

**ENCENANDO COM O MARTELO:
ABJEÇÃO E SEXUALIDADE NO ESPETÁCULO TEATRAL
“GENET – O PALHAÇO DE DEUS”**

**STAGING WITH THE HAMMER:
ABJECTION AND HOMOSEXUALITY IN THE THEATRICAL
SPECTACLE "GENET – O PALHAÇO DE DEUS"**

Kauan Amora Nunes

Doutorando pela Universidade Federal do Pará, Brasil
e-mail: kauan_cinefilo@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2332-6690>

DOI:

<http://dx.doi.org/10.26512/hh.v6i12.19268>

Recebido em 30 de janeiro de 2018

Aprovado em 20 de maio de 2018

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo realizar uma análise histórica da encenação teatral *Genet – O Palhaço de Deus*, levada aos palcos em 1987 por Luís Otávio Barata dentro do Grupo de Teatro Cena Aberta, em Belém do Pará. Sob uma perspectiva *queer*, pretende-se destacar importantes questões do seu discurso cênico como a abjeção e a homossexualidade, sob o conceito de sexo, de Judith Butler em *Os corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo* (2003) e de governamentalidade, de Foucault, estudado no artigo *Governamentalidade neoliberal e o desafio de uma ética/estética pós-identitária LGBT na educação* (2014). Para esta análise foram utilizadas fontes escritas como cartas, jornais e a dramaturgia do espetáculo, bem como fontes iconográficas, como fotos e, por fim, fontes orais, através de entrevistas com pessoas que participaram deste momento. Assim, conclui-se que não apenas as questões de sexualidade são apagadas da história oficialmente contada, mas a própria produção teatral vinda do Norte do país.

Palavras-chave: abjeção; homossexualidade; teatro paraense.

ABSTRACT

The present article aims to perform a historical analysis of the theatrical play “Genet – O Palhaço de Deus”, brought to the stage in 1987 by Luís Otávio Barata within the Cena Aberta Theater Group, in Belém do Pará. From a Queer perspective, it is intended to highlight important issues of his scenic discourse such as abjection and homosexuality, under the concept of sex, by Judith Butler in *Bodies that matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (2003) and Foucault's governmentality, studied in the article *Governamentalidade neoliberal e o desafio de uma ética/estética pós-identitária LGBT na educação* (2014). For this analysis, written sources such as letters, newspapers and the dramaturgy of the show were used, as well as iconographic sources, such as photos and, finally, oral sources, through interviews with people who participated in this moment. Thus, it is concluded that not only sexuality issues are erased from the officially told story, but the actual theatrical production coming from the North of the country.

Keywords: abjection; homosexuality; paraense theater.

INTRODUÇÃO

Genet – O Palhaço de Deus (1987) foi um importante espetáculo teatral encenado por Luís Otávio Barata no Grupo de Teatro Cena Aberta. Acompanhando as revoluções temáticas e estéticas que o teatro passou nas últimas décadas do século XX, a obra marcou um período de cena política e subversiva na cidade de Belém. Sendo assim, aqui, pretende-se realizar uma análise histórica desta encenação teatral para compreender como questões de sexualidade e de abjeção apareceram em seu discurso cênico. Para tanto, dialoga-se com os conceitos de governamentalidade, de Foucault, e de sexo, da filósofa Judith Butler.

ESCREVER COM O MARTELO

Quando o filósofo alemão Friedrich Nietzsche escreveu em 1888 o livro *Crepúsculo dos Deuses* (2012), que continha o subtítulo *Ou como se filosofa com o martelo*, o filósofo consolidava um estilo agressivo e pungente de pensar. Através de seu estilo aforístico, Nietzsche utilizou o martelo como metáfora para demolir valores ultrapassados do homem do ressentimento. Nada passou despercebido da fúria do seu martelo, nem mesmo os grandes ídolos do pensamento ocidental. Desse modo, o título deste artigo faz uma referência a esta máquina de guerra nietzschiana a fim de revelar como o encenador e intelectual paraense Luís Otávio Barata promulgou uma demolição das normas sociais e de convenções culturais através do seu espetáculo de teatro *Genet – O Palhaço de Deus*, de 1987, dentro do Grupo de Teatro Cena Aberta, em Belém do Pará. Tal qual Nietzsche filosofou, Barata encenou com o martelo.

TEATRO CONTEMPORÂNEO PARAENSE: UMA HISTÓRIA

Na ocasião do início das aulas do curso de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), ao informar para sua orientadora que seu tema de pesquisa era o teatro contemporâneo de Belém do Pará, minha amiga ouviu a desconcertante pergunta: “Mas existe teatro contemporâneo em Belém do Pará?”. Na verdade, considero que este episódio seja sintoma do profundo desinteresse e

desconhecimento da produção teatral tanto da região Norte quanto da região Nordeste do país. Este é um episódio ligado a uma história que negligencia estas produções artísticas por não se localizarem no coração do país: as regiões Sul e Sudeste, o grande centro cultural e econômico do Brasil.

O teatro contemporâneo da capital paraense, caracterizado pela produção realizada a partir da segunda metade do século XX, especialmente suas últimas décadas, é constantemente lembrado por sua dimensão política, sua cena experimental, amadora e pela discussão de temas considerados tabus, como a homossexualidade, histórias bíblicas e a marginalidade.

A década de 1960 foi especialmente importante para a produção teatral em Belém do Pará, quando surgiu um dos mais importantes grupos da cena teatral do Brasil, o Grupo Norte Teatro Escola do Pará. Capitaneado pelo filósofo e professor universitário Benedito Nunes¹, sua esposa Maria Sylvia Nunes² e a irmã de Maria Sylvia, Angelita Silva³, o grupo começou como uma reunião de jovens amigos que eram amantes de poesia e literatura na casa onde morava o casal Nunes, carinhosamente chamada de “Casa da Estrela” porque ficava na Travessa da Estrela, hoje a Rua Mariz e Barros, no bairro do Marco, Belém, Pará. Sob o incentivo do diplomata e poeta brasileiro Pascoal Carlos Magno, não demorou muito até que o grupo resolvesse adaptar para o teatro a obra do escritor pernambucano João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*. Como afirma Bezerra, inicialmente, o poema havia sido escrito para Maria Clara Machado encenar no Grupo de Teatro O Tablado, no entanto, a escritora achou que essa tarefa seria impossível. Acreditando no desafio e tendo autorização do próprio autor, Maria Sylvia Nunes resolveu encena-lo ela mesma.⁴ Em 1958, o grupo viajou para Recife/PE para apresentar o espetáculo no I Festival de Teatro dos Estudantes de onde saiu laureado com quatro premiações ganhando visibilidade nacional.

¹ Professor, filósofo, escritor e crítico de arte. Foi um dos fundadores da Faculdade de Filosofia do Pará. Intérprete de Heidegger, Nunes publicou livros como NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte* (1967) e Benedito Nunes; Adalberto Müller (org.) *João Cabral: a máquina do poema* Editora UnB. 2007. 174 p.

² Professora e diretora de teatro. Formada em Direito, ao lado de Benedito Nunes, encabeçou a criação do STU – Serviço de Teatro da Universidade, que mais tarde se tornaria na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

³ Professora e primeira mulher a se formar em Engenharia no Estado do Pará. Irmã de Maria Sylvia Nunes.

⁴ BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Vanguardismos e modernidade: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)*. 583 f. Tese (Doutorado em História). - Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Pará, 2016. 583 p.

Segundo Bezerra⁵, é somente em 1943, com a encenação de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, sob a direção do polonês Zbigniew Ziembinski que costumamos identificar o marco da modernização do teatro no Brasil, vinte e um anos após a Semana de Arte Moderna. É com esta encenação que o teatro é elevado ao status de linguagem artística tão sofisticada e erudita quanto a poesia e a pintura. Ainda na esteira da modernização do teatro, que segue uma linha europeia, para Bezerra, é só com a fundação do Norte Teatro Escola do Pará, em 1957, que chegaremos ao marco de modernização das artes cênicas na cidade de Belém. No entanto, mesmo com todos os prêmios e com todas as premiações o Grupo Norte Teatro Escola do Pará permaneceu invisível nos grandes manuais de história do teatro brasileiro.

Uma das críticas realizadas por Bezerra é a negligência e o apagamento do papel do teatro realizado no Norte e no Nordeste brasileiro dentro dos grandes manuais de história do teatro no Brasil escritos por Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi. Mesmo tendo sido encenado e saído premiado do I Festival dos Estudantes, em 1958, o grupo foi esquecido e foi dado ao TUCA, grupo de teatro da PUC de São Paulo, o crédito de primeira encenação do poema de João Cabral de Melo Neto. A estreia pelo grupo TUCA aconteceu em 1965, sete anos após a premiada encenação de Maria Sylvia Nunes.

Morte e Vida Severina [...] teve de esperar um decênio até receber a encenação que consagraria no Brasil e na França, ao ser apresentada no Festival de Nancy. O nosso teatro precisou progredir muito, no sentido de quebra de convenções realistas, para que pudesse evidenciar a dramaticidade latente de um poema como este, em que predomina o coletivo, sem enredo e quase sem personagens (só dois, José e Severino, são nomeados pelo autor). Foi o que conseguiu compreender e realizar a belíssima, a forçosamente original – não havia modelos – encenação feita pelo TUCA, Teatro da Universidade Católica de São Paulo, sob a direção de Silnei Siqueira⁶.

Por ser localizada na região amazônica, ou seja, fora do eixo Sul-Sudeste onde estão os grandes centros econômicos e culturais do país, a capital paraense possui uma cultura peculiar, no sentido de que há uma dificuldade maior de acesso e de mobilidade, além do fato de que as políticas de incentivo culturais são mais escassas. Talvez sejam esses alguns

⁵ BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*. Belém: IAP, 2013, 126 p.

⁶ PRADO, 2008, p. 86 *apud* BEZERRA, 2013, p. 82.

dos motivos pelos quais a produção teatral do Norte do país não raramente é esquecida na história consagrada de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi.

No entanto, não foi somente essa a participação de sucesso no Festival de Estudantes. Em sua segunda edição, no ano seguinte, em Santos/SP, o Norte Teatro Escola do Pará apresentou a tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles. Maria Sylvia Nunes ganhou o prêmio de melhor direção e pôde passar seis meses ao lado de Benedito Nunes assistindo e estudando teatro na França. Quando voltaram, se reuniram a outros artistas e foram solicitar ao reitor da Universidade do Pará um curso de iniciação teatral vinculado a UFPA. Daí, mais tarde, surgiu em 1962, o STUP – Serviço de Teatro da Universidade do Pará, que viria a se tornar o curso técnico de formação de ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Em contraposição a glória e ao reconhecimento do teatro da década de 1960, o teatro da capital paraense na década de 1970 foi caracterizado pelo recesso econômico, pela repressão dos anos de chumbo da Ditadura Militar e pela escassez de editais de fomento à cultura e à arte. Com isso, os grupos aos poucos deixaram de montar textos do cânone literário europeu e brasileiro e se dedicaram a construir uma cena política, reivindicatória e de resistência retirando o texto dramático do seu centro de importância e de conforto. Assim, o corpo começou a surgir nos palcos em sua dimensão poética e política. Em seguida, a década de 1980 foi marcante por sua efervescência cultural. Foi o momento onde os principais grupos de teatro que existem hoje se formaram. Com espírito de libertação dos grilhões da Ditadura Militar que durara mais de duas décadas, as diversas linguagens artísticas se uniram em prol da redemocratização da sociedade brasileira e da liberdade de expressão e de pensamento.

A produção teatral deste período é caracterizada pelo engajamento estético e político do Grupo de Teatro Cena Aberta, fundado por ex-alunos da Escola de Teatro e Dança da UFPA, Luís Otávio Barata, Margaret Refkalefsky e Zélia Amador de Deus. Sua primeira montagem foi uma adaptação da obra *O Quarto de Empregada*, em 1976, de Roberto Freire, quando o grupo se apresentou no Teatro da Paz, uma das mais importantes e antigas casas de teatro do país. Revolucionando o espaço, o grupo colocou a plateia no palco junto com os atores. Após a temporada, o Da Paz fechou para reforma e permaneceu fechado por anos. Desta forma, o grupo começou a apresentar espetáculos de teatro no anfiteatro da Praça da República, uma das praças mais conhecidas e tradicionais da “cidade

das mangueiras”, como é carinhosamente chamada a capital paraense. Assim, nasce o que costumamos chamar de “teatro contemporâneo paraense”.

O que aconteceu entre estes dois momentos que os fizeram mudar a forma de pensar e de fazer teatro? O que aconteceu que mudou tanto a forma quanto o conteúdo? Que fez com que os artistas abandonassem os textos consagrados do cânone europeu e começassem a criar a cena a partir de diversos outros indutores onde o texto aparecia subvertido, colado ou sequer aparecesse?

Em entrevista realizada em 2015, Wlad Lima, professora e encenadora que começou a fazer teatro ao lado de Luís Otávio Barata e que testemunhou esse período de revolução cultural na cidade afirma:

No início da década de 1970 começa uma perda de acesso, uma perda de recurso, uma perda de verbas. Por coincidência, isso não acontece só dentro da Universidade com a Escola de Teatro ou com o grupo coreográfico, isso acontece com a cidade inteira porque quando a Escola está nesse auge, produzindo, viajando, isso começa a contaminar Belém inteira, então a década de 1970 é uma década de arar, de mexer a terra e acho que com um sabor de “podemos”, “somos”, “podemos fazer um teatro de grande qualidade”. 1970 inicia com uma decadência dentro da Universidade, uma decadência na cidade, de grana, de incentivo, de tudo. Tudo fecha, tudo para, tudo fica congelado. Acho que os cinco primeiros anos da década de 1970, até 1975 mais ou menos, é um momento, por exemplo, o Cena Aberta surge desse frisson dos 1960, ele aparece em 1970, acho que em 1975 ele tá no auge da Praça gritando, fazendo... Os espaços zero, os recursos zero, tudo era zero. Eu acho que aí tem um grande detonador: quando a gente tá nesse “miserê” infernal onde não tem dinheiro para nada, eu acho que alguns valores de elite como uma dramaturgia rigorosa, parece que isso tudo de valores que você não tem neh? Você quer ser um teatro de primeira grandeza, não tem dinheiro. Quando você não tem dinheiro e não tem nada, você começa a chutar o pau da barraca. Eu acho que esses cinco primeiros anos da década de 1970 são fundamentais. Todo mundo tá fazendo teatro dentro de escola, na escola de ensino como a Augusto Meira neh? Tem uma FETAPA, tem uma briga, o teatro vai pra rua e grita, grita, grita. Para você ter uma ideia, entre 1975 e mais ou menos 1980 – 1975 e 1978 – o Cena Aberta não para de produzir no anfiteatro. Não para de produzir, não para de gritar. Ele produz uns três ou quatro espetáculos por ano e cada espetáculo é uma pancadaria no poder público. Até que nessa discussão – o Luís foi um militante incrível, um jornalista, um político muito forte – ele vai puxando a categoria, a categoria vai se agregando àquele grupo na Praça da República, até que o Secretário de Cultura, nesse balanço total, resolve atender o pleito da categoria e faz essa conquista do prédio

do Waldemar Henrique e em 1978 começa o empenho de dinheiro para a criação desse teatro⁷.

Como Wlad Lima aponta em sua fala, outro fator que podemos creditar para esta ruptura é a inauguração do Teatro Experimental Waldemar Henrique, em 17 de setembro de 1979. Para a encenadora, com um teatro experimental, que atende as ambições estéticas da classe teatral, a forma se altera e com ela se altera também o conteúdo.

O Teatro Waldemar Henrique coloca para a categoria assim: abre a comporta da linguagem! Experimental! Não dá para ser esse teatro italiano. Não dá para ser esse “comportadinho” aí como forma. Há que ter algo que é outro. Abrir as portas do teatro e ventilar essas salas. É o Teatro Experimental. Tem que se experimentar de tudo. Nesse experimentar de tudo enquanto “em forma” mexe a “informação”, entende? Porque vai se preocupar com a forma. Quando você se preocupa com a forma é como se preocupar com o corpo. O corpo, a gente já sabe hoje, se você começa pelo corpo você altera tudo. Inclusive o que vai ser dito por ele. Quando se preocupa com a forma de abrir os bastidores do teatro... que cena essa? A proximidade do público, sem ruptura. O que vai ser montado? Aí entra na cabeça de uma forma séria. O que eu vou fazer? Vou fazer um Hamlet? Não. Vou gritar aqui. Eu tô putô! Eu tô empobrecido. Eu tenho que falar de outras coisas. Eu tenho que falar das coisas que estão esfregando na minha cara, sabe? Aqui no meu nariz, que tá doendo no meu estômago, que tá entrando pelo meu cu... e aí eu acho que é a grande loucura. Porque você não tem nada, mas você tem o teatro que te exige tudo, um teatro experimental, físico. E aí, mano, começa uma reviravolta que é incrível porque quanto mais os grupos estão no teatro – que é um teatro para os grupos teatrais do Pará, um teatro experimental do Pará, é para a categoria teatral da cidade – ele te começa a te exigir isso porque cada vez que tu entra o outro vai lá diz: “credo! Com esse teatro, com esse jogo de armar esse cara faz essa bobagem?”. O público chega, então o público quer mais, o público quer essa mudança neh? De perspectiva de política. Há uma abertura no país na década de 1980, a volta do exílio de muita gente. Então, ferve tudo. Eu acho que nessa hora que ferve tudo, eu acho que é a hora que no discurso intelectual dentro da academia aparece o corpo como um dispositivo de discussão. O corpo, ele toma a cena. E se o corpo toma a cena a sexualidade toma a cena, tu entende?. Não é uma sexualização do teatro, é o corpo que se torna imperioso da cena. A palavra não é mais suficiente, a dramaturgia...É o corpo, a preparação corporal, o desbunde dos atores, a exposição...a grande pergunta de Nietzsche e de Deleuze: “O que pode o corpo?” Acho que quando se pergunta o que pode o corpo, aí o sexo, a sexualidade, a transgressão, a libertinagem, tudo vem passando, entende? Mais do que a sexualização, para mim, é a exigência de um tempo, é quando aquele tempo grita, sabe? Não grita por um tipo de fazer, mas grita assim: “esse é o tempo para tudo, é o tempo para

⁷ LIMA, Wladilene de Sousa. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 15/08/2015.

tudo”. Tudo pode ser convocado, tudo pode ser permitido, as sexualidades rejeitadas, as sexualidades reprimidas, guardadas...⁸

A fala de Wlad Lima aponta para a mudança estética e política dos grupos teatrais da cidade. Nesse período, as encenações teatrais levadas para o palco do Teatro Waldemar Henrique, ou Waldeco, como é carinhosamente chamado, já não optavam mais pela disposição do palco italiano, mas por uma experimentação do espaço cênico utilizando todos os lugares do teatro para a criação de cena, inclusive seu mezanino. Da mesma forma, os grupos de teatro já não mais adaptavam de forma fidedigna os textos do cânone literário europeu ou estadunidense, optando pelo processo colaborativo na dramaturgia e pela colagem de textos diferentes com cenas que não se interligavam através de uma narrativa cronológica.

GENET – O PALHAÇO DE DEUS (1987)

Barata dirigiu uma famosa trilogia conhecida como Trilogia Marginal composta pelos espetáculos *Genet – O Palhaço de Deus* (1987), *Posição pela carne* (1989) e *Em nome do amor* (1990). *O Palhaço de Deus* conta a história de Genet que ao longo de sua trajetória de vida encontra com diferentes sujeitos em sua trajetória pelo mundo marginal da homossexualidade. A busca pelo sagrado através de um mergulho vertiginoso pelo pecado, faz com que *Genet* encontre Jesus, passe pelos sacramentos cristãos e conheça travestis, drogados e criminosos levando o espectador junto na sua própria santificação pelo crime, pelo sexo e pelas drogas. Discutindo temas como corpo, abjeção, religião e sexualidade, Barata, como exímio apreciador de literatura e filosofia, se inspirou em cinco obras do escritor e poeta homossexual francês Jean Genet, sendo elas *Pompas Fúnebres*, *Nossa Senhora das Flores*, *Querelle*, *O milagre da rosa* e *Diário de um ladrão*.

O primeiro espetáculo de teatro de Barata foi encenado em 1983 e se chamou *Theastai Theatron*, uma brincadeira com a etimologia grega da palavra “teatro”, que significa “o lugar de onde se vê”. Após ter sido considerado “atentado ao pudor” e proibido de ser levado a público por conter cenas de nudez explícita, dialogar com histórias bíblicas e colocar uma mulher interpretando Jesus Cristo, Luís Otávio Barata, em uma semana, montou um espetáculo do zero e estreou na data marcada uma obra teatral que colocava

⁸ LIMA, Wladilene de Sousa. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 15/08/2015.

não só a nudez do corpo no centro do discurso cênico, mas a própria censura. O título deste novo espetáculo teve suas sílabas trocadas e passou a se chamar *Trontea Staithea* (1984).



Figura 1 - A cruz humana. Jesus Cristo crucificado sendo interpretado por uma mulher foi o motivo pela censura do espetáculo na íntegra. Ano da foto: 1983. Foto do acervo de Solange Calcagno e Eduardo Kalif. Fotógrafo desconhecido.

Na esteira desta transformação estético-cultural da cidade e do polêmico *Theastai Theatron* surge *Genet – O Palhaço de Deus* (1987) realizando sua primeira temporada no Teatro Experimental Waldemar Henrique entre 23 e 31 de outubro de 1987⁹. Sendo a primeira parte do que ficou conhecida como sua Trilogia Marginal, *O Palhaço de Deus* precede *Posição pela carne* (1989) e *Em nome do amor* (1990).

Ernani Chaves, professor do curso de Filosofia da Universidade Federal do Pará, estudioso de Nietzsche e de Foucault, chegou a participar como ator do espetáculo e como consultor da equipe acerca do pensamento destes filósofos, além de ter publicado textos em jornais sobre o espetáculo e sua polêmica na cidade¹⁰. Chaves pode nos esclarecer o que

⁹ “Genet” ainda em cartaz no Experimental. Jornal O Liberal, Belém, 29 de outubro de 1987, p. 34.

¹⁰ CHAVES, Ernani. Quando a nudez do corpo é a nudez da alma. O Liberal. Belém, 28 de outubro de 1987, p. 32.

pretendia um encenador como Barata na década de 1980, em um Brasil que ensaiava os primeiros passos de volta a democracia encenando obras e o pensamento de um dos poetas mais líricos e eróticos do século XX que se tornou a voz dos seres abjetos e marginais?

Despatologização da sexualidade, em especial da homossexualidade. Uma ideia absolutamente importante no *Genet* [espetáculo]: despatologizar. Quebrar a clássica distinção no campo da sexualidade entre o normal e o patológico do ponto de vista do discurso médico, psiquiátrico, do ponto de vista do discurso religioso. Então, acho que essa é uma ideia fundamental e filosófica que permeava o espetáculo¹¹.

Para o professor e filósofo, a resposta para o aparecimento de um espetáculo como *Genet – O Palhaço de Deus* (1987) é a epidemia da Aids:

Isso é importantíssimo! A década de 1980 é a chegada do HIV no mundo. Era necessário combater. Duas coisas importantes: a Aids como o “câncer gay”. Depois, por que os homossexuais são os infectados por esse vírus? Por que ele é um vírus gay? Por causa da promiscuidade. Então, o *Genet* [espetáculo] é uma resposta a essas questões, entendeu? [...] Nesse sentido, o *Genet* e eu penso também que o projeto da trilogia e o papel que a sexualidade, que o corpo, que a homossexualidade tem nesses espetáculos tem a ver com uma resistência, uma resposta crítica a esse momento¹².

Neste espetáculo, temos um personagem chamado Genet que através de uma dramaturgia fragmentada, sem início, meio e fim, se encontra com Jesus e passa, ao longo de sua vida, pelos diversos sacramentos cristãos. Aqui, a santidade e a absolvição só podem ser alcançadas a partir da aceitação e do orgulho da homossexualidade, do crime, do pecado e da delinquência. A sujeita, a violência e a morte se tornam parte de uma ética da marginalidade.

Tive acesso a dramaturgia do espetáculo, uma cópia do exemplar enviado a Polícia Federal antes de sua estreia para a liberação pelo órgão da Censura. Em uma das cenas, se encontram em um banheiro público uma bicha, uma maricona, uma travesti e dois michês, um assumido e um enrustido. Procurando por sexo, a travesti entra no banheiro e aborda o michê enrustido que responde com resistência e violência. A partir daí se inicia um diálogo entre estes seres que aceitaram sua condição marginal e que a utilizam como forma de existir e não de se apagar.

¹¹ CHAVES, Ernani. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 02/12/2017.

¹² CHAVES, 2017

Barata incluiu esta cena no espetáculo após saber que as autoridades pretendiam demolir o banheiro do Bar do Parque, importante bar localizado na Praça da República, alguns metros ao lado do Teatro Experimental Waldemar Henrique, lugar de encontro da boemia e dos artistas da cidade. Considerado um antro de pervertidos sexuais, de ladrões e de Aids, ele seria demolido na tentativa de higienizar a Praça. Com isso, Barata colocou palavras de resistência na boca de seus marginais. O banheiro permaneceu.

O sexo ocupa então um ambiente ao mesmo tempo sagrado, suspeito e sombrio, é o caso da cena do banheiro público, onde cinco personagens circulam pelo local: o travesti, a bicha, a mariconna, o michê enrustido, e o michê assumido, eles debatem sobre uma notícia de jornal que anuncia a destruição daquele banheiro, acusado de ser “antro de ladrões, de Aids, e mais um monte de coisas”, uma alusão direta a situação em torno do banheiro do Bar do Parque. A cena tem desfecho na “passeata dos ouquets” conduzida sob vaías pelo coro que entoia: “Veado unido e sempre colorido / Banheiro de veado não vai ser derrubado”¹³.

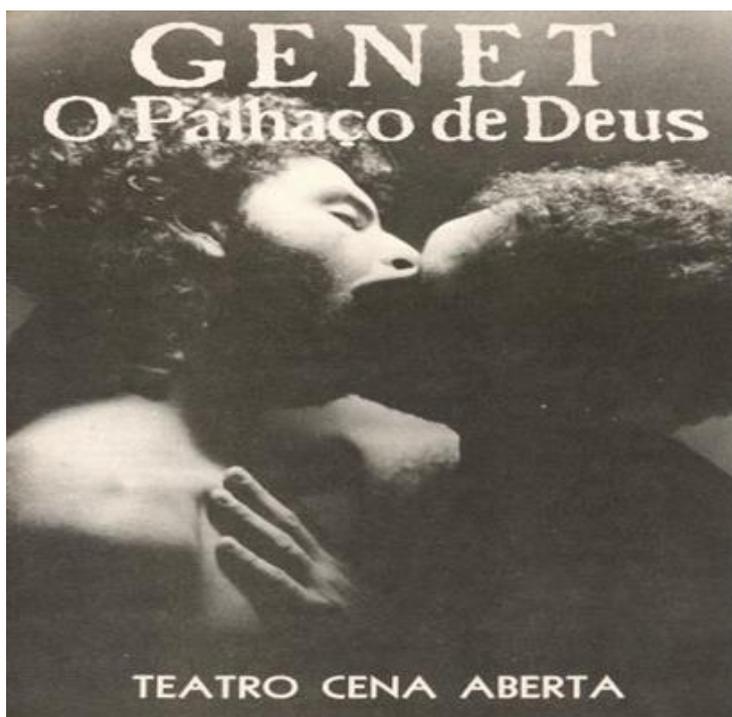


Figura 2 - Cartaz do espetáculo. Fotografia: Aníbal Pacha. Acervo Aníbal Pacha (1983).

¹³ MIRANDA, Michele Campos. *Performance da Plenitude e Performance da Ausência: Vida/Obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém*. 2010. 226 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010. 226 p.

Este é o cartaz de divulgação do espetáculo que mostra dois homens se beijando sob um foco de luz a pino. Sem concessões, a foto é uma prévia do discurso explícito e impactante que viria a ser abordado no espetáculo.

Gostaria de operar com dois conceitos para trabalhar com minha problemática compreendendo uma relação entre eles: o primeiro deles é o conceito de “sexo”, da filósofa estadunidense Judith Butler, e o outro é o de “governamentalidade”, de Foucault. Em *Os corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*, Butler discute a materialidade dos corpos e, sob uma perspectiva foucaultiana, aproxima o sexo do poder, um poder produtivo antes de repressivo¹⁴.

A categoria do “sexo” é, desde o início, normativa: ela é aquilo que Foucault chamou de “ideal regulatório”. Nesse sentido, pois, o “sexo” não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que controla¹⁵.

Ou seja, o sexo não é só uma normal social para todos os corpos, mas também uma prática regulatória. Todo corpo deve ter um sexo e é esse sexo que vai localizar este corpo e seus privilégios (ou a falta destes) na sociedade. Esta estratégia de regulação existe através de um poder que não age através da repressão, mas da produção daquilo que proíbe justamente para poder governa-lo. Assim, o conceito foucaultiano de “governamentalidade” nos é muito importante neste momento, pois se refere a uma série de estratégias da biopolítica, nascidas no âmbito do Estado Moderno, que propõem formas de vigilância, de controle e de intervenções do aparelho estatal sobre as populações. Utilizarei como exemplo os sujeitos LGBT. Assim, o sexo, como “ideal regulatório”, faria parte de uma estratégia da biopolítica, na Modernidade, para vigiar e controlar corpos e vidas de acordo com as intervenções do aparelho estatal. Assim, se produziria sujeitos LGBT cujo estilo de vida está em consonância com os princípios regulatórios desta governamentalidade.

No artigo *Governamentalidade neoliberal e o desafio de uma ética/estética pós-identitária LGBT na educação*, Sierra e César se debruçam em uma análise sobre a atual forma de

¹⁴ BUTLER, Judith. Os corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica. 2003, 176 p.

¹⁵ BUTLER, 2003, p. 153-154.

governo de sujeitos LGBT sob a perspectiva identitária dos movimentos sociais brasileiros e lançam propostas de uma política da diferença no âmbito da educação.

Segundo os autores, a governamentalidade dos movimentos sociais LGBT age de acordo com uma adequação às normas sociais através de uma demanda de aceitação e não através da crítica radical das mesmas. Seu objetivo é defender estes sujeitos como sujeitos de direito e garantir-lhes benefícios que historicamente lhes foram negados. No entanto, a luta destes movimentos, que é identitária, produziria corpos e vida operados sob a égide da heteronormatividade – onde não existe problema em ser gay, mas em ser veado, sim – e em consonância com uma viabilidade moral e econômica específica. Sobre esse conceito de viabilidade moral e econômica, Sierra e César apontam que isso implica em um processo de classificação, correção e normalização de quais corpos, práticas sexuais e afetivo-amorosas seriam consideradas corretas, normais, saudáveis ou úteis e rentáveis a ordem do consumo e do trabalho para que seus direitos lhes sejam garantidos.

Ainda segundo Sierra e César, esse processo de tornar-se correto moralmente e útil economicamente teve início na década de 1970 com os processos de “saída do armário”, mostrando que sexualidade não está intimamente vinculada a caráter e que os sujeitos LGBT’s não se diferenciariam tanto assim de sujeitos heterossexuais, podendo construir um modo de vida semelhante, digno e respeitoso. Contemporaneamente, esta forma de governo se fortaleceu com a aliança dos movimentos LGBT com o aparelho estatal. No entanto, isso acaba por limitar o sujeito dentro de uma identidade e de um corpo dócil e aceitável, silenciando aqueles cuja a docilidade e a aceitação nunca foi uma opção, como é o caso dos personagens de *Genet – O Palhaço de Deus*.

Quando Foucault falou da sexualidade como um dispositivo histórico de poder surgido no Ocidente moderno e cristão através de uma *scientia sexualis*, ele estava falando de uma nova forma de governamentalidade que classificaria os sujeitos de acordo com sua sexualidade e promoveria um processo de normalização daqueles dissidentes produzindo corpos dóceis para serem governados. Por muito tempo, os movimentos LGBT’s agiram de acordo com essa forma de governo, que implicaria em uma luta identitária, para promover aceitação e dignidade para estes sujeitos. No entanto, esta luta tem um limite e alcança só determinados sujeitos. Daí a proposta de um desafio pós-identitário que defende o respeito às diferenças e a crítica radical às normas.

O sexo, como uma prática regulatória, faz parte das estratégias da governamentalidade moderna que acaba produzindo os corpos que vai governar, ou seja, corpos dóceis e submissos. No caso de sujeitos LGBT's, aqueles que são assumidamente gays, mas não viados; que levam um estilo de vida reto e que almejam o sucesso profissional e amoroso; que planejam se casar e ter filhos; que frequentam as igrejas e que vivem de acordo com a ordem do dia do mercado, produzindo e consumindo.

O sexo é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o "alguém" simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural¹⁶.

Mas, o que acontece com os corpos e vidas que não se adequam a esta governamentalidade? O que acontece com os sujeitos que não adotam uma identidade legível e traduzível? O que acontece com a travesti, a bicha, a maricona e os dois michês de *Genet – O Palhaço de Deus*? Sem desvalorizar as conquistas dos movimentos LGBT e sua importante atividade, os autores apontam os limites dessa luta identitária que não dá conta dos corpos abjetos, insubmissos.

Butler sobre abjeção:

Esta matriz excludente pela qual os sujeitos são formados exige, pois, produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são "sujeitos", mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui aquelas zonas "inóspitas" e "inabitáveis" da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do "inabitável" é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida¹⁷.

Emprestado da psicanálise, o conceito de abjeção se refere a corpos e vidas não legíveis, invisíveis às normas e excluídos pelas estratégias do biopoder. É para estes corpos e estas vidas fantasmagóricas que *Genet – O Palhaço de Deus* foi produzido. Corpos não governados, inviáveis. Assim, o espetáculo nos ajuda a pensar sobre questões como a abjeção, o submundo marginal da homossexualidade e sua despatologização.

¹⁶ BUTLER, 2003, p. 154-155.

¹⁷ BUTLER, 2003, p. 155.

A abjeção é, portanto, facilmente associada à sexualidade. Mas, afinal, o que seria abjeção? Esse termo tão usado pelos teóricos *queer*, sobretudo por Judith Butler, tem origem na Psicanálise, mas foi repensado por feministas como Julia Kristeva e antropólogas como Mary Douglas. O abjeto é algo pelo que alguém sente horror ou repulsa como se fosse poluidor ou impuro, a ponto de ser o contato com isso temido como contaminador e nauseante¹⁸.

Um dos conceitos mais importantes e mais discutidos da Teoria *Queer* é a questão da abjeção, ou seja, a existência dos seres invisíveis, dos seres marginalizados. Para o teatro paraense esta questão sempre foi igualmente importante. Não raramente, os seres abjetos dos entornos da Praça da República, como travestis, michês e etc. eram convidados a participarem destes espetáculos por Barata e, mais tarde, por outros encenadores, pois estes não só gostavam de trabalhar com atores e não atores como pretendiam construir encenações que traduzissem no palco a existência destes sujeitos marginalizados, esquecidos na penumbra do anoitecer e nas esquinas da cidade. Estes encenadores abriam espaços para que estes sujeitos pudessem falar. Além disto, a presença destes seres que falavam em cena abertamente sobre suas experiências causava um impacto muito maior pela força que representavam.

O desfile destes sujeitos pelas ruas da cidade de Belém, suas formas de socialização, marcação de territórios e estabelecimento de hierarquias estavam à margem do governo e faziam parte de um modo de existência que o espírito provinciano e moralista não pretendia agregar. Eram mortos-vivos. Empurrados para o submundo criaram uma estética e uma ética. Os artistas da cidade, cientes disso, procuraram construir uma poética que não contribuísse ainda mais para a sua segregação. Em contraposição a uma poética teatral plástica e higienizadora, os artistas ouviram e dialogaram com estes sujeitos abjetos e mais do que falar por eles, eles lhes abriram espaços de fala. Sujeitos marginalizados, mais pareciam ter saído de uma narrativa de Jean Genet, como *Diário de um ladrão* ou *Nossas Senhora das Flores*, quando, na verdade, eram personagens da vida real, personagens desta história de desejo e como tal o teatro não poderia passar intacto sem se deixar “contaminar”.

Desta forma, a arte serve como um espaço profícuo não apenas para discutir questões de gênero e de sexualidade, mas também para dar visibilidade e ajudar a contar a

¹⁸ MISKOLCI, Richard. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 87 p.

história destes corpos inviáveis, abjetos. Em *Genet – O Palhaço de Deus*, não é o homossexual moral e economicamente útil que aparece nos palcos, mas o marginal, aquele que vive e sobrevive nos becos escuros do submundo. Assim, através da visibilidade, construímos uma possibilidade de despatologização.

Genet – O Palhaço de Deus, depois da sua segunda temporada que ocorreu entre 17 e 22 de novembro de 1987, participou de um mini-festival de teatro ao lado de outros espetáculos e foi selecionado para representar a região Norte no Festival Nacional de Teatro Amador, que ocorreu em Brasília, em 1988. A recepção por parte da classe artística, em Brasília, foi mista, tendo sido acusado de “espevitado” e “pernóstico”¹⁹ por conta, principalmente, da sua cena final onde todos os atores esfregam pelos seus corpos diversas frutas e depois partem para entregar para o público. Neste momento, o público começou a pular as cadeiras da fileira da frente da Sala Martins Penna para fugir do elenco.

A Trilogia Marginal de Luís Otávio Barata, como fruto da transformação cultural que o mundo estava passando, ficou conhecida pelos temas delicados que tocou, como a homossexualidade, a santidade, a delinquência e a marginalidade como estilo de vida. Em 1988, veio *Posição pela Carne*, outro espetáculo inspirado nos pensamentos de um escritor marginal, o francês Antonin Artaud e, por fim, aquele que viria a ser a grande declaração de amor de Barata a um ator do elenco, *Em nome do amor*, inspirado nos pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche. Três espetáculos teatrais, três pensadores malditos, três formas de pensar e de viver a homossexualidade em um momento de transformação dos comportamentos e dos costumes.

Luís Otávio Barata, filho de um médico oftalmologista e de uma dona de casa, segundo de seis irmãos, viajou pelo país, foi aluno do curso de cenografia da Escola de Artes Dramáticas, da USP, depois de formado viajou para Checoslováquia para estudar com Josef Svoboda, importante cenógrafo teatral. Por alguns anos, viajou pelos países da Europa, de Bélgica a França, onde testemunhou as ocupações estudantis nas ruas de Paris durante as manifestações de Maio de 1968. Assistiu a produção teatral do mundo inteiro, transou com homens e com mulheres, visitou becos, leu importantes escritores e filósofos, entre eles Foucault, Nietzsche e Genet.

Em carta endereçada da Bélgica para o Brasil quando descobriu através da internet que uma pesquisadora brasileira, Michele Campos de Miranda, estava realizando uma

¹⁹ Revista Palco – Festival Brasileiro de Teatro Amador. Número 2. Brasília, 1988.

pesquisa acadêmica sobre a vida e obra de Barata, Susana Rossberg, mulher judia radicada na Bélgica conta sobre as influências culturais na produção artística do encenador. Transcrevo um trecho da carta presente na sua dissertação e encontrada no seu blog intitulado “O Palhaço de Deus”, onde Michele publicou diversas informações sobre o andamento de sua pesquisa²⁰:

Não sei se o ano e tanto que o Luís passou na Europa foi-lhe útil. Penso que sim – sempre serve pra alguma coisa viajar, viver no estrangeiro, ver outras coisas, outros lugares. Deve ter sido um tempo bastante solitário porque, a partir do momento em que ele não foi mais ao INSAS, ficou sozinho em casa, desenhando, exceto no que diz respeito às visitas eventuais e às saídas nas boates. A gente não tinha, exatamente, os mesmos interesses. Às vezes íamos ao teatro juntos. Imagino que o Luís refletia muito sobre seu futuro, sua carreira. Infelizmente não pensou em fazer um novo pedido para ir pra Checoslováquia em março de 1968. Mas a Checoslováquia também tinha mudado, após uma invasão repressiva russa. Víamos espetáculos de vanguarda, que devem ter servido ao Luís nos espetáculos que montou mais tarde, em Belém. De qualquer maneira, o Luís sempre se manteve a par, onde quer que estivesse, por qualquer meio que fosse. Anos depois, vi um espetáculo do qual o Josef Svoboda tinha feito o cenário. Era, realmente, um trabalho fora do comum. Mais tarde, quando eu encontrava gente de Belém do Pará, inclusive um professor da Universidade de Harvard, eu perguntei se ele conhecia a família Barata e o Luís. Todos o conheciam. Me diziam que ele era um diretor de teatro famoso em Belém, e que militava pelos direitos dos gays, o que acho ótimo. Quando fiquei sabendo que, no fim da vida, ele também estava morando numa pensão, em São Paulo, refleti que ele terminou sua vida como quando eu o conheci. Talvez ele tivesse querido retomar seus passos, ver o que teria acontecido se tivesse trilhado outro caminho²¹.

Um elogio ao fedor que vem dos guetos, uma ode ao crime e ao pecado, *Genet – O Palhaço de Deus*, que ainda permanece fora dos manuais consagrados de história do teatro brasileiro, nos ajuda a contar não somente a história de sexualidades disparatadas, mas também de uma cidade que permanece abjeta, no cu do Brasil, como afirma Wlad Lima (2015). Genet e Barata nos ensinaram que isso não precisa ser necessariamente ruim.

Podemos concluir que, com a perspectiva de Foucault sobre governamentalidade e de Butler sobre sexo, a noção de sexualidade, relativamente recente, haja vista que nasce a partir do século XVIII, é uma das técnicas da biopolítica para o governo dos corpos e das

²⁰ Endereço de seu site: <https://opalhacodedeus.wordpress.com/>

²¹ Carta endereçada em 2009 a Michele Campos Miranda durante a escrita da sua dissertação de mestrado sobre a vida e a obra de Luís Otávio Barata. Susana Rossberg viveu com Barata na Europa e foi sua amada durante esse tempo.

vidas de acordo com a sua consonância com o aparelho estatal. Quanto mais se aproxima, maior a segurança, enquanto que, quanto mais se afasta, mais direitos lhes são retirados. Daí a necessidade do movimento LGBT de atuar reivindicando apoio de políticas públicas do Estado e, sobretudo, sob uma perspectiva identitária, onde identidades vão ser produzidas por esse “ideal regulatório” que é o sexo para serem governados de forma eficaz, ao passo que as identidades intraduzíveis para a lógica do saber-poder permanecem relegadas ao silêncio e a escuridão da marginalidade e da abjeção. Considero que este é o triunfo de *Genet – O palhaço de Deus*: falar com a voz desses corpos que não só não podem como não querem ser traduzidos, entender a marginalidade como uma linguagem e uma ética e desestruturar a lógica identitária apontando seus limites.