
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

MAS CULI NIDA DES

NA CENA DO
GRUPO MAGILUTH
DE TEATRO



MATEUS DE ARAÚJO SILVA

SÃO PAULO, 2019

MATEUS DE ARAÚJO SILVA

Masculinidades na cena do Grupo Magiluth de Teatro

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista: “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas. Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lúcia Regina Vieira Romano.

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho por qualquer meio convencional ou eletrônico para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

S586m	Silva, Mateus de Araújo, 1992- Masculinidades na cena do Grupo Magiluth de Teatro / Mateus de Araújo Silva. - São Paulo, 2019. 173 f. : il. Orientadora: <u>Profª</u> <u>Drª</u> Lucia Regina Vieira Romano Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Representação teatral. 2. Teatro político brasileiro. 3. Masculinidade. 4. Homens na arte. I. Romano, Lucia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 792.0981
-------	--

MATEUS DE ARAÚJO SILVA

Masculinidades na cena do Grupo Magiluth de Teatro

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista: “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas. Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lúcia Regina Vieira Romano.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Lúcia Regina Vieira Romano (orientadora)

UNESP – Instituto de Artes

Prof^a. Dr^a. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra

UERJ – Arte e Cultura

Prof. Dr. Renan Honório Quinalha

UNIFESP – Direito

São Paulo, 24 de junho de 2019.

Dedico esta dissertação
Àquelas e Àqueles que me guiam

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha orientadora Lúcia Romano, pelo alicerce, a parceira, a condução e a troca ao longo dessa caminhada. Mais ainda: agradeço-a pela persistência nestes dois ofícios tão importantes, mas tão ameaçados por um Brasil cada vez mais conservador: o de artista e o de professora.

Agradeço à minha mãe, Neusa, ao meu pai, Cícero, e ao meu tio Waldemar, por absolutamente tudo, indiscutivelmente. À minha família, no Recife, imensa, que sempre torce por mim.

A Paulo Malvezzi, pelo amor e companheirismo. E também pelo colo nas horas de estudo e o incentivo à escrita.

Também a Eduardo Salles, pelo impulso e o apoio. A Leandro Ramos, que tão logo me acolheu e virou minha família paulista. A Hayla Cavalcanti, Leandro Moraes, Luana Amaro Muniz, Leonardo Ramos, Leonardo Tura, Eduardo Santos, Camilla Figueiredo, Mari Zendron, Tatiana Diniz, Talita Paes, Adriana Barros, Newton Moreno e Galiana Brasil, pessoas que me abraçaram nesta São Paulo gigante.

A Diogo Guedes, Eugênia Bezerra, Marcelo Pereira, Flávia de Gusmão, Diana Moura, Olívia Mindêlo, Adriana Victor, Beatriz Braga, Renato Contento, Bruno Albertim, Helia Scheppa, Priscila Buhr, André Nery, Allan Nascimento, Igor Gomes, Verônica Almeida, Xico de Assis, Márcio Bastos – presentes no princípio disto tudo. Ao Jornal do Commercio, onde aprendi a ser repórter.

À SP Escola de Teatro, em especial a Ivam Cabral, Bruno Galvinctio, Jonas Lírio, Tomaz Alencar, Tato Consorti, Cibele Custódio, Elen Londero, Dione Leal e Joaquim Gama

Muitíssimo obrigado a Maria Paula Costa Rego, Luciana Lyra, Renan Quinalha, Biagio Pecorelli, Renata Pimentel, Leidson Ferraz, Luis Reis, Marcondes Lima, Antonio Edson Cadengue (*in memoriam*) e Valmir Santos, pela luz, o conhecimento e as valiosas contribuições. A Fátima Beltrão, por ter me levado ao primeiro curso de teatro de minha vida.

E, é claro, agradeço ao Magiluth (incluindo todos os integrantes que passaram pelo grupo ao longo destes 15 anos), pela ambivalência provocativa e a arte instigante, impulsionadoras de debates e reflexões como esta pesquisa.

“Homem com homem, de mãos dadas,
só se a valentia deles for enorme.[...]
Que: coragem – é o que o coração bate;
se não, bate falso.”

João Guimarães Rosa

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar a representação de masculinidades na cena do Grupo Magiluth de Teatro, a partir da análise crítica na perspectiva da poética cênica e sobre as personagens dos espetáculos *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você* e *Viúva, porém Honesta*. Um dos mais atuantes coletivos da cena contemporânea pernambucana, o Magiluth é um fenômeno teatral recifense surgido no início dos anos 2000, em meio a um processo de transformações democráticas políticas, econômicas e culturais no Brasil, e cuja forma de produção artística está ligada à prática coletiva – que tem entre suas premissas o trabalho continuado de pesquisa de linguagem, relação profícua com o contexto social em que estão inseridos e a horizontalidade das funções criativas. Recorrendo a uma contextualização histórica da passagem dos anos 1990 para 2000, no Brasil, procurou-se pontuar anseios do período de surgimento do Magiluth como parte tanto de um movimento intelectual pernambucano quanto de um resgate de referências estéticas e conceituais anteriores – a exemplo do teatro de grupo em organização micropolítica (COLETTA, 2014; AGUIAR, 2008). A pesquisa abrangeu ainda a reflexão sobre alguns estudos de gênero, inter cruzados com o teatro performativo (ROMANO, 2017; MOSTAÇO, 2009; FERNANDES, 2010), a história do movimento LGBT no Brasil (QUINALHA, 2017, 2019; TREVISAN, 2018; LOURO, 2008, 2016) e as identidades de gênero masculino (BENTO, 2015; CONNELL, 1987, 1995; MATHIEU, 1987). Como hipótese, avalia-se que, através das subjetividades dos atores-criadores, o grupo justapõe em cena práticas de diversos tipos de masculinidade, convivendo, assim, com um modelo hegemônico – no caso, de homem nordestino (ALBUQUERQUE JR., 2013) – e outras configurações subversivas, subordinadas e/ou críticas àquele padrão.

Palavras-chave: Grupo Magiluth. Masculinidades. Homem nordestino. Teatro de grupo. Micropolítica.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the masculinities representation in the scene of the Magiluth Group of Theater, from the critical analysis of the poetic scenic and the characters of the plays *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você* and *Viúva, porém Honesta*. One of the most active collectives of the contemporary scene in Pernambuco, Magiluth is a Recife theater phenomenon that emerged in the early 2000s, amid a process of political, economic and cultural transformation in Brazil, whose artistic production is based on collective practices - which has among its premises the continuous work of language research, a fruitful relationship with the social context in which they are inserted and the horizontality of creative functions. Recalling the historical context from the 1990s to the 2000s in Brazil, we sought to point out the yearnings of the period of Magiluth's emergence as part of an intellectual movement in Pernambuco as well as a rescue of previous aesthetic and conceptual references - such as the micropolitical practices in theatrical groups (COLETTA, 2014; AGUIAR, 2008). The research also included the reflection on some gender studies intertwined with the performative theater (ROMANO, 2017; MOSTAÇO, 2009; FERNANDES, 2010), the history of the LGBT movement in Brazil (QUINALHA, 2017, 2019; TREVISAN, 2018; LOURO, 2008, 2016) and male identities (BENTO, 2015; CONNELL, 1987, 1995; MATHIEU, 1982). As a hypothesis, it is evaluated that through the subjectivities of the actors-creators, the group juxtaposes practices of different types of masculinity on the scene, thus living with a hegemonic model, in this case, of the Northeastern man (ALBUQUERQUE JR., 2013).

Keywords: Magiluth Group. Masculinities. Northeastern man. Group theater. Micropolitics.

LISTA DE FIGURAS

Fotografia 1: Abraço dos atores Lucas Torres e Bruno Parmera.....	11
Fotografia 2: Lucas Torres, Giordano Castro, Bruno Parmera, Mário Sérgio Cabral e Erivaldo Oliveira Parte do elenco do Magiluth	21
Fotografia 3: Mário Sérgio e Giordano Castro.....	53
Fotografia 4: Elenco do Magiluth em ensaio sobre Masculinidades.....	82
Fotografia 5: O ator Lucas Torres como Dorothy Dalton, personagem carregada de estereótipos.....	104
Fotografia 6: O ator Erivaldo Oliveira; detalhe do uso do tridente em referência ao falo.....	107
Fotografia 7: Erivaldo Oliveira e Giordano Castro em <i>Aquilo</i>	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
-----------------	----

PARTE 1

1 O TEATRO CONTEMPORÂNEO PERNAMBUCANO E A ABORDAGEM DA MASCULINIDADE.....	22
1.1 O Magiluth no contexto cultural pernambucano.....	22
1.2 Recife, cidade bipolar.....	25
1.3 Ó cidade tão museal.....	36
1.4 Frangos falando para o mundo.....	46

PARTE 2

2 FAZENDO GÊNERO, CENA E POLÍTICA.....	54
2.1 O teatro como micropolítica.....	54
2.2 O empoderamento feminino e o plural da masculinidade.....	59
2.3 Esses moços, (nada) pobres moços.....	66
2.4 O teatro performativo.....	78

PARTE 3

3 JOGO E FARSA: MASCULINIDADES EM <i>AQUILO QUE O MEU OLHAR GUARDOU PARA VOCÊ E VIÚVA, PORÉM HONESTA</i>	83
3.1 Homens que brincam.....	89
3.2 Homens que falam.....	99

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
---------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	117
---------------------------------	-----

APÊNDICE 1 – Entrevista com Giordano Castro e Lucas Torres.....	124
---	-----

APÊNDICE 2 – Entrevista com Pedro Wagner.....	164
---	-----



INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Meu interesse por analisar as representações de masculinidades no teatro do Magiluth surge ainda fora da academia, no âmbito da prática jornalística, como repórter do *Jornal do Commercio*, no Recife. Ao longo de cinco anos na redação do JC, imerso na produção cotidiana da reportagem e da crítica a partir de espetáculos e pesquisas desenvolvidas pelos grupos teatrais (com mais atenção àqueles locais), o exercício de aproximação da arte com as questões urgentes contemporâneas tornou-se perseguido dispositivo de minhas leituras da cena.

No jornalismo diário, tais tensionamentos dialéticos impulsionaram a criação de um projeto chamado *Ensaio*, publicado mensalmente, de dezembro de 2015 a junho de 2016, no blog *Terceiro Ato*¹, com séries de fotografias baseadas em temas pré-estabelecidos pelo fotógrafo André Nery e por mim², relacionadas às expressões temáticas e/ou estéticas da dança, do teatro e da arte da performance recifenses. Todas elas acompanhadas de texto reflexivo.

Nesse contexto, em janeiro de 2016, publicamos o ensaio *A Desconstrução da Masculinidade*³, reunindo imagens de atores cujos trabalhos, em maior ou menor intensidade, transpassam por questões ligadas à identidade de gênero.

¹ Foi lançado em janeiro de 2015, no site do *Jornal do Commercio*. As limitações de espaço no jornal impresso, cada vez mais comuns no jornalismo diário, e a necessidade de ampliar para um ambiente virtual os debates sobre as Artes Cênicas fundamentaram a nossa proposta de criação do blog, que, com o aval do editor do Caderno C (então editoria de cultura daquele periódico), Marcelo Pereira, e da editora-executiva de Redação, Maria Luiza Borges, se tornou uma iniciativa inédita nos veículos de comunicação de massa em Pernambuco. Em abril de 2016, o *Terceiro Ato* ganhou uma versão no jornal de papel, em coluna semanal, publicada sempre às quintas-feiras. Desde agosto daquele ano, com minha saída do JC, o jornalista Márcio Bastos assumiu a titularidade.

² A partir de março de 2016, durante um período meu de licença do JC para estadia em São Paulo, Márcio Bastos (que me substituiu na redação recifense provisoriamente, de março até julho daquele ano, e, em seguida, definitivamente, a partir de agosto) dividia comigo e André Nery as definições de pautas e temas dos ensaios.

³ As imagens utilizadas nesta dissertação (exceto as apresentadas no Capítulo 3, que ilustram os espetáculos *Aquilo que Meu Olhar Guardou Para Você* e *Viúva, porém Honesta*) são as mesmas que compuseram o ensaio *As Desconstruções da Masculinidade*. Todas feitas por André Nery e gentilmente cedidas por ele e pela agência JC Imagem, do *Jornal do Commercio*. O ensaio completo está disponível em: <<http://bit.ly/ensaio masculinidade>>. Acesso em: 20 mai. 2019.

No caso específico do Magiluth, um dos fotografados naquela série⁴, me interessava registrar as variações da representação de homens protagonistas em “relações híbridas”, como reiteradamente me referi à forma relacional das personagens criadas pelo grupo, a exemplo da violência latente nas cenas, da presença de um “não-dito” de sentimentos nos subtextos da peça e do erotismo disfarçado que permeia as encenações.

Um dos mais atuantes coletivos do teatro pernambucano, o Magiluth surgiu em 2004 dentro da Universidade Federal de Pernambuco, formado pelos atores Marcelo Oliveira, Giordano Castro, Lucas Torres e Thiago Liberdade – então estudantes do curso de Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas⁵. Uma atividade da disciplina “Fundamentos da Expressão e Comunicação”, ministrada pelo professor Paulo Michelotto, inaugurou a trajetória do então quarteto, de início interessado nos *clowns* e no teatro do dramaturgo irlandês Samuel Beckett, dentro de uma encenação que dialogasse com a figura do palhaço lírico. Surgia, daí, o espetáculo *Corra*, que foi apresentado na rua e que, sem uso da voz e todo erguido em gestos e expressões largas, tematizava o humano e seus egoísmos (ARAÚJO, 2014).

Com o passar dos anos, no entanto, a pesquisa de linguagem desenvolvida pelo grupo se dilatou e passou a transitar – embora com pontuais montagens tergiversantes – por uma dialética do ser contemporâneo e de seu lugar em meio ao caos das relações inter e intrapessoais. São peças construídas no jogo do teatro pós-dramático e performativo, que lidam, em mais ou menos intensidade, com a desconstrução da narrativa padrão e a própria ideia de teatralidade. Composto atualmente pelos atores Lucas Torres, Giordano Castro, Bruno Parmera, Pedro Wagner, Mário Sérgio Cabral e Erivaldo Oliveira, o coletivo consolidou-se em relevo desde o Recife, onde o contexto teatral hegemônico é historicamente pautado por uma dramaturgia aristotélica,

⁴ Também foram fotografados no mesmo ensaio o ator carioca Eduardo Landin, àquela época integrante do elenco do musical *Ópera do Malandro*, sob direção de João Falcão, no qual interpretava a personagem Geni; e o ator, diretor e professor da UFPE Marcondes Lima, integrante do Coletivo Anjo de Teatro, cuja pesquisa cênica trabalha nuances da travestilidade.

⁵ Hoje, o curso foi reestruturado e é voltado para a Licenciatura em Teatro.

quando não regional.

Quando do esboço desta pesquisa de mestrado, no entanto, já ali a empiria me instigou a analisar o “fenômeno magiluthiano⁶” dentro da historiografia teatral pernambucana. Tal análise, porém, não deveria se esgotar em uma descrição biográfica – feita por mim antes, como trabalho de conclusão de curso de Jornalismo⁷ –, mas fomentar a dissertação correlativa entre os campos teóricos modernos e a experiência da arte. Nesse sentido, optei pelo foco analítico nas subjetividades da pessoa-artista, a fim de discutir as representações de masculinidades mobilizadas na obra teatral. A ausência de investigações que buscassem discutir essas questões nos palcos pernambucanos contemporâneos parecia referendar a importância de um aprofundamento sobre o tema – apesar de não serem, no teatro pernambucano, características inauguradas pelo Magiluth.

Algumas perguntas prévias apareceram como norte para essa observação: como sexualidade e gênero são tensionados nas representações do grupo, em cena? De que forma as masculinidades estão presentes nas expressões dos personagens do Magiluth? Quais os níveis de tensionamento dessas representações cênicas em um contexto contemporâneo de crise do viriarcado⁸? Tais representações são ratificações de um modelo padrão e hegemônico do gênero masculino, ou se abrem a novas possibilidades de identidades, transgressoras da tradição? Onde a transgressão e a continuidade se localizam?

A reflexão, contudo, ganhou novos impulsos com o cenário que se instaurou no Brasil a partir da eleição do capitão reformado do Exército Jair Messias Bolsonaro a presidente, dentro de pleito democrático, em 2018. Forjado

⁶ Cunhei esse adjetivo para nos referir àquilo que é do Magiluth.

⁷ Série de reportagem apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso, ao término da graduação em Jornalismo, na Universidade Católica de Pernambuco, em 2014.

⁸ Optei por usar “viriarcado” em vez de “patriarcado”, haja vista este carregar a conotação de senso comum ligada ao poder dos pais. E, ao analisarmos aqui as masculinidades para além da figura do homem provedor e paterno, considerando os signos presentes na supremacia da virilidade, cabe-nos, portanto, utilizar “viriarcado” como definição (MATHIEU, 1987).

por elites econômicas, grupos neopentecostais e outras forças que extrapolam os limites do Brasil, esse momento recente na política brasileira é reflexo da onda conservadora contemporânea no país – fragilizado pela recessão econômica e escândalos de corrupção –, que voltou a solapar direitos humanos e civis e impor determinadas condutas de comportamento, reanimando discussões sobre opressão, tortura e viriarcado. Esse cenário, por sua vez, encontra-se consonante ao de outros países no mundo, principalmente nos Estados Unidos e em nações da Europa, com o crescimento significativo de governos de extrema direita e com a emergência de representantes partidários reacionários que ganharam popularidade com discursos anti-imigração, xenófobos e LGBTfóbicos⁹.

O novo presidente brasileiro chegou ao poder em um tempo de disputas entre os sujeitos sociais, principalmente aquela que despertou em grupos conservadores o *pânico moral*, conforme definição de Miskolci (2007), inconformados com o fortalecimento da insurgência de lutas pela emancipação feminina e por direitos individuais. Tais movimentos, progressistas, foram e são responsáveis por impulsionar no mundo inteiro rupturas importantes nos papéis sociais de homens e mulheres, por exemplo. No caso do Brasil, eles ajudaram no avanço das iniciativas educacionais envolvendo problemáticas das diferenças (MISKOLCI; CAMPANA, 2017, p. 737) – sendo a mais bem-sucedida delas a política de cotas em universidades, mecanismo de reparação histórica do racismo estrutural – além de conquistas como o casamento homoafetivo, regulamentado pelo Conselho Nacional de Justiça brasileiro, em 2013, e a autorização do Supremo Tribunal Federal, em 2018, para que transexuais e transgêneros alterem seu nome no registro civil sem a necessidade de cirurgia de readequação de sexo.

Tais avanços sociais e políticos desencadearam no país uma crise, reverberada em todas as esferas do Estado e da sociedade civil, de tal modo que

⁹ É o caso das políticas racistas do presidente norte-americano Donald Trump, que tenta construir um muro na divisa entre os EUA e o México, para controlar a entrada e saída de pessoas, e a restrição aos imigrantes da Síria, Líbia, Iêmen, Irã, Somália, Chade e a alguns funcionários do governo da Venezuela, atribuindo a eles “inclinações terroristas”; e, na Rússia, o veto à demonstração de afeto entre casais do mesmo sexo em ambiente público e a censura do governo de Vladimir Putin.

a mesma retórica-base da sustentação da ditadura de 1964 – de incisiva defesa da família, dos bons costumes e dos valores cristãos – retornou ao discurso geral, em uma cruzada contra grupos e avanços que, por essa ótica, ameaçam a ordem moral e sexual então vigente (QUINALHA, 2017).

Sendo assim, esta pesquisa, que começou como a análise de um campo da poética da cena teatral, ganhou contornos também sociológicos, influenciada pela urgência frente à nova onda de celebração do viriarcado a assolar o país. Isso faz da arte, por sua vez, ainda mais necessária nesse contexto, já que, nas palavras de Paul-Lauren Assoun, “se a morte do Pai é o que permitia ao sujeito a entrada no simbólico, era a idealização [dela] que permitia ultrapassar esta morte” (ASSOUN, 2007, s/n). Com isso, pareceu-me primaz, novamente, adentrar as fronteiras da crítica da arte à luz de uma investigação analítica a partir do recorte de gênero, em que evoco três campos essenciais: a sexualidade, a geopolítica e o indivíduo. Tomo, em certa medida, minha bagagem histórica e cultural e o intercruzamento delas com a trajetória do coletivo em questão, à luz de uma militância crítica, defendida por Sábato Magaldi como algo fundamental na profissão, ao enxergar o ofício como parte da dimensão coletiva dessa arte (SANTOS, 2013).

É nesse sentido que busco contagiar com uma autoanálise, em subcamadas, meu olhar para o Magiluth, reconhecendo-me como espectador e crítico participante¹⁰, sujeito inerente ao processo de cumplicidade na recepção da arte – o que implica a minha homossexualidade, o ser nordestino e o meu interesse por uma reflexão com enfoque nas políticas de identidade. Assim, na leitura aqui elaborada, analiso os discursos e desdobramentos da produção artística pelo viés da representação, em cena, das masculinidades – expressão utilizada no plural para se referir a uma chamada “crise da masculinidade” ou às

¹⁰ Abreu (2012) usa esse termo para defender uma prática da crítica apartada de valorização, pedantismo e falsa isenção. Ao falar em “participante”, ele sugere um exercício de reflexão crítica com base em “um universo de amplas referências para estabelecer de maneira adequada as opiniões, as sugestões, e inclusive afirmar suas próprias visões criativas derivadas de seu imaginário subjetivo” (2012, p. 118). Através do seu trabalho, “o crítico pode conseguir iluminar as áreas obscuras de uma obra. Colocar luz onde outros veem apenas manchas ou sombras indecifráveis. (...) Para tais tarefas, o crítico, como o artista, deve ser livre para escolher para onde dirigir seus passos e estabelecer uma interação com as diferentes áreas operativas do teatro (Idem).

mudanças no masculino hegemônico do referencial de homem branco, de classe média e heterossexual, aquele que exerce poder e define padrões sobre os outros homens e mulheres (BENTO, 2015, p. 46)¹¹.

Para a tarefa, tomo por base duas das mais comentadas montagens magiluthianas: *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você* (2012) e *Viúva, porém Honesta* (2012). O estudo desses casos destacados pretende aproximar peças que considero marcos na pesquisa de linguagem do coletivo pernambucano. Esteticamente, as duas peças levam ao limite a proposta de explorar a teatralidade – entre outras característica, a complexa justaposição entre o real e o ficcional, que se ergue a partir de símbolos estabelecidos pelo corpo do ator. A primeira peça, mais experimental, costura sinuosidades de relações conflituosas em um espaço urbano; já a segunda – fruto da aplicabilidade do jogo a uma dramaturgia pré-existente, de Nelson Rodrigues – utiliza-se da sátira farsesca para investir críticas ao moralismo em torno de uma dita “pureza” da mulher viúva. Em ambos os trabalhos, por outro lado, personagens variados reafirmam e reconstroem, em fala, gestos e atitudes, os signos do masculino valorizados numa sociedade viril.

Sendo assim, a dissertação divide-se em três fases diversas, que acredito serem capazes de ajudar numa observação mais atenta do debate relacional entre teatro e gênero masculino, aqui proposto. A princípio, é necessário contextualizar o momento histórico – político, social, econômico e cultural – no qual se dá o surgimento do Magiluth. Nessa medida, no Capítulo 1, dedico atenção ao período entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, em âmbitos nacional e local, na transição entre um governo de centro-direita para um de centro-esquerda. Refletimos, mais precisamente, sobre o surgimento da Era Lula, a fim de pontuar estruturas de produção, conjuntura política e anseios sociais correlacionados ao lulismo¹² e ecoados, direta ou indiretamente, na arte pernambucana.

¹¹ Retomarei essa definição no Capítulo 2.

¹² Falarei sobre este conceito no Capítulo 1.

Na contextualização de surgimento do grupo, na virada do milênio, comento também sobre o *Manguebeat*, que reivindicou, em sua obra, questões sociais e políticas, através de um estilo musical contracultural, unindo sons globalizados a ritmos regionais. Esse fenômeno, de visibilidade nacional, não ficou restrito à estética musical, mas influenciou também o cinema em Pernambuco, de volta à efervescência de produções nos 1990. Foi, aliás, a capacidade de articulação social do *Manguebeat* e do cinema desse momento um dos fatores responsáveis pelo fortalecimento das políticas públicas de cultura no estado, junto com modelos, ações e programas nacionais de democratização da distribuição de renda, implementados no governo Lula.

O quadro historiográfico proposto nessa primeira parte da pesquisa contemporiza ainda o teatro pernambucano daquele período no tangente às estéticas e abordagens levadas à cena em um âmbito de gênero e sexualidade, que chamei de subversivos da lógica regionalista. É o teatro do eu-universal – constituído a partir de obras que se utilizam de sinuosidades do ser humano (as chamadas “máscaras sociais”, como em breve discutiremos) para compor releituras de comportamentos, transmutando em cena o jogo do homem com si mesmo e com os demais, bem como a reprodução e/ou subversão de signos da virilidade. Para tanto, aproximo obras e processos como as do encenador Antonio Edson Cadengue, diretor e fundador da Companhia Teatro de Seraphim; do dramaturgo Newton Moreno e da Trupe do Barulho; além dos ecos do Vivencial Diversiones – este último foi criado e extinto na década de 1970, mas influenciou gerações seguintes com suas formas de criação marginal e enfrentamento satírico ao conservadorismo local.

Buscando compreender o desdobramento da produção teatral como formulação de um discurso político, abordarei, no Capítulo 2, a definição de teatro de grupo como micropolítica, considerando que neste fazer colaborativo são amalgamadas características particulares de cada integrante e transformadas em voz coletiva. É, também, porque neste teatro de grupo tanto estão subvertidas certas lógicas da dinâmica daquele tido como comercial e quanto é estabelecido um processo colaborativo, em que todos os integrantes,

dadas as suas habilidades específicas, têm semelhante espaço propositivo, estruturado a partir de uma hierarquia mais fluante, de acordo com as etapas e necessidades da criação (ARAÚJO, 2009). Em resumo, trata-se de um *modus operandi* de teatro que considera a individualidade dos artistas como parte inerente à obra.

Seguindo a trilha de cruzamentos analíticos, desenvolvo nesse trecho da dissertação uma reflexão histórica em torno das conquistas feministas e dos estudos de gênero, que influenciaram decisivamente as noções de construção social do sujeito. Aqui, importa entender as dimensões da performatividade de gênero e seus tensionamentos, bem como, mais especificamente, as configurações das práticas masculinas hegemônicas e subordinadas, opressoras ou subversivas. A partir de uma revisão teórica, que perpassa os desdobramentos da compreensão de gênero e sexualidade, vou refletir as readequações e revisões de conceitos como virilidade e patriarcado, incluindo compreender a matriz modelar de masculino no Nordeste, região onde está inserido o Magiluth.

Os termos *teatralidade*, *teatro performativo*, *performance* e *performatividade* serão também questionados, em diálogo com as linguagens estéticas e a poética cênica do Magiluth, ressaltando-se a intenção de tenuidade dos limites entre real e ficcional, inerente à pós-modernidade e aos teatros pós-dramáticos. Vou identificar alguns dos traços da linguagem teatral magiluthiana no viés tanto cênico quanto dramatúrgico, tais como o apreço pela narratividade e/ou pelo distanciamento entre ator e personagem¹³, a ênfase na teatralidade, a exposição do “fazer” em detrimento do “representar” e a noção de que a personagem/atuação dialoga com outros elementos da construção da cena (e, também, da recepção).

Desde então, passarei a usar, em complemento às teorias, referências de entrevistas com três integrantes do grupo teatral, feitas durante o processo de

¹³ Importante chamar atenção à diferença para o termo “ator-personagem”, que utilizarei nos próximos capítulos para me referir aos sujeitos dos discursos no espetáculo *Aquilo que Meu Olhar Guardou para Você* – cuja narrativa é contada pelo elenco de forma a borrar os limites entre o ator e o personagem.

desenvolvimento desta pesquisa. São falas de Giordano Castro, Lucas Torres e Pedro Wagner – sendo os dois primeiros fundadores do coletivo. As conversas iluminam as discussões acerca de como os atores, parte construtiva do coletivo, percebem e entendem as questões ligadas a gênero e sexualidade, refletem sobre suas criações e como estas os influenciam, além de seus posicionamentos frente à história política contemporânea brasileira. As entrevistas com Castro e Torres foram feitas pessoalmente, quando da passagem dos artistas por São Paulo, em maio 2019. A entrevista com Wagner foi via telefone, em dezembro de 2018. Todas elas com um questionário prévio contendo tópicos/eixos e destrinchado ao longo das conversas.

Dada a base teórica e histórica analítica, partirei, finalmente, para o Capítulo 3, para me debruçar na observação prática dos espetáculos em quadro, a fim de compreendermos de que maneira as representações das personagens amplificam, reiteram e/ou desconstroem as masculinidades. A presença de uma noção de “homem nordestino”, como conceituada por Durval Albuquerque Jr. (2013), pauta a reflexão, desenvolvida, em uma primeira instância, a partir dos temas da violência, da histeria, do desejo da fala e do erotismo, característicos das representações dos homens, comuns a *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você* e a *Viúva, porém Honesta*. Num segundo momento, farei uma análise centrada nas diferenças entre as montagens, com relação às formas de masculinidades: no caso de *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você*, a hibridez de relações entre as personagens; e, em *Viúva, porém Honesta*, as tintas dos estereótipos machistas e sexistas.



1 O TEATRO CONTEMPORÂNEO PERNAMBUCANO E A ABORDAGEM DA MASCULINIDADE

1.1 O Magiluth no contexto cultural pernambucano

Marcelo, Giordano, Lucas e Thiago eram pré-adolescentes no final dos anos 1990. Formariam o Grupo Magiluth de Teatro somente uma década depois de o Brasil iniciar uma conturbada e histórica fase de ações político-sociais que culminou com a chegada ao poder do primeiro governo de base progressista no período pós-golpe civil-militar. Em 2003, Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), assumiu a Presidência da República, eleito com programa inédito de redistribuição de renda no país.

Ainda que não seja meu interesse detalhar o esqueleto da Era Lula, recorrerei a esse trecho da história para pontuar estruturas de produção, contextos políticos e anseios sociais correlacionados ao lulismo – para utilizar o termo cunhado por André Singer¹⁴ – e ecoados, direta ou indiretamente, na arte pernambucana daquele período e na formulação do trabalho magiluthiano. Lula ficou oito anos no governo, sendo sucedido por mais seis anos de gestão de sua correligionária Dilma Rousseff – primeira mulher eleita presidente do Brasil, deposta em 2016, na metade de seu segundo mandato, após um golpe respaldado pelos poderes Judiciário e Legislativo. Ela foi acusada de crimes de responsabilidade fiscal jamais comprovados.

Foram 12 anos de construção do “eixo do modelo pós-neoliberal” – comum a outros países latino-americanos – caracterizados pela busca de rompimento com a herança do neoliberalismo deixada pelos presidentes anteriores, Fernando Collor de Mello (1990-1992), Itamar Franco (1992-1995) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), que enfraqueceram o Estado e

¹⁴ Expressão dá conta de abranger o fenômeno em torno de Lula e o movimento de lentas reformas criadas pelo petista, que ganhou a adesão massiva de classes mais pobres, antes seus principais rejeitadores. Ver mais em: SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: Reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

abriram a economia do país ao capital estrangeiro. Opinião defendida por Perlatto (2015, p. 260), ao dizer que a experiência petista de poder foi marcada pela prioridade às políticas populistas de redução da pobreza e da desigualdade e pela retomada do crescimento econômico nacional – além de escândalos de corrupção envolvendo o PT, seus aliados e partidos opositores – o principal deles, o Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB).

Complexo também, o lulismo terminou por criar um “reformismo fraco”, conforme Singer. Sem negar os avanços sociais das políticas de redução da pobreza e da desigualdade criadas por tal governo, o cientista político enxerga no projeto de Lula o atendimento a interesses sociais contraditórios – seja como um resgate do imaginário nacional-popular ou no enfraquecimento da luta ideológica que fortaleceu o Partido dos Trabalhadores para chegar ao poder – em busca de uma conciliação estranha entre o “moderno” e o “arcaico”.

Outrossim, os ideais de democratização pautaram, de modo geral, as agendas lulistas, incluindo as políticas no campo cultural. Em 2003, o Ministério da Cultura, sob o comando de Gilberto Gil (substituído em 2008 por Juca Ferreira), se propôs ao “abandono da visão elitista e discriminadora de cultura”, segundo Rubim, como “contraponto ao autoritarismo estrutural incrustado em nossa história cultural” (2010, p. 15). Com isto, estabeleceu-se uma política de valorização cultural no âmbito nacional correlacionada a mudanças nas leis de incentivo. Entre elas, a criação de critérios e editais pensados para melhor distribuição de recursos por todas as regiões, além da implantação do Sistema Nacional de Cultura (principal ferramenta do Plano Nacional de Cultura, Lei nº 12.343/2010), cujo objetivo era estabelecer ações permanentes do Estado através da gestão compartilhada entre as esferas municipal, estadual e federal.

Esse breve apanhado do momento precedente e do contemporâneo ao surgimento do Magiluth serve como substrato para os eixos de análise sobre os reflexos da subjetividade humana no pensamento político do teatro de grupo que tecerei agora. O marco zero desse itinerário analítico é a premissa foucaultiana de que o corpo da atriz e do ator é inter cruzado pelo mundo ao seu redor. É nesse corpo utópico – “sempre em outro lugar, ligado a todos os outros

lugares do mundo, e, na verdade, [...] em outro lugar que não o mundo” (FOUCAULT, 2013, p. 14) – que se constrói uma obra. Desse corpo, se olha e se cria tudo ao seu entorno; ainda para Foucault: “Meu corpo [...] não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos” (ibidem). Construção e locus da performatividade¹⁵ individual, o corpo é reflexo e coração de todos os atos, pensamentos, sonhos e negações paridos pela imaginação da pessoa-artista.

O corpo singular é, também, parte construtiva do corpo plural que é um grupo de teatro. Por ora, é oportuno compreendermos os dispositivos de subjetividade entrelaçados no coletivo do Magiluth e dilatados em seu fazer teatral, isto é, olhar o que se produzia, se discutia e se pensava no momento de gestação do grupo, na tentativa de esmiuçar sua “espinha dorsal”.

Tal exame, porém, não pode estar dissociado de uma noção sobre identidades cultural e regional, imbricadas nas construções simbólicas a serem detalhadas mais adiante neste capítulo. Portanto, antes de adentrar nessas reflexões, preciso considerar uma característica superlativa desta história, nítida a partir da experiência empírica e ratificada na observação mais apurada: a preponderância de um sujeito de discurso masculino. É fato que a “espinha dorsal” do Magiluth – estruturada na virada do milênio, no bojo de reconfigurações políticas e impulsos sociais importantes – traz em si genes contraculturais e pós-modernos, mas se constrói também em meio à influência dos estereótipos de uma masculinidade nordestina¹⁶, produzida sobre relações de poder perpassadas por demonstrações de força e virilidade.

Embora questionadoras das formas de opressão regional e política – quer o *Manguebeat*, em sua reescritura pop da música de Pernambuco; quer o cinema, como símbolo da descentralização da indústria fílmica do país; quer, ainda, o teatro, na subversão das normas de sexualidade – essas produções

¹⁵ Para Butler (2003), “o corpo é estilizado numa composição de gestos, estilos corporais e movimentos, os quais vão gerar a ilusão de um ‘eu’ contínuo no tempo” (p. 45). Voltarei a esse assunto no Capítulo 2.

¹⁶ Abordarei essa definição no Capítulo 2.

artísticas não deram conta ou não permitiram a visibilidade das mulheres artistas. A imagem do homem protagonista da história hegemônica, como figurará nas próximas páginas, talvez seja, de saída, a primeira das desconstruções a serem efetivadas por uma necessária nova narrativa – a qual ainda não alcançamos – dentro dessa *Casa dos Homens* (WELZER-LANG, 2004) pernambucana.

1.2 Recife, cidade bipolar

O primeiro recorte de tempo desse apanhado histórico pré-Magiluth compreende o final da década de 1990 e início dos anos 2000, em Pernambuco, marcado, sobretudo na música, pelo experimentalismo do *Manguebeat*. O movimento cultural, surgido como uma cena artística, se dilatou e expandiu, através de produções pautadas pelas questões sociais e políticas à luz de um impulso contracultural. Tal acontecimento tão incisivo não só marcou aquela geração como também influenciou artistas das décadas seguintes.

O sistema ecológico (o mangue) à margem dos rios que cortam a capital pernambucana e aterrado para a construção da cidade¹⁷ serviu de prefixo para a terminologia que batizara a novidade. A natureza foi contraposta à tecnologia (o *beat*), num jogo de palavras associado às ideias de ressignificação, reestruturação e crítica à hegemonia elitista da economia e da arte. O *Manguebeat*, também chamado de Movimento Mangue, ganhou impulso entre a juventude da periferia – grupo, como destacam Carvalho e Gameiro (2008), social e culturalmente excluído, sem representação no cenário musical nacional ou local:

¹⁷ Desde 1920, o Recife viu surgir os chamados mocambos, barracos de madeira erguidos em áreas alagadas. Um dos símbolos da desigualdade social da capital pernambucana, essas moradias também viraram problemas para a urbanização da cidade e exemplo de desestrutura pública, no tocante à precariedade do atendimento da população mais pobre e à ausência de ações de saúde e saneamento básico. Embora tenha havido algumas tentativas do governo ao longo das décadas para sanar a situação, somente a partir de 2003, a prefeitura e o Governo Federal, com recursos investidos pela iniciativa privada, conseguiram pôr em prática o Programa Recife Sem Palafita, transferindo centenas de famílias das áreas de risco para moradias populares.

Mesmo surgindo à margem da indústria fonográfica e do apoio do Estado, o Movimento teve grande influência na ampliação da dinâmica cultural no Estado para os espaços urbanos secularmente alijados, as favelas e as periferias da cidade, como de resto ocorre nas periferias de todas as grandes cidades do país. Às letras das músicas, repletas de figuras de linguagem associadas à metáfora do Manguê e usadas para fazer críticas sociais contundentes, o Movimento adicionou a discussão sobre cidadania e identidade cultural, usando metaforicamente a lama do manguê para tratar da exclusão social e denunciar a violência e a fome. (CARVALHO; GAMEIRO, 2008)

As críticas pontuadas pelos pesquisadores estiveram presentes logo no manifesto *Caranguejos com Cérebro*, marco histórico de surgimento do movimento, escrito em julho de 1992 pelo jornalista e músico Fred Zero Quatro, fundador da banda Mundo Livre S/A. “Nos últimos trinta anos, a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito da ‘metrópole’[,] só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano”, dizia o texto. Antes do manifesto, no entanto, o nome “manguê” já fora usado na imprensa para se referir a um então novo estilo musical, no texto *Sons Negros do Espaço Oásis*, publicado no *Jornal do Commercio* (PE), em 1º de junho de 1991. Ele trazia uma entrevista com o cantor Chico Science para a divulgação da festa Black Planet (TELES, 2012), antes mesmo de o artista se transformar no maior ícone daquela geração.

Em suma, o movimento peitava a gritante contradição econômica recifense, expansão litorânea do coronelismo, enraizado na formação do Nordeste brasileiro. Nas músicas produzidas pelas bandas, os ritmos e as expressões populares pernambucanos foram transformados em um rock peculiar, destoante do regionalismo típico de então. As composições criticavam a miséria de famílias, que moram em casas de madeira suspensas à beira dos rios e que vivem do comércio de caranguejos catados no manguezal. A fertilidade do manguê e sua resiliência serviam de metáfora para a força resistente de um povo historicamente marginalizado.

O *Manguebeat*, segundo Melo Filho (2003), vinte anos depois, revisitava a obra do médico e geógrafo Josué de Castro¹⁸, que, ao traçar a geografia da fome no Recife, lançou um olhar sobre a vida das pessoas que viviam no mangue e dele sobreviviam – as quais definiu como “homens-caranguejos”. No Movimento dos anos 1990, sublinha, “registra-se uma inversão: do homem-caranguejo para caranguejo-homem” (MELO FILHO, 2003, p. 517). Isso é, “o homem que vivia com os caranguejos no mangue mimetizou-se, assemelhando-se aos próprios caranguejos” e “posteriormente os caranguejos passaram realmente a constituir a matéria que formava o homem [...] os habitantes dos mangues foram desumanizados e transformados em caranguejos” (ibidem).

No âmbito intelectual local, a estética *Manguebeat* se contrapôs fortemente aos pensamentos do escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, à época secretário de Cultura do Estado na terceira gestão (1995-1998) do governador socialista Miguel Arraes. Suassuna era contrário às influências da cultura de massa norte-americana sobre a chamada cultura de raiz brasileira; o que embasava suas críticas à Tropicália, nos anos 1970, e também ao *Manguebeat* – neste caso, mostrando-se arredio à ideia de unir maracatu, rock e hip-hop, alfaia e guitarra, como faziam os *mangueboys*¹⁹.

A “dualidade” de visões entre o Mangue e Ariano Suassuna transformou-se numa espécie de cisma folclórica dos recifenses. Marques (2012), por exemplo, chama o escritor de “intelectual apocalíptico radical”, por prever a “descaracterização e vulgarização da cultura brasileira”, e diz que ele não aplaudia o movimento pernambucano da década de 1990 “porque o mais popular dos seus representantes era conhecido como Chico Science, e não Chico Ciência” (MARQUES, 2012, p. 84).

¹⁸ Josué de Castro (1908-1973) era recifense e ficou reconhecido internacionalmente pela publicação de *Geografia da Fome* (1946) e *Geopolítica da Fome* (1951). Alcinhou “a metáfora homem-caranguejo, criada para designar uma nova espécie de homem que habitava os mangues do Recife” (MELO FILHO, 2003, p. 517).

¹⁹ Expressão utilizada no *Manguebeat* para se referir aos homens ligados ao movimento. Também há *manguegirl*, para as mulheres. As duas palavras constam no manifesto *Caranguejo com Cérebro*.

Na verdade, o cerne das discordâncias está no campo ideológico, e não no campo pessoal. De acordo com Marques, na criação do Movimento Armorial, em 1970, Suassuna teve influência positivista do sociólogo Gilberto Freyre (defensor da “pureza” da identidade do Brasil), ao se empenhar na busca por uma arte erudita com base nos elementos da tradição popular. Segundo a pesquisadora, como fez Freyre, o Armorial também continha uma noção de identidade nacional (salvas as diferenças históricas entre um discurso e outro):

[...] Embora toda a história política de Ariano Suassuna o identifique ‘mais à esquerda’, o projeto [...] de valorização da cultura brasileira e da identidade nacional interessou ao governo militar a tal ponto que não faltaram apoios para pesquisas, ações políticas, e incentivos a artistas ligados ao Armorial” (MARQUES, 2012, p. 74).

Na opinião de Marques, valorizar uma cultura nordestina como mescla de origens índia, negra, ibéricas medievais e moura fez Ariano Suassuna incorporar na arte Armorial o conceito de mestiçagem de Freyre, ainda sob a tese de uma fusão harmônica entre esses povos e culturas. Ela resume:

Trata-se, portanto, de uma compreensão do diverso oposta à que Glissant descreve como *caos-mundo*²⁰, pois na concepção aqui discutida, o conjunto de diferenças é assimilado pela sua fusão em uma só visão (MARQUES, 2012, p. 73).

Marques (2012) observa o fenômeno de “universalidade” do diverso como algo problemático, que apaga da sua formação os traços daquilo que permite tornar o particular em generalizável. Nesse processo, “o outro sempre é legível pelo modelo da transparência daquele que o interpreta, como detentor de uma voz hegemônica” (MARQUES, 2012, p. 73, grifo da autora). Como resultado, na perspectiva da autora, Suassuna parecia ignorar a violência intrínseca à supremacia da narrativa branca europeia imposta à história brasileira.

²⁰ Ver mais sobre o assunto em: GLISSANT, Édouard. *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1997.

Essa visão de Suassuna, aplicada também ao Armorial, que valorizava nossas matrizes culturais, avaliava também a cultura de massa como de caráter “alienante”, chocando-se ao grupo de jovens recifenses e olindenses do início dos anos 1990. Naquele momento, lembra Fonseca (2005), essa geração acompanhava o pop mundial e o tomava como parte da sua formação cultural:

A vontade [...] de se fazer representar através de coisas novas propiciou uma movimentação na cultura jovem urbana recifense, que foi o que resultou na publicação do 1º “manifesto” mangue, iniciativa de jovens que cresceram vendo TV e cinema e ouvindo rádio, numa época em que as informações (discos, livros, vídeos) começavam a circular com mais facilidade. Para eles, a estratégia de representação passava pela referência à cultura de massas globalizada que foi parte de sua formação. Logo, o contexto de surgimento da cena mangue é um ambiente em que a produção artística e cultural em geral sofre constante influência dos meios de comunicação de massa e da globalização (FONSECA, 2005, p.5)

É importante associarmos a vontade de “se fazer representar” aos anseios dos tempos seguidos, marcados por uma intensa transformação no país. A “constante influência dos meios de comunicação de massa e da globalização” mencionada, não obstante, diz respeito a um desejo macro: o da representatividade. Com “uma antena parabólica enfiada na lama”, símbolo usado pelos criadores do *Manguebeat* no manifesto de 1992, Pernambuco tentava estabelecer conexão com o restante do Brasil. O Nordeste, historicamente a região de extrema desigualdade social, impulsionava um novo movimento artístico de vanguarda nacional, nascido desta vez na periferia, espaço subalterno dentro da própria cidade.

Para o crítico José Teles, o *Manguebeat* foi revolucionário nem tanto por sua música, mas por quebrar um paradigma: “em suas hostes encontravam-se sem ranço nem paternalismo todos os estratos sociais” (TELES, 2012, p. 274) e, cabe acrescentar, todas as etnias. Das favelas de Olinda, “vieram músicos negros, cuja perspectiva de escapar do gueto era praticamente nula” (ibidem); da classe média baixa, saiu Chico Science; e, no Recife, “a faceta intelectual”,

como os jornalistas Renato L, Fred Zero Quatro e Xico Sá²¹ – “todos brancos, (...) com mais facilidade de acesso aos produtos culturais”, lembra o autor. O Mangue subverteu também a cadeia produtiva da arte e enfrentou a estrutura de produção e difusão fonográfica vigente, uma vez que as gravações caseiras em estúdios alternativos ajudaram as bandas a disseminarem suas músicas, e os bares e eventos *undergrounds* passaram a ser palco desses grupos.

Desse modo, muito além do conteúdo musical, os artistas e ativistas culturais envolvidos naquela cena operaram uma reorganização social em espécie de micropolítica, potencializando novas formas de criação e difusão da música em Pernambuco. Essa definição de micropolítica, a ser retomada nos próximos capítulos, se refere a uma rede de revoluções moleculares (AGUIAR, 2008, p. 19). Aguiar afirma que “entrar em ruptura com as estratificações dominantes é produzir processos de subjetivação como uma problemática da multiplicidade e da pluralidade” (ibidem), o que, no contexto da época, foi atitude de forte poder de confronto.

Como já dito, o Brasil vivia no início da década a desestabilização econômica deixada pelo governo de Fernando Collor. Com a crise e a inflação, abruptos cortes nos investimentos esvaziaram o incentivo público à cultura e praticamente entregaram o fomento das artes às empresas privadas, por meio da isenção fiscal (em 1986, foi lançada a Lei Sarney, transformada, em 1991, em Lei Rouanet, e reformulada, em 2019, por Jair Bolsonaro, como Lei de Incentivo à Cultura²²). Mesmo com a chegada de Fernando Henrique Cardoso à Presidência, em 1995, e a criação do Plano Real, a estrutura neoliberal deixou nas mãos das elites econômica e intelectual a escolha do que seria criado culturalmente no país. Quando não, os artistas passavam a depender do seu

²¹ Foi Xico Sá um dos primeiros jornalistas a escreverem sobre o *Manguebeat*, na *Folha de S. Paulo*, caderno *Ilustrada*, divulgando a cena pernambucana na mídia nacional.

²² A perseguição ideológica de Bolsonaro e seus apoiadores centra fogo sobretudo nos campos da Cultura e da Educação. Entre suas raras propostas de campanha, o capitão reformado defendeu o enfraquecimento das políticas públicas culturais – concretizado por ele, ao chegar à Presidência da República, com o fim da Lei Rouanet. O presidente não só mudou os critérios de patrocínio, diminuindo o valor máximo de captação dos projetos, como também mudou o nome da legislação, passando a se chamar Lei de Incentivo à Cultura. Essa perseguição à cultura se deve, sobretudo, ao fato de Bolsonaro ter sido rechaçado por grande parte da classe artística durante sua campanha presidencial.

alinhamento ideológico com governantes para, desta forma, conseguir subsídios das suas criações.

No caso do *Manguebeat*, nenhuma coisa nem outra: longe da atenção da grande mídia local e gestado em regiões das periferias (geográficas e políticas), o movimento precisou fazer seu próprio amplificador sonoro e romper a barreira da invisibilidade. Uma dessas alternativas foi um programa na Rádio Universitária FM, ligada ao Centro de Arte e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (CAC/UFPE), que abriu espaço “para criar e divulgar música fora dos parâmetros estabelecidos pelas multinacionais da indústria fonográfica” (CARVALHO; GAMEIRO, 2008, p. 7).

Junto a coletivos populares de favelas, o movimento também criou redes de comunicação comunitária, festivais e eventos de múltiplas linguagens artísticas, logo transformados em vitrines da produção *underground* – como o Festival Acorda Povo, de 1999, que reunia shows, debates, exibição de filmes e oficinas nos bairros pobres, assim descrito por Carvalho e Gameiro (2008):

Apesar do apoio financeiro, ora da Secretaria Municipal de Cultura (1999- 2000) ora do Governo do Estado (2001-2002), o Acorda Povo foi concebido e executado por integrantes, jornalistas e músicos do Movimento Mangue em parceria com os grupos das comunidades da periferia. [...] Por isto, mas também pela repercussão nos jornais e revistas de circulação nacional, o Acorda Povo marcou a atuação do Movimento Mangue assim como a experiência de articulação autônoma entre grupos representantes de estamentos e territórios subalternos na cidade. [...] A valorização dos capitais que os agentes da periferia adquiriram e acumularam pela sua capacidade de participação, permitiu-lhes garantir espaço no processo de formação das políticas municipais, quebrando, de forma emblemática, o tradicional papel de objeto passivo de execução dos programas públicos (CARVALHO; GAMEIRO, 2008).

Os criadores do movimento chamavam essa capacidade de articulação em várias esferas sociais de “circuito energético”. Daí vem também o diálogo estabelecido com o cinema – em pleno período de retomada no estado, antes de

se transformar referência nacional pouco tempo depois²³. Muitos dos filmes (curtas, longas-metragens e até clipes das bandas) feitos naquele período incorporaram em suas estéticas e narrativas elementos do Manguê – estratégia para montar um “pacote cultural” e atingir mercados mais amplos, junto com a visibilidade da produção musical (FONSECA, 2006).

Nesse bojo, vem *Baile Perfumado* (1996), considerado um marco do Novo Cinema feito em Pernambuco²⁴. O filme de Lírío Ferreira e Paulo Caldas estabelece diálogo direto com o *Manguebeat*, não só por ter em sua trilha sonora músicas de Chico Science e Fred Zero Quatro, mas também pela forma pioneira e experimental de criação, longe dos aparatos técnicos e da estrutura financeira concentrados historicamente no eixo Rio-São Paulo. O longa-metragem sobre a história real do mascate libanês Benjamin Abrahão, fotógrafo do bando do cangaceiro Lampião, pertence à chamada Geração da Retomada – formada por jovens universitários cinéfilos que produziam com baixíssimo orçamento e aprenderam a fazer filme de forma autodidata, assistindo às películas do pós-guerra, da Nouvelle Vague, e do Neorrealismo italiano (NOGUEIRA, 2016).

A essa produção pernambucana vanguardista e alternativa soma-se um fator emotivo, de acordo com Nogueira (2016), o dito “cinema de brodagem” – gíria referente a *brother*, no sentido de irmandade: um setor marcado pela existência de grupos de cineastas cujo *modus operandi* é colaborativo, dando forma a uma estrutura social envolta em uma gama de sentimentos. “Isso veio também com o movimento *Mangue Beat* [sic]. Você se percebe como parte de uma periferia da informação, não uma periferia no sentido de subúrbio, e sua

²³ Estão nesse cenário filmes como: *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), de Marcelo Gomes; *Amarelo Manga* (2003), de Cláudio Assis; *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda; *Boi Neon* (2015) e *Divino Amor*, de Gabriel Mascaro; e *O Som ao Redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho. São alguns dos exemplos da projeção nacional e internacional, com premiações e participação nos principais festivais do mundo, do cinema feito por pernambucanos.

²⁴ Na década de 1920, houve o Ciclo do Recife, com grande produção de curtas-metragens em cinema mudo. Nos anos 1970, houve o boom do Super-8, com curtas criados para serem exibidos em festivais, tendo entre seus principais nomes os diretores Fernando Spencer, Celso Marconi e Jomard Muniz de Brito.

voz interessa" (LACERDA, 2015, s.n.). Fonseca (2006) destaca os elementos de linguagem desse cinema, explicando que:

Uma das características da cena [Mangue] foi a afirmação de um código de comportamento associado à música que ditava uma maneira de se vestir, um vocabulário próprio e determinadas práticas sociais associadas a lugares que tinham caráter simbólico. Os filmes do período usam esses códigos para se expressar, com **músicas das bandas mangue nas trilhas sonoras**, com o uso da **estética kitsch**, com o uso do **vernacular**, com a exploração de **lugares que fazem parte desse imaginário mangue**, além de estabelecer uma espécie de nova codificação, com a utilização de **personagens da cena mangue atuando nos filmes**, muitas vezes **fazendo o papel deles mesmos na vida real**. [...] Fato é que o olhar se volta para uma busca do que a cidade pode oferecer de mais peculiar e interessante, com uma maneira de marcar localmente os filmes. (FONSECA, 2006, s.n.; grifo nosso)

O que veio como resultante do processo de busca pelo “mais peculiar e interessante”, marcando “localmente” os filmes, era o efeito da dimensão do *Manguebeat* cujos ecos extrapolaram a esfera da cultura. Evidentemente, graças à articulação política e artística construída pela rede coletiva do movimento, o grupo chegou à visibilidade na mídia massiva e, por tabela, no Brasil. A força dessa micropolítica fez com que os artistas conquistassem reconhecimento (capital simbólico) e pudessem exigir recursos dos governos para realizar seus projetos de maneira autônoma (CARVALHO; GAMEIRO, 2008). Integrantes do Mangue chegaram, inclusive, a ser parte da administração municipal do Recife, nas gestões petistas de João Paulo (2000-2007) e de João da Costa (2008-2011), como agentes importantes da reformulação de uma política de Cultura dita democrática.

A projeção da arte pernambucana foi decisiva para pressionar, nos anos 2000, o governo do estado a reestruturar o fomento público cultural, focando em investimentos nos mecanismos de produção e nas verbas do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura). A escolha dos contemplados nesse edital se dá, primeiro, por uma avaliação técnica e, em seguida, pela

análise de uma comissão deliberativa²⁵. O Funcultura cresceu a partir da gestão do socialista Eduardo Campos, em 2007. A verba de R\$ 4 milhões aumentou para R\$ 8 milhões, ampliando continuamente até 2013, quando se estabeleceu, por lei, o “piso” de R\$ 33,5 milhões (R\$ 22 milhões divididos para 11 linguagens e outros R\$ 11,5 milhões para o audiovisual). Costa (2013) analisa esse novo quadro destacando:

Até o ano de 2006, o Funcultura tinha apenas uma edição anual, concentrando todas as áreas culturais (literatura, artes cênicas – dança e circo – artes integradas, artes gráficas, plásticas, música, cultura popular, patrimônio e fotografia, cinema e vídeo), quando, em 2007, por meio da lei nº 13.304, de 25 de setembro do mesmo ano, houve uma separação da área de audiovisual das demais linguagens do Funcultura. Com isso, foi possível criar um edital específico para a linguagem, com um montante de recursos na ordem de R\$ 2,1 milhões, representando um aumento de mais de 100% em relação ao valor captado na edição anterior, quando o audiovisual integrava a concorrência pública junto com as demais linguagens. (COSTA, 2013, p. 137)

A estrutura de incentivo pontuada acima serviu para dar “fôlego à produção regional” e criar “condições para que discursos alternativos ao hegemônico consigam coexistir junto ao sistema dominante” (COSTA, 2013, p. 133). Formou-se em Pernambuco uma base de sustentação para o surgimento de redes de cooperação e pequenas empresas destinadas à criação artística nas várias linguagens, que conquistaram relevância no cenário nacional. O ciclo de abertura iniciado no *Manguebeat*, na década de 1990, de luta por visibilidade e subversão de uma hegemonia de produção artística, ganhava novo capítulo a partir de então.

²⁵ Os projetos passam por três etapas de avaliação. Primeiro, são analisados os documentos entregues na inscrição; depois, seguem para julgamento do mérito (incluindo valor cultural da proposta, qualidade e qualificação do produtor e dos proponentes). Essa segunda etapa de análise compreende: 1) avaliação feita por um grupo técnico, composto por especialistas escolhidos por meio de convocatória pública; 2) avaliação da comissão deliberativa, composta por um presidente, que é o Secretário de Cultura do Estado, e 15 assentos, dos quais cinco são indicados pelas instituições culturais, cinco pelas entidades representativas dos artistas e produtores culturais, e cinco pelo governador de Pernambuco. Cada membro titular conta com suplente, que deverá substituí-lo em sua ausência. O mandato dos membros da Comissão Deliberativa é de um ano, permitida a recondução, uma única vez, por igual período. Ver mais em: <<http://bit.ly/infosfuncultura>>. Acesso em: 3 out. 2018.

Ainda sobre esse cenário, contudo, preciso retornar brevemente à figura de Ariano Suassuna. Se, por um lado, foi duramente criticado na década anterior pela valorização da cultura popular de uma forma “radical”, por outro, foi justamente o afincamento de Suassuna pelo investimento nas bases culturais identitárias de Pernambuco que colaborou para influenciar o processo de democratização dessas novas políticas de incentivo introduzidas no estado. Quando o escritor retorna à secretaria estadual de Cultura, na gestão de Campos, a pasta é responsável pela criação de programas que, entre outras ações positivas já citadas, descentralizou também as verbas para além da capital, em favorecimento do interior.

Nesse aspecto, a estrutura macro dialoga com dimensão menos molares. Em 2007, o Brasil vivia o segundo governo lulista, fundamental na inserção do Nordeste brasileiro nas políticas efetivas de democratização²⁶. Entre 2003 e 2006, lembra Singer (2009), o Programa Bolsa Família teve orçamento multiplicado por 13, saindo de R\$ 570 milhões para R\$ 7,5 bilhões (eram 11,4 milhões de famílias de baixa renda beneficiadas); além disso, o salário mínimo foi valorizado e viu-se uma considerável expansão de crédito. Assim, houve uma injeção de autoestima no povo, aqueceu-se o mercado e estendeu-se o incentivo às produções para além dos eixos tradicionais da nossa economia – o que inclui a economia criativa, que profissionalizou o trabalho de artistas independentes e impulsionou a geração de renda no setor da Cultura.

Em 2007, nesse processo de retomada dos estímulos à produção cultural, o Magiluth já tinha três anos de formação. Logo em seguida, transforma-se em pessoa jurídica, deixando de ser um coletivo universitário para assumir o caráter

²⁶ Em polo oposto a Lula, Jair Bolsonaro inicia seu governo disparando xingamentos ao povo nordestino e cortando repasses de verbas para os governos dos nove estados da região. Uma retaliação ao maior colégio eleitoral do lulismo, onde o presidente de extrema-direita teve apenas 8,8 milhões dos votos válidos no segundo das eleições de 2018 contra 20,3 milhões de votos em Fernando Haddad, candidato do Partido dos Trabalhadores. Em julho de 2019, Bolsonaro foi flagrado em conversa com o ministro-chefe da Casa Civil, Onyx Lorenzoni, dizendo que “daqueles governadores de 'paraíba', o pior é o do Maranhão”. A palavra “paraíba”, no Rio de Janeiro, estado no qual vive o presidente, é usada como uma expressão pejorativa para se referir aos nordestinos. Tal postura antirrepublicana do Chefe de Estado e o apagamento da região na agenda bolsonarista levaram os governadores da região a se reunirem e criarem o Consórcio Nordeste, iniciativa alternativa em busca de aporte econômico externo e um contraponto político ao presidente.

de teatro de grupo “profissional”, inserido e atuante no mercado de arte pernambucano. A adoção de um modelo profissional pelo grupo poderia ser entendida num contexto contraditório: integra-se às perspectivas de crescimento econômico e ao projeto de inclusão de novas modalidades de produção e, de outro lance, passa a partilhar de um pensamento pós-neoliberal de sucesso empresarial, “embora não se possa afirmar que o desenvolvimento seja significativo do ponto de vista da lucratividade e da autossustentabilidade mercadológicas” (COSTA, 2013, p. 133). O traçado mais detalhado da trajetória desse coletivo – no âmbito estrutural, político, de ação cultural e investigação da linguagem teatral – nos ajudará a entender essas diferentes faces de sua presença no cenário nacional, permitindo relacionar o teatro de grupo ao conceito de micropolítica.

1.3 Ó cidade tão museal²⁷

Ao contrário da música e do cinema, as principais produções de artes cênicas dos anos 1990 e início de 2000, em Pernambuco, passaram ao largo das proposições ideológicas do *Manguebeat*. Foram pontuais os espetáculos cuja dramaturgia ou direção enveredaram pelo caminho *underground* do movimento. Em seu livro *Chico Science: A Rapsódia Afrociberdélica*, o dramaturgo e diretor Moisés Neto (2007) destaca, no teatro, duas obras inscritas nessa estética: *O Príncipe dos Mares de Olinda contra a Fúria das Águas* (1997), com texto e direção de Vital Santos, cujo figurino assinado pelo estilista Eduardo Ferreira unia referências da cultura popular nordestina a elementos da moda pop; e *Pata Aqui, Pata Acolá* (2000), adaptação de Sidney Cruz para o livro infantil de Edmilson Lima, dirigido por José Manoel, que teve como tema uma família de caranguejos em conflito com o homem.

²⁷ Frase do escritor e crítico Jomard Muniz de Brito em comentário a partir do espetáculo “Senhora dos Afogados” (1993), dirigido por Antonio Cadengue. Disponível em: BRITTO, Jomard Muniz de; ARAÚJO, João Denys. *Arrecife do desejo*. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1994.

Na dança contemporânea, a incursão mais relacionável ao Manguê foi feita em *Zambo* (1997), do Grupo Experimental²⁸, dirigido por Mônica Lira. Sete bailarinos performam no palco os movimentos apressados de caranguejos, ao som de uma trilha baseada no maracatu e afoxé, mas entrecortada por sons e efeitos eletrônicos – um *mix* daquilo que a imprensa local passou a classificar pelo genérico “multiculturalidade”. Segundo a crítica de teatro Ivana Moura (1998, apud NETO, 2007), a coreografia do espetáculo expressava “o clima festivo de quem tem pressa de conquistar espaços, dos anseios que pulsam numa mudança vertiginosa de mentalidade” (MOURA, I., 1998, apud NETO, 2007) do Recife daquele período.

Zambo tornou-se o trabalho mais emblemático do Experimental, “uma nova gramática contemporânea que é a cara de Pernambuco” (ibidem), na opinião da autora. A sua descrição para os elementos de movimento corporal e do uso do espaço explica seu entendimento dessa estética: “A expressão é diferente, mais agressiva, em conexão com o bailado das ruas. Eles dançam [...] pulam, rolam no chão, usam *techno*, capoeira e caboclinho para construir sua estética” (ibidem). E, embora tenha sido legitimado pela crítica e conquistado os principais prêmios de dança do Recife, *Zambo* não foi suficiente para levar adiante com vigor uma tal “estética Manguê” nas artes cênicas pernambucanas.

Essa ausência justifica-se, basicamente, pelo fato de, naquele momento, as artes da presença (que se valem também de elementos de teatralidade e representação), no Recife, estarem centradas numa tendência, assim digamos, mais próxima ao campo reflexivo e discursivo de ânimo existencialista – no qual a apropriação da indústria cultural e da cultura pop não encontrou diálogo. Além disso, não houve uma abertura do próprio *Manguêbeat* para as linguagens do circo, da dança e do teatro – sequer citadas no manifesto de lançamento do movimento: “Bastaram poucos anos para os produtos da fábrica manguê

²⁸ Grupo fundado em 1993 pela bailarina e coreógrafa Mônica Lira. Tem pesquisa dedicada ao cotidiano recifense e às expressões populares da cidade. Suas obras unem a experimentação da dança contemporânea em diálogo com outras linguagens artísticas, como as artes visuais e o teatro.

invadirem o Recife. (...) No rastro dela, surgiram programas de rádio, desfiles de moda, vídeo clipes, filmes e muito mais” (ZERO QUATRO, 1992, s.n.).

O *Manguebeat*, como vimos, abarcou em seu discurso, surgido na periferia e pela periferia, uma contestação social pautada pelas desigualdades econômicas e geográficas, amplificando a voz de um grupo minorizado – em maioria pobre e negro. Por outro lado, nota-se uma exclusão acentuada de questões ligadas à identidade e representatividade de gênero, seara extremamente afetada pela histórica estrutura patriarcal prevalecente nos espaços de poder em Pernambuco como herança colonial. Entretanto, foi no teatro, apartado do movimento Mangue, que as reflexões sobre essas temáticas tiveram vigor naquele período, ao colocar em diálogo o corpo, o sexo, o dionisíaco e a religiosidade no centro de discussões.

Para ser mais preciso, o teatro atentou-se às tensões do homoerotismo – termo que, vale elucidar, coloca interseccionados gênero e sexualidade, caracterizando-se pela ambiguidade entre conotações sexuais e afetivas nas relações pessoas do mesmo gênero – para uma leitura peculiar do Brasil marcada, entre outras coisas, pela crítica ao moralismo e ao machismo.

É importante lembrar que, naquela década de 1990, o teatro brasileiro esteve fortemente influenciado pela temática da Aids – fenômeno artístico que já havia começado nos anos 1980 em outros países, com textos como *As Is (Por Que Eu?)*, de William Hoffman, e *Angels in America*, de Tony Kushner. No nosso país, como lembra o escritor João Silvério Trevisan (2018), a síndrome imunológica, além do trágico histórico de mortes e do preconceito, deu visibilidade à homossexualidade, deflagrando “o momento da verdade, doesse a quem doesse” (TREVISAN, 2018, p. 426). A Aids foi “homossexualizada”, afirma o autor, e despertou o discurso conservador pregador da monogamia e culpabilizante aos gays; em contraponto, tirou do armário a sexualidade de muitos homens que, embora casados com mulheres, mantinham “práticas” homossexuais – “‘relevando’ a vida dupla de tantos pais de família que eram

heterossexuais, mas estavam homossexuais nas suas escapadelas para encontros gueis²⁹ clandestinos” (TREVISAN, 2018, p. 37; grifos do autor).

As influências dessa temática na dramaturgia nacional não se ativeram, porém, apenas a uma abordagem direta sobre a fatalidade ou uma narrativa da evolução da epidemia. Ao lançar luz ao homoerotismo, respingou em leituras por campos poéticos e, sobretudo, numa dura investida contra o conservadorismo preconceituoso que tentava silenciar a realidade, abraçando outros assuntos. É o caso da religião, em *O Livro de Jó* (1995), do Teatro da Vertigem, escrito por Luís Alberto de Abreu, com direção de Antônio Araújo, considerada por Trevisan (2018) o “auge do impacto da Aids no teatro brasileiro” (idem, p. 282). Como relata o crítico Nelson de Sá (1999), a montagem apresentada em um hospital abandonado de São Paulo questionou o sagrado através de uma estética extremamente realista, a ponto de causar desmaios na plateia:

A Aids fazia vítimas sem perspectiva de ser contida, e Jó era o homem nu, coberto de chagas e sangue, diante daquilo que não controlava e que surgia como uma punição sem porquê. Levada ao extremo da poesia bíblica, a peça resultava numa investigação profunda sobre a fé, então sob foco do teatro todo. (SÁ, 1999, s.n.)

Em Pernambuco, essa crítica à moralidade (religiosa e patriarcal) marcou fortemente o teatro do encenador Antonio Edson Cadengue, cujas obras privilegiaram abordagens transgressoras sobre sexualidades dissidentes, pautadas muitas vezes por uma visão psicanalítica e por elementos de ambiguidade. Expressivo encenador, Cadengue produziu nessa década um de seus mais importantes trabalhos: a adaptação de *Senhora dos Afogados*, a partir da obra de Nelson Rodrigues. Na peça, montada em 1993 pela Companhia Teatro de Seraphim, munido de um espírito subversivo, o diretor tirou o contexto carioca original e colocou no Renascimento europeu. Essa opção foi tomada

²⁹ No final dos anos 1970 e início dos 1980, militantes do grupo Somos e do jornal Lâmpião da Esquina passaram a aportunar a palavra “guei”. Era uma maneira de “abrasileirar” o movimento de luta dos homossexuais em terras tupiniquins.

como chiste ao comentário pejorativo feito por uma funcionária do governo do estado, que negou patrocínio à montagem por se tratar, segundo ela, de “um ‘autor pornográfico’ que não despertaria o interesse da burguesia pernambucana, afeita apenas aos ‘clássicos’” (SILVA, 2012, p. 72). Nas palavras de Silva (2012):

É a partir deste repúdio a Nelson que o encenador direciona sua proposta de encenação, passando a concebê-lo então como um “clássico”. Nesse sentido, [...] o encenador situa o espetáculo entre os séculos XVI e XVII, na época do século de ouro espanhol e do renascimento inglês, ou seja, no período áureo do teatro elisabetano e de Shakespeare, o óbvio ululante do que seria um teatro clássico para o gosto médio burguês. Além disso, adapta o texto procurando eliminar aspectos prosaicos que remetessem a uma “oleosidade naturalista”, fazendo ressaltar o núcleo arquetípico da trama familiar, seu caráter hierático e mítico. (SILVA, 2012 p. 72)

O cuidado de Cadengue em aparar as arestas do naturalismo presentes no texto rodriguiano deve-se ao fato de o dramaturgo propor em sua obra um tipo de tratamento que flerta com o real e, ao mesmo tempo, abomina o que o autor chamava de “os idiotas da objetividade”³⁰. Esse tipo de estética, entretanto, pode motivar uma cena mais naturalista, de certo modo, traindo o desejo do próprio autor de tratar a realidade pelo viés do suprarreal, dado pelo melodrama e pela generalização mítica com que contrasta os dramas cotidianos. O diretor pernambucano, ao transpor a tragédia “abrasileirada” do mito de Electra (que explora o amor doentio e o assassinio de uma filha pelo próprio pai) à cena no Recife, enfatizando seus ares míticos e sagrados, atende, portanto, à tensão proposta por Nelson Rodrigues.

Esteticamente, o diretor recorreu a elementos relacionados aos teatros em que a convencionalização da cena também rompeu com o aspecto ilusionista, empregando roupas escuras para o núcleo familiar da trama e roupas vermelhas para as mulheres do porto – todas de tecidos de veludo com detalhes dourados, rufos brancos e adornados de pérolas. Cabe, nesse sentido, a

³⁰ Ver mais em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/nelson/ensaios/03_08.php>.

observação de Silva (2012) a respeito do uso irônico do cânone. Além disso, Cadengue colocou em cena um coro, com máscaras (SILVA, 2012), ampliando a teatralidade e impedindo uma leitura na chave da simples identificação:

Segundo o crítico Edelcio Mostaço, esse “amaneiramento estilístico” da encenação imprime à peça “o tônus de uma tragédia shakespeariana”, no qual se reforça o grotesco e o sublime de suas situações [...] Além disso, o coro assume a função de close na cena, num procedimento de *cinificação interna* do espetáculo. Nos seus deslocamentos, para demarcar mudanças de cena e também espaciais, muitas vezes seus corpos e seus olhos estão voltados para determinados pontos do palco, onde ocorre a ação, direcionando consequentemente o olhar da plateia, tal como Meierhold, de certo modo, também fazia na peça *O Inspetor Geral* (SILVA, 2012, p. 71- 72).

A encenação da Seraphim esteve norteadada pelas ideias de “um teatro que é vida”³¹, de Antonin Artaud, e engajada com a busca “pela expressão exata” ou, como escreve George Moura (1990, apud SILVA, 2012) no manifesto de lançamento da companhia, “seres afins” de uma estética que “leve em consideração as evoluções e revoluções do teatro no mundo, a favor do **teatro inteligente**” (ibidem, grifo nosso). A expressão aqui destacada revela compromisso da companhia com uma arte minuciosamente estruturada, como a “busca por uma mesma utopia teatral” (SILVA, 2011, p. 44), que, provavelmente, decorre de escolhas nos modos de produção do coletivo, plasmadas em seus aspectos estéticos. Para Silva, são notáveis o “rigor, precisão, expressão exata”, termos frequentemente recorridos pelo grupo em entrevistas e nos programas dos espetáculos (ibidem, p. 44).

Desde a sua criação, em março de 1990 (três anos antes da montagem de *Senhora dos Afogados*), com a estreia da peça *Heliogábalos & Eu* – texto João Silvério Trevisan e direção de Cadengue –, a Seraphim dedicou-se a uma investigação sobre o humano com um olhar voltado para psicanálise e para questões de repressão das pulsões. Nesse campo, o grupo chegou a encenar

³¹ Para se aprofundar sobre teatro-vida e o devir-Artaud, ler: ARTAUD, A. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

outros textos de Trevisan (*Em Nome do Desejo*) e de Jean Genet (*Os Biombos*), autores para os quais as sexualidades desviantes servem de tema.

Nas obras da companhia sob sua direção, Cadengue vai ser responsável pelo fio condutor dos pensamentos cênicos a serem experimentados. Sua fixação pela “estetização da vida³²”, na “tentativa de construí-la [a estetização] como projeto ininterrupto de nossa contemporaneidade e mesmo sua transformação” (CADENGUE, 1992, s.n., apud SILVA, 2012, p. 69), norteia as criações ao longo dos anos. Atento a isso, o diretor chama sua pesquisa de “psicanálise cultural”, em que as máscaras (características e sinuosidades humanas) são sobrepostas a uma máscara (identidade), tal qual seu entendimento de uma essência da cultura brasileira (SILVA, 2012, p. 69).

Na adaptação de *Senhora dos Afogados*, por exemplo, Cadengue apropria-se das personagens femininas de Nelson Rodrigues para refletir a crise do patriarcado (no Recife). Como contemporiza Marcelo Barbosa Silva (2009), o texto, sob o olhar singular do dramaturgo, retrata o final dos anos 1940, quando o papel social das mulheres estava em franca mudança, com a inserção no mercado de trabalho, a garantia do direito ao voto e “os primeiros sinais da luta pelo divórcio se faziam presentes” (SILVA, 2009, s.n.). Isso não quer dizer que a sociedade não fosse, ainda, aquela mesma dos latifúndios e dos sinais da escravidão, com uma “onipresença da dominação machista” (Idem). São as mulheres criadas por Nelson Rodrigues na peça que recuperam, segundo o crítico, “a função de arquétipos inconscientes”, de grande importância no desenrolar da trama:

De Moema, a filha incestuosa, passando por Eduarda, a mãe burguesa e adúltera, até a avó, a responsável pela vigilância estrita dos costumes do clã, entre outras; todas as vozes femininas da casa dos Drummond parecem, de alguma maneira, fortemente envolvidas com a manutenção do *status quo*, ao mesmo tempo em que, de forma quase inconsciente, agem como parteiras de sua ruína (SILVA, 2009, s.n.).

³² Presente também nas obras de Jean Genet.

Tal chave de interpretação conecta-se à visão do crítico Sábato Magaldi sobre as personagens de *Senhora dos Afogados*. Para ele, na obra, há o domínio freudiano das leituras humanas, por meio de uma interpretação psicanalítica dos mitos gregos. Nas palavras do crítico, “Nelson enriqueceu esta equação, fazendo com que Moema, para ser a única depositária do carinho paterno, afogasse as duas outras irmãs, Dora e Clarinha” (2003, apud SILVA, 2009, s.n.). Assim, no teatro rodriguiano, os símbolos de sexualidade (desejo, libido, repressão) tornam-se elementos de linguagem do debate sobre poder, decadência e papéis sociais – extremamente caros às obras de Antonio Cadengue. Aliás, essa noção do diretor pernambucano sobre a moralidade como célula de formação da identidade brasileira – e, mais enfaticamente, como alvo de seus questionamentos – é o que considero uma das mais importantes características revisitadas no teatro pernambucano, antes ou depois da Companhia Teatro de Seraphim, e elo incisivo de aproximação entre Cadengue e o Magiluth, como veremos.

Pode-se dizer, porém, que as “máscaras sociais” (para recorrer novamente à definição dada por Antonio Cadengue), são espécies de espelhos – ou subjetividade da pessoa-artista – impregnados na produção teatral em Pernambuco ao longo dos anos. Não por acaso, são justamente essas máscaras que embasam as abordagens temáticas da dramaturgia do também recifense Newton Moreno, a partir dos anos 2000. Embora tenha estreado e construído toda a sua carreira como ator e dramaturgo no estado de São Paulo³³, o artista de origem pernambucana manteve como eixo de reflexão questões ligadas às suas memórias, numa perseguição à própria identidade. Em sua obra, as propostas enfocam um enfrentamento ao patriarcado, ao lado do flerte estético com a cultura popular (principalmente, o cavalo-marinho, folguedo de essência teatral e cômica presente na região canavieira). É o que aponta Moreno em entrevista ao pesquisador Rodolfo Pereira de Lima (2015):

³³ Newton Moreno se mudou para São Paulo nos anos 1990. Neste período, iniciou os estudos em Teatro na Unicamp, onde também criou junto com um coletivo de atores a Cia. Os Fofos Encenam.

Eu acho que tem uma necessidade de identificar a identidade. Quando eu falo a identidade, não é só a minha, é do brasileiro, do pernambucano, e a minha. Por isso que o canibalismo me interessa. Estudar os índios no texto *Vem-Vai* me interessa. Por isso que estudar Gilberto Freyre me interessa. Pois isso que juntar o Gilberto e o Nelson para estudar a memória de cada um me interessa. Por isso que voltar para o Nordeste e pesquisar as culturas populares – que são meu primeiro contato com arte – me interessa. Tudo no sentido também de auto descoberta. De construção dessa persona. Então eu acho que a dramaturgia me ajuda a fazer esse movimento, essa descoberta. Saber que aquilo é parte de uma história do país, que em algum momento ecoou em mim, me interessa. (2009, apud LIMA, 2015, p. 161)

A compreensão da história como eco de uma identidade do indivíduo (no caso, do próprio dramaturgo), como frisou Newton Moreno, está presente logo nas suas escritas iniciais, quando ele ganha relevância na literatura teatral brasileira produzindo peças que lidam com o homoerotismo e a homossexualidade. A primeira delas é *Deus Sabia de Tudo e não Fez Nada* (2001), da então recém-criada Cia. Os Fofos Encenam. Em seis esquetes, Moreno utiliza-se do sarcasmo para criticar diferentes preconceitos implícitos em relações entre homens: de etnia, classe sociais e idade.

Ao contrário de Antonio Cadengue – tocado por um tom mais subjetivo e poético da temática –, Moreno aproximou-se do discurso ativista em seus trabalhos, uma vez que, segundo ele, a Aids fora transformada em “provocação para a comunidade gay, solicitando organização e posicionamento” (MORENO, 2002, p. 314). Assim, ele se mostra consciente das contradições emergentes na situação, pois “os gays viraram mensageiros da praga, arautos do apocalipse, disseminadores da morte” (ibidem), ao mesmo tempo que, “através da dramaturgia sobre Aids[,] cresce a visibilidade em torno do mundo gay e sua produção cultural é alavancada” (ibidem). Frente a isso, seu teatro pauta-se pela luta contra os preconceitos que cercavam a chamada “peste gay”.

Já havia personagens gays na dramaturgia do país desde, pelo menos, o século XIX, com os textos alegóricos do gaúcho Qorpo Santo. Já na primeira metade do século XX, autores como o paradoxal Oswald de Andrade recorrem à homossexualidade com chacotas e ironias, associando os gays à decadência da burguesia (TREVISAN, 2018, p. 262). Em *O Rei da Vela* (1933), Oswald criou a

bicha afeminada Totó Fruta-do-Conde, filho de um decadente barão de café, que rouba os amantes das mulheres. “Totó, que rompeu com seu caso Godofredo e passa o tempo a comer bombons, já entra em cena dizendo: “Eu sou fracassada” – frase que, dita no feminino, continuou sendo refrão (...) como deboche no gueto guei” (ibidem).

Na década seguinte, Nelson Rodrigues – um dos mais perseguidos pela ditadura militar, com 17 peças censuradas –, incluía os personagens homossexuais na sua forma anárquica de enfrentar o conservadorismo. Para Trevisan, a homossexualidade no teatro rodriguiano, centrado grosso modo em machões, assume um viés desviante como açoite que “fustiga uma sociedade podre, irrecuperável” (TREVISAN, 2018, p. 267): “Se para ele o desvio está sempre próximo da loucura, a única possibilidade de redimir a sociedade é mergulhando-a no desvio/delírio” (ibidem). Para isso, ele se valeu, entre outras marcas, da homofobia, como em *Beijo no Asfalto* (1960), trama sobre o beijo de boca entre Arandir e um homem prestes a morrer na rua, e em *Anti-Nelson Rodrigues*, na qual a mãe de Oswaldinho o acusa de ter vários vícios, inclusive o de ser gay (ibidem, p. 264-266). O dramaturgo também criou Dorothy Dalton, homossexual, fugitivo da Febem e crítico de teatro, em *Viúva, porém Honesta*³⁴ (1957). Dorothy foi escolhido pela filha do dono do jornal *A Marreta*, onde trabalhava, para ser seu marido, pois a moça – de apenas 15 anos – “apareceu” grávida e alguém precisava assumir a paternidade, mantendo a honra da família.

Nesse bojo, ainda, a dramaturgia de Plínio Marcos inclui textos que enveredavam pelo “submundo” urbano, de malandros, prostitutas e gays, como é o caso de *Navalha na Carne* (1967), pela violência associada ao sexo, como em *Barrela* (1958), que se passa na cadeia e tem cena de estupro entre os presos.

Somente a partir dos anos 1970, houve uma “reviravolta” na condução das narrativas e o teatro brasileiro passou a dar maior visibilidade a peças escritas por autores homossexuais que colocavam, de alguma maneira, suas próprias experiências em cena. O marco desse processo é *Greta Garbo, Quem Diria*,

³⁴ O Grupo Magiluth criou uma versão para o espetáculo, em 2013, sobre a qual falarei no Capítulo 3.

Acabou no Irajá (1973), de Fernando Melo – escritor inúmeras vezes censurado, antes, pelos militares, justamente por causa da temática homossexual nos seus textos. Na obra, uma das primeiras a ter um personagem gay como protagonista, Melo conta a história de um homem mais velho que se apaixona e acolhe em sua casa um rapaz de interior, recém-chegado à capital. Uma mulher surge na trama, compondo um triângulo amoroso, para o sofrimento da bicha.

Pouco tempo mais tarde, em 1978, Darcy Penteado escreve *Engrenagem do Meio*, assumindo sua homossexualidade através dela. A montagem estreia em São Paulo, naquele ano, com direção de Odavlas Petti, e tinha em cena uma atriz travesti Vera Abelha interpretando a personagem Tânia, também travesti – muito antes das atuais discussões em torno da representatividade nas artes.

Para Trevisan, aqueles anos 1970 foram o período do “boom guei” na dramaturgia nacional, ao escancarar a vida dos homossexuais, tirando-os de uma figura mitologizada ou desgraçada e colocando-os em contextos de “normalidade”, “por mais chocante ou exótico que pudessem ser” (TREVISAN, 2018, p. 281).³⁵

1.4 Frangos falando para o mundo³⁶

Justamente no início dos anos 1970, em Pernambuco, surgiu uma das mais interessantes experiências teatrais, simbólico no tangente à micropolítica do teatro de grupo e à discussão crítica sobre o patriarcado. Trata-se do Vivencial *Diversiones*, coletivo criado em 1974 como um braço catequético da Pastoral da Juventude da Igreja Católica, em Olinda, mas expulso do salão paroquial assim que passou a abordar, em suas peças, temas como sexualidade e liberdade.

Fora da sombra da cúria, o Vivencial abriu, em 1979, sua própria casa de apresentações, misto de cabaré, teatro e sarau. Em 9 anos de atividades,

³⁵ Embora o conceito de *queer* só venha a ser teorizado nos anos 1990, o teatro já começa a levantar características ligadas à ideia de subversão de gênero.

³⁶ Título de uma das peças do Vivencial *Diversiones*, de 1979. Ver mais em: TREVISAN, João Silvério. *Vivencial Diversiones apresenta: Frangos falando para o mundo*. Lampião da Esquina, Rio de Janeiro, nº 18, p. 15, nov. 1979.

imprimiu seu nome na história como “o grupo mais radical” do teatro pernambucano, segundo Cadengue (2014), “tanto pelas propostas estéticas e comportamentais quanto por sua deliberada postura anárquica perante os poderes instituídos, dos militares ao Movimento Armorial” (CADENGUE, 2014, p. 126).

Gays e travestis compunham a maior parte do grupo olindense, cujas apresentações tinham base em esquetes satíricas, recitais de poesias e crônicas, e *performances* de transformistas. Àquela época, o Brasil experimentava uma fase na qual o teatro questionava o próprio teatro, afrontando a dramaturgia nacionalista e levando à baila experimentos subversivos da linguagem cênica e de comportamentos. O teatro de “frangos” – expressão pejorativa usada no Recife para se referir aos homossexuais, sobretudo os mais afeminados, mas que logo virou mote do Vivencial – tornou-se, então, conhecido por sua verborragia.

As esquetes ácidas criticavam a política coronelista e machista do estado, a cultura erudita regionalista e os comportamentos provincianos de Pernambuco. Aos olhos da elite intelectual pernambucana, o Vivencial foi tachado como um mero show de *striptease*, nas palavras do diretor e ator, Reinaldo de Oliveira³⁷, um dos donos do Teatro de Amadores de Pernambuco. Como o próprio nome sugere, o TAP³⁸ é formado por amadores, mas cuja trajetória se fortaleceu com base na dedicação às artes chamadas de “qualidade”, com montagens, na maioria das vezes, de textos estrangeiros, clássicos, e, no auge de suas produções, encenações assinadas por diretores

³⁷ É ator, diretor, dramaturgo e administrador do Teatro de Amadores de Pernambuco, grupo criado pelo pai dele, Valdemar de Oliveira (1900-1977), em 1941 e ainda em atividade na capital pernambucana. Também médico, Reinaldo de Oliveira pertence a um núcleo burguês do estado, elite intelectual local.

³⁸ Fundado em 1941, como o próprio nome sugere, por atores amadores pertencentes a uma camada rica da sociedade pernambucana. “O ideário estético-ideológico do TAP se constrói sobre o discurso da qualidade artística, calcado em uma compreensão moderna do teatro e na encenação de peças de comprovado valor dramaturgico; o discurso do saneamento da cena, combatendo primeiramente as chanchadas e, depois, os ‘profanadores’ e ‘criminosos’ que desfiguram obras alheias na modernidade teatral; e o discurso da ‘nutrição intelectual’ e ‘moral’, isto é, da formação do público, empenhado em dar ao espectador um cardápio que lhe modifique o paladar, estragado pela televisão e pelo afrouxamento dos laços familiares” (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2019).

como Bibi Ferreira e Ziembinski. A revelia e o desprezo do TAP para com o Vivencial ficam evidentes no trecho do livro *TAP - Sua Cena & Sua Sombra*, de Cadengue (2014):

O Vivencial, por exemplo, foi um grupo que apareceu lá pelas bandas de Olinda e que, sinceramente, eu gostaria até de não contar na história do teatro do Recife como realmente um conjunto. Não era teatro. Meramente o *striptease* ou o tipo de espetáculo meio.... Eu não quero criticar. Um espetáculo que eu não apreciava. Acho que não adiantava muito no Teatro com T maiúsculo esse tipo de espetáculo. Não adiantava muito. (OLIVEIRA, 2009, apud CADENGUE, 2014, s.n.)

O ranço reducionista presente na fala de Oliveira sobre o Vivencial foi algo que marcou a trajetória das vivecas – assim chamados os artistas da trupe. João Silvério Trevisan (2018) lembra que o coletivo fora acusado “pelos esquerdistas de ser um bando de bichas irresponsáveis e tachado de comunistas pelos conservadores” (TREVISAN, 2018, p. 309), mas nada o impediu de se transformar, segundo o pesquisador, na “mais fascinante experiência de transformação da homossexualidade em uma criação transgressora” (ibidem, p. 307).

Para ele, esse mérito está no fato de o Vivencial ter subvertido os “trapos” físicos e sociais em uma arte potente, criativa e questionadora, de uma forma até então inédita no país. Os integrantes eram a maioria adolescentes semianalfabetos, moradores de favelas do Grande Recife ou travestis deserdadas de suas famílias; eram os excluídos da sociedade e da própria classe artística, que se apropriaram do teatro para “vomitar seus delírios”, nas palavras de Trevisan. Diferente, por exemplo, do grupo carioca Dzi Croquettes, que, embora também implodisse os papéis sexuais, era de classe média.

Os artistas do Vivencial quase nunca convenciam, afirma Trevisan, mas sua grande força estava nas entrelinhas e na maneira como transfiguravam o lixo (real ou metafórico) nos espetáculos. Além disso, a ambiguidade era o grande trunfo das peças, em corpos masculinos e femininos híbridos, desconstruídos e sempre em um estado de “ser-não-ser” (TREVISAN, 2018, p.

307-309). Isso estava presente desde os pseudônimos ambíguos do elenco – como “Marquesa, *frango* que tinha filhos e tudo, colocava meias de rendas nas pernas e entrava travestido em cena” (ibidem, grifo do autor) – à vertiginosa cena de uma travesti e uma mulher cis rodando nuas, no palco, uma de costas para outra, de mãos dadas, misturando para o público as imagens da vagina e do pênis. Havia ali “uma relativização provocada pela prática radical do paradoxo” (ibidem).

Prysthon (2005) reencontra essas características do Vivencial na obra da sua sucessora Trupe do Barulho, companhia teatral surgida no Recife nos anos 1990, e as classifica como apropriação e reescrita das narrativas hegemônicas pelo subalterno. Os trabalhos, segundo a pesquisadora, foram criados, de certo modo, pelo “apagamento” inconsciente e espontâneo das fronteiras entre aqueles dois universos. Ao surgir, a Trupe do Barulho foi um fenômeno de público, com a peça *Cinderela – A História que Sua Mãe Não Contou* (1990)³⁹, em cartaz à meia-noite das sextas-feiras, lotando o Teatro Valdemar de Oliveira, no centro da cidade – palco e sede do TAP, que desde os anos 1990, em crise econômica, passou a alugar o espaço para outros grupos artísticos. Ironicamente, os herdeiros estéticos das vivecas – chamadas por Reinaldo de Oliveira de não-teatro – tornaram-se uma das principais bilheterias do “templo” do Teatro de Amadores.

Cinderela caiu no gosto popular com a paródia do conto de fadas ambientada na favela recifense, num contexto de personagens transformistas e travestis. A versão escrachada foi criada em 1989 por Henrique Celibi, ex-integrante do Vivencial, e apresentada por ele como esquete em *shows* numa das boates gay e *underground* da cidade, a Misty. Já no teatro, o texto foi protagonizado pelo ator Jeison Wallace. Sobre a comédia, Reis comenta:

Em vez do sapatinho de Cristal, essa nova Cinderela (negra) perdia sua peruca loira; o belo e viril príncipe encantado dava lugar a um monarca

³⁹ Em 10 anos, foram mais de 1.110 apresentações e aproximadamente 400 mil pagantes (REIS, 2002, p. 19).

covarde e totalmente desprovido de masculinidade; trocava-se a luxuosa carruagem por um passe de metrô e o glamoroso baile no palácio real era substituído por um concurso de dublagem para travestis (REIS, 2002, p. 46).

Ao analisar esses traços de hibridismo, Prysthon (2005) recorre aos pressupostos da teoria crítica pós-colonial sobre subalternidade, que implica um constante ataque à hegemonia canônica (nesse caso, nos territórios de gênero e cultura). Como foi feito no cinema da retomada, lembra a autora, há um redesenhar da história feito por outros narradores, os que eram, antes, apenas retratados. Nas peças e nos programas de televisão⁴⁰ da Trupe, avalia Prysthon:

[...] A equalização entre hegemonia e subalternidade vai ser um dos elementos constituintes, onde vai ser feita a reelaboração de narrativas canônicas e vão ser apresentadas as fantasias brilhantes da modernidade brega. Na Trupe do Barulho, contudo, até por operar fundamentalmente com paródia, com a farsa, e com a crueldade do grotesco, esses elementos são articulados de modo consciente. (PRYSTHON, 2005, p. 447)

Como vimos, essa farsa, com a crueldade do grotesco, está claramente ligada ao embrião do Vivencial, nos idos do regime militar, e sua estratégia de entrada ao hegemônico não tem nada de piedosa. Segundo Prysthon, o fato de o subalterno ser representado pelo próprio subalterno infere algo de utópico, prenunciando um empoderamento por meio da "apropriação das narrativas hegemônicas, mesmo nas suas formas mais inconscientes". Nesse caso, diz a autora, as imagens estão menos marcadas pelos preconceitos, revelando maior autonomia por parte desse sujeito periférico – sugerindo a possibilidade de deslocamento às margens e de repensar a ideia de centralidade (PRYSTHON, 2005, p. 447).

⁴⁰ A Trupe do Barulho se tornou sucesso da mídia de massa pernambucana. Além dos espetáculos, o grupo ganhou espaço na TV Jornal, uma das emissoras mais populares do estado, primeiro apresentando a transmissão dos blocos de Carnaval do Recife e de Olinda, e, em seguida, com um programa humorístico diário. Ver mais em: REIS, Luís Augusto. *Cinderela – A história de um sucesso teatral no Recife dos anos 90*. Recife: Comunigraf. 2002.

Desse modo, percebem-se as inúmeras nuances herdadas do Vivencial no teatro pernambucano. Sobre isso, existe ainda um outro aspecto importante para a nossa pesquisa: é com o Vivencial que surge, talvez, a primeira experiência de um teatro de grupo independente e marginal em Pernambuco, erguido sob estruturas cênica e ideológica de evidência contestatória, como uma ação micropolítica questionadora e transformadora da realidade (a princípio, a do próprio elenco). Pode-se dizer que se inaugura também uma forma de coletividade, à margem da intelectualidade elitista, com pauta transgressiva.

Além disso, é também desse grupo teatral olindense que advêm os ecos do homoerotismo, a ressoarem até hoje na cena pernambucana – nos discursos ativistas de Newton Moreno e de coletivos como o Angu de Teatro, cujas peças abordam a homossexualidade, e do próprio Magiluth, povoado por personagens ambíguos e performatividade latente. O Angu, aliás, surge quase que concomitantemente ao Magiluth, com estreia também em 2004, a partir do espetáculo *Angu de Sangue*, dirigido por Marcondes Lima. Com essa montagem do texto do escritor Marcelino Freire, o coletivo inaugura uma pesquisa de linguagem dedicada aos personagens marginais da sociedade, violentados pela exclusão, pelo preconceito e a crueldade.

Embora lide com questões familiares e urbanas, em uma esfera mais ligada às relações de classe, as temáticas sexualidade e gênero se destacam nas abordagens do Angu. Como foi em *Ópera* (2007), escrita por Newton Moreno e também dirigida por Lima, com foco nas ambivalências do indivíduo e nos tensionamentos das identidades dos gays; em *Essa Febre que Não Passa* (2012), com base no livro de Luce Pereira e direção de André Brasileiro, sobre o cotidiano de mulheres cujos corpos são transpassados pelo erotismo, a depressão e o sofrimento; e *Ossos* (2016), novamente texto de Marcelino Freire e direção de Marcondes Lima, em que narra a viagem do dramaturgo Heleno de Gusmão ao interior de Pernambuco para entregar o corpo do seu amante, morto em São Paulo e registrado no IML como indigente, aos familiares deste.

A despeito de tantas diferenças de linguagens estéticas, processos criativos, modos de organização e até ideologias entre as produções culturais pernambucanas aqui citadas, percebo uma característica comum a elas que serve de dispositivo fundamental na maneira de se fazer compreender dentro de uma identidade brasileira: a geografia atravessa de múltiplas formas a cultura, que, por sua vez, se constitui enquanto *espaço geográfico*⁴¹, em sintonia com formulações simbólicas, experiências coletivas. Assim sendo, o trato dessas produções culturais, associadas aqui a um traço genérico comum a elas – a saber, a junção complexa entre uso do território e contatos sociais dispostas nos e pelos processos artísticos – aponta para uma reflexão sobre a organização humana nessa espacialidade determinada.

Tal espacialidade, ao mesmo tempo, determina o “ambiente”, ou seja, a paisagem dessas relações, configuradas em choque com os valores ali cultivados, num trânsito entre passado e presente (TASSARA, 2005). Segundo Souza, “(...) o espaço deve ser visto como uma instância social. O espaço não pode ser construído nem produzido; o que é produzida é a paisagem, mediante o uso do território” (SOUZA apud NAKAGAWA, 2016, p.6).

Pode-se dizer que esses atravessamentos, que se concretizam de muitas formas, transformam as artes cênicas em zonas de contato, “um lugar de experiência, em que as relações se estabelecem e cravam suas demarcações, um território em que as identidades e consciências ganham materialidade” (TEOTÔNIO; SOUZA, 2016, p. 12). No teatro, o corpo absorve essa experiência, situado numa paisagem que prepondera na construção das narrativas, num campo psicológico, comportamental ou poético. Assim, o Recife antropofágico, carnavalesco e acalorado, mas também viril e violento, espraia sobre as escrituras cênicas, portadoras de formas de reafirmação e/ou de subversão de padrões.

⁴¹ “O espaço, considerado como um mosaico de elementos de diferentes eras, sintetiza, de um lado a evolução da sociedade e explica, de outro lado, situações que se apresentam na atualidade. (...) a noção de espaço é assim inseparável da ideia de sistemas de tempo” (SANTOS, 1985, pp. 21-22).

A photograph of two men wrestling in a dark, moody environment. The man on the left is being held from behind by the man on the right. Both men have intense expressions, with their mouths open as if shouting or exerting effort. The lighting is dramatic, highlighting their faces and muscles against a dark background. A large, bold, yellow text 'PARTE 2' is superimposed over the center of the image.

PARTE 2

2 FAZENDO GÊNERO, CENA E POLÍTICA

As teorias [modernas] traduzem a experiência da arte em conhecimento que – orientados por critérios humanos – propiciam uma oportunidade de elevar ao máximo a compreensão, refinando as faculdades perceptivas, e transmitindo um conhecimento não falsificável. Além disso, as teorias servem para explicar as funções sociais e antropológicas da arte, servindo como ferramentas cartográficas para a imaginação humana, o que é, afinal, o recurso último que os seres humanos possuem para sustentar a si próprios.

(ISER, 2007, p. 9 *apud* MOSTAÇO, 2009, p. 29)

2.1 O teatro como micropolítica

No capítulo anterior, recorri ao histórico político e econômico brasileiro do final do século XX para situar o surgimento do Magiluth – levando em consideração os anseios presentes naquela conjuntura – como parte tanto de um movimento intelectual pernambucano quanto de uma afetação de referências estéticas e conceituais antecessoras. É interessante agora olhar esse grupo teatral como prática contracultural para, então, analisar as representações das identidades de gênero masculino em suas obras, em consonância com o momento mais atual, de efervescente amplitude das discussões feministas.

Segundo Coletta (2014), o embrião da prática do teatro de grupo⁴² no Brasil remete aos ideais de contracultura dos anos 1960 e os desdobramentos nas duas décadas seguintes, quando se fizeram necessários processos

⁴² Ler mais sobre teatro de grupo em: MATE, Alexandre. O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais”. In: *Baleia na Rede: Estudos em arte e sociedade*. Marília: v.1, n.9 p. 178-194, 2012.

coletivizados, geridos através de ideias heterogêneas, respondendo ao desejo por um teatro que rompesse com a produção excessivamente comercial. Primeiramente, com o início da ditadura, viram-se surgir, com destaque até meados dos anos 1970, os teatros de protesto, partidários, engajados em peso com as questões de liberdade e enfrentamento ao arbítrio, numa atitude de resistência e confronto às censuras institucional e econômica. Eles tinham em comum a figura central dos autores nacionais, frutos de um “florescimento da literatura dramática”, que levaram aos palcos, através de metáforas, a hegemonia da censura (MAGALDI, 1996, s/nº). Em seguida, criam-se os primeiros grupos de teatro mais enfáticos na pesquisa de linguagem cênica e num projeto de criação coletiva. Na década de 1980, então, aparecem os teatros dos encenadores, subvertendo a figura central do autor para dar forma a uma cena estruturada pelo viés estético, além de uma preocupação maior com o treinamento dos atores de grupo.

Nas duas primeiras décadas dos anos 2000, esse modelo de criação foi atualizado de acordo com novos contextos econômicos e políticos, e veio “se adequar (e enfrentar) às conjunturas do mundo globalizado e se lançar na dinâmica social” (COLETTA, 2014, p. 105). Se, por um lado, no cenário macro⁴³, figuram outras formas de produção (as políticas públicas de cultura, a democratização do financiamento, o acesso à arte etc.) e a construção de modalidades de criação coletiva diferenciadas (entre elas, o chamado processo colaborativo), por outro, no micro, ganham relevo questões ligadas às subjetividades e identidades humanas, entre elas abordagens temáticas relacionadas a gênero, sexualidade, raça e classe – motivadas pela retomada de um teatro político e a assunção, no campo social, de outros sujeitos e discursos.

De acordo com Coletta, o trabalho em teatro de grupo se dá numa base ética por dois níveis básicos: o primeiro deles é a própria forma de organização do coletivo; e o segundo se refere ao discurso, naquilo que se quer dizer à

⁴³ Ver mais em: PAIXÃO, Cleiton Daniel Alvaredo. A arte do teatro contra a barbárie na cultura. In: *Cadernos de Campo*. São Paulo, n. (16), p. 9-19, 2012; RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, v. 2, 2007.

sociedade. “Este discurso se dá, na prática, não apenas por um texto ou pela mensagem elocutória, mas pelas próprias escolhas estéticas e temáticas” (COLETTA, 2014, p. 12). Essa ética, acrescenta, construiu uma micropolítica⁴⁴, isto é, uma cartografia dos desejos, que, “partindo desses territórios de existência, [...] desenha novos campos de ação e de vida, produzindo autonomias que podem alterar a relação de poder na sociedade (AGUIAR, 2008, p. 19-20 apud COLETTA, 2014, p. 12-13).

Referir-se ao teatro de grupo, portanto, como uma micropolítica pressupõe pensar esse ambiente artístico (não somente restrito ao lugar físico) enquanto um conversor de pluralidades. Nesse espaço-tempo heterotópico, estão justapostos outros tantos espaços que “seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24). Ali, estão unidas partículas de subjetividade dos indivíduos, interseccionadas no coletivo, em que empatia e identificação de ideias entremeiam-se a uma pesquisa de linguagem, na dimensão das poéticas cênicas⁴⁵. Ao convergirem, essas ideias portam e refletem discursos, muitas vezes em conflito, transformando-se numa fala mais plural e coletiva, não apenas materializada na obra, mas pulverizada em vários campos simbólicos em torno dela e no encontro com o público.

Na criação do Magiluth, as identidades masculinas não condicionam uma enunciação que problematiza os papéis sociais de modo evidente, mas permeiam os espetáculos, por vezes mais conscientemente manipuladas, por vezes menos. A princípio, estão visíveis nos corpos dos intérpretes, nos sinais de gênero que carregam. Entendo que, na arte da atuação, o corpo tem, inevitavelmente, papel singular como um “espaço performativo” (ROMANO, 2017), sendo:

⁴⁴ Termo resgatado de Leonel Aguiar para descrever a prática de uma rede de ações e organizações através da qual se rompe com as estratificações dominantes e se produz processos de subjetivação como uma problemática da multiplicidade e da pluralidade (AGUIAR, 2008, p. 19-20 apud COLETTA, 2014, p. 12-13).

⁴⁵ Esta é uma pesquisa focada no campo da poética cênica, e não da estética. Isso é, nossa análise dá-se sobre um campo de construção a partir de ações simbólicas materialmente evidenciadas e descritíveis em processos contextualizados.

[...] poderoso na criação de imagens que suportam ou confrontam a hegemonia do imaginário e suas iniquidades (...). Desse modo, gênero torna-se mais do que um operador social [refletivo através do corpo], potencializando-se como uma ferramenta para a reescritura do ser sobre sua própria experiência encarnada. (ROMANO, 2017, p. 79)

No teatro aqui analisado, essa reescritura do ser como construtor e criação vale-se da subversão performativa facilmente remetida ao *corpo-sem-órgãos*, proposto por Antonin Artaud. Da experiência do cárcere em manicômio, o autor colocou-se diante de um autoexame psicofísico e de uma reflexão que concebe esse corpo em guerra contra a ordem. Seu corpo gera, nas palavras de Schöpke (2017), “uma rebelião do próprio ser, que deseja a todo custo libertar a vida que se encontra aprisionada nele” (SCHÖPKE, 2017, p. 287).

A menção à dualidade cárcere-liberdade compreende múltiplas prisões às quais está submetida a humanidade. Nesse sentido, o gênero é um dos elementos de ordenação e controle dos comportamentos e inter-relações, em muitos aspectos. “Se a posição do homem branco heterossexual de classe média urbana foi construída, historicamente, como (...) a identidade referência, segue-se que serão diferentes todas as identidades que não correspondam a esta”, frisa Louro (2008, p. 17), lançando luz sobre a considerada “posição normal”, onipresente na forma de impor diferenciação nas identidades de gênero.

Butler (2003) nos alerta que essa lei, sedimentada na heterossexualidade e na primazia do masculino sobre o feminino, passa a internalizar-se em nossas subjetividades, mas não se assume como norma reproduzida compulsoriamente, embora pareça ser de nossa escolha, ou externa a nós. Nessa perspectiva, uso o exemplo a geografia de matriz machista na qual o Magiluth está inserido, pois ela é, evidentemente, um fator a ser levado em consideração na minha leitura sobre as personagens criadas pelo grupo, uma vez que estão traduzidos nesse tipo de teatro os modos como as pessoalidades do campo ficcional, em atrito com a presença encarnada dos atores e atrizes, serão compreendidos pelo público. São as personagens, por fim, que refletem as formas como organizamos nossas relações interpessoais – tanto no teatro como na vida.

No Magiluth, a personagem é permeada pela cultura nordestina, pulverizada nos corpos e nas expressividades dos artistas. Hegemonicamente, habita no imaginário brasileiro um modelo masculino do nordestino viril, violento e forte, isto é, um “macho” cujo perfil é desenhado desde os anos 1920 – como um discurso político elaborado, de início, pelas elites regionais, de modo a fortalecer aquela região preterida pelo Estado Nacional em relação ao Sul do Brasil, e, em seguida, pelo movimento cultural regionalista e na literatura popular de cordel (ALBUQUERQUE JR., 2013). Esses dois campos das artes são ocupados predominantemente pela narrativa dos homens, vale salientar.

A idealização do “homem nordestino” foi, segundo Albuquerque Jr. (2013), “uma reação à crise da masculinidade que Elizabeth Badinter⁴⁶ localizará entre o final do século XIX e os anos 30 do século XX, no mundo ocidental” (ibidem, p. 209), e “vivenciada com muita angústia pelos homens das elites brasileiras, notadamente, no Nordeste, região em declínio econômico e político” (ibidem). Diz o autor:

Neste espaço [o Nordeste], esta crise de um padrão de masculinidade, trazida por mudanças aceleradas proporcionadas pelo mundo moderno, sobretudo pela alteração do lugar ocupado pelas mulheres, pelos filhos e pela própria família, é vivida como uma crise mais aguda, pois abarcaria todos os aspectos da sociedade. É nítido como as figuras de gênero são usadas para falar da crise econômica, política e social vivida pelo Nordeste. (ALBUQUERQUE JR., 2013, p. 209)

Tal declínio está direta e indiretamente ligado às condicionantes históricas, entre elas, a instauração da República no país, a abolição da escravidão, o deslocamento de espaço de poder do campo para a cidade e a quebra das hierarquias sociais. Estávamos nos “horizontalizando”, explica o pesquisador, e isso passou a ser visto por aqueles antes detentores das rédeas como uma “desvirilização” dos tempos. A modernidade faliu as elites agrárias; e a urbanização trouxe novos parâmetros de comportamento. A presença da mulher na Primeira Guerra Mundial, por exemplo, levou as mulheres das elites a

⁴⁶ Na obra *Xy Sobre a Identidade Masculina*, editada em 1993 no Brasil.

se livrarem da moda vitoriana – cujo maior símbolo, o espartilho, caiu em desuso – e a aderirem progressivamente a vestimentas e cortes em formatos masculinos, além das saias mais curtas, tipo Chanel (ALBUQUERQUE JR., 2013, p. 46). No mesmo período, corriam as lutas sufragistas, em que elas também brigaram pelos direitos de igualdade política (a conquista do voto) e jurídica (direito à educação, propriedades, divórcio etc.) entre os sexos.

2.2 O empoderamento feminino e o plural da masculinidade

Nos finais dos séculos XIX e XX, estão, segundo Marson (1999), os dois importantes fenômenos de desestabilização das fronteiras simbólicas entre os sexos – ambos diretamente ligados aos processos de modernização econômica e política – que nos auxiliam na compreensão dos processos de mudanças comportamentais aos quais nos referimos nesta pesquisa. No Brasil, como falado há pouco, o primeiro fenômeno acontece na transição de Império para República, com a “feminilização” do país, associada às lutas sufragistas e à participação da força de trabalho feminina na lavoura cafeeira e na indústria emergente, em especial, na área têxtil⁴⁷; e o segundo, nas décadas de 1970 e 1980, com a organização do movimento feminista reivindicando não apenas igualdade política e salarial, mas também sendo parte do processo de “revolução sexual”.

Esse segundo momento histórico – que compreende a última metade do século passado – inicia-se justamente com inclusão do Brasil no rol de países em desenvolvimento, mais precisamente no crescimento acelerado das multinacionais no país, no governo de Juscelino Kubitschek (BENTO, 2015, p. 104). Com o movimento desenvolvimentista, houve o aumento de empregos nas indústrias e a abertura cada vez maior de vagas de trabalho para mulheres – que, no entanto, na maioria dos casos, correspondiam a funções “mais leves, mais simples e, inegavelmente, as mais repetitivas e mais monótonas, que

⁴⁷ Ver mais em: ALVIM, Zuleika M. F. A participação política da mulher no início da industrialização em São Paulo. In: *Revista de História*, São Paulo, n. 114: 61-84, jan.-jul. 1983.

requerem mais paciência e execução mais minuciosa”. Tais tarefas são, sistematicamente, consideradas não qualificadas e, por isso, mal-pagas⁴⁸.

De lá para cá, uma sucessiva onda⁴⁹ feminista vai dar contornos outros não apenas para os espaços de trabalho como também para os comportamentos sociais, as identidades de gênero e as subjetividades, através do feminismo como um movimento social propriamente dito⁵⁰. Uma nova geração se organiza no Brasil a partir da década de 1970 – com marco em 1975, na ocasião da instituição, pela Organização das Nações Unidas (ONU), do Ano Internacional da Mulher – associada, em uma perspectiva geral, às lutas do marxismo e a causas emancipatórias e igualitaristas, reivindicando prioritariamente a igualdade de direitos civis (principalmente a igualdade salarial) e a criação de estruturas que favorecessem suas saídas do ambiente doméstico para o trabalho externo (como as creches, onde deixariam seus filhos). No contexto de fechamento pós-1964, a luta pelo retorno ao Estado de Direito irá, de certa maneira, colocar como prioritária a resistência à violência de Estado e à ditadura, em todas as correntes dos movimentos das mulheres no Brasil.

Ao propor o “projeto de construir uma nova identidade sexual para a mulher”, essa ala do movimento feminista brasileiro, de caráter mais próximo ao feminismo liberal norte-americano, incitou respostas tanto dos homens quanto das próprias feministas, de acordo com Marson (1999). A partir desse discurso, que desloca a ideia de diferença entre homens e mulheres para as diferenças entre as próprias mulheres – acrescenta Scott (2005) – parte a ação afirmativa,

⁴⁸ Essa reprodução do patriarcado dentro dos espaços de trabalho e seus reflexos da desigualdade salarial entre homens e mulheres é abordada por Lorena Holzmänn (2000), no artigo *Notas sobre as condições da mão-de-obra feminina frente às inovações tecnológicas*. Nele, a pesquisadora afirma que, fenômeno mundial, o crescente ingresso de mulheres no mercado de trabalho se deu de forma periférica. Além de salário baixo, elas também têm suas funções banalizadas e trabalham em condições desregulamentadas.

⁴⁹ A palavra é utilizada no movimento feminista para se referir aos momentos históricos de organização das mulheres. A primeira onda acontece no final do século XVIII, com o surgimento de um discurso feminista reivindicando justiça e igualdade entre os sexos. A segunda onda, na primeira metade do século XIX, está ligada a lutas pelos direitos civis, como divórcio, o voto, acesso à educação e ao trabalho. A terceira onda, no século XX, diz respeito ao fenômeno de crítica aos papéis sexuais e liberação da sexualidade (ROMANO, 2017, p. 55).

⁵⁰ Considerando-se o feminismo sufragista como um protofeminismo.

que, “visando a acabar com a discriminação, não apenas chamou a atenção para a diferença, como também a abraçou”. Essa ação articulada nos anos 1970

se remetia ao fato de que as práticas sociais tinham impedido algumas pessoas de serem incluídas nessa categoria universal e buscava remover os obstáculos para a realização de seus direitos individuais. Esses obstáculos tomaram a forma de identidades de grupo, cujas características – ao longo da história – foram definidas como antitéticas à individualidade. (SCOTT, 2005, p. 11)

No bojo desses crescentes questionamentos contra discursos e normas dominantes, o movimento de mulheres deu esteio à difusão de outras formas de leituras de mundo, a exemplo da reflexão teórica feita por elas sobre si, desdobradas em áreas historicamente pautadas pela “experiência” masculina de estar no mundo (ROMANO, 2017, p. 51-63). Desse modo, as mulheres inserem o corpo nas discussões políticas, como espaço de militância e protesto, e acadêmicas, contrárias à dominação masculina e questionadoras das diferenças sexuais e dos sentidos dos termos “feminino”, “masculino”, “homem” e “mulher” (ibidem).

De variadas formas, no entanto, e em múltiplas perspectivas/tendências, o movimento feminista desenvolveu diferentes estratégias de ação, considerando as opressões sofridas pelas mulheres⁵¹ e formulando conclusões até concorrentes entre si sobre os conceitos de sexo/gênero. Contudo, conforme frisa Romano (2017), o legado do movimento é ter oferecido condições para o questionamento do hábito⁵², destituindo “a crença da inferioridade feminina, dando lugar a um novo interpretante lógico (...) com qualidade de ‘lei’” (ibidem, p. 63). Em resumo, explica a autora concordando com Saporiti (1985), ao assumir a noção de crise desse signo mulher, o feminismo (também ele um signo em crise, em constante reescrita) questiona a verdade e oferece novas

⁵¹ Dentre eles, os feminismos culturais, radical, socialista, liberal, lésbico. Ver mais em ROMANO, 2017.

⁵² A autora se refere ao termo de Peirce, sobre o “que mantém um sistema coeso, ante as instruções de realidade em mutação” (ROMANO, 2017, 63).

definições, outras possibilidades para o sujeito “mulher”. Deixam-se de lado, então, os aspectos essencialistas de sexo, e passa-se a assumir o caráter construtivo dele – resultado da interação social dos corpos. Ao mesmo tempo, entende-se o próprio feminismo como autoquestionador, sem que as divergências entre os movimentos que o compõem signifique uma fragilidade de sua epistemologia nem de sua potência.

Esse autoquestionamento engloba, por exemplo, uma perspectiva antirracista dentro do próprio movimento feminista. É o caso, como frisa a filósofa Sueli Carneiro (2003), da iniciativa da mobilização de mulheres negras para destacarem a identidade branca e ocidental da formulação clássica do feminismo e, assim, darem visibilidade ao papel do feminismo negro na luta contra a opressão. Ao considerar que “a ‘variável’ racial produziu gêneros subalternizados, tanto no que toca a uma identidade feminina estigmatizada (das mulheres negras), como as masculinidades subalternizadas (dos homens negros)” (CARNEIRO, 2003, p. 118), tal consciência conduziu as mulheres negras a enfrentarem,

“no interior do próprio movimento feminista, as contradições e as desigualdades que o racismo e a discriminação racial produzem entre as mulheres, particularmente entre negras e brancas no Brasil. O mesmo se pode dizer em relação à solidariedade de gênero intragrupo racial que conduziu as mulheres negras a exigirem que a dimensão de gênero se instituisse como elemento estruturante das desigualdades raciais na agenda dos Movimentos Negros Brasileiros.” (CARNEIRO, p. 120)

Dessa forma, acrescenta a pesquisadora, desde os anos 1980, o crescente engajamento das feministas negras em movimentos populares e sociais no Brasil garantiu neles a efetivação de pautas antirracistas específicas da agenda de mulheres negras. Propostas que lançaram luz sobre as desigualdades econômicas, a vulnerabilidade do grupo não-branco, diferenças intragênero e a até mesmo sobre a ideia falaciosa de universalidade feminina, além de resultarem “em mudanças efetivas na ótica feminista” (ibidem).

Todo esse histórico, porém, é remexido a partir dos anos 1990 com a teoria *queer*⁵³, que propõe a desconstrução da ideia de paralelismo entre sexo, gênero e comportamento sexual. Até então pejorativo, o adjetivo inglês usado para nomear o “estranho” e “bizarro” ganha outro sentido dentro do movimento LGBT⁵⁴: de natureza crítica e avesso a definições, ele passa a designar uma desintegração da heteronormatividade, um confronto com o normal, inclusive com as identidades gay/lésbica (TREVISAN, 2018, p. 507).

O *queer*, para o qual não se conseguiu uma tradução adequada em português (alguns encontram semelhança em “transviado” ou “divergente”), foi assimilado como “o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, travestis, bissexuais, drags”, “que não deseja ser ‘integrado’ e muito menos ‘tolerado’” (LOURO, 2016, p. 7-8, apud TREVISAN, 2018, p. 507)⁵⁵. Judith Butler – a mais divulgada autora, no Brasil, de estudos na área – resume a crítica do movimento como um enfrentamento ao binarismo e às relações de poder existentes na própria concepção de gênero proposta pelo feminismo – que partem de uma matriz binária – regidos pela “heterossexualidade institucional”.

A instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada exige e regula o gênero como uma relação binária em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual. O ato de diferenciar os dois momentos oposicionais da estrutura binária resulta numa consolidação de cada um de seus termos, da coerência interna respectiva do sexo, do gênero e do desejo. (BUTLER, 2003, p. 45)

Ao contrário de uma identidade de gênero estável como propuseram alguns movimentos feministas, Butler teoriza que o “devir homem” e “devir mulher” são construídos por atos performativos, de repetição e cristalização.

⁵³ A teoria em si vai ser formulada – e publicada – a partir dos anos 2000, mas suas bases, os movimentos políticos e sociais, já se iniciam na década anterior.

⁵⁴ Utilizo aqui a sigla com base na 3ª Conferência Nacional LGBT (2016). Há, porém, outras derivações defendidas por alguns grupos, entre elas, LGBTI (incluindo pessoas intersexo) ou LGBTQIA+ (incluindo os *queers* e assexuados).

⁵⁵ Citada anteriormente, a pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul foi uma das primeiras brasileiras a usarem o termo *queer* no país, em 2004.

Dito de outra forma, “o corpo é estilizado numa composição de gestos, estilos corporais e movimentos, os quais vão gerar a ilusão de um ‘eu’ contínuo no tempo, com marca de gênero” (ibidem). Para ela, através da reiteração de ações e a sobrepujança de outras, se redesenha convenções. Ou seja, “o gênero em si mesmo é um tipo de imitação para o qual não existe nenhum original” (BUTLER, 1993, p. 93 apud TREVISAN, 2018, p. 509).

Na sua teoria, a norte-americana aproxima o conceito de performatividade de gênero à ação das *drag queens*. O ato de se montar, diz a filósofa, “cria um jeito mundano e teatral de se apropriar, utilizar e atualizar os gêneros. Isso implica que toda prática de gênero é uma espécie de representação aproximativa” (Idem, p. 508). Dessa forma, acrescenta:

A performance do *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e *performance*, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e *performance*. (BUTLER, 2003, p. 196)

Essa “paródia de gênero”, como a autora chama a ação da *drag*, é defendida por ela, no entanto, como algo que “não presume a existência de um original que essas identidades parodísticas imitem”, mas como paródia da “própria ideia de um original” (ibidem). Com isso, Butler alerta para a diferença entre *performatividade* e *performance* – embora semelhantes, não são sinônimos: “a performatividade não é um jogo livre nem uma autoapresentação teatral; não pode também ser igualada à performance”, frisa. “A regulação não é necessariamente aquilo que coloca um limite à performatividade; a regulação é, ao contrário, aquilo que impele e sustenta a performatividade” (BUTLER, 1993, p. 93). Isso está ligado aos *atos que nomeiam*, propostos por Austin e ampliados por Derrida, ou seja, à criação de coisas a partir das palavras. Na prática, ao dizer que alguém é menino ou menina, estamos nessa ação de nomear, “obrigando” aquela pessoa a criar ações “intrínsecas” a tal gênero.

Para Trevisan (2018), o *queer* nos levou a um terreno de sexualidades líquidas, e a pauta não normativa agregou novas questões identitárias – como o fizeram as reivindicações da transgeneridade e transexualidade, que nos permitiram ir além de um direito a uma sexualidade discordante da heteronorma. “Deu-se um passo adiante: o direito ao seu próprio corpo estendeu-se para a possibilidade de manipulação física, de modo a corresponder mais adequadamente a subjetividades singulares” (TREVISAN, 2018, p. 511).

Mas os debates do *queer* também atravessam questões geopolíticas. No Brasil, a não tradução do termo para língua portuguesa e a hegemonia de produções acadêmicas localizadas em regiões economicamente beneficiadas (no caso do Sudeste do país, em detrimento ao Norte e Nordeste) levantam perguntas como: “Uma teoria euro-estadunidense utilizada ‘nos trópicos’ não reiteraria colonizadora sobre tal região?”; “Não existe um *queer* à brasileira?”; e “Será que em algum momento já fomos *queer* no Brasil antes mesmo do surgimento do *queer*?” (SANT’ANNA, 2016, p. 20).

Ao contextualizar o surgimento e fundamentação dessa teoria dentro do histórico do movimento LGBT, Trevisan, por exemplo, nos permite observar uma relação, ainda que anacrônica, entre a reversão afirmativa de “desviante” e o teatro pernambucano. “Os estudos *queer* já tinham seus pressupostos desde os anos 1970, como corolários teóricos da contracultura nos Estados Unidos” (TREVISAN, 2018, p. 506), escreve ele. É nesse período que, como vimos, surge em Olinda o Vivencial Diversiones, a preconizar, de certo modo, a performatividade de corpos subversivos (transformando o “lixo” em “luxo”).

Sant’Anna (2016) também encontra uma antecedência do *queer* em análise que faz dos filmes do cineasta recifense Jomard Muniz de Brito, de verve antropofágica e performática. Contemporâneo do Vivencial, Jomard já produzia naquela década obras em cuja essência estavam a “desconstrução dos essencialismos identitários através de uma mirada interseccional sobre a realidade”, “uma politização da abjeção através do gozo do escracho e da esculhambação”; uma crítica incessante às formas de normatização dos corpos

e dos desejos”; e a implosão dos binarismos de gêneros (SANT’ANNA, 2016, p. 44-25). É o caso do documentário “Maria Aparecida no Carnaval”, gravado em Super-8, no qual a personagem-título, uma travesti, negra e babalorixá,

flerta com o gênero feminino e se define como um sacerdote masculino, dentro de contextos específicos religiosos, já consiste num ponto de inflexão que pula as cercas da representação dentro de modelos de identidades fixos. Por ser um dos primeiros filmes de JMB, ‘Maria Aparecida no Carnaval’ é uma espécie de arauto do que há por vir na obra do cineasta: um disparar de corpos que fervem nas e através das diferenças. (SANT’ANNA, 2016, p. 31)

Essas características do Vivencial apontadas por mim e as de Jomard apontadas por Sant’Anna não querem dizer do Nordeste vanguardista, como frisa o próprio pesquisador, mas observá-las nos permite lançar luz sobre o deslocamento da centralidade das narrativas e permite enxergar as purpurinas abasileiradas como elementos influenciadores de construção de gênero e sexo – a se refletir na subjetividade masculina nordestina, como falarei mais a frente. “Definitivamente, a perspectiva *queer* vista daqui (Nordeste-emergente-subalternizado historicamente) é sensivelmente diferente daquela de lá (Sudeste-Sul-desenvolvido-elitizado)”, explica Sant’Anna (ibidem, p. 13). “Os trópicos do Nordeste talvez tenham odor de dendê, suor e carne de charque. [...] Mais orgiástico, menos branco e esteja sujo de mangue” (idem).

2.3 Esses moços, (nada) pobres moços

Ao indagar o lugar de poder masculino e reivindicar uma política de gênero, adotando outros valores, comportamentos e referências apartados daqueles pré-estabelecidos pela sociedade patriarcal, as mulheres miraram na estabilidade dos homens e endossaram as bases de uma crise da identidade masculina. Com os novos arranjos familiares, a liberdade sexual, as saídas das mulheres de um espaço domiciliar, os divórcios, enfim, todas as mudanças que vivemos ao longo da transição de milênio, abriu-se uma nova perspectiva performativa de gênero e pôs-se em xeque o viriarcado

Essa “crise” impulsiona, por volta dos anos 1970, os primeiros estudos sobre masculinidade, que viriam a se organizar mais sistematicamente na década seguinte. Para Connell (1987), de quem tomo como base as teorias, masculinidade é a configuração de práticas (verbais, não-verbais, discursivas, comportamentais etc.) estruturadas pelos homens nas relações não apenas com as mulheres, mas também entre si. Na sua definição, o autor critica concepções essencialistas, positivistas, normativas e semióticas da ideia de homem, e defende que essa configuração está diretamente ligada a um caráter dinâmico e histórico das relações de gênero. Implica, portanto, enxergar o masculino como uma construção de práticas estabelecidas ao longo da história e das transformações da sociedade, apartado de uma definição biológica, à luz da tendência epistemológica dos estudos feministas – quer dizer, na ideia de que não se nasce mulher ou homem, mas se torna (BENTO, 2015).

No âmbito dos seus estudos sobre masculinidade, Connell aponta para uma prática hegemônica a permear múltiplas esferas sociais, desde os espaços de trabalho, educação, esporte e da própria política. Tal hegemonia é responsável por impor definições a outras maneiras de masculinidade. Por isso, o autor ressalta o uso do termo no plural, através do qual estabelece quatro dimensões das masculinidades: a **hegemônica**, que, a despeito das diferenças pontuais culturais de cada sociedade, está diretamente ligada a uma possível superioridade do homem para com a mulher; a **subordinada**, na qual existem relações específicas de dominação de gênero entre grupos de homens, tais como a subordinação dos gays e dos transexuais frente a heterossexuais, incluídos os casos de violência e abuso; a **cúmplice**, em referência aos homens que se aproximam das características hegemônicas e as usufrui, ainda que não por completo, ou seja, “que aceita a estrutura mais ampla de relações de gênero, mas não age de forma militante em sua defesa” (CONNELL, 1995, p. 194, grifos nossos) – em sua maioria, brancos, de classe média e que “sentem que estão numa situação problemática e que são injustamente acusados como culpados pelas feministas” (ibidem); e a **marginalizada**, que abarca as assimetrias dos

grupos de classes sociais e de etnias inferiorizadas – o caso de homens negros e pobres, em relação aos brancos e ricos.

As novas configurações de práticas – ou, pelo menos, a criticidade sobre o padrão masculino hegemônico – têm como foco central o desmanche de uma “pedagogia da virilidade”, que Bento (2015), em sua pesquisa sobre masculinidades urbanas, localiza na formação do sujeito desde a tenra idade. É nessa fase da vida que se proíbe o menino de chorar e se reprimem sua sensibilidade e afetividade, a partir de uma noção de hierarquia organizada de tal modo que as características “negativas” (fraqueza e fragilidade) estão associadas a uma inferioridade, ou às mulheres (BENTO, 1999, p.41). Tais signos são disseminados através dos mecanismos de biopoder (nos termos de Foucault). Logo cedo os compreendemos como padrões comportamentais esperados pela sociedade, quer dizer, como “verdades sociais, impossíveis de relativização, que estruturam as disposições duráveis de homens e mulheres, o *habitus*” (BENTO, 2015, p. 111).

Ao longo da vida, o *habitus* serve como bússola comportamental, um “sistema de disposição durável” (BOURDIEU, 1983 apud BENTO, 2015, p. 63) a nortear ações, identidades e papéis legitimados por grupos de valores e poder social. Essa matriz estrutural, entretanto, é mutável. De acordo com Bourdieu (2007), o ser humano é capaz de moldar sua identidade, a depender de fatores como a formação cultural e posição social. Dessa forma, ao conviver com a complexidade e a multiplicidade de comportamentos (as subjetividades de cada um e cada uma), o indivíduo está permeável à revisão de conceitos pré-estabelecidos, aberto, dessa forma, ao “desvio” de sua unidade psíquica – e isso acontece na chamada “socialização secundária” (BERGER; LUCKMAN, 1987, p. 175 apud BENTO, 2015, p. 116), por meio do “contato com outros grupos e círculos” que pode afetar a visão de mundo dos sujeitos.

Bento (2015) levanta a reflexão sobre subjetividades a partir de entrevistas desenvolvidas na década de 1990 com um grupo de 15 homens⁵⁶ brasileiros, de

⁵⁶ Bento também entrevistou sete mulheres. Ver mais em: BENTO, Berenice. *Homem não tece a dor: queixas e perplexidades masculinas*. 2. ed. – Natal, RN: EDUFRRN, 2015.

classe média e que já haviam se submetido a algum tipo de terapia psicológica. Nos relatos, os entrevistados reconhecem que sua socialização primária (*grosso modo*, a familiar) teve como base a ideia de hierarquia, na qual o homem sempre esteve associado ao papel social superior, caracterizado pela força e dominação. Desde então, explica a autora, aqueles homens aprenderam “que a interdição do choro, da fala e da afetividade é algo extremamente opressor” (BENTO, 2015, p. 134):

Existe um núcleo privado e íntimo que deve ser preservado, escondido, esquecido, sob pena dele se expor a rotulações e ser tratado como um fraco, ou como um gay. [...] O fato dos homens precisarem da aprovação de outros homens faz com que tenham medo de que outros homens percebam as sensações de insuficiência que sentem. Para Kimmel (1994), o que chamamos de masculinidade é, muitas vezes, uma barreira para impedir que a insinceridade seja descoberta, um excessivo número de atividades que impedem os outros de verem os homens como realmente são e um ensandecido esforço para controlar os medos interiores. (BENTO, 2015, p. 134)

Nós vimos que a figura do *homem nordestino* foi moldada a partir de conjunturas culturais e políticas específicas dessa região brasileira com a chegada do novecentismo⁵⁷. Concomitantemente ao surgimento de um novo perfil feminino, os homens no Nordeste também mudam, e aparecem os tipos “almofadinhas”, aqueles mais requintados e delicados, nascidos “de um distanciamento progressivo e uma desvalorização da vida rural, dos modos de ser homem de seus pais e avôs” (ALBUQUERQUE JR., 2013, p. 47). A diferença geracional é um marco importante, bem como a urbanização das capitais e cidades maiores, de tal modo que, “procurando ser modernos, estes bacharéis almofadinhas procuravam diferenciar-se de seus antepassados, considerados homens rudes, caturras e atrasados, sem refinamento” (*ibidem*).

E como, então, enfrentar a “feminização” e “passivização” desse espaço social? A essa pergunta, a elite tradicional responde com a criação de “um novo

⁵⁷ Bento frisa que “o que é incentivado em determinadas sociedades pode ser repudiado em outras” (2015, p. 86), porque as definições e signos variam de acordo com as culturas, as formações políticas e sociais de cada povo.

homem, um novo habitante, que significasse uma reação viril a este processo de horizontalização e declínio” (ibidem, p. 209). Daí o *homem nordestino* ser criado sob os estereótipos vagos de desbravador, heroico e rústico, mas hábil para enfrentar os desafios e a seca, de resgatar os padrões antigos de masculinidade ameaçados. Para recuperar o estatuto de total poder anterior, que agora enfrentava um declínio, preparou-se um projeto de unificação territorial, incluindo a sistematização de uma cultura regional folclórica dedicada a preservar tradições e simbolizar uma diferenciação daquele povo frente ao restante do Brasil. Portanto, explica Albuquerque Jr., se o coronel, o nortista brejeiro e inculto pareciam datados e incapazes de acompanhar o processo de modernização social e recuperar o equilíbrio econômico e político do Nordeste,

(...) era preciso que um novo homem surgisse, em dia com as transformações que estavam ocorrendo, capaz de manejá-las, mas ao mesmo tempo capaz de preservar as tradições e a memória de um passado de glórias, que autorizava este homem novo a exigir um lugar de destaque no cenário nacional, abrindo espaços para a negociação em torno de seus interesses. O nordestino deveria atualizar as qualidades dessas antigas figuras, entre elas a de ser “macho”, forte, destemido, ativo, brigão, orgulhoso, capaz de defender seus interesses e de seu povo, dentro ou fora da região. (ALBUQUERQUE, 2013, p. 227)

Essa estereotipia do nordestino associado ao sertanejo, forjada pela elite agrária, torna-se, porém, o alvo pejorativo sulista, que contrapõe o rural ao urbano como sinônimos do atraso e do avanço, respectivamente. É dessa forma que, pelo discurso ambivalente dos coronéis rejeitados, de exaltação à bravura e resistência dos homens do Nordeste (símbolos de “heroísmo” da adversidade), os regionalistas “se deixam apresentar [o ‘Brasil de Cima’] como pedintes, excluídos, marginais e miseráveis, vítimas da seca e da hostilidade da natureza” (VASCONCELOS, 2006, p. 1). Assim, acrescenta Albuquerque Jr. (2001 apud VASCONCELOS 2006), “seja na imprensa do Sul, seja nos trabalhos de intelectuais [...] naturalistas, [...] no próprio discurso da seca, o Norte aparece como uma área inferior do país”, de forma que “o rápido desenvolvimento [...], notadamente [de] São Paulo, se explicava por ser um Estado de clima

temperado e raça branca” (ibidem, p. 10). Isso quer dizer, então, que, desde a sua invenção, a figura do homem nordestino está atrelada a uma visão preconceituosa de fatores de raça (negro, mestiço) e classe social (pobre) que o fazem “inferior” em comparação aos sudestinos (brancos e ricos). Ou como diz Vasconcelos:

Justamente num momento em que o país fazia de tudo para copiar a França e seguir o padrão civilizador europeu, como conviver, por exemplo, com a migração, através da qual vinham exatamente para a capital do Brasil, o Rio de Janeiro, e para o maior centro urbano do país, São Paulo, os nortistas maltrapilhos e miseráveis, denunciando que a febre de modernização do país não passava de uma aspiração. Provavelmente o caminho possível para alguns intelectuais e políticos da época resolverem este conflito tenha sido o de criar [...] uma divisão regional que pudesse viabilizar uma clara distinção entre um Brasil ideal – moderno, rico, industrial, formado por uma grande parcela de emigrantes europeus... [-] e um Brasil “real” – atrasado, pobre, rural, escurecido por uma população mestiça de índios e negros. (VASCONCELOS, 2006, p.3)

Dessa forma, à luz daquela lista de Connell apresentada anteriormente, sobre os tipos de masculinidades, é possível acrescentar aqui particularidades da masculinidade nordestina frente a uma prática hegemônica. Isso é, a despeito de uma imposição de possível superioridade para com o feminino, de forma generalizada, no tangente à relação intragênero, o homem do Nordeste atravessa dimensões de subordinação ao homem sulista/sudestino e de marginalização, considerando-se as assimetrias sociais e étnicas implicadas de divisão regional “de cima” e “de baixo”. No entanto, com os avanços mais recentes, sobretudo a tentativa de uma equalização das desigualdades gritantes entre esse polos e o investimento público em políticas sociais do governo Lula para o Nordeste (como reporteí no Capítulo 1), o homem nordestino contemporâneo, concordando com Vasconcelos ao citar Albuquerque Jr., se coloca na busca de superação de um “comportamento masoquista”, “através da destruição do que foi estabelecido historicamente como verdade, [...] para poder dar lugar a novas espacialidades de poder e de saber” (ALBUQUERQUE Jr. 2001, p. 311, apud VASCONCELOS, 2006, p. 9).

Outrossim, em contexto mais amplo, nesse ínterim desde a chegada do século XX, passamos de uma sociedade do sangue (das lutas e do heroísmo) para uma sociedade da sexualidade e das regras cada vez mais rígidas da lei. As normas, antes estabelecidas dentro do espaço privado das casas, são levadas ao ambiente público, influenciando novas práticas e hábitos e criminalizando outras antes permitidas. O mundo urbano, por sua vez, reforça a “individualização” do sujeito, incorrendo na transformação de uma sociedade cujas decisões se davam a partir da esfera familiar para uma outra mais individual, em que a identidade de gênero, por exemplo, torna-se decisão pessoal, porém ainda regida pelo masculino (ALBUQUERQUE, 2013, p. 226-228).

Dessa forma, o conceito de Gilberto Freyre de patriarcal se reconfigura para o de viriarcado – no sentido cunhado por Nicole-Claude Mathieu na década de 1980, e o qual prefiro utilizar nesta dissertação, uma vez que, mais atual, logra abarcar as mudanças sociais dos últimos tempos. A concepção freyriana, sabe-se, diz respeito a um tipo de autoridade exercida pelo chefe de família, o homem/pai, sobre uma rede de dependências a ele – pressupondo-se, assim, a existência de um lar dentro do qual se impõe a figura do pai/marido sobre a esposa/mãe e filhos (e, à época das casas-grandes, também sobre os parentes, aderentes, empregados e escravos, todos seus subordinados). No caso da definição mais ampla conceituada por Mathieu, o viriarcado, de outro modo, refere-se ao poder dos homens, sejam eles pais ou não, em sociedades patrilineares, patrilocais⁵⁸ ou não (WELZER-LANG, 2001), no momento em que as mulheres já ocupam espaços outros, fora do lar, empoderadas e emancipadas.

Entretanto, engana-se quem pensa estar circunscrito no passado o lugar-comum do homem nordestino – “cabra macho”, forte e destemido. “Ele influencia direta e indiretamente a formação da subjetividade dos sujeitos através de imagens, discursos e enunciados”, frisa Santos (2007, p. 139). Logo, embora outros tipos de interações sociais e modelos de masculinidades estejam vigentes, a onipresença de uma voz superlativa dos homens espraia em várias

⁵⁸ Patrilinear diz respeito às heranças (sobrenome, poder, casa etc) transmitidas para os filhos pela figura paterna. Patrilocal se refere à família cujo novo casal vai morar na casa do marido ou dos pais deles.

esferas da contemporaneidade do Nordeste. No campo da cultura pernambucana, por exemplo, como vimos no capítulo anterior, são eles que ganham destaque nas produções literárias, no cinema, na música e no teatro; são eles que protagonizam os êxitos e até mesmo as brigas (inclusive aquelas internas, pela garantia da hegemonia de seus discursos).

Além da já citada contraposição antológica do *Manguebeat* ao Armorial, nos anos 1990, personificada nas figuras de Chico Science e Ariano Suassuna, respectivamente, acrescento, para complementar minha afirmação anterior, um exemplo recente da “evidência” masculina⁵⁹ (e machista) em Pernambuco, desta vez uma gritante tentativa de apagamento da mulher.

Foi em 2015, durante o lançamento, no Recife, do filme *Que Horas Ela Volta?*. Após a exibição, a diretora paulistana Anna Muylaert participava de um bate-papo com o público, quando foi insistente e inconvenientemente interrompida pelos também diretores Cláudio Assis e Lírío Ferreira⁶⁰, ambos pernambucanos. “Assis chegou a chamar [a atriz] Regina Casé, a protagonista, de ‘gorda’, e um maquiador da produção de ‘bichona’”, relatou a jornalista Anna Virginia Balloussier (2015, s.n.), na *Folha de S.Paulo*. O evento, que gerou polêmica⁶¹, levantou a discussão sobre o machismo no cinema brasileiro, em especial o pernambucano. Embora tenha frisado ser amiga dos dois diretores, Anna Muylaert (apud BALLOUSSIER) classificou a atitude deles de narcisista, além de afirmar que “a mulher tem dificuldade de subir no palco, e o homem, de descer dele” (MUYLAERT, 2015, apud BALLOUSSIER, 2015, s.n.). Lírío Ferreira e Cláudio Assis chegaram a pedir desculpas públicas pela situação, mas o último rejeitou ser chamado de machista. “No mais, quem quiser, de forma conservadora e careta, me crucificar, assista qualquer [sic] cinco minutos de uma obra [minha] que também é de roteiristas, técnicos e atores que junto

⁵⁹ Refiro-me tanto à ideia de patriarcado, conforme desdobrarei no próximo capítulo, quanto à de masculinidade tóxica, com prática da dominação coletiva dos homens sobre as mulheres.

⁶⁰ Dirigiram, entre outros, *Baile Perfumado* (1997), marco do cinema de retomada no Brasil.

⁶¹ À época, a Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), gestora do Cinema do Museu, onde ocorreu o evento, e do Cinema da Fundação, proibiu por um período de um ano a exibição de qualquer filme dos diretores Cláudio Assis e Lírío Ferreira em suas salas. A decisão foi chamada pelos dois de censura; Assis estrearia poucos meses depois o *Big-Jato*.

comigo são contra qualquer tipo de opressão e discriminação”, escreveu o diretor, nas redes sociais (ASSIS, 2015, apud BALLOUSSIER, 2015, s.n.).

Recorro a essa situação emblemática e recente para mostrar a incidência da matriz de violência no imaginário do homem do Nordeste – que se manifesta de inúmeras maneiras, para além daquela sanguinária do passado⁶². Nesse caso reportado acima, afetando o campo do audiovisual “moderno”, de espírito contracultural⁶³. É verdade, porém, que esse cinema ao qual me refiro está ligado a uma estética e poética novecentista, e cujas barreiras impostas pela narrativa masculina tóxica será enfrentada com maior criticidade, quiçá revista, a partir de obras mais contemporâneas, de cineastas aliados aos questionamentos de gênero, a exemplos de Hilton Lacerda, com o filme *Tatuagem* (2013), a partir da história de amor entre um soldado e um ator em plena época da ditadura civil-militar brasileira; do coletivo Surto e Deslumbramento, com curtas e longas-metragens de personagens centrais homossexuais; *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, sobre um vaqueiro do agreste pernambucano que planeja uma guinada na vida para ser estilista; e *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho, cujo bando de justiceiros sertanejos é formado por personagens *queer*.

Formas de violência, por vezes “sutis”, se expressam, por exemplo, na construção simbólica do teatro do Magiluth – seja nas sequências de cenas históricas ou nos contatos brutos entre os personagens, que permeiam as narrativas e as encenações das montagens do coletivo.

⁶² Vale destacar o alto índice de feminicídio na região. Um relatório do Banco Mundial, divulgado em 2017, com dados referentes ao período de 2003 a 2013, mostra que, no Nordeste, em 10 anos, a taxa de assassinato saiu de 3,2 para 5,6 a cada 100 mil mulheres. A região é a terceira onde mais há esse tipo de crime, segundo os dados – perdendo apenas para o Centro-Oeste (em primeiro lugar) e o Norte (em segundo).

⁶³ Brito (2017) realça que o cinema de Cláudio Assis é marcado pela “cruza, violência e estereotipia das representações” (Ibidem, p. 3) – sobretudo as femininas. Ao analisar os filmes *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2011), que compõem a *trilogia marginal* (Ibidem) do diretor, a pesquisadora aponta para uma objetificação das mulheres a partir da perspectiva de tramas contadas por um diretor-narrador. Além disso, são filmes que contém cenas de estupro, xingamentos e outros tipos de violência contra as mulheres.

No caso de *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você*, confusões se sucedem, como na situação em que um dos atores-personagens⁶⁴ reivindica uma cena própria, como as que seus pares tiveram, na qual “falaria a verdade” sobre algo que só ele saberia. Nessa “brincadeira” dramatúrgica, pautada na noção de metateatralidade e instaurada nos limites entre real e ficcional, instala-se uma discussão entre os atuentes. Impedido de falar, o ator-personagem começa a discutir com os demais; interrompe o monólogo de outro colega e dá início a uma briga – de início verbal, mas, em seguida, física.

O episódio revela, claramente, dois contornos particulares da minha investigação: primeiro, o homem recorrendo ao seu lugar de poder, evidente no espaço de fala; e a seguir, o homem convocado em sua fúria, em defesa justa de sua “irretocável” verdade. Em ambos os casos, há uma disputa entre os próprios homens – sem existir uma relação parental, patriarcal, mas viriarcal. Ainda que a cena possa sugerir um dispositivo de autoconsciência ou mesmo certo teor de ironia⁶⁵, recorrentes na estratégia de metalinguagem, nesse momento, não fica evidente qualquer criticidade direta por parte do grupo a essa masculinidade hegemônica, tampouco existe a demonstração do seu envolvimento com alguma outra perspectiva (por exemplo, as oferecidas pelas lutas feministas) que não a disputa direta.

A esse respeito, em ocasião posterior, o ator Giordano Castro reconhece que, em parte por uma questão estrutural, existe “o lugar que essa sociedade machista coloca o homem – do macho, do viril, do líder” e que, por conta disso, “a primeira coisa que se tem que pensar é que o machismo faz mal absolutamente às mulheres, mas faz mal também ao homem”. Assim, inclui no contexto as propostas do movimento feminista, pertinente às mulheres e aos homens:

⁶⁴ Nessa peça, os atores interpretam a si mesmo – ou a personagens de si, na verdade. Propositamente, não há clareza do limite entre ficção e realidade. Veremos mais sobre isso no próximo capítulo.

⁶⁵ Ver mais em: SAIDEL, Henrique. *Ironia e metalinguagem em cena: Ambiguidades, aberturas*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina.

[o movimento feminista é] fundamental para os homens também, pra que tenha o lugar dessa pessoa ser um homem, mas ser humano. Tipo, eu não tenho necessariamente que ser um líder o tempo todo, eu não tenho que ser viril, eu não tenho que necessariamente ser o alfa da situação. Eu não preciso disso, a gente não precisa disso. Temos que viver em comunidade, em união; então, se eu me relaciono com você, existe uma estrutura que eu e você podemos pensar para a nossa vida, e não necessariamente eu tenho que ocupar esse lugar [de poder]. (CASTRO, 2019)

Para Castro, o machismo é uma doença cujo tratamento “a distância” inexistente; acredita que somente pela proximidade com os discursos das mulheres é possível estimular uma revisão dos comportamentos:

Nós [os atores do Magiluth] temos a sorte de estar próximos e viver com muitas mulheres muito foda, sabe? Que têm o pensamento muito foda, que têm a cabeça muito foda e que são mulheres que nos ensinam muito. (...) [Elas] estão o tempo todo nos colocando em um lugar de repensar muito esse lugar da gente, o que a gente faz e o que vem fazendo por causa de uma construção histórica, sabe? (CASTRO, 2019, s.n.)

O ator acrescenta uma visão sobre as diferenças entre as mulheres, com certa dose de idealização que se soma à valorização da mulher (o adjetivo “foda”), mas lembrando que foi criado por mãe solteira, com pensamentos machistas, fruto de “uma questão estrutural e social” (CASTRO, 2019, s.n.). Se, por um lado, a desconstrução do machismo, desse modo, envolve a revisão dos valores masculinistas, por outro, neste aspecto da condição feminina, tem de haver também compreensão de sororidade ou de necessária união entre mulheres, para o confronto das violências exercidas pelos homens contra elas. Isso, por certo, esbarra na interiorização da lei hegemônica pelas próprias mulheres, que também estão sujeitas a reproduzir de modo contínuo a cultura duradoura do machismo, afirma Bourdieu, agindo sob os efeitos da dominação simbólica. Ele resume:

O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e

de ação que são constitutivos dos *habitus* e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. Assim, a lógica paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina, que se pode dizer ser, ao mesmo tempo e sem contradição, *espontânea* e *extorquida*, só pode ser compreendida se nos mantivermos atentos aos *efeitos duradouros* que a ordem social exerce sobre as mulheres (e os homens), ou seja, às disposições espontaneamente harmonizadas com esta ordem que as impõe (BOURDIEU, 2012, p.49-50).

Bourdieu pondera como essa consciência crítica sobre os efeitos duradouros da lei masculinista e a necessidade de confrontá-los, que Giordano Castro demonstra, é insuficiente para impedir o “fantasma” sexista e machista de influenciar comportamentos, pensamentos e subjetividades dos sujeitos contemporâneos. Recai sobre os *aliados do feminismo*⁶⁶ (GOMÁRIZ, 1992), homens que reconhecem o papel das mulheres e dos estudos de gênero na reflexão e nas mudanças das relações sociais, uma constante busca pela revisão da própria forma de se comportar e se compreender na sociedade. Isso implica pensar essas *masculinidades críticas*, na definição de Bento (2015), como uma tentativa de desconstruir e contrariar as legitimidades sociais da estrutura hierárquica autoritária de gênero, fundada ao longo da nossa história. Uma subversão, porém, é bom ressaltar, não tão fácil de se concretizar.

Além disso, percebe-se na fala de Castro (2019) uma noção sobre as relações de gênero atrelada, de dada maneira, também ao campo da sexualidade. “Hoje por exemplo, inclusive nas relações, há possibilidade de relacionamentos abertos, poliamor” (CASTRO, 2019, s.n.), completa o ator, referindo-se às práticas adotadas pelos casais que não as tradicionais estruturas patriarcais; modalidades alternativas, segundo ele, que seriam libertadoras de

⁶⁶ Há uma segunda perspectiva de abordagem nos estudos de masculinidades, dita autônoma, ou desvinculada das discussões de gênero e indiferente às conquistas feministas. Esses teóricos reconhecem os avanços alcançados pelos movimentos de mulheres, mas “não reconhecem no movimento uma teoria própria capaz de dar conta do caráter múltiplo e complexo dos fenômenos que envolvem a masculinidade e a feminilidade” (ARILHA, 1998, p. 18-19 apud SILVA, 2012, p. 40). Ainda dentro dos estudos autônomos, acrescenta Silva (2012), “uma subdivisão em dois campos: os que adotam uma postura mais “analítica”, sob influência de diversas matrizes teóricas como a neomaxista, a psicanalítica e a pós-estruturalista; e os que pertencem ao movimento de crescimento pessoal ou mitopoético” (p. 40). A presente análise, porém, está norteadada pela lógica dos “aliados do feminismo”, por considerar que, sim, há uma influência decisiva do movimento feminista nas discussões sobre gênero.

uma configuração “formalista” (Idem). Esta, talvez, seja a medida em que o ator compreende a necessidade de articulação entre homens e mulheres, numa perspectiva heterossexual, em que seria impossível conceber a satisfação de um sem o envolvimento consentido do outro. Caberia questionar como seria essa conjugação entre os papéis masculinos e femininos na dimensão da expressão da sexualidade homoafetiva entre homens.

2.4 O teatro performativo

Quando me propus à análise crítica de dois espetáculos do Magiluth, estava preocupado em questionar a maneira como se dão, nessas encenações, as práticas hegemônicas, subordinadas e subversivas às configurações de masculinidade, sobretudo nas expressões das personagens e, em decorrência disso, nas construções cênicas do grupo. Nessa reflexão, está implicado um diálogo em que se conectam os contextos históricos já apresentados, os estudos do teatro pós-dramático e as descobertas da prática teatral. No último caso, considero a interdisciplinaridade entre estudos da performatividade e da teatralidade, na mediação dos subtextos da cena – tanto uma quanto a outra, nascidas “do mesmo influxo fenomenológico que fundamenta a mais elementar experiência de um sujeito: olhar” (MOSTAÇO, 2009, p. 39).

Oriundos do período de pós-estruturalismo – de alastramento das desconstruções e críticas dos modos tradicionais da representação –, os estudos da performance⁶⁷, organizados por Richard Schechner (2006)⁶⁸ a partir de perspectiva antropológica, além de nos apresentar uma nova forma de pensar o gênero e a sexualidade, também se aplica a outras esferas, entre elas, a hibridação entre real e ficcional inerente à pós-modernidade. Para o autor, a noção estendida de *performance* se ergue por meio de ações repetidas,

⁶⁷ Entrelaçados a teorias de nomes como Foucault e Derrida, os estudos da performance estabelecem conexões e influenciam pesquisas em campos culturais, sobretudo em questões ligadas ao pós-colonialismo, e esferas de militância, como a teoria *queer*, a qual abordei anteriormente (MOSTAÇO, 2009).

⁶⁸ Ver mais em: SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. New York, USA: Routledge. 2006.

comportamentos restaurados e, numa dimensão não apenas estética, dos “inúmeros ‘eus’ que cada um alberga dentro de si, com distintas funções (...) dando respostas às motivações provenientes da vida; seja nas condições íntimas, domésticas ou coletivas” (MOSTAÇO, 2009, p. 19); em outras palavras, “uma vez que não mais estamos lidando com um original e uma cópia, mas num mundo onde tudo é cópia ou nada é original: tudo é intertexto” (ibidem, p. 33).

Nas artes cênicas, Josette Féral amplia os postulados de Schechner para o que ela intitula de *teatro performativo*, de modo a afastar-se da noção de performance como ritual e a adotar uma abordagem mais próxima da formalização das linguagens artísticas. Para ela, o conceito de teatralidade é oposto ao de performatividade, já que “performance é uma força dinâmica cujo principal objetivo é desfazer as competências do teatro, que tende a inscrever o palco numa semiologia específica e normativa” (FERNANDES, 2010, p. 123). Por essa perspectiva, Féral explica que “o teatro maneja códigos com a finalidade de realizar determinada inscrição simbólica do assunto, ao contrário da performance, que expressa fluxos de desejos e tem por função desconstruir o que o primeiro formatou” (ibidem). Embora essa oposição dos conceitos de teatralidade e performatividade, feita por Féral, a intenção dela é evidenciar as contaminações estabelecidas entre os campos, ampliando os limites da teatralidade, conforme explica Fernandes:

é definir a teatralidade como resultado de um jogo de forças entre as duas realidades em ação: as estruturas simbólicas específicas do teatro e os fluxos energéticos – gestuais, vocais, libidinais – que atualizam a performance e geram processos instáveis de manifestação. Por recusar a adoção de códigos rígidos, como a definição precisa de personagens e a interpretação de textos, a performance apresenta ao espectador sujeitos desejantes, que em geral se expressa em movimentos autobiográficos – o sempre citado *self as context* de Richard Schechner – e tentam, a qualquer custo, escapar à representação e à organização simbólica que domina o fenômeno teatral (...). (FERNANDES, 2010, p. 123-124)

Na obra magiluthiana, é possível identificar esses traços performáticos⁶⁹ sublinhando a linguagem teatral tanto no viés estético quanto no dramaturgico⁷⁰. São, em maioria, espetáculos que prezam pela narratividade, enfatizando as convenções da cena e expondo “o fazer” em detrimento do “representar”. Especialmente em *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você e Viúva*, porém *Honesta*, temos diferentes exemplos dessas estratégias de construção. No que diz respeito ao tratamento da atuação, é recorrente a figura do ator-personagem – seja utilizando os nomes reais dos artistas, como na primeira peça, ou revezando papéis por todo o elenco, no decorrer da apresentação, no caso da segunda.

Em termos da construção/execução da cena, as características mais comuns perceptíveis nos dois espetáculos em questão são a inexistência de uma coxia e a exposição dos intérpretes e seu processo durante a apresentação – em maior recorrência em *Aquilo* – diante do público. Além disso, há uma recorrência à não-linearidade do texto, com cenas/situações desconectadas, ou à incorporação das rubricas como parte da própria história, com saltos bruscos no tempo (é o caso de *Viúva*), bem como a utilização de elementos cenográficos como linguagem (a “abertura” de um dos lados de um quadrado de fita desenhado no palco, permitindo a entrada da plateia na cena, em *Aquilo*, ou a “chuva” de batatas sempre para destacar a interjeição “batata” repetida por Nelson Rodrigues na dramaturgia) também sublinham a teatralidade. O discurso metateatral também é reiterado sempre nas apresentações, para interromper as cenas (em *Aquilo*) ou introduzir a apresentação (em *Viúva*, mais especificamente na abertura da peça com a música *Puro Teatro*⁷¹).

Com relação à teatralidade do Magiluth, pode-se dizer que ela não está na obra em si, mas na forma como ela é recebida e apresentada, o que significa, em

⁶⁹ Na definição de Schechner.

⁷⁰ Este viés dramaturgico, no sentido de uma semiótica literária, não será abordado na dissertação.

⁷¹ Música da cantora cubana La Lupe (1939-1992). É um bolero, carregado de tinta melodramática, sobre decepção amorosa. Nas letras, o eu-lírico ignora o sofrimento do interlocutor, chamando de “fingimento”, “falsidade ensaiada”, “puro teatro”. A canção foi usada pelo diretor espanhol Pedro Almodóvar na trilha sonora do filme *Mulheres à beira de um Ataque de Nervos* (1988).

resumo, a consciência de sua existência enquanto construção e sua constituição nos paradigmas metateatrais típicos das obras mais contemporâneas. Isso é:

“(...) enquanto faz, o indivíduo não perde a consciência de que está fazendo, podendo mesmo, sob certas circunstâncias, enfatizá-lo ou dar-lhe destaque. Nesse sentido largo, todo teatro metateatral pode ser tomado, pela sua própria constituição, como articulado com performatividade, uma vez que mobiliza recursos de sua própria narratividade enquanto discurso. Isso pode ocorrer quer no plano do texto (as falas, as cenas, a cenografia ou outros elementos se apresenta como êmulos do palco ou da atividade cênica) quanto do espetáculo (como na *commedia dell'arte*, na ópera-balé, na mágica, na *féerie*, nas mascaradas etc., espécimes marcados por acentuado teatralismo). (MOSTAÇO, 2009, p. 40-41)

Mais enfaticamente, Mostaço (2009) explica que da maneira como o substantivo “performatividade” deriva do adjetivo “performático”, “teatralidade” advém de “teatral”, no sentido de “fazer o que se faz” (2009, p. 40). Assim, ao articular no seu corpo de forma consciente um discurso, ainda que dentro de um espaço coletivo de criação, o ator enfatiza impulsos individuais, e, por isso, é tão importante compreender as representações desses corpos dentro do teatro enquanto *locus* da masculinidade. Compreender e articular uma reflexão acerca dos apontamentos aos quais esse teatro performativo pode nos levar sobre subjetividades na obra teatral. Esse é um debate que farei a seguir.



PARTE 3

3 JOGO E FARSA: MASCULINIDADES EM *AQUILO QUE O MEU OLHAR GUARDOU PARA VOCÊ E VIÚVA*, PORÉM HONESTA

Eu sou você! Não. Eu sou a taça que beijou sua
boca. Não. Eu sou você que tem desejo pela
boca dele, mas não tem coragem de dizer. Não.
Eu sou a champanhe que desceu fazendo
bolhinhas na sua garganta.

(*Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você*,
Giordano Castro, 2016)

Foram suficientes oito anos, de 2004 a 2012, período abrangido na análise desta dissertação, para o Grupo Magiluth consolidar uma pesquisa de linguagem que acredito ser possível dividir em três fases poéticas, sem que sejam entendidas de maneira estática, posto que os espetáculos se entrelaçam, integram e expandem, e o trabalho pode ainda transformar-se no correr da história do coletivo⁷². A primeira delas, iniciada com *Ato* (atividade acadêmica, realizada em 2004, seguida de uma remontagem expandida, em 2008) e passando por *Corra* (2007), *1 Torto* (2010) e *O Canto de Gregório* (2011), consiste no que chamo de fase de **experimentação**, quando os artistas tateavam possibilidades estéticas e construíam diálogos com outras perspectivas teatrais para além daquela circunscrita num certo “padrão” pernambucano⁷³ e em diálogo com o teatro contemporâneo brasileiro.

A segunda, a qual chamo fase de **escritura**, a meu ver está fundamentalmente localizada na montagem de *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você*, que o Magiluth estreou em janeiro de 2012⁷⁴, no Recife. É com esse

⁷² Esta pesquisa está centrada em duas peças apresentadas em 2012. No entanto, de lá pra cá, o Magiluth criou novos trabalhos. O mais recente, que estreou enquanto essa dissertação era escrita, em 2019, marca a comemoração de 15 anos do grupo: *Ensaio para O Fim do Mundo*.

⁷³ Conforme tratei no Capítulo 1.

⁷⁴ É preciso levar em consideração que, sendo arte da presença, o espetáculo teatral passa por adaptações ao longo de sua trajetória. Cortes, ajustes e inclusões são comuns às obras, sobretudo

trabalho que o grupo consegue definir em tintas mais evidentes os nortes de sua estética teatral, com características do teatro performativo, como expliquei no capítulo anterior. Essa fase está ligada ainda à projeção que o coletivo ganha dentro da produção cultural local e, logo em seguida, nacional. Segundo o ator Pedro Wagner (2019), foi a partir de uma visibilidade maior, na esteira desse espetáculo, que o grupo profissionalizou seu modo de criação. O elenco passou a dedicar-se exclusivamente à pesquisa magiluthiana, e o coletivo tornou-se uma empresa formal⁷⁵. Para Wagner:

Mesmo de uma maneira precária, foi quando todo mundo largou seus trabalhos formais [alguns deles eram estagiários ou davam aula de teatro em escolas] e foi viver com R\$ 600, durante seis meses [tempo de criação da peça], que era só o que o Magiluth poderia pagar. Ali todo mundo pediu demissão, e dali a gente nunca mais precisou arrumar emprego formal. Dali a gente foi gerando trabalho e foi criando [outros espetáculos]. (WAGNER, 2019, s.n.)

Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você foi realizado com verba do edital Rumos Itaú Cultural de Teatro, primeiro no qual o Magiluth foi contemplado. Com o prêmio em dinheiro, os atores puderam se dedicar à construção da montagem, através de uma pesquisa que incluiu uma viagem de intercâmbio a Brasília, junto ao grupo Teatro de Concreto⁷⁶, e a parceria com o diretor paulista Luiz Fernando Marques⁷⁷ (Lubi), que veio a dirigir *Aquilo*. Com

àquelas apresentadas por muitos anos seguidos. Nesse caso, esta dissertação é escrita sete anos após a estreia de *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você*. Isso posto, ressalto que a análise aqui desenvolvida tem base em percepções sobre a montagem vista mais de uma vez desde então. Pude assisti-la no âmbito de seu lançamento, em 2012, no Teatro Hermilo Borba Filho, no Recife, e em outras ocasiões, ainda na capital pernambucana e também em São Paulo (estas, experiências mais recentes).

⁷⁵ Essa é uma característica até então inédita no Recife. Os atores do Magiluth passaram a ser assalariados, com garantias de direitos trabalhistas (ARAÚJO, 2014).

⁷⁶ Criado em 2003, é um grupo de Brasília com foco de trabalho na reflexão sobre temas que afligem o homem contemporâneo e na investigação de novas possibilidades de composição da cena teatral, tendo como princípio norteador a concepção de teatro colaborativo. As obras do Teatro do Concreto têm como características improvisações, depoimentos pessoais, criação de imagens poéticas, investigação de elementos do real e diálogo com espaços urbanos. Ver mais em: *PRIMEIRO Sinal*. Minas Gerais: 2019. Disponível em: <<http://primeirosinal.com.br/teatro-do-concreto>>. Acesso em: 31 de Mai. 2019. Verbete.

⁷⁷ O diretor é integrante do grupo XIX e Kunyn, ambos de São Paulo. Este, formado exclusivamente por homens gays, desenvolve pesquisa acerca da homossexualidade. Entre os espetáculos do Kunyn

essa estrutura inicial, foi possível desenvolver o que os integrantes do grupo tanto desejavam ou, pelo menos, dar impulso mais certo para o futuro:

O Magiluth sempre teve uma vontade de ser algo nacional, de ser algo que pudesse escoar, que tivesse abertura. E ele cavou essa abertura assim, porque é isto: o país era outro; era um país que estava se abrindo. A gente pegou um momento onde passagem não era mais um problema. As passagens foram barateadas, os acordos eram possíveis, então era possível ir e vir, e não ficou mais uma coisa de eixo. Então começaram a levar o Magiluth pra fazer temporadas fora, não só festivais. [...] Então a gente foi abrindo essas coisas. (WAGNER, 2019, s.n.)

Wagner correlaciona a profissionalização do Magiluth a um contexto de mudanças políticas e econômicas do Brasil, a partir dos governos de Lula, que, conforme já mostrei, possibilitaram uma nova fruição nas produções culturais do país, sobretudo no sentido de pluralização das vozes em uma perspectiva geográfica e na formalização dos mecanismos de fomento público e democratização dos investimentos. As apostas na economia criativa, favorecidas pelo lulismo, deram esteio, entre outras coisas, à circulação das companhias teatrais e à pluralização dos financiamentos da arte brasileira.

Foi assim, por exemplo, que, logo após estrear *Aquilo*, no Recife, o grupo seguiu com a peça para participar do Festival de Curitiba (PR), em abril daquele ano, e chegou, no início de junho, à capital do estado de São Paulo, onde ficou por dois meses em cartaz na sala Carlos Miranda, do Complexo Cultural Funarte. A temporada foi parte da mostra “Nova Cena Nordestina”, programação especial organizada pela Companhia Clowns de Shakespeare⁷⁸.

estão *Orgia – Ou de Como os Corpos Podem Substituir as Ideias* (2015), baseado diários do argentino Tulio Carella, sobre suas experiências homoeróticas nos becos, ruas e praças do Recife, na década de 1960; e *Desmesura* (2017), a partir dos delírios do multiartista argentino Copi, que morreu na década de 1980 e cujas obras trataram com humor sua soropositividade. São marcas da direção de Luiz Fernando Marques o diálogo com os espaços físicos, os depoimentos pessoais e a performance.

⁷⁸ Grupo do Rio Grande do Norte, que o Magiluth conheceu em 2009, em Salvador, e com o qual alimentaram o diálogo sobre pesquisas, rumos do teatro nordestino e políticas culturais (ARAÚJO, 2012, p. 4). Sobre a companhia potiguar, ver mais em: SPINELLI, Diogo de Oliveira. *O teatro de grupo e a relação com encenadores convidados na formação, profissionalização e manutenção do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto

Ainda enquanto circulava pelo país com *Aquilo*, o Magiluth foi contemplado em um novo edital de patrocínio – desta vez, de uma instituição pública, a Fundação Nacional das Artes (Funarte), ligada ao então Ministério da Cultura. O Prêmio Nelson Brasil Rodrigues – 100 anos do Anjo Pornográfico selecionou dezessete projetos nacionais para montagens de obras rodriguianas, como parte das celebrações de centenário do dramaturgo recifense, completado em 2012. Surgia, então, a criação do Magiluth para *Viúva, porém Honesta*, início da fase de pesquisa a qual defino de **tensionamento** da linguagem.

Se, em *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você*, o grupo pernambucano delineava sua forma de fazer teatro com base em características mais recentes da cena contemporânea internacional – como o uso de narrativa em primeira pessoa do singular, as ranhuras entre o real e o irreal, o rompimento da divisa entre público e plateia e a exposição proposital do processo de encenação (SCHENKER, 2013, s.n) – em *Viúva*, pôs-se a executá-las dentro de um experimentalismo provocado a partir do texto de Nelson Rodrigues. Ou seja, desafiou-se a transformar a poética cênica em caminho de leitura mais singular, de maneira a imprimir numa obra consagrada uma estética autoral, deslocando pressupostos do chamado *teatro performativo*⁷⁹.

Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você e *Viúva Porém Honesta* se utilizam de elementos textuais e de uma encenação que reforçam a metateatralidade. Na primeira peça, desde o início, ao entrar na sala, o público se depara com cinco homens montando a cena. Alinham as lâmpadas, organizam

de Artes, Universidade Estadual Paulista. E também: YAMAMOTO, Fernando. *Cartografia do teatro de grupo do Nordeste*. Natal: Clowns de Shakespeare, 2012, p. 175-188.

⁷⁹ Aqui, consideramos os limites do contemporâneo, conforme cita Bornheim (2007), afeitos a "uma pluralidade de experiências, de estilos e de universos justapostos e separados.". Contudo, situamos a produção do Magiluth em um panorama histórico mais recente, não apenas definido pelo "teatro teatral" de Bornheim, mas também já contaminado por processos e eventos que geram fricções nos níveis da representação, dos limites do "drama", do jogo de atuação (não apenas) por meio da personagem, do uso dos espaços real e ficcional e da presença ativa do espectador (Féral, 2015, p. 114).

o som, acomodam as pessoas na plateia. Tudo pronto, iniciam a apresentação dizendo seus nomes e explicando que aquilo se trata de um “jogo”. Essa palavra, comum ao teatro pós-dramático, enseja a transformação da teatralidade, reinventando o texto como código e matriz das suas atuações, deslizando a enunciação entre personagens e a voz de um “autor-narrador”.

Assim, vemos que a montagem está ancorada na proposta de ressignificar a estrutura cênica a partir de um caráter definido por Lehmann (apud FERNANDES, 2009, p. 27) como “irrupção do real”. Nesse teatro, em que os elementos (texto, cenário, corpo, luz etc.) não são hierárquicos⁸⁰, “não existem limites claros entre o domínio estético e o não-estético” (ibidem), uma vez que a cena deixa entrever, como parte inerente à obra, seu processo de construção. Tal processo, em *Aquilo*, inclusive, aparece esboçado em uma lista de palavras escritas na parede ao fundo da cena. Os termos, compondo o cenário, são espécimes de chaves/temas a serem desenvolvidos em cada trecho da apresentação e estão assim dispostos também na divisão das situações no texto original de Giordano Castro.

Essa concepção estética propositalmente rascunhada, contribuindo para um visual poluído do espetáculo (SCHENKER, 2013, s.n), volta a aparecer na montagem do Magiluth para *Viúva, porém Honesta*, que estreou em agosto de 2012⁸¹ e foi, segundo os integrantes, o trabalho com o qual o coletivo pernambucano mais se apresentou até então, em circulação nacional e internacional, e através do qual prêmios foram concedidos ao elenco.

Nessa adaptação, os traços caricaturais e burlescos, peculiares do gênero farsa, no qual está inserido o texto rodriguiano, encontra similitude nas configurações do Magiluth e são traduzidos no despojamento de cena, criada

⁸⁰ O teatro pós-dramático tira do texto a centralidade, distribuindo-a para os outros elementos cênicos. Neste teatro, o “que” não é mais pressuposto; mais vale o “como”. Isso implica também uma nova forma de produção, horizontal e coletiva (característica do teatro de grupo, elemento de nossa análise).

⁸¹ O espetáculo só chegou ao Recife depois, em agosto daquele ano, sendo apresentado no Teatro de Santa Isabel, na abertura do 10º Festival Recifense de Literatura, a Letra e a Voz – com 400 ingressos esgotados em 30 minutos de venda na bilheteria. No entanto, foi retirado do repertório do coletivo, após a dissidência e saída do ator Pedro Vilela, diretor da montagem, em 2016. Vilela, no entanto, deixou sua marca indelével na trajetória do grupo com essa adaptação.

em decorrência do jogo performativo, que sublinha a ironia, metateatralidade e o revezamento dos personagens entre seis atores. De acordo com Figueirôa (2013), as ambivalências do texto, com situações e personagens extravagantes, permitem ao encenador lançar mão das múltiplas possibilidades cênicas, conforme o fez o Magiluth, enfatizando a jocosidade sugerida pelo autor, mas emprestando às caracterizações elementos originais e fiéis ao espírito do grupo. “Percebe-se no palco o prazer dos atores por estarem em cena e proporcionarem ao espectador o riso por meio das ações exageradas” (FIGUEIRÔA, 2013, s.n).

Apesar das proximidades estéticas entre os dois espetáculos em questão, um fator (além do dramaturgício) implica uma espécie de cisão entre eles: o dispositivo de construção das peças. Imerso numa esfera simbólica de reflexão, em *Aquilo*, o coletivo parte de campo poético subjetivo, na ordem da afetividade. Fotografias de uma cidade, e as memórias e sentimentos que elas podem suscitar, serviram de base para o dramaturgismo de cunho confessional, costurando sentimentos e adensando os corpos desses atores em autodescobertas e percepções – ou, como tratará Wagner (2019) mais adiante, “libertando-os” de amarras psicológicas e sociais.

Viúva, ao contrário, advém de uma motivação “externa”, digamos assim. A partir de um tema (os 100 anos de Nelson Rodrigues) e impulsionados por um mecanismo (o edital de patrocínio), os atores escolhem esse texto para trabalhar. Optaram por um texto, dentre tantos escritos pelo autor, aquele cuja estrutura dramaturgística metateatral fosse a mais familiar ao estilo de encenação do grupo, para experimentar um caminho diferente do seguido no projeto anterior.

Embora os processos e formalizações tenham sido diversos, os dois espetáculos (*Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você* e *Viúva, porém Honesta*) são de fundamental importância na trajetória do Magiluth, quanto à efetivação de uma estética cênica da companhia e à consolidação do coletivo no cenário teatral brasileiro – hajam vista tais evidências reportadas. Além disso, uma vez postos em perspectiva como fenômenos dentro da historiografia teatral

pernambucana contemporânea, ambos nutrem, como elemento de análise, um estudo sobre masculinidades com atenção aos campos simbólicos acessados pelas representações dos homens e das suas temáticas na cena. Cumpre, de tal forma, analisar os imbricamentos.

3.1 Homens que brincam

Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você é um espetáculo essencialmente simbólico⁸², porque trabalha na correlação entre imagem, memória e afeto, para abordar as formas de relacionamento entre os homens urbanos, das mais variadas intensidades e instâncias.

Vinte e cinco fotografias compõem o cenário e a narrativa da peça – projetadas em tamanhos pequenos sobre objetos, o chão e o figurino dos atores, ou referenciadas nas falas das personagens – e correspondem à cidade onde a montagem é apresentada, ou seja, a cada nova apresentação em cidade diferente, elas são trocadas para correlacionar as histórias aos cartões-postais e lugares-símbolo dali. Portanto, é no contexto urbano, no caos, que situações fragmentadas são alinhavadas pelo teatro de signos proposto pelo grupo.

Uma “geografia do afeto” permeia a história, de modo que o espaço, mais que acessório, transforma-se em elemento-base da condução da obra. No trabalho em questão, o coletivo pernambucano fixa-se nas percepções afetivas da cidade e dos ambientes públicos, a fim de discutir as relações interpessoais. Em crítica ao individualismo presente no cotidiano urbano, marcado por fugas e ausências, a peça toca em inúmeras questões das inter-relações humanas, abordadas em campos de subjetividades.

Para tanto, assume um tom poético, em que os desejos dos sujeitos são fundidos aos diálogos e situações de uma dramaturgia escrita em fragmentos confessionais. Mas sobre o que dizem estes homens-narradores? O que

⁸² Refiro-me a uma poética cênica pautada por signos de subjetividades; símbolos e referências de um campo mais psicológico do que palpável.

percebemos, a princípio, é que estamos diante de cinco personagens atravessados pelo frenesi de uma cidade. São homens cujas atitudes, quase ingênuas, nos fazem associá-los a adolescentes ou jovens adultos: alguns deles, incapazes de demonstrar seus afetos; outros, inebriados por paixões e dúvidas.

Embora seja impossível generalizar os efeitos desses recursos nos espectadores, cabe destacar que *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você* sempre despertou em mim, particularmente, uma sensação de cumplicidade para com aqueles personagens. Pode-se aventar que essa sensação predomine em outros, uma vez que a estrutura teatral nos convida a um lugar de escuta de confissões. Meu interesse, assim, recai sobre os campos subjetivos os quais aquelas situações acessam. Em parte, pelas palavras verbalizadas, mas também pelo “não-dito”, contido na eloquência gestual: as formas como os corpos desses atores interagem entre si guarda marcas fundamentais para “lermos” as relações estabelecidas na história.

Para Azevedo, em *Aquilo*, “evidenciam-se os tantos masculinos possíveis na presença tão aberta dos cinco atores em cena. Homens que se permitem a criancice do jogo, [...] apaixonar-se, desapaixionar-se; a pureza e a complexidade do sentir” (2019, s.n.). Prefiro recorrer à definição de “uma subjetividade marcada pelo desmapeamento” (BENTO, 2015, p. 125), que indica uma “nova subjetividade” (ibidem) identificada com uma feminilidade reprimida. Tal característica Nolasco (1995) chama de *homem-feminino* – “mais para uma transição do que propriamente para uma ‘nova representação’ dos indivíduos” (p. 16 apud BENTO, 2015, p. 127).

Tomemos como exemplo a cena *Dança Comigo*, na qual dois homens, encarnados pelos atores Giordano Castro e Mari Sérgio Cabral, conversam sobre o fim de uma relação e a separação entre eles. O texto não deixa evidente o tipo de relacionamento que havia, mas pontua um sentimento de frustração face à despedida. Eles dizem:

- Você vai embora, vai?

- Eu preciso ir. Acho que já deu o nosso tempo.

- Como você pode achar uma coisa dessa?
 - Eu não sei.... Eu não sei...
 - Você não tem como saber isso. Seria prematuro a gente pensar isso sem antes tentar...
 - Olha, eu já sei como é que acaba tudo isso...
 - Não, você não tem como saber!
 - Sim. A gente vai acabar se machucando no final...
 - É um risco
 - Mas eu não quero correr esse risco de novo. Eu não quero me arriscar...
 - Quer dançar comigo?
 - Oi?!
 - Você quer dançar comigo?
 - Mas aqui? Como assim?
- (*eles dançam*). (CASTRO, 2016, p. 19-20)

Na encenação, o diálogo acaba com os dois se abraçando e dançando lentamente. Os braços de um deles deslizam, caindo, como se ele recusasse aquela dança ou estivesse cansado dela. O outro personagem tenta reanimá-lo, colocando o braço, que cai novamente sobre seus ombros, mantendo-se o abraço, num movimento que se inicia devagar e logo se intensifica. Aos poucos, em vez da dança, vemos um homem tentando levantar o outro, com brutalidade. A cena, então, se encerra.

Tal situação deixa margens ambíguas de interpretação. Frases como “Acho que já deu nosso tempo” e “A gente vai terminar se machucando no final”, somando-se à frieza do não-abraço, sugerem o colapso de um relacionamento amoroso. Por outro lado, nos faz pensar sobre os *condicionamentos sociais* (FOUCAULT, 1993) que impedem os homens de demonstrarem afeto em espaços públicos, se levarmos em consideração a cidade como cenário. Apesar da sensibilidade e da afetividade presentes nas falas dos dois, o contato físico estabelecido por eles parece minar a externalização, pelo toque, desse amor.

Ainda no campo dos desejos não verbalizados, outro trecho da peça nos serve de exemplo. Dessa vez, o interdito leva uma personagem a eufemizar a

erotização. Em *Eu Sou*, o ator Erivaldo Oliveira convida um homem da plateia para um brinde (CASTRO, 2016, p. 24) e, a partir daí, desenvolve uma brincadeira com o restante do elenco. Eles trocam de nomes entre si e se apresentam falando características desse outro. Em seguida, Oliveira continua a brincadeira sozinho, agora se autonegando com palavras aleatórias. O ator diz:

Eu sou um X-Men. O Wolverine. Não! Eu sou o incrível Hulk. Não! Eu sou o Superman, voando para algum lugar em busca de prazer. Não. Eu sou o Capitão Planeta. [...] Não. Eu sou a rua mais movimentada dessa cidade, ao meio-dia... Não. Eu sou aquela rua bonita. [...] Não. Eu sou você! **[dirigindo-se ao homem da plateia com o qual começou a interação]** Não. Eu sou a taça que beijou sua boca. Não. Eu sou você que tem desejo pela boca dele, mas não tem coragem de dizer. Não. Eu sou a champanhe que desceu fazendo bolinhas na sua garganta. (CASTRO, 2016, p. 29, grifo nosso)

A entonação do ator e o silêncio das suas pausas são elementos essenciais para sublinhar as intenções homoeróticas presentes na cena. No caso, a vontade de tocar e beijar o outro, um homem, está imbricada nos jogos de palavras do qual a personagem se utiliza. Quando me refiro a um ar adolescente nessa peça, tal situação parece oportuna para ratificar o apontamento, uma vez que a ingenuidade presente nas subcamadas da fala remete à insegurança em verbalizar o desejo – seja pelo medo da repulsa ou da exposição de uma possível fragilidade. Nesse sentido, porém, dar a si e à sua vontade outros nomes, outras estruturas que não a direta (“a taça que beijou sua boca” ou “a champanhe que desceu fazendo bolinhas na sua garganta”, como formas metafóricas de dizer “a minha boca beijando a sua”) parece também uma maneira de a personagem subverter valores com os quais os homens são socializados primariamente (BENTO, 2015). Não à toa, esta peça despertou em alguns espectadores a leitura de um teatro gay. Torres conta:

Eu lembro que nos apresentamos no Sul [do Brasil], não lembro em qual festival, mas a gente apresentou a peça e foi pro hotel. Tinham outras pessoas do festival também, e aí alguém apresentou as pessoas no elevador, e disseram ‘Ah, muito bonito o espetáculo e é muito feliz, assim, né, vocês todos gays fazerem um espetáculo daquele’. Porque a gente também enquanto indivíduos no grupo, a gente tem uma relação

onde a gente se beija, se abraça; a gente não tem problemas com relação ao toque do outro, mesmo não sendo gay todo mundo. Então se tocar em cena nunca foi um problema pra gente. (TORRES, 2019, s.n.)

Azevedo também teve uma percepção parecida: “A homossexualidade está em alguns fragmentos; na maioria, o que transborda é a homoafetividade” (2019, s.n.). Talvez o fato de o espetáculo expor os sentimentos das personagens, não criar barreiras para os toques físicos entre elas ou o próprio fato de escancarar as afetividades levem o crítico e outros espectadores a essa ideia da montagem, associando-a à homossexualidade. Isso, ao meu ver, reforça a influência da *pedagogia da virilidade* na maneira de as pessoas classificarem as formas de relação de gênero, entendendo a *emotividade* dos atores-narradores como um “elemento gay” da trama. Mais do que um teatro homossexual, noto nesta construção do Magiluth elementos contemporâneos que permeiam as relações entre homens, reflexos de uma revisão do já discutido estereótipo viril. Penso, mais incisivamente acerca desse espetáculo, que ao enveredar em um campo simbólico, subjetivo e psicológico das personagens, usando do caráter confessional do texto, o grupo deixa em evidência a coexistência de um conflito pessoal a dilatar a masculinidade pela perspectiva da homossexualidade.

Por outro lado, numa leitura mais psicanalítica das representações das masculinidades em *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você*, entrarei em dois campos importantes que dizem respeito às relações familiares e de gênero. Por exemplo, durante toda a peça, a personagem do ator Lucas Torres interfere nas cenas para “vender” um “peixe-pão”. Ele destoa das situações, causando estranhamento, e é sempre subestimado pelos outros atores-personagens, fugindo propositalmente das ideias de “verdade” e “confissão” implícitas na narrativa. Infantilizado, ele também tenta brincar de amarelinha. Acaba repreendido pelos outros, que o mandam parar com aquilo, pois seu comportamento não faria sentido para alguém com quarenta anos. Frente a isso, ele responde:

Por que tem coisas que eu não posso fazer? Por que eu não posso andar nu na rua? Por que eu tenho que votar? Por que eu tenho que entrar

para a história? Por que eu não posso comer a minha irmã? Por que eu não posso dar um tiro na cara de um político? Por que eu tenho que levar tapa na cara e oferecer a outra face? Por que eu tenho que esconder que amo uma pessoa do mesmo sexo? [...] Por que eu tenho que me enquadrar aos moldes de uma sociedade? Por que é que eu tenho que ter respostas pras minhas perguntas? (CASTRO, 2016, p. 39)

As indagações de Torres criticam o *habitus*, que introduz no indivíduo os padrões aceitáveis no convívio social; as chamadas “verdades” sociais que os sujeitos devem seguir, de acordo com seu gênero, classe social, faixa etária etc. Ao levantar os questionamentos sobre tais “obrigações” – como “entrar para a história”, “esconder que ama uma pessoa do mesmo sexo”, “se enquadrar aos moldes de uma sociedade” e “ter respostas pras perguntas” – ele abre uma reflexão, sobretudo, acerca da educação pautada pelo viril, impositiva de um conjunto de normas aos homens baseado na competição, na violência, na força, na superioridade, na inteligência e na repulsa a qualquer sensibilidade e emotividade (BENTO, 2015).

Num trecho seguinte do mesmo personagem, esse conflito existencial fica mais claramente ligado à esfera familiar. Torres pede para que um dos colegas desenvolva com ele a cena. Numa conversa sem coesão, mesmo depois de ter dito que queria vender o “peixe-pão”, ele pede ao pai (*representado* por outro ator) um bicho daquele:

- Pai, eu quero um peixe-pão.
- Oi?! O quê?
- Um peixe-pão, pai?
- Meu filho... peixe-pão não existe, meu filho!
- Pai, claro que existe! Eu vi. Eu vi o peixe-pão!
- Verdade, filho?
- Verdade, pai. (CASTRO, 2016, p. 30)

A repetição da palavra “verdade”, com contorno da entonação dos atores, aponta para o ponto de virada da personagem, que deixa de surpresa o desabafo:

Pai! Ô, pai! Pai! O peixe-pão não existe. Nunca existiu. Eu inventei tudo isso. Eu criei essa história de peixe-pão! Eu criei isso pra chamar atenção, chamar atenção do meu pai. Foi por isso que eu fiz isso, pra que ele prestasse atenção em mim. Eu fiz isso pra ver se ele me olhava ao menos uma vez, mas eu cresci. Eu cresci e não preciso mais disso. Não preciso criar essas histórias. Mas teve um dia que eu estava naquele rio... E eu peguei um peixe-pão! (CASTRO, 2016, p. 31-32)

Conforme Kimmel (1994), a masculinidade é um processo de aprovação social masculina. Ele explica que “nós nos testamos, falamos dos feitos heroicos, de assumir riscos enormes, tudo porque queremos que outros homens engrandeam nossa humanidade” (p. 129, apud BENTO, 2015, p. 99; tradução da autora). Desse modo, ao criar a figura bizarra de um “peixe-pão”, Torres o fez para chamar atenção de um pai esquivo, reivindicando, indiretamente, a aprovação masculina – nesse caso, pelo “heroísmo”, num feito sem precedentes, de dimensões fantásticas, do reino do maravilhoso⁸³. A astúcia do personagem revela frustração pela ausência da figura paterna, primeiro aprovador social do sujeito. Castro classifica essa nuance do espetáculo de “machismo construído”, porque, segundo o ator, “fala de falta, da falta que um pai faz” (2019, s.n.).

Mais um viés psicanalítico a ser destacado como reflexo das construções das masculinidades na cena do Magiluth é a inexistência de personagens femininas reais nessas duas peças; todas (e poucas) mulheres citadas habitam um contexto de projeções melancólicas e romantizadas, situado na memória dos homens. É o caso de Maria Rosa, paixão doentia na narrativa de Mário Sérgio Cabral, que surgiu na infância de seu personagem e cuja lembrança o persegue desde então:

Quando eu era pequeno, minha mãe me levou para passear num parque. Foi então que eu vi uma menina loirinha, com os cabelos lisinhos e o seu nome era Maria Rosa. Desde então, essa menina ficou gravada no fundo dos meus olhos. (CASTRO, 2016, p. 21)

⁸³ No sentido dado por Todorov: “À primeira vista, o fantástico não existe nem para o personagem, que não considera suas visões como produto da loucura, mas, sim, como uma imagem mais lúcida do mundo (localiza-se, então, no maravilhoso) (...)” TODOROV, 1981, p. 22. Disponível em: <<http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>>. Último acesso em: 20 de mai. 2019.

O “fantasma” de Maria Rosa está em todo canto para onde Cabral olha: está nos rostos das crianças com as quais ele brinca na infância; está no rosto da professora e da diretora da escola; está no rosto dos médicos e até do coveiro, quando ele morre. Maria Rosa, no entanto, jamais se concretizou como namorada dele, permanecendo apenas como uma fantasia.

Outra figura feminina presente na peça – e, novamente apenas no plano da narrativa – está na lembrança de Lucas Torres: uma moça que pouco tempo antes de morrer encheu um balão com seu próprio ar e o entregou ao rapaz. Aquele pouco ar, então, se tornou a única “coisa” da menina guardada por ele. No espetáculo, Torres escolhe alguém de entre o público para ajudá-lo a esvaziar o balão e, assim, “libertar-se” daquele ar. Embora o texto não explicita se a menina e Lucas Torres namoraram, essa informação é dita em cena pelo ator:

Segura isso pra mim. Um dia você já ganhou algo de alguém que ganhou um significado muito importante pra você? Um dia uma pessoa que eu amava muito me deu isso de presente, ela encheu na minha frente e me deu. Pouco tempo depois ela morreu e, até hoje, o ar dela tá aí dentro... preso... Acho que a gente precisa deixar que as coisas sigam o seu caminho, mas eu não consigo libertar esse ar que tá aí dentro. Você pode fazer isso pra mim? (CASTRO, 2016, p. 39)

Ambos personagens homens supracitados aparentam estar fragilizados emocionalmente. As experiências que têm com suas paixões são marcadas por uma característica destoante do modelo idealizado do homem – forte, inabalável. A associação do feminino, porém, a uma ideia fantasmagórica ou de morte poderia remeter ao que Bento (2015) pontua como “fuga da feminilidade”, uma negação internalizada inconscientemente pelos indivíduos masculinos em relação a todas as características que possam associá-los à fraqueza.

Assim, a perturbação de Maria Rosa na cabeça de Mário Sérgio Cabral e a materialização da memória da ex-namorada de Lucas Torres são signos da feminilidade a ser rechaçada pelo padrão hegemônico de masculinidade (BENTO, 2015). Contudo, ao mesmo tempo, a relação angustiante que esses homens estabelecem com as projeções femininas aponta para o conflito pessoal

de ultrapassar regras sociais e ressignificar para si o limite entre o feminino e o masculino.

Todas essas percepções aqui destacadas ainda podem ser reforçadas se as pensarmos dentro da estrutura da teatralidade do espetáculo, uma vez que a linguagem magiluthiana potencializa dois espaços da narratividade. O primeiro deles desenha-se num plano mais objetivo; enquanto o segundo, nas entrelinhas, remetendo à subjetividade. Se a princípio a peça se dá dentro de um contexto mais concreto, que faz referências à cidade, a partir das imagens e dos lastros objetivos da fábula, brevemente a encenação abstrai essa materialidade, para imergir num campo pessoal/psicológico.

A reversão do espaço, nesse sentido, transforma a espacialidade em elemento-base da condução da obra, e não mais acessório. Embora as situações se ocorram num espaço público, de caráter urbano e movimentado, seu foco passa a ser intimista, “voltado para a intensidade dos vínculos amorosos e afetivos, das emoções externadas sem filtro intelectual” (SCHENKER, 2013, s.n). Quando orbitam o campo objetivo, afeito ao “real”, elas trazem um caráter mais violento e histérico, a exemplo da cena de briga entre os atores, mencionada no capítulo passado. É como se no exterior imperasse a ordem hegemônica da virilidade (a violência, a competição, a busca do lugar de poder etc.), enquanto, no interior, houvesse uma instabilidade ou a crise da própria identidade de gênero masculino.

De maneira geral, o que percebo nos homens de *Aquilo* é uma subjetividade construída face ao processo de conflito entre as práticas masculinas padrão e outros tipos de masculinidades. Pluralidade inscrita não apenas nas crises das personagens, mas também na homogeneidade do elenco, formado por homens heterossexuais e homossexuais. Quando explica que tal espetáculo partiu da vontade do grupo de falar sobre seus afetos, independente de sexualidade, Castro permite compreendermos na narrativa o caráter micropolítico dos discursos desse coletivo – e, sobretudo, o quanto deles há em cada papel, de fato. Permite, ainda, refletirmos sobre as relações de gênero e de sexualidade dentro no âmbito da criação coletiva:

O Magiluth hoje é formado por seis homens, três gays e três héteros. Eu, Giordano, aprendi muito sobre *questões gays*. Tipo, o meu machismo, que ainda existe e que é uma formação cultural brasileira, ele é o tempo todo questionado e repensado a partir também do olhar dos meninos que são gays e estão o tempo todo chegando e dizendo que isso ou aquilo não é piada ou que isso agride pessoas. E aí, por exemplo, hoje eu sou uma pessoa muito melhor, porque desde o começo [do grupo] a gente trabalha muito isso, conversa muito sobre isso, se questiona muito [sobre] essas coisas [de machismo e homofobia] dentro do grupo. A gente briga muito também, e nessas brigas a gente aprende muito sobre lugares, sobre onde o seu espaço começa a afetar o do outro etc. Então, eu acho que, pensando no grupo de forma política, é um grupo que está sempre trocando muito e a gente acaba se entendendo e se voltando pra lugares muito parecidos. (CASTRO, 2019, s.n., grifo nosso)

Esse entrelaçamento dos indivíduos e a influência de um sobre o outro desembocam na construção de novas formas de os atores se relacionarem com suas emoções e com seus pares. Para Wagner, isso é um processo que acontece a partir da criação de *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você*:

Ali, apesar de ser uma peça muito afetiva, eu acho que há posicionamento [político]. A gente tira as máscaras, a gente brinca com essa coisa da masculinidade, a gente expõe num lugar onde essa exposição vira um ato político, ela vira uma representatividade mesmo. Por exemplo, as bichas da peça, eu e Erivaldo: eu lembro muito que no processo a gente fazia questão de poder ser do jeito da gente, de poder ser meio afeminado quando a gente é afeminado, de poder ter nosso repertório, a nossa voz, de eu não ter que controlar a minha voz como eu controlava no [*Canto de*] *Gregório* em prol de um acabamento. Então é quando a gente começa a se identificar quanto corpo, e [compreender] que meu corpo precisa de representação. Se eu esconder o corpo o tempo inteiro, ele vai ser relegado à sombra. E, aí, é sutil ainda, eu acho que depois a gente mergulha nisso com mais força sobretudo do *Viúva* pra frente, mas é ali que surge isso. (WAGNER, 2019, s.n.)

Essa “saída do armário”, como Wagner define tal processo, é notável em *Aquilo* na desconstrução de padrões masculinos, resultando numa reconfiguração de subjetividades dos atores, que perpassa códigos “velhos” (marcados pelo machismo, pela violência, histeria e disputa) e “novos” (mais abertos à afetividade, ao sentimentalismo). Em outras palavras, explica o ator:

Giordano na sua brutalidade. Eu na minha esquizofrenia, na minha violência e na minha doçura, tudo ao mesmo tempo e na mesma medida. Erivaldo na sua sensualidade e no seu sol interno, na possibilidade de ser um sol, de ser fora da gaiola – porque Erivaldo não tem aquela energia na vida, mas ele tem aquela energia dentro dele, entende? Eram gritos de liberdade mesmo, de poder ter espaço. As coisas estavam começando a ser discutidas, então era constrangedor pra gente. Será que a gente vai levar curra, na peça, porque eu digo coisas assim, [...] porque a gente vai demonstrando ao longo da peça que a gente é bichinha? E foi meio isso, assim, foi meio sair do armário. (WAGNER, 2019, s.n.)

Dessa maneira, um *homem-feminino* prevalece no espetáculo, mesmo que carregue sinais do viriarcado cultural; firma-se um homem de relacionamentos híbridos, dúbios, “que brincam, que brigam, que amam, que choram” (AZEVEDO, 2019, s.n.).

3.2 Homens que falam

Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você antecedeu a montagem do mais premiado trabalho do Magiluth, a adaptação de *Viúva, porém Honesta* (2012), de Nelson Rodrigues, marco da consolidação de uma estética própria do coletivo. Dessa vez, não se trata de um texto de autoria do próprio grupo, mas de uma dramaturgia prévia, a qual os atores seguiram à risca – respeitando, inclusive, as indicações de rubricas. Classificada por Nelson como farsa irresponsável, a peça ataca o moralismo da sociedade, usando a figura da viúva como sátira do recato.

No gênero farsa, explica Silva, “reina uma poderosa teatralidade extraída do virtuosismo corporal do ator” (2015, s.n.). Segundo ele, nas obras teatrais desse tipo, “a comicidade é grotesca e licenciosa, para não dizer grosseira, ligada ao corpo e ao cotidiano”. Para Castro (2019), a estrutura dramatúrgica criada por Nelson Rodrigues nesse texto possibilitou ao grupo trabalhar a linguagem comum em todos os seus trabalhos: “A ideia de uma construção épica da cena, que é a que você vê em todos os trabalhos do Magiluth; [...] a

configuração do ator enquanto um jogador dentro da brincadeira, da apresentação” (CASTRO, 2019, s.n.).

Nelson escreveu a peça em 1957, após o insucesso de *Perdoa-me por me Traíres*, em cuja estreia, naquele mesmo ano, chegou a ser vaiado pelo público do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Críticos teatrais e intelectuais que antes elogiavam a dramaturgia de Nelson Rodrigues – como fizeram os modernistas, em 1942, com *A Mulher sem Pecado*, e, em 1943, com *Vestido de Noiva*⁸⁴ – não ficaram satisfeitos quando o autor passou a abordar assuntos densos, entre eles incesto, adultério e prostituição (ARGOLO, 2013).

No caso de *Perdoa-me por me Traíres*, Nelson conta a história de uma adolescente órfã, vigiada pelo tio (assassino da mãe dela), sob o pretexto de preservar sua castidade. Um dia, a menina descobre um bordel e passa a se prostituir, ao mesmo tempo em que planeja se vingar daquele homem que havia lhe aprisionado.

Paschoal Carlos Magno criticou a qualidade do texto de *Perdoa-me*; elogiou a carga emotiva do primeiro ato, mas disse que, nos segundo e terceiro, Nelson perdeu a mão e criatividade. Ainda assim, ressaltou certa força dramática que encontrou na recepção da obra: “Pode-se discordar dos temas que [o autor] escolhe, das suas obsessões como autor, do seu processo de prolongar a vida na arte, da fatura teatral, mas seus personagens são vivos, mesmo quando absurdos (MAGNO, 2006, p. 328, apud ARGOLO, 2013, p. 125). E, em outra oportunidade, acrescentou: “*Perdoa-me por me Traíres* constituiu um impacto na nossa rotina teatral. Foi aplaudida, foi vaiada, e teve, conforme

⁸⁴ Nelson Rodrigues chegou a contar em suas crônicas sua “obsessão linda”, como ele definia, pela receptividade dos seus admiradores. “Todas as noites, antes do sono, baixava em mim uma obsessão linda: – ‘Hollywood vai me descobrir’. (...) Mas não conseguia fazer a minha segunda peça. Comecei e recomecei umas cinquenta vezes [a escrever *Vestido de Noiva*]. E não escrevia sem pensar em meus admiradores. Eis o que me perguntava: – ‘O que dirá o Álvaro Lins? E o Manuel Bandeira? E o Pompeu? O César Borba? E o Drummond? Um belo dia descobri que todos os citados, e mais outros, e outros, seriam meus co-autores fatais. Eu era um território ocupado pelos bandeiras, álvaros, pompeus, borbas, prudentes. Cada admiração me comprometia ao infinito” (Rodrigues, 2002a, p. 214, apud ARGOLO, 2013, p. 123).

atestam os boletins do SBAT⁸⁵, uma bilheteria recorde” (MAGNO, 2006, p. 365, apud ARGOLO, *ibidem*).

Alceu Amoroso Lima foi mais severo nas críticas à peça. Disse que “desde o título somos transportados para o mundo da abjeção pura, sem esperança, que por isso mesmo elimina todo valor dramático da obra” (LIMA, 1969, p. 78, apud ARGOLO, 2013, p. 126). Ainda tratou de generalizar a obra rodriguiana, a partir da experiência negativa com *Perdoa-me*, como um teatro sem valores, de irresponsabilidade absoluta. “Seu teatro [...] transporta para o palco apenas os resíduos das crônicas policiais, sem que os *faits divers* do crime e da luxúria sejam elevados à categoria de símbolos” (LIMA, 1969, p. 80, apud ARGOLO, 2013, p. 126).

Embebido de rancor por essa má recepção, Nelson Rodrigues passou a responder aos comentários através de sarcasmo e ironia nas suas crônicas publicadas em jornal⁸⁶, e, mais ousadamente, decidiu escrever *Viúva, porém Honesta*, na qual ataca instituições e segmentos sociais que, para ele, são símbolos do moralismo: o jornalismo, a medicina, a psicanálise e a crítica teatral.

Tal fábula é inusitada: Ivonete, enlutada após a morte do marido, decide não mais sentar. Desesperado, o pai dela, Dr. JB, dono do influente jornal *A Marreta*, recorre aos conselhos de um otorrinolaringologista (Dr. Sanatório Bolheto), um psicanalista (Dr. Lupicínio), de uma cafetina (Madame Cri Cri) e do Diabo. Ivonete, antes da viuvez, teve vários amantes, mas, depois da morte do marido, tornou-se “pura”. O casamento, no entanto, havia sido arranjado pelo próprio pai dela, para acobertar uma possível gravidez “indesejada”. O marido de Ivonete era Dorothy Dalton, fugitivo de uma casa de detenção para menores infratores, “transformado” em crítico de teatro por JB, em seu jornal, e obrigado a casar-se apesar de ser gay. Todas essas alegorias, explica Argolo,

⁸⁵ Sociedade Brasileira de Autores e Artistas de Teatro, criada em 1917, com sede no Rio de Janeiro.

⁸⁶ “Ao ser vaiado em pleno Municipal, fui, por um momento fulminante e eterno, um dramaturgo realizado, da cabeça aos sapatos” (Rodrigues, 2002b, p. 288, apud ARGOLO, 2013, p. 127).

se referem a temas como: o abuso de poder praticado pela imprensa, através do dono de jornal JB de Oliveira; a imperícia médica através do Dr. Lambreta, um médico que se limitava a auscultar a respiração dos pacientes e sempre diagnosticava neles casos de gravidez, inclusive em homens, e do otorrino que recomendava a análise dos focos dentários para resolver qualquer problema de saúde; a prostituição, através da cafetina que vendia mulheres; a descrença na psicanálise, através do psicólogo que cobrava o tempo de consulta pelo taxímetro; e, por fim, a falta de credibilidade da crítica de arte, através do crítico de teatro Dorothy Dalton, um fugitivo do Serviço de Assistência ao Menor, o SAM, que havia pedido ajuda no jornal e, por não saber fazer nada, é contratado para que o dono faça demagogia por recuperar um menor infrator. (ARGOLO, 2013, 128)

Assim, resume Figueirôa (2012), a obra de Nelson Rodrigues dá suporte ao questionamento dos valores do pilar da sociedade, em especial aqueles circunstanciados na família, e permite ampliar suas indagações para a vida social e política brasileira. Nesse sentido, a base da perspectiva crítica rodriguiana está na matriz patriarcal que rege as relações entre os indivíduos. Em torno das questões de gênero, nossa motivação de análise, a peça aponta para um caminho sinuoso. Se, por um lado, Nelson Rodrigues ataca o moralismo, por outro, deixa entrever signos de um machismo arraigado na sua obra, que desemboca em algum grau de violência e homofobia.

De acordo com Argolo, “o principal ataque da farsa se direciona à crítica teatral, caracterizada como atividade realizada por profissionais sem competência e sem conhecimento de critérios artísticos” (2013, p. 128). Para tanto, o autor cria a personagem Dorothy Dalton, realçando sua condição de menor infrator fugitivo e sua orientação sexual, justapostas de forma semelhante como fatores de construção de caráter. O crítico perpassa toda a história da peça inerte, com muito pouco a dizer (ibidem). Argolo analisa:

Dorothy Dalton era um menor infrator foragido que se deixou levar pelos interesses demagógicos do dono do jornal⁸⁷, passando a atuar na crítica mesmo sem entender nada sobre arte. Em seguida foi levado a se casar com Ivonete para solucionar uma suposta gravidez diagnosticada de modo equivocado pelo médico incompetente da família. Pouco

⁸⁷ Dr. JB, influenciado pelo seu assistente, Pardal, decide acolher o fugitivo e dar-lhe emprego, como forma de, segundo eles, mostrar a incapacidade do Estado de ressocializar um infrator.

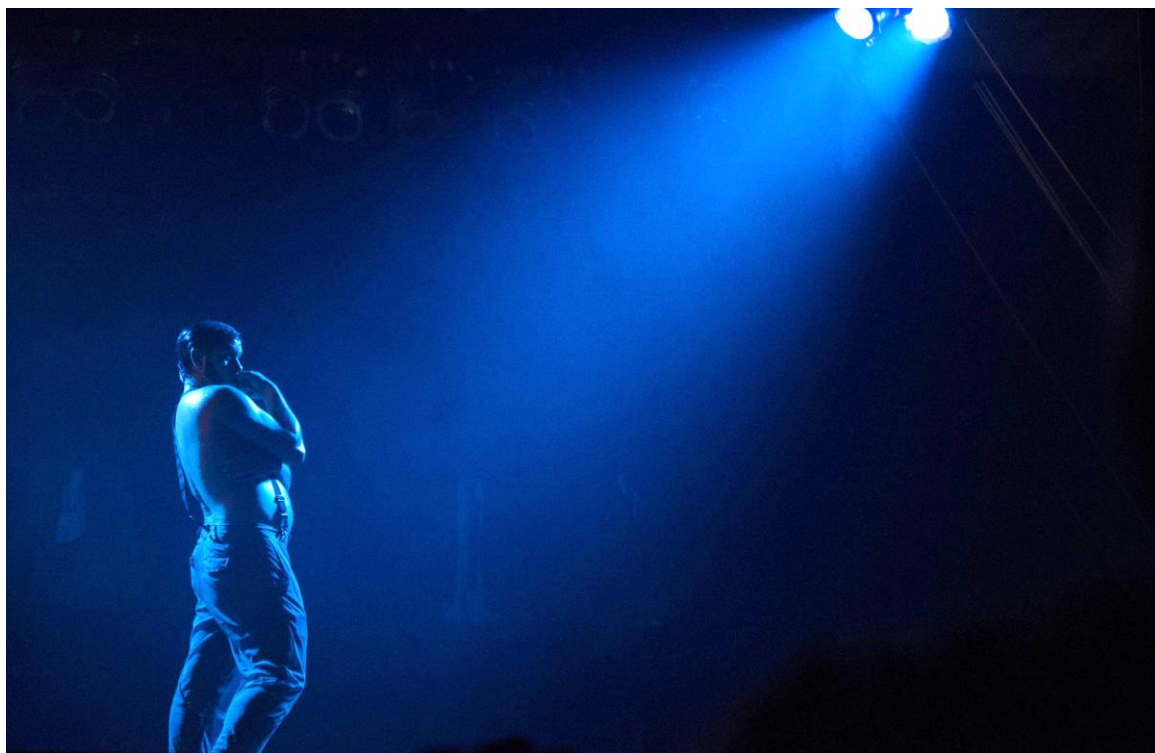
tempo depois o crítico morre atropelado e é a partir da entrada de Ivonete no estado de viuvez que a trama se desenrola. Após a sua morte, passa a representar mais para a trama do que representava em vida, já que esse episódio transforma Ivonete em viúva. (ARGOLO, 2013, p. 126-126)

Percebo que Nelson Rodrigues, ao menosprezar Dorothy – ou os críticos de teatro – apela para expediente comum da masculinidade hegemônica: utilizar-se da homossexualidade da personagem como forma de ofensa; reivindicar o poder (no caso, com rancor) emasculando a personagem do crítico e sublinhando nele características “femininas”, polo de rejeição do “homem de verdade”. Nesse caso, uma “discriminação contra as pessoas que mostram, ou a quem se atribui, algumas qualidades (ou defeitos) atribuídos ao outro gênero” (WELZER-LANG, 2001, p. 461).

Como falei anteriormente, o foco de minha análise está apartado de uma perspectiva dramaturgica, isso é, não me cabe analisar o discurso rodriguiano em questão. No entanto, atento ao “corpo” e ao “cotidiano” da encenação, em que está escrito o viés autoral do Magiluth, percebo que na montagem do grupo, fiel à dramaturgia original, Dorothy ganha tintas carregadas de estereótipos. O elenco se reveza entre os papéis, e, a cada vez que um ator assume a personagem do crítico, ele utiliza como figurino uma peruca loira chanel e um cachecol de lã. Em torno da personagem, a direção associa elementos de cultura *gay*, como os leques coloridos e, em uma das aparições, uma coreografia com a música *Locomia* – sucesso do grupo espanhol Loco Mía, lançado nos anos 1980.

Essa relação de violência pela chacota e o clichê das piadas no tratamento de Dorothy é classificada por Connell (1995) de masculinidade subordinada, prática que destaca a dominação de gênero entre grupos de homens numa perspectiva de superioridade dos heterossexuais. Assim, o *gay*, tido como “sensível”, é menosprezado por outros homens – caricatura que, em diversas vezes, foi motivo de risos das variadas plateias do espetáculo.

Fotografia 5: Lucas Torres como Dorothy Dalton, personagem carregada de estereótipos do gay.



Fonte: Acervo do Grupo Magiluth. Crédito: Renata Pires

Outrossim, caminhando para o campo da poética cênica, consigo encontrar dois pontos fundamentais para compreender a representação de gênero nessa peça. A primeira percepção a se levar em conta sobre a montagem magiluthiana do texto de Nelson é o grau de sexualização das personagens. Ao contrário de *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você*, em que o grupo transita por questões ligadas à afetividade, nesse espetáculo a sexualidade cruza as relações de gênero das personagens e as formas de representação artística: a tara, os adultérios e os abusos condicionam os comportamentos dos papéis. Essa leitura é reforçada pela construção visual da obra, a exemplo do figurino do espetáculo, que consiste, basicamente, em calça social, sapatos e suspensório, expondo os corpos suados daqueles homens. No decorrer da apresentação, os atores apenas acrescentam acessórios característicos das personagens, para pontuar a troca entre eles.

A superlatividade do masculino influencia também na maneira em que se dá o jogo performativo de *Viúva, porém Honesta*. “A questão não é viver o papel,

mas mostrar que está representando e, sobretudo, jogar com os personagens”, frisa Silva. E acrescenta:

Dessa forma, o jogo dos atores do Magiluth não se baseia na identificação, em uma ilusão dramática, mas em uma dissociação na qual o personagem se transforma e se condensa em um gesto sintético e um objeto específico – chapéu e boá para Madame Cri-Cri, barriga falsa para o Dr. Sanatório, óculos e cachimbo para Dr. Lupicínio, entre outros – que os identifica para o público e com o qual se joga, “arremessando-os” de um ator a outro, como uma peteca ou uma bola que não pode cair no chão. Um exemplo particularmente instigante encontra-se quase ao final do espetáculo, quando há mais personagens em cena do que atores, obrigando alguns membros do grupo a se desdobrar em mais de um personagem ao mesmo tempo (como o faz Giordano Castro), ou a se deslocar de um ponto a outro do palco para não deixar um personagem “cair” (tal qual faz Mário Sérgio Cabral quando se lança de um extremo do palco a outro para pôr o chapéu de Madame Cri-Cri e dizer sua “deixa”).

Concordo com Silva, ao dizer que essa dinâmica de atuação – bem mais corrida, vertiginosa e até mais exigente, em termos físicos, se comparada a *Aquilo* – se assemelha a um esporte. A virilidade transborda em cena, de modo que as *performances* intensificam, a cada instante, a ubiquidade de uma masculinidade regada a força, competição e suor – como os exemplos no parágrafo acima, citando a argúcia de Castro e Cabral.

Algo parecido acontece em relação à cenografia, que, nessa peça, é incorporada à cena para destacar um ar falocêntrico. É o caso de um pênis de borracha que Ivonete leva à boca e manipula em mais de uma cena; além do tridente do Diabo, colocado pelos atores sugestivamente em riste sobre a genitália.

Fora do espaço da cena, no campo de subjetividades, porém, essa relação do corpo mais exacerbada em *Viúva* resulta numa desconstrução ou conscientização do ator sobre si mesmo, segundo Wagner. Para ele, ao assumir uma personagem num âmbito da caricatura, pode-se também refletir a maneira de enxergar o próprio corpo (e todas as questões, preconceitos e limitações relacionados a ele) como elemento de construção – e não só os sentimentos, a afetividade, como fizeram em *Aquilo*:

[Para fazer a personagem] a gente tinha que ficar, sei lá, feio, esquisito, usar da minha magreza excessiva como algo pra criar repulsa. [...] Ter que lidar com essas camadas do tipo ‘tem uma instância onde eu queria estar bonito, estar bem, mas a minha aparência é magra, é estranha, e se eu não uso essa aparência magra e estranha, eu não gero ‘efeito’. Não necessariamente é fazer uma caricatura dela pra tirar uma onda comigo. Não é isso. É eu assumir a figura – essa figura tá lá, ela tá colada, ela é o que eu sou. Como eu posso usar isso pra criar esse efeito farsesco, sórdido? (WAGNER, 2019, s.n)

A nudez em cena, acrescenta o ator, colaborou para o reconhecimento e aceitação do próprio corpo:

A gente resolveu que ia ter uma cena com um *blackout* e, quando acendessem as luzes, todos iam estar com as calças arriadas. A gente ensaiou o tempo inteiro de cueca. No dia [da apresentação] foi que a gente baixou as calças, e, se não me engano, teve gente que não baixou, na estreia, no Rio. Aí as pessoas que baixaram, no dia seguinte já estavam tomando banho pelado no banheiro; tipo, todo mundo passando na frente um do outro nu. São pequenas amarras que parecem bobagens, mas elas são muito libertadoras, tipo, ter ficado nu no *Viúva* mudou minha vida de entendimento, de aceitação. Hoje eu não me podo mais em relação a nada.

Nessa constatação de Wagner sobre a liberdade em razão da nudez, percebe-se o imbricamento do corpo como instrumento político-expressivo. Quando diz que “pequenas amarras” ultrapassadas “podem ser libertadoras”, ele mostra o quanto “a performance liberta o ator de prescrições cotidianas para inseri-lo em um jogo no qual a nudez não despe[,] apenas, mas o veste de novas concepções” (SOUSA, 2011, p. 19).

A segunda percepção importante na análise em questão está relacionada ao tratamento dado, no espetáculo, às personagens femininas, novamente atravessado por um cunho erótico⁸⁸. Há quatro mulheres na história: Ivonete, as tias dela, Assembleia e Solteirona, e Madame Cri Cri. Única com experiência sexual, a cafetina tem comportamento mais centrado, e sua opinião é ouvida

⁸⁸ Refiro-me aos elementos de cena e das representações que, em comparação a *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você*, deixam mais evidente o sexo como essencial nas relações das personagens.

por Dr. JB, em igualdade ao dos homens “conselheiros”, ao passo que as outras três são limitadas a um perfil histérico, bizarro. Ao criá-las dessa maneira, Nelson Rodrigues imprime uma relação de dominação masculina em visão naturalista e essencialista, regida pelo heterossexismo. Ou seja, ele nos dá margem de leitura sobre a “falta” que fazem os homens para as mulheres, no sentido sexual.

Fotografia 6: O ator Erivaldo Oliveira; detalhe do uso do tridente em referência ao falo



Fonte: Acervo do Grupo Magiluth. Crédito: Renata Pires.

Transposta ao palco, tal visão machista carrega nas tintas burlescas, e as personagens, já ridicularizadas no texto, são tratadas em cena com piadas. Assembleia e Solteirona gritam, sobem em cadeiras, sonham com homens; enquanto Ivonete é retratada como histeriônica. A menina, com 15 anos, inclusive, é abusada sexualmente pelo médico, numa cena extremamente humorada.

Essas incoerências, aliás, foram um dos motivos que fizeram o grupo tirar

o espetáculo de seu repertório, segundo Castro:

Existem questões que a gente não quer mais lidar com elas [...] O *Viúva* [...] é uma farsa irresponsável do Nelson Rodrigues, que era um reacionário, um cara que é criador das frases mais célebres brasileiras e [boa parte delas é de] frase machista [...]. E a gente não quer mais ser irresponsável. E é isso, existe uma série de coisas que faziam parte do *Viúva* e que hoje a gente faz assim: “hum” [dúvida], sabe? Não era somente da gente, mas a gente percebeu que, por exemplo, em algum lugar, a gente colocava a Ivonete, a personagem principal, antes da viuvez, como uma histérica. Uma histérica no lugar ruim mesmo da coisa. Hoje eu acho isso péssimo. (2009, s.n.)

Quando reconhece a existência de “uma série de coisas que faziam parte do *Viúva* e que hoje” não fazem mais sentido de serem expostas, Castro se refere ao tratamento dado a Dorothy Danton no espetáculo. Hoje, afirma o ator, “[o Magiluth] não quer mais colocar [a personagem do crítico] no lugar da piada [...] do gay” (CASTRO, 2019, s.n.), do homem com “um jeito afeminado” que se diz “vai ser crítico de teatro”. Além disso, “uma preocupação nossa é que quando tem que se ocupar um lugar que seria preferencialmente feminino, que esse lugar não seja ocupado de forma caricatural e nem escondendo o que de fato é: que é um homem ali” (ibidem).

Portanto, segundo Castro, “a gente gosta de fazer ensaios abertos e trazer pessoas que pensam isso pra dialogar com a gente pra ver [...] se não estamos fazendo coisas que possam agredir as mulheres” (ibidem). Wagner ratifica, explicando que hoje, sete anos após a montagem, a partir de discussões da “atual conjuntura do país e lugar de fala da mulher”, “a gente começou a entender muita coisa também, inclusive que na verdade a gente é fragilizado por não ter mulheres [no grupo]” (2019, s.n.).

Apesar desse reconhecimento da ausência de uma representatividade feminina no elenco, é importante, todavia, aproximar essa questão de um contexto mais amplo, que não se limita ao Magiluth, mas é atualizado pelo grupo. Recorro, novamente, às colocações do Capítulo 2, particularmente àquelas sobre a influência direta e indiretamente do viriarcado na formação da subjetividade dos sujeitos “através de imagens, discursos e enunciados”

(SANTOS, 2007, p. 139), para reafirmar a existência de uma prática mantenedora do status dominante do homem sobre as mulheres, bastante comum na cultura pernambucana. Nesse sentido, embora a criação vanguardista pela linguagem magiluthiana, a reprodução de estereótipos e de códigos de masculinidades hegemônicas atravessam o espetáculo de forma a legitimar um discurso normativo, destoante daquele dos homens-personagens de *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você*.

No entanto, não obstante o predomínio de marcas dessa matriz machista, o Magiluth toma a autoavaliação de maneira a propiciar reflexões e autoquestionamentos, que se desdobra num processo de equacionamento marcado por conflitos e dúvidas pessoais e coletivas, resultante em uma *masculinidade crítica*⁸⁹. Ademais – posto que minha análise se circunscreve no período de estreia das peças aqui abordadas, e não sobre o desdobramento delas na posteridade⁹⁰ – concordo com Bento ao afirmar que o fato de homens como os integrantes do grupo pernambucano se identificarem com a ideologia igualitária “não faz com que passem automaticamente a estruturar suas práticas única e exclusivamente segundo tal configuração e nem que se possa proceder a generalizações” (2015, p. 81).

⁸⁹ Conforme Capítulo 2.

⁹⁰ Tema que pode ser desdobrado em pesquisa futura.

A photograph of two men in a dark, moody environment. The man on the left is seen from the back, wearing a light-colored, patterned shirt. The man on the right is facing him, wearing a light-colored t-shirt, and pointing his right index finger towards the first man's back. The scene is dramatically lit, with the subjects' faces and clothing catching some light against a dark background. The word 'CONCLUSÃO' is superimposed in large, bold, yellow capital letters across the middle of the image.

CONCLUSÃO

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise proposta por essa pesquisa não se encerra. Seu caráter é, necessariamente, contínuo, em razão de suscitar mais dúvidas e atizar mais curiosidades – primeiro, porque, ao adentrar no campo do gênero, construído de maneira relacional, lida-se com algo que não se conclui; segundo, porque a referência cada vez maior dos debates sobre masculinidades nos mostra a complexidade de tal temática entrelaçada a assuntos também heterogêneos, como política e arte. Ainda assim, essa é uma pesquisa que nos ajuda, a partir de uma perspectiva de ordens simbólica e imagética, a olhar para nossa contemporaneidade, imersa num fenômeno obscuro da retomada do conservadorismo nacional, e utilizar o teatro como espelho.

Ao levantar uma breve contextualização histórica político-cultural do período de surgimento do Magiluth, feita no primeiro capítulo, busquei mapear anseios e conjunturas daquele Brasil da virada do milênio, que experimentava um inédito processo de abertura e democratização econômica. Por essa perspectiva, percebi a importância do “abandono da visão elitista e discriminadora de cultura” (RUBIM, 2010, p. 15) e seu reflexo na pluralização das vozes em âmbito nacional – que impulsionou, por exemplo, a visibilidade da arte pernambucana de então.

Nesse recuo histórico, em recorte ainda mais regional, foi possível pensar sobre a produção cultural do estado no início dos anos 2000. Em tal reflexão saltam aos olhos a predominância do discurso e protagonismo masculino nas variadas linguagens artísticas e na articulação de políticas do setor – é o caso do cinema, de forte impacto na indústria nacional, em que prevalece a atuação de diretores e roteiristas homens, e do próprio teatro, com seus encenadores e dramaturgos.

Constatei também nesse capítulo uma tendência, nas artes cênicas, de temáticas ligadas às tensões do homoerotismo, associadas a uma leitura peculiar do Brasil. Destacam-se nesse contexto o encenador Antonio Edson Cadengue, o dramaturgo Newton Moreno e a Trupe do Barulho, todos eles influenciados por

resgate de referências estéticas e conceituais que justapõem, em maior ou menor intensidade, a antropofagia, o carnaval, a virilidade e violência. Isso me ajuda, em certa instância, a perceber ecos presentes na teatralidade do Magiluth.

Dada essa conjuntura, empenhei-me em criar, na segunda parte da dissertação, *Masculinidades e Normatividades*, uma revisão bibliográfica a basear as análises do capítulo final. Assim, primeiro, procurei entender as implicações da prática cultural teatral como construção de discurso do artista, que, segundo Colleta (2014), dá-se numa base ética de nível organizacional coletivo e na escolha daquilo que se quer dizer à sociedade. Sendo o teatro arte da presentificação e o corpo, sua plataforma, um manifesto, dediquei, em seguida, atenção aos estudos sobre subjetividades e, mais especificamente, à construção das identidades de gênero.

Um novo processo de contextualização histórica me permitiu observar como o feminismo, organizado em movimento a partir da década de 1960, tem colocado em xeque o modelo de relações de gênero estruturado na hierarquia e assimetria, bem como esse fenômeno impulsionou o surgimento dos estudos masculinistas. É nesse âmbito que encontrei a produção de Albuquerque Jr. sobre a criação de uma *masculinidade nordestina*, surgida como resposta à crise das elites do Nordeste, nos anos 1940: “um novo homem, um novo habitante, que significasse uma reação viril a este processo de horizontalização e declínio” (ALBUQUERQUE JR., 2013, p. 209). Utilizei tal padrão como referência para analisar o Magiluth e as masculinidades em seu teatro. Encerrei o segundo capítulo resgatando as definições de “teatralidade”, “teatro performativo”, “performance” e “performatividade” cujos traços estão presentes na linguagem teatral magiluthiana.

Por fim, parti para o terceiro capítulo da pesquisa com uma análise crítica da representação das masculinidades nos espetáculos *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você* e *Viúva, porém Honesta*.

Conclui que a sexualidade está em *Aquilo que o Meu Olhar Guardou* por meio de conflitos dramatúrgicos que se dão em um lugar de ordem afetiva,

algumas vezes assexuada, noutras, em carícias e no toque corporal. Ao contrário de *Viúva*, porém *Honesta*, que é carregada de referências diretas ao ato sexual e ao falo. Na peça rodriguiana, a sexualidade é motriz da assimetria de gênero, uma vez que o autor não apenas desqualifica as personagens femininas que nunca transaram – tratando-as como histéricas e alucinadas – como também coloca a razão do conflito central da trama, na tentativa de desfazer o pudor da viúva.

A aproximação entre as peças também permitiu perceber como atua o viriarcado em ambas. Em *Aquilo*, a virilidade está inscrita na violência de cenas que ocorrem em campo “real” da teatralidade, isso é, naquele contexto em que os atores “deixam de lado” as “personagens” e desnudam o processo. Notei que isso se dá justamente em momentos que não são de introspecção e naqueles de exacerbada competitividade – como a briga entre dois personagens por um momento de fala. Em *Viúva*, o homem viril transborda em cena reforçado na estrutura da própria encenação, que sublinha no jogo a força, a disputa e a celeridade. Também serve como motivo de exclusão e silenciamento do emasculado, Dorothy Dalton.

Sabendo-se que estamos diante de um teatro cuja estrutura e as propostas inscrevem-se como micropolítica, engajado num processo social mais do que em entretenimento, desloco minha análise para perceber, ainda, as questões de gênero dentro do coletivo, em seus integrantes. Conforme apontam os atores em seus depoimentos, *Aquilo* e *Viúva* disparam em suas subcamadas efeitos nas subjetividades desses artistas – segundo Wagner (2019), uma “libertação” de sentimentos, quer seja através da palavra dita quer seja através do corpo aceito nas suas diferenças. Para essa leitura, foi importante entender o corpo como um *espaço performativo*, “poderoso na criação de imagens que suportam ou confrontam a hegemonia do imaginário e suas iniquidades” (ROMANO, 2017, p. 79).

Nesse sentido, as cenas do Magiluth refletem um processo de descondicionamento (BENTO, 2015) do padrão de masculinidade dos próprios artistas, uma vez sendo eles atores-criadores, porque os espetáculos justapõem traços normativos a desconstruções, em maior ou menor medida. São

personagens que não se esgotam em um perfil simplista, mas agregam práticas normativas e com elas convivem, além, também, de subverter estereótipos.

Seria impreciso nomear um só tipo de masculinidade nesse teatro, embora se sobressaia, equalizando as duas peças, um tipo crítico de masculino (BENTO, 2015): que reconhece e reproduz configurações hegemônicas (o caso da ausência de mulheres na composição do grupo), mas tem a consciência de buscar reconstruir outras identidades. Percebi, por exemplo, elementos de uma *masculinidade subordinada*, ao citar a relação estabelecida entre os personagens masculinos de *Viúva* para com Dorothy Dalton, na qual heterossexuais oprimem um homem gay. E, novamente numa perspectiva “externa” da cena, gostaria de apontar o fato de haver, ainda, uma *masculinidade marginalizada*, se considerarmos a localização do Magiluth numa geografia periférica (Nordeste) ao centro de poder econômico nacional (Sudeste).

Conquanto, a concepção norte global daquilo que é *subordinado* e *marginal*, como classifica Connell (1995), é insuficiente para minha análise, uma vez que, assim como o fazem aqueles que defendem o *queer* nos trópicos, acredito ser preciso considerar o lugar limítrofe do homem nordestino e suas características. É verdade que na nossa masculinidade ensolarada incidem os signos universais da virilidade, da violência e do machismo, mas esses convivem também e são atravessados por fatores outros. Enquanto reproduzem nas relações de gênero e intragênero a opressão, incide sobre os homens nordestinos o efeito de um “colonialismo interno”, fabricado na oposição macroestrutural do eixo ao sul do Brasil sobre o eixo ao norte. E neste sentido, a masculinidade padrão a influenciar é branca, rica, heterossexual e sudestina.

Ademais, não se pode dizer que o teatro magiluthiano escreve uma nova representação de gênero nos palcos pernambucanos, em comparação àqueles grupos e artistas que lhe antecederam (Capítulo 1), uma vez que os signos do homem nordestino, como virilidade, patriarcado e violência, espriam-se nos campos imagéticos. Tampouco pode-se dizer que o Magiluth rompe por completo com o *modus operandi* comum à produção regional desde os anos 1990: como no cinema de *brodagem* (NOGUEIRA, 2016), o coletivo recifense também se

organiza em um sistema horizontal, de trocas de habilidade, no entanto majoritariamente masculina.

É verdade, porém, que nas suas obras estão deslocamentos outros, e, nesse sentido, me refiro mais enfaticamente a *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você*, quando vejo a representação de homens “despidos” de armaduras e dispostos a dividir, mesmo com suas limitações, os seus sentimentos – e isso não se trata necessariamente de uma dramaturgia homossexualizada, mas homoerótica.

Tais percepções apontam para a complexidade de assuntos e leituras inerentes aos estudos de gênero e seus desdobramentos no campo da arte. Como falei, temáticas inesgotáveis. O que espero dessa dissertação é a possibilidade de refletir ainda mais sobre contextos atuais e suas interferências no teatro pernambucano e, daí, no teatro brasileiro. Tendo a pergunta inicial, baseada no espaço da arte, se ampliado em leituras dialéticas com os campos sociais, noto a importância de aguçar na criticidade da recepção dispositivos outros além dos estéticos. E, assim, levando em consideração o fato de que a obra do Magiluth se estende posteriormente às peças aqui analisadas, tal pesquisa colabora, futuramente, no suprimento de uma lacuna na análise historiográfica em relação às masculinidades no teatro aqui tratado.

Por outro lado, essa pesquisa pode conduzir a estudos amplos que abranjam, por exemplo, a circunscrição das masculinidades nas cenas do Nordeste contemporâneo – investigação pela qual tenho interesse de enveredar, mas dessa vez, levando-se em consideração o novo declínio na economia da região com os períodos de turbulência política pós-lulismo, a guerra cultural no governo Bolsonaro e o boicote desse presidente aos nordestinos.

Interessa-me refletir sobre fenômenos culturais potencializados não só em Pernambuco como também no Ceará e na Bahia – exemplos de estados cujo crescimento econômico fora significativo nos anos 2000 – observando em tal contexto as novas configurações do masculino atravessado por uma ideia de *queer nos trópicos* e da confluência entre o arcaico e o moderno desse espaço de

Brasil marcado historicamente por ambivalências. Numa perspectiva de articulação de experiências subjetivas junto à história cultural, sexual e política, além de questões gênero, raça e classe, como o fizera Richard Miskolci ao discutir a masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX, esse possivelmente me parece um caminho importante para tentar compreender a construção do indivíduo nordestino dos novos tempos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Eberto García. Crítica ou críticos: um dilema do teatro, *Revista Sala Preta*, volume 2, nº 12, 2012
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Nordestino: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940)*. 2ª.ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. *Revista Olhares*, São Paulo, 2009, p. 48-51.
- ARAÚJO, Mateus. *Jogo de cena: Trajetória de dez anos do Grupo Magiluth de Teatro*. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo). Universidade Católica de Pernambuco.
- ARGOLO, Lidia. Viúva, porém honesta: farsa irresponsável em três atos e um diálogo crítico subjacente. *Revista ECUS*, Salvador, n. 4, 2013.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- ASSOUN, Paul-Lauren. O sujeito da psicanálise. In: ALTOÉ, Sônia. *A Lei e as leis*. Rio de Janeiro: Revinter, 2007
- AZEVEDO, Amilton de. Dos não-ditos à meia-luz aos destroços de nós todos (ou apenas um domingo). São Paulo: 2019. *Ruína Acesa*, São Paulo, 13 de abr. 2019. Disponível em: <<http://bit.ly/ruinaaquilo>>. Último aceso: 20 de mai. 2019.
- BADINTER, Elisabeth. *XY: sobre a identidade masculina*. Trad. de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BALLOUSSIER, Ana Virgínia. Cláudio Assis pede desculpas a Anna Muylaert após ser banido de cinema. São Paulo: 2015. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 1 de set. 2015. Disponível em: <<http://bit.ly/folhaballoussier>>. Último acesso em: 20 de mai. 2019.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. 3.a ed. Coleção Debates dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Editora perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BRITO, Sara Rebeca. *O Inconsciente Patriarcal no Cinema de Cláudio Assis: Anulação e Violência*. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2017.

BRITTO, Jomard Muniz de; ARAÚJO, João Denys. *Arrecife do desejo*. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1994.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CADENGUE, Antonio Edson. *TAP sua cena & sua sombra: O teatro de amadores de Pernambuco (1941-1991)*. V. 1 e 2. Recife: Cepe, 2016.

CARNEIRO, S. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, 17(49), 2003, p. 117-132.

CASTRO, Giordano. Entrevista concedida a Mateus Araújo e Hayla Cavalcanti. São Paulo, abr. 2019.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLETTA, Marcos. *A formação do ator no contexto da prática de grupo*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes da UFMG.

CONNELL, R. W. *Masculinities*. Berkeley: University of califórnia Press, 1987.

_____. *Políticas da masculinidade*. Educação e Realidade, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995.

COSTA, Mannuela. Cinema, desenvolvimento e o papel dos governos estaduais no Brasil. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, v. 10, p. 130-139, 2013.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Trad. Jacó Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Tradução: Lígia Borges. *Sala Preta – Revista de Artes Cênicas*, n. 8, p. 191-210. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.

_____. Performance e performatividade. Tradução: Edécio Mostaço e Cláudia Sachs. *Sobre Performatividade – Grupo de Estudos Inter-textos*, p. 49-86. Florianópolis: UDESC, 2009.

_____. Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, n. 8. São Paulo: ECA-USP, 2008.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Viúva, honesta e pop*. Recife: 26 de nov. 2012. Disponível em: < <http://bit.ly/figueiroaviuva>>. Último acesso em: 20 de mai. 2019.

FONSECA, Nara Aragão. *O Mangubeat como política de representação*. Artigo apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, no Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://bit.ly/pdfaragaomangue>>. Último acesso em: 20 de mai. 2019.

GAMEIRO, Rodrigo; CARVALHO, Cristina. *O Movimento Mangubeat na mudança da realidade sociopolítica de Pernambuco*. 2008. Disponível em: <<http://bit.ly/pdfgameiromangue>>. Último acesso em: 23 nov. 2017.

LACERDA, Hilton. *Louvação ao cinema pernambucano é questionada por cineastas*. Recife: 2015. *Diário de Pernambuco*, 22 de mar. 2015. Disponível em: < <http://bit.ly/diariohilton>>. Último acesso em: 20 de mai. 2019.

LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Rodolfo Pereira de et al. *O homoerotismo na dramaturgia nacional: um olhar obscuro para a dramaturgia de Newton Moreno*. 2015. Dissertação (Mestrado em Mestrado em Artes Cênicas) – Unicamp.

LOURO, Guacira Lopes. *Gender and sexuality: contemporary pedagogies*. *Pro-Posições*, Campinas, v. 19, n. 2, p. 17-23, 2008.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MACHADO, Lúcia. *Viúva, porém, Honesta ou A farsa mais que irresponsável do Magiluth*. Recife: 28 de jan. 2013. Disponível em: <<http://bit.ly/luciaviuva>>. Último acesso em: 20 de mai. 2019.

MACRAE, Edward. *Identidades homossexuais e movimentos sociais urbanos no Brasil da "Abertura"*. In: GREEN, James N; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (orgs). *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues - Teatro Completo*, Prefácio à Obra, Rio de Janeiro, Editora Aguilar, 2003.

MAGALDI, Sábato. *Tendências contemporâneas do teatro brasileiro*. *Estud. av.*, São Paulo, v. 10, n. 28, p. 277-289, dez. 1996.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. Ed. São Paulo. Ed. Global, 2004.

MARQUES, Luiz Fernando. Último fim de semana do Janeiro traz Magiluth. Recife: 2012. *Jornal do Commercio*, Recife, Caderno C, p. 8., 27 de jan. 2012. Entrevista concedida a Eugênia Bezerra.

MARQUES, Roberta Ramos. *Deslocamentos armoriais: reflexões sobre política, literatura e dança armoriais*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2012.

MARSON, M. I. Da feminista "macha" aos homens sensíveis: O feminismo no Brasil e as (des)construções das Identidades sexuais. *Cadernos AEL: Mulher, História e Feminismo*. Campinas, vol. 2, n. 3/4, 1996.

MESQUITA, Mariana. Após noite de confusão em Garanhuns, TJPE determina exibição da peça com Jesus travesti este sábado no FIG. Recife: 2018. *Folha de Pernambuco*, Recife, Diversão, 27 de jul. 2018. Disponível em: <http://bit.ly/folhamesquita>. Último acesso em: 20 de mai. 2019.

MISKOLCI, Richard; CAMPANHA, Maximiliano. "Ideologia de gênero": Notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo. *Revista Sociedade e Estado*, v. 32, nº 3, set./dez., 2017.

MOSTAÇO, Edécio. Fazendo cena, a performatividade. In: OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLAÇO, Vera (Organizadores). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Editora Letras Contemporâneas, 2009. p. 15-47.

NAKAGAWA, Regiane Miranda de Oliveira. Espaço e interdisciplinaridade: o conceito de espaço na obra de Milton Santos e suas interfaces com a comunicação e a semiótica. *Intexto*, Porto Alegre, n. 37, p. 6-21. Disponível em: <<http://bit.ly/pdfintexto>>. Último acesso em: 22 de mai. 2019.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A brodagem no cinema em Pernambuco*. Tese de Doutorado em Comunicação (UFPE), Recife, 2014. Disponível em: <<http://bit.ly/pdfbrodagem>>. Último acesso em: 27 de fev. 2018.

NOLASCO, S. *Identidade masculina: um estudo sobre o homem de classe média*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – PUC/RJ, 1988 (Mimeo).

_____. *O mito da masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. (Org.). *A desconstrução do masculino*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERLATTO, Fernando. Decifrando o governo Lula: interpretações sobre o Brasil contemporâneo. *Revista de Ciências Humans*, Viçosa, v.15, n I, p. 256-272, 2015.

PYSTHON, Ângela. Imagens periféricas: entre a hipérbole freak e a voz do subalterno. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*. Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBERICO, v. 3, p. 441-449, 2005.

QUINALHA, Renan. As heranças da ditadura hetero-militar: Da repressão ao reconhecimento precário dos direitos LGBTs. In: PEDROSA, Adriano; MESQUISA, André (Orgs.). *Histórias da sexualidade: Antologia*. São Paulo: MASP, 2017.

REIS, Luís Augusto. *Cinderela – A história de um sucesso teatral no Recife dos anos 90*. Recife: Comunigraf. 2002.

RODRIGUES, Nelson. *Viúva, porém honesta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

RODRIGUES, Sílvio Sérgio Oliveira. O essencialismo Armorial e a antropofagia da poética “Manguebeat”. 2009. Disponível em: < <http://bit.ly/pdfearmorial> >. Último acesso em: 25 de nov. 2017.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. *De quem é esse corpo? A performatividade do gênero feminino no teatro contemporâneo – cruzamentos entre processos criativos das mulheres, cena e gênero*. São Paulo: Editora Unesp. 2017.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas Culturais no Governo Lula. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas. (Org.). *Políticas Culturais no Governo Lula*. Coleção Cult, volume 6. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 9-24.

RUBIN, Gayle. “Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade”. *Cadernos Pagu*, nº. 21, 2003. pp. 01-88.

SÁ, Nelson de. Em 95, “O Livro de Jó” citou Aids para questionar Deus. São Paulo: 1999. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, Ilustrada, 19 de dez. 1999. Disponível em: <<http://bit.ly/safolhajo>>. Último acesso em: 20 de mai. 2019.

SABER, Emir. A Construção da Hegemonia Pós-Neoliberal. In: SABER, Emir (Org.), *10 Anos de Governos Pós-Neoliberais no Brasil*. Lula e Dilma. São Paulo: Boitempo, p. 135-143, 2013.

SANTOS, Valmir. Instabilidades na recepção crítica ao teatro de pesquisa. *Questão de Crítica*. Rio de Janeiro: 2013. Rio de Janeiro, 27 de dez. 2013. Disponível em: <<http://bit.ly/valmircritico>>. Último acesso em: 20 de mai. 2019.

SANTOS, Willian Tito Maia. Modelos de Masculinidade na Percepção de Jovens Homens de Baixa Renda. In: *Barbarói*. Santa Cruz do Sul, n. 27, jul./dez.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies*, an introduction. London: Routledge, 2006.

_____. *Performance Theory*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1988.

SCHENKER, Daniel. *Um projeto representativo da cena atual*. Rio de Janeiro: 1 de jul. 2013. Disponível em: < <http://bit.ly/schenkeraquilo>>. Último acesso em: 20 de mai. 2019.

SCHÖPKE, R. Corpo sem órgãos e a produção da singularidade: A construção da máquina de guerra nômade. *Rev. Filos., Aurora*, Curitiba, v. 29, n. 46, p. 285-305, jan./abr. 2017.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e Realidade* Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 133-184, jul./dez. 1995.

_____. O enigma da igualdade. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 11, jan. 2005. Disponível em: <<http://bit.ly/scottenigma>>. Último acesso em: 20 de mai. 2019.

SILVA, Igor de Almeida. Senhora dos Afogados: Reescritura de um clássico brasileiro. *Revista Aspas*, São Paulo, v. 2, p. 66-76, 2012. Disponível em: <<http://bit.ly/pdfsilvaseraphim>>. Último acesso em: 20 de mai. 2019.

_____. *Viúva, porém Honesta – Uma “commedia da fare”*. Recife: 23 de abr. 2015. Disponível em: < <http://bit.ly/silvaviuva>>. Último acesso em: 20 de mai. 2019.

SPINELLI, Diogo de Oliveira. *O teatro de grupo e a relação com encenadores convidados na formação, profissionalização e manutenção do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare*. São Paulo, 2016. Dissertação (Mestra em Artes). Instituto de Artes da Unesp.

STACUL, J. F. *Homem em cena: A máscara da masculinidade*. 1. ed. Colatina/Chicago: Clock-Book, 2017. v. 1. 312p.

SOUSA, Maria Angélica Rodrigues de. A nudez em Cena: Teatro Oficina, o Espelho Mágico e o nu artístico. *Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 7-23, ago. 2011. Disponível em: <http://www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 31 de mai. 2019

TASSARA, Eda Terezinha de Oliveira. *Psicologia Ambiental e futuro: reflexões geopolíticas sobre Política Ambiental*. USP, São Paulo, v. 16, n. 1-2, p. 261-267, 2005. Disponível em: < <http://bit.ly/pdfpsicologiaamb> >. Último acesso em: 22 de mai. 2019.

TELES, José. *Do frevo ao Manguebeat*. São Paulo, 2012. Editora 34.

TORRES, Lucas. Entrevista concedida a Mateus Araújo e Hayla Cavalcanti. São Paulo, abr. 2019.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Ed. 4. São Paulo: Objetiva, 2018.

WAGNER, Pedro. Entrevista concedida a Mateus Araújo. 29 de jan. 2019.

WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2001, v. 9, n. 2, pp. 460-482.

ZERO QUATRO, Fred. *Caranguejos com cérebro*. Recife. *Imprensa local*, 1992.

APÊNDICE 1

ENTREVISTA COM GIORDANO CASTRO E LUCAS TORRES

Entre 26 de março e 5 de maio de 2019, o Grupo Magiluth esteve em temporada em São Paulo, com programação especial de celebração de 15 anos do coletivo. Os artistas deram oficina, apresentaram dois espetáculos de seu repertório (*Aquilo que o Meu Olhar Guardou Para Você* e *Dinamarca*) e estrearam *Apenas O Fim do Mundo*. Nesse período, foi possível entrevistar os atores Giordano Castro e Lucas Torres. A conversa foi presencialmente, e contei com auxílio da jornalista Hayla Cavalcanti no processo. A seguir, transcrevo com edições parte dos diálogos, mantendo-se o tom coloquial dos discursos.

TU PODES TE APRESENTAR, POR FAVOR? FALAR UM POUCO DE VOCÊ, SUA TRAJETÓRIA E A RELAÇÃO COM O TEATRO?

Giordano Castro – Sou Giordano, sou de Recife, minha família toda é de Pernambuco, mas eu e meu irmão somos os únicos que nasceram em Recife mesmo. Toda minha família é de Vicência, interior. A minha formação se mistura um pouco entre escolas particulares e escolas públicas. Os momentos em que estudei em escola pública, alguns foram por escolha própria, porque eu tava de saco cheio da escola particular e disse pra mainha que queria sair da escola. Mas foram poucos anos, acho que estudei só três anos em escola pública e o resto foi em escola particular.

A universidade eu entro na minha primeira entrada, então eu entrei bem novo na federal e já entrei fazendo o curso de artes cênicas, em 2004, eu tinha 18 anos. E aí toda a minha formação acadêmica se dá dentro da universidade e fiz um intercâmbio, passei um ano estudando na universidade de Coimbra também e universidade federal (de Pernambuco). Depois não segui mais nada acadêmico, não fiz pós, nunca fiz nada. Parei por aí mesmo, só na universidade.

Minha formação política foi se dando muito de forma casual, assim, nunca tive em casa um direcionamento pra alguma vertente política. Isso nunca foi muito a *vibe* de mainha. Eu sou um filho criado somente por uma mãe, meus pais se separaram muito cedo, eu tinha seis meses, então eu nunca vivi com o meu pai. Sempre foi eu e meu irmão criados por uma mulher.

Lucas Torres – Lucas Torres Amorim, sou de Recife, Pernambuco. Minha história com o teatro começou de uma forma muito pequena e tal. Eu fazia teatro no colégio e eram coisas superpequenas de fato. O primeiro vestibular que eu fiz foi pra odonto, eu sempre gostei da área de saúde e tal e fiz pras duas universidades – na UPE quase passava, e na Federal, levei uma bomba muito grande por causa de física. Apesar de gostar de química, biologia e tal, eu nunca gostei de física. E aí levei esse pau e fiquei muito pensando nessa questão de ter que estudar física que era uma coisa que eu detestava até porque eu tive uns professores bem ruins. E aí peguei e fui procurar outra coisa pra fazer. Pensei em fazer biologia, outras coisas e tal, psicologia, história também que eu gosto. E aí quando fui nessa dinâmica de olhar pras coisas eu vi artes plásticas, e eu gosto muito de desenhar também. E aí pensei em fazer artes plásticas e tal, mas eu nunca soube de fato o que queria fazer. Eu ia fazer odonto por causa da minha mãe, porque ela queria que eu fosse médico e acabei meio que indo por esse caminho. Depois eu peguei, fui olhar no catálogo de cursos né, pra saber o que ia fazer, vi artes plásticas, mas eu sabia que queria trabalhar com pessoas e aí não sabia direito o que era o curso, e quando virei a página tava teatro, e eu disse “ah teatro trabalha com pessoas”, e aí me matriculei escondido pra poder fazer esse rolê. E aí acabei passando e me jogando muito pra poder fazer o curso né.

Quando eu fiz coisa no colégio com o teatro era na verdade uma coisa muito básica mesmo, não tinha nem personagem. Era decora esse texto, vai lá e fala. E acabou que era uma coisa muito bonita de ver e de participar, mas sempre foi essa coisa muito estudantil. E a coisa profissional eu não via muito, via uma coisa ou outra, mas nada muito constante. Então teve essa coisa do vestibular pra odontologia e eu fui procurar outras opções. [Na hora de escolher,] a ideia me encantou muito, por essa coisa de ser licenciatura também, pensei muito que

era uma oportunidade muito boa de trabalhar com pessoas, A ideia me encantava, eu não conseguiria trabalhar num escritório onde estaria só eu e o computador, sabe? Então acabei passando no vestibular de artes cênicas e fui falar pra minha mãe e pro meu pai. Minha mãe só perguntou se era isso mesmo que eu queria, mas nunca no período me botou na parede nem nada. Eu disse que queria isso. E meu pai ficou muito encantado porque mesmo sendo uma coisa ou outra, era uma universidade, né, então ele ficou feliz assim. Minha mãe depois de um tempo e eu acho que até hoje na verdade, ela fala “ah meu filho, é tanto trabalho e pouco dinheiro, você bem que podia fazer outra coisa”, mas isso só veio depois assim, mas ao mesmo tempo ela reconhece que eu fico feliz com as coisas, sabe? Com o trabalho, eu faço o que eu gosto. Ela só fica aperreada com as questões financeiras, mas são coisas da vida.

E eu sempre digo que na verdade o teatro me levou a ele, não fui eu que fui buscando. Foi uma relação de sorte e de convívio, e eu fui me alimentando disso e cada vez mais fui me apaixonando. O curso foi muito importante pra mim quanto formação pessoal, porque eu sou muito tímido né, então o teatro acabou me ajudando muito em muita coisa pra que eu conseguisse trabalhar o que eu era e isso foi bem importante, bem importante mesmo. E teve essa coisa de sorte, assim, encontrar os meninos que estavam dispostos a fazer esse rolê e tal, foi superimportante né porque tava todo mundo com muita fome de fazer. E a minha formação se deu basicamente na universidade e a vontade de se jogar e de fazer as coisas né. E o grupo surgiu nessa necessidade de aprofundar as pesquisas da universidade, e pra mim era muito bom porque como eu tinha pouca referência e faltava um pouco de trabalho na área, então foi muito positivo porque eu podia experimentar muita coisa.

Na minha família eu acho que eu fui um dos primeiros que conseguiu fazer universidade porque a galera sempre foi muito do trabalho. Minha mãe estudou pouco, meu pai também, mas eu tive essa oportunidade de fazer essa história. E aí sobre a minha formação cultural e educacional, eu sempre estudei em colégio particular até o segundo grau quando as coisas apertaram lá em casa e eu tive que estudar dois anos em um colégio público por falta de grana mesmo e tal. Mas

eu tive uma base bem boa com relação à escola. Porque é bem diferente a relação entre colégio público e particular, infelizmente, mas acabei fazendo isso. E minha formação cultural é muito doida porque na verdade não se deu muito por influência dos pais, mas por uma questão de amizade. Meus amigos da época sempre estavam envolvidos com coisas assim, principalmente um amigo meu que o nome dele é Leandro, e aí ele sempre gostou muito de cinema, gostava muito de música e tal. Ele gostava muito de MPB e eu tinha outros amigos que gostavam muito de rock também. E isso foi mudando muito minha cabeça assim, essa coisa de olhar pras coisas de outra forma. E esse Leandro gostava muito de Literatura também e a gente conversava muito sobre isso, então foi um período bem bacana quando eu era criança e isso foi me levando pra esse lado. Além do que eu sempre tive um gosto pessoal mesmo por essas coisas, por gostar de desenhar e de fazer outros rolês. Então foi superimportante pra mim poder vivenciar essas outras coisas. O teatro acabou que eu também não via muito, foi uma coisa que foi acontecendo mais na faculdade também assim, eu via algumas coisas, mas não era assíduo. Então no início era muito música, coisa com desenho e artes plásticas, e aí tive professores que foram bons e importantes também pra isso. E a literatura, né. Depois que veio de fato o teatro.

QUANDO TU SENTES QUE COMEÇOU TUA FORMAÇÃO/CONSCIÊNCIA POLÍTICA?

Giordano – Então, eu acho que tem a ver muito com alguns professores que eu encontrei no caminho e não por alguma coisa que me indicaram, mas coisas que fui vendo e que me chamaram a atenção. Eu sempre fui uma pessoa que adorava as aulas de histórias, então sempre quando chegava na parte da história em que as coisas pendiam pra esquerda, pra um movimento de esquerda, me chamava mais atenção. Enfim, eu acho que tive bons professores, com uma cabeça muito aberta e que provocava muito a gente nesse lugar desse pesar e tudo mais. Eu acho que minha formação política foi se dando muito nesse lugar. E depois, eu sempre fui uma pessoa muito curiosa, pra entender um pouco mais. Eu gostava de propaganda política, quando era na época das eleições eu adorava

assistir. E eu sempre fui muito curioso, então foi bem de forma natural. Na universidade eu flertei com algumas coisas dessas questões, tipo fazer o grêmio, aquela coisa toda desse movimento que é muito comum na universidade, então eu ainda flertei com isso, participei de algumas reuniões, mas também nunca foi algo que eu me aprofundei.

Lucas – Sobre a formação política é muito engraçado isso. Eu sempre fui ligado a um pensamento político, por questões de relações humanas e humanidade e várias coisas, por convivência de amigos e várias coisas. A política em si quando eu era mais novo eu não me interessava. Eu achava muito uma relação de poder e de interesses e tal e eu achava muito sacana essa história toda, então não rolava muito pra mim. Aí o que acontece, na faculdade quando eu tive contato com as primeiras coisas de fato, com relação a um pensamento político, coisas relacionados a um pensamento de esquerda, sabe? Pra além só da cultura como um pensamento de formação política. Então tinha um livro que [Marco] Camarotti passou uma época que eu não vou lembrar o nome agora, mas era os pensadores e o comunismo. E aí tinha várias pessoas falando sobre um pensamento de esquerda na arte, como funciona isso, e esse livro foi muito revelador. Eu até tenho uma edição desse livro em casa que eu comprei depois, mas tem falando sobre Jung, várias pessoas que estavam pensando e discutindo justamente a importância desse pensamento estrutural na arte. Entre outras coisas, falava sobre a coisificação das pessoas, tratar as coisas como objeto e tal. Então esse pensamento político acaba que culminava com uma coisa muito legal e que eu já pensava independente da política. E na verdade eu comecei a entender cada vez mais que a política estava em todo lugar, né. É uma relação onde as pessoas se encontram, conversam coisas. Relações que a gente tem são políticas e tal. E aí essa formação se deu gradualmente, o grupo também me ajudou muito né, nessa construção de um pensamento político, e eu acho que a gente tem muita afinidade sobre as coisas, sobre como funciona essa coisa política. Eu acho que tem algumas pessoas no grupo que ainda se interessam mais sobre política mais estrita, vamos dizer assim, relações de governo mesmo, política mais ligada aos partidos mesmo. Mas eu acho que um pensamento mais

geral sobre as relações humanas a gente tem muita coisa em comum, apesar dos interesses serem mais aprofundados em algumas pessoas. Mas eu acho muito importante na verdade, hoje eu entendo que saber cada vez mais das coisas é bem fundamental pra gente saber onde as coisas acontecem, sabe? Ao mesmo tempo que também me preocupa muito porque na verdade, pra mim, fica clara essa relação dos interesses pessoais dentro da política mais estrita, vamos dizer assim, mas eu acho superimportante nesse sentido todo.

TU LEMBRAS DE ALGUMAS LEITURAS DESSE PERÍODO QUE TE MARCARAM MAIS POLITICAMENTE?

Giordano – Olha, na época ainda da escola, por exemplo, uma das coisas que eu me pergunto muito, e hoje inclusive continuo me fazendo essa pergunta, é a gente ter pouquíssima informação sobre o que foi, tipo, a ditadura no Brasil. Eu estudei num colégio particular, onde o dono do colégio era um militar, sabe? Eu não sei se por uma indicação dele ou por uma formação do próprio currículo, isso foi uma coisa que pulou, não se falava muito sobre isso. Então eu lembro que na época eu era bem curioso em relação a isso, assim.

E aí não tem um nome específico, mas eu lembro desse livro muito perfeitamente. O meu pai é militar e quando ele se separou da minha mãe muita coisa ficou em casa, muitos livros. E eu lembro que tem um livro, que era muito doido e que falava sobre um comportamento militar, sabe. Tipo cortes de cabelo militar, farda, essas coisas. E isso me chamava muito atenção. E tinha uma parte do livro que falava de abordagens. Entender, por exemplo, tipos de pessoas que deveriam ser abordadas. E falava dessa questão barba, de num sei quê.

Esse livro eu acho que tá na casa da minha mãe até hoje. E isso me chamou muita atenção assim, quando você já começava a montar um tipo de uma pessoa pra isso. E esse negócio surge na nossa cabeça um pouco no processo que a gente tava fazendo do *O Ano em que Sonhamos Perigosamente*, que tem uma cartilha, um manual da polícia militar de São Paulo que explica que tipo de abordagem fazer, quem são as pessoas que tem que abordar e aí eles falam de

uma coisa que é muito foda, que é tipo... é.... Como é aquele termo? “Cor padrão”! Pessoas de cor padrão. E aí você pensa assim, o que é uma cor padrão? Cor padrão. O que é falar de uma abordagem na cor padrão? A cor padrão é negra. Quando eles falam de cor padrão eles estão falando do negro. E esse livro me chama muito atenção assim, isso é uma das coisas que é marcante pra mim.

TU CONSEGUES AVALIAR A POLÍTICA NO RECIFE DURANTE ESSA ÉPOCA SUA NA UNIVERSIDADE? FINAL DOS ANOS 1990 E COMEÇO DOS ANOS 2000?

Giordano – Olha, eu não lembro muito do que tava acontecendo politicamente. Mas eu lembro que no cenário nacional era o começo de uma virada, pós-ditadura, e todos os governos de direita que foram seguindo um atrás do outro. Eu lembro que já tava muito problema, FHC, já aquela coisa toda. Então, entrando na universidade, já tava um movimento de Lula presidente, já tava se desenhando isso assim. Isso pra mim foi uma coisa muito marcante e foi marcante também porque logo depois que a gente entrou na [Universidade] Federal a gente teve uma greve muito fodida. Eu lembro muito claro disso. E depois da greve, com a volta às aulas, a gente teve uma série de reuniões, palestras, que teve lá na Concha Acústica. [Eduardo] Suplicy foi pra lá, foi lotado e foi muito foda, foi muito legal ver ele falando. Nessa época foi meio que um movimento da volta da esquerda e alguma forma as universidades estavam muito envolvidas nisso e eu lembro muita de muita coisa desse tipo acontecendo assim. Volta e meia, João Paulo também tava lá falando – não sei se ele já estava na prefeitura, ou era algo já muito próximo disso. Mas eu lembro que a gente fez muita coisa junto com o Cuca. O Cuca era um Circuito Universitário de Artes, então eles faziam vários eventos lá e aconteciam várias coisas culturais, organizado pelos alunos. Teve reunião com Sérgio Mamberti, que na época tava entrando para o Ministério da Cultura.

COMO TU AVALIAS OS GOVERNOS FEDERAIS DE FERNANDO HENRIQUE CARDOSO, LULA E DILMA?

Giordano – Eu sou muito suspeito pra falar por que eu sou muito petista, então eu posso ser tendencioso. Mas eu não consigo pensar, por exemplo, quando você pensa numa sequência Lula e Dilma, e você desassociar os avanços que a gente teve, as conquistas que a gente teve no campo das artes cênicas. Velho, a quantidade de espaços que começaram a surgir e ser reorganizado por causa da questão dos pontos culturais que foi muito forte, o fortalecimento da Funarte, todos os prêmios que foram abertos nessa época. Tinha prêmio de circulação, tinha prêmio de artes cênicas na rua, tinha o Miriam Muniz, tinha o Klauss Vianna, o Carequinha, sabe? Eram muitas coisas. De forma ainda não tão boas, mas, assim, diante do que a gente tinha e o que a gente tem hoje, era algo muito legal, muito interessante. Repartido por regiões. [...] Fora a possibilidade de diálogo que a gente tinha nessa época. Nessa época, também nasce o Redemoinho, que foi um movimento de teatro de grupo nacional encabeçado pelo Galpão e uma série de outros grupos fortes também da época, que conseguiram fazer uma ponte direta com o Ministério da Cultura. Então você tinha possibilidade de diálogo.

Aí tipo, acaba que, quando a gente pensa o surgimento do Magiluth, em 2004, e você pensa toda a crescente política que a gente tava tendo, de alguma forma de uma distribuição melhor dessa renda e tal - não só o Magiluth, mas todo o movimento de teatro no Brasil teve um crescimento, sabe? As possibilidades de circulação que se tinha. Muita gente cresceu muito nesse momento. E eu não consigo desassociar esses governos do PT com um grande fortalecimento da cultura no Brasil nesse momento. E aí não tem como dizer que foi um mar de rosas; tinha uma série de coisas que podiam ter melhorado, sabe? Eu acho uma burrice quando alguém tá falando da lei Rouanet do jeito que fala, mas nessa época se discutiu muito a lei Rouanet, da lei sair da mão das empresas e ir pra mão do estado, por exemplo. Que isso poderia ter resolvido muita coisa e poderia inclusive ter parado com essa babaquice que a gente tá ouvindo hoje. E não foi feito. Parece que o PT passou muito tempo pra chegar no poder e quando

chegou ele teve que ceder em muitas coisas, e cedeu muito na mão do empresariado, na mão de banco e o caralho a quatro. E é um pouco do que é o jogo político no Brasil, infelizmente. Mas nesse ceder, apesar de tudo houve muitos avanços, muitos avanços. E hoje acabou.

Lucas – Quando você vê um negro andando na rua hoje, de *black*, tem tudo a ver com essa coisa de uma autonomia cultural. A cultura ainda oprime, mas a pessoa tem autonomia para reconhecer outras coisas, os meus ancestrais, o meu jeito de ser. O movimento das mulheres também. Isso é uma coisa que vem sendo construído a partir de um movimento de esquerda.

[...]

Anos 1990, eu tinha 8 anos, então as coisas não batiam tanto em mim. Quando eu fui ficando mais velho, é que as coisas começaram a acontecer mais né. Mas eu conseguia perceber que tinha muita coisa errada e depois a gente consegue perceber uma evolução econômica e política muito forte com relação às minorias.

Eu acho que foi muito positivo no geral. Assim, teve muitas mudanças, e a gente já tinha a consciência mais formada, mais clara de algumas coisas por causa da idade e de várias outras questões. É muito nítido como a mudança foi muito positiva em vários aspectos, sabe? Você vê a diferença tanto econômica como cultural, como a valorização de uma raiz cultural também, de uma identidade, sabe? Eu acho que foi um período fundamental pra gente se entender o que é que é, por questões econômicas também, de você poder fazer coisas mesmo. Eu acho que até fatos de migração, pelo que eu posso perceber porque eu não tenho dados sobre isso, mas a questão econômica faz com que as pessoas saiam menos do seu lugar.

PODES COMENTAR A FORMAÇÃO DO MAGILUTH? COMO ANALISA O SURGIMENTO DO GRUPO E TODO ESSE CENÁRIO POLÍTICO?

Giordano – Então, o Magiluth ele surge em 2004 na universidade. Ele surge a partir de uma disciplina de Paulo Michelotto, e que no final da disciplina Tiago Liberdade não tinha feito nenhum dos trabalhos e tinha que montar uma esquete a partir do *Ato Sem Palavras*, de Samuel Beckett, e aí eu e Lucas éramos bem amigos de Tiago; eu era bem amigo de Marcelo também, e aí Tiago tinha muito a *vibe* de fazer teatro, mas ele não era uma pessoa ligada tanto à parte acadêmica. Então a gente fez: a gente não precisa fazer o trabalho, mas vamo fazer o trabalho junto, aproveita e chama Marcelo. Que eram pessoas na turma que eram muito mais a fim de fazer as coisas. E aí a gente se juntou pra fazer esse trabalho e o resultado deu super certo e a gente começou a fazer pequenas circulações de forma independente mesmo. A gente botava tudo dentro do carro e chegava o fim de semana para fazer três apresentações. Faz uma na pracinha, outra no Recife Antigo; ia botando tudo dentro do carro e ia fazendo tudo bem mambembe durante muito tempo. E aí a gente começou a ser chamado por alguns professores que organizavam coisas, [...] professores que tinham projetos paralelos; festival estudantil. Enfim, a gente foi se enfiando em um monte de coisa e o grupo surge a partir disso.

Eu acho que a consciência política do grupo e o envolvimento mais forte nessa área, é... Ele vai se dar bem um tempo depois. Acho que quase três anos depois, que é um momento que a gente tá saindo da universidade e a gente começa a perceber que aquele embriãozinho que era o Magiluth já tinha um corpo, e que a gente, pra manter esse corpo, a gente tinha que entender onde que a gente tava se metendo e como a gente conseguiria se envolver no mercado mesmo. E aí a gente começa a entender as associações que existiam em Recife, e a gente começa a entender quem são essas pessoas, como que a gente faz pra estar trabalhando e pra furar essa bolha. Porque é uma bolha também. A gente muito pirralha saindo da universidade, o pessoal fazia: “opa, o que é que esses meninos estão querendo?” (risos).

E aí também começa o momento de entender o funcionamento dos editais, dos prêmios. E começa a pensar como é o Funcultura, porque a gente não sabia, e aí a gente começou a pesquisar e entender o que a gente precisava

fazer pra tudo isso. E logo quando a gente começa a se envolver nisso e que a gente começa de alguma forma a sair de Recife, a gente começa a ter contato com outros grupos. E esses outros grupos ajudam a gente também a crescer esse pensamento. Essa ideia de rede, de intercâmbios, de troca – que é para além dos editais – é fazer com que esses editais se desmembrassem em outras coisas, possibilitassem fazer outras coisas para além do próprio se manter, fazer com que isso gerasse outros frutos.

E aí fomos encontrando outros grupos do Nordeste que foram ajudando a gente nesse pensamento. Os Clowns de Shakespeare, por exemplo, logo no começo, é um grupo fundamental pra dar uma ligada no pensamento e dizer assim: “Olha, existe o Redemoinho, mas existe o Lapada aqui no Nordeste. Olha vocês têm que conhecer os meninos do Bagaceira – e aí a gente conhece a galera do Bagaceira –, tem um pessoal perto de vocês, em João Pessoa...”. E aí fomos entendendo essas redes e fomos nos envolvendo mais com o fazer e essa política que é preciso também.

QUAL O PAPEL DOS EDITAIS DE CULTURA NA TRAJETÓRIA DO MAGILUTH?

Giordano – Então, eu acho que ele é uma faca de dois gumes. Ele é fundamental. Não tem como você conseguir manter uma estrutura de um grupo de teatro (aliás, de qualquer organização artística no Brasil), você se manter independente – bilheteria, essas coisas. Você vai precisar que o Estado entre com alguma coisa, e não por uma questão assistencialista, mas por que é dever do estado também manter isso. Não é um favor, sabe? São impostos que têm que ser passados pra isso também.

Lucas – E tem uma coisa em relação a isso que o próprio trajeto do Magiluth tem a ver com essa dinâmica. Porque quando você tem um certo incentivo, você pode se dedicar mais a isso. E quando se dedica mais, o seu trabalho muda. Então uma coisa está diretamente ligada a outra. Então o incentivo é importante pra que você se mantenha e que você se mantenha com

mais firmeza. Que você não precise usar tempo extra pra trabalhar fora desse espaço. Além do que, quando a gente teve um espaço, tudo mudou, porque a gente teve um espaço pra poder ensaiar, sem ter que alugar – você tem condições mínimas pra poder trabalhar e aumentar a qualidade do trabalho do grupo.

Giordano – O que acontece é que os editais dão pra gente, na verdade, a princípio, a possibilidade de se voltar somente para esse fazer, sabe? A questão pra gente era de precisar deixar muito claro que esse tinha que ser o nosso trabalho e não uma outra coisa. Não dar aula e fazer isso. Não. Ou a gente vai fazer isso ou a gente não vai fazer, porque não dá pra fazer pela metade. Isso pra gente foi muito forte desde começo. Porque era uma coisa que a gente entendia da seguinte forma: se eu dedicar o meu tempo pra isso aqui, obviamente isso aqui vai ter que me pagar e vai ter que voltar, então eu trabalhar pra isso gera mais trabalho. Então isso foi muito decisivo pra gente, então, vamo fazer esse corte e aí esse corte, a princípio. E até hoje ele carrega uma série de marcas. Por exemplo, a gente entende hoje que a gente tem um nível de vida X. As minhas ambições, às vezes, eram de 2X, mas é entender que aqui eu vou até X. Eu posso melhorar bastante esse X, mas vamos até aqui, o teto é esse, sabe? Mas isso é uma escolha de ter trabalhado somente com o Magiluth. Hoje eu só faço o que eu quero, e isso é muito mais agradável do que estar vivendo com 2X e estar o tempo todo preso numa sala de aula ou fazendo outras coisas.

Mas os editais ajudam você e você tem que ser muito sagaz para saber pegar ele e não se tornar escravo dele. Porque se a gente pega, por exemplo, o Funcultura... É um Fundo de Cultura do Estado, mas ele serve ao Estado. E aí ele é muito moldado pela visão política que o Estado tem naquele determinado momento e quem está no poder naquele momento. Então você pode escorregar e virar somente um braço do Estado, porque você tem que colocar todas as contrapartidas sociais, etc., pra você gerar números para o Estado. E se você fica nessa bolha, começa a entender o que eles querem no projeto e você escreve um projeto já sabendo o que eles estão querendo nesse negócio, e aí você pode acabar se bitolando somente naquilo ali, e ficar preso naquela parada. Então você

tem que saber como fazer pra ganhar esse projeto, e, depois, como fazer pra que esse projeto tenha essa liberdade e não fique preso somente nisso.

E O MAGILUTH CONSEGUE FAZER ISSO BEM?

Giordano – A gente tenta bastante (risos). Tem coisas que a gente consegue e tem outras coisas que não. Então é esse jogo. Já passamos por vários momentos. Passamos por um momento onde precisávamos participar de uma série de eventos pra ter dinheiro pro grupo. Depois passou pela fase onde começamos a viver a partir de editais. E hoje acho que estamos numa terceira fase, que é uma mescla dos dois: a gente precisa de alguns editais, mas a gente foca muito em quais são as coisas que a gente quer fazer. Porque antes a gente escreveria tipo 30 projetos pro Funcultura, e se aprovasse os 30, a gente ficava louco fazendo os 30. Hoje a gente já pensa o que a gente quer de fato fazer e vamo fazer com qualidade pra que a gente não fique preso a eles.

Lucas – Uma das coisas que rola também com a gente é que montamos espetáculo sem grana, então a gente não depende só dos editais. Uma das coisas que a gente percebeu é que, pra vender os trabalhos, a gente tem que ter um trabalho. Então nosso planejamento é que parte do dinheiro seja pra gente ter possibilidade de montar um trabalho novo. O *Dinamarca* foi montado assim. E vários trabalhos do grupo foram montados com o dinheiro do caixa, porque a gente entende que se a gente tiver trabalho novo, temos possibilidade de venda e o dinheiro entra. Se a gente só esperar o edital e não for aprovado o que é que você faz? Fica esperando até o próximo edital? Então não rola. A gente tem essa dinâmica de ter esses trabalhos mais independentes, onde a gente também consegue enfiar mais as ideias mais radicais da gente.

E COMO FUNCIONA A FORMAÇÃO DE EMPRESA DO GRUPO?

Giordano – A gente bateu cabeça durante muito tempo pra entender qual o formato que a gente achava mais justo ou que talvez fosse mais sadio nessa

relação. Então, tipo, pra chegar nessa fase da empresa tenho que voltar um pouco: durante todo o tempo da universidade começamos a ter um pensamento de que, por exemplo, não valia a pena dividir os cachês que a gente ganhava, que eram miseráveis, pra dar dinheiro pra pagar a gente alguma coisa. Aí a gente começou a perceber que valia mais a pena guardar esse dinheiro pra investir no grupo. Investir no grupo assim, sei lá, se você precisa mandar um projeto pro Janeiro de Grandes Espetáculos e tem que imprimir uma porrada de coisa, que a gente não tire do nosso dinheiro, que a gente tire desse dinheiro desse caixa. E já a partir daí já pensamos o grupo se autogerindo. Fazer isso na época da faculdade pra gente deu certo (e aí por isso que eu digo, o Magiluth deu certo por uma série de razões. Uma por um golpe de sorte, outra por ter a possibilidade de encontrar cabeças que são muito *workaholics*, a gente quer trabalhar o tempo todo) pela possibilidade de estar coberto por esse guarda-chuva da universidade. Então ali eu também ainda morava com a minha mãe; eu tinha o apoio dela, ela colocava até a grana no meu VEM. Então essas coisas assim, que não é pouca coisa quando a gente pensa o que acontece hoje. Quando a gente tá aqui hoje [em São Paulo, em estreia], a gente não tem como pensar um projeto desse sem pensar em diárias por exemplo. E aí você entende que naquela época não tinha diária. Então tudo isso fez com que o grupo conseguisse, até sair da universidade, um caixa muito bom, porque a gente não mexia nessa grana. E quando a gente dá o próximo passo, que é sair da universidade, a gente já tinha um capital de giro, mesmo sem ter ideia do que era um capital de giro. Mas a gente sabia que tinha o capital de giro do grupo e que dava pra gente organizar as coisas de uma forma mais tranquila.

AGORA FALANDO UM POUCO DO CONTEXTO CULTURAL PERNAMBUCANO... VOCÊS ACOMPANHARAM O MOVIMENTO MANGUE? E COMO VOCÊ VÊ ESSA INFLUÊNCIA NA CULTURA PERNAMBUCANA? VOCÊS ACOMPANHARAM O TEATRO EM PERNAMBUCO NAQUELA ÉPOCA, E COMO VOCÊS ANALISAM ESSE TEATRO?

Giordano – Então, eu só vim entender o movimento mangue depois da morte de Chico Science. Eu era pirralha e eu não tinha noção do que era. E eu não assistia teatro. Eu só comecei a assistir teatro depois que eu entrei na universidade. Pra você ver como a pessoa é louca. A pessoa queria fazer teatro, queria fazer artes cênicas e não consumia teatro. Eu acho que a gente deve muito, pra caralho, ao Movimento Mangue, em Pernambuco. Pra todo mundo que trabalha com a cultura eu acho que a gente deve muito. Não é que antes disso não tínhamos uma cultura forte. Tinha sim muito forte, mas eu acho que o movimento mangue e aí eu pego muito a figura de Chico mesmo, ele foi uma figura que conseguiu catalisar tudo e dar uma visão contemporânea pra aquilo tudo e colocou Pernambuco no mapa do Brasil num momento em que o Brasil era basicamente São Paulo/Rio. [...] E se você pensar, hoje, a gente tem um mercado, uma cadeia mercadológica muito forte em Pernambuco de hotel e o caralho a quatro. Olha a quantidade de gente que ganha dinheiro por causa de uma figura que misturou *rock* com maracatu. E aí eu acho que não é só a cultura, mas a cultura de forma direta e de forma indireta todo o estado ganhou com isso. E eu fico passado como faz num sei quantos anos da morte do cara e você não tem uma comemoração forte pra esse cara, sabe? Você não pensar que assim como Alceu Valença toca todos os anos no Carnaval, a Nação Zumbi tinha que tocar também, sabe?

Enfim, então eu acho que a gente deve muito ao movimento *Manguebeat*. Eu não acho que o Magiluth seja um grupo Mangue Beat (risos), mas eu acho que a gente de alguma forma entende o nosso fazer, desde que a gente surgiu, a gente sempre pensava em fazer nossos trabalhos misturando muita coisa. Muito influenciados obviamente por uma linguagem do teatro contemporâneo que tava rolando no mundo todo. Mas aí quando você está estudando por exemplo Eugênio Barba e tal e ele tá lá fazendo a pesquisa dele toda dos movimentos ancestrais, teatro nô, movimento de tribos, e você pega uma brincadeira de Cavalo Marinho que tem absolutamente a mesma coisa, aí você faz assim: hum, tá aqui, né, então a gente pode fazer uma parada daqui né e tal.

Então o que eu acho que a gente começou a fazer muito nos nossos trabalhos é muito, tipo, falando de uma maneira rasa, a gente vai fazer um Hamlet e a gente vai desconstruir o Hamlet; a gente vai fazer a nossa Dinamarca e a gente vai fazer como a gente vê o cenário político do Brasil, e, a partir desse umbigo, a gente vai trabalhar com clássico e vai meter o Michael Sullivan no meio, sabe? Eu tô tentando misturar todas as minhas referências. Misturar o clássico com como eu vejo a política no Brasil nesse momento e trago referências que são nossas, tipo, uma coisa é fazer o Dinamarca aqui em São Paulo e começa a tocar o Michael Sullivan e as pessoas ficam: que música é essa? E quando você toca essa música em Recife: batata! Todo mundo sabe. Então tipo, a gente sempre tenta misturar. Eu não sei se a gente é *Manguebeat*, mas a gente faz misturas assim como o *Manguebeat* fazia.

E QUAL AS REVERBERAÇÕES DO CINEMA PERNAMBUCANO NA CULTURAL DO ESTADO?

Giordano – Eu acho que sempre quando, independente do que seja, que quando uma coisa surge de uma determinada região e ela consegue furar bolhas e se destacar, ela leva todo mundo junto. Eu acho que o cinema pernambucano, assim como foi a música na década de 90, é fundamental pra o Estado e tal. E aí eu volto pra essa questão do Estado porque eu acho que “o nosso zoim azul” Eduardo Campos nesse sentido foi muito sagaz. Se você pegar qualquer movimento político imperialista forte tipo Estados Unidos, a Rússia, Guerra Fria, num sei que, os caras investiam muito no esporte porque eles queriam mostrar força. Isso foi feito em todos os governos, investir em alguma área pra que aquilo se destacasse e chamasse atenção. Cuba não foi a toa que a educação, a saúde e o cinema de Cuba estouraram. Porra, teve um investimento do cacete pra que aquilo chamasse atenção pra lá. E aí eu acho que de alguma forma política Pernambuco com o PSB, Eduardo Campos ali teve um olhar muito sagaz de investir uma grana fudida no cinema pernambucano pra que o cinema pernambucano virasse uma vitrine para o Estado. E eu não acho isso ruim não, acho isso massa por que deu a possibilidade do cinema pernambucano ser um cinema de linguagem, ele é além

de conteúdo somente, é um cinema de linguagem com a parte técnica muito bonita, muito foda. Se você pensar O Som ao Redor, é um filme pensado a partir de uma paisagem sonora. Isso é muito foda pensar que se pode fazer cinema pensando dessa forma e não pensando num globo filmes que tem que contar uma historinha porque o pessoal tá acostumado e foi educado a vida toda por novela e tem que ser essa historinha aqui. Velho, é um cinema independente. Então eu te dou tua grana e tu vai timbora e faz o teu filme do jeito que tu quiser. E aí está onde está, hoje o cinema pernambucano tem uma abertura no cinema no mundo que muitos lugares do Brasil não tem, apesar da grana que tem. O cinema de São Paulo ainda não é o que é o cinema de Pernambuco porque tipo, a gente tava lá trás repensando isso. Eu acho foda e acho que ele puxa consigo uma série de coisas. E é muito doido, porque do mesmo jeito que é horrível a gente pensar o bairrismo e quando você finca muito essas questões de identidade é um passo pro fascismo né, é exacerbar a questão da identidade, sabe? Mas é muito foda também quando você consegue fortalecer a sua identidade, assim. Eu acho que o cinema pernambucano fortalece a nossa identidade, a gente está em qualquer lugar e o pessoal fala “porra e o cinema, né”, aí você faz “é, então”, sabe? Me coloca num lugar de pensamento, de diálogo com a cena de uma forma artística, sabe? Me dá esse lugar, né. A galera acha que é por causa da água, né, não é água é dinheiro. A galera faz “a água de Recife é foda, a galera é muito talentosa”. Não é água, gente, é dinheiro (risos).

COMO VOCÊS VÊM A FORMAÇÃO POLÍTICA E CULTURAL DOS INTEGRANTES DO MAGILUTH?

Giordano – Olha, então, eu acho que o que acontece com a gente é que a gente convive muito. Eu vivo muito mais com o Magiluth do que convivo com minha família, e acaba eu acho que nossa formação intelectual e política é muito compartilhada porque a gente conversa o tempo todo. E a gente vai aprendendo e se ensinando muito assim. Então tem pessoas que são mais ligadas a coisas políticas, aliás, política interessa a todo mundo, mas de forma mais vertical; quando uma pessoa vem pro grupo e começa a conversar um assunto o tempo

todo e acaba contaminando todo mundo, e aí todos ficam quase que no mesmo diapasão dessas questões, como também existem outras coisas. Por exemplo, o Magiluth hoje é formado por seis homens – três gays e três héteros. Eu, Giordano, aprendi muito sobre questões gay. Tipo, o meu machismo, que ainda existe e que é uma formação cultural brasileira, ele é o tempo todo questionado e repensado a partir também do olhar dos meninos que são gays e estão o tempo todo chegando e dizendo que isso ou aquilo não é piada ou que isso agride pessoas. E aí, por exemplo, hoje eu sou uma pessoa muito melhor porque desde o começo a gente trabalha muito isso, conversa muito sobre isso, se questiona muito essas coisas dentro do grupo. A gente briga muito também, e, nessas brigas, a gente aprende muito sobre lugares, sobre onde o seu espaço começa a afetar o do outro, etc. Então eu acho que pensando no grupo de forma política, é um grupo que está sempre trocando muito, e a gente acaba se entendendo e se voltando pra lugares muito parecidos, assim.

E A POLÍTICA INTERFERE NA CENA?

Giordano – Pra cacete, muito. Eu acho que diretamente acaba virando tema de alguns trabalhos nossos, como o *Dinamarca*, *O Ano em que Sonhamos Perigosamente* e em algum lugar do *Aquilo....* Mas, assim, a gente não consegue pensar gestão e grupo desassociado da criação. Então no momento em que um cenário político afeta a gente na questão administrativa, afeta também a nossa criação, e não tem como a gente não falar sobre isso ou isso não explodir na cena de alguma forma. Então eu acho que nos últimos trabalhos não tem como a gente passar por algumas questões sem falar sobre elas e a gente tem falado cada vez mais, assim, sobre tudo isso. No próprio *Luiz Lua Gonzaga*, apesar de estarmos falando sobre o imaginário de Luiz Gonzaga, esse imaginário mistura também questões sociais. Enfim, eu acho que isso atravessa o grupo muito e faz parte das nossas discussões e criações.

COMENTEM, POR FAVOR, COMO A AUSÊNCIA DE MULHERES DE ELENCO IMPLICA NA CENA E NA CONSTRUÇÃO DE VOCÊS E COMO AS MULHERES AFETAM A OBRA DO GRUPO?

Giordano – Então, essa questão das mulheres é algo que cada vez mais a gente tem se deparado de forma a repensar tudo isso. O grupo ele não nasce nessa proposta de ter só homens, né, já tivemos mulheres no elenco, já tivemos mulheres no grupo e de uma forma muito natural elas foram encontrando outros caminhos e foram para outros lugares. E acabou acontecendo que ficaram os homens. E aí no momento em que a gente tava fazendo e acontecendo, isso não era uma questão tão urgente e latente como hoje tem sido. Isso não é diminuir de forma nenhuma, mas é que talvez se a gente tivesse pensado mais sobre isso antes hoje a gente não estaria tendo que responder tantas questões em relação a isso. Hoje, o que acontece com o grupo é que nessa organização estrutural e financeira hoje tem sido muito difícil a gente ter mais uma pessoa. Porque a gente trabalha todos os dias, estamos o tempo todo trabalhando, essa pessoa não pode ser convidada pra fazer um trabalho, ela tem que estar com a gente o tempo todo porque a gente tá criando o tempo todo. A gente passou esse processo aqui de criação desse espetáculo [*Apenas O Fim do Mundo*], foram três semanas ensaiando de 10h até quase meia-noite, então não tem como você chegar do nada. E todo mundo que trabalha com o Magiluth é pago, todo mundo recebe e recebe inclusive às vezes muito melhor do que a gente, porque a gente quer também que a coisa aconteça. Mas a gente sente que por mais que o trabalho que a gente faz tenha um cuidado, e tentando deixar claro que a gente não ocupa esse lugar e que a gente nunca vai ocupar, ainda assim a gente percebe cada vez mais que esse lugar precisa ser ocupado perto de nós, junto com a gente.

De uma forma indireta, a gente trabalha com muitas mulheres. A gente sempre trabalha com Flávia Pinheiro, que faz nossa preparação corporal, e Giovana Soar, diretoras e atrizes que estão sempre perto de nós fazendo direção ou dando assessoria pra gente numa série de coisas. Os últimos [trabalhos], de uma forma indireta também, buscamos trazer mulheres pra fotografar, sabe? Já

que na cena não tem, como ocupar esses lugares? Mas tem sido uma questão pra gente.

Uma preocupação nossa é que quando tem que se ocupar um lugar que seria preferencialmente feminino, que esse lugar não seja ocupado de forma caricatural e nem escondendo o que de fato é: que é um homem ali. E sempre quando a gente tenta, por exemplo, quando a gente está sobre esse assunto ou esse assunto é uma questão, a gente gosta de fazer ensaios abertos e trazer pessoas que pensam isso pra dialogar com a gente pra ver se a gente não está pisando na bola, se não estamos fazendo coisas que possam agredir as mulheres. Então a gente tem sempre esse cuidado.

Lucas – Essa dinâmica da ausência de mulheres no grupo de seu em decorrência do tempo, assim. A gente já teve duas mulheres no grupo – que eram Júlia e Olga – e eu acho que na verdade as demandas por elas não estarem mais com a gente tem muito mais a ver com viver do teatro do que outra coisa. Porque na verdade Olga saiu porque a gente tava no período de investimento e de início e as coisas estavam menos estruturadas e aí o marido de Olga na época decidiu vir pra São Paulo porque as coisas pra ele também estavam difíceis e ela veio morar aqui em São Paulo. A gente continuou fazendo e tal, depois entrou e saíram outras pessoas. Júlia já estava no grupo e ela acabou saindo também, mas ela saiu por uma questão econômica também e outras questões, e acabou que foi um período que a gente tava montando um espetáculo que não deu certo, então nesse período ela decidiu sair também. E acabou que na verdade nessa dinâmica todas as pessoas que trabalharam com a gente depois se deram a partir de afinidades, assim.

A primeira pessoa que entrou nesse rolê depois foi Pedro Wagner, e tal, e depois entrou Erivaldo que era amigo de Pedro Wagner e era uma pessoa que tava próxima a gente ali. Depois entrou Mário, que era a pessoa que fazia contrarregragem e bilheteria pra gente, e tal. Então tudo se deu muito por afinidades mesmo assim, e acabou que, eu sei que é uma escolha, mas não era uma escolha consciente de escolher só homens, sabe? E nos processos a gente pensou muito sobre essa construção, de como fazer isso a partir de demandas de

trabalho, mas ao mesmo tempo a gente sempre tentou resolver as coisas entre a gente mesmo por uma questão de manutenção do grupo porque a gente sabe que chamar mais pessoas acaba gerando mais custo, então tudo pra gente é muito pensado de tentar resolver o máximo de coisas entre a gente, então isso também desemboca na cena, né.

Mas quando a gente foi fazer o *Viúva*, em vez de Mário entrar, a gente tinha pensado em chamar uma menina pra fazer. Como a gente já tinha um elenco onde todo mundo era homem, a gente queria pelo menos uma mulher pra fazer a *Viúva*, mas acabou que por uma organização tempo, espaço e financeira a gente chama Mário mesmo, e acaba que isso gerou poética pro trabalho. Mas hoje a gente entende que muita coisa – e isso se deu a partir de discussões com relação a atual conjuntura do país sobre esse lugar de fala da mulher, e a gente começou a entender muita coisa também – a gente começa a entender que na verdade a gente é fragilizado por não ter mulheres.

A gente conseguia resolver algumas coisas (ao longo dos anos de trabalho do grupo) mas ao mesmo tempo ficavam lacunas, então eu acho que o olhar feminino sobre os trabalhos é fundamental e importante. E a gente tem discutido muito sobre a possibilidade de ter mulheres no grupo, porque, de fato, é uma coisa importante pra um olhar e até para as discussões mesmo.

[...]

No processo do *Dinamarca*, por exemplo, em que fazíamos papéis femininos, a gente sempre levantou e fez ensaios abertos pra escutar as mulheres. E fizemos questão de chamar mulheres, feministas e que têm um pensamento condizente com essa realidade de hoje, pra gente conversar sobre as coisas e pra que a gente consiga, mesmo não tendo mulheres na estrutura basilar do grupo hoje, mas que a gente consiga escutá-las de alguma forma e pra que a gente não faça nada de errado. Pra que a gente faça o máximo de respeito que a gente pode. Esses ensaios abertos foram fundamentais pra gente, tanto no *Dinamarca* como no próprio *Apenas O Fim do Mundo* agora, por causa da Giovana também. A Giovana mesmo levantava questões pra que depois das

residências o público falasse sobre esse lugar da mulher, a gente fazendo mulheres, como que se dava essa história. Então eu acho que isso faz com que a gente reflita muito sobre as coisas.

O QUE VOCÊ ACHA E SABE SOBRE O MOVIMENTO FEMINISTA E AS SUAS REIVINDICAÇÕES? COMO PERCEBE A REFLEXÃO DISSO NA SUA CRIAÇÃO COMO ATOR?

Giordano – Eu acho que a primeira coisa que se tem que pensar é que o machismo ele faz mal absolutamente às mulheres, mas ele faz mal também ao homem. Esse lugar que essa sociedade machista coloca o homem, do macho, do viril, do líder, enfim, dessa pessoa que tem que ser isso ou desse monstro que você cria a partir dessa ideia do que é o homem, o macho, você acaba fazendo tão mal ao próprio homem quanto às mulheres. Então eu acho que o movimento feminista ele é fundamental para os homens também, pra que tenha o lugar dessa pessoa ser um homem, mas ser humano. Tipo, eu não tenho necessariamente que ser um líder o tempo todo, eu não tenho que ser viril, eu não tenho que necessariamente ser o alfa da situação. Eu não preciso disso, a gente não precisa disso. Temos que viver em comunidade, em união, então se eu me relaciono com você existe uma estrutura que eu e você podemos pensar para a nossa vida e não necessariamente eu tenho que ocupar esse lugar.

Hoje por exemplo, inclusive nas relações, a possibilidade de relacionamentos (abertos, poliamor), isso é uma outra ideia de relacionamento e é tão libertador pra um casal que topa fazer esse tipo de coisa que não precisa necessariamente estar vivendo a mentira de uma coisa formalista. Então eu acho que tipo, seria libertador para os homens entender que o feminismo vem pra fazer bem a todo mundo, inclusive a eles.

Eu acho que, tipo, eu tenho e nós temos a sorte de estar próximo e viver com muitas mulheres muito foda, sabe? Que têm o pensamento muito foda, que têm a cabeça muito foda e que são mulheres que nos ensinam muito. Eu penso também muito o machismo como uma doença e eu penso que você não trata um

doente a distância. Temos a sorte de termos mulheres próximas que nos ensinam muito e que tratam muito da nossa doença e estão o tempo todo nos colocando em um lugar de repensar muito esse lugar da gente, o que a gente faz e o que vem fazendo por causa de uma construção histórica, sabe? Eu sou um cara que fui criado por uma mulher, uma mãe solteira e que ainda assim tinha uma cabeça muito machista – apesar de ela ter sofrido tudo o que o machismo provoca –, ainda assim por uma questão estrutural e social.

Dentro dos nossos trabalhos eu acho que essas questões ficam cada vez mais sensíveis, assim. E foram mudando muito o pensamento da gente. Hoje, por exemplo, o *Viúva, porém Honesta* não é um espetáculo que a gente faria com a mesma facilidade que a gente fazia. Inclusive é um espetáculo que a gente pensa em não fazer mais porque ele tinha uma série de coisas e de piadas – e não é um momento muito longe, foi tipo há 7 anos atrás – que a gente não acha graça hoje. Ele não está mais no repertório do grupo porque tivemos uma briga com a saída de um dos integrantes e ele era o diretor desse trabalho, então naturalmente matamos esse trabalho.

Mas nesse momento em que estamos fazendo 15 anos, foi um momento em que pensamos em voltar com o repertório e a gente foi pensando muito tipo assim, nessa trajetória da gente. Faria sentido fazer alguns trabalhos? Por exemplo, faria sentido voltar com o *Ato*? Em *Ato*, fazíamos um trabalho a partir do texto de Samuel Beckett, em que o Beckett coloca o personagem numa situação, assim, em que o personagem desiste de reagir. Na nossa leitura jovem e irresponsável, a gente não se deu conta que a gente tava fazendo alguma coisa falando sobre suicídio e não pensou sobre isso naquele momento, e hoje a gente pensa: a gente voltaria para esse trabalho sem repensar ele nesse lugar e ver qual lugar a gente daria para ele? Ou a gente deixa ele no passado e, enfim, fez parte dessa história? Aí tem um pouco dessas questões.

Existem questões que a gente não quer mais lidar com elas, a gente não quer mexer nisso, então resolvemos que o *ato* não voltaria. E o *Viúva*? O *Viúva* é foda porque ele é uma farsa irresponsável do Nelson Rodrigues, que era um reacionário do caralho, um cara que é criador das frases mais célebres brasileiras

e que é uma caralhada de frase machista pra porra, sabe? Uma farsa irresponsável. Mas hoje a gente se pergunta se a gente ainda quer ser irresponsável com essas questões. E a gente não quer mais ser irresponsável. E é isso, existe uma série de coisas que faziam parte do *Viúva* e que hoje a gente faz assim: “hmmmm” (dúvida), sabe? Não era somente da gente, mas a gente percebeu que, por exemplo, em algum lugar, a gente colocava a Ivonete, a personagem principal, ela antes da viuvez, como uma histérica. Uma histérica no lugar ruim mesmo da coisa. Hoje eu acho isso péssimo.

Não é somente a necessidade de mudar. Eu acho isso bonito, acho isso plausível. Se você pegar, por exemplo. Criolo, o rapper, que foi lá e foi refazendo a obra dele por uma série de coisas que ele percebeu que no passado eram tranquilas, mas hoje ele percebe que não é legal. Ele foi lá e foi refazer isso. A gente poderia fazer isso com o *Viúva*, de repensar algumas coisas, mas tem coisas ali que estão na obra, que são do texto, é do Nelson, sabe? É aquilo. E aí talvez não seja aquilo que a gente queira mais fazer. Não quer mais colocar Dorothy Dalton no lugar da piada, porque é o lugar da piada do gay, sabe? Porque chega o cara que tem um jeito afeminado e o cara pega e faz: vai ser crítico de teatro. Sabe? É você reforçar um estereótipo danoso. E aí por mais que a gente repense isso, a gente também não vai ficar boicotando o que é de fato. Então se o Nelson não tá aqui pra mudar, talvez seja mais legítimo da gente estar fazendo outros trabalhos mais pra frente e pensar esses lugares a partir de agora. Que é, por exemplo, uma responsabilidade muito forte que a gente tem com *Dinamarca*, que no nosso entendimento, na leitura, o Hamlet ele abusa – todo mundo abusa – da Ofélia, em vários graus. Ele abusa dela de forma física, um abuso sexual. Mas o pai dela abusa dela quando usa ela como isca pra puxar o Hamlet. O irmão abusa dela quando diz pra ela ter que ser um tipo de mulher e isso, isso, isso e aquilo. A menina, coitada, ela é a mais fodida da história toda, sabe? E aí a gente fez: “Velho, como é que a gente fala dessa Ofélia?” Porque aí tinha uma outra coisa, quando a gente faz a Gertrudes, a gente não tá fazendo a mulher, a gente tá fazendo a Rainha, a instituição, o poder. Então é uma coisa que a gente deixou muito clara no nosso trabalho. A gente não tá questionando a questão da mulher

com Gestrudes, a gente tá falando da questão Rainha, e a Rainha tem uma série de coisas que ela tem que fazer porque é a instituição Rainha. É essa a questão, não a mulher. Aí quando tem o momento dela se desmontar e ser a mulher, a gente entendeu que tipo, a gente não tinha como falar por aí. Tira um texto da peça. E aí Lucas faz “Fragilidade, teu nome é mulher” é o texto da gente que faz eu não sei nada sobre mulher, você não sabe nada sobre mulher, nós não sabemos nada sobre mulher, então a gente não vai falar sobre isso. A gente tá falando sobre a instituição.

Mas pra falar da Ofélia, a Ofélia nunca aparece, e, quando ela é falada, ela é só representada por um foco de luz. Então é pensar muito esse lugar, tipo, assim: “Opa, aqui a gente não pode mexer nisso ou aqui a gente pode fazer”. Então talvez hoje, quando a gente pensa o *Viúva*, a gente pensa ele assim: “Pronto, a gente fez essas coisas, nessa época era ‘ok’, mas daqui pra frente a gente não vai fazer mais”.

Lucas – Acho que é um movimento superimportante, não só o movimento feminista, mas os movimentos de minorias, pessoas que foram achatadas. Eu acho que esses movimentos são importantíssimos pra que a gente entenda todas essas coisas. Por mais que eu seja homem e eu não entenda de fato o que uma mulher passa e por mais que ela relate, há uma diferença entre escutar um relato e vivenciar ele na pele, né. Mas eu acho que todos esses movimentos são imprescindíveis pra gente se entender quanto sociedade e pra que a gente evolua também. Inclusive nesses movimentos são muito importantes que tenham várias frentes de ação, sabe? Eu acho que são importantíssimas as mulheres que são feministas radicais que chegam e chutam a porta e gritam e esbravejam, porque são essas pessoas que fazem com que o movimento chegue na porta da gente e se difunda de uma forma muito mais forte. Assim como tem mulheres que fazem isso e acham que os homens não participam disso; assim como tem mulheres que acham que os homens precisam ser inseridos nisso e que a questão é com os homens também pra que eles também escutem e participem das rodas de conversa pra construção desse novo pensamento. Mas eu acho fundamental essa

dinâmica que estamos vivendo hoje. Eu acho que a gente tem que escutar muito e aprender muito.

Nesse rolê, eu acho que os homens estão tentando ainda entender muito tudo isso. Eu acho que estamos em processo de desconstrução e são processos que levam tempo, sabe? Eu considero que hoje sou uma pessoa bem melhor do que eu era por causa de várias conversas que tive. Eu tenho muitas amigas mulheres e amo ter essas pessoas perto de mim. Eu sou uma pessoa que gosto muito de escutar. Eu sou tímido, então eu falo menos e escuto muito. Então poder escutar e perceber esses pontos de vista e tal é bem importante. Só que é um processo de fato, então tem muitas coisas que falavam pra mim e eu ficava olhando assim e não entendia e hoje eu consigo entender mais, sabe? Eu acho que é uma construção de fato. E ainda, por mais que eu esteja construindo, vendo essas coisas e essa minha evolução, eu ainda me vejo em muitos pontos como machista, porque é uma formação cultural arraigada e que tem muitos anos, então é difícil desconstruir tudo de uma hora pra outra. E de coisas simples as vezes, porque o machismo está num campo que em pequenas coisas você vê, sabe, essa relação do poder mesmo, eu acho que o machismo tem muita relação com isso também em vários aspectos e tal. E acaba que essa briga por poder faz com que a gente achate muitas pessoas e movimentos.

O QUE IMPULSIONOU A ESCOLHA DO TEXTO DE VIÚVA?

Giordano – Foi um pensamento estratégico de produção. Pensou-se muito, claro, que era por dois motivos. A estrutura do texto possibilitava muito ao Magiluth trabalhar a nossa linguagem – que ele era muito fragmentado, tinha muita volta no tempo e explicitava muito a ideia de jogo – e isso pra gente era muito legal. Ponto dois é que a gente sabia que pouca gente ia se inscrever nele – era o edital dos 100 anos do Nelson. Foram montadas 17 peças do Nelson, e você tinha que escolher uma peça, mandava um projeto já com uma peça que você queria fazer. A gente pensou: ninguém vai escolher o *Viúva*. Vão ter 30 *Vestidos de Noiva*, 200 *Senhora dos Afogados*. *Viúva* deve ter uns cinco, então vamo no

Viúva, que a concorrência é menor. Então foi muito no pensamento estratégico, não foi um tesão pela obra. Eu queria fazer *Beijo no Asfalto*.

O QUE VIÚVA REPRESENTA NA TRAJETÓRIA DO GRUPO, COM RELAÇÃO À VISÃO ESTÉTICA E ÀS REFLEXÕES DO TEXTO?

Giordano – O *Viúva* é fundamental pro grupo porque ele coloca a gente num lugar de visibilidade nacional, que a gente ainda não tinha chegado. Eu acho que *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você* desperta isso, mas o *Viúva* escancara. Então ele é fundamental pra gente nesse lugar, assim. A gente fez o *Viúva* no Brasil inteiro, a gente fez o *Viúva* em Portugal, a gente fez o *Viúva* pra caralho, assim, muito, muito, muito.

Assim, pela própria estrutura dramatúrgica do trabalho, ele nos dá a possibilidade de trabalhar muito da nossa linguagem, que é comum em todos os nossos trabalhos. A ideia de uma construção épica da cena, que é a que você vê em todos os trabalhos do Magiluth; a ideia de explicitar o processo teatral da coisa que ali a gente leva num lugar muito *hard*; a configuração do ator enquanto um jogador dentro da brincadeira, da apresentação – desse ator que tá o tempo todo fazendo, fazendo e construindo. Mas ali, por ter sido um trabalho de maior visibilidade, o trabalho, eu acho, que a gente mais apresentou, ele deu muito pra todo mundo o que era o Magiluth, sabe? O tipo de humor que a gente tem que é um humor escrachado, sabe? A gente é muito fã da Cinderela. Então a gente gostava daquele negócio grotesco, assim. Então ele nos auxilia muito financeiramente, obviamente. A gente ganhou dinheiro pra caralho fazendo o *Viúva*, mas eu acho que ele serve muito mais pra gente mostrar a nossa linguagem. Não por causa do texto. A gente tinha um respeito. A princípio o que a gente fez foi: “Bom, se é um edital do centenário do Nelson, vamo então fazer o texto, não vamo mexer nele”, mas aí como fazer a gente faz do jeito da gente. Então talvez, assim, a relação que a gente tinha com a obra é somente em respeito a fazer o texto que tava lá, agora como esse texto vai pra cena é outra

coisa. Então, a gente não tinha muito apego à palavra, nem à história, nem nada assim.

O QUE INSPIRA AS CRIAÇÕES DAS CENAS DE AQUILO?

Giordano – Foi inspirado a partir de fotografias de Brasília. Esse projeto nasce de um intercâmbio da gente com o pessoal do Teatro de Concreto, de Brasília, e eles tinham já essa dinâmica de construir cenas a partir de imagens. A gente nunca tinha trabalhado dessa forma. Então o Aquilo que meu olhar guardou pra você as cenas elas surgem a partir dessas fotografias. Essas fotografias na verdade, elas ampliaram nosso olhar pra cidade. No momento em que a gente vê aquela fotografia, tem uma fotografia de um ponto de ônibus e a gente começa a pensar o que é esse ponto de ônibus e etc, etc. E aí chega um momento em que Lucas [Torres] resolve um problema que a gente tava pensando o tempo todo sobre o ponto de ônibus. Chegou uma foto que era do sol e a gente: “Porra e esse sol, o sol de Brasília, o céu de Brasília”. Aí Lucas falou: “Oxente, mas o sol é igual, tá? Só tem um sol que ilumina o planeta inteiro. O sol de Brasília é o mesmo sol de Recife”. Aí a gente: “Opaaa”. Então esperar um ônibus em Brasília causa a mesma angústia que esperar um ônibus em Recife, sabe? E aí a gente começou a ampliar esse olhar que a gente não tava falando somente de uma cidade, daquela cidade. A gente tava falando de cidades e pessoas, então ele surge a partir desse start dessas fotos.

COMO VOCÊ PERCEBE A AFETIVIDADE NAS PERSONAGENS E DENTRO DO ESPETÁCULO?

Giordano – Então, cada trabalho do grupo ele é muito reflexo do momento que o grupo tava vivendo ou viveu, e tal. Eu acho que *Aquilo que o Meu Olhar Guardou para Você*, ele surge num momento em que a gente enquanto indivíduos estávamos fazendo muitas escolhas pra nossas vidas. Escolhas do tipo, “então é isso, a gente vai trabalhar com isso”, “então eu tô saindo de casa, então como é

essa relação com a minha família”, e a gente começa a perceber que todo mundo tinha problemas com os pais. E é o momento que todo mundo tava com seus relacionamentos começando, acabando. Então aquilo pra gente, naquele momento, esse momento de descoberta enquanto pessoas no mundo livres, agora, dá muito o que era o *Aquilo*. Esses conflitos humanos faziam parte do momento em que a gente vivia. E aí o trabalho ele não tinha como fugir disso. E aí quando você pergunta sobre o momento em que a política começa a afetar diretamente a gente, é quando vira *O Ano em que Sonhamos Perigosamente*, vira o *Dinamarca*. No momento em que a gente volta a repensar as relações dentro do grupo, essas relações afetivas, surge o *Apenas o Fim do Mundo*. Então todos os trabalhos eles são muito reflexo do que a gente vive também. Então essas questões afetivas e tal falavam muito do momento que a gente tava vivendo. O *Aquilo* tem 8 anos o momento da criação, eu tinha 25 anos. A gente tava muito nesse momento de sair da faculdade, e agora vamo trabalhar e é isso. Era um trabalho fofo, a gente era muito fofo.

O QUE O *AQUILO* REPRESENTA NA TRAJETÓRIA DO GRUPO?

Giordano – Então, eu acho que o *Aquilo* é o trabalho que firma a nossa linguagem. Que essa linguagem só vai ser vista dentro do *Viúva*, mas quem firma é o *Aquilo*, onde se decide como a gente vai trabalhar a ideia desses atores, como vamos trabalhar essa construção dessa cena, como a gente vai trabalhar teatralidade e tal. Eu acho que o *Aquilo* ele faz isso. O que consolida mais na frente é o *Viúva*, mas o *Aquilo* tem um pouco desse lugar. E hoje ele é um dos trabalhos mais legais quando a gente refaz. Enfim, são 7 anos desde que estreou e é um trabalho que, obviamente pelo tempo e por ter circulado já bastante, é um trabalho que a gente faz pouco hoje, mas sempre quando a gente faz ele é meio como se a gente entrasse numa máquina do tempo.

Lucas – A gente fez agora o *Aquilo*, aqui no Sesc Paulista, e a gente tava conversando antes de fazer, né: “Cara, até quando a gente vai conseguir fazer o *Aquilo*? Por que a gente tá ficando mais velho, já”.

Giordano – E tem questões que a gente olha assim e faz: “Nossa! Olha qual era a questão da gente naquele momento. É até boba!” (risos). Mas é bonito, porque, tipo, ele é um trabalho que é muito engraçado. Assim, você vê a plateia do *Aquilo*, e é uma plateia sempre muito nova que vai ver e faz muito sentido pra essa galera. E continua fazendo sentido porque é uma questão geracional mesmo, assim. Mário [Sérgio Cabral] tava fazendo esse cálculo. Hoje, por exemplo, se uma pessoa for assistir o *Aquilo* com 21 anos ela não podia assistir antes porque quando estreou ela tinha 14 anos. E hoje quando ela assiste faz sentido pra ela. Mas essa galera que viu na estreia já faz assim, né: “Aaaah, era tão bonito! Era tão fofo”.

Lucas: Tem uma coisa sobre o *Aquilo* também que eu acho que ele abriu umas portas bem interessantes pra gente. Por que? O que acontece? É um projeto do Rumos, e aí a gente entrou no Rumos também numa correria no processo de escrever projetos, e aí passou. E quando a gente veio apresentar o trabalho, foi quando a gente conheceu algumas pessoas que foram importantes pra trajetória do grupo em si. A gente conheceu o Espanca, a galera da Cia. Brasileira, o Grupo XIX. Então a gente conheceu várias pessoas que foram importantíssimas pro resto da trajetória, sabe? Então foi um momento muito basilar pra gente também por isso. O Lubi, que dirigiu agora o *Apenas O Fim do Mundo*, a gente conheceu nesse processo. Então foi um momento de encontro pra gente, por mais que como Giordano falou. O *Viúva* mostrou a cara do trabalho pro público em geral, mas foi nesse momento que a gente conseguiu encontrar artistas que a gente admirava. A Cia. dos Atores tava nesse projeto também, e tal, então tivemos contato com pessoas que foram bem importantes pra gente.

COMO VOCÊ AVALIA A REPRESENTAÇÃO DA MULHER EM AQUILO?

Giordano – Pronto, no *Aquilo*, por a gente tratar muito de questões nossas, nem tem muito essa representação. Pra gente tem afetividade, não tem mulheres. Fala muito mais do lugar do afeto. Acho que no *Aquilo* a gente fala

muito mais sobre essa questão desse machismo construído, sabe? Por que fala de falta, da falta que um pai faz, e num sei que, e fala muito mais disso.

Lucas – Até tem a questão das relações amorosas. Mas a gente não localiza essas relações num lugar. A gente deixa perto pra que a pessoa leia se é homem, se é mulher. Porque é o lugar do afeto que interessa a gente. Se o público está lendo se é homem ou mulher, não afeta o discurso.

E A REPRESENTAÇÃO DO HOMEM EM VIÚVA E AQUILLO?

Giordano – Então, isso que Lucas acabou de falar. Acabou que muita gente, pela ideia da imagem do homem, muita gente lia o *Aquilo* como uma peça quase gay. E a gente também não ficava combatendo isso. Era a leitura de cada um, assim. A gente tava falando sobre afetos.

Lucas – Eu lembro que nos apresentamos no Sul, não lembro em qual festival, mas a gente apresentou a peça e fomos pro hotel. Tinham outras pessoas do festival também, e aí alguém apresentou as pessoas no elevador e disseram: “Ah, muito bonito o espetáculo. E é muito feliz assim, né, vocês todos gays fazerem um espetáculo daquele”. Porque a gente também enquanto indivíduos no grupo, a gente tem uma relação onde a gente se beija, se abraça, a gente não tem problemas com relação ao toque do outro, mesmo não sendo gays todo mundo. Então se tocar em cena nunca foi um problema pra gente.

Giordano – É porque a figura do macho é muito sensível, né. O macho poder ser tocado, meu deus, é muito delicado (risos, ironia). Eu sempre toco nessa tecla. Não é que não somos machistas; somos, porque é uma questão cultural e de formação, mas também não vou dizer que somos menos machistas, mas temos uma coisa nossa que isso não é uma questão pra gente de relação. Não fere a minha masculinidade abraçar Lucas, beijar Lucas na boca. Isso não me tira a minha identidade, sabe? E pra quem vê isso e coloca a leitura de uma sociedade muito assim, já vê e faz: “iiiiiih”. Mas é um problema somente seu.

E EM VIÚVA?

Giordano – No *Viúva*, a gente era bem irresponsável, porque era uma farsa irresponsável. Mas os lugares eles eram lugares muito, muito estereotipados. A gente trabalhava muito esse lugar, então a bicha era aquela bicha afeminada, a mulher era a mulher histérica, o homem era um homem “raaaaaw”.

Lucas – Até porque o próprio Nelson escrevia os tipos, né.

Giordano – Então, tipo, nesse lugar, a gente fazia essa construção dessas personas num lugar muito caricatural assim, que hoje a gente não nega o que a gente fez e não nega o trabalho e o quão fundamental foi. Mas a gente tem muito claro que era específico daquele trabalho, daquele tempo também. Não é uma coisa que a gente traz colado na gente, assim.

Acho que as figuras masculinas de *Aquilo* e *Viúva* são opostas. Mas é que pra mim é muito mais forte a ideia do jogo, sabe? E quando você entende essa ideia do jogo, dessa brincadeira do contar essa história, aí meio que tá misturado, sabe? É um grande faz de conta, tudo. Eu não sei, não consigo... É que são tipos muito diferentes e aí você separa por tipo, mas tá todo mundo de alguma forma meio misturado porque é nossa linguagem, é a forma como a gente trabalha.

Lucas – É porque, na verdade, tem uma coisa. Um dos primeiros trabalhos da gente é o *Ato sem Palavras*, e aí a gente sempre diz que a gente não é *clown* no Ato; por mais que a gente trabalhe com o *clown*, a gente trabalha na verdade a linguagem do *clown*. Mas ninguém é *clown*. Eu acho que o único aqui que pode dizer que é *clown* é Marcelo, porque ele saiu do grupo e continuou uma pesquisa de *clown*, no Doutores da Alegria – inclusive, ele trabalha com isso em paralelo.

E aí o que acontece? No *Viúva*, a gente tá inserido em papéis. Então assim, o Dorothy Dalton lá, que é o jornalista que é gay, ele tá estereotipado desde Nelson. Então, assim, quando a gente faz, a gente cola nele, e, de fato, a gente não faz o que a gente faz no *Dinamarca* com Ofélia, que é colocar em outro lugar e discutir de outra forma. A gente faz muito o que o Nelson diz, e aí a gente faz isso com o jogo cênico. Mas todas as relações que a gente tem, a gente tenta

respeitar muito a ideia da construção. E inclusive o Dorothy Dalton, que é essa figura do gay que é um tipo específico, o Nelson, quando ele construiu, ele construiu pra se vingar de um jornalista que fez uma crítica pra ele na peça anterior; então ele queria foder a imagem do jornalista e ele disse assim: “Esse cara é um viadão, num sei o que, num sei o que”. Então, assim, o preconceito começa já de lá. E a gente quando fez o jogo, a gente fez o jogo em cima mais ou menos da construção que ele fez, então todos os personagens que estavam construídos a partir dos tipos muito fortes a gente foi nessa linha. E aí o subtítulo da peça, que é “Uma farsa irresponsável”, a gente foi irresponsável também construindo junto, porque na verdade era o conceito da peça da gente. Era uma farsa irresponsável, era o conceito da peça, então a gente chutou o pau da barraca valendo, assim.

O QUE É MASCULINIDADE PARA VOCÊS?

Lucas – Eu acho que é um conceito, uma construção social. Porque, na verdade, o macho originalmente seria a construção de quase um gênero né (masculino e feminino, e tal). Mas eu acho que masculinidade tem a ver com um conceito maior e que é mais subjetivo e tal. E tem a ver com tudo o que Giordano falou porque é uma ideia que se constrói de uma certa virilidade. Pra mim tem essa relação de uma construção tão arraigada disso que é um lugar de domínio. É muito doido como a gente vive conversando sobre várias coisas e essa coisa do machismo e tal, é muito doido como a gente vive ela em vários sentidos. Porque aí você tem amigos, amigas e muitas vezes o que é que um “psiu” ou uma buzina de carro faz com que você se sinta empoderado por isso enquanto homem? Porque eu não imagino que ninguém recebeu um “psiu” na rua e deu certo o relacionamento, não é possível assim. E aí realmente é uma relação de opressão, é pra você dizer que você está num lugar forte enquanto o outro está frágil. É tanto que já tive amigas minhas, inclusive uma aqui de São Paulo, que voltou e encarou o cara e o cara saiu correndo. E já teve outra situação de voltar e o cara começar a chamar ela de sapatão porque ela foi peitar ele. Então de fato

é um lugar de dominação que esse lugar do macho que é uma questão muito doida de construção social mesmo, assim.

Ao mesmo tempo, é aquela coisa que, um exemplo, eu e Giordano é amigo e aí uma mulher dá em cima de mim e eu digo que não tô a fim, e Giordano me cobrar porque não fiquei com ela. Então a relação desse macho é uma relação social muito doida, porque todo mundo sofre nessa história e você entender isso, de que você não é obrigado a nada e de que as mulheres também não são obrigadas a nada. E tentar desconstruir é muito duro porque é uma coisa que tá muito arraigada, é muito forte.

Aquela velha pergunta do “E aí, comeu?”, que até virou filme. Porque tem que? As coisas não deixam de ser importantes se isso não acontecer, sabe? Mas é a cobrança, a cobrança em vários sentidos. A cobrança faz com que, por exemplo, se Giordano fizer uma piada com uma mulher e eu ficar calado ele vai dizer: “Que porra tá acontecendo, tu não vai falar nada?” Então até nas coisas menores, por eu não ter comentado sobre uma mulher, faz com que “eu seja menos macho”.

E VIRILIDADE?

Giordano – Então, eu acho... eu tava até lendo uma pesquisadora francesa que ela tava falando sobre isso. Ela fala que na verdade essa é a grande questão da coisa, né, o viril, é a parada que... e ela fala desse lugar, né, desse lugar que se coloca pra você ocupar, né, do viriiiiil, o macho e num sei o que. Ai, véi, eu acho isso tão... é quase como escolher entre o Armorial e o *Manguebeat*, sabe? Eu acho uma merda tão grande, sabe? Tipo, é foda você ter que o tempo todo.... Eu me vejo muito nesse lugar pelo menos. Eu nunca fui a ideia do viril dentro de casa, né, e sempre fico pensando em como isso tudo é uma besteira tão grande. Eu imagino que, por exemplo, existem lugares dentro da sociedade que eu acabo ocupando quanto homem, mas às vezes eu acho que acabo não refletindo muito sobre esse lugar que eu ocupei, o que foi que eu fiz. Mas quando eu penso sobre isso eu acho uma grande besteira, não o conceito, mas você se colocar nesse lugar ou pensar nesse lugar.

Lucas – Eu acho mais uma vez que está relacionado a poder. Porque, tipo, se você está numa tribo, sempre quem se destaca é quem é o mais viril, o supostamente mais forte, mais imponente. E aí essa coisa da virilidade tem a ver com o modo operacional da própria sociedade brasileira, de que você é a pessoa de destaque e que está relacionado ao poder.

Giordano – É porque, tipo, todos esses conceitos, e principalmente os conceitos que envolvem o masculino - machismo, virilidade e tal - são conceitos muito bem desenhados e armados nesse movimento de dominação, sabe? É muito claro que quando você pega toda a história da humanidade, a figura do imaginário do que não palpável enquanto Deus, não era um Deus, era Deusa. Era mãe, a natureza, era a figura que gerava vida era a mulher e tal. No momento em que vira pra ser um Deus, é um momento de dominação né, é um “não, a mulher nem deusa pode ser. Quem manda é um Deus, é o Deus Homem”. Se vira o jogo pra dominar a parada e vai dominando a partir da força, sabe? No momento em que você começa a virar a chave da bruxa, porque enfim, a mulher que tinha todo o domínio da medicina e você vem e chama ela de feiticeira, é você tipo de novo colocar ela num lugar pra você dominar a partir do poder e aí começa a caça às bruxas no lugar dessa opressão. Por isso que eu olho assim e penso, gente, nós somos muito idiotas.

COMO VOCÊS VÊM O PATRIARCADO EM PERNAMBUCO?

Giordano – Em Recife, é maravilhoso você ver que o poder, poder mesmo, poder político está na mão de quatro, cinco famílias desde a criação e só fica mudando aqui e ali. Tipo, é doido você abrir uma árvore genealógica da família Accioly Siqueira Campos num sei que, você faz assim: “Eita! Fulaninho é casado com não sei quem. Opa! É prima de não sei quem. Nossa! Tá tudo aqui, né?” (ironia).

Eu acho que, numa construção social, Pernambuco não, o Brasil como um todo, ele nasce num momento em que essa figura do homem e do patriarcado está muito bem estabelecida na Europa e chega aqui. Mulher é emparedada,

mulher é morta. Enfim, eu acho também que, por exemplo, pensando numa questão histórica, se cobra muito do Brasil como um todo um pensamento social - e obviamente a gente tem que ter esse pensamento, a globalização tá aí, todo mundo tem informação, a informação passa por todo lado - mas é um lugar muito novo, sabe? O Brasil foi “descoberto” em 1500, começa a ser povoado em 1700. Tem mais ou menos 200 anos.

Lucas – E tem a própria formação das pessoas, né. Formação de estudo mesmo, é mais recente ainda.

[...]

Lucas – E tem uma coisa muito doida que é justamente essas pessoas estão aí há muito tempo e mesmo as pessoas que trabalhavam com elas estão aí há muito tempo também. E dá pra fazer um paralelo muito com o Brasil hoje, assim, como essa coisa do conservador que está no poder e quer manter o poder, então ele é conservador em várias instâncias então ele faz a construção do próprio empregado com um pensamento conservador também. Então o cara que tá em cima ele é conservador e ele quer manter aquilo, constrói o pensamento conservador no empregado e ele se fode e fica mantendo. E todo esse pensamento e também machista, são arraigadas em todas as esferas.

Giordano – E aí quando você tem todo um desmanche político que a gente tá tendo hoje, que é pra acabar todas as possibilidades que as pessoas tinham de furar esse bloqueio. Quando você começa a cortar tudo isso, sabe, é pra que as pessoas permaneçam nesse lugar, porque se você sair desse lugar, amanhã você vai estar querendo tomar minha cadeira e aí você está mandando e aí perdi meu engenho.

Lucas – Manter a classe baixa nesse patamar também é muito interessante pra eles porque se você não sabe o que você é, você não briga por mudança.

COMENTEM, POR FAVOR, SOBRE COMO VOCÊ VÊM O PAPEL E A FIGURA DO HOMEM NA SOCIEDADE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.

Lucas: Eu acho que o papel da gente agora é desconstruir o papel da gente. Eu acho que as conversas que a gente tem hoje mostram que as coisas não podem permanecer desse jeito. Eu acho que cada vez mais a gente tem que refletir e desconstruir isso. É como Giordano falou, é foda porque tá aqui, né. Mas tentar desconstruir isso é um pensamento em exercício todo dia.

Giordano – Eu acho que se a gente não tivesse dado essa guinada política tão escrota que demos agora, poderíamos estar caminhando para um lugar muito foda. Mas, enfim, acho que é um momento de resistir porque eu acho que ainda assim, apesar de tudo, eu sou muito esperançoso. Eu acho que nesse curto espaço de tempo tivemos avanços muito grandes. Eu, Giordano, me vejo uma pessoa muito melhor do que eu era há 5 anos atrás. Eu acho que se existe esse incômodo tão grande dessa sociedade dominante com todas essas questões, do negro, das mulheres, da comunidade LGBTQI, se incomoda tanto, é porque começou a fazer sentido e se tá incomodando. É porque começou a estar lá, a acontecer. E eu acho que é um passo que é muito difícil de retroceder. Não acho que vai ser menos doloroso, acho que vai continuar sendo e talvez agora um pouco mais porque tem carta branca pra matar, tem, enfim, cada vez mais silenciamento da mulher. Eu acho que tudo isso vai ser mais doloroso, mas eu acho que a gente não vai voltar a ser o que era, eu acho que a gente continua avançando e eu acho que sim, que essas mudanças vão ser muito mais rápidas do que foi. E tem que mudar. Tem que mudar por que se não mudar vai ser impraticável.

Lucas – E essa geração nova que tá vindo aí é muito mais descolada e resolvendo as coisas muito mais rápido do que a gente. É impressionante e é muito forte, muito poderoso. Eu acho que pra gente, a gente pensou nisso na nossa geração um pouco antes, tentando resolver. Essa galera que tá chegando já está chegando muito mais desconstruída e acho que isso é muito massa.

FALANDO AGORA UM POUCO DO GRUPO... QUEM É O MAGILUTH NA RENOVAÇÃO DA CENA TEATRAL PERNAMBUCANA?

Giordano – Eu acho que a gente já não exerce mais esse papel. Tem que vir mais gente pra renovar. Hoje eu entendo que o Magiluth teve um momento, desse momento de renovação, quando a gente surgiu. Eu acho que hoje o Magiluth encontra lugares pra desafiar suas linguagens e aprofundá-las, mas eu não acho que a gente continue nesse lugar da renovação não. Eu acho que a gente tá num lugar hoje de estabilizar. Eu acho que tem que vir, mas eu acho que já surgem pessoas mais novas entre nós e que estão fazendo coisas tão interessantes quanto.

É que você tem que levar em consideração que são 15 anos, é um tempinho já. Eu acho que, assim, hoje a principal ambição da gente é continuar fazendo, sabe? E obviamente sempre pensando. Mas eu não acho que é do nosso lugar essa renovação mais não.

Lucas – É que na verdade eu acho que hoje o grande desafio – não que essa tenha sido nossa pretensão em algum momento – não é renovar a cena, mas renovar a nossa própria linguagem. Porque naquela época a gente dizia assim: “Ah, a gente pode ir por aqui, ver o que tava acontecendo no país de linguagens e tal. Então tentar flertar com essas coisas fazia com que a coisa acontecesse lá (em Recife)”. Acho que hoje a gente olha muito pra gente, tentando renovar a nossa própria linguagem.

Giordano – Hoje se a gente pudesse renovar alguma coisa em Recife é renovar ou tentar ajudar, ou ver como isso pode ser possível, o pensamento do fazer teatro em Recife. De tipo, eu acho que [...] tem pessoas que vivem somente de teatro em Recife, mas acho que a gente precisava de mais. De mais pessoas trabalhando somente com teatro, só isso, sabe? De mais pessoas ocupando esse lugar de ser somente artista. De não ser artista e gestor, artista e professor. Eu não estou desmerecendo isso, eu acho que é massa e importante, a cidade precisa disso também. Mas eu acho que se a gente começa a fazer isso a gente começa a mudar também o pensamento político da cidade sobre o fazer teatral, começa a mudar o pensamento da cidade de manutenção disso, sabe? Por que não pode ser assim. Eu não tenho que ficar dizendo pra você, enquanto gestor, que eu preciso estar fazendo teatro, que eu preciso estar numa sala de ensaio o

tempo todo porque isso é tão lógico pra quem faz teatro. Mas é porque existe uma ideia de que você consegue fazer duas coisas em Recife que as pessoas fazem assim, não pô, mas se não der pra vocês fazerem uma peça, vocês podem dar aula e aí depois...

Não. Não pode. Eu não tinha que estar dialogando com isso. Eu queria que todo mundo entendesse isso de uma forma geral. Seria massa se todo mundo pensasse gestão de coletivos. Vamo dialogar sobre gestão, sobre grana, e não ficar dialogando sobre Funcultura. Funcultura a gente ganha hoje, amanhã não ganha. E aí? E tua vida, cara?

Eu acho que se a gente pudesse, se mais pessoas, por exemplo, pensassem isso junto com a gente, talvez a gente tivesse uma renovação. Eu falo isso porque eu bato na tecla com todo mundo. Todo mundo que conversa com a gente e que fala assim, “aaah e o Magiluth?” Aí eu faço assim, ó galera, sabe o que vocês têm que fazer? Tem que fazer um grupo de vocês, ficar fazendo um ano, um ano só fazendo. Vê aí como vai ser. No outro ano não para po. Você vai querer continuar, você vai dar um jeito.

Lucas – Tem que fazer mesmo, estar disponível para. A gente conhece um monte de grupo e cada grupo tem sua linguagem e a galera quando se foca e decide ficar fazendo isso, o tempo que a pessoa tem disponível para, faz com que a coisa aconteça.

Giordano – Aí você conversando com um jornalista, faz: “E como faz pra vocês estarem com público o tempo todo?”. Bicho, eu só tenho uma coisa pra te dizer, é porque eu tô trabalhando há 15 anos. É porque é foda quando você pega uma produção que faz um trabalho massa, aí essa produção se desfaz todinha... Caralho, como é que você conseguiu estabelecer a relação com o seu público? Como é que você conseguiu estabelecer os vínculos com a cidade? Com o seu trabalho? Como é que você dá continuidade ao seu trabalho pra quem está vendo? Não é porque a gente é legal e o pessoal gosta. Eu nem conheço mais o pessoal da universidade, não é porque a gente saiu da universidade e a gente é reverenciado pela universidade. Não é isso, é uma continuidade.

**MAS HOUVE UM MOMENTO EM QUE VOCÊS FORAM APONTADOS
COMO GERADORES DE RENOVAÇÃO PARA A CENA NO RECIFE...**

Giordano – Eu acho que aconteceu, mas a galera não levou a sério. A cena de alguma forma não levou a sério. Acho que eu sinto muita falta em Recife de diálogo e de diálogo sem pensar somente no eu. Trataram a gente como criança.

Lucas – Era isso que eu ia dizer. Eu acho que pra entender isso é muito doido, porque, primeiro, as pessoas diziam que a gente era “porra louca”, que era uma estrutura de estabelecer linguagem. Até hoje tem pessoas que falam que o tipo de interpretação da gente é diferente. Tem gente que gosta e tem gente que odeia a o jeito que a gente trabalha como ator. Então eu acho que essa linguagem tanto na estrutura do ato, quanto na própria construção de cena – que é essa “porra loucura” – faz com que a linguagem seja outra coisa. E tem gente que consegue ver e dizer que é legal e tem gente que acha uma merda.

APÊNDICE 2

ENTREVISTA COM PEDRO WAGNER

Esta entrevista foi realizada em dezembro de 2018, por telefone. A seguir, transcrevo com edições parte dos diálogos, mantendo-se o tom coloquial dos discursos.

TU PODES TE APRESENTAR, POR FAVOR? FALAR UM POUCO DE VOCÊ, SUA TRAJETÓRIA E A RELAÇÃO COM O TEATRO?

Pedro Wagner – Quando eu entrei no grupo, o grupo ia fazer 5 anos. Eu sou de Garanhuns, então eu morei mais tempo em Recife do que em Garanhuns na verdade. Nasci em Garanhuns, aí meus pais se mudaram pra Recife, e quando eu fui fazer o primeiro ano, meus pais se separaram e minha mãe resolve voltar pra Garanhuns. Aí lá, eu entrei numa escola que chama Colégio Diocesano, que é o mesmo colégio que estudou o Erivaldo e o Mário. E aí eu comecei a fazer teatro lá, assim como os meninos também. Isso eu tinha 15 pra 16 anos. E aí apesar de ser teatro na escola, a gente se preparava pra uma seletiva que tinha em março aonde eram escolhidos os espetáculos locais para estarem na programação do Festival de Inverno de Garanhuns. Isso era um meio das pessoas de Garanhuns receberem o cachê, existia uma possibilidade de casa cheia, lotada, porque sempre lotou aquele teatro o Festival de Inverno, porque os espetáculos do Centro Cultural sempre foram de graça. Era uma das coisas que era de graça, você só precisava ir lá pegar o ingresso. E mesmo os espetáculos locais eles eram muito concorridos. A gente basicamente fazia teatro infantil na escola.

[...]

Eu também comecei logo a fazer teatro na cidade porque sempre fui muito forte, assim. Eu acho que o meu contato com arte ele se deu com 12 anos quando eu vi *Pulp Fiction*. Eu fui sozinho pro São Luis e eu assisti esse filme, Eu entendi

que eu queria trabalhar com isso, mas isso ficou guardado. Depois a constatação foi quando um ano depois, eu tinha 13 anos, e tava passando alguma coisa do Nelson Rodrigues na televisão, não sei se era *Engraçadinha*, alguma coisa assim. Eu era adolescente, mas eu achava incrível, e aí por coincidência eu achei um livro que era *Vestido de Noiva*, que era a peça do Nelson. Quando eu li aquela peça, a primeira que eu li na vida, com 13 anos, foi muito chocante assim, muito, muito, muito chocante mesmo assim. Talvez seja a peça do meu coração. E aí o resto foi um: “O que é que eu posso fazer pra poder ser isso, que é ser ator?”. E como eu tinha vergonha de dizer, então sempre foi uma coisa silenciosa, além da minha homossexualidade; mais uma coisa que eu botei no armário que era: “O que é que eu posso fazer pra resolver isso?”. Aí descobri que tinha um curso de teatro, então o meu ensino médio inteiro foi focado em “eu tenho que entrar na faculdade pra ir pra Recife”. E foi essa coisa assim, eu vivo muito do dia a dia o que é que eu posso fazer agora pra melhorar esse problema que tá agora e depois eu vejo o próximo problema. E as coisas foram acontecendo.

Eu não terminei o curso, eu fiz todas as disciplinas de teatro, mas não consegui pagar uma disciplina de educação porque eu tinha pavor a ideia de me formar e ter que ser professor, então eu sabotei. Hoje eu entendo que foi muito isso. E aí os meninos do Magiluth me chamaram pra fazer uma substituição, e até então minha experiência ela tinha se dado na escola. Depois eu fui pra faculdade e vivi muito essa coisa da formação. Eu aproveitei muito toda a biblioteca, assim. As aulas de educação, como eu não me matriculava nelas, o horário eu passava na biblioteca lendo os livros que não podiam sair da biblioteca. Dramaturgia, eu li muita dramaturgia, leio até hoje. Acho que aprendi muito sobre teatro lendo dramaturgia. E eu gosto de ler, gosto de teoria de teatro, teoria de cinema, essas coisas, sempre gostei. Então isso foi um facilitador pra mim. A academia eu puxei muito do que eu achava que servia pra mim, o que parecia que era algo que me desvirtuasse, talvez foi burrice minha hoje eu acho, mas eu sabotei, na juventude sabotei.

E aí eu fiquei só na formação. Em Recife, eu trabalhei com Carlos Bartolomeu, fiz uma peça na faculdade; depois eu tive um grupo chamado Grupo

Gambiarra, que a gente fez uma única peça e viajou. Teve uma época que a gente tinha contato com o pessoal da UNE, era meio engajado, quando tava na faculdade ainda a gente viajou pra fazer bienal da UNE. E ali, nesse período que o grupo da gente já existia na faculdade (esse grupo Gambiarra), surge o Magiluth paralelamente com os meninos que eram mais jovens, uma ou duas turmas depois da minha a ingressarem na faculdade. E aí a coisa anda com eles no lugar profissional muito mais rápido, porque *Corra*, de alguma maneira, vira um pequeno fenômeno quando estreia. As pessoas lotavam, eles faziam sessão dupla, então o grupo meio que no seu surgimento já surgiu com um apelo com o público, com uma relação direta, uma urgência que os meninos tinham em comunicar, em trocar, em estabelecer um contato imediato. Isso pra mim já estava em *Corra*. É uma peça muito diferente esteticamente do que o grupo foi, assim como o *Ato*. Eu acho que quando a gente faz *Um Torto* há um rompimento assim, e há um caminho novo, mas são duas peças que já instauram uma relação muito grande com o público que é já dos meninos, independente das pessoas que foram entrando depois e que foram só se adaptando a essa energia que o grupo já tinha – que é essa coisa da comunicação, de discutir o que parece que tá aqui, o que parece que tem que ser discutido agora. Ele nasceu muito com essa urgência. O *Corra* tinha muita a ver com a teoria do caos a partir das novas tecnologias e da incomunicabilidade das grandes cidades, enfim, essas coisas que têm assim um pouco numa questão geral quando se pensa num primeiro contato com a contemporaneidade.

Aí eu entro pra fazer uma substituição, substituir o Marcelo que tava saindo do grupo. Eu ia substituir o Marcelo só numa circulação do *Ato*, aí eu não saí mais. Aí eu já entrei numa peça nova que acabou não existindo. [...] E fomos fazer *O Canto de Gregório*, e aí a gente chama Erivaldo pra participar do grupo. Todo mundo que entrou no grupo entrou meio feito eu. A gente é muito cauteloso com isso porque como a gente vive com uma dinâmica que é a pessoa que entra ela passa a ser. Não é uma demanda, mas é algo que o grupo precisa se preparar e uma responsabilidade que o grupo assume com essa pessoa que entra porque a gente tem uma estrutura de salário, plano de saúde, de

responsabilidade pra manutenção desse salário, desse plano de saúde e é uma loucura. E é com a corda no pescoço, assim. É tipo, tem dinheiro pra pagar esse mês e mês que vem, mas abril não tem, então tamo contando que entre os cachês de num sei o que, que feche aquele festival num sei do que, que venda num sei pra onde.

COMO ERA A SUA VISÃO POLÍTICA NAQUELE MOMENTO ALI DA UNIVERSIDADE?

Pedro – Olha, naquele momento a relação que a gente teve, a gente tinha um amigo, porque era um grupo muito híbrido. Tinha Guilherme que era de design e dali é que Guilherme vai trabalhar com o Magiluth. [...] Ele era muito amigo de um cara que era presidente da UNE em Pernambuco ou tava se candidatando, não lembro bem, o Diego, que aí era da época em que o CUCA estava sendo instaurado. A gente viu como uma possibilidade – porque na faculdade você se liga nesses movimentos, né – de produzir dentro da universidade. Então a gente pensou uma oficina que acabou não rolando, não foi aplicada na UNE porque eram muitas atividades, e pensamos as apresentações. E as apresentações elas não eram de cunho político nesse sentido temático. [...] E aí a princípio, essa relação que eu queria resumir, não adianta eu negar, a princípio essa relação com a política foi por ver uma possibilidade de escoar, de trabalhar, de existir um campo artístico que se abre aqui com a vinda do Cuca, dos Cucas para os estados, para as regiões.

E quando a gente entrou pra fazer, a gente viu que tinha uma responsabilidade ali maior e que a gente precisava não sei se transformar a política em tema, discussão temática, mas levar a política pra discussão formal, pra estética. Que a estética não fosse só tentar alcançar um momento de beleza, mas que ela fosse dentro da própria estética um ato político. Então a gente começou a refletir sobre o lugar que a plateia, qual é a relação que a gente tem com a plateia – de ativo, de passivo. Essas coisas eu comecei a experimentar nesse grupo da faculdade. E depois quando eu vou pro Magiluth são coisas que

eu levo pro Magiluth, que os meninos estavam numa investigação de [com] perspectiva existencial [...].

E essa ruptura eu acho que ela só vai ser feita – de se encontrar em um lugar político – quando a gente assume quanto persona dentro de uma obra que é em *Aquilo que o Meu Olhar Guardou Para Você*. Ali, apesar de ser uma peça muito afetiva, eu acho que há posicionamento. A gente tira as máscaras, a gente brinca com essa coisa da masculinidade, a gente expõe num lugar onde essa exposição ela vira um ato político, ela vira uma representatividade mesmo, por exemplo, as bichas da peça, eu e Erivaldo.

Eu lembro muito que no processo a gente fazia questão de poder ser do jeito da gente, de poder ser meio afeminado quando a gente é afeminado, de poder ter nosso repertório, a nossa voz, de eu não ter que controlar a minha voz como eu controlava no *Gregório* em prol de um acabamento. Então é quando a gente começa a identificar-se quanto corpo e que meu corpo precisa de representação. Se eu esconder o corpo o tempo inteiro ele vai ser relegado à sombra. E aí é sutil ainda, eu acho que depois a gente mergulha nisso com mais força sobretudo do *Viúva* pra frente, mas é ali que surge isso, entendeu?

O Erivaldo ele traz muito isso, essa necessidade que a gente tinha de assumir ali o que somos. Giordano na sua brutalidade, eu na minha esquizofrenia e na minha violência e na minha doçura, tudo ao mesmo tempo e na mesma medida. Erivaldo na sua sensualidade e no seu sol interno, na possibilidade de ser um sol, de ser fora da gaiola porque Erivaldo não tem aquela energia na vida, mas ele tem aquela energia dentro dele, entende? Eram gritos de liberdade mesmo, de poder ter espaço assim. As coisas estavam começando a ser discutidas, então era constrangedor pra gente. Será que a gente vai levar curra na peça porque eu digo coisas assim, [...] porque a gente vai demonstrando ao longo da peça que a gente é bichinha? E foi meio isso, assim, foi meio sair do armário, não sei.

COMENTA, POR FAVOR, COMO VOCÊ ENXERGA A RELAÇÃO ENTRE O TEATRO E A SUA SEXUALIDADE

Pedro – Essa coisa da sexualidade foi bem descoberta nesse ambiente da escola, mas, por exemplo, eu nunca fiquei com os meus amigos do teatro. Eu ficava com os meninos do futebol, do grupo de canto que eram religiosos. Era nesse lugar meio torto que existe no catolicismo, onde todo mundo faz tudo, mas é tudo escondido e velado. E quando eu entrei na faculdade eu demorei tipo dois ou três períodos pra poder me dizer homossexual. [...] E no teatro eu sempre queria fazer os personagens mais próximos do feminino ou femininos, que era um espaço [...] do pode tudo ou quase tudo, porque os tempos são outros. Mas é muito livre, muito liberto e é verdadeiro quando você solta as amarras, quando você pode ir de fato na sua besta e na sua criança. É poder libertar a besta e poder libertar a sua criança.

Então eu sempre vi o teatro como esse lugar de libertação, assim, mas ao mesmo tempo nunca foi um lugar de “eu quero fazer isso porque eu não consigo fazer isso na vida”. Quando, por exemplo, a gente faz o *Viúva*, a gente tinha muita intimidade já no Magiluth, mas quando a gente vai fazer o *Viúva* a gente resolve que vai ter uma cena com um *blackout* e quando acender as luzes todos vão estar com as calças arriadas. Aquilo ali a gente ensaiou o tempo inteiro e ficava de cueca. Quando foi no dia foi da estreia que a gente baixou as calças, e, se não me engano, teve gente que não baixou, na estreia no Rio. E aí as pessoas que baixaram, no dia seguinte, a gente já estava tomando banho pelado no banheiro. Tipo todo mundo passando na frente um do outro nu. São pequenas amarras que parecem bobagens, mas elas são muito libertadoras.

Ter ficado nu no *Viúva* mudou minha vida de entendimento, de aceitação. Hoje eu não me podo mais em relação a nada, eu tento ser um pouco mais calmo, menos fleumático, mas isso é outra coisa.

[...]

Eu não tenho que refletir mais sobre o gesto que eu tô fazendo ou a maneira como eu tô me comportando, porque isso não me importa mais e isso só veio acontecer ao longo do meu lugar no teatro, assim, da minha vida no teatro. Quando eu tô trabalhando, quando eu tô em criação eu tenho que refletir sobre essas coisas, se não eu não vou conseguir fazer ou eu vou fazer uma coisa dura, distante, mascarada, sem entrega. Então eu tenho que revirar as bestas, eu tenho que lidar com o desconforto, eu tenho que sair do desconforto, eu tenho que usar o desconforto pra produzir, arte e beleza, e discussão e política e enfim, e estética.

QUAL A IDEIA DE CONSTRUÇÃO E PERCEPÇÃO DE GÊNERO DE PEDRO NO INÍCIO DO MAGILUTH E AGORA?

Pedro – Essa construção de gênero e sexualidade ela ainda é uma construção. Eu ainda esbarro em muitas coisas em mim e nos outros, nas relações pessoais com essas pessoas porque cada um é um fenômeno. O outro sempre me surpreende nas suas experiências, nos seus quereres, me fascina. Mas, assim, essa construção, não sei, me pegou de surpresa essa pergunta eu teria que refletir um pouco mais...

[...]

Eu acho que o *Aquilo* é mais revolucionário no sentido de possibilidade de eu ser eu, de eu me assumir como corpo, como energia, como o que eu sou. Essa coisa da sexualidade, ela veio num pacote, ela não foi “aaah, eu tenho que fazer isso”; ela veio naturalmente, apesar de que toda vez que eu criava uma cena eu fazia: “aaah, mas não foi muito bichinha?” Porque eu tinha acabado de vir de *Gregório*, e *Gregório* era o meu esforço mor em fazer um menino, um homem, um ser do gênero masculino e não ter trejeitos e não ter pinta. Era meu entendimento.

Eu acho que é isso, o tempo passa e se eu fizesse *Gregório* hoje, [...] talvez eu gostaria pela possibilidade de não precisar fazer aquele robô que eu fazia, de

poder dar uma humanidade que é minha assim, que é um personagem que não sou eu, mas que é uma humanidade que é minha que ele precisa da minha humanidade, para eu poder instaurar a humanidade dele. E quando eu boto máscara, nego.

[...]

Mas pra mim quanto ator, especificamente, o *Aquilo* me dá esse recorte. O *Viúva* me dá tranquilidade e conforto, porque o *Viúva* a gente tinha que lidar não era só com isso, a gente tinha que fazer a personagem onde a gente tinha que ficar, sei lá, feio, esquisito, usar da minha magreza excessiva como algo pra criar repulsa. Sabe você ter que lidar com essas camadas do tipo “caralho, tem uma instância onde eu queria estar bonito, estar bem, mas a minha aparência é magra, é estranha e se eu não uso essa aparência magra e estranha eu não gero efeito”? Não necessariamente é fazer uma caricatura dela pra tirar uma onda comigo, não é isso. É eu assumir a figura, essa figura tá lá, ela tá colada, ela é o que eu sou. Como eu posso usar isso pra criar esse efeito farsesco, sórdido? Essa redação que é um país que é farsesca e sórdida que está no DNA dessas pessoas, dessa elite.

COMENTA UM POUCO SOBRE SUA PERCEPÇÃO DA TRAJETÓRIA DO MAGILUTH...

Pedro – O Magiluth ele sempre teve uma vontade de ser algo nacional, de ser algo que pudesse escoar, que tivesse abertura e ele cavou essa abertura assim, porque é isso. O país era outro, era um país que tava se abrindo. A gente pegou um momento onde passagem não era mais um problema, as passagens foram barateadas, os acordos eram possíveis então era possível ir e vir e não ficou mais uma coisa de eixo então começaram a levar o Magiluth pra fazer temporadas fora, não só festivais. Então a gente já fez temporada no Rio, já fez temporada em São Paulo quase todos os anos nos últimos cinco anos. Então a gente foi abrindo essas coisas, né. O edital do Itaú talvez seja um capítulo à parte que a gente pode conversar que é o que gerou o *Viúva*, porque foi ele que

profissionalizou de fato o grupo. Foi a aprovação desse edital do Rumos Itaú que gerou o *Aquilo*. Esse momento ele foi muito específico porque foi quando profissionalizou.

QUERIA TE OUVIR UM POUCO SOBRE O QUE ACHAS DA IMAGEM NO NORDESTINO VIRIL...

Pedro – É muito doido, porque, assim, eu sempre fui a princípio uma pessoa que não refleti muito sobre isso. Eu sempre tive uma vontade de ser contemporâneo. Como eu posso ser contemporâneo onde quer que eu esteja? E me parecia que refletir sobre coisas específicas em um dado regionalista iria me prender. *Luiz Lua Gonzaga* fez isso cair por terra, no sentido de adequação mesmo, de ancestralidade, de mil coisas assim. E é isso, essa reflexão é uma reflexão em movimento ainda porque, por ser uma pessoa que tenho um gosto pessoal, eu sempre fui muito americanizado, eu sempre gostei muito da cultura pop e a cultura pop tem muito desse lugar britânico, americano, então minhas referências elas foram muito de fora. Eu não refletia, eu não tinha o compromisso político de refletir esse lugar e também nunca senti essa coisa desse clichê do que é, por exemplo, talvez por viver nesse nicho artístico, todas às vezes que a gente foi pra fora é o oposto.

[...]

Um dos nossos próximos projetos é isto: A gente tá se colocando exatamente nessa zona de conflito pra gente poder refletir sobre isso. A gente tem uma montagem que é a partir da obra do Miró, do Miró escritor. Ele é uma pessoa muito da periferia, de uma realidade da periferia que não é nossa realidade, mas a gente vê muita potência e a gente tá tentando entender qual é a maneira da gente abordar isso. A gente não sabe se é a gente que vai fazer esse trabalho, se a gente traz pessoas pra fazer esse trabalho ou se a gente faz junto com as pessoas. A gente tá no começo.

Provavelmente faremos *Morte e Vida Severina*, que vai se dar na investigação também desse lugar iconográfico e ancestral e também extremamente político, porque nada mais é do que um auto de natal que fala sobre a reforma agrária (risos). Então é um auto de natal que na verdade fala sobre reforma agrária, sobre divisão do espaço. O que é isso, o espaço que te cabe é a cova. Essa cova é o único espaço que te cabe. É muito fodido de lindo e talvez muito importante fazer isso agora, sabe?