

EM FOCO

ESCRITAS DO EU, IDENTIFICAÇÕES E CENA TEATRAL: OS ESPETÁCULOS “PEQUENOS EXCESSOS” E “GRETA GARBO: QUEM DIRIA? SE ACABOU DE ME AMAR”¹

*WRITINGS OF THE SELF, IDENTIFICATIONS,
AND THE THEATER: THE PLAYS “LITTLE
EXCESSES” AND “GRETA GARBO: WHO WOULD
HAVE THOUGHT? LOVED ME TO DEATH”*

*ESCRITURAS DEL YO, IDENTIFICACIONES Y LA
ESCENA TEATRAL: LAS OBRAS “PEQUEÑOS
EXCESOS” Y “GRETA GARBO: ¿QUIÉN LO
HUBIERA DICHO? ¡SE ACABÓ DE ME AMAR!”*

ALBERTO FERREIRA DA ROCHA JUNIOR

¹ Os espetáculos fizeram parte da pesquisa “Diversidade sexual e teatro no Brasil: visibilidade, minoritarismo e representação”, apoio financeiro do CNPq - Demanda Universal 2018.

JUNIOR, Alberto Ferreira da Rocha. Escritas do eu, identificações e cena teatral: os espetáculos “Pequenos excessos” e “Greta Garbo: Quem diria? Se acabou de me amar”. Repertório, Salvador, ano 27, n.41, p.1-22, 2025.1

RESUMO

O objetivo deste artigo é refletir sobre as relações entre a questão das identidades, a cena teatral e as escritas do eu, a partir da análise do processo de criação e da encenação de duas peças: **Pequenos excessos** e **Greta Garbo: Quem diria? Se acabou de me amar**, produtos de projetos de pesquisa. A partir desses dois espetáculos, mostramos como as fronteiras entre personagens e atores/atrizes podem ser fluidas, transitando entre processos identificatórios e desidentificatórios, obrigando o público a refletir sobre esses processos, em vez de oferecer respostas prontas sobre os mesmos. O artigo trata de sexualidades dissidentes, a partir de Muñoz (1999) e Rolnik (2018).

PALAVRAS-CHAVE:

Autobiografia.
Identidade.
LGBTQIAPN+. História
das Artes do Espetáculo.
Teatro Brasileiro.

ABSTRACT

This article aims to reflect on the relationships between identity issues, the theatrical performance, and the writings of the self, based on an analysis of the creative process and staging of two plays: “Little Excesses” and “Greta Garbo: Who Would Have Thought? Loved Me to death,” both products of research projects. Based on these two performances, we demonstrate how the boundaries between characters and actors/actresses can be fluid, shifting between identification and disidentification processes, forcing the audience to reflect on these processes rather than offering ready-made answers. The article addresses dissident sexualities, based on Muñoz (1999) and Rolnik (2018).

KEYWORDS:

Autobiography. Identity.
LGBTQIAPN+. Performing
Arts History.
Brazilian Theatre.

RESUMEN

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre las relaciones entre la cuestión de las identidades, la escena teatral y las escrituras del yo, a partir del análisis del proceso creativo y de la puesta en escena de dos obras: **“Pequeños Excesos”** y **“Greta Garbo: ¿Quién lo hubiera pensado? Se acabó de me amar”**, ambas fruto de proyectos de investigación. A partir de estas dos representaciones, demostramos cómo las fronteras entre personajes y actores/actrices pueden ser fluidas, oscilando entre procesos de identificación y desidentificación, obligando al público a reflexionar sobre estos procesos en lugar de ofrecer respuestas preconcebidas. El artículo aborda las sexualidades disidentes, basándose en Muñoz (1999) y Rolnik (2018).

PALABRAS CLAVE:

Autobiografía. Identidad.
LGBTQIAPN+. Historia
de las Artes Escénicas.
Teatro Brasileño.

O ESPETÁCULO PEQUENOS EXCESSOS

O ESPETÁCULO PEQUENOS EXCESSOS teve suas primeiras apresentações no dia 22 de novembro de 2018, durante o II Seminário História, Política e Cena - GPHPC - PPGAC/UFSJ - Tecnologia e cena política. O título do espetáculo foi escolhido a partir de uma crítica de Yan Michalski ao espetáculo *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, dirigido por Leo Jusi, texto de Fernando Melo, com Nestor Montemar, Mário Gomes e Arlete Sales em seu elenco, cenários e figurinos de Colmar Diniz. A estreia ocorreu no Teatro Santa Rosa, em Ipanema, bairro da zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Na crítica, Michalski (1973) afirma que o trabalho de Montemar não é gravemente prejudicado pelos “pequenos excessos de graça fácil”. Assim, havia, segundo o crítico, “pequenos excessos” relacionados a estereótipos de personagens LGBT, majoritariamente homens homossexuais.

Inicialmente, o projeto para a montagem do espetáculo Pequenos excessos partiu da leitura de três peças teatrais de Luigi Pirandello, em que o dramaturgo italiano reflete sobre o teatro dentro do próprio teatro: *Seis personagens à procura de um autor*, *Esta noite se representa de improviso* e *Cada um a seu modo*. A ideia inicial era criar uma situação em que atores e atrizes desempenhassem atores e atrizes desempenhando personagens de textos teatrais brasileiros escritos e/ou desempenhados durante o período da ditadura civil-militar, que geralmente é delimitada entre os anos de 1964 e 1985. Para isso, o elenco foi instado a trazer textos teatrais do referido

período, nos quais houvesse personagens que desejassem desempenhar e que pertencessem ao mundo LGBT; também foram trazidos textos teatrais pelo encenador. Foram definidos os seguintes textos: *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque de Holanda (1978);² *A Mancha Roxa*, de Plínio Marcos (2016);³ *O Patinho Torto*, de Coelho Neto (1998);⁴ *Blue Jeans: uma peça sórdida*, de Zeno Wilde e Wanderley Aguiar Bragança (1981);⁵ *As três moças do sabonete*, de Herbert Daniel (1984);⁶ *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso (1999)⁷ e *Bondade*, de Simone Campos (2007), sendo os dois últimos narrativas e não textos teatrais.

Além dos textos teatrais, cada participante do elenco deveria escrever pequenos textos com informações sobre sua vida pessoal e trazer imagens pessoais como fotografias e vídeos curtos.

O elenco do espetáculo era composto por: Artur Augusto Damasceno, Henrique Leonel, Isabella Scola, Luís Henrique Reis, Matheus Rodrigues e Raíssa Garcia (estudantes de graduação em licenciatura e bacharelado em teatro; encenação de Alberto Tibaji; iluminação do Laboratório de Iluminação Cênica da UFSJ, coordenado pelo prof. Berilo Nosella, sendo a responsável pelo desenho de luz do espetáculo, Laura Resende; a preparadora corporal foi Mônica de Ávila Todaro professora do PPEDU/UFSJ; cenários de Geraldo Saldanha, estudante de graduação da UFSJ; figurinos de Luís Henrique Reis, estudante de graduação da UFSJ; costureira, Elisa Pita, técnica dos cursos de graduação em teatro; operação de som, operação de luz, projeção, condução do público: Isa Alves, Maria Clara Nardy. O espetáculo foi apresentado novamente na UFSJ em março de 2019, na Universidade Federal de Ouro Preto em julho de 2019, no Andardebaiixo em Juiz de Fora, em novembro de 2019 e novamente na UFSJ em março de 2020. – Responsável: Laura Resende; Preparadora corporal: Mônica de Ávila Todaro; Cenários: Geraldo Saldanha; Figurinos: Luís Henrique Reis; Costureira: Elisa Pita; Música: Luigi Irlandini; operação de som, operação de luz, projeção, condução do público: Isa Alves, Maria Clara Nardy. O espetáculo também foi apresentado na UFSJ em março de 2019, na Universidade Federal de Ouro Preto em julho de 2019, no Andardebaiixo, em Juiz de Fora, em novembro de 2019 e novamente na UFSJ em março de 2020.

2 *Opera do malandro* foi apresentada pela primeira vez em julho de 1978 no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro.

3 A versão definitiva de *A mancha roxa* foi escrita em 1988 e sua primeira apresentação ocorreu em março de 1989, no Teatro do Bixiga, em São Paulo.

4 Publicada em 1918 no periódico *A Política*, encenada pela primeira vez em 1964, no Teatro Nacional de Comédia pelo grupo Decisão. Cf. ROCHA JUNIOR, 2017.

5 A peça foi encenada pela primeira vez em setembro de 1980, no Teatro SENAC no Rio de Janeiro.

6 A peça foi encenada pela primeira vez em dezembro de 1984, mesmo ano de sua publicação em livro. Encenação de Milton Gonçalves, no Teatro Delfim.

7 A primeira publicação de *A crônica da casa assassinada* é de 1959, mas a obra é transcrita para a linguagem cinematográfica em 1971, sob a direção de Paulo Cesar Saraceni.

A peça era basicamente dividida em cinco cenas: nos minutos iniciais, havia uma coreografia em que todo o elenco dançava com gestos sensuais e leves, interrompidos por dois breves trechos de um funk. Depois desse movimento, seguiam-se três diálogos e, ao final, havia uma nova coreografia que dialogava com uma projeção de imagens nos corpos e indumentárias do elenco. Importante também enfatizar que ao final de cada cena o público precisava se deslocar no espaço cênico para assistir à cena seguinte e por duas vezes precisava sair da sala e entrar novamente por uma porta diferente para assistir à cena subsequente.

Vamos nos deter num único diálogo, aquele desempenhado por Henrique Leonel e Raíssa Garcia. O texto escolhido pelo ator foi o do romance de Lúcio Cardoso e o texto escolhido pela atriz foi o da peça de Plínio Marcos. O desafio era, e isso valia para os três diálogos, fazer interagir duas personagens de diferentes obras e criar conexões entre a sua personagem e a sua própria história de vida. Assim, cada participante do elenco precisava desempenhar sua personagem, responder com a sua personagem às falas de uma personagem que não fazia parte da sua obra de referência e intercalar nesse texto, trechos de textos autorais sobre sua própria história de vida. A atriz e o ator deveriam, portanto, oscilar entre ser ator/atriz, contar parte de sua vida pessoal, desempenhar uma personagem LGBT e necessariamente dialogar com uma personagem de outra obra. Nossa intenção não era fazer as passagens entre essas diferentes instâncias de modo explícito, mas sim confundir a plateia e dificultar a visualização das fronteiras entre ficção e realidade. Ou seja, nosso intuito não era definir fronteiras e identidades, mas, sim, borrá-las: criar uma cena que eu chamaria, hoje em dia, esquisita. Quem falava em cena? A pessoa Henrique Leonel? O ator Henrique Leonel? A personagem Timóteo, desempenhada pelo ator Henrique Leonel? E quem respondia às perguntas da outra figura em cena? E quem era essa outra figura em cena? Portanto, estávamos trabalhando com uma noção de identidade não-substantiva, não-essencialista, uma identidade flutuante que deslizava entre as várias possibilidades acima sem nunca se deter única e exclusivamente numa delas.



Fig. 1: Henrique Leonel e Raíssa Garcia em “Pequenos excessos”. Arquivo pessoal. Fotografia não identificado. 2018.



Fig. 2: Henrique Leonel e Raíssa Garcia em “Pequenos excessos”. Arquivo pessoal. Fotografia não identificado. 2018.

Após essa cena, o público precisava deixar a sala, dar a volta por fora da mesma e entrar por uma outra porta. Ao entrar na sala escura, o público se deparava com uma projeção do elenco sobre um banco de madeira que havia sido utilizado durante todo o espetáculo. Tratava-se da projeção de um vídeo de um ensaio da cena inicial do espetáculo, em que cada pessoa do elenco aparecia em roupas de treinamento, com a voz do encenador dando indicações e comentando o que cada pessoa deveria fazer.



FIG. 3: Cena do espetáculo “Pequenos excessos”. Arquivo pessoal. Fotografia não identificado. 2018.

Devagar, o banco ia sendo levado para o fundo da sala onde ele era colocado numa posição em que todo o elenco pudesse ficar de pé sobre o mesmo, sempre com a projeção do vídeo em movimento.



FIG. 4: Luís Henrique Reis e Matheus Rodrigues em “Pequenos excessos”. Arquivo pessoal. Fotografia não identificado. 2018.

Aos poucos, as outras pessoas do elenco iam entrando em cena e subindo em cima do mesmo banco.



Fig. 5: Artur Augusto Damasceno e Henrique Leonel em “Pequenos excessos”. Arquivo pessoal. Fotografia não identificado. 2018.

Fig. 6: Raíssa Garcia em “Pequenos excessos”. Arquivo pessoal. Fotografia não identificado. 2018.

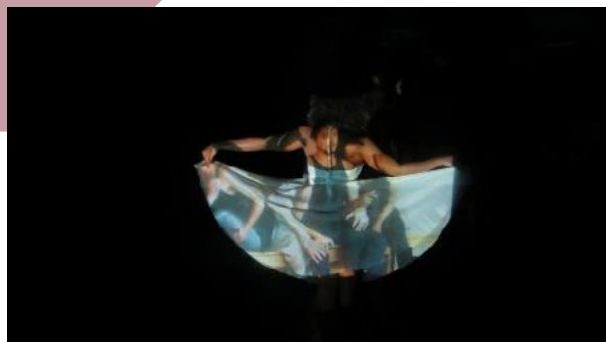
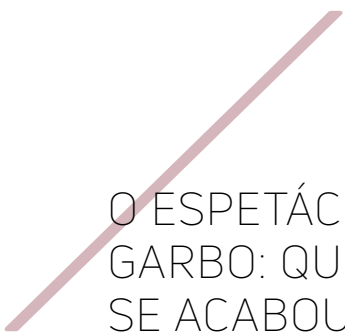


Fig. 7: Da esquerda para a direita: Raíssa Garcia, Luís Henrique Reis, Matheus Rodrigues e Artur Augusto Damasceno em “Pequenos excessos”. Arquivo pessoal. Fotografia não identificado. 2018.

O que se via, portanto, era essa imagem ou identidade borrada. O corpo do elenco de um momento do passado projetado sobre o corpo do mesmo elenco num momento do presente, sem que houvesse coincidência de corpos, ou seja, o corpo de uma atriz poderia estar sendo projetado sobre o corpo de um ator e assim por diante.



O ESPETÁCULO GRETA GARBO: QUEM DIRIA? SE ACABOU DE ME AMAR.

O segundo espetáculo a ser analisado joga com a peça de Fernando Melo, dramaturgo pernambucano, intitulada *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*. Estreada em 1973, ela é provavelmente a primeira peça escrita por um dramaturgo brasileiro e encenada no Brasil que coloca em cena um casal homossexual masculino. Muito sucintamente, é a história de um homem mais velho, Pedro, que trabalha como enfermeiro e mora no Irajá, bairro carioca, na zona norte da cidade. Pedro conhece Renato, um homem jovem de uma cidade no interior do estado do Rio de Janeiro, que pretende estudar medicina. Os dois passam a viver juntos. Renato mantém um relacionamento com uma prostituta, chamada Mary. Ao final da peça, os três se separam. Mary foge da polícia, Renato volta para o interior e Pedro fica sozinho em casa.

Nosso espetáculo tem três personagens que compõem o elenco de uma companhia de teatro: um ator velho, um ator jovem e uma atriz. Os dois atores mantêm uma relação amorosa. Uma das peças que a companhia mantém em seu repertório é justamente *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, de Fernando Melo, mas o ator jovem, cansado de ser confundido com a personagem Renato, sugere que parem de encenar essa peça e escolham outro texto para montar. Enquanto experimentam uma cena de *Calígula* do argelino Albert Camus, entra a atriz da companhia, desempenhando a personagem

Mary, e os três experimentam montar uma cena de *O arquiteto e o imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal, e em seguida experimentam montar uma cena de *Quem tem medo de Virginia Woolf*, de Edward Albee. Conforme a peça caminha para seu final, o elenco discute o que é a tarefa de um/a artista da cena e cada um/a constrói a sua visão do que é esse ofício. O ator velho, então, defende a ideia de que “conjura um mundo espectral que em cena é, sem ser, e não é, sendo”, no sentido de que a/o artista que desempenha uma personagem, cria um mundo fantasmático, questionando justamente um dos princípios básicos da metafísica ocidental: o da superioridade da presença em relação à ausência. O espectro é e não é simultaneamente, assim como uma personagem; ou seja, “é, sem ser, e não é, sendo”.⁸ E o ator velho acrescenta: “você borra as fronteiras entre você e as personagens, as fronteiras que deveriam separar você das personagens”. Novamente, repete-se o procedimento de dificultar o processo de identificação entre plateia e cena: em vez de facilitar o processo identificatório entre público real e personagem ficcional, o espetáculo busca borrar as fronteiras entre o real e o ficcional: sejam elas entre ator/atriz e personagem, sejam elas entre público e espetáculo. Mas um passo depois disso é também importante, e ele é dado pela personagem do ator jovem, que em tom de deboche responde à exaltação do “borrar as fronteiras”: “[às] vezes, você se borra e tudo vira uma grande cagada”. Esse término da conversa sobre a arte de atuar é fundamental, justamente para que se reafirme o processo desidentificatório, sobre o qual discutiremos mais adiante, como estratégia básica do espetáculo.

Contudo, esse espetáculo possui uma camada de sentido auto/biográfica que precisa ser apresentada aqui. Diferentemente da maioria dos espetáculos produzidos durante a pesquisa, nos quais geralmente desempenho a função de dramaturgo e/ou encenador, em *Greta Garbo: Quem diria? Se acabou de me amar*, desempenhei a função de dramaturgo e de ator. A personagem que me coube foi justamente a do ator velho e o ator jovem foi desempenhado por Henrique Leonel, criando um duplo de leitura para o relacionamento amoroso entre o ator velho e o ator jovem: relacionamento que se dá tanto dentro do espetáculo quanto na vida pessoal dos dois. Esse jogo foi utilizado, por exemplo, por Henrique Leonel em postagens em redes sociais: <https://www.instagram.com/p/DCfW96qsiCp/>

8 Cf. nossas reflexões sobre espectro em (TIBAJI, 2013) a partir do texto *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida (1994).



O empenho em borrar as fronteiras se fortalece bem no final do espetáculo, quando, após o ator velho refazer a cena de abertura, numa espécie de fechamento de um círculo que se repete, a plateia é instada a aplaudir, como se a peça tivesse terminado. O ator jovem, num ato de desobediência, resolve dar continuidade ao espetáculo:

Fig 8: Henrique Leonel e Alberto Tibaji em “Greta Garbo: Quem diria? Se acabou de me amar. Foto de Vinícius Martins. Tatersal, Betim/MG, 2024.

[BO. No escuro, alguém puxa os aplausos. Alguém pede silêncio. Breve confusão]

Ator jovem: Pedro! [repete três vezes]

Ator velho: Henrique?

Ator jovem: Para de me chamar pelo meu nome.

Ator velho: Como assim?

Atriz: Gente, para com isso.

Ator velho: Mas a peça acabou.

Ator jovem: A peça não acabou.

Atriz: Gente, essa discussão, de novo, não!

Ator velho: [Para alguém na cabine] [Nome de quem estiver operando a luz], pode ligar a luz de serviço, a peça acabou.

Atriz: A peça não acabou, Alberto.

Ator jovem: Bem feito! [Para Ator velho] Você tem mania de dizer o meu nome antes do terceiro ato acabar.

Ator velho: Mas o terceiro ato já acabou.

Ator jovem: Hã Hã. Eu tenho uma surpresinha para você, Alberto. Nós ainda estamos em cena!

Atriz: E aí, vamos ou não vamos blasfemar juntos agora?

Ator jovem: Você tá falando comigo, ou com o meu personagem?

Atriz: E faz diferença?

Ator jovem: Óbvio que faz, Tati! (LEONEL e TIBAJI, 2025, p.36)

Como a discussão não se encerra, o ator velho persiste dizendo que a peça já acabou enquanto o ator jovem persiste dizendo que ainda falta fazer o final do terceiro ato, é então que o ator velho recorre a um argumento de autoridade:

Ator velho: Quem escreveu o texto fui eu e nós já passamos do final do terceiro ato.

Atriz: O quê? Agora você é quem vai dizer se a peça terminou ou não? Louco.

Ator velho: Pelo visto eu sou a única pessoa lúcida nesse elenco.

Ator jovem: Eu prefiro ser lúdico.

Atriz: Lúcido ou lúdico, não importa. Agora eu quero ir até o final do terceiro ato.

Ator velho: O terceiro ato acabou quando eu cantei a canção pela segunda vez, o Henrique não tinha nada que -

Ator jovem: Para de me chamar pelo meu nome.

Atriz: Mas peraí. Você não disse lá atrás que preferia que ele te chamasse pelo teu nome?

Ator jovem: Quem disse isso foi o Renato, meu personagem.
Se ele me chamar pelo meu nome fica parecendo que o
espetáculo acabou.

Ator velho: E a peça acabou! (LEONEL e TIBAJI, 2025, p.37)

Como não conseguem chegar a um acordo, o ator velho desiste de discutir e a atriz e o ator jovem fazem uma nova cena, inspirada em *Medeia*, de Eurípides. Depois dessa breve cena, o elenco se dirige ao público, pedindo que o mesmo vá embora em busca de seus sonhos e de seus amores.

IDENTIFICAÇÃO E DESIDENTIFICAÇÃO

[a] identidade não é um conjunto de atributos fixos, a essência imutável do eu interior, mas um processo constantemente mutável de *posicionamento*. Tendemos a pensar a identidade como algo que nos leva de volta às nossas raízes, a parte de nós que permanece essencialmente a mesma ao longo do tempo. De fato a identidade é um sempre nunca completo *processo* de vir a ser - um processo de identidades mutáveis, mais do que um singular, completo e acabado estado de ser. (HALL, 2017, p.16)⁹

A citação que abre este tópico oferece algumas pistas para compreender a perspectiva a partir da qual discutimos em termos teatrais questões relacionadas sobretudo a gênero e sexualidade. A primeira indicação é o movimento de deslizamento do que geralmente chamamos de identidade para a expressão processo de identidades mutáveis. Nesse sentido, há um abandono da ideia reificada de identidade para o fortalecimento de uma ideia de movimento plural, não se trata mais de pensar identidades, mas identidades. Portanto, a expressão 'posicionamento'

9 From this I came to understand that identity is not a set of fixed attributes, the unchanging essence of the inner self, but a constantly shifting process of *positioning*. We tend to think of identity as taking us back to our roots, the part of us which remains essentially the same across time. In fact identity is always a never-completed process of becoming – a process of shifting *identifications*, rather than a singular, complete, finished state of being.

[*positioning*], utilizada por Hall, enfatiza a ideia de localização espacial e temporal, ou seja, todo processo de identificação é um situar-se, no tempo e no espaço, em relação a uma realidade, na qual já estamos desde sempre lançadas/os. Considerando que o mundo e a realidade estão sempre em modificação, então essa situação em constante transformação também vai exigir um perpétuo reposicionar-se frente a mesma. Ou seja, em nossos espetáculos não estamos em busca de uma identidade fixa e imutável do homossexual masculino, para ficar num único exemplo. Estamos em busca justamente dos processos de identificação ou talvez seja melhor denominar processos de desidentificação.

O termo foi cunhado por José Esteban Muñoz que rejeitou a alternativa entre identidade compreendida de modo essencialista ou construtivista e buscou alternativas para a produção de subjetividade de sujeitos minoritários em termos que não fossem baseados exclusivamente em processos de identificação. Nesse sentido, Muñoz propõe processos de subjetivação em que o sujeito se faz ao recusar o código a partir do qual aquilo que ele lê foi produzido: “nós, então, nos desidentificamos com o ideal branco. Nós o desejamos, mas com uma diferença” (Muñoz, 1999, p.15). Assim, Muñoz traz para a discussão a reflexão de Hall sobre codificação e decodificação e mais adiante afirma:

[d]esidentificação consiste em reciclar e repensar o significado codificado. O processo de desidentificação embaralha e reconstrói a mensagem codificada de um texto cultural de uma forma que tanto expõe as maquinações universalizantes e excludentes de mensagens codificadas quanto coloca seus funcionamentos novamente no circuito para relatar, incluir e empoderar identidades e identificações minoritárias. Assim, a desidentificação é um passo além do decifrar o código da maioria; ela passa a usar esse código como material bruto para representar uma política ou posicionalidade desempoderada que foi tornada impensável pela cultura dominante (Muñoz, 1999, p.31).

Assim com nossos espetáculos, buscamos borrar as fronteiras de possíveis identidades (a pessoa, a atriz/o ator, as personagens) para dificultar que o público se relacione com as figuras em cena seja decodificando a obra segundo um sentido hegemônico do código dominante, seja decodificando a obra segundo uma negociação com esse sentido hegemônico. Na medida em que as figuras em cena são construídas a partir de deslizamentos entre a pessoa, a atriz/o ator e as personagens, o público se vê obrigado a estabelecer relações inovadoras com aquilo que vê. Ao perturbarmos a estabilidade do sentido, embaralhando numa só figura essas três instâncias (a pessoa, a atriz/o ator e as personagens) obrigamos o público a inventar seu próprio sentido. Parte importante desse processo é a comicidade. Num momento bastante importante do espetáculo *Greta Garbo: Quem diria? Se acabou de me amar*, depois que o ator velho faz um breve monólogo em que descortina as dificuldades de uma bicha velha, num mundo que valoriza a jovialidade, sobretudo no mundo homossexual masculino, e invisibiliza a velhice, o ator jovem fala com certa ironia: “[p]egou pesado. [Pausa] Você já fez muita cena, mas esse monólogo, eu ainda não conhecia”. A isso, o ator velho responde: “É novo. Inventei agora” e ambos riem. Assim, quando o público começa a se identificar com a personagem da bicha velha socialmente invisibilizada, a figura desliza para o ator velho que aproveita a oportunidade para exhibir sua arte de atuar. Ou seja, a identificação com a bicha velha é atravessada por um processo desidentificatório e a cena simultaneamente pode ser lida como um processo de dor, em que se desconstrói a valorização social da juventude, mas também como a demonstração de uma técnica artística para agarrar a atenção da plateia. Assim, a subjetividade pode ser construída não apenas por um processo de identificação em que vejo aquilo que eu gostaria de ser ou por um processo de contraidentificação em que vejo aquilo que eu não gostaria de ser, mas também por um processo de desidentificação, quando vejo algo que não sou e leio como algo que sou, consciente de que tal incongruência é resultado de minha insubordinação ao código dominante. A desidentificação é, então, um processo de subjetivação que, a partir do embaralhamento do código utilizado para elaborar a obra, exige que, no caso do teatro, a plateia reconstrua, a seu modo, o sentido da obra,

propiciando a um sujeito minoritário a ocasião de elaborar os códigos de leitura do que entende como, por exemplo, um homossexual masculino.

DE VOLTA AO NOME

A questão que insiste em acompanhar as discussões sobre identidade e identificação, no entanto, é a do nomear. Se estamos deixando de lado a ideia de identidade para enfatizar as identificações, se estamos abandonando as identidades entendidas como fixas, imutáveis e essencializadas para enfatizar processos e devires, como nomear isso que está sempre em movimento? Butler, em seu livro sobre o discurso de ódio, afirma que o “nome carrega consigo o movimento de uma história que ele mesmo interrompe” (2021, p.67). Essa frase condensa o que consideramos o caráter trágico da palavra, entendida enquanto nome. Todo nome, toda designação, carrega em si uma história e, portanto, um movimento, uma flutuação, um vir a ser. Mas o nome também faz estancar o fluxo do sentido. E assim exige mais palavras, mais nomes para colocar em movimento aquilo que ele mesmo, o nome, estancou. Os processos de subjetivação exigem a nomeação para que a identidade possa se tornar presente no espaço público. Isso tem um custo e cria limites para aquilo que é nomeado. O que designa, por exemplo, a palavra *gay*? Apenas homens são *gays*? Um homem pode ser considerado *gay*, mesmo se tiver uma relação com uma mulher? Guei designa algo diferente de *gay*? Bicha e viado são sinônimos de homossexual masculino? E bixa? Evidentemente que não vamos responder a essas perguntas aqui, mas esperamos explicitar, por meio dessa série de questionamentos, a tensão inevitável de todo nome, que simultaneamente torna algo presente, torna algo visível, mas inevitavelmente cria uma definição limitadora para aquilo que exibiu. A palavra *queer*, por exemplo, para nos atermos à questão do gênero e da sexualidade, além de guardar em si a história de um nome que significa estranho, que foi usado como injúria para pessoas dissidentes em termos de gênero e em termos sexuais,

passou a ser utilizada para nomear pessoas que não se encaixam num gênero específico. No entanto, ao nomearmos essas pessoas como *queer* - não vamos também entrar na discussão sobre se o melhor é nomear como cuir ou kuir - passamos a criar uma definição do que seja *queer*, quando essa palavra buscava justamente fugir das definições.

Em duas peças de Shakespeare a discussão em relação ao nome está presente. A mais famosa delas é a cena do balcão, ato II, cena 2, em *Romeu e Julieta*, quando esta diz:

[q]ue há em um nome? O que chamamos de rosa, com outro nome, exalaria o mesmo perfume tão agradável; e assim, Romeu, se não se chamasse Romeu, conservaria essa cara perfeição que possui sem o título. Romeu, despoja-te de teu nome e, em troca de teu nome, que não faz parte de ti, toma-me toda inteira (SHAKESPEARE, 1969, p.307).

Ou seja, a relação entre o nome e aquilo que ele designa não é uma relação de necessidade; não há relação necessária entre o nome e aquilo que ele designa. A palavra ‘rosa’ não possui uma relação essencial com aquilo que ela designa, “não faz parte” da rosa. Ainda na cena do balcão, Julieta pergunta-se que homem é aquele que surpreende seus segredos, ao que Romeu responde “[c]om um nome, não sei como dizer-te quem sou eu” (Shakespeare, 1969, p.307). E assim, Romeu reitera a dificuldade de explicar quem ele é com um nome. Contudo, como a peça mostra, não é possível desvencilharmo-nos do nome que nos foi atribuído. Romeu, ainda que tenha dito, “[d]aqui para diante, jamais serei Romeu” (SHAKESPEARE, 1969, p.307) será sempre um Montecchio e não terá como se livrar de seu nome. Ambos estão condenados à morte.

A discussão reaparece, ainda que rapidamente numa cena da peça *Otelo*, de Shakespeare, ato IV, cena 2, quando Desdêmona pergunta a Iago se ela merece semelhante nome (Shakespeare, 1969, p.767), depois de ter sido chamada de prostituta por Otelo. Em inglês, a frase é ainda mais impactante: “[a]m I that name, Iago? cuja tradução literal seria “sou eu esse nome,

lago?” Essa frase deu origem a um livro fundamental para os Estudos de Gênero, escrito por Denise Riley (1988): *‘Am I that name?’ Feminism and the category of ‘women’ in history*. Riley inicia o livro referindo-se a outra frase famosa, atribuída a Sojourner Truth, uma mulher negra, ex-escravizada, que teria dito num tribunal “e eu não sou uma mulher?” [Ain’t I a woman?]. É, portanto, novamente a relação entre o nome e o que ele designa que volta a se discutir. Enquanto Desdêmona recusa ser qualificada como prostituta, considerando esse qualificativo uma injúria, Truth reivindica justamente ser qualificada de mulher, argumentando que a delicadeza, em geral atribuída às mulheres, não é justa e que, apesar de seu físico pouco delicado e muito vigoroso, ela, ainda assim, exige ser chamada de mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo ser humano é o fluxo de um rio. Sua corrente atravessa muitos países e percorre múltiplas paisagens. Sua correnteza muda continuamente de forma, de força, de densidade. Seu leito se transforma a cada passagem das águas. O que lhe mantém a identidade, não são os elementos de seu conteúdo nem a disposição ou a figura de suas proporções. É o silêncio com que o curso muda de paisagem, de água e de leito para poder continuar correndo. É neste silêncio que se recolhe a realidade das realizações e, recolhendo-se, possibilita as diferenças das identificações. (LEÃO, 1987, p.33)

Como lidar com essas duas demandas? A exigência do nome e do nomear que delimita a identidade daquilo que é nomeado e a exigência do devir que impulsiona para além dos limites do nome e da identidade? Enfrentando e apropriando-se da dinâmica desse paradoxo. Em vez de tentar livrar-se desse tensionamento próprio à existência humana, tomá-lo para si e viver suas intensidades. As reflexões de Suely Rolnik

certamente podem nos acompanhar no trajeto desse tensionamento. Ao abordar essa dinâmica do paradoxo, diz:

Tal dinâmica nunca desemboca em síntese alguma (nem sequer dialética), tampouco na dominação ou na anulação de uma pela outra (como prometem certas teorias do desenvolvimento cognitivo e psicológico, que mais são ideologias que sustentam o império do sujeito, próprio da cultura moderna ocidental colonial-capitalística). Em suma, tal relação não desemboca em qualquer tipo de harmonia ou estabilidade permanentes; ao contrário, por ser paradoxal ela é por princípio incontornável, produzindo uma tensão constante, que varia apenas em grau (Rolnik, 2018, p.55-56).

Assim, na esfera macropolítica, a identidade e os processos de identificação, que buscam nomear (lésbica, bissexual, gay, mulher, homem, negra, negro, trabalhador, trabalhadora etc.) são fundamentais. É por meio da reconhecimento identitária que os agentes da insurreição se agrupam e se organizam para lutar pela diminuição das assimetrias sociais atravessadas necessariamente por relações de poder. A diminuição dessas assimetrias passa pela conquista de direitos civis e políticos. Para isso, “desenha-se um suposto contorno identitário que dá a liga para a necessária agrupação por meio da identificação” (Rolnik, 2018, p.140). Contudo, a insurreição na esfera micropolítica solicita outro tipo de cooperação, diferente daquele exigido na esfera macropolítica.

Juntar-se por ‘ressonância’ [esfera micropolítica] é distinto de fazê-lo por ‘identificação’ [esfera macropolítica]. Ambos os elos são importantes; o problema é quando a subjetividade se confina no contorno identitário, reduzindo-se a ele. Tal redução tende a interromper os processos de subjetivação impulsionados pela tensão entre o pessoal e o extrapessoal, decorrente dos efeitos das forças do outro na esfera micropolítica quando estes extrapolam os contornos identitários e ameaçam dissolvê-los. (Rolnik, 2018, p.142-143).

Permanecer no campo gravitacional do paradoxo apontado é a única alternativa. Não é possível nem escapar à sua atração gravitacional, nem estar plenamente no paradoxo. Trata-se de um trabalho interminável e absurdo: construímos identificações mesmo sabendo que nelas germinam potências clandestinas que produzirão os gérmenes que crescerão, questionarão e destruirão as identificações erguidas.

Na esfera macropolítica, o que vemos é o horror ao outro. A violência contra pessoas LGBTQIAPN+, contra a mulher, contra o feminino, contra religiões de matrizes africanas são exemplos de uma reatividade ao outro. Partem da compreensão de que o outro é sempre ameaçador, já que é concretamente a possibilidade de um mundo diferente daquele em que me sinto seguro. O pânico em relação à homossexualidade, expressão usada por Sedgwick (2008), é menos o medo diante da possibilidade de se perceber homossexual e mais o horror de perceber que a homossexualidade tem tanto valor quanto a heterossexualidade; a violência contra o feminino e contra a mulher é mais o horror de perceber que o masculino e o homem não são superiores; assim como a violência em relação a religiões de matrizes africanas é mais o horror de perceber que não há hierarquia entre as diferentes religiões. Como diria Rolnik: “[é] a própria alteridade que passa então a ser demonizada, o que leva a reforçar mais gravemente a já existente blindagem das subjetividades em relação à sua experiência vital” (Rolnik, 2018, p.176).

Assim, nossos espetáculos jogam com as identificações. Trazem-nas para a cena e colocam-nas em movimento. No caso de *Greta Garbo: Quem diria? Se acabou de me amar*, a bicha velha, invisível nas ruas, é aquela que sabe fazer seu monólogo; quem está falando em cena? Calígula? Um ator? A pessoa que faz aquelas personagens? Renato, o homem jovem, desempenha que papel em seu relacionamento com Pedro? O de homem ativo? E na sua relação com Mary? Trata-se de um jovem machista? Ou de alguém que expressa a dor de sua paixão pelo teatro? E essa dor é do ator ou da pessoa? Assim como o ator velho, o jovem ator também sabe fazer seu monólogo. E Mary, a prostituta, que chega anunciando uma filha que pode ser de qualquer um dos dois personagens masculinos? Trata-se de uma

golpista que quer apenas usufruir das benesses daquela companhia teatral ou de uma mulher atravessando um mar de dificuldades? E assim como os atores, ela também sabe fazer o seu monólogo. São todos canalhas ou são todos oprimidos? São todos abusadores ou são todos abusados?

Os dois espetáculos são convites para uma experiência de abandono ao tensionamento entre identificações e devires, entre formas e potências clandestinas, entre estabilidade e instabilidade. Digo isso, ciente do alerta lançado por Ana Martins Marques - “quantas palavras até esta palavra, esta” (2015, p.70) - tensionamento chama silêncio.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. **Discurso de ódio**: uma política do performativo. Trad. Roberta Fabbri Viscardi. São Paulo: Editora UNESP, 2021.
- CAMPOS, Simone. Bondade. RUFFATO, Luiz (org.). Entre nós. Rio de Janeiro: Língua geral, 2007. p.263-288.
- DANIEL, Herbert. **As três moças do sabonete**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- HALL, Stuart. **Familiar stranger**: a life between two islands. Durham: Duke University Press, 2017.
- HOLANDA, Chico Buarque de. **Ópera do malandro**. São Paulo: Círculo do livro, 1978.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. O silêncio da fala. In: **Arte e palavra**, Rio de Janeiro, v.3, 1987, p.27-35.
- LEONEL, Henrique e TIBAJI, Alberto. **Greta Garbo: Quem diria? Se acabou de me amar**. Texto digitado de arquivo pessoal.
- MARCOS, Plínio. A mancha roxa. MARCOS, Plínio. **Plínio Marcos**: obras teatrais: atrás desses muros. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016. p.147-182.
- MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MICHALSKI, Yan. Greta Garbo no inferno carioca. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 jul. 1973. Caderno B, p.2.

- MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications**: queers of color and the performance of politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- PIRANDELLO, Luigi. **Pirandello**: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- RILEY, Denise. **'Am I that name?'** Feminism and the category of 'women' in history. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Alberto Tibaji). Apontamentos e reflexões sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual. *In: O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v.26, nº2, 277-300, 2017.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SEDGWICK, Eve K. **Epistemology of the closet**. Los Angeles: University of California Press, 2008.
- TIBAJI, Alberto (Alberto Ferreira da Rocha Junior). Zona da intimidade: diário enquanto espectro e suplemento do eu. *In: SOUZA, Eneida Maria de; LAGUARDIA, Adelaine; MARTINS, Anderson Bastos (org.). Figurações do íntimo*: ensaios. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- WILDE, Zeno; BRAGANÇA, Wanderley A. **Blue Jeans** – uma peça sórdida. Rio de Janeiro: Luna, 1981. Coleção Nova Dramaturgia Brasileira. v. IV.

ALBERTO FERREIRA DA ROCHA JUNIOR (ALBERTO TIBAJI) – é professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFSJ. Este artigo é resultado de pesquisa como Bolsista Produtividade FAPEMIG/CNPq. A pesquisa intitula-se Palavra e silêncio na encruzilhada: teatro e sexualidades dissidentes no Brasil.