

Cartografias do armário: um Teatro *Queer* em Belém do Pará.

Cartography of the closet: a queer theater movement in Belém do Pará.

Kauan Amora Nunes
Doutorando em História
Universidade Federal do Pará
kauan_cinefilo@hotmail.com

Wladilene de Sousa Lima
Doutora em Artes Cênicas
Universidade Federal do Pará
gordawlad@yahoo.com.br

Recebido em: 17/06/2016

Aprovado em: 29/03/2016

RESUMO: A pesquisa *Os Trânsitos do Armário*, resultado da Monografia do Curso de Lic. Plena em Teatro da UFPA, busca identificar o processo pelo qual a homossexualidade é discutida no teatro paraense, compreendendo sua trajetória desde 1980 até os dias de hoje. Tendo o pensamento *queer* como norte teórico e a cartografia, de Deleuze e Guattari, como metodologia, a pesquisa identificou 18 espetáculos que, na cidade de Belém, discutiram questões referentes a gênero e sexualidades. Destarte, este artigo pretende realizar a leitura de quatro espetáculos da cidade que discutiram estes temas privilegiando seus aspectos históricos. Compreendemos que este teatro subversivo e insubordinado pode ser chamado de *Queer*. Uma linguagem cênica que possui características singulares que dialogam com seus sujeitos e sua cidade e que atende a seus próprios significados. Os espetáculos são: *A Trilogia Marginal*, de Luís Otávio Barata, composta por *Genet – O Palhaço de Deus* (1987), *A Posição pela Carne* (1989) e *Em nome do Amor* (1990); *Jogos Masculinos de Ternura e Dor* (1997), de Marton Maués; *Maravilhosa Orlando* (1999) e *Paixão Barata e Madalenas* (2001), de Wlad Lima e Karine Jansen.

Palavras-chave: Teatro paraense; Teatro *Queer*; Cartografia;

ABSTRACT: The research “The Transits of the Closet” seeks to identify the process by which homosexuality is discussed in Para Theater, including its history from 1980 to the present day. Having queer thought as a theoretical north and the cartography of Deleuze and Guattari, as methodology, the survey identified 18 shows that in the city of Belém, discussed issues related to gender and sexuality. Thus, this article aims to perform the reading of four theatrical performances in the city that discussed these issues focusing its historical aspects. We understand that this subversive and insubordinate theater can be called Queer. A scenic language that has unique characteristics that dialogue with their subjects and their city and serving their own meanings. The shows are: *The Marginal Trilogy*, Luis Otavio Barata, composed of *Genet – O Palhaço de Deus* (1987), *Posição pela Carne* (1989) and *Em nome do amor* (1990); *Jogos Masculinos de Ternura e Dor* (1997), a Marton Maués film; *Maravilhosa Orlando* (1999) and *Paixão Barata e Madalenas* (2001), of Wlad Lima and Karine Jansen.

Keywords: paraense Theatre; Queer Theatre; Cartography

O recorte que utilizamos para esta pesquisa é o teatro da cidade de Belém a partir do início da década de 1980, até o ano de 2014. Escolhemos o período da década de 1980 por ser uma época fundamental para o teatro da cidade. Depois de duas décadas extremamente difíceis sob o regime militar, a cidade teve que se reerguer, e a cultura foi extremamente importante nesse quesito. É época em que todos os artistas da cidade estavam engajados em uma espécie de teatro crítico e político e que se livrasse das amarras provincianas da burguesia. Junto com a década de 1980, os novos tempos de libertação e respiração artística chegaram. Novos artistas se formavam, novos grupos teatrais foram criados para colocar em xeque as verdades absolutas de uma pequena população canônica. No contexto brasileiro, a fase ficou conhecida como “década perdida”, por causa da inflação e congelamento de preços, tempo que gerou preocupações gerais, mas de longe a cultura na cidade das mangueiras parecia estar em crise. Em grande produtividade, o teatro mostrou sua força mais do que nunca:

Os anos 80 formaram a base da cultura paraense contemporânea. Os principais nomes do cenário cultural de hoje, o *ethos* de valorização da cultura local, a absorção de diversas influências no campo da arte, a vanguarda. Tudo isso se deu nos anos 80, conta o jornalista, poeta e dramaturgo Edyr Proença. Os oitenta foram os anos formadores de Edyr, que formou o Grupo Cuíra, inspirado nas experimentações de Luiz Otávio Barata, líder do grupo “Cena Aberta”, que propunha um teatro político e engajado.¹

Novos grupos teatrais, novas tribos urbanas, bandas, apoios e editais de fomento à cultura, salas de cinema e teatro ajudaram a dar um ar rejuvenescido para a cidade. No teatro, temas como gênero e sexualidade, objeto de interesse desta pesquisa, religião, política e outros assuntos eram constantemente discutidos.

Destarte, realizaremos a partir de agora a leitura de quatro importantes espetáculos que, de uma forma ou de outra, acabaram marcando a história recente do teatro da capital do Pará no que diz respeito a discussão de gênero e de sexualidades.

Abrindo as portas: Teatro nos tempos de Barata.

É uma grande responsabilidade discutir sobre o trabalho de Luís Otávio Barata, sendo este, peça fundamental do teatro paraense contemporâneo cuja influência reverbera na cidade de Belém até os dias de hoje. Barata foi figura complexa, extensa e importante no cenário do teatro da década de 1980, tanto pelo seu modo de fazê-lo quanto por suas ardorosas lutas políticas pela

¹ Diário do Pará. Belém viveu intensamente a arte dos anos 80. Acesso em: 15 de maio de 2015.

classe teatral de Belém. Portanto, tentar resumir sua importância e sua pessoa em poucas palavras e algumas páginas se torna uma experiência difícil, haja vista que somos todos filhos de seu fazer teatral.

Barata despertou e ainda desperta a curiosidade e paixão de muitos fazedores de teatro na cidade, até mesmo daqueles que não conviveram com ele. Sobre Barata, Michele Campos de Miranda, em sua dissertação de mestrado *Performance da Plenitude e Performance da Ausência: Vida/Obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém*, descreve:

“Seu” Luís Barata foi o encenador, diretor, dramaturgo, cenógrafo, figurinista, jornalista e artista plástico paraense, que abalou a cena provinciana da cidade de Belém durante três décadas, 1970 a 1990. Influenciado por distintos artistas, poetas, cenógrafos e filósofos, apropriando-se do trabalho e de escritos de Antonin Artaud, Jean Genet, Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Jean Paul Sartre, Santo Agostinho, Flávio Império e de textos bíblicos para compor suas cenas, feitas por colagens e imagens caóticas criadas a partir da leitura destes mestres. Arte e vida trazidas para o palco em sua diversidade humana e seus aspectos políticos perseguem a trajetória do artista, que por fim recriou a própria vida morrendo para o mundo artístico de Belém e sobrevivendo como um anônimo personagem perdido na fuligem sampaulina num último ritual de imolação. Só que não foi enterrado em uma cova rasa como seus colegas anônimos de rua, seu corpo foi sepultado e sua verdadeira identidade revelada: Luiz Octávio Castello Branco Barata, RG número 36.293.286-4, 66 anos, solteiro, natural de Belém, pardo, homossexual, nascido a 25 de abril de 1940, morto por parada cardíaca a 24 de julho de 2006, às 20 horas, no Hospital Santa Helena, cidade de São Paulo. Não deixa filhos. Não deixa bens. Não deixa testamento.²

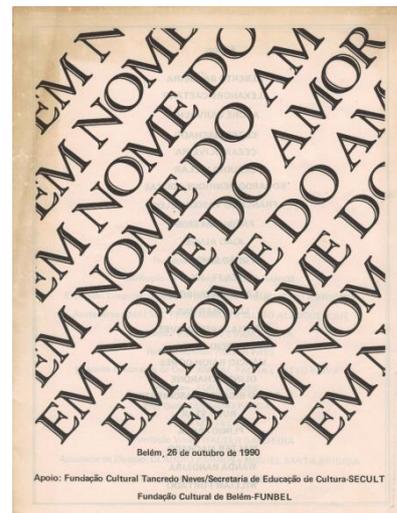
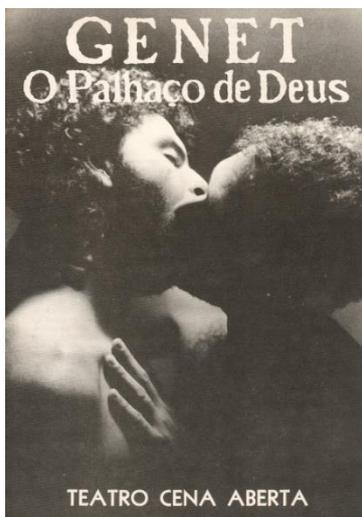
Luiz Otávio Barata foi um dos fundadores e diretor do Grupo de Teatro Cena Aberta³, grupo responsável por diversas conquistas artísticas na cidade, como a ocupação do anfiteatro da Praça da República. Depois de anos de luta, ajudou na fundação do Teatro Experimental Waldemar Henrique, também a organização da classe teatral belenense na FESAT⁴ (Federação Estadual dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro), além da criação de políticas culturais de incentivo a arte. Barata também foi o ponto de partida, na década de 1970, do teatro experimental.

Talvez as obras mais contundentes e reconhecidas do Grupo Cena Aberta pertençam à *Trilogia Marginal*. São os espetáculos: *Genet – O Palhaço de Deus* (1987), *Posição pela Carne* (1989) e *Em nome do amor* (1990).

² MIRANDA, Michele Campos. *Performance da Plenitude e Performance da Ausência: Vida/Obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém*. 226 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação do Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2010, p. 19.

³ O Grupo de Teatro Cena Aberta foi fundado no final da década de 1970 e dirigido por muitos anos pelo próprio Luís Otávio Barata que se preocupava em realizar um teatro político e engajado.

⁴ Federação Estadual dos Atores, Autores e Técnicos de Teatro (FESAT).



IMAGENS 1, 2 e 3 (lado a lado). Cartaz de Genet - O palhaço de Deus (1987). Posição pela Carne (1989). Cartaz de Em nome do amor (1990). Todas as fotos são do acervo pessoal de Wlad Lima.

A relação do corpo com a cidade, a sociedade, o desejo, a religião e a cultura eram marcas de seu teatro. Durante o processo criativo, ele pesquisava diversas teorias a fim de ajudar na encenação, ele organizava todas as crenças e teorias para depois desorganizar e assim desestabilizar, trazendo à tona verdades e elementos que feriam antigos conceitos.

No entanto, uma das grandes características de Barata como encenador era tornar questão à discussão da realidade dos marginais, dos seres abjetos, sujeitos que possuem corpos paradoxais. São “aqueles que estão fora da heteronormatividade, que são uma matriz exclusionária. Para Butler, o imperativo heterossexual possibilita apenas algumas identificações sexuais e rejeita ou desautoriza outras”.⁵ Em seus espetáculos, era comum o desempenho de não atores, homens e mulheres que vivem na margem, como gays, prostitutas e travestis:

Ele começa a colocar a margem, tudo que estava na margem, dentro do foco, da luz. Ele é totalmente transgressor nesse sentido. Ele sendo homossexual, um homem articulador e político, de uma família nobre, rompe com tudo isso. [...] Ele trabalha com atores e não atores, com o povo da Zona, pessoal da praça. Ele é muito inteligente. [...] Ele chama o pessoal que tinha essa vida de margem. Ele era jornalista, então ele sabia tudo que rolava no espaço dele, então ele trazia essa galera intelectual para dentro da cena para ver a margem, para ver a prostituta, o michê, dentro do palco iluminado dando o texto.⁶

⁵ HIOKA, Luciana. A subversão da heteronormatividade no filme O Segredo de Brokeback Mountain. *Revista Ártemis*, vol 8, n. 95, 2008, p. 98.

⁶ Entrevista realizada com Michele Campos de Miranda em 2012.

É interessante de perceber o engajamento político de Barata ao trazer as pessoas que vivem à margem para dentro dos teatros, como atores. Ao fazer isso, Barata exerce a tarefa de “criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a). Para ela [Spivak], não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar ‘contra’ a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido(a)”⁷.

Enquanto Butler denomina os sujeitos marginalizados como seres abjetos, Gayatri Spivak os chama de subalternos. No entanto, Spivak não considera todo sujeito marginalizado como subalterno. Para ela, subalternos são “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”⁸.

Tem uma cena que ele põe que é muito forte, que eu vi e li ela, que estavam querendo destruir o banheiro público do Bar do Parque naquela época. Era um lugar, com certeza, de encontro, deveria rolar com certeza muita transa, sei lá como que era. Eu sei que ele botava na cena dele essa coisa da destruição, ele botava todo mundo vestido de mulher, todo mundo “montado” (os homens) e fazia o protesto contra a derrubada do banheiro público. Ele levava o diálogo que ele criava, no meio do espetáculo ele levantava isso. O público todo via uma questão que nunca saía nos jornais e que ele contava dentro da peça dele, como forma de todo mundo saber disso e as pessoas começaram a se manifestar. Ele era muito inteligente. ‘Eu vou pegar a própria pessoa que é da margem, que não tem voz nenhuma e nunca vai ter e vou botar para eles falarem dentro do meu palco, porque aqui é lugar de defesa, ninguém consegue falar nada, porque o palco é o lugar da minha fala’. O povo falava o que ele queria, mas era a realidade deles.⁹

Ao discutir frequentemente a existência ininteligível dos marginais homossexuais, Barata fez um teatro que falava sobre amor, sexo e religião, mas sem nunca levantar bandeiras:

O Luís Otávio não levantava bandeira. Não levantava bandeira. Não era o tema principal, ele falava do ser humano e do amor, ele falava disso em todos os espetáculos dele. Fico até arrepiada. Na trilogia principalmente, que eu chamo de trilogia marginal no meu trabalho [...] Isso ele colocava como maneira mesmo de provocar a cidade, mas para ela acordar o homem enquanto ser humano, como amor possível, como uma fala, uma questão importante para a cidade, como algo realmente que é colocado para fora, mas não como tema principal, isso fazia parte. Ele era homossexual, ele tinha um amor que estava no grupo e os espetáculos dele falavam desse amor. Eram diários os espetáculos dele, ele queria falar desse amor. Mas nunca em espetáculo gay, ‘eu quero levantar bandeira’. Não que seja ruim, mas eu perguntei muito para as

⁷ ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 14.

⁸ SPIVAK, *Pode o subalterno falar?*, p. 12.

⁹ Entrevista realizada com Michele Campos de Miranda em 2012.

pessoas e todos disseram isso: ‘Não, não era o tema principal. O tema era o amor, mas ele era homossexual então o amor homossexual está dentro de alguns momentos.’¹⁰

Sobre o espetáculo *Genet – O Palhaço de Deus*, integrante da Trilogia Marginal, Barata afirma:

Eu sempre disse, ainda que a homossexualidade seja um tema recorrente, eu acho que o que o “Genet...” debate fundamentalmente é a questão do desejo. Ainda que usando essa questão da homossexualidade. Eu acho que o desejo é uma coisa muito mais ampla. Não tem essa coisa: o desejo do veado é diferente do hetero, nada disso. Acho que o desejo é uma coisa muito mais violenta, e eu sempre defendi isto. Ainda que você lesse no “Genet...” aquele lance, aquele cheiro de pica e cu o tempo inteiro, eu acho que, na verdade, o que o “Genet...” propunha era essa desobjetivação do desejo.¹¹

Belém, cidade das mangueiras, considerada a Europa na Amazônia, onde predominava um ar clássico, burguês, moralista e, sobretudo, cristão. A engrenagem da máquina Belém trabalhava tranquilamente até que a peça Luís Otávio Barata resolveu sair do lugar e provocar a desestabilização, o estranhamento e uma grande “pane” aconteceu. Mas ao contrário do que podem pensar, essa “pane” se revelou necessária, política, engajada e nada silenciosa.

Falar em Barata é falar em resistência e principalmente em ruptura. Ruptura com os moldes tradicionais, burgueses e cristãos. Seu teatro mexia, provocava o desequilíbrio, a sua forma de discursar sobre sexualidade, amor, sociedade, Deus, poder e tantos outros assuntos, incomodava. Foi exatamente por isso que seu primeiro grande espetáculo *Theastai Theatron* (1983), que antecede a Trilogia Marginal, foi censurado:

Tinha uma censura dos espetáculos, que era a Mirthes, que era uma mulher muito conhecida entre eles da época, que ela entrava, ela ia para os espetáculos assistir e ela era tão burra, a criatura, que tinha duplo sentido na fala, mas eles não conseguiam alcançar isso, o que alterava eles era o nu e o palavrão. Então, tudo que tinha o nu eles queriam cortar do Luís Otávio, então ele começou a driblar [...] Ele pega o Theastai Theatron que é uma palavra grega da origem do teatro: “de onde se vê”. Ele pega essa brincadeira da palavra e ele vai falar sobre o teatro, daí põe exercícios teatrais, jogos teatrais dentro, todo mundo nu o tempo todo [...] Aí, a Mirthes vai assistir e proíbe. “Nu não pode!” Ele falava e criticava coisas da cidade, mas eles não alcançavam, o que era criticado não era a palavra, era o nu. Proibido o espetáculo, ele volta com o Thonthea Staithea, ele põe ao contrário a ordem da palavra, o mesmo espetáculo, só que agora ele vai falar dessa proibição. Ele põe a Wlad imitando a Mirthes, dando ordens o espetáculo inteiro: “Não! Não”. Era a ditadura, era a repressão e ele espalha televisores [...] passando o espetáculo proibido que era o Theastai Theatron. “Já que foi proibido ao vivo, pela televisão não é”. O público fica assistindo àqueles televisores e ao mesmo tempo fica rolando uma cena de crítica e de censura em

¹⁰ Entrevista realizada com Michele Campos de Miranda em 2012.

¹¹ Entrevista realizada com Luís Otávio Barata em 1998.

cima daquilo que tá acontecendo e criticando essa pessoa que vai e não entende nada [...] Eles não proibiram nada.¹²

A censura moralista nunca representou a voz do povo e parece que Luís Otávio Barata era o único que tinha consciência disso:

No Theastai Theatron para poder voltar com o espetáculo, ele ainda tenta voltar com o espetáculo, só pode voltar se tiver tapa-sexo. Depois de umas três semanas que a Mirthes para de ir, os atores começam a perguntar para o público: “Vocês querem assistir o final do espetáculo com o tapa-sexo ou sem o tapa-sexo? Vocês quem decidem o final!” [...] O público queria assistir nu e eles continuavam o final do espetáculo sem o tapa-sexo.¹³

Por fim, acreditamos que a censura (ou pelo menos a tentativa de censurar) não vinha da classe popular, do povo, que, aparentemente, sempre assistiu aos espetáculos com certa curiosidade, mas vinha da elite, das autoridades. O medo tinha sangue azul.

Abrindo uma gaveta: Jogos Masculinos de Ternura e Dor.

Jogos Masculinos de Ternura e Dor é um espetáculo teatral resultante da turma de 1997 do Curso de Formação em Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA). Dirigido pelo Prof. Dr. Marton Maués¹⁴, o espetáculo contou com cinco atores e uma atriz.

Em constantes discussões sobre o espetáculo, há aqueles que defendam ser um espetáculo com temática homossexual e há aqueles que não acreditem nesta tese, dentre eles o próprio diretor Marton Maués. Escolhemos *Jogos Masculinos de Ternura e Dor* para fazer parte desta pesquisa justamente por este motivo, esta ambiguidade no discurso e acreditamos que é justamente este o foco dos pilares de sustentação dos estudos *queer*. A Teoria *Queer* não quer se limitar a discutir homossexualidade. Seus estudiosos, que vêm de diversos campos disciplinares, querem analisar também a construção de subjetividades, e acreditamos ser exatamente este o alicerce deste espetáculo.

O espetáculo tem uma grande força política e de homenagem, já que relembra a forma de fazer teatro do Grupo Cena Aberta: “O espetáculo surgiu como uma tentativa de retomar e até de fazer certa homenagem a um espetáculo que há muitos anos atrás, no início da década de 1980, eu participei junto ao Grupo Cena Aberta que é o espetáculo *Theasthai Theatron*.”¹⁵

¹² Entrevista realizada com Michele Campos de Miranda em 2012.

¹³ Entrevista realizada com Michele Campos de Miranda em 2012.

¹⁴ Marton Maués é professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Fundador do Grupo de Palhaços Trovadores.

¹⁵ Entrevista realizada com Marton Maués em 2010.

Jogos Masculinos de Ternura e Dor é um espetáculo que resgata o movimento do corpo, que foge do texto como centro de tudo, portanto nenhum dos atores pronuncia nenhuma palavra. Indicações foram dadas pelo diretor, histórias foram contadas e que depois viraram cenas, “a gente não queria reproduzir a vida de ninguém”.¹⁶ A intenção era descobrir:

Como os homens se relacionam de um modo em que a ternura e a dor estão próximas, sabe? Quando eu te bato, às vezes eu estou querendo de tocar, na verdade. Então, o toque masculino, às vezes, ele vem disfarçado ou num simulacro de violência, mas na verdade ele está contendo uma vontade muito grande de te tocar, então o espetáculo trabalha o tempo inteiro com isso. Ao mesmo tempo em que eles se batiam... Tinham cenas em que eles davam uma tapa na cara do outro e depois corriam se abraçavam e se beijavam. Então, ele é todo dentro dessa dicotomia.¹⁷

Existe apenas uma única personagem feminina no espetáculo e que “acabou tendo uma imagem da grande mãe, de uma mãe”¹⁸ e isso era ainda mais reforçado pelo fato da atriz estar no final da gravidez na época das apresentações. O espetáculo trabalhava com torturas cotidianas, como em uma determinada cena em que a figura mulher-mãe dá mingau na boca do ator que odeia mingau. Isso no início causava pequenos risos na plateia até criar uma atmosfera tensa, através do uso da técnica da repetição.

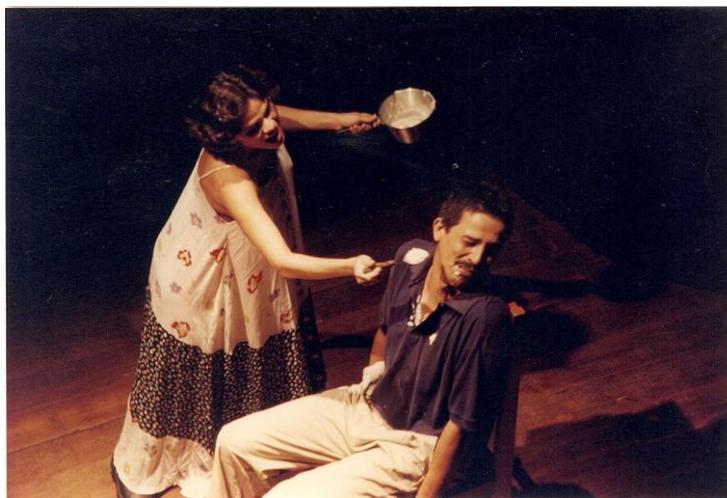


IMAGEM 4. Atriz dando o mingau na boca do ator (1997). ACERVO E FOTO: Marton Maués.

Podemos considerar que a presença desta mulher no espetáculo representa então uma figura materna, que cuida, protege, mas ao mesmo tempo domina e reprime esses homens-meninos, que possam representar seus filhos.

¹⁶ Entrevista realizada com Marton Maués em 2010.

¹⁷ Entrevista realizada com Marton Maués em 2010.

¹⁸ Entrevista realizada com Marton Maués em 2010.

Não dá para evitar a dimensão psicanalítica que este espetáculo possui. Todas as informações coletadas por meio do elenco, diretor e das pessoas que assistiram a este espetáculo reforçam esta influência.

Lançamos então aqui, uma breve tentativa de compreender esta relação do espetáculo com a psicanálise freudiana. Na psicanálise de Freud, existe a “disposição” sexual congênita no bebê, que representa a inclinação a desejar pessoas do mesmo sexo ou do sexo oposto a partir do nascimento. Segundo ele, este investimento amoroso a um objeto acontece com um de seus progenitores, ou seja, o bebê passa a desejar amorosamente um de seus pais. No caso do menino – que é o foco do espetáculo em questão – ele provavelmente passa a desejar sua própria mãe. Isso acontece devido ao fato de que no período de amamentação o leite que sai do seio materno lhe dá prazer e ele procura isso insaciavelmente mesmo estando satisfeito, fazendo com que a boca se torne uma área erógena. Durante o banho, o bebê tem seu corpo tocado e acariciado pela mãe e o desejo pelo seio materno se expande para um desejo pela própria mãe. Ela se torna o primeiro objeto de amor e esta relação vai influenciá-lo pelo resto de sua vida.

Freud não sabe com certeza o que determina a catexia objetal primitiva – isto é, porque a criança deseja um progenitor mais do que o outro –, mas ele contorna este problema atribuindo a direção do desejo do bebê ao que chama de *disposições*. Por “disposição” ele parece querer dizer o desejo inato do bebê por alguém do sexo oposto ou do mesmo sexo.¹⁹

A esta fase, Freud conceituou de Complexo de Édipo, inerente a todo e qualquer indivíduo. Embora ele nunca tenha feito uma sistematização rigorosa sobre isto, este estudo permeia grande parte de suas pesquisas:

Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. Segundo Freud, o apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. É revivido na puberdade e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. O complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia.²⁰

¹⁹ SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Tradução e notas de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 77.

²⁰ LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, JEAN BERTRAND. *Vocabulário da Psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. Rio de Janeiro: Martins Editora, 1992, p. 77.

Em um determinado momento, a figura masculina, o pai, aparece, formando uma triangulação. No início o filho enxerga o pai como aquele objeto que impede ele de manter o amor pela mãe, fazendo assim com que ele desenvolva sentimentos hostis e de ciúmes para com o pai, por medo de que este venha a afastá-lo de sua mãe.



IMAGEM 5. Momento em que a mulher-mãe grávida fica nua (1997). ACERVO E FOTO: Marton Maués

No espetáculo não existe a figura masculina que possa representar o pai. Portanto, acreditamos na ideia de que a própria mulher possa representar os dois, ao mesmo tempo em que ela hipnotiza os “filhos” ela também os afasta e assusta: “ela fazia o contraponto entre a mulher e o homem”²¹. Em um determinado momento: “como ela estava grávida, tinha uma cena em que ela ficava toda nua e eles abriam o vestido dela, ela ficava em cima de uma cadeira, nua, com uma barriga enorme e eles beijavam a barriga dela”²².

Para mim, ela era a repressão. Sabe quando a mãe vai fazer o menino se arrumar? Que ela chama ele e bota cueca, bota roupa, ajeita, passa talco, passa talco na bunda, prende o cabelo? São coisas que, por exemplo, sempre incomodam o menino quando a mãe faz isso. No final ela ia embora, ele ia e tirava a roupa e ia olhar o pinto dele. Então, é muito essa relação, ela fazia esse contraponto entre a mulher e o homem.²³

²¹ Entrevista realizada com Marton Maués em 2010.

²² Entrevista realizada com Marton Maués em 2010.

²³ Entrevista realizada com Marton Maués em 2010.



IMAGEM 6. Cenas do espetáculo citada acima (1997). ACERVO E FOTO: Marton Maués.

Aqui, pelo fato de o espetáculo assumir uma postura ambígua, de não querer rotular-se e continuar sobrevoando os terrenos diversos do universo masculino, não se torna necessário em identificar se este Complexo de Édipo será dissolvido ou não, revelando assim identidades de gênero. Porém, torna-se necessário apontar o jogo de subjetividades em construção. Arriscamos dizer que o uso da palavra “jogos” no título do espetáculo foi bem oportuno. São jogos de criação de subjetividades masculinas que passeiam entre a ternura e a dor.

Na prateleira: Maravilhosa Orlando.

Maravilhosa Orlando foi um texto escrito pelo artista plástico Thomas Lee, que mais tarde viria a se chamar e ser conhecido na cidade de Belém pelo nome Antar Rohit²⁴. Em 1999, o texto foi encenado pelas diretoras Wlad Lima e Karine Jansen²⁵, marcando o primeiro trabalho em dupla das encenadoras, a partir daí se seguiriam muitos outros como *Macunaíma*, *Paixão Barata* e *Madalenas*, *Amor-Te-Mor*, *Tayo to Ame – Sol e Chuva* e *Quando a sorte te solta um Cisne na noite* e outros.

O nome verdadeiro do texto chama *Hermes Afrodite*, contava a história de uma “criatura” que nasceu hermafrodita, com os dois sexos, com pinto e com vagina, e toda a vida dele, a relação com a escola. Quer dizer, o Antar encontrou um jeito de discutir sobre sexualidade construindo o *Hermes e Afrodite*. Então, você via o *Hermes* desde o nascimento, os pais loucos, é menino/menina, a escola, a adolescência, a fase adulta, se tornou um artista

²⁴ Artista plástico que nasceu em Los Angeles em 1960 e que se mudou para Belém do Pará aos cinco anos de idade, tendo vivido na cidade até sua morte. Durante toda a carreira desenvolveu a técnica de Pintura sobre Seda. Realizou diversas exposições no Brasil e no Exterior.

²⁵ Atriz e diretora paraense. Karine Jansen também é Professora Doutora da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Uma das fundadoras do grupo Usina Contemporânea de Teatro.

ligado à moda, as relações amorosas, ora com homem e ora com mulher, até o envelhecimento e morte.²⁶

Jorge Leite Junior, em sua tese de doutorado “Nossos Corpos também mudam: Sexo, Gênero e a Invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico”²⁷ estuda a transformação que a imagem do hermafrodita sofre durante a história desde o período medieval até os tempos modernos, onde se constrói as categorias de travesti e transexual.

Para Leite Junior²⁸, os hermafroditas desde a antiguidade grega até o século XVIII exerciam papéis de monstros, eram criaturas cobertas de mistérios e misticismos, frutos da vontade dos deuses. Com o nascimento da modernidade, todo o avanço tecnológico e a valorização do pensamento racionalista, essa figura mágica e fantástica foi se dissipando no tempo até se associar a uma “simples” “anomalia fisiológica”, um “erro biológico”.

Ovídio, em seu livro *Metamorfoses*, narra o Mito do Deus Hermafrodito (ou Hermafrodite). Diz a lenda que Hermafrodito, filho de Hermes (mensageiro dos deuses) e Afrodite (deusa da beleza e do amor), teria herdado a força viril de seu pai e a graça e ternura de sua mãe e um dia foi banhar-se em um lago, quando a ninfa Salmákis o viu e se apaixonou de imediato, tendo a vontade de tê-lo para si, ela o abraçou tão forte que nunca mais se separaram. Dando origem a uma criatura com dois sexos, que possuía tanto características femininas quanto características masculinas.

Toda essa aura misteriosa ou biológica é deixada de lado pela encenação, que aposta na comicidade das situações e no bom humor. O espetáculo foi montado pela turma de conclusão do ano de 1999 do Curso de Formação em Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA).

Toda a trilha sonora foi composta por músicas do cantor Roberto Carlos, com uma banda que tocava ao vivo. De acordo com Wlad Lima, o fato de haver músicas românticas do “Rei” dentro de um espetáculo cujo personagem principal é um hermafrodita não incomodou muito a plateia que assistiu “embalada de um romantismo. Não importa se tu estavas com tua namorada, teu namorado. Não importa. Importa que era uma relação de amor, a plateia gostava muito disso”²⁹.

²⁶ Entrevista realizada com Wlad Lima em 2012.

²⁷ Leite Júnior, Jorge. *Nossos corpos também mudam: sexo, gênero e a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2011. 238p.

²⁸ _____. *Nossos corpos também mudam*, p. 15.

²⁹ Entrevista realizada com Wlad Lima em 2012.

De fato, este ato pode ser considerado como uma proposta de subversão da performatividade. Para Hioka, é a “performatividade subversiva, que ocorre quando há a citação da norma, mas com algumas modificações que a subvertem”³⁰. Para tanto, fazemos a constatação de que as músicas cantadas e compostas pelo cantor Roberto Carlos prestam serviço à sociedade heteronormativa, ou seja, suas músicas são românticas e associadas, geralmente, à vida e ao amor de casais heterossexuais, como na música *Mulher de 40*: “Não quero saber/Da sua vida, sua história/Nem do seu passado/Mulher de Quarenta/Eu só quero ser/O seu namorado”. Servindo de trilha sonora em um espetáculo cujo personagem principal questiona as fronteiras entre o universo masculino e o feminino e que ama tanto homens quanto mulheres, essas músicas fazem acontecer a citação e a subversão da norma, respectivamente.



IMAGEM 7. Legenda: Músicos tocando no espetáculo (1999). Acervo de Wlad Lima. Autoria desconhecida.

O espetáculo possui outra característica singular: a plateia era separada por sexo. Logo na entrada as pessoas eram separadas, havia a plateia feminina e a plateia masculina.

A gente queria criar logo um estranhamento da plateia logo de início, sabe? Essa coisa do dia-a-dia que a gente separa homem e mulheres. Eu me lembrei de uma coisa que existia no Grupo Experiência, quando a gente viajava no Experiência, um bando de doidas, toda vez que a gente viajava, que o Experiência pedia hospedagem em colégio, colégio de freiras, colégio público ou quartel militar. E aí, as pessoas sempre diziam o seguinte: “Tá bom! A gente concorda, desde que o grupo concorde que homens durmam em um lugar e mulheres durmam em outro”, e o grupo adorava isso, que era só lésbica e gay [risos]. Todo mundo dormia com seu amor [risos]. Não tinha problema

³⁰ HIOKA. *A subversão da heteronormatividade no filme O Segredo de Brokeback Mountain*, p. 98.

nenhum. Aí eu resolvi sacanear isso. Por quê? Porque os casais hetero seriam separados, mas os casais homossexuais não seriam separados. Aí eles comemoravam, assistiam o espetáculo abraçadinhos e os hetero do lado: “Porra! A Wlad sacaneia comigo”. [Wlad respondia] “A vida inteira foi essa sacanagem e agora não?”³¹

Durante toda a nossa existência social somos constantemente separados pelo sexo anatômico, como, por exemplo, nos banheiros públicos, onde os homens são reconhecidos por placas que contém palavras como “cavalheiros” ou um pictograma com “chapéus masculinos”, enquanto que, mulheres são conhecidas como “damas” ou com um pictograma de um “vestido feminino”. Por trás dessas representações existe um poder, que nos antecede e que vai nos suceder, ele age em nome da segregação e da exclusão.

Para Lucas Passos, a autora Beatriz Preciado³² em seu artigo *Basura y Género: Mear/Cagar. Masculino/Feminino*, aparentemente, argumenta que:

O espaço público da sujeira corporal parece colocar-se a serviço de necessidades naturais mais básicas, quando, na verdade, sua própria organização opera silenciosamente como a mais discreta e efetiva das, no sentido encontrado em Teresa de Lauretis, tecnologias de gênero. Assim, os sanitários públicos, sustenta a autora, são cabines de vigilância de gênero, espaços públicos que avaliam a adequação de cada corpo nos códigos vigentes da masculinidade e da feminilidade, de forma que você se dirige ao banheiro e na porta deles existe a interpelação do gênero: masculino ou feminino? Mas não se enganem, conforme nos alerta Preciado, no banheiro não importa que necessidade fisiológica você fará, a única coisa que importa é o gênero, ele não é o lugar de desfazer da urina e da merda, mas antes, o lugar de refazer-se do seu gênero.³³

Compreendemos na fala da diretora Wlad Lima, que essa tentativa de segregar homens e mulheres, consequentemente separando os casais heterossexuais que vão ao teatro para se divertir e beneficiando os casais homossexuais que assistem o espetáculo “abraçadinhos”, como sendo também uma ação política, crítica e subversiva. Desta vez, a segregação, arma heterossexual utilizada por anos para manter os homossexuais afastados, é utilizada, com muito bom humor, de forma a brincar com a separação e “castigar” a heterossexualidade, mostrando que gostar e amar pessoas do mesmo sexo também tem seus privilégios.

Um maleiro de lembranças: Paixão Barata e Madalenas.

³¹ Entrevista realizada com Wlad Lima em 2012.

³² É uma filósofa feminista. Seu nome é uma das principais referências mundiais da Teoria *Queer* e filosofia de gênero. Estudiosa de Jacques Derrida e seu primeiro livro publicado foi *O Manifesto Contra-Sexual* (2002), inspirado nos pensamentos de Foucault sobre identidades e subjetividades.

³³ PASSOS, Lucas. *Banheiros, próteses de gênero: uma análise para além da sujeira*. Acesso em: 20 de maio de 2015.

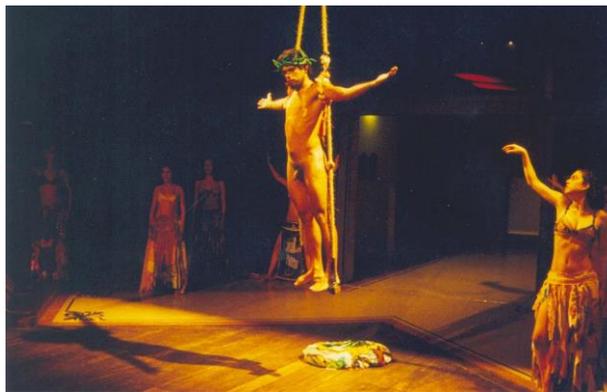


IMAGEM 8. Ator Leonel Ferreira (2001). Acervo de Wlad Lima. Autoria desconhecida.

Paixão Barata & Madalenas foi um espetáculo montado pelos alunos do Curso Técnico de Formação em Ator da Escola de Teatro e Dança da UFPA, em 2001. Dirigido pelas professoras Wlad Lima e Karine Jansen. É uma remontagem do polêmico espetáculo de Luís Otávio Barata que fecha sua Trilogia Marginal, *Em nome do amor*.

Em nome do amor é, como o próprio título anuncia, um espetáculo sobre o amor, sendo *Paixão Barata & Madalenas* uma homenagem a esse amor, que Luís Otávio influenciou tanto e que nos dois espetáculos é citado no próprio título, tamanha a sua importância.

Eu falo que o *Paixão Barata* é uma homenagem ao *Em nome do amor*, uma homenagem ao amor, a uma paixão, uma homenagem a você acreditar que amar alguém é... Estar apaixonado por alguém é uma das melhores coisas que tem na vida [...] *Paixão Barata e Madalenas*, ele é a história de amor, é a história de uma paixão. Ele trata das questões da sexualidade humana, do amor do homem, do desespero de uma mãe que perde um filho, de ciúmes, ele fala de desejos, ele fala de sexualidade, ele fala de todas essas coisas. Ele tem como inspiração – o *Em Nome do Amor* tinha – a imagem do homem Jesus e da mulher Maria, da mulher Madalena.³⁴

Na Teoria dos Atos da Linguagem de John Austin³⁵, ele faz a distinção entre enunciados performativos e enunciados constataivos. Segundo ele, os enunciados performativos são aqueles atos de fala que provocam efetivamente alguma coisa, enquanto que os enunciados constataivos “produzem certas consequências por dizer alguma coisa”³⁶.

A partir de agora, pedimos licença a Austin e aos estudiosos da Teoria Austiniana para considerar como um ato de fala o trabalho de encenação do espetáculo *Paixão Barata e Madalenas*, pois este contém um discurso muito forte que vem não só da relação de suas encenadoras, Wlad

³⁴ Entrevista realizada com Karine Jansen em 2012.

³⁵ Foi um filósofo britânico que desenvolveu grande parte da atual Teoria dos Atos de Linguagem. Mais tarde, Jacques Derrida também desenvolveu uma teoria de atos da linguagem baseada nos estudos Austinianos. Austin faz parte da Filosofia Analítica.

³⁶ SALIH. *Judith Butler e a Teoria Queer*, p. 141.

Lima e Karine Jansen, mas também de outro grande encenador do teatro paraense já visto aqui, Luís Otávio Barata, este é o discurso do amor.

Salvas as observações, podemos considerar que o espetáculo contém o que Austin chama de *atos de falas ilocutórios*, são aqueles enunciados capazes de provocar alguma mudança, como um padre ao dizer “Eu vos declaro marido e mulher” para um casal no altar, no entanto se ele disser a mesma coisa a dois ursinhos de pelúcia dentro do seu quarto, nada acontecerá já que não existe a possibilidade de casamento entre dois brinquedos, isso seria um *ato de fala perlocutório*:

Austin, por outro lado, tenta distinguir enunciados que efetivamente fazem alguma coisa (sentenciam alguém à prisão perpétua, declaram um casal heterossexual marido e mulher, batizam um navio) e aqueles que produzem certas consequências por dizerem algo: ele chama os primeiros de *atos de fala ilocutórios* enquanto os últimos são *atos de fala perlocutórios*.³⁷

Poderíamos chamar de “encenação ilocutória” toda a encenação que realiza o que nomeia, muda, desestabiliza coisas. Como foi o caso de *Paixão Barata e Madalenas* – o amor não se limitava ao espaço do palco, mas excedia-o – e *Em nome do amor*, espetáculos capazes de provocar polêmicas e discussões sobre diversos assuntos. Austin considera que falas ilocutórias estão ligadas a seus efeitos e eles resultam do contexto e da convenção em que estão inseridos.

O que separa os anos de 1990 e 2001? Dentre muitos acontecimentos, existe a queda do socialismo europeu, a Guerra Fria, a globalização, o surgimento da Internet, do telefone celular, do CD e várias mídias digitais, a tão esperada virada do milênio, a chegada do século XXI, a pós-modernidade e o ciberespaço. Mas, na verdade, o comportamento cultural das elites locais continua assustadoramente parecido.³⁸

Podemos considerar que o que provocou tanto alarde na remontagem de *Em nome do amor* pode ter sido uma herança comportamental europeia na elite de Belém, que ainda se mostrava bastante tradicional e conservadora em certos pontos, embora *Paixão Barata e Madalenas* se mostrasse uma versão bem mais “subliminar e sutil da obra de Barata”³⁹.

Como sabemos, valores morais mudam de cultura para cultura de acordo com a época. Belém recebeu o espetáculo dessa forma mostrando um reflexo dos valores morais vigentes até então, só reforçando a ideia de Austin de que o “resultado de um enunciado performativo depende da convenção e do ritual”⁴⁰.

³⁷ SALIH. *Judith Butler e a Teoria Queer*, p. 141.

³⁸ MIRANDA. *Performance da Plenitude e Performance da Ausência*, p. 144.

³⁹ _____. *Performance da Plenitude e Performance da Ausência*, p. 144.

⁴⁰ SALIH. *Judith Butler e a Teoria Queer*, p. 143.

Butler lança mais longe que Austin. Ela acredita que “um ato de fala não se dá no momento exclusivo de sua enunciação, mas é a ‘condensação’ dos significados passados, dos significados presentes e até mesmo dos significados futuros, imprevisíveis”⁴¹, ou seja, a fala constrói o sujeito e existe muito antes dele e continuará existindo até mesmo depois dele. Para Butler, nossas falas são construídas pelo discurso e ideologias existentes, tirando a noção de soberania do sujeito pelas suas falas, a soberania está no discurso que constrói elas, não livrando o sujeito das consequências e responsabilidades de suas falas e de seus atos. Para Butler, soberania e responsabilidade não são sinônimos.

Se a linguagem é uma cadeia significativa que se prolonga para trás e para além de quem enuncia, então seria um erro supor que quem enuncia é o produtor isolado de sua fala. Butler rejeita a noção da autonomia soberana na fala, e, embora insista que os falantes nunca estão no pleno controle do que dizem, ela também argumenta que os falantes são, em alguma medida, responsáveis por seus enunciados e, em certos casos deveriam ser processados por proferir palavras que ferem.⁴²

Butler parece querer culpar o discurso ao invés do sujeito que expressa sentimentos racistas, homofóbicos ou misóginos, mas na verdade ela só compreende o sujeito como ficção criada pela lei para ter a quem punir e corrigir, já que seria inviável punir o discurso ou a ideologia.

Evidentemente, não seria prático nem possível processar o discurso ou a ideologia e, de acordo com Butler, é por essa razão que a lei atribui a um sujeito soberano que é fabricado para poder ser processado [...] Embora o sujeito não seja o produtor intencional de seu feito, isso não impede a lei de processar um sujeito que é construído eminentemente ficcional.⁴³

Em seu livro *Judith Butler e a Teoria Queer*, na seção *A Lei*, Sara Salih discute o discurso do ódio e sobre como o sujeito que o expressa é punido. Levando em conta que Butler compartilha da mesma ideia que Nietzsche, de que “não existe ‘ser’ por trás do fazer, do atuar, do devir; ‘o agente’ é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo”⁴⁴, pretendemos mostrar a partir de agora, de acordo com nossa visão, que assim como o sujeito que expressa o discurso de ódio é punido e criticado o sujeito que expressa o discurso de amor também o é. O discurso de ódio pressupõe um sujeito criado pela lei para poder processá-lo, o discurso de amor também pressupõe um sujeito que poderá ser usado pela lei para ser processado e corrigido.

⁴¹ _____. *Judith Butler e a Teoria Queer*, p. 143.

⁴² SALIH. *Judith Butler e a Teoria Queer*, p. 143.

⁴³ _____. *Judith Butler e a Teoria Queer*, p. 146-147.

⁴⁴ NIETZSCHE *apud* SALIH. *Judith Butler e a Teoria Queer*, p. 90.

“Assim como em 1990 *Em nome do amor*, causou grande polêmica junto às elites locais; é curioso notar que a remontagem realizada em 2001, sob o título de *Paixão Barata e Madalenas*, tenha causado o mesmo furor na mídia de Belém dez anos depois”⁴⁵. Esse furor causado pelo espetáculo levantou diversos discursos com opiniões convergentes. Existem os defensores e os detratores, e eles estão em todas as partes: nos jornais, na classe artística e até mesmo na Assembleia Legislativa do Estado do Pará.

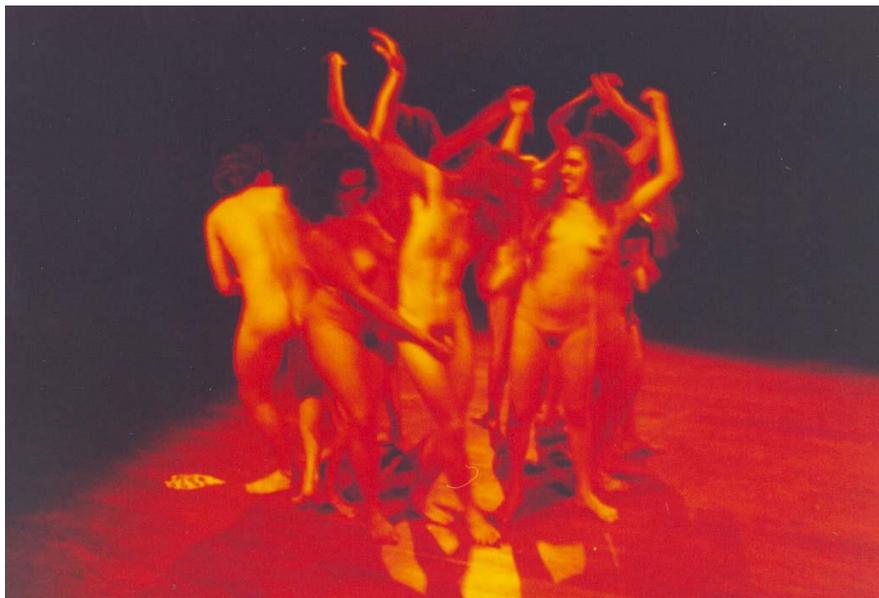


IMAGEM 9. LEGENDA: Elenco nu durante uma cena do espetáculo (2001).

Ao todo, 2.441 pessoas assistiram ao espetáculo, mesmo com toda controvérsia entre deputados e autoridades religiosas criticando o mesmo. A maior parte do público se revelou satisfeito, e isso se reflete não só na quantidade de espectadores, mas na forma como eles apoiavam o trabalho das diretoras.

Para a diretora [Karine Jansen] ficou claro o posicionamento favorável do público. Para a alegria de toda a classe de artistas, a reação da plateia foi sempre educada e calorosa. Karine entrava em cena no início do espetáculo para apresentar a montagem e, no final do texto, dizia: ‘Pai, perdoai-vos. Eles não sabem o que falam.’ “A cena foi ganhando outra dimensão. Virou uma resposta aos comentários de quem não viu o espetáculo.”, disse Karine que muitas vezes era aplaudida em cena aberta.⁴⁶

Durante a entrevista para o Jornal, Karine Jansen continua:

“Não se trata de desinformação da população em geral. É a desinformação de pessoas que representam instituições e que, pelo menos teoricamente, tiveram todas as oportunidades para aprender a perceber a estética de uma obra. Ao

⁴⁵ MIRANDA. *Performance da Plenitude e Performance da Ausência*, p. 143.

⁴⁶ JANSEN, KARINE. Vem aí a nova temporada de polêmicas. Jornal O Liberal. Belém, 02 de março de 2001.

contrário, são pessoas que não conseguem ler metáforas, não conseguem ler poesias”, desabafa.⁴⁷

Apesar das constantes críticas feitas por autoridades que tentaram rechaçar o espetáculo, Wlad Lima ainda recebeu uma homenagem, a medalha Dulce Acioly, no Dia Internacional da Mulher, pelo seu trabalho realizado na cultura.

A vereadora Marinor Brito disse que a indicação aconteceu porque Wlad tem um currículo extenso nas artes cênicas e tem prestado serviço ao teatro paraense, não somente pela quantidade de produções: a qualidade dos trabalhos dirigidos por ela também foi levada em consideração. “A crítica política feita sobre o espetáculo *Paixão Barata e Madalenas* foi desqualificada. Parte das pessoas que fizeram as críticas nem viu o espetáculo”, disse Marinor. Trata-se também de uma resposta dada ao posicionamento a maioria dos deputados estaduais que aprovaram uma nota de repúdio ao trabalho de Wlad Lima e Karine Jansen. “Enquanto uma casa de lei, como a Assembleia Legislativa, aprova uma nota de repúdio, a Câmara Municipal da como resposta a valorização desta produtora”, disse.⁴⁸

Entre *Em nome do amor* e *Paixão Barata e Madalenas* existe uma década que os separa e ao mesmo tempo um século, já que um foi feito no século XX e outro no início do século XXI. Alguns pensamentos mudaram, a sociedade mudou, mas alguns valores, aparentemente, continuaram parados no tempo, o que se justifica uma recepção tão assustada por parte da elite e ainda uma tentativa de censura.

Por fim, vale ressaltar que a cidade de Belém possui um movimento artístico, especialmente o teatral, que constantemente coloca em questão convenções sociais quando se trata de questões de gênero e sexualidade. Neste sentido, a produção teatral contribui para a problematização destes assuntos, além de contribuir para a construção da história de um teatro insubordinado, questionador, de um Teatro *Queer*.

Pistas para um Teatro *Queer*.

A Teoria *Queer* surgiu no final da década de 1980 para designar uma série de práticas e de pensamentos anteriores acerca de gênero e sexualidade, estes pensamentos e práticas se contrapunham a lógica dos estudos sociológicos de minorias sexuais e de gênero e a concepção de identidade dos movimentos sociais. Influenciada pelos Estudos Culturais norte-americanos e pelo pós-estruturalismo francês, a Teoria *Queer* adota este termo – *queer* – para esvaziar o sentido que lhe é comumente atribuído, ou seja, sentido injurioso, ofensivo, significando algo como “bicha”, “viado”, “estranho” e etc. *Queer* se refere sempre aquilo que não se enquadra e que não é

⁴⁷ _____. Vem aí a nova temporada de polêmicas. Jornal O Liberal. Belém, 02 de março de 2001.

⁴⁸ Jornal O Liberal. Belém, 02 de março de 2001.

aceito por sua diferença. A adoção deste termo para designar os estudos faz parte da abordagem desconstrutivista derridiana, um dos pilares da teoria, além dos estudos foucaultianos sobre sexualidade. Neste sentido, “Gramatologia”, de Derrida, e “História da Sexualidade – A vontade de saber”, de Foucault, representam os alicerces teóricos básicos para estes estudos.

Pensar um Teatro *Queer* em Belém do Pará abrange um número expressivo e significativo de importantes espetáculos teatrais que, a partir da década de 1980, discutiram, direta ou indiretamente, com o objetivo de desconstruir, problematizar e/ou contestar paradigmas sexuais e de gênero. Questões referentes ao corpo, amor e relações sexuais começaram a ser discutidas freqüente e incisivamente na busca por uma expressão artística legítima e provocadora. Sendo assim, utilizar o teatro como linguagem e como instrumento, não para simplesmente defender a homossexualidade, mas para realizar uma crítica artística às normas moralizadoras, à hegemonia heterossexual e às instituições sociais de poder no que tange as experiências sexuais, é tornar o teatro *Queer*.

Estas são pistas teórico-metodológicas para uma nova linguagem que, a partir da encenação teatral, nos fornece uma nova forma de olhar e pensar teatro na cidade de Belém, região amazônica, que se localiza fora dos grandes centros culturais e econômicos do país e, por conseguinte, fora dos grandes manuais de história do teatro brasileiro. Assim, podemos dizer, a cidade já se encontra em uma posição *Queer*.

É importante salientar que, este artigo, estrato da monografia de conclusão do curso de Teatro da Universidade Federal do Pará, representa um esboço do delineamento deste tema que fazemos surgir em constante diálogo, assim como a própria Teoria *Queer*, com diversas outras áreas do conhecimento. A pesquisa sobre o Teatro *Queer* ainda se estende pela dissertação de mestrado desenvolvida por mim dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, intitulada “A Trilogia do Armário: a encenação teatral como prática de liberdade no processo de estilização da vida” e mais agora pela tese de doutoramento dentro do Programa de Pós-Graduação em História, além de outros trabalhos e artigos publicados em periódicos e anais de congressos, a fim de dar visibilidade ao teatro realizado na cidade de Belém como fonte de discussão acadêmica e artística sobre questões de gênero e sexualidades.