



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 6, v. 1 | nov 2016.-abr. 2017
p. 45-60.

Queer como um tratado de guerra: breves anúncios sobre a história do Teatro *Queer* de Belém do Pará

Kauan Amora Nunes¹

RESUMO: Cidade de Belém. Estado do Pará. Região Amazônica. 22 espetáculos que, desde a década de 1980 discutem de forma transgressora questões de gênero e de sexualidade. Há alguns anos venho me debruçando a uma investigação artística e acadêmica deste Teatro *Queer* de Belém do Pará. Desta forma, este artigo age como anúncio desta urdidura da história do Teatro *Queer* paraense levantando questões sobre a dissidência do teatro realizado na região amazônica e que discute temas ainda considerados tabus. O método utilizado é a genealogia, de modo que se tenha a liberdade para acompanhar os movimentos criadores desta pesquisa e as condições históricas e culturais de emergência desta prática teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria *Queer*; Teatro contemporâneo; Belém do Pará.

Abstract: City of Belém. Para State. Amazon region. 22 theatrical performances that since the 1980s discuss so transgressive issues of gender and sexuality. Some come years poring me an artistic and academic research in this Belém do Pará Queer Theatre. Thus, this article acts as announcement of this warp of history Queer Theatre paraense raising questions about dissent theater performed in the Amazon region and discussing themes still considered taboo. The method used is the genealogy, so that they have the freedom to follow the creators movements of this research and the historical and cultural conditions of emergence of this theatrical practice..

Keywords: Queer Theory; Contemporary Theater; Belém of Pará.

Resumén: Ville de Belém. État du Pará. Région amazonieene. 22 spectacle théâtral que, depuis les années 1980, de discuter des questions de manière transgressives sur le genre et la sexualité. Il y a quelques années, Je me suis adressais sur une recherche artistique et académique dans ce théâtre queer de Belém du Pará. Ainsi, cet article agit comme annonce de cette chaîne de l'histoire du théâtre queer du Pará soulève des questions sur la dissidence effectuées dans la région amazonienne et de discuter thèmes encore considérés comme tabous. La méthode utilisée est la généalogie, de sorte qu'ils aient la liberté de suivre les mouvements créateurs de cette recherche et les conditions historiques et culturelles de l'émergence de cette pratique théâtrale..

Palabras clave: Théorie *Queer*; Théâtre Contemporain; Belém du Pará.

¹ Universidade Federal do Pará – UFPA. E-mail: kauan_cinefilo@hotmail.com

Recebido em 10/09/16
Aceito em 30/10/16

Foder teu cu com todo gosto
Teu cu vermelho, rosado, roxo e,
Ao mesmo tempo, poder
Curtir no espelho
Teu lindo rosto (AngeloMonaqueu)

Há duas questões no título deste artigo colocadas estrategicamente e que merecem ser discutidas:

A questão do anúncio: Abrem-se as cortinas. Dentro do palco, um narrador brechtiano² se apresenta e se prepara para contar a uma imensa plateia uma história que já ocorreu. Pode-se entender este narrador também como um “coringa”, criado por Augusto Boal³, personagem onisciente e agitador que com certa autonomia utiliza diversos recursos narrativos e retóricos para contar a mesma história, contudo, tem o objetivo de provocar o senso crítico e certo distanciamento naquele que terá contato com a história. De outro modo, pode-se representa-lo como um anunciador que conta a história do que já aconteceu, porém não se limita a dizer que ela já se encerrou. Ele atualiza os fatos passados e prepara para as ondas futuras nesse oceano vasto e desconhecido.

Dando continuidade, a outra questão a ser discutida é o *queer* como um tratado de guerra. Louro (2008) já apontou sobre o *queer*:

É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina. (p. 8).

Deste modo, entendemos *queer* aqui não como um pedido de paz ou de tréguas, mas como uma forma de pensamento continuamente provocadora e subversiva que busca solapar os alicerces mais seguros tanto das estruturas de gênero e sexualidade quanto das formas canônicas de se fazer e pensar teatro. Foi exatamente isto que esta qualidade *queer* do teatro feito na capital paraense fez a partir da década de 1980 e que quero me dedicar a investigar a partir de agora.

Uma genealogia histórica do Teatro *Queer* de Belém do Pará

Poderia começar esta possibilidade genealógica descrevendo o que quero dizer quando chamo uma forma específica de se pensar e de se fazer teatro de *queer*. Menos óbvio do que se parece, este

² Bertolt Brecht foi um dos maiores encenadores, dramaturgos e poetas da Alemanha do século XX e formulador da Teoria do Teatro Épico.

³ Foi um dramaturgo e diretor de teatro brasileiro que influenciou a cena contemporânea brasileira e internacional. Criou o Teatro do Oprimido, que via o teatro como ação política e instrumento de conscientização social.



conceito que venho me dedicando há alguns anos a construir não raramente é utilizado para se referir a todo e qualquer espetáculo teatral que discute cenicamente questões de gênero e de sexualidade. No entanto, quais são as formas que estes espetáculos discutem? Discutem de modo a manter a estrutura de poder da heterossexualidade como sexualidade padrão e reiterando uma série de estereótipos referentes a comunidade LGBT ou buscam desconstruir e problematizar noções canônicas de gênero e sexualidade? São espetáculos tradicionais em seu conteúdo ou possuem dimensão subversiva e questionadora? São produtos comerciais de entretenimento de uma determinada classe social ou fogem das normas publicitárias e dos grandes nichos econômicos e culturais? De que forma estes espetáculos dialogam com os conceitos que constroem a Teoria *Queer*? Discutir gênero e sexualidade em cena é suficiente para caracterizar um espetáculo como *queer*?

Peço ao leitor que guarde na memória estas questões, pois pretendo a partir de agora construir um raciocínio sobre o teatro contemporâneo realizado na capital do Estado do Pará, a cidade de Belém, região amazônica. Só depois disso, pretendo responder as questões supracitadas de modo a construir a urdidura desta genealogia para mostrar como este Teatro *Queer* está conectado visceral e sexualmente com a cultura da cidade de Belém e com o seu teatro contemporâneo. Esta *queerização* do teatro não poderia acontecer em qualquer outro lugar a não ser na cidade da lenda da *Cobra Grande*.

Belém, a “cidade das mangueiras”, é uma cidade extremamente erótica, desde seus habitantes com seus traços fortes e sua pele negra e indígena, passando pela sua localização na Região Amazônica, seu clima equatorial e até mesmo pelas suas lendas regionais. A lenda da Cobra Grande, ou Boiuna, conta a história da enorme cobra selvagem que dorme sob a superfície da cidade de Belém. Diz a lenda que sua cabeça está sob o altar da Catedral da Sé⁴ e sua cauda fica sob a Basílica de Nazaré⁵. Este é o mesmo trajeto realizado pelo Círio de Nazaré⁶. Dizem que se um dia esta cobra acordar ou sequer se mexer toda a cidade e seus habitantes serão tragados pelas águas da Baía do Guajará. A imagem-força da trágica fecundação deste enorme signo fálico com sua cidade representa esta tensão erótica da cultura amazônica com o seu povo.

Em seu artigo *O teatro contemporâneo no Pará: conceitos, memórias e histórias* (2009), Karine Jansen afirma que:

⁴ A Catedral Metropolitana de Belém ou simplesmente Catedral da Sé é a sede da Arquidiocese de Belém, na cidade de Belém do Pará e parte integrante do complexo histórico e religioso da cidade velha, denominado Feliz Lusitânia.

⁵ Igreja que começou a ser construída em 1909 no lugar onde foi encontrada a imagem de Nossa Senhora de Nazaré. Hoje é a única basílica da Amazônia brasileira.

⁶ O Círio de Nazaré, em devoção a Nossa Senhora de Nazaré, é a maior manifestação religiosa Católica do Brasil e um dos maiores eventos religiosos do mundo, reunindo cerca de dois milhões de pessoas em todos os cultos e procissões



O termo teatro contemporâneo foi cunhado na tentativa de compreender a produção teatral realizada na segunda metade do século XX. Herança de um olhar que observa a arte em um movimento evolutivo e ligado às transformações sociais e culturais, o pensamento pressupõe necessariamente aperfeiçoamentos e avanços. Desta forma, a arte teatral acompanharia o acúmulo de conhecimento do homem e das sociedades através dos tempos e dos espaços. Os distintos movimentos artísticos teriam a obrigação de superar os paradigmas impostos pelos movimentos anteriores e apontar para as relações humanas e sociais que estariam por vir (JANSEN, 2009, p. 87).

Ainda segundo Jansen, esta produção teatral da segunda metade do século XX caracterizada como *contemporânea* tem uma característica muito forte que lhe é inerente: a cena experimental.

Em Belém do Pará, o termo teatro contemporâneo esteve estreitamente ligado a denominação teatro experimental. Neste sentido, relaciona-se a uma produção artística comprometida em buscar novas experiências com a linguagem cênica na ambição legítima por uma cena crítica e poética na relação com a cidade, sua política e seu homem (*Ibidem*, p. 88).

A cena experimental do teatro contemporâneo na capital paraense está mais comprometida com as diversas possibilidades de utilização dos elementos cênicos e com a construção de um discurso próprio, singular e intransferível que esteja ligado com as questões dos habitantes da cidade do que com um lucro financeiro imediato ou reconhecimento artístico nacional ou internacional.

Além do experimental, outro conceito fundamental para conhecer o teatro contemporâneo paraense é o de teatro amador.

Algumas questões são importantes para a compreensão da forma como o termo foi edificado na cena do Pará. A luta por um teatro de livre expressão foi relevante, pois o país vivia sob o controle político militar e as artes sofriam com a tutela da censura. Produziu-se o termo amador para designar um teatro intelectual que se propunha a pensar sobre a sua produção e sobre uma sociedade mais democrática, contrapondo-se à ideia de profissional. Todavia, não nos termos compreendidos hoje como imperfeito ou mal-feito. Amador significava compromisso com a arte e a sociedade mesmo que acarretasse desagradar o público, ou um fracasso de bilheteria. Os entendimentos e desentendimentos gerados pelo debate aliaram o termo amador à experimental. O diálogo passa a ser com a produção mundial denominada teatro laboratório, teatro de vanguarda, teatro de pesquisa, teatro moderno e performance (*Ibidem*, p. 89).

Devido a diversos fatores, como escassez de políticas públicas de fomento a arte ou a difícil acessibilidade da cidade, o teatro contemporâneo paraense foi construindo uma identidade



própria bastante singular. Experimental, amator, engajado politicamente, subversivo tanto na forma quanto no conteúdo este teatro contemporâneo foi se consolidando e influenciando gerações de artistas até os dias de hoje.

O termo teatro experimental se construiu através da conquista do Teatro Experimental Waldemar Henrique, fundado em 1979. Sua inauguração aconteceu depois de um grande movimento da categoria teatral, onde se destacou a atuação do grupo Cena Aberta, sob a liderança de Luís Otávio Barata, que durante anos se manteve com uma produção de teatro de rua, na qual reivindicava a construção de um espaço teatral tendo em vista que o Teatro da Paz passava por uma longa reforma. Desta forma, o Waldemar, como é carinhosamente chamado, foi construído a partir da mobilidade do palco, da plateia e das áreas técnicas, possibilitando ao encenador uma maior flexibilidade do espaço cênico. Além de adotar uma política de pauta ligada diretamente ao percentual recolhido na bilheteria, o que na época trouxe de fato a produção teatral ao referido espaço cênico (*Ibidem*).

No que diz respeito a forma:

Algumas experiências na linguagem contribuíram para caracterizar o teatro contemporâneo no Pará: a experimentação do espaço cênico na relação entre palco e platéia; a substituição do texto dramático tradicional por escrituras cênicas mais flexíveis, utilizando-se absolutamente qualquer tipo de escrita como indutora para a cena; diálogo íntimo com as diversas artes, bem como as novas tecnologias; as diversas temáticas e discursos adotados na escritura cênica; a multiplicidade de técnicas utilizadas na preparação dos atores; a busca por uma visualidade que componha a encenação de forma que não apenas a situe em espaço, tempo e situação econômica, porém concilie os poucos orçamentos com uma atuação efetiva na encenação; o encontro da tradição com as possibilidades dos avanços tecnológicos na busca de um olhar do homem amazônico nos dias de hoje, entre a floresta e o mundo digital (*Ibidem*).

Por ser localizada na região amazônica, ou seja, fora do eixo centro-sul, dos 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. Não à toa os manuais de história do teatro brasileiro normalmente ignoram o teatro paraense:

É interessante perceber que na construção de uma história do teatro brasileiro, proposta por Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, não há espaço para o Norte brasileiro, porque há o desconhecimento e, muitas vezes, a desvalorização de uma arte feita fora do eixo Centro-Sul do país. [...] Como já foi visto, as práticas cênicas na Amazônia se iniciaram com a colonização e vêm ao longo da história construindo suas bases. Surge, portanto, nesse



contexto, a posição da Amazônia na história do teatro brasileiro: há uma marginalização, nos discursos oficiais, desse fazer teatral amazônico (BEZERRA, 2013, p. 33).

Destarte, podemos chegar a constatação que, neste contexto histórico e cultural, a cidade de Belém só poderia fazer um tipo de teatro tão dissidente quanto ela própria. Tudo isto influenciou nos conteúdos e nos temas dos espetáculos teatrais que, a partir da década de 1980, atravessando o fim do Regime Militar e passando por um período de reabertura política e redemocratização do país, começaram a discutir temas como corpo, religiosidade, gêneros e sexualidades dissidentes.

O Teatro *Queer* de Belém do Pará abrange um número expressivo e significativo de importantes espetáculos teatrais que, a partir da década de 1980, discutiram, direta ou indiretamente, com o objetivo de desconstruir, problematizar e/ou contestar paradigmas sexuais e de gênero. Questões referentes ao corpo, amor e relações sexuais que muitas vezes dialogavam com a cultura da cidade começaram a ser discutidas frequente e incisivamente na busca por uma expressão artística legítima e provocadora.

Este Teatro *Queer* de Belém do Pará, como produção teatral contemporânea, também é predominantemente uma cena experimental, amadora, politicamente engajada dentro do seu contexto histórico e cultural e se quer subversiva não só na sua forma, através da utilização dos elementos cênicos e construção de um discurso, mas na sua temática. O que chamo de Teatro *Queer* não é *queer* simplesmente porque discute cenicamente questões de gênero e de sexualidade, mas porque discute estes temas sob uma perspectiva *queer*, através da *queerização* do teatro.

Em sua pesquisa, de caráter histórico, intitulada *A bicha louca está fervendo: uma reflexão sobre a emergência da Teoria Queer no Brasil (1980-2013)*, Fernando Benetti aponta a apropriação do *queer* como verbo a fim de *queerizar* os temas de pesquisa:

Uma conversa com a Professora Jimena Furlani contribuiu para que eu criasse um critério rígido de escolha daqueles artigos que trabalhavam com a Teoria *Queer* realmente, ou só a citavam. Nesta conversa, a professora me alertou que os trabalhos que realmente partem de uma perspectiva *queer*, são aqueles que tratam o *queer* como verbo e não como sujeito. Ou seja, os trabalhos publicados que contribuíam de fato com a Teoria *Queer*, eram aqueles que estavam *queerizando* um tema, um objeto de pesquisa, uma percepção de mundo. (BENETTI, 2013, p. 23).



Penso, deste modo, como Benetti. A partir da tomada do *queer* como verbo tenho construído ao longo destes anos uma perspectiva *queerizante* da cena teatral contemporânea de Belém do Pará desde a década de 1980 até os dias de hoje.

A Teoria *Queer* não tem a intenção de se institucionalizar, pois ela mesma emerge com o intuito de questionar o lugar dos conhecimentos institucionalizados e das normatizações sociais e acadêmicas. Por isso, a forma mais interessante de se trabalhar com estes Estudos é a partir da verbalização, da *queerização*. O que isso significa? As abordagens de um tema podem ter diversos princípios teóricos metodológicos. Por exemplo, para se estudar a transexualidade, partir de uma perspectiva *queer* não é uma obrigação. Porém, ao optar por estudar a transexualidade por um viés *queer*, se está *queerizando* o assunto e a intenção da pesquisa. Isso quer dizer que por ter este caráter fluido e pouco institucionalizado, a Teoria *Queer* consegue se inserir nos diversos campos do conhecimento, e contribuir com vários tipos de pesquisa. Basta que aconteça uma verbalização do *queer*, tratando estes estudos como verbo, e não como objeto ou sujeito. Este é um dos motivos que fazem com que a Teoria *Queer* se estratifique dentro dos campos teóricos do conhecimento no Brasil. Esta é uma maneira de se afastar da normatização acadêmica, e do fechamento destes estudos para uma área em específico. A Teoria *Queer* está aberta para ser estudada sob lentes plurais, e sob perspectivas diversas. (*Ibidem*, 2013, p. 76).

Logo:

Sendo assim, utilizar o teatro como linguagem e como instrumento, não para simplesmente defender a homossexualidade, mas para realizar uma crítica artística às normas moralizadoras, à hegemonia heterossexual e às instituições sociais de poder no que tange as experiências sexuais, é tornar o teatro *queer* (LIMA; NUNES, 2016, p. 314).

Destarte, o Teatro *Queer* funciona não só como uma ferramenta crítica a hegemonia heterocultural, mas também a hegemonia cultural das cidades do Centro-Sul quando nos referimos aos manuais de história do teatro no Brasil que insistem em ignorar a importância do teatro amazônico.

No seu artigo *Que há de tão queer na teoria queer por-vir?* (2006), O'rouke elabora simultaneamente um elogio e uma prece em homenagem a morte de Derrida:

Desde a morte de Jacques Derrida, a 8 de Outubro de 2004, que o meu trabalho se tem norteado pela responsabilidade de fazer o devido luto e de simultaneamente pensar não só o futuro dos estudos *queer* nesta fase pós-Derrida mas também os potenciais *rapprochements*



entre a investigação derridiana e a teoria *queer* no momento em que se impõe lidar com o seu legado ou legados (O'ROUKE, 2006, p. 127, grifos do autor).

No entanto, não deixa de apontar tanto uma crítica aos estudos *queer* quanto uma proposta para uma “teoria vadia”. Em nota de rodapé:

Se é verdade que, de início, as políticas *queer* prometiam uma alternativa à problemática da libertação gay, o facto também é que elas têm ficado demasiado aquém dessa expectativa, como de resto vem sendo constatado por uma série de estudiosos e de activistas e como é deixado claro pelos organizadores deste número especial. Só muito raramente a resistência *queer* conseguiu dar corpo à possibilidade de conexões entre múltiplas identidades, que a passagem da abordagem gay para as posições *queer* acalentara a esperança de operar (JAKOBSEN, 2005, p. 287 *apud* O'ROUKE, 2006, p.128).

E concorda com ela:

Estou plenamente de acordo com a ideia de que os estudos *queer* (ao contrário do que sucede com os estudos de temática gay/lésbica) atingiram um estado de paralisia e que a eventual promessa de uma vida remoçada passa por um envolvimento com a política global e pela despromoção da sexualidade enquanto seu único objecto próprio de perquisição crítica e de indagação teórica (*Ibidem*).

Com isso propõe uma “teoria vadia”:

O vadio é sempre um marginal, um mau rapaz (rapace) ou rapariga, um malandro, um punk suburbano que desdenha da lei, razão pela qual o vadio tem de ser policiado, vigiado, sujeito à violência neoliberal. A vadiocracia é “um poder da rua, corrupto e corruptor, um poder ilegal e marginal que reúne num regime vadiocrático, e portanto num Estado virtual, todos os que representam um princípio de desordem – um princípio, não de caos, mas de desordem estruturada, por assim dizer, um princípio de trama e conspiração, de afronta ou ofensas à ordem pública” (*Ibidem*, p. 132-133).

Trago estas questões levantadas por O'rouke – a questão da institucionalização do *queer* e da proposta de uma “teoria vadia” – porque acredito que o Teatro *Queer* se integra espontaneamente com elas. Assim, podemos apostar que outra característica deste Teatro *Queer* é de colaborar como projeto necessário de rejuvenescimento da própria teoria que, recentemente, tem sido acusada de ter se institucionalizado e perdido sua rebeldia, sua potência subversiva.



Todos os espetáculos teatrais identificados por suas encenações *queer* ao longo destes anos são, como já disse, experimentais, amadores, politicamente engajados e subversivos em sua forma e em seus conteúdos. Eles também são, além de tudo isso, vadios. O Teatro *Queer* é um teatro vadio.

Os espetáculos que falam sobre o amor de pessoas do sexo oposto, um amor aceitável e não condenável não dizem tanto sobre o teatro que se faz na cidade quanto estes espetáculos: *TheastaiTeatron* (1983), *Aquém do eu, além do outro* (1984), *Genet – O Palhaço de Deus* (1987), *Posição pela Carne* (1989), *Em nome do amor* (1990), *A Dama da Noite* (1990), *Hamlet* (1992), *O amor abandonado de Jennifer* (1996), *Do que brincam os meninos que serão poetas* (1997), *Jogos Masculinos de Ternura e Dor* (1997), *Maravilhosa Orlando* (1999), *Paixão Barata e Madalenas* (2001), *Água Ar Dente* (2002), *Laquê* (2007), *Quando a sorte te solta um cisne na noite* (2008), *Ópera Profano* (2010), *Seis meses aqui* (2010), *Aldeotas* (2011), *Ao Vosso Ventre* (2012), *Amem!* (2013), *Santa Pocilga de Misericórdia* (2014) e *Certas Transas* (2014).

Desta forma, trazendo à tona constantemente questões relacionadas a gênero e sexualidade, temas como nudez, corpo, hermafroditismo, AIDS e desejo homossexual foram sempre discutidos, além de relacionados com outros temas, como a religiosidade e mitologia. Este era um reflexo dos pensamentos e sentimentos dos artistas de uma época que ainda tentavam se livrar dos grilhões da repressão do regime militar e que queriam falar também sobre suas vidas, seus amores e suas experiências. Além do conteúdo provocador, a forma de se discutir era outra, por isso o teatro contemporâneo na cidade de Belém é considerado politicamente, além de outras coisas, “experimental” e “amador”. São formas que estes artistas encontraram de, além de discutir estas questões, provocar outras experiências e sensações com os elementos da linguagem teatral.

Cada um destes espetáculos teatrais opera como uma fala construída com sentido e que retrata os pensamentos de uma geração de artistas localizados em um contexto histórico e em um contexto cultural. À época de *Theastai Theatron* (1983), o Brasil vivia os últimos anos da ditadura militar, instalada através do golpe de Estado de 1964. Durante o governo Geisel, o quarto presidente militar, um período de reabertura política se anunciava desde 1974 que culminaria com a promulgação da Constituição de 1988, marcando a redemocratização da sociedade brasileira.

Todos os 22 espetáculos são produzidos dispersos nesta trama político-cultural brasileira – Regime Militar, reabertura política e redemocratização – e seguem os passos desta transformação histórica.



TheastaiTheatron foi o primeiro espetáculo deste contexto a se contrapor ao regime de censura cultural e o primeiro a sofrer os efeitos do seu poder, haja vista que foi proibido de ser levado a público por ter sido considerado por Mirthes Nabuco de Oliveira um atentado ao pudor devido ao fato de que discutia temas como corpo, sexualidade e histórias bíblicas.

Com “TheastaiTheatron” novamente proibido, e com a pauta para ser ocupada, Barata reagiu elaborando, em apenas uma semana, um novo espetáculo com o título e as sílabas do anterior invertidos, “Trontea Staithea” era uma resposta à ação repressora da censura, e agora o tema central era a própria. A nova versão era ainda mais subversiva, contando com a figura da Doutora Mirthes, a presença da boneca crucificada, e com as imagens gravadas do espetáculo proibido (MIRANDA, 2010, p. 98).



Figura 1: Cena da crucificação onde Jesus é uma mulher. Foto: Solange Calcagno e Eduardo Kalif.

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 considerados abjetos, como



travestis, prostitutas, pessoas da rua, dos entornos da Praça da República⁷ eram convidados a participarem destes espetáculos por Barata, que gostava de trabalhar com atores e não atores. Além disto, a presença destes seres que falavam em cena abertamente sobre suas experiências causava um impacto muito maior pela força que representavam.

Na sua dissertação, Miranda (2010) cita um testemunho de Cláudio Barros sobre este modo de trabalho de Barata, especificamente em *Aquém do eu, além do outro* (1984):

Dolores era um travesti da praça, meio cafetina, ladra... Era um marginal da praça que o Luís colocou dentro do Cuíra, para trabalhar. Era uma loucura, porque a Dolores dava uma contribuição muito forte com a realidade que ela trazia da rua, mas ao mesmo tempo roubava a gente e tornava o nosso cotidiano de ensaio uma loucura, mas ele adorava! Ele ria, e se divertia! Para o nosso desespero, tinha muito dessas pessoas, não era só a Dolores, ela é um exemplo, nesse espetáculo (BARROS, 2010).

Em 2007, no espetáculo *Laquê*, Wlad Lima e Claudio Barros, seguindo este método, reuniram além de atores profissionais e estudantes de teatro, 10 prostitutas para contar uma história que se passava na Zona do Meretrício⁸.

Em *Genet – O palhaço de Deus* (1987), primeira parte de sua *Trilogia Marginal*, como chamou Miranda (2010), um espetáculo que discutia o desejo homossexual e a marginalidade, Barata inseriu, como protesto, uma cena que discutia a questão da destruição do banheiro do Bar do Parque⁹:

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 maricona, 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 bouquets” conduzida sob vaias pelo coro que entoia: “Veado unido e sempre colorido / Banheiro de veado não vai ser derrubado”. (MIRANDA, 2010, p. 115).

⁷ Praça localizada em frente ao histórico Teatro da Paz, no coração da cidade de Belém. Hoje, apesar dos problemas em relação a segurança pública, é o local onde abriga do Teatro Experimental Waldermar Henrique, o famoso Bar do Parque e a feirinhas de domingo onde circulam centenas de pessoas.

⁸ Já foi uma das principais zonas de prostituição do país frequentada por delegados e políticos. Já abrigou, como uma estratégia política, a sede do Grupo de Teatro Cuíra.

⁹ Localizado ao lado do Teatro da Paz, também fica no coração da cidade e por muitos anos foi o local da boêmia, onde autoridades políticas e artistas se encontravam para beber.



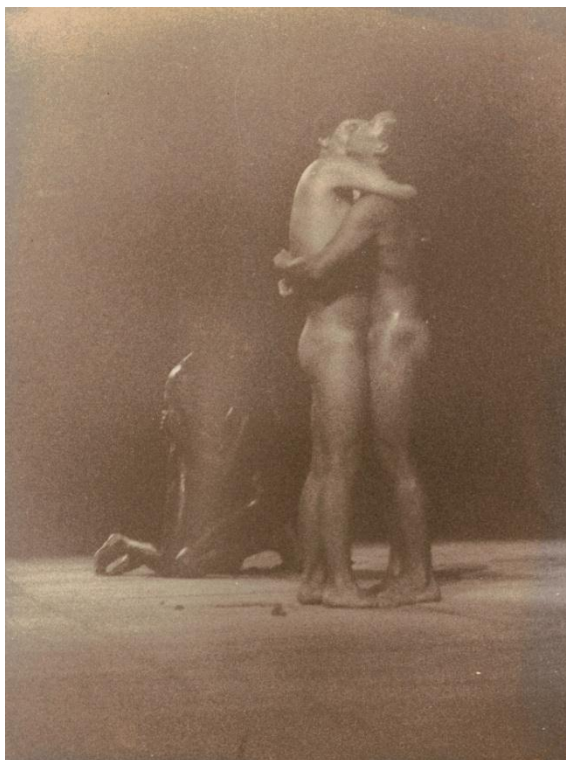


Figura 2: Genet - O palhaço de Deus (1987-1988). Autor desconhecido.

Maravilhosa Orlando (1999), encenado por Wlad Lima e Karine Jansen, espetáculo teatral baseado no texto de Antar Rohit¹⁰, é um exemplo de espetáculo que subverte as questões de gênero tanto na sua forma quanto no seu conteúdo, já que, apostando na comicidade e no bom humor, conta a história de vida de um ser que nasce com os dois sexos. Uma das formas encontradas pelas encenadoras Wlad Lima e Karine Jansen de brincar com a questão de gênero foi dividir a plateia. Os homens assistiam ao espetáculo de um lado e as mulheres assistiam do outro, separados. Esta questão, tratada de forma tão despojada, provocou na plateia reações diversas que marcaram esta encenação.

O nome verdadeiro do texto chama Hermes Afrodite, contava a história de uma “criatura” que nasceu hermafrodita, com os dois sexos, com pinto e com vagina, e toda a vida dele, a relação com a escola. Quer dizer, o Antar encontrou um jeito de discutir sobre sexualidade construindo o Hermes e Afrodite. Então, você via o Hermes desde o nascimento, os pais loucos, é menino/menina, a escola, a adolescência, a fase adulta, se tornou um artista ligado à moda, as relações amorosas, ora com homem e ora com mulher, até o envelhecimento e morte (LIMA *apud* LIMA; NUNES, 2016, p. 305-306).

¹⁰ Artista plástico que nasceu em Los Angeles em 1960 e que se mudou para Belém do Pará aos cinco anos de idade, tendo vivido na cidade até sua morte. Durante toda a sua carreira desenvolveu a técnica de Pintura sobre Seda. Realizou diversas exposições no Brasil e no Exterior.



No artigo *Cartografias do Armário: um Teatro Queer em Belém do Pará* (2016), Lima e Nunes dialogam a poética de cena do espetáculo com o conceito de “subversão da performatividade”, de Judith Butler em *Bodies that matter* (1993).

Há um sistema alicerçado nas normas de sexo, gênero e sexualidade. Se um sujeito nasce macho, ou seja, dotado de um pênis, é esperado dele que se identifique com o gênero masculino e, por conseguinte, se relacione afetiva e sexualmente com mulheres. Da mesma forma, espera-se que as fêmeas, que nascem com vaginas, se identifiquem com o gênero feminino e assim se relacionem afetiva e sexualmente com homens. No entanto, é possível que haja uma subversão desta norma estrutural quando um destes três eixos não são performados como o esperado: “é a performatividade subversiva, que ocorre quando há a citação da norma, mas com algumas modificações que a subvertem” (HIOKA, 2008, p. 98).

Há, para sustentar esta estrutura de poder, uma série de aparatos disciplinares dispersos no tecido social.

A sexualidade é o alvo principal dos mecanismos de controle e disciplinamento. Estas formas de controle são orquestradas através daquilo de M. Foucault chama de dispositivo. Os discursos sobre o sexo são uma forma de racionalidade canalizada por instituições, regulamentos, projetos arquitetônicos, medidas administrativas, leis ordinárias, discursos científicos e arranjos filosóficos e morais. É uma teia que articula vários elementos heterogêneos dispersos que inventam, reajustam e modificam constantemente a racionalidade sobre o que se pode e se deve dizer e praticar em termos de sexualidade. (LEÓN, 2012, p. 220).

Neste sentido, Lima e Nunes defendem esta subversão da performatividade não só pelo tema tratado ou pela disposição da plateia no espaço, mas também pela utilização de música do “rei” Roberto Carlos para embalar a história deste ser mitológico.

Para tanto, fazemos a constatação de que as músicas cantadas e compostas pelo cantor Roberto Carlos prestam serviço à sociedade heteronormativa, ou seja, suas músicas são românticas e associadas, geralmente, à vida e ao amor de casais heterossexuais, como na música *Mulher de 40*: “Não quero saber/Da sua vida, sua história/Nem do seu passado/Mulher de Quarenta/Eu só quero ser/O seu namorado”. Servindo de trilha sonora em um espetáculo cujo personagem principal questiona as fronteiras entre o universo masculino e o feminino e que ama tanto homens quanto mulheres, essas músicas fazem acontecer a citação e a subversão da norma, respectivamente (LIMA; NUNES, 2016, p. 307).



Este espetáculo, montagem turma de conclusão do ano de 1999 do Curso Técnico de Formação em Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), marca a primeira parceria entre Wlad Lima e Karine Jansen na colaboração a cena teatral paraense. Duas encenadoras mulheres que parceiras ajudaram a construir a história do teatro contemporâneo paraense.

Paixão Barata e Madalenas (2001), também foi um espetáculo de conclusão de uma turma do Curso Técnico de Formação de Atores da ETDUFPA e também foi dirigido em parceria pelas encenadoras. O espetáculo é uma homenagem e releitura de *Em nome do amor* (1990), último espetáculo da *trilogia marginal*, de Luís Otávio Barata, um dos mais importantes encenadores e intelectuais da cena contemporânea paraense.

Eu falo que o Paixão Barata é uma homenagem ao Em nome do amor, uma homenagem ao amor, a uma paixão, uma homenagem a você acreditar que amar alguém é... Estar apaixonado por alguém é uma das melhores coisas que tem na vida [...] Paixão Barata e Madalenas, ele é a história de amor, é a história de uma paixão. Ele trata das questões da sexualidade humana, do amor do homem, do desespero de uma mãe que perde um filho, de ciúmes, ele fala de desejos, ele fala de sexualidade, ele fala de todas essas coisas. Ele tem como inspiração – o Em Nome do Amor tinha – a imagem do homem Jesus e da mulher Maria, da mulher Madalena (JANSEN, 2012).

Por tratar de histórias bíblicas associadas a uma cena erótica e transgressora, onde diversos atores, em coro, aparecem nus, o espetáculo gerou polêmica. Uma nota de repúdio de autoria do até então Deputado Luís Seffer foi veiculada pela mídia local.

A peça apresenta cenas de nudismo, inclusive em cenas que retratam momentos da vida de Jesus Cristo. Isso tem causado polêmica. No início da semana, foi motivo de discussão entre os Deputados da Assembleia Legislativa do Estado do Pará. O desfile dos personagens nus no palco, durante o que seria a Paixão de Cristo desconstruída, foi o motivo que levou um grupo de Deputados paraenses a elaborar uma Nota de Repúdio ao espetáculo, que foi aprovada por maioria (JORNAL LIBERAL, 23 fev. 2001 *apud* MIRANDA, 2010, p. 143).

A questão levantada pelas autoridades políticas que se mantinham resistentes ao espetáculo sem nem ao menos assisti-lo, como chegou a afirmar o autor da nota de repúdio, era o cartaz do espetáculo que mostrava um dos atores desnudos e crucificados realizando uma alusão a Jesus Cristo.



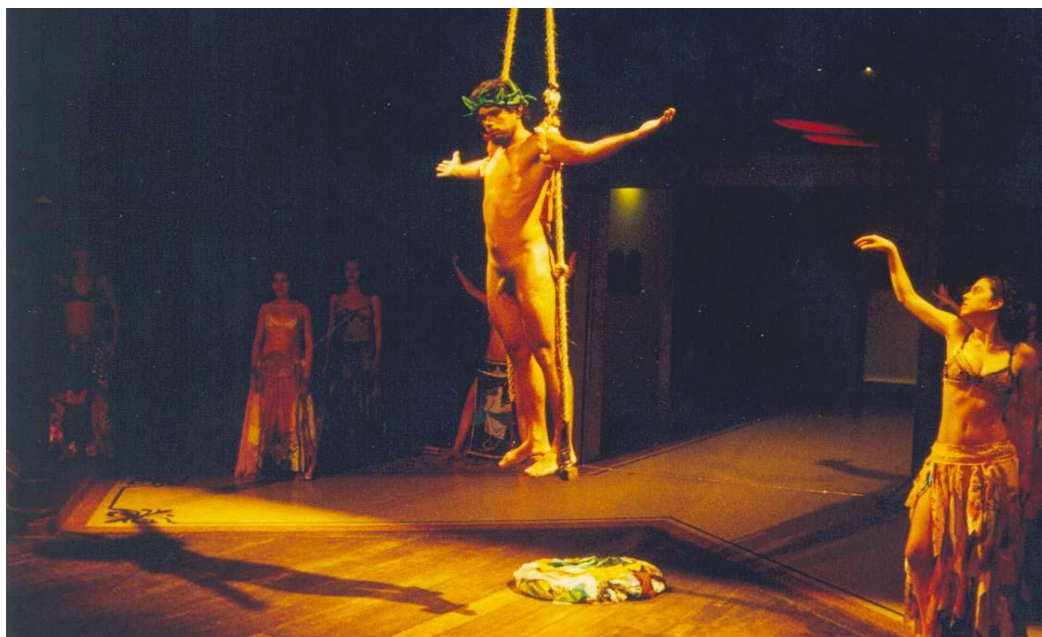


Figura 3: Ator Leonel Ferreira (2001). Acervo de Wlad Lima. Autoria desconhecida

Outra polêmica foi na década de 1980 na primeira parte de sua *trilogia marginal*, *Genet – O palhaço de Deus* (1987), onde Luís Otávio Barata colocou no cartaz do espetáculo dois homens se beijando.

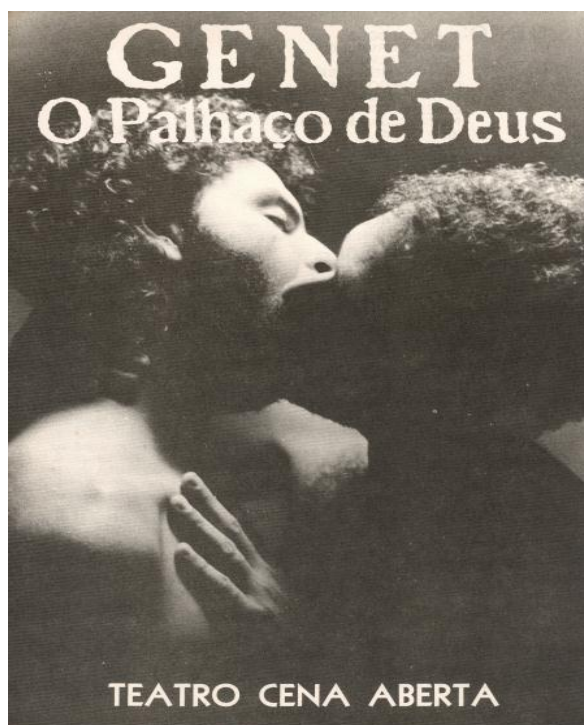


Figura 4: Cartaz de Genet - O palhaço de Deus (1987).



Como podemos perceber, a cena teatral contemporânea não mediu esforços para construir um discurso subversivo e político que dialogasse com as questões existenciais do povo de sua cidade.

Apesar de não ter discutido acerca de todos os 22 espetáculos por motivo de extensão, decidi me debruçar sobre estes porque são detonadores da cena teatral paraense. Há muito mais que se possa mostrar de uma prática teatral que influenciou e continua influenciando toda uma geração de artistas na capital do Pará não só no que diz respeito a sua forma - a utilização dos elementos cênicos da linguagem –, mas principalmente ao conteúdo, suas narrativas e estruturas temáticas, haja vista que dialogam com questões fulcrais da cidade de Belém, dos seus habitantes e do seu tempo.

Referências

BEZERRA, José D. de O. *Memórias cênicas: Poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*. Belém: IAP, 2013.

JANSEN, Karine. O teatro Contemporâneo no Pará: Conceitos, Memórias e Histórias. *Revista Ensaio Geral*, v. 1, n. 2, p. 87-98, 2009.

LEON, Adriano Azevedo Gomes de. Os labirintos do desejo: desenhando uma metodologia anarcoqueer. *Revista Política & Trabalho*. Número 36. Abril de 2012. p. 219-235.

LIMA, Wladilene de Sousa; NUNES, Kauan Amora. Cartografias do armário: um Teatro Queer em Belém do Pará. *Revista Temporalidades*. V. 8. N. 1 (janeiro0maio, 2016). p. 295-314).

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

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.

SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época. TOMO I*. Belém: UFPA, 1994.

SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época. TOMO II*. Belém: UFPA, 1994.

