



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 17, v. 2

jan.2022-jun.2022

p. 01-36

Essa bicha é engraçada: a relação entre comicidade e sexualidade no texto ‘Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá’

(This faughter is funny: the relationship between comicity na sexuality in the text ‘Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá’)

(Este muchacho es divertido: la relación entre comicidad y sexualidad en el texto ‘Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá’)

Caio César Silva Rocha¹

Alberto Ferreira da Rocha Junior²

RESUMO: Este artigo pretende analisar como a comicidade presente na obra dramaturgica *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* (1974), de autoria de Fernando Mello, atua como um importante dispositivo político para o debate de questões relacionadas às sexualidades. A peça teatral, escrita e encenada durante a ditadura civil-militar no Brasil, evidencia uma conflituosa relação de amor entre os personagens-tipo: Pedro, um homossexual afetadíssimo, e Renato, um jovem interiorano que, por uma cilada do destino, torna-se um garoto de programa. Nessa perspectiva, este trabalho problematiza a característica política do cômico que, no texto de Mello, atua como um valioso elemento para a visibilidade e protagonismo do personagem bicha (Pedro), como também do amor guei, em um grave período da história do nosso país em que os sujeitos homossexuais eram vistos como inferiores e patológicos..

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro. Sexualidades. Comicidade. Ditadura civil-militar. Dramaturgia.

Abstract: This article analyzes how the ever present comicality in Fernando Mello’s play *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* (1974) acts as an important political device in the debate on sexuality issues. Written and staged during the Brazilian civil-military dictatorship, the play depicts a conflicting love relationship between two type characters: Pedro, a very effeminate gay, and Renato, a young country man who, by a trick of fate, becomes a hustler. In this regard, this paper problematizes the political nature of the comic which, in Mello’s text, acts as a valuable element for giving visibility and empowering the queer character (Pedro), as well as gay love, in a serious period of Brazil’s history when homosexual subjects were seen as inferior and pathological.

Keywords: Brazilian theater. Sexualities. Comicality. Civil-military dictatorship. Dramaturgy.

Resumen: Este artículo pretende analizar cómo la comicidad presente en la obra dramaturgica *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* (1974), escrita por Fernando Mello, actúa como un importante dispositivo político en el debate acerca de temas relacionados con las sexualidades. La obra, escrita y representada durante la dictadura cívico-militar en Brasil, muestra una conflictiva relación amorosa entre los personajes tipo: Pedro, un homosexual muy afeminado, y Renato, un joven de una ciudad del interior, que, por una trampa del destino, se convierte en un chico de compañía. Desde esta perspectiva, este artículo discute la característica política de lo cómico que, en el texto de Mello, opera como un elemento valioso para la visibilidad y protagonismo del personaje maricón (Pedro), así como del amor gay, en un período grave de la historia de nuestro país, donde los sujetos homosexuales eran vistos como inferiores y patológicos.

Palabras clave: Teatro brasileño. Sexualidades. Comicidad. Dictadura cívico-militar. Dramaturgia.

1 Professor efetivo da rede Estadual da Bahia, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei/UFSJ, Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/UESB. Ator. E-mail: caioroitman@gmail.com.

2 Professor Titular da Universidade Federal de São João del-Rei/UFSJ. Decente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFSJ. Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo/USP. E-mail: tibaji.alberto@gmail.com.



Artigo licenciado sob forma de uma licença Creative Commons [Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)

Recebido em 11/12/2021

Aceito em 20/12/2021

1 Introdução

O movimento de dramaturgia marginal, surgido no final da década de 1960, emerge das lutas pela visibilidade dos sujeitos oprimidos — a exemplo das prostitutas, homossexuais, travestis e negros —, imprimindo aos textos de teatro uma densa, cruel e complexa “[...] atmosfera de verdade e violência” (ANDRADE, W., 2013, p. 241), ao mesmo tempo em que estabelece um novo lugar para o drama e a cena teatral ao subverter e embaralhar as “[...] experiências realistas realizadas no Brasil até então”³. (ANDRADE, W., 2013, p. 241)

Welington Andrade (2013) afirma que os(as) autores(as) teatrais do referido movimento tinham como mola propulsora para os seus processos criativos um forte inconformismo social relacionado à dura realidade política vivida no país, sobretudo após o Ato Institucional de nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Nesse sentido, para eles(as) seus textos atuavam como dispositivos políticos de luta contra a ditadura civil-militar, constituindo-se, de acordo com W. Andrade (2013), como movimentos revolucionários e transgressores que questionavam e subvertiam os valores comportamentais severamente impostos pela extrema-direita.

Embora frequentemente esquecido e/ou apagado por importantes pesquisas de renomados(as) historiadores(as) do teatro brasileiro, Fernando Mello também desponta como um dos autores pertencentes ao movimento de dramaturgia marginal. Seus textos, em especial *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* (1974), possuem todas as características presentes nesse movimento dramaturgico: “[...] poucas personagens, cenários parcimoniosos e peças curtas” (ANDRADE, W., 2013, p. 248), além, é claro, da visibilidade e protagonismo de sujeitos relegados ao lugar de escória social, como bichas, garotas de programa e interioranos.

Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá (1974), uma peça teatral “[...] sintetizada a partir do humor e da nudez e solidão humana” (SOUZA, 2014, p. 252), apresenta ao(à) leitor(a) o que talvez se constitua como uma das principais características da dramaturgia de Mello: o teatro depoimento. Essa particularidade é assumida pelo autor durante uma entrevista concedida à jornalista Anamaria Moraes e publicada no *Jornal do Brasil* de 6 de setembro de 1973, quando no período de realização da exitosa turnê do espetáculo entre os estados do Rio de Janeiro e São Paulo. À medida que o diálogo se desenrola, Fernando Mello afirma:

A peça é muito cruel, porque as coisas que falo são por si só cruéis. A peça só fala em solidão e fica provado que as pessoas estão terrivelmente sós. Não sei o que é engraçado, mas as pessoas riem. Não escrevo para gratificar o público, no máximo seria um espelho. E as pessoas estão interessadas numa experiência mais completa. **O teatro**

3 Este texto é um recorte da pesquisa de mestrado desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), intitulada “*Essas histórias de amor maldito: a homossexualidade masculina em Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* (2021). A dissertação pode ser acessada pelo repositório de dissertações do PPGAC da UFSJ: <https://bit.ly/3Q1wZls>.



que está aí é todo depoimento. [...] Se minhas peças são pesadas e violentas é porque nelas aparece o mesmo tipo de violência que existe na vida, onde o importante é não sobrar. (MORAES, 1973, p. 4, grifo nosso)

A fala do autor de teatro corresponde, de acordo com Arivaldo Sacramento de Souza (2014, p. 254), ao “[...] traço biográfico que cerca a escrita do dramaturgo”. Ainda, segundo o pesquisador (2014, p. 252), o texto de Fernando Mello assume “[...] um pacto de verossimilhança e da ficcionalidade das relações no tecido social”, que é evidenciado a partir de personagens-tipo bastante característicos de um universo marginalizado, pertencentes às zonas inóspitas de uma sociedade assolada por dolorosos pesadelos causados pelo estado de exceção até então vigente.

Greta Garbo (1974) escancara o cotidiano cruel e solitário de Pedro, um homossexual afetadíssimo e que gosta que o chamem de Greta Garbo durante as relações sexuais. Além dele, outros sujeitos excluídos e invisibilizados pelas classes sociais dominantes também ganham destaque no texto: Renato, o jovem interiorano perdido na cidade grande que, para sobreviver em meio à metrópole carioca, se transforma em garoto de programa; e Mary, a prostituta de quinta categoria que vive a utopia de mudar de vida e se transformar numa “mulher normal”. O texto é dividido em três atos e todas as ações se desenrolam no apartamento de Pedro. Esse apartamento, o lugar de aprisionamento simbólico da bicha, também se constitui como um ambiente claustrofóbico que obriga (ou induz) os personagens da trama a se digladiarem diante das opressões que os rodeiam.

Com base nas considerações apontadas, concordamos com a ideia de Souza (2014) ao afirmar que a referida obra de Mello (1974) é

[...] um texto que produziu discursos de proximidades e trouxe à cena sujeitos-personagens marginalizados do ideário de amor romântico hegemônico, higiênico e moralista; mas que estavam muito presentes no drama cotidiano carioca de 1970, aliás dos grandes centros urbanos. (SOUZA, 2014, p. 252)

Diante de importantes questionamentos sociais presentes na obra, é curioso constatar que *Greta Garbo*, quando levada aos palcos a partir de 1973, tornou-se um grande sucesso de público e crítica, o que contribuiu sobremaneira para a sua, também vitoriosa, publicação na *Revista de Teatro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais - SBAT* em 1974. Ora, o Brasil amargava o auge da ditadura civil-militar, à época comandada pelo nefasto general Emílio Garrastazu Médici. Além disso, a classe média do país, extremamente conservadora e hipócrita, via a homossexualidade como um perigoso dispositivo de destruição da moral e dos bons costumes da tradicional família cristã. Perante tamanho êxito, cabe questionar: como um texto, e seu consequente espetáculo de teatro, escrito por



[...] um autor relativamente desconhecido e que versava sobre um caso de amor entre um enfermeiro quarentão morador do Irajá e um jovem da cidade de Campos se transforma num grande sucesso (...), isto é, torna-se um texto importante e referenciado nas páginas dos jornais? (SOUZA, 2014, p. 252)

Uma possível resposta para esse questionamento será desenvolvida no decorrer deste trabalho, com base nos conceitos das teorias do cômico, buscando compreender de que modo os mecanismos de comicidade atuam como dispositivos políticos para a visibilidade e protagonismo do personagem homossexual masculino, no referido texto teatral, ao evidenciar, de modo provocativo e transgressor, “[...] os processos e disputas sociais em culturas específicas” (ALCURE, 2019, p. 12-13), colocando em xeque as leis hegemônicas que instituíam a heterossexualidade compulsória no período de forte repressão militar no Brasil (e que ainda perduram nos dias de hoje), como também problematizando o lugar de inferioridade social determinado aos homens gueis⁴.

Por ora, é oportuno informar ao(a) leitor(a) que, neste artigo, entendemos que a construção dos personagens-tipo, em especial a do protagonista Pedro, ocorre com base em marcas sociais jocosamente relacionadas ao sujeito guei, a exemplo da afetação, deboche e, sobretudo, aproximação com o feminino — preconceituosas características comumente atribuídas aos homossexuais e que, paradoxalmente, tornaram-se traços determinantes para a construção de uma cultura *camp*⁵ (FERNANDES JÚNIOR, 2015), bem como para a composição de um característico tipo cômico no moderno teatro brasileiro: a bicha louca⁶. (ROCHA JUNIOR, 2020)

Antes de adentrarmos em reflexões concernentes à proposta deste artigo, faz-se importante traçar breves considerações acerca das teorias das sexualidades e da comicidade.

2 Breves notas sobre as teorias das sexualidades

Embora os estudos das teorias de gênero e sexualidade venham ganhando maior visibilidade no Brasil desde a década de 2000, ainda percebemos uma delicada incompreensão

4 É oportuno informar ao(a) leitor(a) que, ao dialogar sobre diversidade sexual, não utilizaremos os termos queer ou LGBT pelo fato de se tratar de nomenclaturas contemporâneas. Sendo assim, as expressões utilizadas nesse trabalho são “homossexuais”, “gueis”, “entendidos”, “bichas”, “efeminados” e “afeminados” pois, como bem apontam James Green e Renan Quinalha (2018, p. 11), além de discorrer sobre as terminologias utilizadas durante o período ditatorial, também não corremos o risco de “[...] pecar por anacronismo usando termos de percepção de identidade alheios à época”.

5 Aroldo Santos Fernandes Júnior (2015) analisa o *camp* como um lugar de afetação e artificialidade. Com base nas teorias do autor, esse campo teórico é comumente associado às atitudes fechativas e espalhafatosas de gays, travestis, transexuais e *drag queens*, constituindo-se como um fenômeno estético pertencente ao universo LGBT+. Trata-se, portanto, de uma poderosa estratégia política de resistência, visibilidade e sobrevivência de uma transgressora cultura bicha (FERNANDES JÚNIOR, 2015).

6 Alberto Ferreira da Rocha Júnior (2020) afirma que as espalhafatosas personagens bichas loucas foram bastante presentes no texto e na cena teatral brasileira entre o final da década de 1960 e toda a década de 1970, o que possibilitou aos artistas que interpretavam tais personagens-tipo um novo método de trabalho atorial.



social em torno dessas questões. Tal incompreensão evidencia dois possíveis problemas: o primeiro, relacionado ao preconceito social referente às questões de gênero e sexualidade; e o segundo, diretamente atrelado ao primeiro, diz respeito à confusão criada em torno dessas teorias, que gera distorções acerca dos reais significados de cada uma dessas complexas problemáticas.

Por mais que estejam imbricados, gênero e sexualidade possuem significados diferentes. De acordo com Joan Scott (1990, p. 7), o gênero,

[...] como substituto de “mulheres”, é igualmente utilizado para sugerir que a informação a respeito das mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica no estudo do outro. Este uso insiste na ideia de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado dentro e por esse mundo. Esse uso rejeita a validade interpretativa da ideia das esferas separadas e defende que estudar as mulheres de forma separada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tem muito pouco ou nada a ver com o outro sexo. Ademais, o gênero é igualmente utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. O seu uso rejeita explicitamente as justificativas biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum para várias formas de subordinação no fato de que as mulheres têm filhos e que os homens têm uma força muscular superior. O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as “construções sociais” — a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres.

Em outras palavras, os estudos de gênero visam compreender e problematizar como historicamente a sociedade atribuiu às mulheres as características de fragilidade e submissão ao masculino, ao passo que também criticam e questionam as relações de poder outorgadas ao homem, atribuindo-lhe denominações de virilidade, autoridade, agressividade, força e poder.

Desse modo, as teorias de gênero trabalham numa perspectiva de desconstrução dos valores impostos ao feminino e ao masculino, à medida que também propõem a igualdade entre homens e mulheres, em todas as esferas sociais (SCOTT, 1990). Em suma, como assevera Guacira Lopes Louro (2014, p. 27), o conceito de gênero “[...] passa a exigir que se pense de modo plural, acentuando que os projetos e as representações sobre mulheres e homens são diversos”.

No que diz respeito à questão do sexo, Michel Foucault, em sua *História da Sexualidade* (1988), adverte-nos sobre o seu latente aspecto de invenção social. Esse mecanismo, construído no seio das tradições patriarcalistas, machistas, misóginas e cristãs, faz parte de normas e convenções da nossa cultura ocidental, que instituem e determinam os sexos com base em suas marcas corporais, saberes que produzem verdades (FOUCAULT, 1988). Tais “verdades” serão constantemente reiteradas, com base em nocivos discursos de poder (FOUCAULT, 1987), a fim de impor e instaurar alicerces que determinam os papéis sexuais designados aos sujeitos



femininos e masculinos, estabelecendo aos sujeitos sociais a falsa ideia de que haveria apenas uma sexualidade saudável e/ou natural: a heterossexualidade.

O imperativo da heterossexualidade corresponde ao que estudiosas como Judith Butler (2003) e Louro (2014) denominam por heterossexualidade compulsória, ou seja, a sexualidade imposta. Consoante Butler (2003), tal ordem, naturalizada nos discursos de poder, coage e regula o sexo (e o gênero) como uma complexa relação binária em que masculino e feminino diferenciam-se entre si, ao passo que tal diferenciação contribui sobremaneira para determinar as veladas e nocivas práticas que regulam o desejo heterossexual.

No que tange às complexas relações de poder que se perpetuam socialmente, é possível afirmar que se constituem como “[...] uma rede de camadas sempre tensas, sempre em atividade” (FOUCAULT, 1987, p. 29), que são insistentemente repetidas a fim de perpetuarem as leis, regras ou normas sociais que instituem a cultura hegemônica, contribuindo para a massiva produção de corpos dóceis (FOUCAULT, 1987). Na esteira do pensamento de Foucault, Louro (2014) adverte que o filósofo

[...] desorganiza as concepções convencionais — que usualmente remetem à centralidade e à posse do poder — e propõe que observemos o poder sendo exercido em muitas e variadas direções, como se fosse uma rede que, “capilarmente”, se constitui por toda a sociedade. Para ele, o poder deveria ser concebido mais como “uma estratégia”; ele não seria, portanto, um privilégio que alguém possui (e transmite) ou do qual alguém se “apropria”. Mais preocupado com os efeitos de poder, Foucault diz que seria importante que se percebesse esses efeitos como estando vinculados “a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos”. (LOURO, 2014, p. 42)

Os estratégicos mecanismos de poder atuam como importantes dispositivos na/para construção de indivíduos heterossexuais. Esses nocivos dispositivos fabricam e manipulam os corpos dos sujeitos, ao mesmo tempo que os transformam em máquinas sociais, aptas a obedecerem a todo e qualquer comando que constitui as hegemonias ditas culturais. Foucault (1987) adverte que as estratégias de produção dos corpos atuam, de forma sempre reiterada e bastante impiedosa, na criação de corpos moldáveis ou, como nomeia o próprio filósofo, corpos dóceis. Para o autor, um corpo dócil é um “[...] corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam” (FOUCAULT, 1987, p. 117) reverberando, ostensivamente, na obediência das leis e hierarquias patriarcalistas, machistas e misóginas que ainda predominam socialmente.

Grande parte dos homossexuais transgride, embaralha e borra as fronteiras que delimitam e instituem as normas que (re)produzem a heterossexualidade compulsória. Socialmente, os homens gueis são (e serão) excluídos pelo simples fato de subverterem a ordem delimitadora de suas orientações sexuais e, eventualmente, de seus gêneros. Ora, por destoarem da norma esses



sujeitos “[...] se tornarão, então, os alvos preferenciais das pedagogias corretivas e das ações de recuperação e punição” (LOURO, 2004, p. 16), ou seja, aqueles e aquelas que não se adequarem às regras de poder impostas pela hegemonia da cultura ocidental sofrerão as duras e cruéis consequências de suas desobediências. Como bem observa Louro (2004, p. 16), “[...] para eles e para elas a sociedade reservará penalidades, sanções, reformas e exclusões” que visam minar suas subjetividades.

Os métodos coercitivos utilizados para “corrigir” os supostos defeitos dos homossexuais foram muito operados no período correspondente à ditadura civil-militar no Brasil. Nesse sombrio momento histórico, a homossexualidade foi vista como altamente subversiva, marginal e impura, o que acarretou prisões e desaparecimentos de muitas bichas. (COWAN, 2018; GREEN, 2019; RODRIGUES, 2018; TREVISAN, 2000)

A fim de denunciar as invisibilidades e apagamentos cometidos contra os gueis, textos e espetáculos teatrais levavam à cena a solidão do homossexual num país atravessado pela crueldade de um Estado patriarcalista, heteronormativo, cristão, racista, classista e extremamente preconceituoso. O autor Fernando Mello (1974), em seu texto *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, talvez tenha desenvolvido um dos trabalhos mais notáveis sobre o amor homossexual masculino, ao escancarar, de forma cômica, questões que permeavam o universo guei no final da década de 1960, principalmente, após os importantes questionamentos empreendidos pelos movimentos de contracultura.

3 O cômico social, político e histórico: alguns apontamentos

George Minois, em sua *História do Riso e do Escárnio* (2003), afirma que o ato de rir se faz presente desde os primórdios da humanidade. De modo alegórico, o autor observa que o universo surge de uma deliciosa gargalhada de um ser superior denominado, em nossa sociedade cristã e patriarcalista, Deus. Consoante Minois,

[...] “tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo... quando ele gargalhou, fez-se a luz... Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo”⁷. Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma. (MINOIS, 2003, p. 21)

Historiadores(as) de todo o mundo atribuem ao cômico importantes funções para a construção da história humana (MINOIS, 2003). É oportuno discorrer, ainda que rapidamente, sobre alguns traços marcantes que atestam a relevância do cômico em três importantes períodos

7 Trecho de um texto escrito por um “[...] autor anônimo do papiro alquímico que data do século III, o papiro de Leyde”. (MINOIS, 2003, p. 21)



históricos, a saber: na Grécia Antiga, a comicidade relacionava-se aos prazeres recreativos e às festas em homenagem ao deus Dionísio, as chamadas dionisíacas, bem como ao caráter político impresso nos textos e nas apresentações teatrais das grandes comédias que ridicularizavam os filósofos, os políticos e os deuses (BERTHOLD, 2014; MINOIS, 2003); na Idade Média, período majoritariamente dominado pela igreja católica, o riso é considerado pelos membros da referida instituição como manifestação profana. Qualificado como um ato diabólico, o cômico era compreendido como “[...] um verdadeiro insulto à criação divina, uma espécie de vingança do diabo, uma manifestação do desprezo, do orgulho, de agressividade, de regozijo com o mal” (MINOIS, 2003, p. 19); e, no Renascimento, o riso “ressurge” carregado de um humor satírico e burlesco, sobretudo num tipo de teatro bastante popular e peculiar: a *Commedia dell’arte*. Esse tipo de comédia surge na Itália, no início do séc. XVI, e realiza, por meio de personagens-tipo grotescos e apresentações de caráter itinerante, fortes críticas à sociedade italiana (BERTHOLD, 2014).

Diante dessas breves e relevantes informações que mostram a comicidade como um dos elementos fundamentais para construção da história do teatro mundial, uma importante problematização vem à tona: quais características presentes nesse elemento atribuem um sentido político ao cômico?

3.1 Um riso político: o cômico no teatro

Mesmo que tenha assumido um importante papel para a história da humanidade, a comicidade ainda é incompreendida, ou desvalorizada, socialmente. Visto como algo menor, o cômico é comumente denominado como fútil, bobo ou vulgar, sendo também limitado à definição bastante problemática de “válvula de escape”. Todavia, tais descrições estão muito aquém do seu verdadeiro significado.

De acordo com Débora Cristina Morato Pinto (2018, p. 15), em seu prefácio do livro *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*, de autoria de Henri Bergson, a gênese do caráter cômico “[...] está enraizada em situações espontâneas e ordinárias de humor”, origem essa que desvela, nas formas de fabricação do cômico, importantes dispositivos de caráter político que estão frequentemente implícitos nos modos de produção do riso. (BERGSON, 2018; MENDES, 2008; MINOIS, 2003; PINTO, 2018; ROCHA JÚNIOR, 2002)

Em seu tratado sobre o riso, Bergson (2018) atribui ao cômico um caráter social que é concebido, inicialmente, com base em preconceitos. Para o filósofo, rimos do que nos incomoda, do que achamos estranho e/ou daquilo que escapa às regras sociais de normalidade. Em outras palavras, o riso é fabricado, principalmente, no sentido de desvios de caráter moral, à medida que



são esses desvios e/ou “defeitos” “[...] dos outros que nos fazem rir”. (BERGSON, 2018, p. 98) Portanto, por ser “[...] sempre um pouco humilhante para aquele que é seu objeto”, o riso pode ser compreendido, preliminarmente, como uma espécie de trote social. (BERGSON, 2018, p. 96)

Nas teorias defendidas pelo filósofo, os objetos risíveis são apenas os de características humanas, ao passo que “[...] serão risíveis somente aqueles seres animados ou inanimados, que trouxerem em si a marca da humanidade”. (ROCHA JÚNIOR, 2002, p. 10) Desse modo, os mecanismos de comicidade estão atrelados a determinados disfarces, defeitos ou desvios de caráter humano que, segundo Bergson (2018), atribuem ao corpo, ou ao objeto risível, uma espécie de automatismo, flexibilidade ou rigidez mecânica, transformando-o em um elemento irrisório.

Há, ainda, uma outra possibilidade para a compreensão do cômico: o seu caráter político. Esse elemento pode ser encontrado nos componentes pertencentes à cena teatral cômica. (BERGSON, 2018) Para o autor de *O Riso*, esse tipo de teatro se configura a partir de importantes procedimentos que nos fazem rir, a exemplo do jogo infantil, procedimento relativo ao que o autor define como efeito bola de neve⁸.

De modo alegórico, Bergson (2018) assevera que nos jogos infantis existem regras que frequentemente devem ser seguidas; entretanto, tais regras também podem ser quebradas, reinventadas ou até mesmo ignoradas, criando possibilidades de relação com o jogo, “[...] muitas vezes inversões das lógicas sociais, mesmo que temporárias, dinamizando a vida ordinária, suas regras, normas e padrões”. (ALCURE, 2019, p. 154-155)

Na esteira desse pensamento, é possível compreender o teatro cômico como um lugar de desestabilização das normas sociais, no qual valores considerados imutáveis são comumente problematizados de forma irônica e engraçada, o que evidencia, segundo Minois (2003), o aspecto subversivo, social, cultural e político da comicidade. Ademais, o teatro cômico é

[...] alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, tomando as formas de ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante [...]. Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico, ele flutua no equívoco, na indeterminação. Portanto, tem tudo para seduzir o espírito moderno. (MINOIS, 2003, p. 15-16)

Outro procedimento de fabricação do cômico no teatro, do qual nos fala Henri Bergson, é a brincadeira do boneco de mola. Segundo ele, tal procedimento manifesta-se como “[...] uma mola moral, uma ideia que se exprime, que é reprimida e volta a se exprimir, um fluxo de

8 Segundo Bergson, o efeito bola de neve pode ser compreendido como “[...] um efeito que se propaga adicionando-se a si mesmo, de modo que a causa, insignificante em sua origem, chega, por uma necessária progressão, a um resultado tão grandioso quanto inesperado”. (BERGSON, 2018, p. 71)



palavras que se lança, que é calado e sempre se repete”. (BERGSON, 2018, p. 66) Dito de outro modo, os aspectos cômicos do teatro são demonstrados por repetições bastante comuns: sejam elas referentes às situações engraçadas, a exemplo das inesperadas coincidências, como “[...] uma situação, quer dizer, de uma combinação de circunstâncias que se repetem, tal e qual inúmeras vezes [...]” (BERGSON, 2018, p. 76); sejam no texto e/ou na cena teatral; como também às importantes características morais que compõem os personagens, tornando-os, quase sempre, inalteráveis.

No que tange aos personagens, o filósofo afirma que os procedimentos de repetições imprimem uma característica “mais fixa”, princípio determinante para a construção de personagens muito específicos nas comédias: os personagens-tipo. Para Bergson (2018, p. 109), os personagens-tipo são construídos por “[...] caracteres que podem se repetir”, o que evidencia os aspectos morais representativos de cada tipo.

Ademais, “[...] na comédia, as personagens são vistas ‘de fora’, como máscaras sociais” (MENDES, 2008, p. 161), ao representarem um “problema” de natureza social; não à toa, na grande maioria dos textos cômicos, os personagens-tipo são aqueles/as que escapam dos padrões sociais vigentes. Nessa perspectiva, Cleise Furtado Mendes (2008, p. 161) adverte que,

[...] do ponto de vista de sua maior ou menor complexidade psicológica, há também uma divisão clássica das personagens dramáticas em indivíduos, arquétipos, tipos e caricaturas. O comediógrafo parece servir-se preferencialmente das duas últimas classes, justamente aquelas mais afastadas das minúcias da individualização, embora saiba bem a importância da medida entre tipicidade e individualidade no “tempero” de suas personagens. Tudo leva a crer que o tipo de cruzamento ou “balanceamento” entre os tipos funcionais, éticos, culturais e psicológicos é que vai decidir a maior ou menor “seriedade” ou “profundidade” no tratamento das personagens.

Em suma, grande parte dos mecanismos de repetição (sejam os de situações ou os de personagens-tipo), lançados no teatro cômico, relaciona-se com características de ordem moral, pois tenciona despertar os preconceitos do(a) leitor(a) ou do público, questionando-os e problematizando-os, ao passo que também possibilita importantes reflexões em torno das questões sociais abordadas na cena. (ALCURE, 2019)⁹

9 É conveniente destacar que o próprio Bergson (2018) reconhece que os modos de fabricação do cômico não precedem, apenas, de questões morais. Podemos, muitas vezes, rir de acontecimentos irrelevantes, a exemplo de um tropeção, uma queda ou de uma simples coincidência. Como nos diz o filósofo (2018, p. 122) “[...] sempre há, no fundo do cômico, a tendência para se deixar deslizar ao longo de uma inclinação fácil, que quase sempre é aquela própria ao hábito. Não buscamos mais nos adaptar e nos readaptar incessantemente à sociedade da qual somos membros. Relaxamos a atenção que deveríamos manter em relação à vida. Parecemos, mais ou menos, como um distraído. Distração da vontade, concordo, tanto ou mais que da inteligência. No entanto, ainda distração e, por conseguinte, indolência. Rompemos com a conveniência assim como com a lógica. Enfim, assumimos o ar de alguém que joga. Aqui ainda, nosso primeiro movimento é aceitar o convite à preguiça. Durante um instante ou menos, nos tornamos um jogo. Isto repousa da fadiga de viver”.



Nessa perspectiva, Adriana Schneider Alcure (2019) assevera que o teatro cômico pode ser compreendido como um importante momento para analisarmos os processos históricos, políticos e sociais relacionados às normas da cultura ocidental, o que pode possibilitar relevantes questionamentos concernentes às representações que delimitam os valores que regem as normas hegemônicas.

4 ‘Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá’: uma comédia de resistência guei em tempos de ditadura civil-militar no Brasil

Em sua *Moderna dramaturgia brasileira*, Sábato Magaldi (2010, p. 237) observa que a chamada dramaturgia moderna possibilitou a reinvenção e a recriação de si mesmos pelos(as) autores(as) de teatro, bem como a busca por novas e arriscadas possibilidades para o texto teatral. Com essas novas e ousadas peças, que exploravam diversos caminhos talvez outrora inconcebíveis para a dramaturgia nacional, o(a) leitor(a) foi confrontado(a) com uma importante “[...] fase de produção adulta” que se libertava “[...] do tema único e das posturas convencionais”, ao passo que também aceitava os mais arrojados desafios (MAGALDI, 2010). Mesmo diante de uma realidade social nada conveniente para essas ousadas e políticas inovações no texto teatral, os(as) autores(as) se arriscavam a escancarar os lugares de marginalidade relegados a alguns sujeitos invisibilizados pela famigerada classe média e pelos governos militaristas.

Nesse momento de grande efervescência do movimento de dramaturgia marginal, os textos cômicos também ganham destaque ao abordar importantes assuntos invisibilizados e/ou ignorados, de forma preconceituosa e proposital, por grande parte da sociedade civil que apoiava fortemente os governos ilegítimos, como a homossexualidade e a prostituição. Desse importante movimento, destaca-se a peça *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, de autoria de Fernando Mello (1974), texto cômico-popular que desemboca no melodrama.

Escrito de forma escrachada, o texto escancara o cotidiano solitário de um homossexual chamado Pedro e suas peripécias amorosas ao lado de Renato, um jovem interiorano perdido na capital carioca, assim como o frenético embate travado entre o entendido e Mary, a garota de programa amante do mancebo, numa divertida disputa pelo amor do rapaz.

Mas não se enganem com essa simples descrição do texto. *Greta Garbo* (1974) é, na verdade, uma comédia que deve ser levada a sério (SOUZA, 2014), afinal, o humor impresso na peça, talvez não seja necessariamente engraçado. As falas dos personagens Pedro, Renato e Mary irrompem “[...] com uma verdade e uma violência que de súbito deslocam os valores sobre os quais repousavam nossas experiências realistas” (MAGALDI, 2010, p. 207), desvelando, de



forma ostensiva — e “[...] sem lentes embelezadoras a realidade” — a crueldade da solidão e do exílio social vivenciados por eles. Em outras palavras, o cômico presente na obra de Mello (1974) mostra “[...] a crueza da matéria bruta” (MAGALDI, 2010, p. 207) de uma realidade até então ignorada e/ou invisibilizada pelos militares que estavam no poder, concebendo o caráter de depoimento (ou de documento histórico) impresso ao texto.

Em *Greta Garbo*, o(a) leitor(a) será constantemente provocado(a) por uma misógina, libidínosa, delirante e espalhafatosa relação homossexual, relacionamento recheado de um complexo e agressivo humor jocoso, como também repleto de diálogos escrachados e de cunho sexual. (ROCHA, 2021) Todas essas particularidades do texto são lançadas por Mello (1974) para denunciar a solidão enfrentada pelos homossexuais, assim como a preconceituosa e violenta imagem associada a esses sujeitos, que eram comumente vistos como bichas ou bonecas engraçadas, atrapalhadas e, principalmente, efeminadas. (GREEN, 2019)

Diante desses apontamentos, é possível inferir, com base nos estudos de Alcure (2019), que o cômico presente na obra de Mello (1974) provoca e coloca em xeque, por meio de diálogos repletos de ambiguidades e nada convencionais, as tensões sociais atravessadas por um Brasil desigual, hipócrita e extremamente reacionário e preconceituoso, que atribuía ao homem guei, de forma bastante impiedosa, o lugar de escória ou de marginalidade social.

4.1 Essa história de amor maldito: a afetividade masculina em ‘Greta Garbo’

Com o preconceito e exílio social acentuados pelo governo militarista no Brasil, os homossexuais cariocas buscavam, nas frenéticas noites das imediações da Cinelândia, ambientes apropriados para o prazer e diversão. A Cinelândia era o cenário cultural perfeito para esses indivíduos, pois possibilitava o encontro de locais seguros para “[...] o necessário anonimato daqueles que buscavam sexos episódicos entre iguais” (SOUZA, 2014, p. 281), disponibilizando para as bichas uma grande variedade de espaços exclusivos para pegação como as saunas, boates, bares e cinemas.

Segundo James Green (2019), os arredores da Cinelândia tornaram-se importantes cenários de encontros homoeróticos na década de 1930, quando

[...] a topografia homoerótica do Rio de Janeiro estendia-se num semicírculo que começava na Praça Floriano Peixoto e no Passeio Público, na Cinelândia, passando pelo bairro boêmio e operário da Lapa, até a praça Tiradentes. As duas pontas dessa longa área arqueada, a Cinelândia e o antigo Largo do Rossio, ofereciam ambientes públicos para interações homosociais e homossexuais. (GREEN, 2019, p. 157)

Em *Greta Garbo* (1974), Fernando Mello apropria-se do cenário social da época para retratar o início da história de amor entre Pedro e Renato durante o primeiro ato da peça. Os dois



personagens se conhecem numa frenética noite festiva em que Pedro se divertia, com a sua amiga Daniela, nas imediações da Cinelândia. Renato, que estava desabrigado após ter todo seu dinheiro roubado, aceita prontamente o convite do protagonista para ir até o seu apartamento no bairro do Irajá.

Na casa de Pedro, enquanto o enfermeiro tenta seduzir o mancebo, o jovem rapaz se mostra bastante reticente às investidas da bicha, à medida que também demonstra a sua aparente ingenuidade diante das libidinosas brincadeiras de duplo sentido ditas pelo protagonista:

Pedro (*Olha-o*) – O que é? Está com medo?
Renato (*Susto*) – Não, não.
Pedro – Você é esquisitão. Quase não fala.
Renato (*Desconfiado*) – Sou?
Pedro – É.
Renato – Se o senhor diz, né?
Pedro – Pedro!
Renato – O quê?
Pedro – Meu nome é Pedro.
Renato – Ah!
Pedro (*Olha-o longamente*) – Acho bom você tirar a roupa. Vai arrumar uma senhora gripe.
Renato – Estou bem assim.
Pedro (*Ri*) – Você está mesmo com medo, hem?
Renato (*Fracó*) – Eu?
Pedro (*Indo preparar duas doses*) – Não adianta negar. Você está com cara de apavorado.
Renato – Tou como?
Pedro – Cara de apavorado.
Renato (*Pausa*) – Vou embora.
Pedro (*Volta-se*) – O quê?
Renato – Vou embora! Não tou gostando dessa estória. Nada-nada.
Pedro – Que estória? (*Vai para junto dele*) Eu não contei nenhuma estória.
Renato (*Recua*) – Olha aqui, seu. Acho bom o senhor ficar longe de mim!
Pedro – Eu não sabia que estava tão feio assim.
Renato (*Exagerado*) – Eu sou macho, viu? Eu sou macho!
Pedro (*Meio-tom*) Freudiano.
Renato (*Desconfiado*) – O quê?
Pedro – Nada, nada [...] (MELLO, 1974, p. 45)

Nesse diálogo travado entre Pedro e Renato nos deparamos com uma importante relação entre os dois personagens, que se estende por todo o texto: o popularesco dueto cômico entre o esperto (Pedro) e o bobo (Renato) de modo que, quando a trama desemboca para o melodrama, os personagens trocam de posição. Embora esse tema seja mais bem aprofundado na seção seguinte, é possível pontuar que a esperteza de Pedro o induz a jogar todos os seus artifícios para levar a sua isca para a cama. Em contrapartida, o ingênuo e bobalhão Renato, embora saiba que precisa vender o seu corpo para conseguir dinheiro, ainda se vê bastante confuso em relação a sua nova e inesperada empreitada como garoto de programa.



O cômico impresso nessa sequência, como também em todo o primeiro ato, demonstra, de forma velada, as duras e cruéis realidades de ambos os personagens: Pedro, homossexual afetado, busca nas noites cariocas a diversão e o sexo como possíveis escapismos para a sua solidão e exílio social; Renato, moço interiorano, perdido na capital, encontra-se sozinho diante de uma realidade cruel e capitalista que o induz ao único caminho possível para a sua manutenção na cidade grande: a prostituição. Ademais, nas falas de Renato está impresso o medo de se envolver afetivamente e/ou sexualmente com um homossexual, sobretudo em virtude dos conceitos e preconceitos bastante enraizados à época, que atribuíam a esses sujeitos as características de sujos, pervertidos e perigosos.

Conforme o diálogo avança, Pedro confia a Renato, ainda numa conversa repleta de dubiedades, uma de suas fantasias sexuais: ser chamado de Greta Garbo.

[...] **Renato** – [...] Você vai me arrumar emprego?

Pedro (*irônico*) – Vou.

Renato – E de quê, sô?

Pedro – Táxi-boy!

Renato – E que é isso?

Pedro – Te digo na cama.

Renato – Onde?

Pedro – Na cama.

Renato – Na cama?

Pedro – Exatamente.

Pedro – O jovem e guapo mancebo deita naquela caminha. Eu apago a luz. Por dois motivos. Primeiro, a Light é fogo. Segundo, no escuro a gente se vê melhor.

Renato – Pra que deitar na cama?

Pedro – Ai-que-inocência!

Renato – Não vou deitar coisa nenhuma. Sei lá o que você quer.

Pedro – Eu explico. Negócio é o seguinte. Eu apenas quero que o lindo mancebo feche os olhos e diga que sou Greta Garbo. Se quiser pensar em outra, pode, mas tem que me chamar de Greta Garbo. Depois, te dou o dinheiro e você some, VAI PRO INFERNO! [...]. (MELLO, 1974, p. 48)

Com base nas pesquisas de Souza (2014) e Green (2019), podemos constatar que a Cinelândia também propiciava ao público homossexual a oportunidade de prestigiar diversas sessões de cinema com filmes estrelados por grandes divas do cinema americano, brasileiro e europeu. Segundo Souza (2014, p. 281), os filmes exerciam uma importante função no processo de construção de identidades de homossexuais, travestis e transformistas, “[...] tanto no que concerne à difusão de tendências estéticas, quanto na construção de ideais de feminilidade”. Nesse sentido, o ideal feminino de Pedro é construído em torno da figura mítica e glamorosa da atriz Greta Garbo que imortalizou o seu nome e sua imagem em diversos e importantes filmes da década de 1930, como *Rainha Cristina* (*Queen Christina*, 1933), *Anna Karenina* (1935), *A Dama das Camélias* (*Camille*, 1936) e *Ninotchka* (1939).



Contudo, mesmo diante de tamanho sucesso, o início da década de 1940 marca o precoce fim da exitosa carreira da diva Garbo. Diante de uma série de críticas negativas que recebeu por sua atuação no longa-metragem *Duas Vezes Meu* (*Two-Faced Woman*, 1941), a atriz resolve exilar-se do cinema. Entretanto, o seu auspicioso legado artístico marcou (e ainda marca) várias gerações de cinéfilos(as), homossexuais, travestis, transexuais e *drag queens*, principalmente por conta das suas personagens envoltas “[...] em um clima blasé e de mistério” (SOUZA, 2014, p. 278); e é justamente essa “aura mística” (SOUZA, 2014) e glamorosa impressa na figura da atriz com a qual Pedro se identifica e se intitula como Greta Garbo. Ora, é

[...] ao subjetivar-se como diva que Pedro insemina-se no tecido Greta Garbo e amplia as possibilidades de significação [...], de desintinerância das gramáticas tradicionais de gênero e sexo. Esse esmaecimento de fronteiras entre o masculino e o feminino, através de Garbo, remete ao questionamento do senso comum que entende o travesti/transformista como uma tentativa frustrada de ser mulher, portanto um simulacro platônico, a cópia imperfeita, corrompida. Entretanto, a partir de Gilles Deleuze, na conhecida reversão do platonismo, podemos pensar a travesti como um simulacro positivado questionador da sintaxe sexual privilegiada historicamente [...] (SOUZA, 2014, p. 278)

É possível compreender, fundamentado no raciocínio de Souza (2014), que a atriz seria para a bicha uma espécie de adoração ao feminino, uma fuga (mesmo que momentânea e imaginária) diante de uma difícil realidade que o rodeia, ao passo que também se constitui como um entrelugar ou uma possibilidade de construção de uma nova identidade, ainda que não nomeada; além, é claro, de representar um lugar de poder frente às invisibilidades e exclusões sociais enfrentadas por Pedro. Portanto, ainda consoante Souza (2014, p. 279), a atriz também se constitui para o enfermeiro como um “eu-híbrido” que desafia “[...] os movimentos ideológicos essencialistas, questionando as formas de concepção hegemônica [...]” que ditam como homens devem se portar, de acordo com a sua marca corporal e o seu gênero.

Renato, por sua vez, desconhece, inicialmente, a importância da figura Greta Garbo para o seu amante, mas aceita manter uma relação com Pedro, pois sabe que, além de ter o enfermeiro como seu “chefe”, não ultrapassará os limites destinados ao masculino nas relações sexuais. Ademais, conforme a trama avança, ambos os personagens constroem um relacionamento nada convencional, marcado por relações de poder que, ao mesmo tempo que outorgam a Pedro, o provedor da família, a sobreposição a Renato, também facultam ao rapaz, o ativo da relação, o domínio sobre a bicha. Em suma, nessa tensa e complexa relação entre Pedro e Renato, ambos se encontram diante de um verdadeiro idílio amoroso marcado pela impiedosa “[...] derrocada da experiência humana: o exílio”. (SOUZA, 2014, p. 15)

Portanto, diante do debate empreendido nessa seção, é possível compreender que a afetividade dos personagens é construída, sobretudo, como uma simbiose em que Pedro e Renato



necessitam um do outro para preencher as lacunas causadas pela dolorosa solidão que os rodeia, ao mesmo tempo em que criam um arriscado e violento jogo de “[...] poder e de exploração mútua” (LIMA, 2017a, p. 165), que culmina na derrocada final de cada um deles.

4.2 Dueto guei cômico: tradição e reelaboração da cultura popular no texto de Fernando Mello

Traços marcantes da cultura popular também podem ser encontrados em *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* (1974). Nordeste, natural do Pernambuco, Fernando Mello (1974) evidencia em seu texto de teatro as marcas de uma cultura circense que, além de determinarem o caráter cômico da obra, imprimem aos personagens Pedro e Renato uma das características muito presentes nesse tipo de espetáculo: a divertida relação entre os palhaços — o bobo e o esperto. (RABETTI, 2005a) Tais aspectos, possivelmente, estão relacionados às memórias do autor, sobretudo às decorrentes das importantes festividades populares da cultura pernambucana que permeavam a vida de Mello.

Embora surja no texto de modo latente, o caráter popular utilizado para a construção dos personagens-tipo desvela, possivelmente, o intuito do dramaturgo em manter vivo o importante legado da tradição circense que traz em seu bojo elementos da *Commedia dell’arte*, dos Mateus e Bastiões (dupla bastante significativa do Cavalo Marinho) e das histórias orais, ao mesmo tempo que também concebe um importante aspecto de comicidade “[...] extremamente vinculado, por um lado, ao acervo tradicional de recursos cômicos de literatura e teatro ocidentais, mas, por outro, inteiramente associado ao objetivo de obter efeitos cômicos de tipo novo”. (RABETTI, 2005b, p. 39)

Nesse sentido, é possível compreender, a partir dos estudos de Elza de Andrade (2005), que a

[...] cultura popular sobrevive em meio a um constante movimento de persistência e atualização. Forças, aparentemente antagônicas, trabalham, na verdade, em permanente troca, que alimenta e revitaliza suas estruturas. É porque se atualiza, adaptando-se a novos espaços e a novos tempos, que permanece, mantendo um núcleo “invariante”, porém identificável ao longo de diferentes momentos e lugares. É, portanto, uma história de longo percurso aquela contada pela cultura popular, capaz de preservar muitas memórias constitutivas de nosso processo de formação. (ANDRADE, E., 2005, p. 81)

É nesse processo de atualização da cultura popular, da qual nos fala E. Andrade (2005), que Fernando Mello (1974) cria o seu dueto guei cômico representado pelos personagens com características palhacescas: Pedro, o espertalhão, e Renato, o abobalhado — invertendo tais características no último ato da peça. Antes de adentrarmos nos aspectos concernentes à relação



entre os referidos personagens-tipo de *Greta Garbo* (1974), faz-se importante dialogar sobre os duos cômicos muito presentes em textos e em espetáculos que relacionam os elementos circo e teatro.

De acordo com Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos (2015, p. 22), a origem do termo “dupla cômica” relaciona-se à divertida combinação “[...] de um par de pessoas, atores, personagens, máscaras ou brincantes que fazem juntos comédia [...]” e provocam o riso das mais diversas e inusitadas formas. Ainda consoante o autor, existem contrastes bastante característicos que, ao mesmo tempo em que diferenciam os personagens-tipo, demarcam o caráter de dupla cômica, a exemplo das relações assimétricas de tamanho, peso, idade, gênero e orientação sexual; da “confusão” relacionada às sexualidades e/ou gêneros dos personagens; da inversão dos papéis sociais entre ricos e pobres; além, é claro, da sagaz e atrapalhada relação entre o bobo e o esperto. (SANTOS, 2015)

Como observado, essas características se relacionam, geralmente, aos caracteres de ordem moral — como já sinalizara Bergson (2018) em seu estudo sobre a construção dos tipos no teatro cômico —, imprimindo ao cômico popular um aspecto altamente transgressor e político. Nessa perspectiva, teremos nos duetos personagens-tipo que, embora possam assemelhar-se pelo gênero, sexualidade ou etnia, diferem de acordo com os seus aspectos morais. (SANTOS, 2015) Ademais, como analisa Beti Rabetti (2005a), em seu texto *Circo e teatro: duetos cômicos na tradição popular e no espetáculo*,

[...] diferenças fundamentais persistem entre os duos: de um lado, um picadeiro de fato, onde desfiles e paradas, com número de variedades, impõem uma ambiência e um sentido que determinam uma atuação virtuosa exasperada, quase acrobática, eu diria, da dupla de tipos opostos (da maquinação inventiva e da autoridade x tola submissão e subserviência); de outro a representação, simbólica, de um picadeiro onde a atuação se faz drama entre personagens-tipo, de longa tradição ocidental [...]. É esse, a meu ver, o dado importante desse jogo de aproximações, que não anula diferenças, mas também não estabelece hierarquias entre as artes do circo e do teatro. (RABETTI, 2005a, p. 58-59)

Na esteira do pensamento de Rabetti (2000, 2005a), os estudos relacionados aos duetos cômicos e, conseqüentemente, ao teatro popular, não podem ser vistos como simples “[...] teorias de origem ou análises de efeitos cômicos” (RABETTI, 2005a, p. 59), mas devem abranger, também, o seu caráter de relevância política, social, histórica e comercial. Diante desse pressuposto, a autora compreende o teatro popular como um conjunto cênico plural e diversificado. Além do mais, como nos diz a pesquisadora,

Para discutir o tema “teatro popular” considero necessário, logo de início, indicar alguns pontos de referência que seleciono em meio ao campo de estudos voltados para a “cultura popular”; campo vasto e complexo, diante do qual fica-se sempre sujeito a



ambiguidades e submisso a um constante exercício de atualizações. Até porque acredito que também o teatro que vem sendo denominado popular tende a abarcar, tanto em suas reflexões como em suas práticas, uma variada gama de expressões artísticas. Nesta direção, se eu estendesse uma linha para acompanhar esse conjunto extremamente diversificado, em uma de suas extremidades estaria um teatro de cunho político mais explicitamente empenhado e, em outra, um teatro preponderantemente singelo, onde comumente sobressaem tons de folclore. No centro nevrálgico desta linha de tensões, eu situaria o teatro popular visto como ligeiro e comercial. (RABETTI, 2000, p. 3)

Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá (1974) é uma peça comercial e popular que se apropria de um suposto riso fácil para atrair leitores(as) e público. Todavia, no texto de Fernando Mello (1974), encontra-se de modo implícito (e por vezes escancarado) um caráter subversivo, provocador e político que se revela, sobretudo, no duo cômico Pedro e Renato e nas situações que atravessam a relação de ambos — por exemplo, a confusão criada em torno do “problema” de gênero de Pedro pelo seu jeito efeminado e a sua identificação com a atriz Greta Garbo, como também o já mencionado confronto entre o espertíssimo, irônico e libidinoso Pedro *versus* o bobo, (aparentemente) ingênuo e simplório Renato.

O dueto cômico de *Greta Garbo* atua como um importante dispositivo para a construção da relação amorosa dos personagens, estabelecendo-se como uma espécie de mola propulsora para a visibilidade do amor guei. Ademais, Mello se apropria de um tipo de humor de bicha, o humor *camp*, que é demonstrado, no decorrer do texto, principalmente nas ácidas falas de Pedro e suas corrosivas frases debochadas e exageradas, tal qual pode ser observado numa cena em que o enfermeiro tenta a todo custo atrair o jovem para uma noite de prazer

[...] **Pedro** – Eu estou com a massa cinzenta esverdeada. Por tua causa!
Renato – Que coisa...
Pedro (*Meio-tom*) – Acho que a melhor técnica é partir para a agressão direta.
Renato – O quê?
Pedro – Nada.
Renato – Você falou...?
Pedro (*corta*) – Não falei. Pensei em voz alta.
Renato – Ah... caducou, né?
Pedro (*choque*) – O quê?
Renato – Nada. A gente fala isso, lá em Campos. Quando uma pessoa fala sozinha.
Pedro – Ah... (*Pausa*) (*Olhares*) Você é tão sexy, sabe?
Renato – Como é?
Pedro – Sexy!
Renato – Hum.
Pedro – Vai dizer que não sabe o que é ser sexy?
Renato – Não sei mesmo.
Pedro – Ai-meu-Deus, comé que me acontece uma dessas em pleno sábado?
Renato – O que foi que aconteceu?
Pedro – Você!
Renato – Eu?
Pedro – Tão inocente... Você, claro!
Renato – O que foi que eu fiz?
Pedro – Infelizmente, nada [...] (MELLO, 1974, p. 49)



Em seu vertiginoso jogo de sedução, Pedro se vale de um discurso extremamente sardônico, tendo como principal intento seduzir o jovem mancebo. Em contrapartida, Renato parece não entender as investidas do enfermeiro, ao mesmo tempo em que se apropria de comentários desconexos para fugir dos ataques da Greta Garbo do Irajá. O *camp* presente nessa cena, bem como em quase todo o texto, está diretamente “[...] associado à fecheação, à afetação” (FERNANDES JÚNIOR, 2015, p. 75) da bicha enfermeira. Esse tipo de humor, como observa Denilson Lopes (2002), é composto por um caráter irônico e transgressor que visa demonstrar uma espécie de marca, característica ou identidade bicha. O *camp* borra as fronteiras que separam a masculinidade da feminilidade estabelecendo, assim, uma nova (des)ordem; afinal, trata-se de uma “[...] estratégia corrosiva da ordem, no momento em que políticas utópicas e transgressoras parecem ter esvaziado qualquer apelo”. (LOPES, 2002, p. 103)

Com o *camp*, Mello (1974) reelabora e/ou atualiza a tradição popular do dueto cômico, conferindo ao duo Pedro e Renato uma relação de humor guei ácida, afetadíssima e bastante irônica, ao passo que também sinaliza, nas entrelinhas do discurso do protagonista, a solidão do sujeito homossexual. Ora, como nos diz Lopes (2002), no discurso *camp* também está implícito um riso autodepreciativo e autoexcludente que é demonstrado, em *Greta Garbo* (1974), como “[...] uma forma de humor declinante, produto da opressão, segregação e auto-ódio”. (BERGMAN *apud* LOPES, 2002, p. 97)

A conversa entre os personagens se desenrola à medida que torna ainda mais evidente para o(a) leitor(a) a característica abobalhada de Renato:

[...] **Renato** – Se eu não fiz nada, qual o problema?

Pedro – Você sabe que dia é hoje?

Renato – Sábado, você já disse.

Pedro – Quer dizer que você só sabe que hoje é sábado porque eu disse?

Renato – Eu sabia. De manhã, eu já sabia. O Espanhol disse: Só ficas até sábado, vagabundo!

Pedro – Pois é. Hoje é sábado. E está chovendo, né?

Renato – Um toró, né? Tempo maluco esse daqui. Nunca vi.

Pedro – Eu trabalho a semana inteira, sabe?

Renato – Que coisa...

Pedro – Que coisa por quê? Todas as pessoas trabalham a semana inteira, sabe?

Renato – Trabalham...

Pedro – Eu trabalho num hospital, sabe? Sou enfermeiro.

Renato – Bonita profissão.

Pedro – Você acha, é?

Renato – Acho.

Pedro – Que bom, né?

Renato – Profissão quase tão boa quanto a de médico. Muito digna e honrada. Tão importante quanto os médicos. Como é que ia ser se não tivesse enfermeiro? Os médicos não davam conta, né? Eu acho enfermeiro uma profissão muito digna.

Pedro – Mamãe dizia a mesma coisa.

Renato – Muito inteligente a senhora sua mãe.

Pedro – Você acha? [...] (MELLO, 1974, p. 49)



Pedro zomba de Renato pelo fato de ele não entender, ou fingir não perceber, as suas reais intenções. O mancebo, com sua aparente inocência, se esquia do jogo de sedução conduzido pelo enfermeiro, possivelmente por medo, preconceito ou como uma estratégia de fuga da sua nova realidade como garoto de programa. Isto posto, podemos compreender, com base nos estudos de Vladimir Propp (1992), que o personagem-tipo Renato enxerga o mundo de forma distorcida, ao mesmo tempo que, em diversos momentos, tira conclusões erradas ou bastante precipitadas sobre os comentários feitos por seu parceiro. Evidentemente, como nos diz Propp (1992), tais características são utilizadas de forma proposital para a construção do personagem bobo, pois operam como relevantes mecanismos risíveis, para que o(a) leitor(a) e/ou público se divirtam com as atrapalhadas e mal-entendidos de Renato.

No terceiro ato da peça, quando a comédia descamba no melodrama, acompanhamos a já mencionada troca de posição entre os personagens. Abordaremos esse assunto ainda neste artigo, na seção que debateremos sobre o melodrama presente na peça de Mello. Por ora, cabe-nos compreender que “[...] o dueto cômico é presença determinante para a produção da comicidade” (RABETTI, 2005a, p. 59) em *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* (1974), à proporção que também borra e desconstrói no texto a ordem naturalizada da heterossexualidade compulsória, propondo, com seu caráter *camp*, uma transgressora e política (des)ordem ao levar para a cena o relacionamento entre dois homens. Assim, como nos diz Santos (2015, p. 16), o duo cômico apropria-se também de quebras e desobediências das normas vigentes, afinal, somente “[...] a desordem e o caos conseguem impor ordem ou estabelecer uma nova ordem”.

4.3 Entre bichices e feminilidades: misoginia e dominação masculina

Em *Greta Garbo* (1974), Fernando Mello denuncia o machismo e a misoginia muito presentes no período da ditadura civil-militar no Brasil. Na trama, Renato corresponde à figura do macho viril, másculo e vigoroso que, embora mantenha uma relação afetiva e sexual com Pedro, desempenha o papel social atribuído ao homem: aquele que penetra. Seu convívio com o enfermeiro desencadeia uma série de ataques machistas, homofóbicos e misóginos contra o parceiro, sobretudo pelo jeito afetado e efeminado da bicha.

Mesmo sendo vítima de agressões verbais relacionadas à sua feminilidade, Pedro também lança mão de discursos sardônicos e agressivos contra a sua rival Mary, a amante do mancebo, ao mesmo tempo em que se sobrepõe à garota de programa pelo fato de possuir um pênis. Partindo dessa lógica que institui aos homens (ou ao elemento fálico) a dominação sobre as



mulheres, concordamos com Daniel Welzer-Lang (2001) ao afirmar que a divisão dos gêneros masculino e feminino, estabelecida pelas marcas corporais pênis x vagina,

[...] mantém-se e é regulada por violências: violências múltiplas e variadas as quais — das violências masculinas domésticas aos estupros da guerra, passando pelas violências no trabalho — tendem a preservar os poderes que se atribuem coletivamente e individualmente os homens à custa das mulheres. (WELZER-LANG, 2001, p. 461)

Para Welzer-Lang (2001), a divisão dos gêneros, instituída pelas determinações sociais que regem o patriarcado, contribui sobremaneira para a dominação masculina. Tal domínio não atua apenas para demarcar a supremacia do macho — preferencialmente hétero, branco, rico e cristão — em relação à mulher, mas também a tudo aquilo que se aproxima de um padrão de feminilidade. Dito de outro modo, a homofobia vivenciada por homossexuais, sobretudo os afetados e passivos, deriva-se da misoginia, pelo fato de destoarem das normas sociais instituídas para os homens à medida que se aproximam de um modelo considerado mais adequado para as mulheres.

Partindo desse pressuposto, na obra de Fernando Mello (1974), o(a) leitor(a) será confrontado(a), em diversos momentos, com o preconceito de Renato relacionado aos espalhafatos e feições de Pedro. Como nos diz Souza (2014, p. 275), esses embates travados entre os dois personagens-tipo ocorrem a partir de complexas “[...] relações de poder baseadas em tensões de gênero, principalmente, relativas às formas de dominação masculina, empreendidas por Renato”. Nessa perspectiva, ainda consoante o autor, é diante do comportamento da bicha, considerado pelo mancebo como inaceitável, estranho, ridículo, exagerado ou, até mesmo, doentio, que Renato sempre reitera a sua masculinidade, seja ao (re)afirmar a sua conduta de homem “macho”, seja ao assumir para Pedro o seu relacionamento extraconjugal com Mary.

O jeito nada masculino do enfermeiro e a sua identificação com a atriz Greta Garbo projetam no jovem interiorano a ideia de que o seu parceiro é engraçado. Tal discurso desvela um pré-conceito bastante comum no imaginário social relacionado à homossexualidade, que atribui ao homem guei o estereótipo de feminilidade exagerada ou caricaturada. Fundamentado nas teorias de Goffman (1968), Edward MacRae (2018) enfatiza que a discriminação relacionada aos homossexuais está diretamente atrelada às nocivas e veladas táticas de estigmatização das identidades gueis que atribuem às bichas a falsa definição de que seriam sempre muito espalhafatosas, passivas, pervertidas e, principalmente, engraçadas. (MACRAE, 2018)

Evidentemente, a ideia de comicidade imposta ao homem guei contribuiu sobremaneira para demarcar o lugar de exclusão e de intolerância social delimitado aos entendidos, tornando-



os, muitas vezes, motivos de piadas e deboches comumente vistos em telenovelas e em programas de televisão entre as décadas de 1970 a 2000. (COLLING, 2007) Entretanto, seria a feminilidade exacerbada um problema a ser combatido no meio guei?

Embora seja comumente debatido por pesquisadores(as) das sexualidades que os estereótipos sociais relacionados aos homossexuais masculinos sejam extremamente preconceituosos, paradoxalmente, esses mesmos estigmas também demarcam, de acordo com Leandro Colling (2007), Fernandes Júnior (2015), Lopes (2002) e MacRae (2018), um lugar de visibilidade de uma cultura e/ou identidade guei, ou melhor, de uma cultura *camp* que se apropria do excesso de viadagem como um dispositivo de resistência, poder e sobrevivência. Segundo Colling (2007, p. 6), os discursos que visam combater o conceito social de que o homossexual masculino seja afetado podem também contribuir para um outro entendimento de que esses sujeitos “[...] necessitam anular as suas diferenças e se comportar dentro de um modelo heteronormativo”. Ademais, é oportuno salientar, ainda na esteira do pensamento do autor, que o imaginário social que correlaciona a homossexualidade a um padrão de feminilidade faz parte do “[...] estágio da própria cultura”, ao passo que sua problematização também reflete “[...] sobre as mudanças na própria cultura gay”. (2007, p. 6)

No texto *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* (1974), a afetação de Pedro será frequentemente desrespeitada por Renato. Ao final do primeiro ato, numa cena em que o enfermeiro tenta embriagar o jovem interiorano, nos deparamos com a sarcástica e agressiva misoginia do rapaz. Conforme o diálogo avança, o mancebo apropria-se de discursos homofóbicos, racistas e gordofóbicos para depreciar a imagem de Pedro, ao mesmo tempo em que também tenciona validar a sua heterossexualidade. A nada engraçada “[...] brincadeira de Renato carrega no bojo a inferiorização do masculino pelo feminino” (SOUZA, 2014, p. 276), ao passo que é possível afirmar que “[...] a afeminação de Pedro vaticina a misoginia de Renato”. Vejamos um pequeno trecho:

[...] **Renato** – Sebastiana tá querendo o menino aqui, né? Mas não vai ter, Sebastiana Pançuda, não vai ter. O menino aqui gosta mesmo é de mulher. Mulher loura, de preferência. É, é... É, você é preta, Sebastiana Pançuda.

Pedro – Eu não sou preta!

Renato – Encardida, então.

Pedro – Você está bêbado.

Renato – Grande novidade.

Pedro – Vá embora, seu palhaço. Suma da minha casa!

Renato – Quem diria, sô, quem diria.

Pedro – (*Gritando*) Quem diria, o que?

Renato – Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá. Careta! Pançuda uh-uh! (*Bate-lhe na barriga*).

Pedro – (*Mais zangado*) – Chega ouviu? A sua brincadeira não tem graça nenhuma, nenhuma.



Renato – Cuidado com o coracisco, Greta Garbo dos pobres. (*Alto*) Ele explode, BUUUUUUUMMMMM!

Pedro – Os vizinhos, Renato!

Renato – Os vizinhos? Ah, os vizinhos... (*Vai até a janela; abre-a; gritando*) Ei, Greta Garbo está aqui. Ei, vizinhos! Corram! Venham ver Greta Garbo! [...] (MELLO, 1974, p. 53)

Com base nas pesquisas de Colling (2007), Green (2019), MacRae (2018), Rocha (2021), Souza (2014) e Trevisan (2000), podemos perceber que, no período correspondente ao regime militarista no país, era bastante comum associar os entendidos à “mulherzinhas”, travestis e transformistas. Essa relação ocorria, possivelmente, pelo conceito que atribuía aos homens gueis a já mencionada ideia de excesso, ou de frustrada tentativa de feminilidade (SOUZA, 2014). Partindo desse pressuposto, observamos no trecho destacado a sarcástica brincadeira de Renato referente à identificação de Pedro com a atriz Greta Garbo, à medida que em diversos momentos do texto de Mello (1974) o jovem questiona com piadas ofensivas, misóginas e preconceituosas a verdadeira identidade de gênero da bicha. Seria Pedro uma fracassada tentativa de ser uma mulher, ou melhor, de ser Greta Garbo? (SOUZA, 2014)

É relevante reiterar que Garbo atua na construção identitária de Pedro como um entrelugar ou uma fronteira entre os gêneros masculino e feminino, o que não nos possibilita definir o personagem como travesti, transformista, transexual, *drag queen* ou mulher. Nesse sentido, pensar a identidade de Pedro é refletir, principalmente, na multiplicidade de construções sociais que operam (n)as identificações de gênero dos sujeitos. Dito de outro modo, podemos compreender a(s) identidade(s), com base nos estudos de Butler (2003), como plurais ou diversas, visto que “[...] não se pode pensar na existência de apenas uma identidade calcada na ordem compulsória sexo/gênero/desejo; é preciso perceber que as identidades se apresentam no plural”. (BUTLER *apud* AMARAL; MODL, 2016, p. 107)

O conceito de multiplicidade de gêneros defendido por Butler (2003, p. 25) parte da hipótese de que “[...] não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em números de dois”. Para a autora, ao considerarmos apenas duas possibilidades de gêneros, o masculino e o feminino, os discursos coercitivos que determinam as normas hegemônicas atuam para dividir e delimitar os espaços de poder destinados ao pênis e à vagina. Ora, “[...] o gênero reflete o sexo ou é por ele definido”. (BUTLER, 2003, p. 24) Ademais,

[...] quando o **status** construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que **homem** e **masculino** podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e **mulher** e **feminino**, tanto um corpo masculino como um feminino. (BUTLER, 2003, p. 24, grifo da autora)



É com base nessa oportuna problematização que a pesquisadora afirma que o “[...] ato de reconhecimento se torna um ato de constituição”. (BUTLER, 2003, p. 220) Desse modo, podemos compreender que as identidades de gênero não são fixas, podendo ser montadas ou desmontadas de acordo com os desejos e identificações dos sujeitos.

Em conformidade com as perspectivas apontadas até aqui, é possível compreender que a fechação utilizada como um dos elementos fundamentais para a construção do personagem-tipo Pedro objetiva desestabilizar o(a) leitor(a), “[...] questionando suas ideias recebidas a respeito da feminilidade e da masculinidade de uma forma análoga”. (MACRAE, 2018, p. 44) Por conseguinte, a problematização causada em torno da identidade de gênero e/ou do corpo *camp* da Greta Garbo do Irajá compreende, de acordo com os estudos de MacRae (2018, p. 45), o impulso dos desejos que movimenta as identidades não fixas, constituindo-as como “[...] um devir-outro, um tornar-se diferente daquilo que o corpo social repressivo nos destinou autoritariamente”.

Por mais que os homossexuais também sejam vítimas de opressões que semelhantes à misoginia, grande parte deles, pelo fato de possuírem um pênis (WELZER-LANG, 2001), reproduz discursos machistas contra mulheres e/ou contra o feminino. No texto teatral de Fernando Mello (1974), essa realidade é evidenciada durante os embates travados entre Pedro e Mary. Quando a garota de programa surge no texto, numa significativa cena do segundo ato, em que Renato apresenta a moça para o seu suposto tio Pedro, a ferrenha disputa entre os dois personagens-tipo demonstra a sobreposição da bicha em relação à loura.

Renato – *(Traz as doses)* Aí, aí. *(Entrega-as)*.

Pedro – Você não bebe, Natinho?

Renato – Não... tio.

Pedro – Que falta de cortesia para com a sua noiva.

Renato - *(Rápido)* Bem... Olhe, ela não é minha noiva, tio... é apenas namorada.

Pedro – Pelo que você me falava, eu pensava que vocês estavam com a data marcada.

Mary – Ai-que-amor. Ele falava de mim para o senhor?

Pedro - Tudo-tudo, minha filha.

Mary – *(Choque)* Tudo?

Pedro – Que você é ótima moça, de família, recatada...

Mary – *(Aliviada)* Natinho é mesmo um amor. Tão bom, né?

Pedro – Ééé! Ele é ótimo.

Mary – *(Dá uma risada)*.

Pedro – Qual foi a graça? Eu também quero dar risada.

Mary – O senhor fala tão... tão... *(gesto com a mão. Tentando definir o que está pensando. Renato e Pedro acompanham os movimentos de sua mão)* tão... tão sofisticado.

Renato – *(Meio-tom)* – Ufa!

Pedro – Você acha??

Mary – Acho.

Pedro – Que bom.

Renato – É que titio estudou em colégio de freiras.

Mary – Tá na cara! Desculpe, quer dizer... eu ia falar que dá pra notar que o senhor é um homem muito fino.

Pedro – *(Risada de deboche)*.



Mary – (*Desconcertada*) Eu disse alguma coisa engraçada?

Pedro – Não. É que eu me lembrei de um caso acontecido com um amigo meu.

Mary – Não entendi.

Pedro – Fino. Você falou fino.

Mary – Ah...

Pedro – E, i, o, u.

Renato – (*Sente o deboche, interfere*) Ela não é linda, tio?

Pedro – Os cabelos, principalmente.

Mary – (*Vaidosa*) O senhor gosta?

Pedro – (*Meio-tom*) Cafona.

Mary – O que foi que o senhor falou?

Pedro – Mamona, mamona!

Mary – Eu entendi outra coisa.

Renato – O titio gosta de falar assim, rápido. Pra gente não entender.

Mary – Sei.

Renato – (*Ameaçador a Pedro*) Ele é muito brincalhão.

Pedro – (*A Mary*) Imagine que eu ia ser palhaço. (*A Renato*) A minha sobrinha é que não deixou.

Mary – Profissão frustrada, né?

Pedro – É. Mas, agora tudo mudou. Acho que vou entrar na ativa. Aliás, desconfio que já entendi.

Mary – Por falar em sua sobrinha, o senhor é Alves ou Castro?

Pedro – (*Pausa; a Renato*) O que diabo eu sou?

Renato – Castro. Ora, tio. O senhor é Castro.

Pedro – Pois é, eu sou Castro; eu ando tão esquecido, minha filha, você nem imagina.

Mary – Muitas preocupações, né? O Natinho me fala que o senhor trabalha muito.

Pedro – Ih, trabalho horrores. (*Mary dá um riso amarelo*) Ah, e o caso do meu amigo. Eu ia esquecendo de continuar.

Mary – Mudamos de assunto, né?

Pedro – Pois é.... o meu amigo, sabe...?

Mary – (*Corta*) Sei.

Pedro – (*Rápido*) O que?

Mary – (*Confusa*) O que o que?

Pedro – Você falou que sabia.

Mary – Falei?

Pedro – Não gosto que me interrompam quando eu falo.

Mary – Desculpe...

Pedro – Pois é, o meu amigo é bicha.

Mary – (*Espantada*) Bicha?

Pedro – Bicha, tricha, milicha. Desmunheca horrores, sabe? E desfila vestido de Rainha Vitória. No baile dos enxutos. Pra se vingar dela. Pra vingar Oscar Wilde. Você conhece Oscar Wilde, não?

Mary – Não...

Pedro – Eu já imaginava. Foi uma maravilhosa inglesa, sabe? Escritora famosa. E não é que meteram a coitada em cana? A pobre morreu de vergonha. De frescura, quer dizer. A minha amiga se vinga da tal rainha. Se fantasia dela e sai dando pinta. Ainda não é esse assunto, não. O que eu queria dizer é que a tal, a maravilhosa, claro, não a rainha, que a rainha já morreu, tem um amante, um gigolô.

Renato – (*Forte*) Tio, isso não é um assunto para o senhor falar na frente da...

Pedro – (*Corta*) Ela é uma jovem moderna, Natinho. Não vai achar nada demais. (*A Mary*) Vai?

Mary – (*Artificial*) Não... claro que não.

Pedro – Pois é, a tal maravilhosa que eu falei tem um gigolô. Um rapaz novo, lindo de morrer. Assim, da idade dele (*aponta para Renato*). Não é ele, claro. (*Pausa*). Não é engraçado? (*Risada*) [...] (MELLO, 1974, p. 58-59)

Ao se sentir ameaçado pela extravagante presença de Mary, Pedro escancara a sua misoginia ao tentar minar a subjetividade da moça. Para tanto, ele busca de todas as maneiras



informá-la, “[...] através de uma conturbada série de referências da cultura pop, literária e nacional”¹⁰ (SOUZA, 2014, p. 254-255) sobre a sua relação com Renato. O personagem desdenha da rival pela sua profissão como garota de programa, classificando-a, em diversos momentos do texto, como uma mulher burra, vulgar, desprezível, obscena e amoral que se apropria da venda do seu corpo para sobreviver. Por sua vez, Mary não compreende os sarcásticos comentários de Pedro, como também desconhece, inicialmente, a relação homoafetiva entre o rapaz e o enfermeiro; na verdade, a loura tenciona consolidar uma relação “saudável” com Renato, bem como realizar o “sonho” feminino de maternidade ao lado do homem que ama (LIMA, 2017b).

Por fim, é pertinente ressaltar que, nesse embate travado entre Mary e Pedro, ambos os personagens se anulam diante da figura de Renato. A frenética batalha evidenciada em *Greta Garbo* (1974) expõe o predomínio das relações masculinistas, heterossexistas e machistas, representadas na disputa pelo macho. Ora, além de corroborar para a reafirmação da masculinidade hegemônica do garoto, o confronto entre a bicha *versus* a prostituta também contribui para a sobreposição das relações de poder outorgadas ao masculino (Renato) em comparação com a mulher (Mary) e/ou com o feminino (Pedro).

4.4 Corações feridos: dramas e melodramas de (des)amor

Embora seja considerado pela maioria dos estudiosos da dramaturgia teatral brasileira como uma comédia, *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* (1974) também possui características do melodrama. Essas características estão presentes no terceiro ato da peça, quando observamos o declínio de Pedro, Renato e Mary, representado pela forte desilusão amorosa que os cerca. Evidentemente, e em se tratando do gênero melodramático, o principal traço presente no último ato do texto é “[...] a busca da realização amorosa” (HUPPES, 2000, p. 33) frente ao fatalismo social que permeia os sujeitos representados pelos personagens-tipo do texto de Fernando Mello.

10 Souza (2014) relaciona as referências utilizadas por Fernando Mello (1974), no diálogo transcrito, a exemplo de Oscar Wilde, *Baile dos Enxutos* e *Rainha Vitória*, como representações simbólicas relacionadas ao período de forte repressão social que o Brasil atravessava. Segundo o autor (2014, p. 257), “a referência a Oscar Wilde não é à toa. Fernando Mello, assim como o dramaturgo inglês, teve peças censuradas e assistiu, certamente, a cenas de batidas policiais na cena gay carioca. De modo velado, na referência erudita à questão da repressão de Oscar Wilde, não se pode negar, há um enfrentamento paralelístico à repressão que as artes sofriam por se afastarem do ideal de nação e de comportamento social proposto pelo regime em vigor [...]. Outro traço importante que conecta a Pedro é a predileção pelos jovens, o que deu a ambos fatores complicadores importantes. Portanto, é por causa dessas ligações miméticas e antimiméticas que precisamos ler *Greta Garbo* nas interações socioculturais”. Em relação ao *Baile dos Enxutos*, o autor comenta que o evento “era realizado no Teatro João Caetano e, dada a fama e repercussão, era constantemente fechado pela polícia pela presença irreverentemente maciça de homossexuais e travestidos [...]”. (SOUZA, 2014, p. 257)



Ademais, é oportuno considerar que a última parte da dramaturgia, marcada pela ruptura entre comédia e melodrama, configura-se principalmente pelo drama moral que acompanha os personagens ser ainda mais acentuado, o que tende a possibilitar ao(a) leitor(a) uma maior empatia frente aos percalços cotidianos de cada um dos tipos destacados na peça. Ora, como nos diz Bergson (2018, p. 38), quando nos sensibilizamos com a obra de arte, ela automaticamente deixa de ser cômica, afinal, “[...] não há maior inimigo do riso que a emoção”.

No que tange ao melodrama, podemos compreendê-lo, de acordo com Jean-Marie Thomasseau (2012), como um teatro predominantemente marcado por excessos, sensações e emoções. Para o autor, a principal preocupação desse gênero

[...] é fazer variarem estas emoções com a alternância e o contraste de cenas calmas ou movimentadas, alegres ou patéticas. É também um gênero no qual a ação romanesca e espetacular impede a reflexão e deixa os nervos à flor da pele, um gênero no qual “não se tem necessidade do **vívido**, provido que se é do **vivente**” (G. Jubin). Com o melodrama, a sala de espetáculo muda de função: ela não é mais um palácio de espelhos onde uma sociedade se dá em espetáculo a ela mesma, mas um local de comunhão numa ilusão teatral completa, que beira a fascinação. (THOMASSEAU, 2012, p. 139, grifo do autor)

Além disso,

[...] o gênero melodramático mobiliza elevada soma de recursos com o fito de produzir o envolvimento do espectador, situem-se tais elementos ao nível do arranjo cênico ou da linguagem e da história. Tempera a elevação do discurso com personagens grotescas ou cômicas, multiplica as peripécias, os acasos providenciais, as surpresas, a exuberância sentimental. Faz da plateia um confidente, confere-lhe a prerrogativa da informação especial, mobilizando estratégias capazes de conquistar sua cumplicidade. (HUPPES, 2000, p. 102)

Ivete Huppés (2000), em seu *Melodrama: o gênero e sua permanência*, afirma que o melodrama é um gênero teatral de origem francesa, considerado como o sucessor da tragédia grega. Com um caráter altamente *pathético*, o gênero é reconhecido como “[...] a tragédia que a civilização mecanicista emergente ensejou produzir, ou então, a composição adequada ao horizonte que a revolução burguesa constitui, tanto da perspectiva artística quanto ideológica”. (HUPPES, 2000, p. 10) Segundo a autora, o melodrama foi trazido para o Brasil, via Portugal, no século XIX. À medida em que se estabelece no país, o gênero agrega (ou se adapta a) outros importantes estilos teatrais como a opereta, a comédia e o circo-teatro, ao passo que sobrevive até os dias de hoje, principalmente, com as românticas telenovelas. (HUPPES, 2000)

Ainda de acordo com Huppés (2000), podemos constatar que o anseio pela felicidade amorosa se constitui como um dos principais temas do melodrama. Nos textos, mocinhos e mocinhas tentam viver suas paixões, mas são constantemente confrontados com as vilanias de seus(suas) opositores(as), que buscam a todo custo atrapalhá-los(as). *Greta Garbo* (1974) foge à



regra desse modelo padrão: na peça, não há mocinhos(as), muito menos vilões(ãs); todos os personagens subvertem o padrão de pureza, candura ou de extrema maldade. Pedro, Renato e Mary representam o lugar de escória social destinado aos sujeitos considerados marginais, ao mesmo tempo que tencionam encontrar no amor e no sexo o verdadeiro escapismo de suas sofridas realidades. Esses desejos, porém, podem não ser realizados, pois há uma grande disputa travada entre os três, relacionada aos seus latentes anseios por visibilidade e progressão social. Portanto, os personagens do texto podem ser considerados como

[...] sujeitos ficcionais refratários, fragmentados e feridos pela própria realidade que os cerca, personagens que agem com desencanto diante da crueza do mundo hostil [...]. São sujeitos ficcionais isolados pela vida de angústias, de desgostos diários, personagens cujas histórias de vida os isolam de um contato humano sadio. A negociação das diferenças pela palavra é impossibilitada, e a violência torna-se o único instrumento de comunicação eficaz que, como consequência, intensifica o conflito dramático na luta por interesses opostos. (LIMA, 2017b, p. 49)

Outro aspecto a ser destacado é a já mencionada inversão dos tipos, o bobo e o esperto, entre Pedro e Renato. Com o vício na bebida e nas drogas, o jovem se apropria da solidão e do amor da bicha para humilhá-la, ameaçá-la, como também conseguir dinheiro, bebidas e medicamentos para suprir sua dependência química. A esperteza de Renato, marcada por um certo ar de vilania, está diretamente relacionada à sua frustração diante do exílio social. Por ser vítima de um sistema que oprime e anula os sujeitos classificados como inferiorizados, há no personagem uma sensação de inconformidade diante da sua má sorte, da sua desalentada tentativa de construir uma nova vida ao mudar-se para a cidade grande, como pode ser observado no trecho a seguir:

Renato – (*Entra; já está muito louco; bebe pelo gargalo; alegre*) O que é, cara? Vai ficar dando faniquito aí, é?

(*Os dois estão frente a frente; Renato segura-se na porta, ri, Pedro desvia os olhos, com remorsos*).

Pedro – Você não falou nada, calou-se. Aí, eu pensei que...

Renato – Pensou que eu tivesse morrido?

Pedro – Não sei o que eu pensei. Senti medo.

Renato – (*Mostra-lhe a garrafa*) Não encontrei nenhum copo...

Pedro – Você está abusando, Renato.

Renato – Felicidade, Pedroca. Eu quero felicidade. (*Anda*).

Pedro – Qual? Me diz. Qual?

Renato – Tu tá por fora.

Pedro – O hospital tá cheio de gente “por dentro”. Gente muito feliz, sabe?

Renato – O hospital tá cheio de otários. Você e os teus médicos.

Pedro – Está cheio de gente feliz. Rapazes novos, crianças; e muitos estão loucos. Tem um que tá quase morto. Não dura nem mais uma semana.

Renato – Ai, vamos falar de coisas mais refrigeradas, tá? Você por exemplo.

Pedro – Não!

Renato – Não? [...] (MELLO, 1974, p. 64)



No decorrer da conversa, o mancebo relata para Pedro a sua infelicidade diante do insucesso de sua curta estadia no Rio de Janeiro. Suas falas, repletas de ofensas lançadas contra o seu parceiro, evidenciam a doentia relação de poder nutrida por ambos. Como nos diz Rainério dos Santos Lima (2017b, p. 52), tal relação, completamente destrutiva, é demarcada pela degradação dos laços afetivos, ao passo que ocasiona perigosas “[...] intermediações competitivas que os distanciam, na busca por definir o mais forte, o mais violento”. Obviamente, nessa luta travada entre Pedro e Renato, este assume o lugar de violência simbólica ao minar a subjetividade do seu parceiro.

Contudo, de acordo com Souza (2014, p. 294), o jovem, que desde o início da peça busca sempre reiterar a sua força e a sua heterossexualidade compulsória, “[...] assume a sua inércia diante da vida e, o aspecto jamais mencionado, o amor por Pedro”.

Pedro – Eu não vou te acompanhar, Renato. Se você quiser continuar, vai ter que ser só. Eu não participo mais, não continuo.

Renato – Por que?

Pedro – Por uns quatrocentos motivos.

Renato – Tu é um chato.

Pedro – Você está se matando.

Renato – É problema meu, puxa.

Pedro – É problema nosso. Me envolve. Eu tô te ajudando.

Renato – Não existe uma coisa mais chata do que uma bicha com remorsos. Torra a saúde de qualquer um.

Pedro – Que saúde? Você já deve estar todo podre por dentro.

Renato – Por dentro e por fora. Eu tou falando de saúde mental.

Pedro – Sei...

Renato – Não enche, tá?

Pedro – Eu não vou continuar. Foi a última vez que eu trouxe essa porcaria.

Renato – Eu não disse mesmo o que é que eu faço contigo. Tu é mesmo um cara sem imaginação, hem? Toda noite repete a mesma coisa. Não trago mais, não trago mais. Parece disco quebrado. Puxa, muda, caramba. Que falta de perspectivas mentais, que diabo bitolado. Areja a cuca, amplia a mente. Olha, lê o Pato Donald. Talvez melhor.

Pedro – Não falo mais nada. A vida é sua.

Renato – Não? Ainda bem, ufa.

Pedro – Você faz o que quiser.

Renato – *(Pausa)* A vida é minha, é. E sabe o que eu vou fazer com ela, sabe? Eu vou cagar em cima da minha vida. Sem nenhuma implicação muito profunda. Eu tou na merda e vou continuar nela. E não estou falando do uísque, do barato, essas coisas. Tou falando da pura e simples preguiça. Eu estou sobrando nesta tua cidade. Não tenho nada pra fazer aqui. Eu pensava que tinha. Eu pensava que ia fazer um mundo de coisas. Mas eu não quero isso que está aí. Eu não quero nada. E não me mando de volta pra casa. É tudo a mesma coisa, lá e aqui. Vou ter que lutar pra vencer na vida. E fazer uma força, hem? O garotinho aqui não é pugilista, não quer encestar ninguém. O garotinho aqui quer curtir sim a sua amada bicha velha. O que? Pura curtição. O garotinho aqui ama a sua amada velhota [...] (MELLO, 1974, p. 64)

A figura do bobo, desta vez representada pelo enfermeiro, compreende o lugar de sujeição ou de submissão aos seus desejos e sentimentos nutridos pelo jovem interiorano. Mesmo sustentando financeiramente o rapaz, Pedro se submete aos caprichos e humilhações de Renato, para não perdê-lo. Como nos diz Huppés (2000, p. 89), o bobo possibilita uma maior



verossimilhança da história “[...] ao mostrar que o mundo não é feito apenas de suspiros.” Nesse sentido, o entendido personifica essa figura simplória, por vezes engraçada, que vive o trágico dilema do medo da solidão e da decepção amorosa. Por outro lado, ainda de acordo com a autora, o bobo também pode representar a posição de herói do melodrama. Seus dilemas, carregados de melancolia, dor e por vezes comicidade exagerada, possibilitam ao personagem impulsionar as ações dramáticas do texto. (HUPPES, 2000)

Em outro diálogo travado entre o casal homoafetivo, percebemos a subordinação de Pedro frente aos menosprezos e aos ataques misóginos e homofóbicos de Renato:

[...] **Pedro** – Eu queria ser Greta Garbo.

Renato – Eu tô falando de coisas possíveis, idiota.

Pedro – Eu queria ser Greta Garbo. Ela foi a grande estrela da minha vida, da minha infância, sabe? Você viu a Dama das Camélias?

Renato – Não vi...

Pedro – Ela estava linda.

Renato – Linda...

Pedro – Eu queria ser adorado pelas multidões, queria o meu nome nos cartazes, nas marquises dos cinemas, queria filas de fãs pedindo autógrafos.

Renato – Típico sonho de bicha. O que você queria mesmo era transar com os homens [...] (MELLO, 1974, p. 66)

Greta Garbo, mais uma vez, surge como um lugar de utopia para a bicha. Dessa vez, os devaneios de Pedro compreendem o seu sonho de visibilidade social. Para ele, ser notado, assim como fora a sua atriz favorita, lhe propiciaria uma privilegiada posição de *status*. Todavia, a realidade que o rodeia é bastante cruel e frustrante, ao passo que os comentários preconceituosos de Renato impedem o enfermeiro de fabular, trazendo-o de volta para a sua vida real.

A potencialização do sofrimento é um outro tema bastante comum dentro do melodrama. (HUPPES, 2000) Para tanto, os(as) autores(as) teatrais utilizam diversos recursos, como duelos, brigas, disputas e batalhas, para intensificar os dilemas dos personagens. (HUPPES, 2000) Diante dessa perspectiva, Fernando Mello (1974) constrói o final de Mary pautado no declínio moral da garota de programa. Ela, que busca em Renato a sua realização amorosa, vê em Pedro o grande entrave para a execução do seu desejo. Novamente, teremos mais um embate travado entre os dois personagens, com o mesmo motivo: a luta pelo amor do rapaz. Desta vez, porém, Mary amargará a derrota ao perceber que Renato nutre um sentimento de amor por seu companheiro.

A passagem de Mary no terceiro ato da peça é bastante rápida. A prostituta, a “[...] única mulher da trama”, surge como uma “[...] personagem marginal do triângulo amoroso” (SOUZA, 2014, p. 307) quando o amor guei parece, enfim, ter triunfado.

Mary – (A Pedro) Você não podia sair um pouquinho?



Pedro – A televisão disse que vai chover horrores.

Mary – Por favor...

Pedro – Nem pensar.

Mary – Ele não vai fugir comigo.

Pedro – Claro que não.

Mary – E então?

Pedro – Eu fico.

Mary – Tá bom, tá bom. Eu falo na tua frente mesmo. Não tem problema, não. Nenhum. Renato, eu... Renato, me deixa... Não, não. Não é isso. Fala com ele. Fala, diz... Eu saí com um homem... Um cana, sabe? Aí ele dormiu. Ficou lá, barrigudo, esparramado. Eu, eu peguei os documentos dele. Eu não queria, não queria. Juro que não queria. Aí, eles chegaram lá, fecharam a casa, prenderam todo mundo. E eu saí andando pelas ruas. Tá escrito na minha cara? Me diz, eu tô com cara de quem tá com a polícia atrás? Meu Deus, meu Deus, os carros, as luzes, as pessoas... Renato, fala com ele. Eu não me importo. Não me importo com nada. Eu estou com medo. Eu não tenho pra onde ir. Me deixa ficar aqui. Uns dias, dois dias, só hoje, pelo amor de Deus (*pausa*). Renato, você está me escutando? (*pausa*) Renato, por favor... EU NÃO QUERO IR PRA CADEIA!. Renato...

Renato – (*Saco*) Que zoeira.

Mary – (*Mortalmente cansada*) Renato...

Pedro – Você perdeu, meu anjo. Ele é meu. E não vem com moral, tá? Eu dou um bananão pra tua moral. Ninguém pensou em quando eu tava perdendo. Não é uma guerra? Não vale tudo? Tá bom, eu topo tudo. Qual a próxima canalhice que eu tenho que fazer para ser feliz? Fala, Renato, eu faço. Enchi o saco de perder, enchi o saco de ser rato badalando nas esquinas. ENCHI O SACO!

Renato – (*pausa*) Eu não conhecia esse.

Pedro – É novo, eu inventei agora.

Renato – Gosto muito dele. O monólogo da bicha invocada. (*Os dois riem*).

Mary – Renato...?

Renato – Presente.

Mary – Eu vou me suicidar.

Pedro – Da minha janela, não.

Renato – (*Sério*) Por mim?

Mary – Por essa embanção toda... por tudo. E por você, também. (*A Renato*) Você falou que me amava.

Pedro – Que chantagem barata.

Renato – (*Sério*) Falei.

Mary – Disse que me amava. E eu acreditei.

Renato – Caretice minha.

Mary – Eu te amo.

Pedro – Minha filha, corta esse dramalhão, tá?

Renato – Ele tem razão, Mary.

Mary – (*Cansada*) Acho que é tarde. Eu vou. Pra toda vida.

Pedro – É bom. E se for logo, quem sabe? Talvez agarre algum outro trouxa antes que caia a chuva da televisão.

Mary – (*Saco*) Merda! Esse inferno, esse inferno. É, você ganhou. É, ganhou. Sabe de uma coisa? Você ganhou mesmo. Me deu o empurrão final. Sabe o que eu quero, meu senhor? Quero que o senhor morra, que o senhor suma da face da terra (*sai batendo a porta*) [...] (MELLO, 1974, p. 67)

Após fugir de uma batida policial que prendera grande parte das prostitutas que trabalhavam no mesmo prostíbulo que Mary, a garota procura abrigo na casa de Pedro, acreditando encontrar em Renato o conforto e a solução para o seu problema. Diante da negativa do jovem, a moça se dá conta da sua cruel punição: o abandono do seu amado. Sozinha e desabrigada, Mary sai de cena, sem destino, ao tempo em que também se vê forçada a retornar ao mundo de prostituição que tanto sonhava abandonar.



Acreditando ter triunfado diante da ruína da rival, Pedro comemora a sua vitória. Contudo, o destino também reserva um desfecho bastante cruel para o enfermeiro: a solidão. Como nos diz Souza (2014, p. 259), o final da

[...] peça traz à cena a desilusão da cidade grande, isto é, o exílio de Pedro, tal qual o de Greta Garbo; traz o sonho devassado pelo hedonismo de Renato; traz Mary muito simbolicamente marginalizada na peça, na vida, por uma misoginia do discurso falocêntrico “heterossexual” de Renato e “homossexual” de Pedro. Tudo isso situado no insulamento social chamado Irajá, metáfora geográfica do exílio e abandono.

Frustrado com a falta de sorte, o jovem interiorano decide retornar para Campos. Desolado com o abandono do companheiro, o enfermeiro opta por retomar sua vida noturna na Cinelândia e encontrar outros garotos de programa que satisfaçam seu prazer. O diálogo de despedida do casal evidencia a fratura do complexo e doentio relacionamento, ao passo que também demonstra a crueza das relações sociais que instituem aos sujeitos marginalizados severas punições diante de suas desobediências.

Pedro – Merda de vida. Volto à badalação.

Renato – Ouvi falar que eles vão instalar uns postes cor de rosa, especiais pra bonecas.

Pedro – Não debocha.

Renato – Olha, conheço um mundão de gente lá em Campos louco pra ter um lugar pra morar no Rio. Dou o teu endereço.

Pedro – A capital do estado do Rio é Niterói, não é a minha casa.

Renato – O meu sotaque carioca está bom? O pessoal lá em Campos se amarra no sotaque carioca.

Pedro – O teu sotaque tá ótimo.

Renato – Que cara de funeral, rapaz.

Pedro – Eu tava querendo saber se Greta Garbo foi tão desgraçada quanto eu. Só isso. (*Renato e Pedro estão próximos. Se beijam. Renato sai. Pedro chora.*) (MELLO, 1974, p. 68)

O terceiro ato de *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* (1974), com seu caráter melodramático, propicia oportunas reflexões concernentes à solidão das relações homoafetivas, bem como retrata a realidade dos sujeitos “[...] dissidentes da cena urbana carioca” (SOUZA, 2014, p. 309) em tempos de estado de exceção no país. As falas dos personagens são extremamente violentas e agressivas, pois expõem a tirania das normas hegemônicas que vigoravam (e ainda vigoram) no Brasil, que excluía homossexuais, garotas de programa, michês, negros, interioranos e travestis, por exemplo. Pedro, Renato e Mary representam esses sujeitos que constituem o lugar de escória social à medida que se tornam vítimas primordiais de um sistema que os anula e os invisibiliza, como também os obriga a se digladiarem numa espécie de disputa de poder e de sobrevivência em meio ao caos que os rodeia. Para esses indivíduos, jogados à própria sorte, não há possibilidades de finais engraçados ou felizes.



5 Fechando

Um dos traços fundamentais do movimento de dramaturgia marginal é “[...] a sua crescente violência e agressividade”. (ROSENFELD, 2018, p. 175) Segundo Anatol Rosenfeld (2018), os textos do referido período exprimiam as agruras de um Brasil devastado por graves processos e disputas políticas que favoreciam a extrema-direita, como também as classe sociais mais abastadas, prioritariamente representadas por homens brancos, ricos, heterossexuais e cristãos.

A violência retratada nos textos e nos espetáculos de teatro ia para além dos palcos, afinal, como diz Rosenfeld (2018, p. 175), “[...] a agressão é direta, atravessa a “ribalta” e visa de forma crassa aos espectadores presentes (concebidos em geral como representantes de classes ou camadas sociais)”. Dito de outro modo, com seu dinamismo e brutalidade, o movimento de dramaturgia marginal visava perturbar e provocar o(a) leitor(a) e espectador(a), possibilitando relevantes questionamentos e reflexões sobre os problemas sociais representados nas peças teatrais.

Greta Garbo, quem diria, acabou no Iraque (1974) desvela sua agressividade e violência ao expor, de modo bastante explícito, nocivos preconceitos como a homofobia e a misoginia, assim como a amargura, a invisibilidade e o isolamento social de um homossexual masculino em tempos de forte repressão política em nosso país.

O cômico do texto não se constitui como uma espécie de alívio ou de suspiro para o(a) apreciador(a) da obra: ao lançar mão da comédia para a escrita da sua dramaturgia, Fernando Mello (1974) se utiliza do caráter político do cômico para subverter a ordem e expor as diferenças e preconceitos sociais. (ALCURE, 2010) Como nos diz Alcure (2010, p. 43), há no teatro cômico a “[...] intenção de não apenas refletir a realidade, mas revelá-la, anunciá-la, transgredi-la, reafirmá-la ou negá-la”. Nesse sentido, por mais que o(a) leitor(a) se divirta com os dilemas, confusões e trapalhadas de Pedro, Renato e Mary, o que está por trás das ações dos referidos personagens é a busca pela visibilidade e aceitação social.

Ao dar protagonismo e visibilidade aos sujeitos pertencentes ao lugar de escória, como uma bicha efeminada, uma prostituta semianalfabeta e um garoto de programa interiorano, o texto de Mello (1974) pode ser considerado como uma relevante obra teatral que promoveu

[...] debates sobre a condição política, econômica e social das classes subalternas em uma sociedade capitalista que cruelmente as criminaliza. A representação do sujeito violentado [...] é, de fato, uma forma extrema de denúncia sobre os processos sociais e as diferentes formas de sujeição e dominação que se concretizam nas relações intersubjetivas dos personagens. Traumatizados e preocupados como estão com a sobrevivência individual, os personagens dramáticos não conseguem manter um diálogo fora das relações destrutivas e que direcione a revolta individual para a luta coletiva. No



entanto, são personagens que, pela luta social [...] e pelas diferentes identificações sexuais, tornam-se isolados e agressivos, expondo para os iguais e para o leitor/espectador as suas faces mais cruéis de homens e mulheres criminosos dispostos a agir violentamente. (LIMA, 2017b, p. 62)

Não há em *Greta Garbo* (1974) a intenção de poupar o(a) leitor(a) e/ou o público: a violência e agressividade crescentes, representadas nas falas e nas ações dos personagens-tipo, apropriam-se de um riso supostamente fácil, jocoso e debochado relacionado aos estereótipos sociais que predominavam à época, para “[...] golpear ou pelo menos coçar os nervos, o estômago e outros órgãos geralmente considerados como pouco relevantes para a apreciação estética” (ROSENFELD, 2018, p. 178); e “[...] romper a moldura daquele agrado desinteressado, isto é, de um prazer que não atira os nossos impulsos em direção ao real” (ROSENFELD, 2018, p. 181), convidando (ou induzindo) o(a) leitor(a) ou espectador(a) à oportuna reflexão sobre os graves impasses representados na obra.

Referências

ALCURE, A. S. Possíveis metodologias para a análise do riso em estudos de caso. In: RABETTI, B. (org.). *Teatro e comichades 3: facécias, faceirices e divertimento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010. p. 38-45.

ALCURE, A. S. Rir de si: comichade, política e a noção de “brincadeira”. *Moringa: Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 10, n. 2, p. 151-172, 2019.

AMARAL, M. S.; MODL, F. C. Questões relacionadas à identidade de gênero na pauta da formação inicial do professor: lacunas e presenças. In: LIMA, A. M. O.; SOUZA, E. M. F. (orgs.). *Letramento e discurso em (dis) (com) posições identitárias*. Campinas: Pontes, 2016. p. 99-120.

ANDRADE, E. Tradição popular e reelaboração dramatúrgica em Ariano Suassuna. In: RABETTI, B. (org.). *Teatro e comichades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. p. 81-102.

ANDRADE, W. O teatro da marginalidade e da contracultura. In: FARIA, J. R. (org.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 181-185. v. 2.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. São Paulo: Edipro, 2018.

BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COLLING, L. Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualidos. *Revista Gênero*, Niterói, v. 8, n. 1, p. 1-20, 2007.



FERNANDES JÚNIOR, A. S. *Biscoitos caseiros: camp, solidão e homofobia na internet*. Curitiba: Appris, 2015.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. v. 1.

GREEN, J. N. & QUINALHA, R. Introdução. In: GREEN, James & QUINALHA, Renan (orgs.) *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCAR, 2018. p. 1-5.

GREEN, J. N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Unesp, 2019.

HUPPES, I. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LIMA, R. S. “Me mata, meu homem!”: violência e sexualidade em Navalha na Carne. *Revista Graphos*, João Pessoa, v. 19, n. 2, p. 165-185, 2017a.

LIMA, R. S. Um teatro de relações destrutivas: violência e formação sentimental na dramaturgia de Plínio Marcos. *Revista O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 43-63, 2017b.

LOPES, D. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOURO, G. L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

MACRAE, E. Os respeitáveis militantes e as bichas loucas. In: MACRAE, E. (org.). *A construção da igualdade: política e identidade homossexual no Brasil da “abertura”*. Salvador: Edufba, 2018. p. 37-50.

MAGALDI, S. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MELLO, F. Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá. *SBAT: Revista de Teatro*, Rio de Janeiro, julho-agosto, 1974.

MENDES, C. F. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

MORAES, A. Jovens em cena: Amarga Irreverência. Entrevistado: Fernando Mello. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 83, n. 151, p. B4, 6 set. 1973.

PINTO, D. C. M. Introdução. In: BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. São Paulo: Edipro, 2018. p. 7-34.

PROPP, V. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RABETTI, B. Memórias e culturas do “popular” no teatro: o típico e as técnicas. *O percevejo*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 3-18, 2000.



RABETTI, B. Circo e teatro: duetos cômicos na tradição popular e no espetáculo. In: RABETTI, B. (org.). *Teatro e comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005a. p. 47-62.

RABETTI, B. A reelaboração da ideia de “teatro cômico popular” a partir dos estudos da dramaturgia de Ariano Suassuna. In: RABETTI, B. (org.). *Teatro e comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005b. p. 30-46.

ROCHA JUNIOR, A. F. *Teatro brasileiro de revista: de Artur Azevedo a São João del-Rei*. 2002. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ROCHA, C. C. S. “Essas histórias de amor maldito”: a homossexualidade masculina em *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei, 2021.

ROSENFELD, A. O teatro agressivo. In: Moraes, A. P. Q. (org.). *Anos de chumbo: o teatro brasileiro na cena de 1968*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

SANTOS, I. L. P. *O dueto cômico: da Commedia dell’Arte ao Cavalo Marinho*. 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 5-22, 1990.

SOUZA, A. S. *Nas tramas de Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá: crítica filológica e estudo de sexualidades*. 2014. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

THOMASSEAU, J. M. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TREVISAN, J. S. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

WELZER-LANG, D. A construção do sexo masculino: dominação das mulheres e homofobia. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 460-482, 2001.

