é carregado quando brancos e negros se confrontam, mas que perfeitamente pode ser usada entre os negros, assim como outras derivações, *neguinha*, *pretinho*, *pretinha*, dentre outras, como podemos observar em letras de *hip hop* e *rap*.

É importante ressaltar que – em nenhum momento – as personagens discutem a relação de discriminação a qual as mulheres são sujeitas quando existe essa comparação entre o homossexual e a mulher. É como se a legitimização da discriminação feminina fosse um fato inquestionável, assim como o fato de que os homossexuais precisam viver em redutos, em pequenos círculos ou tribos (termo mais atual) para se relacionarem.

*Queer* refere-se ao estranho, assim como *freak* é muito utilizado atualmente para descrever algo que é fora do comum na língua inglesa. Essa relação entre o diferente e o estranho em oposição ao comum parece revelar uma dicotomia que desemboca no politicamente correto, quando palavras como *viado e bicha*, *preto e crioulo* são evitadas para não causar ofensas.

A questão etimológica da palavra parece ser uma necessidade de nomear as coisas que a sociedade refuta: os homossexuais já foram chamados de invertidos, pervertidos, depravados, dentre outros. Contudo, nada choca mais do que a própria ação praticada pelos homossexuais que dificilmente é verbalizada, mesmo dentre aqueles que aparentemente a aceitam, ainda mais na encenação artística, quando o público heterossexual é confrontado com dois homens ou duas mulheres que demonstram afeto numa determinada cena. Nesse caso, palavras ou atos seriam apenas palavras e ações, sem qualquer conotação política e ideológica? Qual é a origem da dificuldade, da aceitação perante ao que é diferente? Por que dentre os estudos de gênero e identidade raramente se menciona uma intersecção entre lésbicas, *gays* e *transgenders*?

Em seu artigo para um site voltado à comunidade GLBT, Maria Berenice Dias comenta que

Quem se afasta do modelo necessita se refugiar em guetos. A união de esforços, a formação de instituições e entidades é a forma encontrada pelos marginalizados

para emergir e obter a respeitabilidade social. Dolorosa a inserção desses segmentos. Nem sempre a conjunção de forças, a organização de movimentos ou a constituição de agremiações logram êxito.<sup>22</sup>

As famílias alternativas em peças como *The Boys in the Band* e *Love! Valour! Compassion!* estabelecem uma espécie de conflito entre o privado e o público, quando se tem a necessidade de se proteger e aos outros que lhe são iguais, embora as diferenças existam mesmo dentre os “diferentes”. Na peça de Crowley, por exemplo, observa-se que, mesmo entre amigos, existe discriminação em torno do efeminado Emory e o mal-sucedido Donald que trabalha como auxiliar de limpeza, assim como na peça de McNally, observa-se a questão de Ramon, o latino-americano, visto como objeto sexual e inferior diante das demais personagens.

*The Boys in the Band* não é uma peça utilizada aqui apenas como mero item comparativo, mas para acentuar a questão da memória histórica e o conflito de gerações, já que ela possui uma seqüência intitulada *The Men from the Boys*, encenada e ambientada em 2002. Quando encenada em 1968, *The Boys in the Band* parecia descrever o isolamento das personagens, cuja convivência se dá a partir de reuniões entre amigos em Nova Iorque, um apartamento de classe média nos *East Fifties*, ao som de bossa nova.

Antes dos eventos que ocorreram no bar *Stonewall Inn* no bairro *Greenwich Village* de Nova Iorque em 1969, *The Boys in the Band* descreve o aprisionamento de um grupo de homens dentre trinta a quarenta anos que não acredita em perspectivas. Michael, por exemplo, admite que mostrar/descrever um “*homossexual feliz*”, seria o mesmo que mostrar um “*cadáver gay*” (Crowley, 2003, p. 129).

A seqüência de *The Boys in the Band*, *The Men from the Boys*, se passa no mesmo cenário trinta anos depois, com o mesmo grupo reunido para uma festa de despedida após o funeral de uma das personagens da primeira peça. Nesse contexto, três personagens são apresentadas, jovens na faixa etária de vinte e trinta anos, ao passo que os personagens da primeira peça se encontram na casa dos sessenta anos.

---

<sup>22</sup> <http://mixbrasil.uol.com.br/pride/seusdireitos/berenice/berenice.asp>, acesso no dia 02 de janeiro, 2006.

O cenário agora é menos realista e a interação entre as personagens evoca o choque de gerações. Os jovens *gays* (Jason, Scott e Rick) em 2002 não querem ser chamados de “ela”, nem de “irmãs”. A expressão *gay*, mais politicamente correta e adequada, é utilizada para demarcar o divisor entre as duas gerações. Michael, personagem da primeira peça, afirma que os homossexuais de sua época tiveram que jogar o “jogo do sistema” para sobreviverem numa época que lhes era muito mais desfavorável do que agora (Crowley, op. cit., p. 141). Os estereótipos são revisitados pelos jovens *gays*: falar francês, gostar de Barbra Streisand parecem ultrapassados e pertencem a uma outra lógica, já que os ícones *gays* mudaram (de Barbra Streisand para Madonna) e certos hábitos que remetem a uma elegância perdida, desnecessária.

O tom amargo no diálogo dos mais velhos descreve a dificuldade de ser homossexual como um contraponto à visão otimista da nova geração que não se sente perseguida, nem amedrontada pelo “sistema”, enxergado aqui como distante e impossível de ser nomeado. Esse olhar anacrônico no diálogo das personagens parece favorecer a idéia de que a *experiência* e a *vivência* tornaram-se, de fato, um fardo, um retrocesso; porém, como afirma Mark Simpson, estudioso americano da homocultura, os homossexuais podem ser felizes desde que se mantenham bonitos e estejam abaixo dos trinta e cinco anos (Simpson, 1997, p. 10). A vida social para os que envelhecem tornou-se restrita, quando ser jovem é a premissa na homocultura, como observa Mark Simpson ao descrever a publicidade, as campanhas da Calvin Klein e Versace, como ápice do hedonismo nos anos noventa e seu impacto na comunidade *gay* norte-americana.

Ser *gay*, nesse caso, representa um “estilo de vida” como observa Harold, uma das personagens da peça, ao falar sobre como a mídia descreve os homossexuais, como se a diferença tivesse se transformado num item de curiosidade a ser explorado em jornais e revistas. O aspecto da juventude representa uma América Livre como um velho incansável, quando “*envelhecer é o maior pecado nos Estados Unidos*” (Crowley, 2003, p. 218).

A questão da aparência parece deslocar o posicionamento político do individual que parece dividido entre o *ser* e o *ter*:

Meu exterior nunca refletiu o que está no meu cérebro, meu senso estético de mim mesmo. Quando eu me olho no espelho, eu não vejo o que vejo com os olhos da minha mente. Nunca gostei de algo que me desagradasse, que fracasse a me agradar visualmente, incluindo meus próprios livros. Eu não quero ter Brad Pitt – EU QUERO ME PARECER COM ELE! (Crowley, op. cit. p, 219).

Quanto à questão do Amor Institucional, Michael, mais uma vez, estabelece a questão social que separa um homossexual bem sucedido no amor dos demais, como um ideal a ser alcançado por muitos, numa tentativa de fugir da marginalidade:

É uma vergonha não ter feito sucesso no amor com alguém. Mas isso não funciona comigo. Pode funcionar com outras pessoas. De fato, para os outros, é essencial. Mas não serve para mim. Nunca serviu. Para mim, sempre foi melhor viajar do que chegar a algum lugar. (Crowley, op. cit., p. 232).

A seqüência da peça termina com a declaração de Harold que conta para Michael que está com AIDS. Essa síntese estabelece que as transformações passadas nos últimos trinta anos desde o episódio do *Stonewall Inn* redundaram numa série de equívocos quanto à construção de uma identidade *gay* e a valorização de uma subcultura que iremos analisar agora.

## **5. A subcultura *gay*: as limitações do discurso de gênero e identidade**

A idéia da ação humana desapareceu e se esvaziou enquanto ação política e posicionamento ideológico diante do coletivo. Os marginalizados não têm voz representativa uma vez que eles não participam da troca mercantilista no sistema que privilegia o capital, a retórica do mercado. Ele se torna uma “não-pessoa”; torna-se um “morto em vida”, dado que a morte social provocada pela ausência de vínculos entre o *ser-consumidor* e sua socialização estabelece o distanciamento entre o poder e o querer para transformar sua realidade. Na origem histórica da constituição norte-americana, a noção de identificação de um cidadão é construída a partir da propriedade; portanto, o ideal de felicidade e cidadania tem uma relação direta com o ser proprietário.

Por outro lado, quando o “marginalizado” passa a fazer parte da troca mercantilista, isto é, torna-se capaz de consumir e adquirir bens, sua exclusão acaba por dar continuidade à alienação do qual foi vítima. Para exemplificar essa idéia, a busca por uma ascensão econômica termina por incluir negros e homossexuais quando estes passam a adquirir produtos, bens de consumo. Contudo, dificilmente, esses antigos marginalizados atuam como sujeito transformador da sua realidade, pois pertencer a uma classe econômica ascendente e superior torna-se sua meta e sua alienação política, uma consequência.

Alan Sinfield discute em *Gay and After*, já citado no trabalho, a emergência das identidades *gays* nos centros urbanos como uma exclusão dentro da inclusão, uma vez que nem todos os homossexuais estão incluídos: os negros e asiáticos são extremamente discriminados pela comunidade *gay* de classe média e branca norte-americana (Sinfield, 1998, p. 7/8). Além disso, ele se pergunta se é possível compreender a questão da intolerância que parece ser o ponto crucial das relações entre heteros e *gays* (*idem*, p. 25). O termo *gay* é utilizado apenas para descrever o homossexual de classe média que tem sido aceito pela sociedade enquanto nicho sócio-econômico.

Alan Sinfield trata do reducionismo das causas ativistas, cujo papel político reduziu-se às paradas *gays*, bem como a produção de uma literatura e cultura voltada para uma classe média alienada, indiferente ao avanço do conservadorismo da Era Bush. Contudo, Sinfield observa que a existência de uma subcultura *gay* ainda é importante para marcar uma visibilidade política, uma espécie de paliativo a curto prazo, ao passo que Mark Simpson, em seu livro *Anti-Gay*, sugere o hibridismo, mistura de referências culturais hetero e homo, e condena a existência de filmes, romances e peças *gays*.

O caráter ofensivo da homossexualidade parece ter se transformado em algo desejado e suprimido enquanto ameaça à heterossexualidade. A indústria cultural está propensa a absorver essa representação em seriados de TV, quando os *gays* são apresentados como

estereótipos inofensivos como no seriado *Will & Grace* ou em comédias românticas *hollywoodianas*, quando o homossexual representa o bom amigo como personagem secundário, o confessor de mulheres. É preciso que diretores e dramaturgos *gays* como Todd Haynes e Alan Ball tragam a questão da homossexualidade para a cena numa tentativa de torná-la visível em filmes como *Beleza Americana*, *Longe do Paraíso*, *Velvet Goldmine*, e a série de TV *A Sete Palmas*<sup>23</sup>.

Esses diretores parecem misturar as influências, descrever uma leitura *queer*, mas com fortes indícios de hibridismo, quando elementos da subcultura *gay* são vistos sob uma perspectiva integrativa e panorâmica, historicizados ou trabalhados com uma vertente que inclui outras discussões sobre a integração dos *gays* numa representação, sem apelar para o discurso das identidades.

*Longe do Paraíso* (2002) tornou-se um projeto do diretor Todd Haynes que pretendia homenagear os filmes do diretor alemão Douglas Sirk, famoso diretor de melodramas nos anos cinquenta e sessenta em Hollywood. Trata-se de um filme no qual se relê a história americana a partir da retomada de um gênero, o melodrama, estabelecendo uma ligação entre o passado (os Estados Unidos do pós-guerra) e o presente (o conservadorismo da Era Bush).

Em *Longe do Paraíso*<sup>24</sup>, a estrutura do melodrama tradicional busca inserir elementos históricos, uma representação mais aberta da homossexualidade que, na época de Sirk, não teria tido espaço, uma vez que a vigência do Código Hayes proibia qualquer manifestação de ordem sexual: cenas de beijos ardentes, sexo, nudez eram proibidas ou qualquer incitação a pensamentos progressistas (entendidos na época como comunistas ou a *ameaça vermelha*)

---

<sup>23</sup> *Beleza Americana*, 1999, dirigido por Sam Mendes, cujo roteiro foi escrito pelo escritor *gay* Alan Ball criador da série *A Sete Palmas*, ambos disponíveis em DVD no Brasil. *Longe do Paraíso*, 2002, foi dirigido pelo diretor *gay* Todd Haynes, também disponível em DVD.

<sup>24</sup> SILVA, Lajosy. *Releitura estética e histórica em Longe do Paraíso, de Todd Haynes*. Revista X: Universidade Federal do Paraná: [www.prppg.ufpr.br](http://www.prppg.ufpr.br)

eram “barrados” por um comitê composto por uma direita conservadora que ganha seu apogeu durante a época macartista.

O Código Hayes perdurou entre 1930 a 1968, quando foi criado um órgão de censura prévia a filmes lançados por Hollywood. Além de temas relacionados à sexualidade, mesmo heteronormativa, o código também “patrulhava” qualquer subtema relacionado a valores esquerdistas (a valorização do socialismo, por exemplo), realizando cortes nos filmes ou banindo roteiristas, diretores e atores que adotassem qualquer postura contra os “valores americanos”, família e propriedade<sup>25</sup>.

Em outros filmes de Todd Haynes, como *Velvet Goldmine*<sup>26</sup>, por exemplo, há o cuidado de historicizar a partir do microcosmo para atingir o macrocosmo. Nesse filme, em particular, existe a descrição dos anos 60 e a efervescência cultural daquele período inspirado na relação de dois ícones da contracultura (David Bowie e Iggy Pop), abordando temas como a bissexualidade e as drogas, narrado pela esposa do protagonista num processo de distanciamento após o fim do casamento, espécie de reflexão sobre o período, suas influências e impacto cultural.

No quinto capítulo de seu livro *Sem Marca*, Naomi Klein fala da importância da representação e da visibilidade que era a chave das agendas políticas para a geração dos anos oitenta e noventa, como uma política feita de “*espelhos e metáforas*” (Klein, 2004, p. 132). A visibilidade - enquanto representação na mídia - era tudo o que as minorias queriam naquele momento específico com peças e filmes que tratassem os homossexuais, negros e mulheres não como estereótipos, mas como cidadãos que deveriam ter seu espaço numa sociedade masculina anglo-saxônica.

Essa política feita de “espelhos” e “metáforas” concentra-se na aparência, na idéia de que a representação e a visibilidade tornaram-se tão importantes quanto a idéia de que as

---

25 Informações tiradas do site <http://www.artsreformation.com/a001/hays-code.html>, data de acesso 27/06/2007.

26 *Velvet Goldmine* (1998), dirigido por Todd Haynes, disponível em VHS até o momento.

diferenças entre homossexuais e heterossexuais, negros e brancos, homens e mulheres devem ser levadas em consideração para um aprofundamento da consciência de identidade e cultura.

Klein afirma que

Essas questões sempre estiverem presentes nos programas políticos, tanto de militantes pelos direitos civis quanto de movimentos feministas e, mais tarde, na luta contra a AIDS. Admiti desde o início desta parte do livro que detinha as mulheres e as minorias étnicas era a ausência de papéis visíveis em posições sociais de poder, e que os estereótipos perpetuados pela mídia – incrustados no tecido da linguagem – serviam não tão sutilmente para reforçar a supremacia dos homens brancos. Para que o verdadeiro processo acontecesse, as imagens em ambos os lados tinham de ser descolonizadas. (Klein, op. cit., p. 133).

No entanto, a ilusão da representatividade parece se desfazer à medida que Klein reconhece o engodo que se tornou a luta das identidades, quando publicitários, profissionais da mídia e produtores da indústria cultural passaram a utilizar a imagem das minorias como produtos de consumo, criando assim nichos de mercado voltados para as especificidades: séries de TV com personagens homossexuais (*Queer as Folk*<sup>27</sup> é um exemplo claro na TV paga), filmes voltados para a comunidade negra, com elenco formado só por negros (a série *The Prince of Bell Air*, com o ator Will Smith), dentre outros.

Mark Simpson é um crítico da cultura que parece disposto a desconcertar a comunidade *gay* norte-americana com seus escritos, à medida que procura desmistificar a efervescência de uma cultura *gay* em seus livros (o já citado) *Anti-Gay* e *It's a Queer World – Deviant Adventures in Pop Culture*<sup>28</sup>.

Em *Anti-Gay*, Simpson descreve a cultura *gay* de classe média como um subproduto da indústria cultural que estabelece diretrizes sobre o que seria uma identidade *gay*. A

---

<sup>27</sup> *Queer As Folk* é um seriado de tv voltado para o público GLS. Seus personagens são homossexuais na sua maioria e as histórias versam sobre vários assuntos como sexo, AIDS, intolerância, drogas. Ao contrário de séries como *Will & Grace*, também com personagens homossexuais, *Queer As Folk* exhibe imagens de sexo quase explícito entre as personagens. É curioso observar que, na versão americana da série (a original é britânica), os atores foram escolhidos para representar estereótipos do universo *gay* com forte apelo sexual. É uma das séries mais assistidas da TV a cabo norte-americana, privilegiada por um grande público heterossexual.

<sup>28</sup> SIMPSON, Mark. *Anti-Gay*. London: Freedom Editions, 1997.

\_\_\_\_\_. *It's a Queer World – Deviant Adventures in Pop Culture*. New York: Haworth Press, 1999.

retomada do senso de orgulho por ser *gay* parece cegar a militância homossexual americana, satisfeita ao se sentir representada por uma mídia e pela espetacularização da homossexualidade em produtos. Ele descreve que a maioria das conquistas em termos de representatividade são voltadas para a classe média que utiliza o orgulho como resposta à vergonha e à repressão das décadas anteriores ao episódio do *Stonewall Inn* (Simpson, 1996, p. 3). A negação da própria sexualidade passou a ser uma questão política, mas enviesada por uma moral e consciência de que barreiras e conflitos sócio-econômicos estão distantes nesse universo que abarca todos. Essa utopia da auto-aceitação e da “alegria” está nas paradas multi-coloridas, na idéia de uma festa que nunca termina ou como o próprio autor satiriza ao descrever o ideal da militância *gay* norte-americana que seria transformar o mundo inteiro numa grande discoteca.

O caráter redundante da militância *gay* é levado em conta pelo autor que enfatiza o aspecto espetacularizante de “chamar atenção” para si, fetichizar o misto de atração e repulsa que a sociedade heteronormativa sente pelos homossexuais (*idem*, p. 9). A questão é dramatizar as relações interpessoais, explorar a partir dos conflitos de aceitação diante do coletivo; daí, portanto, o tema das maiorias das peças *gays* lidas seja a luta dos homossexuais contra a homofobia. A própria parada *gay* – patrocinada por fábricas de preservativos, casas noturnas *gays* e por uma publicidade voltada para os homossexuais – tornou-se uma vitrine no qual pouco se pode ver do reflexo das lutas e das mortes contra homossexuais que ocorrem todos os anos.

Em *Anti-Gay*, Simpson também focaliza a questão da AIDS que afetou a comunidade *gay* norte-americana, comparada a ondas. Em meados dos anos noventa, após a celeuma causada pela doença nos anos oitenta, a comunidade parece sofrer do que seria chamada a segunda onda da AIDS que estaria afetando os mais jovens, indiferentes ao impacto da doença anteriormente. Os supostos avanços da medicina, os coquetéis e novos medicamentos teriam

sobreposto o medo, a partir do momento que a comunidade parece conviver com a doença, mesmo que de forma alienada, recusando-se a ver que, antes de tudo, a AIDS deve ser prevenida.

De fato, o enfrentamento dos homossexuais parece ter se desvanecido e as campanhas de saúde em todo o mundo terem perdido sua razão de ser, já que esses avanços ocorreram e favorecem a idéia de que consumir os coquetéis faz parte do cotidiano de qualquer indivíduo contaminado pela doença. Simpson afirma que a porcentagem de pessoas contaminadas está aumentando e a indústria farmacêutica ainda lucra com os novos dependentes de medicamentos após cada novo caso da doença diagnosticado (Simpson, op. cit., p. 19). Sem falar de práticas sexuais como o *bareback* (cavalgar sem sela, isto é, sem utilizar preservativos), quando parceiros organizam orgias em ambientes fechados, sendo alguns dos convidados contaminados pelo HIV, uma verdadeira roleta russa, pois nenhum dos participantes sabe quem estaria contaminado e manteriam relações sexuais uns com os outros sem o uso de preservativos. A idéia do prazer aliado ao medo e à falsa liberdade reside no fato de se livrarem da obrigação de usar camisinha, uma prática que se instaura como forma de protesto às campanhas de prevenção da doença.

Simpson parece preocupado com essa tendência de ver nas ações homossexuais (o ato sexual) uma extensão de uma identidade *gay* e a alteridade das relações entre o que é ser e fazer, já que não é possível mapear uma alma *gay*. Ele comenta que existem (ou sempre existiram) apenas atos homossexuais, sendo *homossexual*, palavra esta concebida apenas no século dezenove, ainda assim vista como um ato e não uma categoria, uma identidade (Simpson, op. cit., p. 38). Ele também mapeia a homossexualidade como uma concentração que não se distribui em todo o país, mas nos grandes centros urbanos. Portanto, não nos surpreende o fato da maioria das peças analisadas aqui terem como cenário, cidades como Nova Iorque, Berlim, São Paulo, Londres, dentre outras.

*Amor e Restos Humanos* parece se localizar no intermédio entre a ilusão da representatividade e a ausência de alternativas para um nicho mercadológico: a peça seria uma obra voltada para gays (o *gay drama*) ou apenas a reificação de um subgênero que nada acrescenta para a discussão da homossexualidade? É interessante ver que a profusão de festivais e de um cinema *gay* também reforça esse aspecto, uma vez que a militância clama para si o direito de conduzir a agenda política que luta pelos direitos dos homossexuais, organizando paradas e manifestações de repúdio a atos de discriminação em espaços públicos. A questão é se o *gay drama* pode ser considerado a única alternativa para representação dos homossexuais no teatro, como se tivéssemos a mensagem neoliberal “*there is no alternative*” para questões de política de auto-afirmação, numa tentativa de superar a invisibilidade social a qual os homossexuais são condenados. Não se trata de julgar a estética da dramaturgia de Fraser, mas reconhecer os germes de pensamento que existem na cultura de massa que a produzem.

O excesso de informação e as possibilidades oferecidas pelo mercado tendem a pulverizar o caráter político e a discussão dialética das relações entre indústria e consumidores. Para os homossexuais, enquanto nicho mercadológico, a visibilidade social só é possível se houver uma troca, ou seja, eles apenas conseguem visibilidade se tiverem poder de venda e troca dentro da lógica de mercado.

Por outro lado, é importar relembrar as palavras de Alan Sinfield: a exclusão pode ser também uma forma de inclusão (Sinfield, 1998, p. 7). Sendo assim, o verdadeiro desafio do *gay drama* é romper com o aspecto minoritário da representação dos homossexuais no teatro e desmistificar a homossexualidade como único drama possível (entendido aqui como conflito) em peças e filmes sobre *gays* e *lésbicas*.

Em *Amor e Restos Humanos*, Brad Fraser explicita o quanto os grandes centros urbanos podem ser uma armadilha para homens e mulheres que buscam nas grandes cidades

uma vida rica, cheia de experiências e oportunidades econômicas de socialização. Para os homossexuais, que tentam fugir do provincianismo das pequenas cidades, notoriamente redutos de intolerância e violência, cidades como Toronto, São Francisco, Londres e São Paulo parecem ser a única alternativa de inserção na sociedade; porém, esta mesma sociedade metropolitana reconhece que os *gays* só podem ser aceitos se concordarem em viver em redutos como guetos e comunidades alternativas: vide os setores *gays* localizado no *The Castro* em São Francisco, a rua Vieira de Carvalho ou arredores nos de bairros de classe média perto da Avenida Paulista em São Paulo, freqüentados por homossexuais.

## **6. O visível e o invisível na representação da homossexualidade**

Se considerarmos a representação da homossexualidade no teatro entre as décadas de quarenta e sessenta, temos apenas sugestões de representação que são periféricas dentro da narrativa em peças como *Tea and Sympathy*, de Robert Anderson, e *Um Bonde Chamado de Desejo* e *Gata em Teto de Zinco Quente*, de Tennessee Williams.

Na primeira peça, o casamento de Laura está para ser questionado num cenário perfeito para uma sugestão homoerótica: um colégio para rapazes na Nova Inglaterra. Não há sugestão de uma homossexualidade explícita, porém, ali temos os indícios de uma centelha, que se manifesta num ambiente freqüentado por jovens que caminham para uma maturidade sexual e como estes devem se comportar para não serem confundidos com homossexuais. Robert Anderson prefere falar dos provincianismos que cerceiam a vida das personagens, mesmo que sua crítica caminhe para a conciliação entre o desejo adulto e o vigor da juventude na cena final da peça, quando Laura materializa sua sexualidade com um rapaz mais jovem.

Em *Um Bonde Chamado Desejo*, Tennessee Williams vai mais além e sugere a homossexualidade do marido de Blanche Dubois, Alan Grey, mesmo que este último seja apenas citado por Blanche, pois havia se suicidado quando a ação da peça começa. No

entanto, a condenação coletiva parece estar nas falas de Stella quando ela comenta que o cunhado era um “degenerado”, sendo a sentença de Alan, seu suicídio.

Em outra peça de Tennessee Williams, *Gata em Teto de Zinco Quente* não sabemos se Brick realmente manteve uma relação amorosa com o amigo Skipper a julgar pelas negativas da personagem que fala de um sentimento “belo” que ele nutria pelo amigo, sentimento este, destruído pela esposa Maggie quando ela confronta Skipper e pede para que ele se afaste do marido, embora a palavra homossexualidade seja evitada a todo custo pelas personagens. Skipper não resiste às insinuações da esposa do amigo e se mata, tendo como resultado a desintegração do casamento de Maggie e Brick.

É interessante observar que, dentro do modelo patriarcal, Brick (em inglês, “tijolo”) seja o símbolo do pilar no qual as esperanças da família se estruturam, já que ele representa o masculino (jogador e atleta potencial) e sua desintegração, a morte eminente do pai, Big Daddy, vitimado pelo câncer, a total perda de referenciais para o restante da família, amparados por esta imagem do masculino e da virilidade.

Nas peças de Tennessee Williams, observa-se muito a dicotomia e a tensão entre o que é visível/mostrado e o que é invisível/narrado. Essa mesma dicotomia descreve a ausência da liberdade de Tennessee Williams para falar da homossexualidade, uma vez que ele utiliza o ato de mencionar em oposição ao ato de representar algo (as personagens *gays* em cena) irrepresentável em seu tempo. Nesse caso, tanto Alan quanto Skipper, personagens das peças citadas, estão condenados a permanecer no escuro, enquanto representação de um conflito periférico, uma vez que o dramaturgo parece mais preocupado em discutir temas que lhe parecem mais abrangentes como uma crítica à sociedade sulista ou uma análise profunda da marginalidade que abraça todas suas personagens.

Numa entrevista para o periódico *Gay Sunshine* durante os anos setenta, Tennessee Williams levanta a questão de que o teatro depende de produtores para que uma peça sobre

homossexuais seja representada; fato que impede que muitas produções sobre o tema aconteçam, como é de praxe na Broadway e em Hollywood, devido ao conservadorismo (Leyland et al, 1980, pg. 236). Sobre *Gata em Teto de Zinco Quente*, o dramaturgo enfatiza que tinha “*coisas mais relevantes a dizer sobre a sociedade, sobre a mentira geral da sociedade. Era isso o que eu queria transmitir à platéia, não a precisa identificação sexual dos homens (Brick e Skipper)*” (Leyland, op. cit, p. 237).

De fato, a mentira é o ato da repressão da memória se quisermos repensar o teatro de Tennessee Williams como uma leitura de causas mais amplas que o simples o retrato do sul dos Estados Unidos, além da questão da identidade homossexual em voga durante o período em que a entrevista foi feita.

*Something Unspoken*<sup>29</sup>, texto curto de Tennessee Williams, descreve duas mulheres que desejam expressar sua afeição, mas são refreadas pelas convenções como o título da peça sugere, algo não declarado por palavras e ação dramática. A questão da forma e da supressão da representação consegue ser mais atrativa, pois sugere a não-representação como um índice do que poderia ser dito, mas que consegue burlar as convenções em oposição ao que é repetido à exaustão nos dias de hoje, porém sem comunicar ou acrescentar qualquer reflexão sobre a representação da homossexualidade.

A idéia da morte atua como propulsor da vontade de viver, pois *viver* é correr riscos, retomando o tema de *Um bonde chamado Desejo*, de Tennessee Williams, que descreve o percurso de Blanche Dubois, fugindo da morte até alcançar o falso paraíso representado pela Rua Campos Elíseos, onde a irmã Stela vive com seu marido, Stanley. A contextualização de Blanche nos anos noventa poderia ser a de qualquer um que sofresse em um mundo injusto como a mendiga que passa por nós, ou qualquer paciente abandonado por uma sociedade inconsciente dos seus deveres em relação ao próximo (Kolin, 2000, p. 2/3).

---

<sup>29</sup> Essa peça curta pertence à coletânea *27 Wagons Full of Cotton: WILLIAMS, Tennessee 27 Wagons of Cotton*. New York: New Directions, 1998.

Talvez a diferença é que Blanche não tenha que lidar com a AIDS como as personagens de *Amor e Restos Humanos*, mesmo que alguns críticos enxerguem a “doença moral” da personagem que se assemelha a dos *gays*: ninfomaníaca e esquizofrênica, psicopatologias utilizadas para mascarar questões políticas da peça. A ausência de uma crítica que tenha levado em conta o trabalho de Tennessee Williams e sua análise da sociedade norte-americana é evidente: o dramaturgo parece condenado aos cânones, sendo autor de três peças (*Um bonde chamado Desejo*, *Gata em Teto de Zinco Quente* e *The Glass Menagerie*), sendo o restante da sua dramaturgia ignorada pelos críticos norte-americanos tanto pelos aspectos formais e estruturais<sup>30</sup>.

No filme *Tudo Sobre Minha Mãe*<sup>31</sup>, dirigido por Pedro Almodóvar, cineasta espanhol, existe uma citação comparativa de *Um bonde chamado Desejo*, paralela ao drama de uma mulher à procura do pai de seu falecido filho. Almodóvar refaz a trajetória dessa mulher que fez o papel de Stella ao lado do marido numa montagem amadora. A busca pelo marido - agora um travesti portador do vírus da AIDS - pode ser vista como uma trajetória semelhante à de Blanche: a procura pelo amor. O filme reforça o imaginário ambíguo e sensível de Tennessee Williams, uma vez que temos a sensibilidade exacerbada das personagens femininas, a fragilidade do artista diante da decadência e a desilusão amorosa que parecem se repetir em *Amor e Restos Humanos*.

Quando Tennessee Williams escreveu *Um Bonde Chamado Desejo*, era difícil representar a homossexualidade, uma vez que os códigos de censura ainda eram muito fortes na época; mesmo no teatro, o autor poderia ser acusado de subversivo e comunista. No cinema, com o código Hayes de censura em vigência, então, não havia qualquer possibilidade, pois a adaptação da peça para o cinema, dirigida por Elia Kazan, mesmo diretor do espetáculo

---

<sup>30</sup> Elaborei um artigo para a Revista Eletrônica Fênix da Universidade Federal de Uberlândia, intitulado *Memória Histórica na dramaturgia de Tennessee Williams*, sendo seu acesso possível a partir do site <http://www.revistafenix.pro.br/artlajosysilva.php>

<sup>31</sup> *Tudo Sobre Minha Mãe*, 1999, dirigido por Pedro Almodóvar, disponível em DVD no Brasil.

da Broadway, foi mutilada pela censura e todas as referências homossexuais presentes no texto original apagadas.

Para Iná Camargo Costa, não é possível perder tempo com críticas conservadoras que tendem a reduzir a dramaturgia de Tennessee Williams a uma visão nostálgica de um “*passado irremediavelmente perdido*” (Costa, 2001, pg. 131). É importante frisar que o contexto histórico no qual as montagens de *Um bonde Chamado Desejo* e *Gata em Teto de Zinco Quente* foram encenadas também não colabora para uma apreciação estética da homossexualidade como representação.

O que nos surpreende, de fato, é a ousadia da dramaturga norte-americana Lillian Hellman que em 1934 lança a peça *The Children's Hour*, que trata da homossexualidade ao narrar a história de duas professoras perseguidas por uma comunidade, diante da denúncia de uma das alunas de que estariam tendo um caso. No Brasil, a peça foi traduzida por *Calúnia*, sendo encenada várias vezes. Nos Estados Unidos, a peça foi um sucesso, mas proibida em alguns estados americanos. Supostamente baseado num fato ocorrido na Escócia, a questão da homossexualidade não parece ser o tema central da obra, mas a desintegração moral e psicológica das personagens expostas aos preconceitos e à hipocrisia da sociedade em que vivem.

Assim como em *Tea and Sympathy*, de Robert Anderson, a ação da peça é num ambiente coletivo (uma escola para meninas). A homossexualidade é a força desencadeadora dos conflitos, já que se trata de uma análise profunda dos efeitos da hipocrisia moral diante do que o coletivo considera como anormalidade. No início da peça, são levantados indícios sobre a estranha relação entre as duas professoras, Karen e Martha, administradoras da escola, a partir de uma das alunas numa atitude de vingança. A premissa é de que a acusação revela-se falsa, já que a aluna em questão, pretendia se vingar das professoras, porém, Martha acaba por

admitir nutrir sentimentos pela amiga além da amizade que nutriam e se mata não suportando a pressão de ter sua vida vasculhada.

A questão da auto-aceitação de Martha e o suicídio como punição poderiam render inúmeros parágrafos, contudo, o mais importante é discutir o contexto histórico da peça e como a questão da não-verbalização do sentimento de amor entre duas mulheres não consegue se manifestar; a despeito da reação apaziguadora de Karen que, não sendo homossexual, acaba por revelar a força destruidora da incompreensão coletiva no desenlace da peça: “*Nós não vamos sofrer mais. Martha está morta*” (Hellman, 1971, p. 70).

Nessa cena, a Sra. Tilford, que ajudou a espalhar a suposta anormalidade da relação entre as duas professoras, tenta reparar seu erro com ajuda financeira e pedir desculpas, ao passo que Karen, indiferente a esse tardio arrependimento, deixa claro que todos querem dormir, com suas consciências limpas pelo mal que causaram; e a simbologia da “hora das crianças” (título original da peça de Hellman) se faz presente, quando tudo o que os adultos querem fazer é utilizar a proteção às crianças como um subterfúgio para proteger a si mesmas, dos seus desejos e dos seus medos, uma vez que lidar com o estranho é assustador e a hipocrisia manifestada nos atos inconseqüentes da Sra. Tilford, uma verdade terrível.

Karen deixa claro que não é possível remediar o que já não pode ser transformado: o coletivo aqui retoma a fala de Bauman, já que o homossexual é o inimigo público e toca no tabu de expor crianças a esse tipo de comportamento considerado anormal.

Quando Hellman escreveu *The Children's Hour*, adaptado para o cinema, sendo a primeira versão adulterada (1936) e depois refeita como ditava a peça (1961) pelo mesmo diretor, William Wyler, a autora buscava retratar os efeitos do coletivo sobre o indivíduo e sua capacidade de destruição. A homossexualidade seria apenas um subtema, contudo, a questão é analisar até que ponto o aspecto trágico de Martha caracteriza historicamente a dificuldade de homossexuais e sua aceitação. Avanços nesse sentido já foram feitos, a partir de trabalhos de

ONGs na ajuda às vítimas de intolerâncias, jovens homossexuais expulsos de casa, porém, o sentimento é de que muitos devem levar às últimas conseqüências o sentimento de culpa que parece imutável como o sentimento de Martha, quando ela se mata com um tiro, assim como Alan de *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams.

Em *Bastidores de Hollywood*, William J. Mann descreve a influência de gays e lésbicas no cinema durante os anos de 1910-1969. A expressão “bastidores” é emblemática, pois sugere o uso de uma estética *gay* inspirada no glamour na construção dos mitos *hollywoodianos*: a *persona* enigmática de Greta Garbo, a ambigüidade de Marlene Dietrich e o humor *camp* de Mae West que hoje são abertamente admiradas como ícones *gays*.

Em seu livro, William J. Mann observa que havia uma tolerância quanto aos homossexuais na indústria *hollywoodiana*, desde que eles não passassem para frente das câmeras. Na sua maioria eram profissionais técnicos (figurinistas, compositores, roteiristas) que ajudaram a construir esses ícones de uma Hollywood mítica, valorizando a elegância e reforçando o brilho fabricado do *star system*.

William J. Mann afirma que

Ao contrário do teatro, onde a magia não falsificava a realidade – todos sabiam que um pano de fundo pintado era um pano de fundo pintado – a magia de Hollywood sempre dependia da platéia acreditar que o que viam era real. (Mann, 2002, p. 57)

Mais adiante, o autor realiza uma comparação entre os homens de teatro e os de cinema: os primeiros seriam mais confiantes, famosos, admirados enquanto os últimos, inferiores, subversivos, vendedores e oportunistas (Mann, op. cit., p. 57). Essa tentativa de mapear a homossexualidade no cinema faz com que Mann estabeleça uma interessante oposição entre o teatro e o cinema, já que o último parecia fadado a usar sistematicamente as convenções do primeiro. Nesse ínterim, os *gays* do cinema estariam condenados a depender dos avanços do teatro para que suas carreiras encontrassem uma estabilidade no cinema.

Contudo, isso não impede para que os germes de pensamento não se manifestem em sugestões homoeróticas que hoje são frutos de análise de semioticistas à busca de signos de uma representação em filmes de Hitchcock (*Psicose*, por exemplo) e faroestes (*Rio Vermelho*, 1948), quando o ato de se travestir de mulher de Norman Bates retoma o complexo edipiano à Freud em voga naquele momento por causa da revolução causada pela psicanálise ou a comparação entre o tamanho das armas dos *cowboys* numa possível alusão homoerótica. O roteirista Dalton Trumbo, por exemplo, insinua essa mesma relação entre as personagens de Laurence Olivier e Tony Curtis em *Spartacus* (1960) de Stanley Kubrick numa tentativa subliminar que se resume a diálogos e troca de olhares, embora ela não seja escancarada, porém, nada mais constrangedor do que observar a atitude reacionária do cineasta norte-americano Oliver Stone que, ao filmar o épico *Alexander* (2004), decide cortar as cenas referentes à homossexualidade quando o filme foi lançado em DVD, já que o fracasso nos cinemas deveria ser compensado pelo aluguel do filme nas locadoras.

O que mais se observa é a existência de *gays* com poder de decisão na indústria cinematográfica se considerarmos diretores como George Cukor, além de astros como Gary Cooper e Rock Hudson que contribuíram para o sistema ao engendrar falsos casamentos. Mesmo os diretores, com alto poder de decisão, dificilmente teriam liberdade para discutir a homossexualidade nas telas, dominados pelo *star system hollywoodiano* que perdura até os nossos dias, quando existe uma política da militância *gay* norte-americana de forçar artistas como Jodie Foster, Kevin Spacey a assumirem sua homossexualidade publicamente.

Vejamos então a relação entre o presente e o passado, uma vez que *Bent* parece tentar iluminar o passado para repensar o presente. A peça teve sua encenação mais famosa na Broadway no fim dos anos setenta: aqui temos a estrutura de sentimento pertinente à época que tenta mapear a homofobia em um contexto ainda sob a égide dos movimentos de libertação dos homossexuais. Com o fortalecimento do subgênero *gay* durante os anos oitenta,

peças, filmes e romances tentam dar conta de uma nova representação direcionada para os homossexuais, além da organização de festivais com temática *gay*.

*Bent* estabelece um diálogo entre a representação da contracultura e sua aceitação na indústria cultural no final da década de setenta, quando o espetáculo é levado à Broadway com Richard Gere, com carreira ascendente e meteórica no período, numa tentativa de inserção no *mainstream*. A recepção à peça causou *frisson* na crítica especializada que não sabia como apresentá-la ou sequer analisá-la em revistas semanais de prestígio como a *Newsweek* e a *Times*, pois o termo *gay drama* não existia ou havia qualquer enquadramento ideológico para peças que tratassem da representação da homossexualidade.

A reação do crítico Joel Siegel<sup>32</sup> estabelece o quanto a crítica precisa rotular espetáculos ou uma dramaturgia que não se enquadra num contexto tradicional. Ele ironiza o fato de *Bent* ser uma “*straight play*” (forma tradicional), mas não no seu conteúdo (voltada para a homossexualidade), sem “a tensão e o terror” necessários para prender a atenção do público. O crítico Dennis Cunningham<sup>33</sup> também aponta problemas estruturais na peça, quando sugere que os dois atos que a compõem pertenceriam a peças diferentes. As críticas contra a performance do ator Richard Gere – carreira ascendente em Hollywood naquele momento – no papel de Max são baseadas nos pressupostos de que Gere pertence a uma outra vertente artística (o cinema) ao não imprimir uma presença teatral em cena, sem, no entanto, apontar o que poderia diferenciar uma *persona* cinematográfica de uma *persona* teatral quanto a registro interpretativo.

Clive Barney do *New York Post* afirma que a recepção da peça pode estabelecer um tema incidental, à medida que a homossexualidade é inserida como uma tentativa de releitura histórica, algo já discutido nesse trabalho, como uma revisão de um período ou fato não retratado pela historiografia. Walter Kerr do *New York Times* observa que Martin Sherman

---

<sup>32</sup> SIEGEL, Joel WABCT7 December, 2, 1979, p. 78.

<sup>33</sup> CUNNINGHAM, Dennis, December, 2, 1979, p. 79.

utiliza elementos do suspense e do drama, assim como trabalha com uma linguagem contemporânea para uma peça que se passa em 1934. Isto parece indicar que Kerr considera que só é possível falar de 1934 com uma linguagem de 1934, por isso, uma concepção redutora e defasada de representação dramatúrgica e cênica do século XX. O crítico também ressalta o avanço da cena como algo típico de um teatro ágil na transposição de cenários: passagem do bosque para o vagão de prisioneiros em questão de segundos, assim como o campo de concentração.

A reação de Walter Kerr é interessante porque evoca a questão da emoção ou da surpresa que boa parte da crítica sentiu na estréia do espetáculo na Broadway, devido às cenas de violência física (estupro, mesmo narrado) e assassinatos (os de Rudy e Wolf). A cena do sexo representado a partir das palavras no jogo *Simon Says* é outro ponto comentado pelos críticos, dado a originalidade de Sherman ao utilizar a não-representação da cena.

No artigo, *A Homossexualidade na Literatura*, Kathrin Rosenfield afirma que “*a literatura nunca teve uma atitude engajada em relação à homossexualidade*”, mas isto não significa que ela não a tenha representado e “*que a forma destas representações não seja instrutiva*”. No caso, a autora cita dois pontos de referência históricos para essa representação:

A Antiguidade, considerada como aberta e favorável e aberta ao amor homossexual, e o cristianismo geralmente hostil à (homo) sexualidade, já que os prazeres do corpo encontram legitimidade apenas como instrumento de reprodução. Nesta perspectiva, a homossexualidade é necessariamente considerada como perversa e contrária à natureza. (Golin e Weiler, 2002, p. 73)

Mais adiante, Rosenfield comenta o caráter repressivo do cristianismo como base para a homofobia e rejeição à homossexualidade. Entretanto, a própria sexualidade passa por esse processo de “dessexualização” e toca diretamente heterossexuais, pois o termo latino “*amor e suas derivações neolatinas*” ocupariam na Idade Média um lugar marginal dentro das relações interpessoais (Golin e Weiler, op. cit. p. 81). Historicamente, a homossexualidade e suas infiltrações nos campos afetivo e de expressão erótica iriam ocorrer apenas no final do século XIX, com o decadentismo que trata, muito além do que a própria palavra representa

(decadência, degradação), de um choque de valores, tensões éticas, políticas e estéticas na Europa (*idem*, p. 82). Nesse caso, é interessante rever os trabalhos de Oscar Wilde, relatos literários como *De Profundis*, além do próprio julgamento do dramaturgo.

É fato que Wilde utiliza das fissuras presentes na rigidez vitoriana na tentativa de catalizar as atenções para um tema até então banido de qualquer socialização na Era Vitoriana. Nas peças, não existem sugestões da homossexualidade, mas a afetação e a hipocrisia moral e os preconceitos de classes em suas peças apontam para essas questões muito antes do *gay drama*, enquanto gênero literário, ser cunhado por críticos.

João do Rio, crítico e escritor da *Belle Époque* carioca, responsável pela tradução de Wilde para o Brasil, busca em seus contos representar a homossexualidade além das mordanças que condenam sua representação ao gueto. Homossexual assumido na época, a trajetória do escritor é interessante do ponto de vista de como a homossexualidade não deve ser encarada como uma representação tardia, mesmo que não haja protagonistas *gays* nas peças do dramaturgo irlandês.

Para Ítalo Moriconi, é interessante dividir em períodos para melhor situar historicamente o surgimento de uma literatura que abarque a representação da homossexualidade. Segundo o autor, o folhetim do século XIX e o best-seller de XX não servem como espaço para representação da homossexualidade, pois serviriam apenas para satirizá-lo através de estereótipos (Golin e Weiler, op. cit., p. 96).

Moriconi comenta que

A literatura dos best-sellers não questiona o básico da família burguesa ou operária tradicionais, família nuclear formada por pai e mãe heteros e por filhos e filhas herdeiros de propriedades no caso burguês e de taras e doenças ou limitações de todo tipo no caso dos operários. Existe um abismo comportamental e ideológico entre o mundo dos best-sellers e o mundo da literatura com *L* maiúsculo. O primeiro se movimenta no plano das convenções mais ou menos aceitas como ideais pelos poderes do mundo (entendido aqui como ideologia dominante). (Golin e Weiler, op. cit., p. 96)

A representação da homossexualidade coincide com questões de classe e poder numa dicotomia que envolve a literatura, embora seja difícil estabelecer que tipo de literatura deve observar sua representação. Moriconi fala de uma *literatura L maiúsculo*, mas esta certamente se refere aos cânones, quando não há representação possível dos homossexuais, a menos que sejam personagens secundários e tipificados seguindo os estereótipos usuais (o efeminado, o submisso, o invertido e perverso) que sobrevivem à margem da sociedade. O apagamento das personagens homossexuais dos cânones descreve esse aprisionamento de outras formas de representação literária para subgêneros e teorias relacionadas à constituição de uma identidade negra, homossexual ou feminina; daí a conclusão dos críticos que analisaram *Bent* como um revisionismo histórico do tema homossexual e sua representação no teatro.

Por outro lado, existem produtos artísticos que buscam uma ruptura com o padrão “alternativo” de representação da homossexualidade. O caso mais recente é a adaptação do conto *Brokeback Mountain* de Annie Proulx, parte da coletânea *Close Range*, filme dirigido pelo cineasta tailandês Ang Lee. A quantidade de prêmios que o longa-metragem recebeu assim como as inúmeras indicações ao Oscar, *charges* e comentários satíricos da mídia norte-americana mobilizaram a atenção para a representação da homossexualidade sob uma perspectiva que tanto pode avançar a discussão do tema, bem como tornar-se apenas um megaevento da indústria cultural; mesmo que a proposta inicial de produtores e diretores, ligados ao cinema independente norte-americano e a resistência de Annie Proulx aos avanços da mídia, que tentam capitalizar em torno da promoção do filme na venda de artigos e revistas, bastidores e fofocas sobre os atores envolvidos no projeto.

De fato, Annie Proulx comenta que “*tudo o que eu escrevi tem uma situação rural nas histórias sobre Wyoming, na coletânea Close Range, que inclui Brokeback Mountain, quando procuro fazer uma observação social da realidade presente nos contos*”<sup>34</sup>. A autora afirma

---

<sup>34</sup> PROUXL, Annie, **Home on the Range** in *The Associated Press*, Tuesday, January, 2006.

que queria apenas inserir um contexto até então inédito e incomum no imaginário rural de Wyoming, aparentemente distante das grandes metrópoles, onde as peças e filmes de teatro buscam representar a homossexualidade como habitat natural.

Isso nos remete à canção popular *Go West* do grupo *gay Village People* dos anos setenta que, sistematicamente, pediam para que os homossexuais se voltassem para o oeste norte-americano, deixassem sua vida cômoda nos grandes centros urbanos numa tentativa de romper com os limites geográficos que estabeleciam a permanência dos homossexuais na costa americana. Pode ser que a mensagem passe despercebida pelos homossexuais que hoje dançam *Go West* nos clubes, mas a mensagem política está bem clara na canção, como bem observou Alan Sinfield no primeiro capítulo de *Gay and After*, já citado nesse trabalho.

Para João Silvério Trevisan, em seu artigo *A voz do desejo: entre a autonomia e a cooptação*, a questão da sexualidade “*é um componente de tal importância em nossa vida psíquica*” que não pode ser isolado da “*experiência humana*”. Mais adiante, ele complementa que suas ramificações tendem a criar

uma rede que atinge vários setores da vida exterior e interior das pessoas, envolvendo desde práticas assim chamadas perversas (por desafiarem a norma estabelecida) até o imaginário, tantas vezes moldado pelas intensas fantasias sexuais que criam em nós um verdadeiro mundo paralelo, muito frequentemente mergulhado no mistério. (...) Sempre que tentaram domar a sexualidade através de noções de tabu e pecado, as culturas e religiões certamente intuíram essa importância. Domar a sexualidade significa domar uma parte quase incontrolável da psique humana. Que o digam as inúmeras neuroses instaladas das marcas libidinais, como reações à tentativa de recalcar o ímpeto desejante (Golin e Weiler, op. cit., p. 164).

As reações ao filme *O Segredo de Brokeback Mountain* contribuem para essa dicotomia, quando o *mainstream hollywoodiano* resolve apostar numa linha de produção (os filmes *gays*) que até então eram relegados a circuitos alternativos ou entregues a produtores independentes. Astros *hollywoodianos* decidiram investir em papéis *gays* no cinema numa tentativa de reerguer suas carreiras ou vender a imagem de atores sérios, capazes de fazer qualquer tipo de papel que fuja aos já consagrados.

A derrota de *O Segredo de Brokeback Mountain* na cerimônia do Oscar descreve outro ponto interessante no que diz respeito à superação dos megaeventos que cerimônias assim preconizam: os *cowboys gays* do filme seriam apenas um chamariz e novamente a indústria cinematográfica teria colocado os *gays* de “volta ao armário” para, quem sabe, daqui a alguns anos, tirá-los de novo quando for oportuno.

Mais interessante, no entanto, é observar a questão da subversão do gênero *western* que parece ter incomodado bastante os críticos a ponto de tentarem classificar o filme dentre o melodrama tradicional na mesma linha do já citado Douglas Sirk e na tradição dos filmes de faroeste de John Houston e Clint Eastwood. A questão de classificar, rotular uma peça pode sugerir uma queda pelo didatismo na análise de narrativas que fujam de temas tradicionais, porém, a hipótese a ser defendida por essa tese é a de que qualquer crítica que se fundamente no tema tende a diminuir os demais aspectos que uma obra de arte procura discutir.

É certo que o tema existe, mas ele é constituído a partir de ramificações que subvertem sua própria condição de gênero e identidade enquanto representação de uma minoria. Mais uma vez, a questão da coletividade, as noções de tempo e espaço devem ser estabelecidas, assim como a discussão em torno da representação das classes sociais das personagens numa peça de teatro, romance ou filme.

O estudo de gêneros ou o discurso de identidades chega a ser satirizado, embora extremamente valorizado pela maioria das críticas que observamos em jornais, revistas ou até mesmo na academia. É o que se observa na *charge* que mostra dois anjos que acabaram de comentar com John Wayne, ator conservador conhecido por promover o gênero faroeste e famoso por uma entrevista nos anos setenta à Revista *Playboy* ao condenar movimentos feministas e a representação da homossexualidade no cinema ao criticar o filme *Perdidos Na Noite* (*Midnight Cowboy*) dirigido John Schlesinger, em 1969, cujo *leitmotiv* era a relação

entre um michê fantasiado de *cowboy* (Jon Voight) e seu amigo Ratso, de aspecto doentio, (interpretado por Dustin Hoffman).



Assim como *Bent*, as discussões em torno do filme buscam apresentar a história de amor entre os *cowboys* como um elemento universal interligado pela natureza idílica de Wyoming, na verdade, filmada em Alberta no Canadá, com produção daquele país e não norte-americana.

É curioso observar a atenção dada ao filme em plena Era Bush, quando inúmeros eleitores norte-americanos foram às urnas apoiar o presidente que defendia como bandeira política a não-legalização da união entre homossexuais; além do apoio maciço de segmentos das igrejas conservadores que tentaram boicotar o filme em estados como Utah, onde a predominância dos mórmons não conseguiu impedir a exibição do filme.

Em seu artigo *Contra a normalidade*<sup>35</sup>, Bernardo Carvalho afirma que

É a normalidade e a integração tão almejadas pela sociedade americana que fazem de *Brokeback Mountain*, para além de um belo filme, um caso social. O anseio pela normalidade e pela integração (ao Exército, à família, à igreja, ao mercado etc.) pode ser fundamental para a militância e para uma série de conquistas sociais das minorias antes estigmatizadas, mas não contribui com grande coisa para as artes. As artes no Ocidente dependem desde o advento da modernidade de um desacordo e de um confronto com o que é visto como normal. O próprio *Brokeback Mountain* no fundo também depende da possibilidade de sobrevivência de um ponto de vista não-integrado, exterior à idéia de normalidade.

Portanto, a busca pela “normalidade” tende a criar uma esfera de aceitação que o filme enquanto representação artística não deveria se ater, afinal a discussão deve ser mantida e preservada como maneira de questionar e suscitar discussões. *Bent*, saudado na época (1979) como uma ousadia dentro dos padrões de representação na Broadway, deve fazer parte de uma constelação de textos para provocar a inserção de valores que valorizem o progressismo e a desmistificação do que é perverso e antinatural nas relações homossexuais; isto é, se o ensejo é estabelecer a representação em alguma instância política, contrária à idéia de uma identidade homossexual, de um modelo padrão, sejam os prisioneiros do campo de concentração de *Bent*, os *cowboys* de *O Segredo de Brokeback Mountain* ou os *yuppies* de *Amor e Restos Humanos*.

Outra tentativa de inserir a homossexualidade num contexto mais amplo é a do filme *The Bubble* (2006), dirigido pelo americano de ascendência israelense, Eytan Fox, e lançado nos cinemas brasileiros em agosto de 2007. O filme descreve o cotidiano de um grupo de amigos que mora num bairro de classe média de Tel Aviv, enquanto representação de um ponto de refúgio para dois homossexuais, Noam e Yelli, e sua amiga heterossexual, Lulu, todos israelenses.

Assim como em *Amor e Restos Humanos*, essas três personagens tentam sobreviver a partir de empregos e possuem aspirações que ultrapassam o trabalho que realizam: Lulu

---

<sup>35</sup> <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3101200618.htm>, acessado em 31 de janeiro, 2006.

trabalha numa loja de produtos aromáticos e sonha em ser estilista; Yelli é gerente de um restaurante, mas almeja construir uma relação afetiva com Golan, um homossexual que foge dos estereótipos homossexuais por ser ex-soldado; Noam trabalha como vendedor numa loja de discos e regularmente trabalha como oficial na fronteira da Cisjordânia no controle de entrada e saída de palestinos, trabalho que realiza com insatisfação.

*The Bubble* seria uma alegoria da “bolha” (tradução do inglês), uma vez que esses jovens judeus vivem num bairro de classe média de Tel Aviv aparentemente distante dos conflitos entre palestinos e israelenses; uma espécie de Soho local, referência ao bairro *gay* e boêmio de Nova Iorque. Essa “bolha” seria uma metáfora do isolamento e da proteção ilusória, já que Noam, Yelli e Lulu gravitam entre o conforto do bairro e seus conflitos pessoais, apesar da guerra entre árabes e judeus na fronteira de Gaza. As personagens são contra a ocupação judia em território palestino e discutem essa questão política ao organizar uma *rave* pacífica para protestar contra essa posição do governo israelense e a inércia das Nações Unidas. Eis que surge Ashraf, jovem palestino, por quem Noam se apaixona, cuja relação desencadeia os conflitos que podem destruir essa “bolha” de proteção.

Na verdade, o filme é uma releitura de *Romeu e Julieta*, dado a impossibilidade do afeto e as questões políticas que Noam (israelense) e Ashraf (palestino) representam enquanto personagens. Num dado momento do filme, Yelli confronta Noam quanto à questão da nacionalidade de Ashraf, já que não se trata mais de viver uma história de amor, mas superar os conflitos que ultrapassam a orientação sexual e abarcam questões políticas, visto que o espaço da “bolha” pode ser explodido a qualquer momento por atentados terroristas promovidos por palestinos.

No filme, Noam e Ashraf assistem a uma montagem israelense de *Bent*; ambas as personagens se emocionam e se identificam com os conflitos de Max e Horst no campo de concentração, quando eles vêem os mesmos conflitos de enfrentamento estendidos para o que

eles vivem, quando Ashraf tem que se passar por judeu para poder trabalhar e viver com Noam em Tel Aviv. Existe também a proximidade constante da morte e da destruição, embora *The Bubble* comece como uma comédia de desencontros como *Bent* e *Amor e Restos Humanos* e termine tragicamente.

A cena inicial do filme é o encontro entre Noam e Ashraf na fronteira, quando os dois se entreolham e são testemunhas da morte do bebê de uma palestina em trabalho de parto, obrigada a esperar pelo auxílio de uma ambulância, devido à demora provocada por oficiais israelenses no controle da entrada e saída de palestinos naquela região. Ashraf utiliza o mesmo gestual de Horst – tocar a sobrancelha – quando quer demonstrar afeto por Noam numa das cenas do filme, quando ele é obrigado a voltar para casa e fugir de Tel Aviv.

As cenas de sexo entre Noam e Ashraf são bem-feitas e descrevem um aspecto terno da relação homoafetiva dificilmente encontrado em filmes, com o intuito de criar uma atmosfera de valorização do afeto. Trata-se do reconhecimento do amor enquanto válvula de escape para a tensão vivida pelas personagens. A tentativa de inclusão de Ashraf torna-se a meta de Noam, embora os atentados promovidos pelo grupo palestino terrorista, o Hamas, ainda ocorram em Tel Aviv; que coincidem com a proximidade do casamento da irmã de Ashraf, Rana, prestes a se casar com Jihad, um soldado radical do Hamas.

Com a morte acidental de Rana, causada por soldados israelenses em represália a um atentado palestino em Tel Aviv, Ashraf assume o lugar do cunhado e se torna um homem bomba.

O desenlace do filme busca descrever uma relação intertextual com *Bent*, à medida que Ashraf reconhece a impossibilidade de amar Noam e caminha para o restaurante onde o namorado está tomando café. Interceptado por Noam que antecipa suas ações, Ashraf aciona a bomba e mata ambos. No lugar do cerca do campo de concentração em *Bent*, Ashraf aciona a bomba que se torna a metáfora ao explodir a “bolha” de proteção; e efetivamente a

personagem destrói todo aquele paraíso feito de imagens derivadas de uma cultura ocidentalizada (as referências à Inglaterra e os Estados Unidos como lugares seguros são freqüentes ao longo do filme) – que se materializa naquele bairro de Tel Aviv.

Pode-se dizer que esse desenlace trágico procure representar a impossibilidade da homoafetividade naquele contexto, assim como a relação entre Max e Horst no campo de concentração em Dachau. A diferença está no fato de que Max se mata em função da perda de Horst que, heroicamente, enfrenta os soldados nazistas no final de *Bent*. Nas cenas finais de *The Bubble*, existe uma narrativa em off e imagens de Noam e Ashraf, que poderiam ter brincado no mesmo *playground* quando crianças.

Eytan Fox retoma a questão política sob o viés da representação homoafetiva em *The Bubble*, embora o final do filme ressalte mais a impossibilidade de viver o afeto sob circunstâncias violentas, perigosas ou trágicas do que propriamente aponte para uma leitura positiva, com perspectivas sobre o que ele analisa como representação da homossexualidade. É como se a explosão da bomba apontasse tanto para o aspecto privado (homoafetividade das personagens) quanto para o coletivo (o caos de Tel Aviv e do mundo); a impossibilidade de compreender o mundo sob o medo e o terror vividos retomados a partir da leitura intertextual que o diretor faz ao mencionar *Bent* no filme.

Essa constelação de textos, filmes e peças de teatro permite dizer que a homossexualidade ainda pode ser representada sob diversas perspectivas que ultrapassam uma política do afeto iniciada por *Bent*, ao transitar no caos de *Amor e Restos Humanos* ao levantar questões sobre a perda e as tentativas de reler o mundo para além do que pessoas do mesmo sexo possam fazer entre quatro paredes.

## CAPÍTULO 5

### **As Encenações no Brasil: perspectivas, conflitos e descobertas cênicas**

#### **1. A montagem de *Amor e Restos Humanos* (2003): a clausura das sensações**

Para Carlos Gradim, diretor do Grupo Odeon<sup>36</sup>, a peça poderia se passar em São Paulo, Nova Iorque, Tóquio ou Londres ao focar o tema do isolamento nos grandes centros urbanos. Esse isolamento de Fraser levanta uma questão apontada por Marvin Carlson sobre como a moderna teoria do teatro deve analisar esta escrita dramática como um fenômeno alienante ou “*artefato estético politicamente neutro*” (Carlson, 1997, p. 441). Nesse caso, não há uma reconciliação entre uma política de afirmação e a expressão artística que caminham para direções distintas. Preserva-se o conservadorismo da agressividade uma vez que a postura de uma dramaturgia calcada nos conflitos dos grandes centros urbanos (solidão, paranóia e violência) é o de forçar uma imagem pré-estabelecida da violência pela violência enquanto objeto estético. A tessitura dramática dialoga com o aspecto fragmentado da peça, uma vez que a questão espacial (a diluição) e a disposição das personagens em forma de um painel exigiam que a montagem escapasse de um formato tradicional de encenação.

Na montagem da peça da Odeon, que tive a oportunidade de assistir no Teatro Sérgio Cardoso em São Paulo, os espectadores foram colocados numa arquibancada e tinham como palco uma estrutura metálica criada para reproduzir dois espaços cênicos: o palco ao alcance da vista da platéia; e outro visto pelas grades embaixo do proscênio, de modo que o espectador tinha que olhar para o chão para ver algumas partes do espetáculo no subsolo.

A opção do diretor parecia estabelecer uma visão do espectador como num caleidoscópio, um *voyeur* do que ocorria em cena. A movimentação dos atores era rápida e

---

<sup>36</sup> A Odeon Companhia Teatro é um grupo de teatro de Minas Gerais, de Belo Horizonte, coordenado pelo diretor Carlos Gradim. O espetáculo foi apresentado em São Paulo em 2003 no *mezanino* do Teatro Sérgio Cardoso. Não foi distribuído programa para que eu pudesse descrever a ficha técnica da peça. O crédito das fotos é de Guto Muniz, cedidas gentilmente por Carlos Gradim.

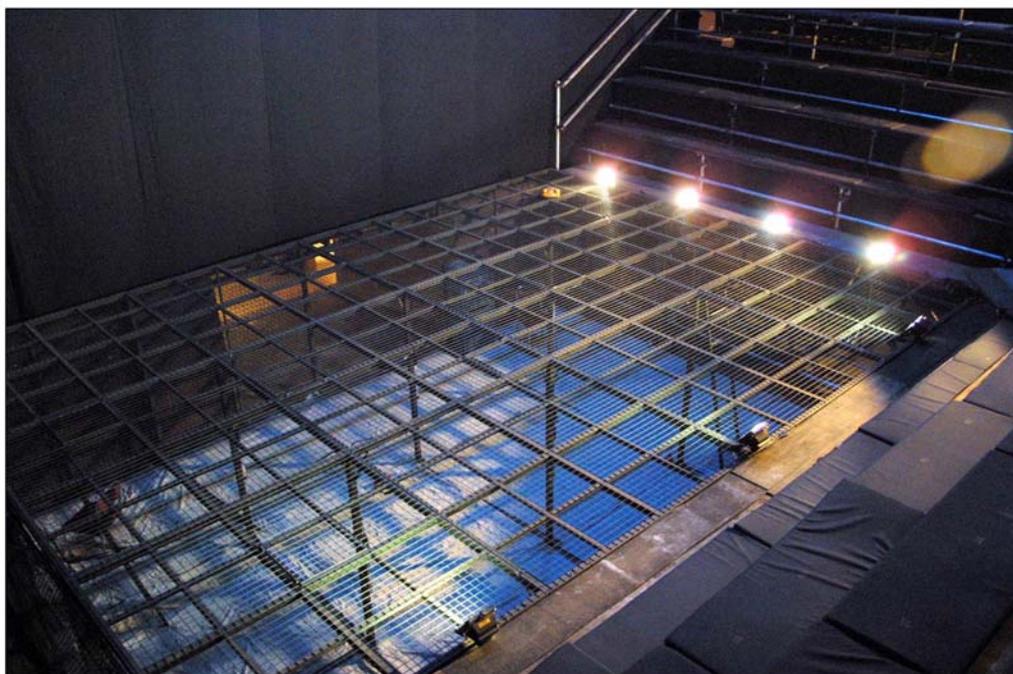
fazia muito barulho por causa das estruturas metálicas, pois eles tinham que subir correndo por uma escada para passar de um nível para o outro. Para Gradim, todo o “*universo retratado*” devia partir das relações superficiais das personagens que se viam obrigadas (e nesse ponto, ele inclui o próprio espectador) a enxergar “*uns aos outros como a vida nos grandes centros vem se mostrando na contemporaneidade.*”

No trabalho com os atores, Gradim busca refletir sobre o estado de solidão das personagens: “*a busca desenfreada pelo sexo como meio para cura deste estado, a personagem frágil e fluída e falta de perspectiva, os sonhos desfeitos, a falta de amor e o ritmo acelerado e superficial das relações*”. O processo de criação passou pela improvisação, isto é, os atores deveriam criar cenas a partir do texto, tendo em vista sugestões nos âmbitos da expressão corporal, voz e posicionamento diante do que o texto sugeria como encenação. A intuição do diretor sempre apontava para uma encenação num espaço não-tradicional, como se o espectador visse a peça através de “*persianas*” e “*frestas*”. A estrutura do palco deveria lembrar uma gaiola de ferro (construída com medidas de cinco metros de altura a partir do chão). Os atores também tiveram preparação corporal baseados nos estudos de Jerzi Grotowski, *yoga* e jogos de improvisação sugeridos pelo diretor numa tentativa de construir uma “*dramaturgia do espaço*”.

Nessa dramaturgia, é possível apontar a questão do esvaziamento da linguagem ao valorizar a ação e o contínuo esforço de se manter a velocidade enquanto suporte central do que se entende por *teatro*, dramaturgia e encenação. Não se trata aqui de fazer uma leitura que valorize o “teatro textocêntrico”, um teatro literário cuja força motriz deve ser o texto como sustentáculo, mas apontar o uso da técnica que sobrepõe a palavra e o que se pretende criticar em cena. Nesse caso, o intuito de Gradim parece ser uma representação que proporcione substância e engedramento da ação dramática, quando esta, esvaziada de conteúdo, apenas

pode se sustentar a partir de uma histeria e euforia dramática no uso das imagens como um *videoclip*.

O palco foi construído a partir de uma estrutura metálica vazada que permitia uma visão da contracena. A opção do diretor foi fragmentar cenas que poderiam ocorrer na parte superior, bem como na parte inferior. A questão do critério das cenas era dividida entre o que era painel (parte inferior), cena principal (parte superior), mesmo que algumas das cenas, consideradas principais, também ocorressem na parte inferior. É possível ver no registro fotográfico as arquibancadas, onde os espectadores ajeitavam-se sem o conforto que um teatro tradicional (cadeiras estofadas e com divisórias) geralmente pode oferecer. A idéia da arquibancada nos remete a um aspecto circense na disposição das cenas, embora técnicas como o *clown* não fossem a prerrogativa do diretor enquanto escolha cênica do registro interpretativo dos atores.



AMOR E RESTOS HUMANOS - Odeon Companhia Teatral / Direção: Carlos Gradim  
Fotógrafo: Guto Muniz (31)9973-7341 / [www.casadaloto.art.br](http://www.casadaloto.art.br) / Veiculação Autorizada

A arquitetura sugere um aproveitamento do espaço a partir do mínimo, uma vez que a platéia se encontra na arquibancada como um torneio a ser visto, uma disputa entre as

personagens. É curioso observar que o cenário também lembra uma arena de boxe, uma rinha de galos. Nessa mesma estrutura metálica, não houve a utilização de mobília como de praxe num cenário realista, a não ser um pequeno sofá de futon; que mais lembrava um *puff*, bem prático para a movimentação da cena, já que os atores não mexiam no cenário e apenas os objetos cênicos eram carregados pelos mesmos entre uma cena e outra. Para que os atores pudessem se movimentar, escadas estavam disponíveis em dois pontos da armação metálica, como um alçapão que poderia ser aberto a qualquer momento.

No início da encenação, os atores estavam deitados no subsolo e usavam roupas íntimas, camisetas e *shorts* (no estilo *boxer*) em branco, enquanto sirenes de polícia reproduziam a busca pelo *serial killer* que perseguia e mutilava mulheres na cidade, com uma narração em *off*. Logo após essa apresentação das personagens com seus nomes pintados nos *shorts*, surgia Benita e os demais atores dispostos numa marcação teatral que lembrava um painel de vozes já levantado e sugerido pelo próprio texto de Brad Fraser. Os atores, nesse caso, ainda não representavam personagens, mas constituem um mosaico urbano a emitir sons e as palavras iniciais do texto.

Para Gradim, uma das características do texto que mais o atraiu foi “*a fragmentação*”, “*contada de forma não linear*”, pois isso o fez crer “*que a cena tinha de envolver o espectador numa quase alucinação rítmica e de sensações*”. Por essa razão, o diretor optou por música eletrônica para sintetizar a idéia de pulsação do espetáculo. Essa pulsação deveria estar interligada à movimentação dos atores que subiam escadas e abriam alçapões, alternadas aos sons de carros frenéticos no asfalto como nos grandes centros urbanos.

A cena que se passa na academia de ginástica entre Jerry e Candy é encenada como uma luta de boxe. É constante no texto a utilização da luta como um embate entre as personagens que nos remete à ação dramática, mas a luta é sempre num ambiente fechado (apartamento, academia de ginástica, quarto, dentre outros). Abaixo, podemos ver uma das

construções cênicas utilizadas pelo Odeon; essa cena acontece no plano superior à estrutura metálica, quando as atrizes contracenam sob o olhar da platéia na arquibancada, ou seja, há um divisor metálico que nos separa da cena, mas que nos obriga a se movimentar para observá-la.



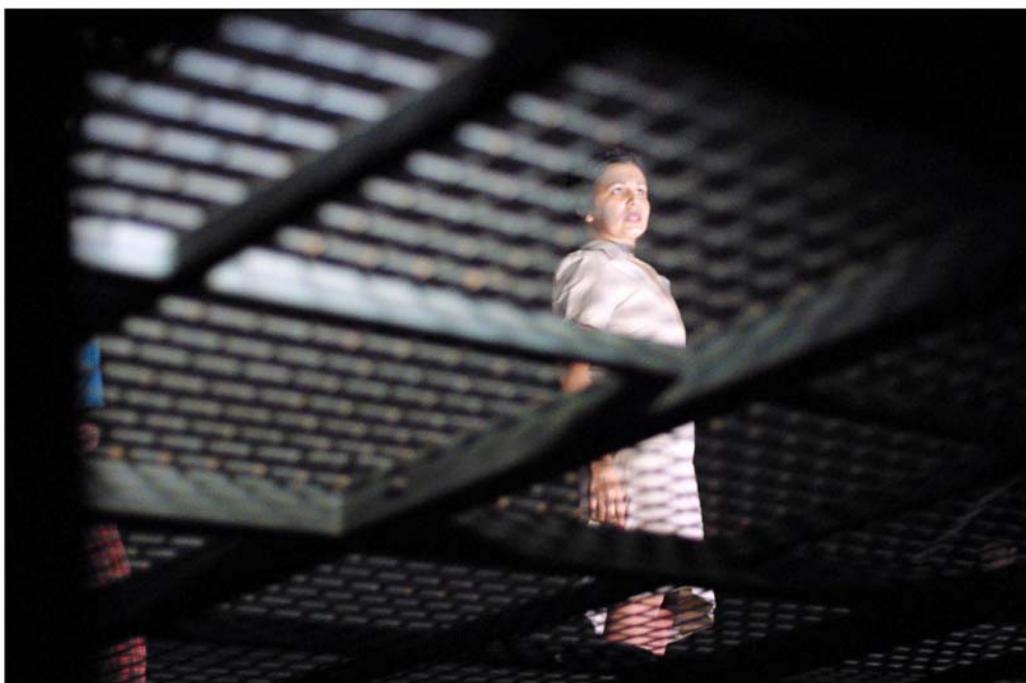
AMOR E RESTOS HUMANOS - Odeon Companhia Teatral / Direção: Carlos Gradim  
Fotógrafo: Guto Muniz (31)9973-7341 / [www.casafoto.art.br](http://www.casafoto.art.br) / Veiculação Autorizada

A insistência da manipulação do olhar enfatiza a valorização do fetiche como proposta do espetáculo ao conduzir o espectador como *voyeur* de um simulacro. É interessante observar que o diretor fez com que o espectador fosse obrigado a olhar para a estrutura metálica – quando as cenas se passavam no subsolo – às vezes, levantando-se da arquibancada para ver melhor, principalmente, as cenas de sexo que ocorriam paralelamente enquanto outra cena se desenvolvia no palco elevado.

Pode ser que a proposta de Gradim fosse defrontar o espectador com suas fantasias em relação às personagens, interpretadas por atores jovens e atraentes. Nesse caso, a questão seria: o espectador estaria mais interessado na cena do elevado, quando os atores contracenam

com falas, ou na *contracena* quando dois atores simulam uma cena de sexo? Esse jogo com a fantasia e o olhar do espectador seria proposital?

As cenas do apartamento de David e Candy sempre ocorriam no piso superior como podemos ver Candy<sup>37</sup> fotografada sobre o piso metálico construído para separar os dois espaços.



AMOR E RESTOS HUMANOS - Odeon Companhia Teatral / Direção: Carlos Gradim  
Fotógrafo: Guto Muniz (31)9973-7341 / www.casafoto.art.br / Veiculação Autorizada

O espectador não capta essa perspectiva, mas aqui podemos ver como a estrutura metálica separa as cenas em duas. Esse trabalho faz pensar no quanto o espaço arquitetônico é utilizado como artefato da encenação; que pode ser uma sugestão feita a partir da leitura do texto dramático. A utilização de estruturas não-tradicionais parece ter uma relação direta com o alternativo, quando se propõe uma releitura do palco tradicional (o italiano, por exemplo), instigado pela leitura de peças como *Amor e Restos Humanos*.

No próximo registro fotográfico, David e Kane realizam seu trabalho como garçons, sendo esse espaço geralmente encenado no subsolo, pois representa o exterior, o espaço

<sup>37</sup> Na tradução da peça, Gradim trocou o nome das personagens: Candy passou a ser chamada de *Carol*.

público das personagens. O bar de Robert também é encenado no subsolo, assim como a casa de Benita, onde ocorrem as cenas que ilustram o uso de drogas e as fantasias dos clientes da personagem. Essas cenas servem de contraponto para a cena principal que ocorre na estrutura metálica superior. Parece que a fragmentação da cena é vista como uma proximidade entre espaços tão distantes que no teatro só poderiam ser concebidos a partir de uma reestruturação do espaço cênico ao fugir do convencional.

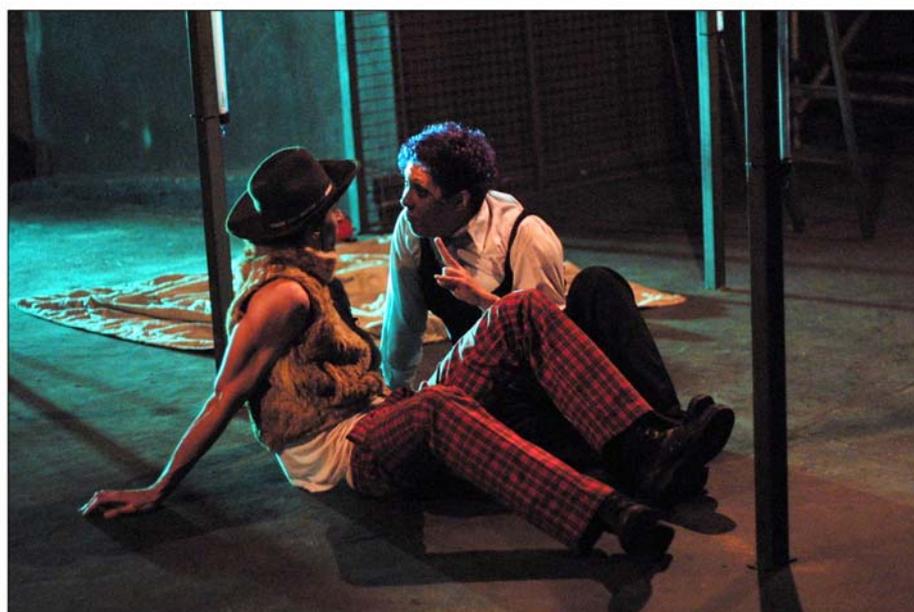


AMOR E RESTOS HUMANOS - Odeon Companhia Teatral / Direção: Carlos Gradim  
Fotógrafo: Guto Muniz (31)9973-7341 / [www.casafoto.art.br](http://www.casafoto.art.br) / Veiculação Autorizada

No final do século XX, a dramaturgia parece apelar para a representação da casualidade e padrões desestruturados de encenação, como os cenários fragmentados, aparentemente, sem observar aquele padrão realista de mudança de cenários, *blackout*, dentre outros elementos que separam uma cena da outra (Carlson, op. cit., p. 467). Dessa forma, como o próprio Carlson comenta, o determinismo que predominava e contaminava o teatro realista do século XIX parece perder sua força no final do século XX. Mais adiante, Carlson comenta que a platéia “*nunca tem plena consciência dos padrões de ação, mas às vezes os*

*experimentam isomorficamente, como uma espécie de ressonância psíquica”* (idem, p. 467), de modo que estamos diante de um teatro mais sensorial, mais performático.

O *cowboy* é outro elemento imagético e fetichista, quando Benita convence David a interpretar uma personagem para satisfazer um cliente. Esse *cowboy* (David) deve salvar a Mocinha (representada pela própria Benita) do cliente (*cowboy* do mal) de ser maltratada, finalizando com a humilhação do *cowboy* que lambe as botas de David com prazer. Esse caráter fetichista é predominante em toda obra, mas é interessante observar que existem camadas nessa cena em particular, isto é, atores que representam personagens que, por sua vez, representam outras personagens. Essas camadas esvaziam de significado a primeira, quando David, por exemplo, sente-se incomodado ao representar a fantasia sexual do cliente de Benita, mesmo sendo um ator. Aliás, a própria questão do artista vendido pelo sistema é uma das motivações de David que abandona a carreira da TV por não se enquadrar no sistema de representação massificada que ela representa.



AMOR E RESTOS HUMANOS - Odeon Companhia Teatral / Direção: Carlos Gradim  
Fotógrafo: Guto Muniz (31)9973-7341 / www.casadafoto.art.br / Veiculação Autorizada

Como já foi comentado, o olhar é transformado em filtro dos desejos do espectador e passa a ser o mediador das relações mercadológicas entre o objeto estético e a sensação de

saciamento que as imagens causam: cenas de sexo, iluminação difusa e estardalhaço na encenação da peça que nocauteiam o espectador para o conteúdo da peça na montagem do grupo. Isso retoma o que Fredric Jameson descreve como aspecto conceitual do olhar, pois o visual é “*essencialmente pornográfico, isto é, sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamento; nessa ótica, pensar seus atributos transforma-se em algo complementar se não houver disposição de trair o objeto*” (Jameson, 1995, p. 1), quando fala das artes visuais em seu livro *As Marcas do Visível*.

Jameson afirma que

A concepção pós-modernista de um “texto” e o ideal da escrita esquizofrênica demonstram abertamente a vocação da estética modernista para produzir sentenças que são radicalmente descontínuas e que desafiam a repetição, não apenas no nível da ruptura com antigas formas ou antigos modelos formais, mas agora no seio do microcosmo do texto em si próprio. (...) As formas e os signos da cultura de massa devem bastante especificamente ser entendidos como a reapropriação e o deslocamento históricos de antigas estruturas, a serviço da situação qualitativamente muito diferente da repetição. O “público” atomizado e em série da cultura de massa quer ver a mesma coisa vezes a fio (Jameson, op. cit. p. 19)

Dessa forma, as imagens iconográficas da encenação de *Amor e Restos Humanos* demonstram essa descontinuidade que também se projeta e dialoga com o texto em todas as suas instâncias: indumentária, cenografia e iluminação. A peça de Brad Fraser não estabelece uma estrutura rígida realista em termos de concepção de cenários, figurinos, a não ser a movimentação cênica, porém, mesmo esta pode sofrer interferências e construída a favor do conceito de um teatro mais plástico e imagético.

O aspecto de *thriller* dado a *Amor e Restos Humanos* nos remete a uma tradição preconizada por Hitchcock que Jameson analisa como a dinâmica da perseguição, da parceria entre o sujeito e o objeto, dado o caráter romanesco do jogo entre gato e rato, perseguidor e perseguido, o *serial killer* da peça. Brad Fraser busca “humanizar” as personagens ao levá-las ao limite do que é aceito como perverso, do que pode ser visto como normal e contraditório; e conseqüentemente, o autor as relativiza para que o espectador não se posicione ou julgue as

personagens, sem antes conhecer suas motivações como no romance policial, sobretudo, as tentativas de descobrir quem é o *serial killer* da peça.

Nesse caso, o olhar torna-se mero filtro dessa perseguição do sujeito por um objeto que se consome como uma natureza morta retratada por um quadro, sem vida e desprovido de sentido. A violência torna-se a esfera e a mutilação, o ato de esquarterar cenicamente, a representação máxima desse teatro, assim como no cinema, diluída pela estética publicitária dos *videoclips*.

O teatro parece descrever o enclausuramento das sensações: o próprio espaço arquitetônico da peça encenada em São Paulo lembra uma caixa, pois ela foi encenada no *mezanino* do teatro Sérgio Cardoso e não numa das salas convencionais. Além disso, temos a representação da peça no subsolo - portanto, derivada de uma cultura *underground* - como uma simbologia da questão da homossexualidade enquanto vida alternativa, legada ao aspecto subterrâneo da socialização.

Este trabalho não pretende discutir a questão da recepção, mas é interessante observar que o público dessa sessão era composta tanto por homossexuais (maioria na platéia), quanto por casais de heterossexuais; os primeiros eram facilmente identificados por aplausos e assobios quando ocorriam insinuações homoeróticas no palco ou diálogos de humor *camp*, cínico e *nonsense*.

## **2 A encenação de *Bent* (1981) no Brasil: diálogos com o passado e o presente**

A primeira montagem brasileira<sup>38</sup> de *Bent* tomou forma a partir da leitura de uma reportagem sobre a montagem inglesa da peça, protagonizada pelo ator Ian McKellen, ator

---

<sup>38</sup> O espetáculo foi dirigido por Roberto Vignati, com tradução e produção de Luiz Fernando Tofanelli. Os registros fotográficos do espetáculo pertencem ao arquivo do diretor, gentilmente cedidos para essa pesquisa.

inglês gay e ativista. É importante ressaltar que a primeira montagem mundial da peça ocorreu em Londres onde Martin Sherman<sup>39</sup> reside atualmente.

O diretor Roberto Vignati comprou os direitos a partir da sugestão do ator Mário Lago que havia lido a reportagem e o espetáculo estreou em 14 de janeiro de 1981 em São Paulo. A princípio, o diretor sabia sobre o tema da peça (campo de concentração) que colocava “*em questão o posicionamento do homossexual do campo*”<sup>40</sup> e cita as primeiras reações à peça que gerou inúmeros debates, uma vez que os judeus seriam as verdadeiras vítimas do holocausto e cita a questão da hierarquia no campo de concentração como o cartaz da peça da montagem brasileira fez questão de apresentar.

Na entrevista, Vignati afirma que pensou em realizar a montagem da peça a partir da sugestão cinematográfica e convidou o cenógrafo Irênio Maia que acabara de voltar do exílio da Alemanha durante o regime militar, onde trabalhou como cenógrafo de um teatro estatal alemão; e segundo as palavras do diretor “*conhecia melhor que ninguém a problemática*” do nazismo e ficaram discutindo meses, pois eles acreditavam que a peça só poderia ser encenado sob uma perspectiva realista.

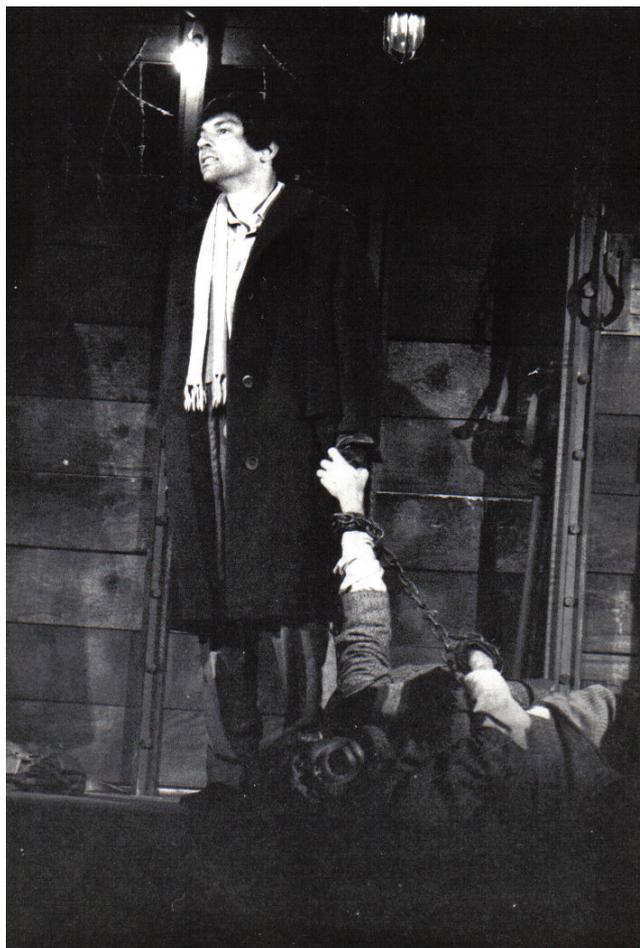
Na época, Vignati trabalhava como diretor da Rede Globo e aproveitou as férias para se envolver no projeto. A peça tinha sete cenários e contava com uma produção rica para os padrões brasileiros, dado a complicada cenografia que buscava reproduzir em detalhes cenas como a do vagão de prisioneiros que chegava a ser arremessada em direção à platéia para criar o efeito real de um vagão se movimentando<sup>41</sup>:

---

<sup>39</sup> Um dos últimos trabalhos de Sherman foi o roteiro do filme *Sra. Anderson apresenta* (2005), filme de Stephen Frears, sobre socialite inglesa que abre um teatro de vaudeville e o mantém durante a I Guerra Mundial.

<sup>40</sup> As transcrições e recortes aqui são de uma entrevista concedida pelo diretor em novembro de 2004.

<sup>41</sup> As fotos do espetáculo *Bent*, dirigido por Roberto Vignati, foram cedidas gentilmente pelo diretor e pertencem a seu arquivo, sem os créditos do fotógrafo.



O apuro da técnica buscava alcançar um padrão de qualidade na produção nos moldes da Broadway que hoje pode ser vista na transposição de musicais como *O Fantasma da Ópera*, *Chicago* e *A Bela e a Fera*. Essa preocupação parece descrever a necessidade de se reproduzir um teatro que, ao mesmo tempo que se arriscava a discutir temas problemáticos (homossexualidade) do ponto de vista comercial, tenta inseri-los sob uma perspectiva mais apurada para desviar a atenção do espectador para uma representação mais emocional e ampla na tentativa de superar a barreira de gêneros a qual peça pertenceria (o *gay drama*). É como se a produção precisasse desse aparato técnico para se distanciar do aspecto marginal no qual o *gay drama* estaria inserido e alcançasse o sucesso que a primeira encenação brasileira de *Bent* conseguiu no país.

Quanto à recepção da crítica brasileira, Alberto Guzik descreve a produção como “*sofisticada, ainda que preferíssemos cenários menos pirotécnicos, que variam desde o*

*naturalismo do trem até o formalismo simplificado do acampamento*<sup>42</sup>”. De fato, o texto de Martin Sherman não descreve cenários, mas sugere “lugares”, sem pormenores como já foi comentado em relação ao caráter mais simplificado de suas rubricas. A opção de uma construção realista talvez resida no fato de que se trata da descrição de um momento histórico, portanto, justificável enquanto representação naturalista da cena, a despeito da ousadia técnica buscar a perfeição na encenação, como se a jornada das personagens fosse a jornada do espectador que deve acompanhar seu percurso e seus desdobramentos.

Quanto à constituição dessa ação dramática, Sábado Magaldi afirma que o texto de Sherman é “*uma contradição*”, já que havia homossexuais fardados a serviço de Hitler, pois o dramaturgo não aprofunda a questão “*além do processo de transformação humana das personagens centrais*<sup>43</sup>”; e isso nos remete às críticas à recepção americana da peça que buscam uma instância psicológica para compreender a peça. Para o crítico, a peça pode ter

duas linguagens. Uma explícita e grandiloquente, nos moldes da Broadway e na superfície das sensações; outra mais contundente, traria à cena maior densidade humana. Uma visão menos aparatosa do texto poderia tirar dele um clima dramático próximo às criações de Peter Weiss e Max Frisch. Seria, talvez, inesquecível mas seguramente menos comercial. Nesta hora de acertar um sucesso, Roberto Vignati preferiu o primeiro caminho, o show dramático...

A questão é: ao lidar com um tema universal, mas sem bandeiras em defesa de minorias como título do artigo de Magaldi sugere, estaria o texto condenado ao recorte dramático do momento histórico e focado no emocional? O que seria a busca então pela dignidade humana? Um processo refratário diante do que se quer entender como político?

Tanto Martin Sherman, quanto Roberto Vignati parecem valorizar o universalismo de temas que a peça sugere (a valorização da compaixão e compreensão) e a defesa da política do afeto apesar de utilizar um pano de fundo histórico que exige mais do texto do que, de fato, ele pode aprofundar enquanto visão do nazismo. Ao situar seu conflito nas minorias, os homossexuais, surge um outro paradoxo que é a fragmentação do Holocausto enquanto

<sup>42</sup> GUZIK, Alberto. O homossexualismo trata com respeito. IN: Isto é. São Paulo: (214): 10, 28 jan. 1981.

<sup>43</sup> MAGALDI, Sábado. Bent, sem bandeiras além da dignidade humana. Jornal da Tarde. São Paulo. 13 fev. 1981, p. 16.

representação dramática em detrimento do que se entende como consciência do “bem comum” aos moldes de uma concepção concebida por Platão, quando o universalismo é a busca por um “bem comum”, um ideal de representação que deve atingir não só os homossexuais, mas os heterossexuais.

Essa ênfase na centralidade de uma noção unificante do “bem” estabelece uma uniformidade para a representação da homossexualidade no teatro como atesta o já citado *O Segredo de Brokeback Mountain*, uma que vez que não é do interesse dos autores (Annie Proulx e diretor do filme, Ang Lee) descrever os conflitos em torno da aceitação da homossexualidade, mas criar um movimento que abarque os heterossexuais e o macrocosmo das relações interpessoais, ou seja, todos aqueles que são afetados pela rejeição à homossexualidade enquanto representação afetiva e as conseqüências dos seus atos.

De fato, em *Bent*, a rejeição de Max à própria orientação sexual ao usar a estrela de Davi pode ser comparada às personagens homossexuais de *O Segredo de Brokeback Mountain* que se casam com mulheres para esconder o que sentem um pelo outro. Ennis Delmar e Jack Twist estabelecem uma relação construída a partir de migalhas e fragmentos ao condenarem a si próprias a uma vida de desilusão que se estendem à vida das próprias mulheres com quem se casam, também desiludidas e condenadas à infelicidade. O preço de Max, no entanto, é perder Horst e pagar com a própria vida (suicídio) no desenlace da peça.

A questão política da divisão entre categorias, a dos homossexuais sendo a mais baixa é evidente quando Horst vai se alimentar e é tratado com escárnio pelo companheiro do campo de concentração.



Por outro lado, é importante ressaltar as contradições da montagem brasileira entre o apelo comercial levantado por Magaldi (às alusões à Broadway) e o momento político pelo qual os brasileiros passavam que se tratava da abertura política e o retorno dos anistiados em 1981, levantada por Roberto Vignati durante a entrevista. A boa recepção e o sucesso comercial da peça parecem travar um diálogo entre a repressão que o campo representa e o alívio emocional que o público buscava ao compactuar com os conflitos das personagens.

Para Vignati, o realismo era imprescindível dado ao tema do nazismo que, naquele momento, não poderia ser representado de outra forma, já que era intencional fazer uma relação entre a violência política do cenário brasileiro no passado (o fim do regime militar) e a ação da peça.

Vignati afirma que

o espetáculo tinha essa colocação de verdade absoluta ligada ao realismo e procurando uma dialética na interpretação na qualidade de trabalho de cada trabalho de cada ator, tanto que... que partiram dessa coisa de *persona* entre os dois personagens da peça. Os dois (Max e Horst) seriam os protagonistas do espetáculo (...) Tanto é que quando o Sherman veio ao Rio de Janeiro, ele ficou

assim bobo porque no mundo inteiro era sempre o Richard Gere em... e quem fazia o Max era o ator que parecia o nome primeiro. E aqui não! Era o Kito Junqueira (Max) e Ricardo Petraglia (Horst) em *Bent*.

A questão da *persona* estabelece a construção das personagens sob uma perspectiva psicológica e conflituosa, já que temos dois posicionamentos diante da homossexualidade: uma alienante (Max) e outra politizada (Horst) que estabelecem uma contraposição e a força motriz da peça. É interessante observar também que a relação entre essas personagens pressupõe a homossexualidade como uma representação da limitação social, política e histórica, uma vez que a afeição e o direito ao amor, ora precisa ser legitimado no discurso de Horst ou se apoiar em padrões heteronormativos como os defendidos por Max. Trata-se, na verdade, de uma discussão infrutífera se for considerada apenas no seu aspecto dramático, já que discutir como é amar retoma o que Bauman já nos disse sobre que não se aprende amar, assim como não se aprende a morrer.

Como afirma Raymond Williams, essa característica do “novo drama” (presente em *Bent*), descreve “*a consciência do eu num momento de passagem da experiência: uma auto-consciência que é agora em si mesma dramática (...)*” que estabelece “*o processo da vida comum*” visto com maior intensidade a partir da experiência individual (Williams, 2002, p. 121). Por essa razão, a questão da luta pela “*dignidade humana*”, independente das bandeiras (militância *gay*, por exemplo), parece ser o chamariz inicial de *Bent*, mesmo que a noção política da peça estabelece a experiência individual como foco de atenção do diretor Roberto Vignati que segue à risca a estrutura formal de *Bent*. O expurgo da emoção – aqui vista como alienante ou que possa remeter ao “teatro culinário”, termo de Brecht para designar qualquer teatro palatável para o público pequeno burguês – parece ser o contraponto para reler a peça sob uma perspectiva que fuja ao melodrama, apontada como estética predominante na peça

por Sábato Magaldi e Jefferson Del Rios<sup>44</sup> que a descrevem como “*convencional*”, bem urdida em termos de tessitura dramática, cabendo ao diretor Roberto Vignati a tarefa de organizar esses elementos num “*armazém de surpresas*” (termo de Magaldi).

A palavra *melodrama* é construída a partir do grego *melo* (música) e *drama* (ação), portanto, o uso constante da música contribui para o enquadramento da ação que caminha para um desfecho construído a partir de um *leitmotiv* ou tema. Segundo Patrice Pavis, o melodrama tem sua origem no século XVIII a partir de uma espécie de opereta popular “*no qual a música intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção de uma personagem silenciosa*” (Pavis, 1999, p. 238). O uso contínuo da música é sucessivo para marcar a construção de um determinado conflito individual que se estabelece entre o que entendemos por *persona* (personagem) e o que a conduz (*leitmotiv*).

O caráter sentimental do melodrama pode ser visto como uma forma de estabelecer uma verdade comum e coletiva, cujo intuito é enfrentar as ameaças e os desenganos de uma sociedade repressora do indivíduo comum. A identificação de quem assiste/presencia o “*conflito alheio*” faz com que o espectador atue como uma espécie de testemunha para reduzir as ambigüidades, simplificando-as na maioria das vezes como podemos ver nas telenovelas, derivadas do drama burguês.

Com efeito, Ismail Xavier descreve a hegemonia do melodrama como uma combinação de sentimentalismo e prazer visual (figurinos e cenários românticos), como elemento ligado à indústria cultural, citando aqui Peter Brooks (Xavier, 2003, p. 89). Mais adiante, o autor cita a questão do *continuity-system* (entendido aqui como construção de um padrão clássico narrativo, o melodrama, por exemplo) e sua tradição reiterada pela indústria cultural (*idem*, p. 111). Contudo não é toda produção cultural que se sustenta se não existe um diálogo entre o produto, o público e o seu tempo.

---

<sup>44</sup> DEL RIOS, Jefferson. “Bent”, um melodrama assumido e envolvente. Folha de São Paulo, 27 janeiro de 1981, p. 33.

Lidar com a emoção parece ser a maior dificuldade para os críticos que trabalham na contramão do pensamento dialético: é possível emocionar-se sem alienar-se do processo de construção? A morte de Horst seria apenas mais um processo de individualização do ser humano diante da repressão? De acordo com Sábato Magaldi, seria o processo de criação artístico adotado por Martin Sherman “simplista”? A redenção dos homossexuais, cujos “belos sentimentos” os transformariam em heróis, ajudariam a platéia a vencer suas barreiras e preconceitos?



Para Magaldi, “*Sherman sabe que os nazistas não foram obrigatoriamente um bando de psicopatas. Hitler foi ao poder com mais de 11 milhões de votos (num eleitorado de 35 e com a esquerda dividida) a 196 cadeiras no Parlamento. O Fuhrer não estava só...*”, porém, é importante ressaltar que esse aspecto surge em momentos da peça quando Rudy resalta a presença de nazistas entre os soldados da Gestapo ou quando Horst reconhece que existem homossexuais de todos os tipos (santos, medíocres, nazistas, dentre outros) e o

posicionamento do ativista Magnus Hirschfeld. Talvez pelo aspecto formal de uma peça de teatro já apontado por Szondi como limitado e o próprio espaço cênico (questão já levantada por Emile Zola), seja impossível retratar a homossexualidade num tom crescendo de insatisfação que abarque todas as áreas de conhecimento (Sociologia, Filosofia, Economia, História) ou espaciais sob uma perspectiva realista levada às últimas conseqüências como defende o autor de *Germinal*.

Para críticos interessados em motivações interiores, que levam determinado autor a escrever uma peça teatral, *Bent* procura resgatar esse passado a partir da premissa de que Martin Sherman é homossexual e judeu, mas que não pode ser de todo utilizado como justificativa: autores homossexuais têm a obrigação histórica de representar a si mesmos em cena ou trazer questões que só seriam pertinentes a uma minoria?

Essa questão já foi respondida por Tennessee Williams em sua entrevista ao *Gay Sunshine*, quando ele afirma que a representação da homossexualidade depende mais de critérios econômicos (produtores dispostos a bancar um espetáculo que abarque a homossexualidade) do que a rejeição ao tema, isto é, se for rentável ou não, tudo depende se existe um público disposto a pagar um ingresso.

A questão é se a peça levanta e suscita discussões para além da representação estereotipada que se tem dos homossexuais no teatro e da periferia das relações interpessoais a qual eles estariam condenados, quando o tema parece sugerir o alternativo, o restrito e inconfessável.

Quanto à representação do nazismo, parece uma dicotomia que se estabelece entre o que é abominável do ponto de vista ético e moral e o esmaecimento dos afetos diante das imagens provocadas pelas atrocidades. O Holocausto parece um fato histórico que conduz o Nazismo para uma representação de uma espécie de Mal Absoluto. Às vezes, esse Mal Absoluto acaba por reiterar uma representação estereotipada do nazista como ícone máximo

da crueldade; o que talvez tenha levado dramaturgos como Martin Sherman a representá-lo dentro dos moldes tradicionais, já que analisá-lo sob diversas perspectivas poderia ser o mesmo que relativizá-lo ou endossá-lo.

O diálogo de *Bent* com o surgimento da militância *gay* consolidada nos sessenta e setenta já foi citado, assim como a relação do sucesso da montagem da peça no Brasil com o processo de abertura política no início dos anos oitenta. No Brasil, a peça chegou a viajar pelo país com mais de setecentas apresentações entre de 1981 a 1982, com substituição de atores do elenco original e uma retomada da peça em 1986.

Vignati descreve a reação do público que ora ria das cenas, ora se emocionava como num “quebra-cabeça” dramático, cercado por anotações da assistência de direção sobre os procedimentos utilizados em cena pelos atores e os técnicos. Na cena final, o diretor utilizou Wagner, compositor preferido de Hitler, e desenvolveu um estudo do período histórico com os atores, com oficinas e trabalho corporal (as pedras carregadas pelas personagens, por exemplo, eram verdadeiras). A representação do nazismo, suástica e o surgimento de Greta no trapézio também foram outros elementos trabalhados para compor uma representação realista do período.



Roberto Vignati não utilizou a canção que aparece no texto de Sherman e pediu uma composição para os músicos Amilson Godoi (compositor e diretor musical) e Celso Viáfora (letrista). Aqui segue a transcrição da letra:

Ah, Berlim  
Adormeceremos sob o seu silêncio  
e o tempo assim, suspenso  
terá o peso dos enganos.

I  
Uma noite e nada mais  
antes que eles abram o gás  
antes que entornem o rum  
ali no chão  
uma noite pra partir  
ruas, pois que descobri  
guardem minha festa  
porque sempre fomos um

Ah, Berlim  
Encontre para mim  
nas suas arestas  
um lindo garoto  
com o sangue dos potros  
e os olhos azuis  
que eu lhe direi desaforos, sim  
que eu me porei nos seus poros  
antes que lhe cubram de pus.  
lhe quebrem os ossos  
lhe cortem o pescoço  
lhe arranquem a luz  
nos calabouços.

Com mãos cachorras  
e muito mais  
cuspindo sobre os seus ais  
até que morra  
o meu rapaz  
com risos de bacanaís  
e mãos de ferro  
e temporais  
e os berros de Satanás.

II  
Mas quem se fodeu, fodeu  
antes eles do que eu.  
Viva o Führer, nosso pai.  
Viva a Nação.  
Vai ter chopp pra xuxu  
até fazer bico no cu  
e quilos de salsicha  
com chucrute e com melão.

Heil Meu Santo Protetor.  
Minha raça superior.  
Viva a cor de nossa tez.  
Viva a nação.

Morram esses imorais.  
 Destruam logo esse tumor  
 E vamos dar um basta:  
 Pederasta no xadrez!

III  
 Vou cuspir na Cruz de Aviz  
 Tomar Moscou, Londres, Paris  
 E depois Hollywood pra comer a Dietrich

Viva o povo alemão  
 Viva a cor desse braço  
 Viva o Führer nosso pai  
 Viva a terra mais sagaz  
 Viva quem sabe o que faz  
 Viva quem sabe o que trai.

A letra faz parte programa da peça, rico em informações, com artigos sobre a homossexualidade, o período histórico, o funcionamento dos campos de concentração e análise da importância de *Bent*, enquanto peça teatral por críticos, ensaístas e jornalistas, além de referências ao espetáculo da Broadway. Há referências a autores como Albert Camus, Emile Zola com temas políticos: o famoso discurso *J'acuse* de Zola (“*Já que tantos ousaram. A verdade, eu a direi porque me prometi dizer... Meu dever é falar; não quero me tornar cúmplice*”) e um trecho de *O mito de Sísifo* de Camus. No final do programa, o regulamento de Dachau foi incluído e alguns dos seus artigos como a idéia de que “*só o trabalho liberta o homem*”, as infrações e as punições dentro do campo.

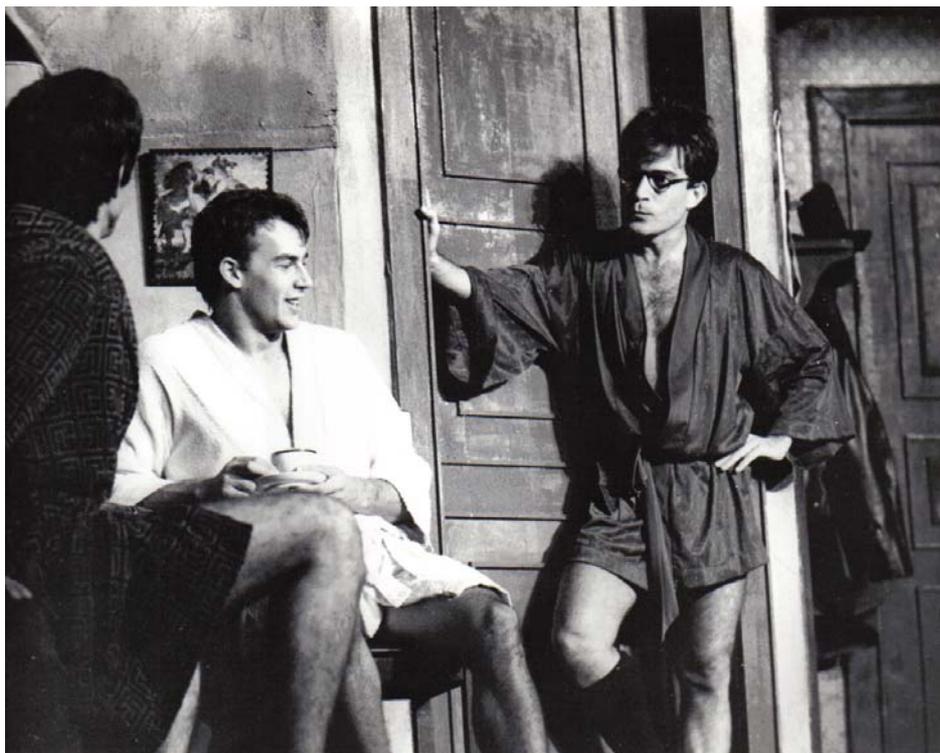
Quanto ao fato de *Bent* ser ou não parte do *gay drama*, Vignati afirma que – para a composição do espetáculo – interessava colocar a questão da discussão, sem defender “*bandeiras*”, pois a questão era trazer o assunto para a discussão, a ponto de organizações como a comunidade judaica de São Paulo promover debates para a discussão da peça. A integração era a premissa do espetáculo que nos faz pensar na sua consagração à busca de uma representação sem estereótipos.

Uma das questões a ser defendida neste trabalho não é estabelecer um direcionamento, o olhar do dramaturgo, a percepção do diretor para a questão da representação da homossexualidade baseada na negação do estereótipo ou engajada numa militância, mesmo

porque a própria militância *gay* apresenta suas contradições (cooptada, confusa em busca de identidades, espaço na mídia), mas sim a questão histórica da sua representação e seus possíveis diálogos com a coletividade em busca de um olhar mais amplo que subvertam a questão dos gêneros.

Se a construção das personagens resvala para a caricatura é um aspecto que pode ser apontado e discutido, mas tendo em vista a questão ideológica e política da sua representação. Como bem analisa Alan Sinfield, a questão da efeminação ou do estereótipo está relacionada ao ideológico e ao social. O problema não é ser efeminado, mas sim os valores que a efeminação traz para o epicentro da discussão de papéis sociais: o efeminado ou passivo na relação entre dois homens reificaria a submissão e a manutenção do patriarcado repressor, assim como entre lésbicas, a masculinizada seria a autoritária e dominadora, reciclando o que existe de pior das relações heterossexuais. Sinfield afirma que ser “ativo”, “passivo”, “masculino” ou “feminino” são construções ideológicas, não atribuições naturais e que suas funções primárias é a de manter o modelo das relações heterossexuais (Sinfield, op. cit., p. 49). Mais adiante, Sinfield comenta que a noção de “*alma feminina*” num corpo masculino ou vice-versa foi uma noção anunciada por sexologistas na virada do século XIX, como já foi apontado por Foucault, devido à necessidade de mapear e rotular a homossexualidade (*idem*, p. 50).

No início de *Bent*, a questão dos papéis parecem estabelecidos entre Max (o masculino) e Rudy (o feminino). Na foto abaixo, temos Max, Wolf e Rudy no espaço convencional de um apartamento e seus papéis estabelecidos, com a interferência do amante (Wolf) no que parecia ser uma relação a dois:



Embora apareça por alguns minutos em cena, Wolf representa o homossexual que vive de favores, amante de generais da Gestapo. A questão da beleza e da juventude parece ser outro ponto que Sinfield toca, quando ele descreve o ideal da masculinidade que alguns homossexuais abraçam como referencial.

No *Manifesto* da Frente de Liberação Gay de Londres em 1971, Sinfield cita a questão da opressão a qual os homossexuais são submetidos à medida que representam uma ameaça à unidade familiar, contudo, atualmente o foco da militância gay parece se concentrar nos privilégios desse modelo heteronormativo promovido pelo estado, quando adotar crianças e constituir uma família tornou-se um fator predominante para justificar uma relação entre pessoas do mesmo sexo (Sinfield, op. cit., p. 71). Nos anos sessenta, a militância parecia voltada para a questão de liberação sexual, ao passo que atualmente discutem-se papéis sociais sob uma perspectiva de encontrar um modelo funcional para assentar as diferenças entre homossexuais e heterossexuais e promover a diversidade, entretanto, essa mesma diversidade parece estar novamente concentrada no modelo de classe média branca e das grandes metrópoles: a Berlim de *Bent*, Edmonton em *Amor e Restos Humanos*. Nas peças

estudadas, a maioria das personagens não passa dos trinta e cinco anos; são jovens e bonitos; possuem talento ou pendor artístico.

Enquanto subcultura, a representação da homossexualidade passa por um modelo mediado pela falsa segurança de que um filme ou uma peça de teatro – assim como bares, boates, o meio *gay* – possam trazer conforto para quem deseja ser representado nos palcos ou na tela de um cinema. Para Sinfield, essa subcultura não exige modelos positivos, mas simplesmente núcleos de manifestação de uma representação homossexual na música, ficção, poesia, peças, filmes e estudos culturais (Sinfield, op. cit., p. 40). Países considerados desenvolvidos dentro dos padrões econômicos como os Estados Unidos importam a imagem do homossexual moderno que deveria servir de modelo internacional para outras culturas. Esse modelo é predominante para platéias de todo mundo que desejam se identificar com esses modelos: em muitos países subdesenvolvidos, muitos dos filmes com temática *gay* sequer chegam ao mercado ou são lançados apenas em festivais. Existe uma necessidade de uma parcela de homossexuais com poder aquisitivo – como podemos ver a partir de comunidades brasileiras como o Mix Brasil<sup>45</sup> - que procuram por esses produtos e buscam informações em sites da internet, já que esses produtos não são lançados no Brasil.

Essa imagem da “importação” de um modelo é traçada a partir de estudiosos da homocultura como o americano James Green que desenvolveu pesquisas sobre a representação da homossexualidade no Brasil. É possível citar no seu estudo - *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*<sup>46</sup> - , quando o autor sugere o modelo brasileiro como feito essencialmente de papéis (macho e fêmea), portanto, diferente do americano: é esse olhar sobre o exotismo latino como resultado de discussões periféricas, já que os latino-americanos – não abençoados pela estabilidade econômica – viveriam na

---

<sup>45</sup> Essa organização possui um site no qual opiniões, artigos, ensaios fotográficos são orientados para a comunidade *gay* brasileira: [www.mixbrasil.com.br](http://www.mixbrasil.com.br)

<sup>46</sup> GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

marginalidade; e tudo o que nos chega aqui como inovador (paradas *gays*, manifestações políticas) são idéias fora do lugar, esgotadas em seus país de origem (Estados Unidos), onde as primeiras paradas *gays* teriam ocorrido.

James Green também não reconhece as falhas desse modelo internacional do homossexual branco, metropolitano e bem-sucedido (levantado por Alan Sinfield), quando os homossexuais hispânicos encontram-se à margem da sociedade americana ou como objeto de consumo de uma classe média protestante branca, insípida sexualmente.

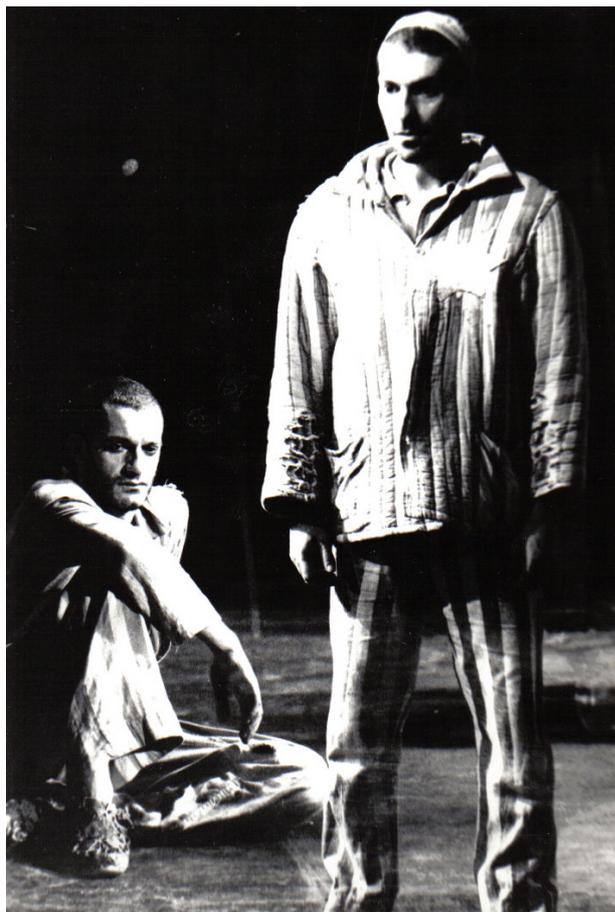
Em seu livro *Left Out - the politics of Exclusion Essays 1964-2002*, Martin Duberman elabora um mapeamento das relações entre gênero e política que denotam na tentativa de integração dos excluídos na sociedade norte-americana. A integração é ilusória do ponto de vista político, já que é impossível apagar a exclusão com modelos paliativos de introdução na sociedade como as cotas raciais nas faculdades norte-americanas ou organização de centro de estudos para uma memória da homossexualidade.

Por outro lado, por que os ditos “excluídos” precisariam de modelos? Por que a insistência na discussão de uma identidade *gay* quando questões mais abrangentes são mais importantes? A hipótese de que a identidade solapa um aprofundamento de questões mais amplas como a econômica tende a nos apontar para uma brecha, contrário aos “modelos” de representação da homossexualidade.

É compreensível que peças como *Bent* possam ser palatáveis ou melodramáticas como se os rostos de Max e Horst (foto abaixo) pedissem por compreensão, já que nada podem fazer como emblemas de um mundo caótico e dominado pela loucura do nazismo ou o apagamento histórico com o surgimento dos *skinheads* que assassinam homossexuais em grandes centros urbanos como São Paulo.



Ao evitar uma “*bandeira*” política concentrada na homossexualidade, a montagem brasileira de *Bent* talvez tenha funcionado como uma tentativa de integração a partir da idéia de que existem temas que transcendem fronteiras de gênero. Dessa forma, o conflito de Max e Horst é essencialmente humano, porém, também levanta o aspecto social e político, inerente e impossível de ser evitado à revelia de qualquer diretor que venha montar a peça futuramente. No registro fotográfico abaixo, novamente temos essa imagem cristalizada do cansaço e do sentimento de impotência diante da ausência de perspectivas tão presente nas tragédias coletivas, quando a luta pela sobrevivência e a dignidade tornam-se lampejos de uma criação artística que hoje se encontra apagada pelo excesso de informações; quando historiadores negam a existência do Holocausto ou mesmo quando o próprio coletivo nega-se a enxergar mazelas sociais. O esmaecimento do afeto citado por Jameson torna-se a prerrogativa – não só pelo aspecto emocional que o termo evoca – mas o deslocamento da emoção e da subjetividade para a valorização da barbárie e da loucura.



### 3. Análise e tradução de *Bent* (2006)<sup>47</sup>: prática e diálogo

É importante ressaltar a importância da pesquisa teatral no que diz respeito à integração entre o projeto e uma prática que resulte num projeto de trabalho como a encenação de uma peça. Felizmente, esse processo ocorreu graças a colaboradores como o Professor Dr. Paulo Merísio, chefe do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, e o Grupo de Teatro Confraria Tambor que encenaram *Bent* a partir da minha tradução dentre os meses de setembro a dezembro de 2006.

Gostaria de descrever minha experiência quanto à tradução das duas peças utilizadas como corpus dessa pesquisa (*Bent* e *Amor e Restos Humanos*) sem entrar na questão teórica, uma vez que a tradução não é o meu foco de análise. O que eu observei durante o processo de

---

<sup>47</sup> *Bent* (2006), dirigido por Paulo Merísio, tradução Lajosy Silva, montagem com atores do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, integrantes do grupo de pesquisa Confraria do Tambor.

tradução das peças foi como ela interfere no resultado final de um texto, dado que a tradução de uma peça teatral salienta outras problemáticas comparadas à tradução de um romance ou conto. A fluência do diálogo é algo que o texto dramático parece exigir, visto que uma peça é traduzida para ser encenada, não lida como um processo individual de leitura, sem interferências, como ocorre com o romance e o conto. Houve uma preocupação da minha parte no que diz respeito a manter uma fluência do diálogo, já que as peças em questão pertencem a uma vertente do teatro moderno que é o diálogo curto, preciso e “editado”; que acaba por confirmar uma hipótese da minha pesquisa relacionada à necessidade da dramaturgia contemporânea de valorizar o diálogo curto para manter a atenção do espectador, quando este, na visão de atores e diretores, não se interessaria mais por peças longas, com falas enormes (o popular “bife”, no jargão teatral). Não são raros os casos em que textos são cortados ou simplificados para evitar que o público se entedie. Esse aspecto da fluência do diálogo é outro aspecto formal que só foi observado durante o processo de tradução, embora eu já tenha comentado a questão da economia lingüística quanto às rubricas e a descrição das personagens nos capítulos 2 e 3 desta tese.

Quanto à concepção do espetáculo, em entrevista concedida a mim, Paulo Merísio comenta que havia uma vaga lembrança da montagem dirigida por Roberto Vignati no início dos anos 80. A importância da temática atraiu o diretor para o projeto, uma vez que ele tinha interesse, a convite do Grupo Confraria do Tambor, em dirigir um projeto que colaborasse na construção de uma identidade e linguagem do grupo; que já havia montado *Barrela* de Plínio Marcos, peça que trata do cotidiano de presos numa cadeia, encenada em vários festivais.

Para o diretor, *Barrela*<sup>48</sup> e *Bent* são textos que descrevem “*personagens que estão numa situação social bastante degradante*” e ambos espetáculos apontam para a questão do

---

<sup>48</sup> Escrita em 1958, *Barrela* teve sua estréia em 1º de novembro de 1959, em Santos. Após ficar proibida pela Censura Federal por 21 anos, foi reescrita pelo autor e estreou em 1980, em São Paulo

confinamento, sendo o texto de Plínio Marcos, o espaço de uma cela; o de Sherman, o campo de concentração.

Para a concepção do espetáculo, Paulo Merísio buscou relacionar uma concepção de espetáculo que se relacionaria a Bertold Brecht, uma vez que o diretor criou um narrador que não existe no texto original de Sherman. Era importante para o diretor estabelecer uma relação entre o que o espectador assistia (representação de um momento histórico) e sua relação com o presente. Dessa forma, o diretor acreditava que “*uma leitura distanciada*” colocaria a “*situação como um evento histórico dos quais elas (as pessoas, os espectadores) não teriam nada a ver*”, já que a platéia poderia se emocionar com o drama das personagens, mas enxergaria as questões apontadas pelo texto (homofobia, discriminação e isolamento) como eventos situados num contexto histórico determinado (1934).

A figura do narrador criado por Paulo Merísio que não existe no texto original surge como uma tentativa – a partir de um recurso didático - de explicar o contexto histórico de *Bent* (1934) e relacioná-lo à violência cometida contras homossexuais com dados atualizados sobre assassinatos que ocorrem em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro.



Esse narrador remete à imagem de Adolf Hitler, sobretudo, a representação de Charles Chaplin em *O Grande Ditador* (1940), quando o ator parodia Hitler que brinca com o globo do mundo. O narrador procura situar o espectador com interferências (depoimentos sobre homossexuais assassinados no Brasil) para situar o público sobre o que ele assiste: um episódio histórico, portanto, situado numa instância discursiva (aparentemente) distanciada (1934), “*mas que está aqui também*” (casos de intolerância e violência atualmente) segundo o diretor.

Para Paulo Merísio, o narrador teria uma função *brechtiana* de narrar, relatar, mas também como uma concepção “*cênica e poética*” ao construir elementos que dialogam com a platéia, uma vez que o mesmo ator poderia ser o narrador, o soldado e orientado para salientar outros aspectos informativos sobre a Alemanha da época e o que ocorre hoje em termos de homofobia. O diretor também afirma que não lhe interessava inserir *Bent* no contexto do *gay drama* por acreditar que existiria uma limitação do gênero, embora a montagem da peça sugerisse elementos de uma cultura *gay* como os *gogoboy*s.



A contradição dessa imagem parece descrever a necessidade de intregar o passado e o presente para que o espectador busque uma relação entre o que ocorreu e o que acontece, mesmo que a opção do diretor tenha recebido críticas quando a peça foi encenada no Festival de Ponta Grossa no mesmo ano, uma vez que *Bent*, por pertencer a um “teatro realista”, não comportaria elementos *brechtianos* e a modernização (o uso de referências explícitas à contemporaneidade como os *gogoboy*s) não dialogam com o teatro de Brecht. O uso do efeito de distanciamento e a presença de um narrador não devem se misturar com um texto “*convencional e realista*”.

Esse hibridismo, mistura de linguagens e concepções estéticas, parece ser o ponto de partida para a concepção do espetáculo encenado em Uberlândia e diversas outras cidades de Minas Gerais e no já citado festival; que pode ser um acréscimo para uma compreensão mais ampla do que a encenação pretende salientar (revisão histórica, relação *passado e presente*) ou uma abordagem que descaracteriza o que se entende como fidelidade ao texto. O hibridismo pode ser que não agrade um espectador que espere uma representação histórica e realista do que ocorria em 1934, com as intervenções de caráter épico tomadas emprestadas de Brecht; os teóricos do dramaturgo alemão também podem se ressentir com a questão da dialética se “misturar” a um texto que não comporta a dialética proposto pelo teatro épico de Brecht.

Por outro lado, é possível tangenciar a discussão de uma encenação para que ela observe determinado padrão representativo? O hibridismo seria uma tentativa de cooptação de gêneros que não devem se misturar?

Durante o espetáculo, não foi difícil reconhecer as contradições, quando Paulo Merísio coloca todos os atores em cena e sugere o narrador. Essas contradições, no entanto, poderiam interessar apenas aos estudiosos que defendem um purismo no que diz respeito ao uso das opções formais do diretor. Para mim, salvo algumas exceções como inserção de elementos do

melodrama (música excessiva em cenas que já eram dramáticas), essa montagem de *Bent* consegue provocar uma discussão sobre o que é representável ao abordar questões estéticas (o purismo ou o hibridismo) e as limitações de condensar uma pesquisa de encenação que poderia abarcar apenas uma leitura do texto (realista).

O diretor ressalta a importância de se estudar o período histórico para que essa relação sobre a contemporaneidade ocorresse, uma vez que os atores assistiram a filmes, documentários e fizeram pesquisas para compreender essas relações. A pesquisa histórica é algo também observado quanto ao preparo dos atores nas duas montagens analisadas por essa pesquisa, já que essa faceta do nazismo, a perseguição a homossexuais, é desconhecida e a importância de apontar sua “ressurreição” na proliferação de grupos neonazistas que se posicionam contra homossexuais, negros e nordestinos no contexto brasileiro atualmente.

Na próxima imagem, Paulo Merísio homenageia Luiz Martinez Correia quando o narrador descreve a importância dos espetáculos *Theatro Musical Brasileiro I e II* (1985 e 1987) que aliava uma perspectiva épica ao teatro de variedades, quando a música tornou-se um dos instrumentos fundamentais da linguagem cênica. A pesquisa de Luiz Martinez Correia concentrava-se na releitura de dramaturgos críticos à sociedade burguesa como Anton Tchekhov ou releituras de peças como *Titus Andronicus* de William Shakespeare aliada a uma releitura da violência na cidade do Rio de Janeiro, com recortes de jornais como cenário numa montagem da peça em 1975<sup>49</sup>. É importante ressaltar que essa homenagem a Luiz Martinez Correia também se deve às circunstâncias de sua morte, assassinado em dezembro de 1987; que o narrador criado pelo diretor Paulo Merísio cita como um crime de homofobia nessa montagem mineira de *Bent*.

---

<sup>49</sup>[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades\\_biografia&cd\\_verbete=788](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=788), data de acesso 04/07/2007.



Paulo Merísio insere a canção *Pedaço de Mim*<sup>50</sup> de Chico de Buarque para falar da repressão e da relação entre o cabaré (o clube de Greta), a relação com o teatro de Luiz Martinez Correia e as circunstâncias da sua morte. Com versos como “*Oh, pedaço de mim Oh, metade afastada de mim... (...) Leva o vulto teu/Que a saudade é o que revés de um parto. A saudade é arrumar o quarto do filho que já morreu*”, Chico Buarque descreve a perda do amor, assim como o drama de pessoas que perderam seus filhos durante o regime militar no Brasil.

Embora tenha traduzido o texto, indicado bibliografia e enviado parte da minha pesquisa, o diretor Paulo Merísio teve total liberdade para trabalhar, sem interferência da minha parte no que diz respeito a questionar as opções estéticas do diretor. Durante o espetáculo, eu observei que Paulo Merísio valorizou o hibridismo enquanto proposta cênica, daí, portanto, a surpresa ao constatar a utilização de elementos do teatro épico de Brecht em cena como a disposição dos atores em cena que trocavam de figurino em cena.

---

<sup>50</sup> *Pedaço de Mim* é uma composição de Chico Buarque para *A Ópera do Malandro*, lançado no formato LP em 1977 e 1978.

Além do diretor, os atores do Grupo Confraria do Tambor foram entrevistados para uma reflexão maior a cerca da representação da homossexualidade. Existe uma contradição nos depoimentos, quando alguns dos atores admitiram sentir uma dificuldade para representar homossexuais em cena com receio de representar estereótipos com os quais não concordariam como Rudy (Wellington Menegaz), Greta (Guilherme Almeida) e o Tio Freddy (José Luiz Filho).

Rudy representaria o homossexual efeminado e submisso na relação, enquanto Greta é a representação da *drag queen* e o Tio Freddy, o homossexual mais velho e recalcado, denominado dentro do meio *gay* como “tia”, jargão popular para achincalhar homossexuais a partir dos quarenta anos. Para o ator José Luiz, o primeiro obstáculo foi superar o estereótipo que o público espera quando assiste a uma peça com personagens homossexuais ou mesmo o nazista que ele também representa em cena. A desconstrução do estereótipo parece retomar o famoso “método” desenvolvido pelo *Actor’s Studio*<sup>51</sup> inspirado em Stanislavsky ao procurar humanizar e psicologizar as personagens para fugir do “tipo” e da representação comum numa tentativa de buscar o “humano”, quando a contradição consiste no próprio fato de lidarmos com uma personagem e não o “humano”. Não se busca o “humano” como representação, mas as questões que remetem às contradições que, necessariamente, não devem ser padronizadas, porém, discutidas sob todas perspectivas possíveis.

O convencionalismo formal de *Bent*, ainda calcado na idéia de uma *persona*, parece ter permitido que o ator fizesse essa leitura para fugir do estereótipo, uma vez que *humanizar* seria o mesmo que trazer as personagens (já previamente estereotipadas) para além das limitações do texto e de uma visão já concebida da platéia, alimentada por filmes e imagens de homossexuais e nazistas.

---

<sup>51</sup> O “método” seria uma adequação das concepções filosóficas e inovadoras de interpretação de Konstantin Stanislavsky desenvolvidas por Lee Strasberg e Stella Adler do *Actor’s Studio*, grupo criado por atores profissionais, diretores e roteiristas de teatro. O *Actor’s Studio* foi fundado em 1947 Cheryl Crawford e Robert Lewis; esse grupo é conhecido por seu trabalho de ensino e refinamento da arte de representação através de uma técnica conhecida como “método”, desenvolvida nos anos 30 pelo *Group Theater*.

É certo que o processo artístico, quando analisado sob essa perspectiva documental a partir de uma entrevista, não pode dar conta de todas as questões que uma pesquisa pode sugerir, já que o pesquisador analisa as “impressões” dos seus entrevistados e as confrontam com a sua prática. Todavia, não deixa de ser interessante observar que as contradições no discurso do ator descrevem o quanto a representação da homossexualidade precisa ser filtrada ou, antes de tudo, ser “patrulhada” com atenção como se os estereótipos não existissem no cotidiano ao valorizar o politicamente correto, como a militância *gay* parece cobrar de autores quando personagens *gays* são tipificadas ou reduzidas a clichês em telenovelas ou filmes.

Para Wellington Menegaz (Rudy), o processo se deu a partir da observação do meio *gay* no qual ele se apoiou para ter uma compreensão da personagem ao conversar com amigos bailarinos. Na entrevista, Menegaz cita o “universo *gay*” e menciona a questão da dependência homoafetiva que existe entre Rudy e Max, quando o primeiro se submete aos caprichos do namorado.

A tentativa dos atores é buscar uma representação das personagens que interpretam ao analisar outros fatores como as convenções sociais de uma sociedade homofóbica, a questão sócio-econômica e o impacto do Holocausto, dentre outros para não alimentar o leque do preconceito que *Bent* poderia ter, sobretudo no primeiro ato.

Como já foi comentado antes, *Bent* seria uma peça que se divide em duas, uma vez que a primeira ocorre em Berlim e mostra as personagens (Max e Rudy) à vontade no seu apartamento ao reproduzirem os estereótipos de uma relação heterossexual, sendo Max, o homossexual ativo e dominador, e Rudy, o efeminado e submisso. Para além da peça, Wellington Menegaz levantou a questão da contradição e da relutância de certos atores que se recusariam a fazer papéis homossexuais diante das imposições do mercado de trabalho, sobretudo, aqueles que atuam na mídia e são mais expostos e dependem do tipo físico para trabalhar, os “galãs”, “mocinhos” de telenovelas. Esses atores dependeriam do seu apelo

sexual para se manterem no mercado de trabalho, sendo suscetíveis à exclusão por interpretarem homossexuais. Para o ator, o *teatro* – enquanto espaço mais alternativo às opções de mercado – seria mais aberto para os atores que são homossexuais, porque eles não enfrentariam as imposições que a indústria cinematográfica e televisiva estabelece como padrão.

Por outro lado, existem atores (publicamente heterossexuais) que justamente buscam reconhecimento artístico quando interpretam personagens mais “ousadas e marginalizadas”, vide os casos dos atores Tom Hanks, Hillary Swank e Charlize Theron que representaram homossexuais em filmes como *Filadélfia*<sup>52</sup>, *Meninos Não Choram* e *Monster*, respectivamente, premiados na cerimônia do Oscar na categoria de Melhor Ator e Atriz.

*Meninos Não Choram* (1999), dirigido por Kimberly Pierce, e *Monster* (2003), de Patty Jenkins, basearam-se em casos reais sobre lésbicas nos Estados Unidos; todos esses filmes estão disponíveis em DVD no Brasil. Em contraposição à *Filadélfia*, esses dois filmes pertencem a um gênero chamado “*indie movies*” (filmes independentes), promovidos pelo Festival *Sundance* nos Estados Unidos. É importante ressaltar que muitos atores ligados ao *mainstream* participam de projetos independentes numa tentativa de serem levados como “atores sérios” ou buscar outras alternativas fora dos padrões comerciais, isto é, trabalhar em projetos “mais artísticos”, com aval da crítica especializada e premiações em festivais como o de Veneza, Berlim e a própria Academia Cinematográfica de Hollywood na cerimônia do Oscar.

A atriz Charlize Theron, por exemplo, representa um padrão de beleza que não coaduna com sua personagem em *Monster* – Desejo Assassino (subtítulo dado pela distribuidora do filme no Brasil), quando ela interpreta uma prostituta lésbica, sendo a primeira *serial killer* feminina dos Estados Unidos. O “mérito” da atriz e seu reconhecimento

---

<sup>52</sup> *Filadélfia* (1993), dirigido por Jonathan Demme, foi um dos primeiros filmes inseridos no mainstream hollywoodiano ao tratar da homossexualidade e a AIDS.

artístico parece ter sido construído à base de quilos de maquiagem e prótese dentária para caracterizá-la e distanciá-la de símbolo sexual. Essa “ousadia” e virtuosismo interpretativo garantiram-lhe prêmios como o Oscar de Melhor Atriz e o Urso de Prata em Berlim, mas a questão da homossexualidade ainda parece estar centrada no universo do marginal, uma vez que é preciso mostrar o homossexual em seu grau mais degradado; esforço que a atriz se esmerou ao “tornar-se” feia o suficiente e romper com uma outra imagem, o da mulher bonita, que precisa provar seu talento ao fazer papéis como o da prostituta lésbica e sofrida, sem nos esquecermos do nariz postiço utilizado por Nicole Kidman para “dar credibilidade” a uma visão caricata de Virginia Woolf em *As Horas* (2002) do diretor Stephen Daldry.

Quanto à montagem de *Bent* analisada, Ricardo Augusto, o narrador criado pelo diretor, comenta que a importância do narrador seria a de interligar as ações e relacionar os casos de assassinatos a homossexuais atualmente para que o texto não fosse visto como uma representação datada da homofobia. No início, o distanciamento é marcado, mas o narrador vai diminuindo à medida que o narrador deixa de ser *narrador* para se tornar personagem ao se integrar às demais. Isso nos faz pensar nos elementos epicizantes que são assimilados pela ação dramática em contrapartida com a proposta inicial de Brecht que é justamente separá-los ou colocar em xeque a estrutura dramática tradicional.

Questionado sobre a questão da peça ser inserida num cânone do *gay drama* americano, Ricardo Augusto acredita que *Bent* se distancia de uma peça exclusivamente para homossexuais, já que trataria da violência e da intolerância, elementos que permitiriam uma análise da platéia para além da representação pura e simples da homossexualidade.

O intérprete de Max, Marcos Medeiros, descreve a experiência no próprio gueto como referencial para compreender a dinâmica estabelecida por Martin Sherman, quando o autor começa a peça com os estereótipos típicos do cenário *gay* (promiscuidade e ausência de compromisso nas relações homoafetivas). Novamente, o termo “humanização” das

personagens é utilizado para reiterar a necessidade de descaracterizar o estereótipo ao torná-lo mais “humano” e aceitável dentro dos padrões de normalidade; que acaba por descrever uma contradição de todas as encenações analisadas até agora, uma vez que elas sugerem que a representação da homossexualidade sob o prisma do estereótipo parece ser um ditame social estabelecido e mesmo os dramaturgos homossexuais (Martin Sherman e Brad Fraser incluídos) não conseguiriam escapar.

Como já foi dito anteriormente, Alan Sinfield já havia alertado sob a questão da efeminação e do estereótipo *gay* como representação (e condicionamento) social, assimilada pelos próprios homossexuais como forma de construir uma identidade. Se antes o estereótipo era negado como forma de inclusão de homossexuais mais “discretos”, a conscientização ideológica do estereótipo parece incomodar atores, diretores e autores que se aventuram pela representação da homossexualidade em qualquer instância artística (cinema, teatro e literatura). Dessa forma, a construção de uma identidade *gay* não permite que os homossexuais sejam vistos para além dos guetos e dos confinamentos, ou seja, o *gay drama* é uma camisa de força estética para os próprios homossexuais, mesmo que existam festivais de filmes *gays* e a militância que insistem na divulgação de filmes e peças de teatro como resposta a uma não-visibilidade na mídia.

As questões relacionadas à representação da homossexualidade na indústria cultural são: a quem se destina peças como *Bent* e *Amor e Restos Humanos* e de que forma a homossexualidade é vista e filtrada para atrair e representar seu público? De que forma superar as limitações do gueto?

Outro ponto essencial discutido na entrevista com Marcos Medeiros foi a representação da morte e do Holocausto como aprendizado para Max, uma vez que o suicídio da personagem parece entrever um aprendizado moralista sobre o valor da vida e do afeto. A iminência da morte estabelece um significado que se torna a valorização da vida e do afeto

numa constante oposição, quando o aspecto trágico (a morte de Max) descreve o “fim” como o início de uma consciência moral, quando esta ainda não existia. Esse aprendizado moralista a partir da morte pode ser visto como uma tentativa de alerta, do resgate dessa consciência moral, quando o vazio e a banalidade parecem ter subtraído qualquer possibilidade de compreensão no caos que a guerra se apresenta para as personagens de *Bent*; mesmo que a morte seja filtrada pelo lirismo e o silêncio da dor sufocada no desenlace da peça. A morte, nesse caso, seria uma tentativa de resgatar uma dignidade perdida, uma salvação perante os escombros da perda.

Ao contrário dos demais atores do grupo, Marcos Medeiros acredita que a peça não tem como fugir das questões relacionadas aos homossexuais, mesmo que ela procure fugir aos estereótipos ou aponte “questões mais profundas”, tendo “o Holocausto como pano de fundo” ou “uma história de amor” sob uma perspectiva universal. Para o ator, não é possível neutralizar a questão da homossexualidade como eixo central da peça, pois ela existiria como um processo de “democratização e quebra de preconceitos”, já que *Bent* dialogaria com os movimentos atuais contra homofobia.

Questionado sobre a questão de um ator homossexual que representa homossexuais, Marcos afirma que o papel de um homossexual seria

um prato cheio para o ator hetero representar um homossexual num campo de concentração e dizer que é uma oportunidade quase que única de demonstrar todo seu trabalho, de uma chance de consagração, de fazer algo totalmente diferente. No nosso caso não, nós somos um grupo integrado à comunidade homossexual. Somos homossexuais e representamos uma peça com personagens homossexuais, quer dizer, é fácil, é cômodo? Não. A gente tem mais clareza a respeito sobre alguns comportamentos, sobre algumas situações, mas é um papel como outro qualquer. As questões dos estereótipos é que devem ser trabalhados, já que a... televisão está mais acostumada a vincular uma imagem do homossexual bem caricato, daquela coisa de causar o riso, de levar tudo para o humor escrachado. Tem poucas histórias que tratam a homossexualidade com seriedade.

A questão da seriedade apontada pelo ator pode ser interpretada como as relações homoafetivas são periféricas na representação, uma vez que elas não são rentáveis a menos

que o homossexual seja representado com humor ou ridicularizado nos meios de comunicação de massa.

A percepção do ator Marcelo Brioto (Horst) parece caminhar na via da identificação, uma vez que ele reconhece o período histórico como pano de fundo para a representação da homoafetividade. O autor reconhece na oposição entre Max e Horst a força motriz da peça, uma vez que Horst se posiciona politicamente enquanto homossexual e ativista de uma causa (no caso, a petição de Magnus Hirschfeld). Para o ator, é importante estabelecer como o tema dialoga com o presente, uma vez que a homofobia é algo latente na sociedade contemporânea mesmo com os avanços e conquistas.

Trata-se de um trabalho de interpretação que ele, Marcelo Brioto, como ator profissional, acredita abarcar todas as áreas possíveis de estudo (História, Sociologia, Economia e Filosofia). Ele ressalta que na formação do ator falta um estudo maior sobre questões críticas e teóricas. Quanto à recepção da peça, Marcelo comenta que encenar *Bent* no interior de Minas Gerais deixou clara a dificuldade de aceitação do público, uma vez que algumas pessoas saíram do teatro após as primeiras cenas homoeróticas.

Guilherme Almeida afirma que teve dificuldade para interpretar Greta, uma vez que ele não estaria preparado para representar um travesti em cena, já que seria seu segundo papel como ator e exigiria uma maturidade para estabelecer sua dualidade, vida dupla (homem casado e travesti) e o medo de criar um estereótipo, preocupação percebida em todos os atores do grupo. A contradição de Greta ressaltada por Guilherme estaria no fetiche que a personagem representa (já apresentado e discutido no segundo capítulo) entre o estereótipo de um universo marginal e a imagem distorcida do feminino como representação de uma “alma gay”.

Quanto à cenografia, Thiago Genaro descreve a concepção do cenário de *Bent* a partir das sugestões do diretor Paulo Merísio que evoca a simbologia da guerra e sua oposição maior

representada pela rosa dentro de uma iconografia tradicional na qual ela simboliza a sensualidade e a fragilidade (nas palavras do artista plástico e cenógrafo) ligada à homossexualidade. Em contraposição à rosa, a suástica nazista foi criada na forma de um pequeno palco construído numa forma retangular para que os atores se movimentavam nesse espaço a maior parte do tempo; nesse caso, a simbologia da suástica acompanha as personagens como a representação da histeria coletiva e da opressão. Outro aspecto funcional dessa estrutura sugere que a peça poderia ser encenada em qualquer lugar, sem depender de um espaço tradicional como o

palco italiano.



Essa montagem de *Bent* permitiu que a pesquisa superasse minhas expectativas, uma vez que minha tradução e orientação me incentivaram a defender a idéia de que o estudo da literatura dramática deve ter como *corpus* sua encenação quando for possível conciliar com uma montagem em andamento.

## Considerações Finais

Ao ler as peças *Unidentified Human Remains and The True Nature of Love* e *Bent* há mais de quatro anos, havia uma questão que me chamou atenção no que dizia respeito à proliferação de um nicho mercadológico relacionado a uma produção cultural: peças com personagens homossexuais. Não se tratava apenas de um fenômeno isolado no teatro, mas com ressonâncias em outras áreas como o cinema e a música. Essa questão já havia se tornado um campo de estudos prolífico nos Estados Unidos durante os anos noventa; porém voltada para a questão das identidades, uma vez que a militância *gay* cobrava uma visibilidade quando defrontada com estereótipos e o descaso da indústria cultural para com seus “direitos” de representação.

Como já foi apontado por este trabalho, a política das identidades resultou na cooptação do que – anteriormente se dizia alternativo e *underground* – para o *mainstream* que o assimilou e transformou qualquer representação artística ligada ao tema da homossexualidade num nicho de consumo. Desde ícones da cultura de massas como Madonna, que capitalizou ao explorar o filão em livros como *Sex* à academia nos escritos de Camila Paglia, houve uma exploração do homoerotismo e da homoafetividade enquanto temática numa tentativa de inseri-la na indústria cultural e contribuir para a pulverização de discussões mais amplas como as condições de trabalho e a desvalorização de conceitos como *política* e *história* sob o viés da pós-modernidade.

Entretanto, a questão principal desta pesquisa era compreender até que ponto o *gay drama* – no qual as peças estudadas estariam inseridas – descreve esse percurso de representação da homossexualidade sob uma perspectiva histórica e crítica. Há um anexo no final da tese, quando analiso a encenação como resultado final da minha tradução, eu me deparei novamente com as seguintes questões que agora tentarei responder: a quem se dirige

peças como *Bent* e *Amor e Restos Humanos* e de que forma esses produtos culturais descrevem a homossexualidade para atrair seu público, aqui também visto como consumidor?

A resposta parece estar no fato de que a política de gêneros dentro dos estudos literários – os *gays studies* como os norte-americanos denominam qualquer estudo de gênero ligado à homossexualidade – é um paliativo para que os homossexuais possam encontrar um reflexo de si próprios, a tão desejada visibilidade, para combater uma rejeição da qual se julgam vítimas, uma vez que não existe uma história da homossexualidade enquanto representação iconográfica significativa, a não ser resquícios ou insinuações que datam da antiguidade, revisitados agora numa tentativa nem sempre bem-sucedida.

Um exemplo claro dessa tentativa de releitura do passado é o filme *Alexandre* (2004), dirigido por Oliver Stone, que já foi conhecido como um cineasta engajado e “politizado” ao criticar a Guerra do Vietnã, mas que decidiu retirar as referências homoeróticas no seu lançamento em DVD devido ao fracasso nas bilheterias norte-americanas. Sendo assim, o filme *Alexandre*, “o Grande Fracasso Cinematográfico”, pode ser visto como um exemplo claro de como a indústria cultural e o público ainda não estão preparados para lidar com esse “passado revisitado” que se disfarça de produto para cultura de massas, uma vez que o filme de Oliver Stone pertence ao gênero *filmes de ação*, portanto, a homossexualidade é um elemento estranho a esse gênero, já que os filmes de ação são voltados para um público heterossexual e deve seguir essa lógica de mercado para conquistá-lo enquanto consumidor.

Por outro lado, outros produtos culturais, como o já citado *O Segredo de Brokeback Mountain*, provocaram comoção a ponto de ampliar a discussão sobre a homossexualidade para outros espaços de representação impensáveis como a iconografia do oeste americano na imagem dos *cowboys* retratados pelo filme. Contudo, mesmo esses produtos, com uma aceitação maior por parte do público, esbarram na questão do sistema de produção, já que eles dependem do aval da indústria cultural (o Oscar, por exemplo) para que eles sejam lançados e

apreciados, sem o aprofundamento crítico necessário que o filme parece sustentar nos seus aspectos positivos e contraditórios enquanto contribuição artística.

A questão econômica é o grande impedimento para que a homossexualidade seja representada para além da marginalização e das discussões periféricas acerca do tema. Se existe uma hipótese que busquei levantar durante a pesquisa é o argumento (ou a defesa) da utopia de que a homossexualidade seria mais amplamente discutida, caso a política dos gêneros fosse reconhecida como um retrocesso. Nesse caso, a utopia da igualdade é um fator que poderia ser desejado, mas jamais alcançado devido às diferenças que norteiam as relações entre homossexuais e heterossexuais, a despeito das tentativas de equilíbrio e do avanço das conquistas da militância homossexual. A problemática, na verdade, está no fato de que as minorias ainda precisam dessa política de gênero para ter alguma visibilidade enquanto outras soluções não ocorrem; ainda que o subgênero *gay drama* seja questionável e passível de contradições.

É provável que o teatro - assim como qualquer outra forma de representação artística - não consiga dar conta de questões históricas ou consiga respondê-las sob uma perspectiva dialética na sua totalidade, mesmo porque o princípio da dialética é desenvolver um pensamento que, mesmo coerente em seu encadeamento interno de idéias, pressupõe a possibilidade de sofrer uma refutação a partir da discussão num fluxo contínuo de interpretação. O teatro pode ser visto como uma interpretação do que o autor acredita e defende enquanto leitura do seu tempo; que pode ser questionado em trabalhos, ensaios e uma fortuna crítica.

Independente se o *corpus* do trabalho é uma peça inserida num gênero específico, a hipótese que eu defendo é que todo produto artístico deve desenvolver um diálogo com o seu tempo para se historicizar e conseqüentemente apontar novos caminhos para uma compreensão mais ampla da totalidade, das contradições e da alienação provocada pela

ideologia dominante. Uma peça de teatro deve sustentar uma análise crítica e histórica ao descrever sua inserção na indústria cultural, já que será impossível descrever qualquer produção artística como “obra de arte”.

Portanto, não se trata de medir uma peça de teatro por seus elementos epicizantes que a qualificariam acima de outras mais concentradas em valorizar a ação dramática em detrimento do épico, uma que vez os elementos épicos (mais abrangentes e relacionados ao coletivo) poderiam ser superior aos dramáticos (individuais e particularizantes). A questão é como a forma e o conteúdo dialogam, uma vez que o hibridismo tende a se acentuar na mistura de gêneros, quando elementos épicos são assimilados para sustentar a ação dramática.

*Bent e Amor e Restos Humanos* apresentaram dificuldades enquanto objetos de análise, porque observei que existe uma dificuldade do ponto de vista epistemológico e teórico quando se analisa a produção dramaturgica contemporânea, sobretudo, qualquer produção artística desenvolvida sob a égide da indústria cultural. Essa dificuldade provém também da própria complexidade de figurar o mundo contemporâneo e da impossibilidade de encontrar ferramentas de expressão e pensamento que consigam realizar essa tarefa. Ainda assim, *Bent* apresentou uma possibilidade maior de análise por talvez pertencer a uma tradição (e convencionalismo) do teatro norte-americano que busca uma unidade dramática nos moldes tradicionais quando comparada a *Amor e Restos Humanos*

Por outro lado, *Amor e Restos Humanos* está inserida numa dramaturgia, cujo hibridismo acentua-se a ponto da estrutural formal da peça se sustentar a partir da miscelânea e converter-se numa maneira tradicional de se representar (ou mesmo narrar) episódios que, retirados do seu aparente “caos dramático”, pode ser visto como convencional. Esse recurso acaba por descrever que a crise do drama burguês – que aparentemente havia se consolidado no final do século XIX como já apontado por Peter Szondi – encontra seus ecos na dramaturgia contemporânea, quando a ação dramática deve se sustentar enquanto peça de

teatro na sua totalidade ao utilizar recursos (projeções de cinema, música e aparatos técnicos modernos), ao explorar elementos como a violência, a sexualidade e a degradação humana numa tentativa de chamar atenção para si, mesmo que estejamos em “outros tempos”, quando a marginalidade e o alternativo também já se tornaram um nicho mercadológico ou uma forma de integrar “tribos” que se recusam a pertencer a um teatro tradicional.

Espaços *cults* como os teatros localizados na Praça Roosevelt em São Paulo, por exemplo, proliferam como alternativa a uma (pequena) produção teatral brasileira sustentada a partir de incentivos fiscais, patrocínios de grandes empresas com estimativa de produção que variam em torno de trezentos a quinhentos mil reais. Essas produções têm nomes de atores famosos e televisivos, patrocinados por empresas que os sustentam financeiramente em teatros localizados em bairros de classe média alta em São Paulo, com infra-estrutura e preços que atraem espectadores com poder aquisitivo.

Muitas das vezes, como já foi noticiado pela imprensa, um espaço alternativo como o Espaço dos Satyros pode receber uma ajuda financeira anual da prefeitura de São Paulo que não equivale a vinte por cento da produção de uma única peça como *O Avarento* com Paulo Autran ou *A Casa dos Budas Ditosos* com Fernanda Torres. Há casos de empresas como a Vivo, empresa de celulares, que constroem seus próprios teatros (o Teatro Vivo, de difícil acesso, diga-se de passagem) ou o Teatro Abril que abriga produções da Broadway como *O Fantasma da Ópera*, *Chicago*, *A Bela e a Fera* e *Os Produtores*.

Nesse caso, a representação de temas menos rentáveis como a homossexualidade só ocorre em espaços alternativos ou espaços culturais públicos mantidos pelo Estado como o Centro Cultural São Paulo. Contudo, mesmo essas produções alternativas podem acabar por reiterar a ideologia dominante de que *alternativo* é sinônimo de degradação e seu próprio isolamento como produto cultural uma tentativa débil de “criticar o sistema” ao reverenciar a

própria violência como ocorre na dramaturgia de Mário Bortolotto e seu grupo Cemitério dos Automóveis.

Quanto à sexualidade, sobretudo, a representação da homossexualidade no teatro, me parece que é uma questão ainda pendente, já que, no contexto brasileiro, ela chega com um certo atraso quando dramaturgos como Newton Moreno, Alberto Guzik, Vange Leonel e João Silvério Trevisan tentam dar representatividade para a homoafetividade.

João Silvério Trevisan já se inseriu como um escritor homossexual que parece não se importar com rótulos ou mesmo ser tachado como um escritor que escreve para um determinado público, tendo vários livros publicados: de crônicas a peças de teatro que focam a homossexualidade como tema. A peça *Hoje é Dia do Amor*, que entrou em cartaz em São Paulo no mês de abril de 2007, é um monólogo sobre um michê que numa Quinta-feira Santa tenta alcançar o limite da dor numa clara alusão a Jesus Cristo; algo já desenvolvido pelo dramaturgo norte americano, Terrence McNally, em *Corpus Christi*, quando ele propõe a imagem de um Jesus Cristo *Gay*.

Esse breve resumo de *Hoje é Dia do Amor* parece enaltecer a dor como um elemento predominante e a expressão da homoafetividade tangenciada pelo sofrimento e o isolamento, aspectos já apontados em *Amor e Restos Humanos* ou quando Horst, personagem de *Bent*, questiona por que a dor é algo que prevalece nas relações interpessoais. Ao contrário da personagem de Martin Sherman que questiona a valorização da dor na sociedade contemporânea como sinônimo para a palavra *amor*, Trevisan investe na representação da dor como algo assimilável dentro da homocultura. Provavelmente os homossexuais que se identificam com essa representação devem assistir à peça em busca dessa representação ou do apelo homoerótico de *Hoje é Dia de Amor*, já que o ator que interpreta o monólogo aparece nu durante toda a peça. Não são raros os casos em que o homoerotismo é o apelo central, quando a nudez dos atores e a sexualidade são utilizadas como chamariz para atrair o público

homossexual que, diante da “falta” de opções (ou de criatividade, para ser mais exato) busca encontrar nessa representação imagens de si próprio num processo de identificação.

Não se trata aqui de julgar as opções estéticas de Trevisan sob uma perspectiva moralista e como a homossexualidade deveria ser representada, mas defender a hipótese de que a homossexualidade ainda é filtrada pela exploração da *sexualidade* pela *sexualidade* enquanto eixo central e temático como se o sexo já bastasse enquanto leitura da homoafetividade; ou a relação homoafetiva só pudesse ser estabelecida a partir da desintegração do próprio homossexual em cena, da exploração do seu desejo levado às últimas conseqüências. É como se o desejo – condenado pelo padrão heteronormativo não encenado nos teatros de classe média de São Paulo (Teatro Vivo, Alfa, Faap e Renaissance) – também precisasse ser visto sob um parâmetro da punição exercida pelo ato contínuo de expor a homossexualidade como algo exótico e destrutivo.

No passado, Nelson Rodrigues teria representado a homossexualidade sob esses mesmos parâmetros em seus textos: personagens homossexuais neuróticas, obsessivas e suicidas. Parece contraditório que Alberto Guzik, que já havia representado a homossexualidade em *Risco de Vida* ao mapear o impacto da AIDS em São Paulo, siga o mesmo caminho ao tratar temas como adultério, incesto, homossexualidade e assassinatos reunidos num único projeto temático com o Núcleo Experimental da Companhia de Teatro Os Satyros no espetáculo *Rua Taylor nº 214 – Um Outro Ensaio sobre Nelson*. Seria um determinismo temático ligar a homossexualidade à marginalidade como única forma de representação?

Nesse espetáculo em particular, a proposta é desenvolver uma releitura de Nelson Rodrigues no que há mais de marginal em sua literatura em busca de uma “energia”, conforme entrevista dada por Guzik à Revista *G Magazine* ao lidar com esses temas<sup>53</sup>. Dentre

---

<sup>53</sup> [http://gonline.uol.com.br/site/arquivos/estatico/gnews/gnews\\_entrevista\\_7.htm](http://gonline.uol.com.br/site/arquivos/estatico/gnews/gnews_entrevista_7.htm) - data de acesso, 09/04/2007.

esses temas, a homossexualidade é representada num cabaré como um espaço cênico propício para exposição do desejo em seu estado mais latente a exemplo do clube de Greta em *Bent*.

Contudo, Martin Sherman parece defender a idéia de que o gueto é a limitação do desejo em *Bent* e a fuga dele, a salvação das personagens e sua reavaliação enquanto representação da homoafetividade. Pode ser que essa leitura também seja moralista, porém, o deslocamento do desejo busca processar uma conscientização da sua problemática e não sua reiteração como o espetáculo inspirado em Nelson Rodrigues parece sugerir.

Por outro lado, o dramaturgo Newton Moreno caminha na contramão dessa representação da homossexualidade de Guzik e Trevisan, quando ele opta por analisar as relações de poder e de classe como num dos blocos da peça *A Refeição*, quando um executivo estabelece uma relação homoafetiva com um mendigo. A partir do estranhamento que a situação provoca e a noção de classes em choque, o dramaturgo está mais interessado nas contradições sociais e ideológicas que as personagens representam do que propriamente em explorar a sexualidade enquanto ponto de partida sob uma perspectiva da marginalidade, ou seja, Newton Moreno não explora aspectos exóticos ou folclóricos da homossexualidade no espaço do confinamento como o grotesco na imagem de travestis que evocam o riso e o deboche em peças como *Anjo do Pavilhão*, texto baseado num conto de Dráuzio Varella sobre uma travesti e presidiária chamada Bárbara também encenado no Espaço dos Satyros no ano de 2006.

Nos projetos desenvolvidos por essa dramaturgia do *folclore urbano* (termo meu, diga-se de passagem), os aspectos folclóricos e exóticos que tratam da homossexualidade como tema poderiam ser traduzidos como o humor *camp*, os estereótipos e o caráter patético do homossexual, agora parte de um circo humano de variedades, uma atração circense.

Em *A Vida na Praça Roosevelt*, peça da dramaturga alemã Dea Loher, outro projeto integrado ao Espaço dos Satyros, existe uma tentativa de tipificar personagens marginalizadas

que pertencem à região da famosa praça na cidade de São Paulo: prostitutas, travestis, comerciantes, solitários, mendigos, policiais que formariam uma “fauna” local. Há, sobretudo, a imagem da atriz, cantora e *performer* Phedra de Córdoba, de origem cubana, que integra o elenco da peça e tem sua vida narrada por uma das personagens também travesti interpretada por Alberto Guzik.

É importante ressaltar que a “marginalidade” discutida aqui não é apenas no caráter mais comum da palavra quando o homossexual é retratado como o michê (o garoto do programa, personagem recorrente em várias obras literárias) ou a visão estereotipada do homossexual que se relaciona com as personagens heterossexuais de forma periférica como o Veludo de *Navalha na Carne* de Plínio Marcos, cuja função na peça é a de potencializar os conflitos entre uma prostituta e seu cafetão ao agir como um ladrão, o estereótipo do homossexual afetado que rouba e foge como representação da covardia e da astúcia.

Enquanto hipótese e conclusão, a marginalidade aqui também pode ser como uma tentativa de inclusão do homossexual como contrapartida à exclusão que a sociedade o impõe, ou seja, o “marginal” se reúne a outros marginais (não necessariamente homossexuais, mas viciados, personagens com problemas psicológicos ou isolados, “desgarrados” da sociedade, dentre outros) para formar uma outra conexão dentre as relações interpessoais, uma nova “família” que foge aos padrões heteronormativos. Nesse caso, o teatro alternativo é campo vasto para uma discussão sobre a representação dos marginalizados ou excluídos que podem criticar o sistema ou criar um novo sistema de relações como o significado original da palavra “alternativo” parece sugerir, a da alternância, a da outra possibilidade diante de um padrão fixo e determinado.

É certo que, ao mesmo tempo em que cria e fomenta um novo sistema de representação e de imagens, esse aspecto alternativo do teatro no plano da forma e do conteúdo também pode ser sua “camisa de força”. Em outras palavras, as limitações reduzem

os marginais às tribos, ao aspecto *cult* das esferas de representação que é comumente utilizado para situar a degradação e autodestruição como ditames sociais que não escapam muito do determinismo no qual ser homossexual estaria ligado a um fenômeno de natureza social incapaz de ser integrado ao sistema, uma vez que sua própria inserção contraria seu aspecto marginal e sua gênese. Com efeito, essa valorização da própria marginalidade sugere que viver à margem ou investir contra um sistema ou ideologia dominante seja o diferencial, já que o *diferente* seria sempre qualificado como um “corpo estranho” na sociedade heteronormativa de classe média, jamais aceito, portanto, incapaz de ser representado de outra forma, a não ser que o homossexual fosse “padronizado” e assimilado como representação inofensiva pelo *mainstream*, entendido aqui como o sistema que alimenta o conservadorismo e o sistema capitalista, portanto, distante da imagem que o teatro alternativo procura engendrar na sua dramaturgia dos excluídos.

No teatro norte-americano, a segmentação dos gêneros (*gay drama*, *transgenders*<sup>54</sup> e escrita lésbica) é contínua e presente no circuito alternativo, porque, desde *Bent*, nenhuma peça foi encenada na Broadway que levantasse a questão da homossexualidade. Na prática, não interessa mais discutir o tema da homossexualidade como algo “novo” e extraordinário no circuito da Broadway.

Pode ser que representação da homossexualidade seja mais contínua no cinema com produtos culturais como *O Segredo de Brokeback Mountain*, *Transamérica* e *Notas Sobre um Escândalo*<sup>55</sup>; embora esses projetos se distanciem da imagem da construção de uma identidade; fato que pode ser visto como um avanço na questão da representação da homossexualidade para além das esferas de degradação e marginalidade no qual a temática homossexual parece estar inserida. Na música, existem cantores como Rufus Wainwright,

---

<sup>54</sup> *Transgenders* seria uma inserção dos transexuais, travestis como uma “nova” identidade dentro dos *gays studies*.

<sup>55</sup> *Transamerica* (2005), filme dirigido por Duncan Tucker, que trata de um transsexual às vésperas de fazer sua cirurgia e confrontada com a existência de um filho de um antigo relacionamento; o filme, disponível em DVD no Brasil. *Notas Sobre o Escândalo* (2006), dirigido por Richard Eyre, baseado no romance de Zoe Heller.

Mika, Antony and The Johnsons que escrevem sobre relações homoafetivas que são reverenciados pela militância *gay* por darem visibilidade que tanto lutam e desejam na mídia.

Como devo salientar na minha conclusão, eu acredito que o estudo sobre gêneros ou categorias de representação tende a se esgotar. Meu propósito inicial não era apenas questionar a existência do *gay drama*, mas concluir que peças como *Bent* e *Amor e Restos Humanos* (assim como tantas outras citadas nesse trabalho) parecem ter sido escritas para proporcionar uma visibilidade apenas “visível” para quem nela se envolve e se identifica enquanto homossexual e não percebe a contradições que essas peças sugerem na sua forma e conteúdo. Trata-se de um paliativo para as minorias que buscam uma ressonância de suas frustrações e aspirações, mesmo que a própria marginalidade ou o aspecto individualizado e particularizado do ato sexual – independente de quem o pratica – esteja mais ligada à esfera do íntimo e do privado do que um ato de transformação política, a menos que esse ato político seja totalizante e coletivo e não isolado ou simplesmente alternativo que acaba por ser mais uma concessão aos interesses de uma ideologia dominante e de quem dela se beneficia do que um momento de reflexão de quem o pratica.

## Conclusão

A formalidade acadêmica parece sugerir que a conclusão de uma dissertação ou tese seja um requisito obrigatório, mesmo que a proposta de uma pesquisa termine por propor mais questões do que as responda em sua totalidade; principalmente, quando uma tese passa por uma arguição que aponte suas qualidades, defeitos e contradições. Trata-se do enriquecimento intelectual, interpretativo e descobertas, uma vez que a pesquisa e a orientação recebida abrangem não apenas um trabalho de leituras e questionamentos, mas de um aprendizado pessoal, de reflexões que busco compartilhar com os leitores desta tese.

Ao iniciar essa pesquisa há quatro anos, posso afirmar que não tinha uma noção exata sobre qual seria o caminho a seguir para realizar um trabalho relevante ou que merecesse os leitores e os interlocutores que, porventura, se aventurassem na leitura da minha tese. Contudo, eu tinha certeza que depararia com um processo de amadurecimento intelectual e pessoal no que diz respeito a aprender a ler e reconhecer as contradições de uma obra literária sob uma perspectiva histórica e crítica para além da leitura dos signos, das metáforas, dos mitos, dentre tantos outros subterfúgios, que tendem a solapar uma visão crítica e interpretativa, descoberta difícil para quem nela se aventura. *Aprender a ler* não deve ser entendido aqui apenas como o ato de compreender um agrupamento de palavras, mas interpretar e sugerir possibilidades que possam ser aceitas ou questionadas a ponto de despertar interesse e debate.

Estudar e pesquisar a literatura dramática contemporânea não foi uma tarefa fácil, uma vez que os cânones na dramaturgia em língua inglesa é um chamariz em potencial quando estudamos autores como Eugene O'Neill, Arthur Miller e Tennessee Williams com uma fortuna crítica lida e relida, mesmo que ainda a fortuna crítica desses autores seja ainda mal conhecida no Brasil, com peças desconhecidas a serem descobertas. Uma das conclusões a que cheguei é que esses autores pertencem a um período em que noções como *história* e

*política* ainda não haviam sido demolidas pela indústria cultural, porque ainda haveria uma utopia de um pensamento crítico sustentado por eles em suas peças, mesmo considerando suas contradições. Ora, a História não morreu; nem a Literatura é apenas “ficção” no sentido pejorativo da palavra ou “passatempo”. A literatura contemporânea pode padecer de equívocos como o pós-modernismo e a categorização das identidades, mas é possível historicizar e descrever as contradições sob os princípios da hermenêutica, da valorização da interpretação e do aprofundamento de questões que por ora parecem irrelevantes como o impacto do conflito de classes, o corporativismo crescente proveniente da política (predatória) do capitalismo e a exploração contínua de uma indústria cultural alienante.

Essa busca por uma leitura crítica, que considere todas as contradições de uma obra literária, não foi uma trajetória que se fez em poucos meses de trabalho, porque os estudos literários – dentro das áreas de pesquisas relacionadas às humanidades – sempre sofreram com o preconceito de ser uma área de pesquisa não rentável enquanto produto para publicações e congressos. Estudar e pesquisar literatura, para muitos, seria vivenciar a “ficção” no seu sentido mais primário: invencionices, fabulações ou a linguagem travestida de metáforas, simbologias e signos.

É preciso ressaltar que ensinar e pesquisar *literatura* tem sido uma prática que começo a questionar, uma vez que não consigo ver a literatura como um objeto de estudo e interpretação que fala por si própria ou apenas distração e entretenimento como o romance e o teatro burguês, vívido apenas durante o prazer da leitura ou passatempo para os ociosos; ou mesmo um assunto a ser defendido por especialistas de acordo com os modismos tão vigentes na academia, quando um escritor ou escritora torna-se o “artista da vez”. A literatura deveria ser (mais uma utopia minha, talvez) um espaço democrático enquanto diálogo do autor com seu tempo que se expande e cria um movimento contínuo de interpretações.

É triste constatar que o teatro (a literatura dramática para ser mais exato) sofra com a dificuldade de incentivo no que diz respeito à pesquisa ou mesmo reconhecido como um gênero literário isolado dentro dos estudos literários ou congressos na área de Letras ou mesmo Artes Cênicas. Não foram raros os casos em que estudar teatro é visto como algo “exótico” no sentido mais negativo que a palavra possa ter, desde que comecei a estudar literatura dramática (de Tennessee Williams a Martin Sherman e Brad Fraser) na minha pós-graduação, uma vez que o teatro seria uma forma híbrida de texto (literatura para ser encenada) e ignorada nos cursos de Letras, com exceção de autores canônicos como Shakespeare e Gil Vicente.

É também difícil constatar que a leitura de peças de teatro, a pesquisa contínua e um estudo sistemático das mesmas seja um trabalho negligenciado por atores e escolas de teatro enquanto formação do artista que questione ou faça diferença diante da massificação ideológica que acomete a sociedade contemporânea. Enfim, são questões que trago nessa parte da tese e que podem fazer alguma diferença enquanto conclusão que se propõe enquanto pergunta.

Quanto à representação histórica da homossexualidade, suas contradições e problemáticas em *Bent* e *Amor e Restos Humanos*, existe aquela constatação de que a homossexualidade é apenas um dos elementos passíveis de análise dentro de uma totalidade maior que se apresenta agora como “fragmentada”, porém, ainda passível de leitura e análise sob o viés da dialética que reforça o questionamento da ideologia dominante que aliena o indivíduo e o coletivo. É possível ainda acreditar que uma peça, um filme, um poema ou um romance pode oferecer uma leitura de “mundo” (individualizada ou coletiva, tarefa a critério do autor) e dialogar com o seu tempo e espaço. Essa leitura não deve ser uma visão isolada ou particularizada, antes, uma constelação de textos (como Walter Benjamin defendia) e imagens

que historicizam seu tempo, independente da sua permanência enquanto objeto estético canonizado pela academia.

Eu gostaria de acreditar que este trabalho pode contribuir para uma leitura da representação da homossexualidade para além das questões de gênero, uma vez que não é do meu intuito continuar a estudar peças de teatro que estejam inseridas em gêneros ou tratam da homossexualidade novamente. De fato, o estudo do gênero não é o caminho mais recomendável para compreendermos a rejeição, a homofobia ou a dificuldade de se estabelecer a homoafetividade como uma representação legítima, pois, ao valorizar o gênero ou o subgênero, nós estaríamos estabelecendo um padrão (a política das identidades, por exemplo); política esta utilizada para alienar qualquer possibilidade de leitura e compreensão que abarque questões mais pertinentes como a situação econômica predatória nessa etapa do capitalismo tardio, as convulsões e conflitos sociais, a crise nas instituições “democráticas”, dentre tantos outros temas. É importante valorizar a questão do tempo e do espaço, saber do que falamos, sobre o que falamos, para quem falamos e o impacto das palavras enquanto representação das nossas reflexões.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor *Indústria Cultural e Sociedade*. Trad. Júlia Elizabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ANDERSON, Robert. *Tea and Sympathy*. New York: Random House, 1958.
- AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. London: Penguin, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Sense and Sensibility*. London: Penguin, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Mansfield Park*. London: Penguin, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido – Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Em busca da política*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- \_\_\_\_\_. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. Plínio Dentzien, 2003.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination : Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess with a new preface*. New Haven : Yale University Press, 1995.
- CARR, Edward Hallet. *Que é história?* Trad. Lúcia Maurício de Alverga. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Unesp, 1997.
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankino, 2001.
- COOK, Deborah. *Rational Society*. New York Press: 2004.
- CROWLEY, Martin *The Boys in the band and its sequel The Men from the Boys*. Los Angeles: Alyson Books, 2003.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.
- DEL RIOS, Jefferson. “Bent”, um melodrama assumido e envolvente. Folha de São Paulo, 27 janeiro de 1981, p. 33.
- DUBERMAN, Martin. *Left Out - the politics of Exclusion Essays 1964-2002*. Massachusetts: South End Press, 2002.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Sérgio Duarte. São Paulo: Publifolha, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, Ed. 16ª, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo: Nietzsche, Freud e Marx*, Theatrum Philosophicum. Trad. Jorge Lima Barreto e Maria Guimarães Cupertino. São Paulo: Landy, 2000.
- FRASER, Brad. *Unidentified Human Remains and the True Nature of Love*. Edmunton-Canada: Newest Press, 1996.
- GOLDBERG, Jacob Pinheiro *Cultura da Agressividade*. São Paulo: Landy Editora, 2004.
- GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculino no Brasil do século XX*. Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- GOLIN Célso e WEILER Luis Gustavo. *Homossexualidade Cultura e Política*. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- GUZIK, Alberto *Risco de Vida*. Rio de Janeiro: Globo, 2000.
- \_\_\_\_\_. O homossexualismo trata com respeito. Isto é. São Paulo: (214): 10, 28 jan. 1981.
- HARVEY, Jonathan. *Beautiful Thing: un urban fairytale*. London: Methuen, 2002.
- HELLMAN, Lillian *The Collected Plays*. Boston: Little Brown and Company, 1971.

- HUNT, E. K e SHERMAN Howard J. *História do Pensamento Econômico*. Trad. Jaime Larry Benchimol. Petrópolis: Vozes, 22ª Ed., 2005.
- IBSEN, Henrik. *Casa de Bonecas*. Trad. Cecil Thiré. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- \_\_\_\_\_. O Inimigo do Povo, IN: *Seis Dramas*. Trad. Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Ediouro, p. 80/143, 2000.
- INNES, Christopher. *Avant Garde Theater 1892-1992*. London and New York, Routledge, 1993.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo no Capitalismo Tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- \_\_\_\_\_. Cognitive Mapping. In: Michael Hardt & Kathi Weeks (eds.) *The Jameson Reader*. Oxford: Blackwell, 2000, pp. 227.288.
- \_\_\_\_\_. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JONGH, Nicholas de. *About Gay Heroes: not in Front of the Audience, Homosexuality*. New York: Routledge, 1992.
- KIPNIS, Laura. *Contra o Amor – uma polêmica*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- KLEIN, Naomi. *Sem Logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro, 4ª Edição, 2004.
- KOLIN, P. C. *Williams A streetcar named Desire*. Cambridge: Cambridge Press, 2000.
- KUSHNER, Tony. *Angels in America – Part 1 – New York: Theatre Communications Group*, 1993.
- LEYLAND, Winston (org.) *Sexualidade & Criação Literária: as entrevistas do Gay Sunshine*. Trad. Rau de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: 1980.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Miguel Serras e Ana Luísa Faria. Portugal: Lisboa, 2002.
- LOPES Denílson, BENTO Berenice, ABOUD Sérgio e GARCIA WILTON (org.) *Imagem & Diversidade Sexual: Estudos da Homocultura*. São Paulo: Nojosa Edições, 2004.
- MAGALDI, Sábado. Bent, sem bandeiras além da dignidade humana. *Jornal da Tarde*. São Paulo. 13 fev. 1981, p. 16.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Trad.: Álvares Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- McNALLY, Terrence. *Love! Valour! Compassion! and A perfect Ganesh* New York, Plume, 1995
- \_\_\_\_\_. *Lips together, teeth apart*. New York: Dramatists Play Service Inc, 1992.
- MEYER, Moe. *The Politics and Poetics of Camp*. New York: Routledge, 1994.
- MILLER, Arthur. *The Crucible*. New York: Penguin, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Broken Glass*. New York: Penguin, 1994.
- MINER, Jeff and CONNOLEY John Tyler *The Children are free – Reexamining the Biblical Evidence on Same-Sex Relationships*. Indianapolis: Metropolitan Church Press, 2001.
- OXFORD *Dictionary Advanced*. Oxford: Oxford Press, 1995.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PROUXL, Annie. *Brokeback Mountain*. New York: Scribner, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Home on the Range* IN: The Associated Press, *Tuesday, January, 2006*.
- SAFFIOTI, Heleith Iara Bongiovani. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- SILVA, Lajosy. *O conflito da identidade em Broken Glass de Arthur Miller*. Revisa Eletrônica Faculdade do Guarujá:

- \_\_\_\_\_. *Releitura estética e histórica em Longe do Paraíso, de Todd Hayness*. In: Revista X – Universidade Federal do Paraná: www.prppg.ufpr.br.
- SIMPSON, Mark *Anti-Gay*. London: Freedom Editions, 1997.
- \_\_\_\_\_. *It's a Queer World – Deviant Adventures in Pop Culture*. New York: Haworth Press, 1999.
- SINFIELD, Alan. *Gay and After*. London: Serpent's Tail, 1998.
- SONTAG, Susan *Aids e suas Metáforas* Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SPENCER, Colin. *Homossexualidade: uma história*. Trad. Rubem Mauro Machado. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- STRINDBERG, August. *Senhorita Júlia e A Mais Forte*. Trad.: João Marschner. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. Trad.: Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do Drama Burguês*. Trad. Luis Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- TREVISAN João Silvério. Revista Bravo, Ed. 34. 1995.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama in Performance*. Victoria: Penguin Books, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Drama in Performance*.
- WILLIAMS, Tennessee *27 Wagons of Cotton*. New York: New Directions, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A Streetcar named Desire*. New York: New Directions, 1999.
- \_\_\_\_\_. *The Glass Menagerie*. New York: Signet, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Cat on a hot tin roof*. New York: Signet, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Tres Dramas: La Rosa Tatuada, Gata sobre el tejado de zinc caliente e Camino Real*. Buenos Aires: Sudamerina S/A, 1958.
- WOODS, Ellen Meiksins e FOSTER John Bellamy *Em Defesa da História: Marxismo e Pós-Modernismo*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ZOLA, Emile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Trad. Ítalo Caroni e Célia Berrettini,

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)